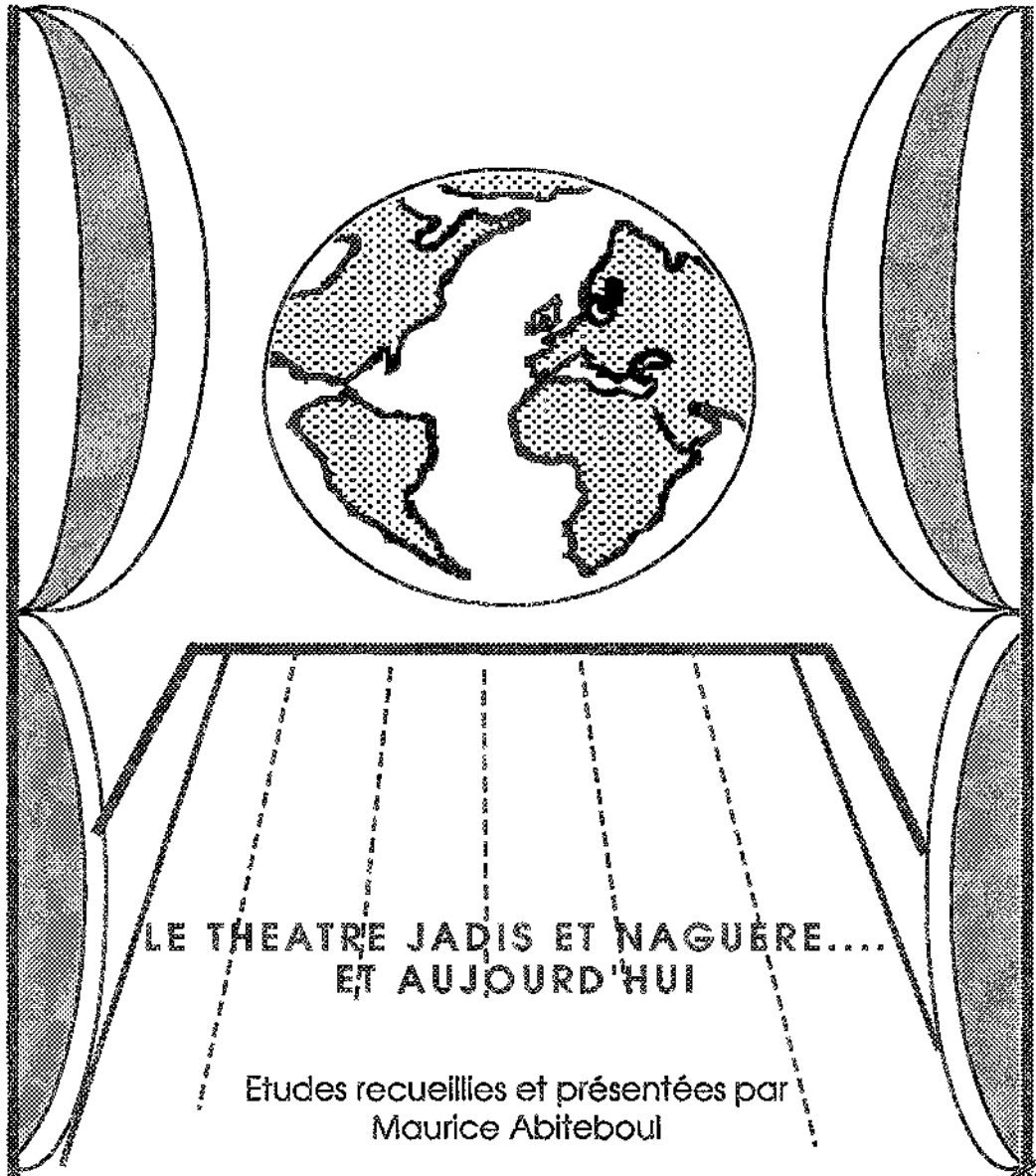


Cahier N° 3

1993

THEATRES DU MONDE

"Le monde entier est un théâtre..."
(William Shakespeare.)



UNIVERSITE D'AVIGNON
Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
FACULTE DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES



THEATRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire de l'Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle de l'Université d'Avignon

Fondateur-Directeur: Maurice ABITEBOUL

Comité de Rédaction et de lecture:

Maurice ABITEBOUL, Professeur à l'Université d'Avignon
René AGOSTINI, Maître de conférences à l'Université d'Avignon
Guy CHEYMOL, Professeur à l'Université d'Avignon
Lucie PERSONNEAUX-CONESA, Professeur à l'Université d'Avignon
Brigitte URBANI, Maître de conférences à l'Université d'Avignon

Relations publiques: Guy CHEYMOL

Secrétaire: René AGOSTINI

Trésorière: Brigitte URBANI

Adhésion à l'A. R. I. A. S (avec service de la revue)

-100 F (ou 80 F pour étudiants)

Prix de la revue au numéro:

-80 F (ou 60 F pour étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à René AGOSTINI

THEATRES DU MONDE - IRIAS

Faculté des Lettres, 5 rue Violette - 84000 - AVIGNON

Les articles soumis au comité de lecture doivent être adressés à Maurice ABITEBOUL

Les manuscrits proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en deux exemplaires et accompagnés d'un résumé avant le 1 novembre de l'année en cours.

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs.

Ce numéro est publié avec le concours de la Ville d'Avignon

SOMMAIRE DU NUMERO 3 PRINTEMPS 1993

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL.

Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui. p.7

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"

Maurice ABITEBOUL:

Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance p.15

Christian ANDRES:

Aspects du Nouveau Monde dans l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina p.23

II. AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME

François CHEVALDONNE:

Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles p.37

René AGOSTINI:

Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge : *La lune à son déclin* p.49

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE

Jean-Claude CRAPOULET:

Le théâtre écossais de 1918 à 1926 p.63

Liliane MEFFRE:

Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein p.75

René AGOSTINI:

La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène p.81

Aline LE BERRE:

Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth p.91

IV. L'APRES GUERRE

Marielle RIGAUD:

Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire p.113

Jean-François PODEUR:

Don Juan, de Leopoldo Marechal : du mythe à l'allégorie du salut p.123

Maurice ABITEBOUL:	
Lecture de <i>Au bois lacté</i> , de Dylan Thomas : attitudes galloises	p.139
Edoardo ESPOSITO	
<i>L'art de la comédie</i> d'Eduardo de Filippo	p.149
Andrée STEPHAN	
<i>Le Chemin du Roy</i> , de Françoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.	p.159

V. EN CETTE FIN DE SIECLE

Bernard URBANI:	
"Une terre sans eau, c'est un coeur qui saigne" : Tahar Ben Jelloun, <i>La Fiancée de l'eau</i>	p.171
Michel AROUIMI:	
Suicide sur scène de la violence : à propos du théâtre de Joël Jouanneau	p.181
Anne LUYAT:	
<i>Chambres</i> , de Philippe Minyana: "la haute tension du langage"	p.193
Christian IMBART	
La fin du consensus : à propos du <i>Barillet</i> , de Jean-Pierre Pelaez	p.195
Céline GARCIA	
A propos du <i>Barillet</i> : éléments de mise en scène	p.199

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

LE THEATRE, JADIS ET NAGUERE ... ET AUJOURD'HUI

Pour ce troisième numéro de *Théâtres du Monde*, il nous a paru intéressant de jeter un regard rétrospectif sur notre vingtième siècle, parcouru des frissons, des espérances et des angoisses du temps. Mais nous avons voulu, quelques instants, nous tourner d'abord vers le temps jadis, celui où s'illustrèrent quelques uns des plus grands dramaturges de l'histoire du théâtre (...et qui sont toujours présents sur les scènes du monde entier).

Ce sont, en effet, avec les deux premiers articles, les théâtres anglais et espagnol de la Renaissance et du XVIIème siècle qui nous fournissent l'occasion d'évoquer la production dramatique de jadis.

Il s'agit d'abord de l'exploration d'un "type", le scélérat (ou le *villain*) dans le drame anglais de la Renaissance. Dans son étude, Maurice Abiteboul nous rappelle la genèse d'un personnage vite devenu conventionnel, et qui, né du "Vice" de la Moralité médiévale, s'apparente parfois au "tyran" sénéquéen, suit en les travestissant les enseignements supposés de Machiavel (pour se transformer, précisément, dès le début de la période élisabéthaine, en "machiaavel"), adopte à l'occasion une conduite de "malcontent", dans la plus pure tradition satirique, et, se nourrissant de l'air du temps, devient bien souvent, pendant la période jacobéenne, un "mélancolique", avant de tourner, dernier avatar, en "traître" de mélodrame vers la fin de la période caroléenne.

Il est ensuite question d'un thème (l'impact du Nouveau Monde dans les pièces de Lope de Vega et celles de Tirso de Molina): dans cette seconde étude, Christian Andrès souligne quelques aspects du thème américain dans le théâtre espagnol du "Siècle d'Or", en particulier le traitement dramatique lopesque du "Découvreur", la "géographie de l'or", la vision espagnole de l'Indien chez Lope et Tirso, le mythe des Amazones. Il en ressort ainsi "une figure de Découvreur plutôt contradictoire, une image de la conquête espagnole non intégralement conformiste et une évocation de l'Amérique et des Indiens faite de mythes et de traits réalistes, de stéréotypes, d'enjeux économiques et religieux, voire personnels".

Mais l'essentiel de cette livraison reste encore, comme ce fut le cas des deux précédentes, consacré aux théâtres du vingtième siècle.

Ce numéro nous en offre un panorama, qui ne se présente pas comme exhaustif, naturellement, mais qui, en nous faisant voyager ici et là, nous permet une fois de plus de découvrir (ou de redécouvrir) les "théâtres du monde": théâtres de langue française (études sur des pièces de dramaturges français, québécois, marocain, sur les spectacles et loisirs dans l'Algérie de l'époque coloniale), théâtres de langue anglaise (théâtres anglais, gallois, écossais, irlandais, américain), mais aussi de langue allemande (études sur deux dramaturges, l'un allemand, l'autre d'origine hongroise), de langue espagnole (études sur les théâtres espagnol et argentin), théâtre italien.

Le théâtre naguère, c'est, pour commencer, celui d'avant la première guerre mondiale.

Et c'est tout d'abord, "au tournant du siècle vingtième", dans l'Algérie de 1895, l'un des "loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles", pour reprendre l'intitulé de l'article de François Chevaldonné: au sein d'un "espace hiérarchisé", on y découvre notamment le "théâtre municipal ... vrai centre de référence, implanté au coeur de toute agglomération de quelque importance", mais aussi fleurissent les "théâtres des variétés" en même temps que se multiplient un peu partout attractions populaires, fêtes, spectacles forains, concerts et que naissent de nouvelles technologies (projections intégrées aux spectacles ou diapositives pédagogiques) touchant des publics nouveaux, moins fortunés ou même défavorisés.

C'est également les problèmes posés par une oeuvre inédite de J. M. Synge (*La Lune à son déclin*) et dont René Agostini souligne l'intérêt qu'elle peut susciter à la fois auprès de l'érudit et auprès de l'homme de théâtre: cette pièce nous révèle en effet la double nature de l'auteur, à la fois philosophe et poète, et en même temps elle est une "préfiguration des tendances du vingtième siècle bien après Synge". Véritable "creuset d'idées", elle demeure néanmoins avant toute chose le témoignage d'une "quête poétique et esthétique".

Le théâtre naguère, c'est aussi celui de l'entre-deux guerres.

Jean-Claude Crapoulet, dans une étude consacrée au théâtre écossais de 1918 à 1926, montre l'émergence, dans le contexte de l'immédiat après-guerre, d'un théâtre stigmatisé comme "le parent pauvre de la littérature écossaise" mais qui offre à la recherche un champ d'exploration où les nouvelles tendances, celles de la "Renaissance littéraire en Ecosse", sont plus facilement observables: même si, finalement, "aucune pièce écrite avant 1925 n'atteignait un niveau dramatique très élevé" il est remarquable cependant que, désormais, l'état d'esprit des auteurs, des producteurs, des troupes commençait réellement à être modifié.

Liliane Meffre montre comment la pièce de Carl Einstein, *La mauvaise nouvelle*, suscitait en 1921, sous la République de Weimar, les passions les plus vives au point d'entraîner "un procès pour blasphème", révélant ainsi "la cassure profonde qui partageait la société de l'époque et la mentalité malsaine qui y régnait". Cette étude tend à démontrer que "même si, sur le plan théâtral, la pièce n'est pas une parfaite réussite, elle n'en demeure pas moins un remarquable document qu'il convient d'interroger": c'est une pièce dont "la vision prophétique était intolérable dans le contexte politique" de l'époque et qui continue "d'interpeller le lecteur actuel et d'aiguïser sa vigilance".

Toujours dans les années vingt, la pièce de l'Irlandais Sean O'Casey, *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, s'inscrit, comme le souligne René Agostini, "dans un contexte politique et social bien précis, dans une culture", évoquant à la fois "un peuple ballotté et animé d'élans vers une liberté sans cesse entravée" mais aussi "l'homme de la rue, la vie de quartier" et surtout peut-être "l'humain éternel qui peut intéresser aussi bien le philosophe que l'historien, ... le poète que le critique": il apparaît ainsi que si cette pièce est une "tragédie de la peur", elle est aussi "une tragédie de l'impuissance et de la culpabilité" et, bien sûr, une réflexion sur l'homme "pris dans les incertitudes, les contradictions de son milieu".

Aline Le Berre, quant à elle, étudie "l'art de la démystification" dans *Kasimir und*

Karoline, pièce de 1932 d'Ödön von Horváth qui "dresse un tableau sans fard de la réalité dans une Allemagne qui n'a pas encore basculé dans l'hitlérisme, mais se trouve au seuil d'un destin funeste": c'est une pièce dont la vision pessimiste, confinant au nihilisme, est peut-être le reflet d'une époque et de ses mentalités et dans laquelle Horváth "semble flirter avec l'obsession de l'absurde et du néant", peignant des personnages qui apparaissent comme "des créatures à la dérive, dérive sociale ou morale, ... tiraillées entre un matérialisme obsédant et un idéalisme confus, entre conscient et inconscient".

Le théâtre naguère, c'est enfin celui d'après la deuxième guerre mondiale.

Marielle Rigaud, en examinant *Mort d'un commis-voyageur*, d'Arthur Miller, montre comment cette pièce de 1949 "met en scène les contradictions internes d'une société en mutation et les conflits qui assaillent et déchirent l'individu", comment "elle explore la relation de l'homme au temps, au changement et au rêve", comment elle dévoile l'imposture de certains mythes et de certains idéaux, posant la question "de l'aliénation au monde (et à soi-même)". C'est une pièce qui, à travers certains thèmes, comme celui de la quête (ou de la fuite?), "dévoile des schémas d'exclusion terrifiants, qui enferment les protagonistes dans la solitude et l'isolement".

Avec *Don Juan*, de Leopoldo Marechal, pièce composée dans les années cinquante, Jean-François Podeur s'attache à montrer comment, par une transformation du mythe initial, véritable "subversion du mythe originel" en fait, le dramaturge argentin se livre à "une sacralisation de l'*eros* profane" et s'évertue, en fin de compte, à illustrer une allégorie du salut, plaçant "religion et métaphysique au centre de son oeuvre" dramatique: le drame de Marechal, en effet, "s'insère dans cette tradition romantique et chrétienne du mythe", comme l'atteste notamment la "féminisation" du mythe mais surtout aussi le fait que "le drame humain s'abolit dans le drame religieux".

La pièce radiophonique *Au bois lacté*, du poète gallois Dylan Thomas, fournit à Maurice Abiteboul l'occasion de s'interroger sur la surprenante fascination que peut exercer sur un public même prévenu ce spectacle rempli de mystère et de magie, générateur d'une force vitale peu commune et qui, dès 1952, évoquait, par son lyrisme doux-amer, les espérances et les inquiétudes d'une humanité qui ne se sentait plus désormais à l'abri d'aucune menace. Il s'agit, en effet, d'une pièce dont le pouvoir incantatoire s'exerce sans retenue sur un public venu assister à "une grande fête païenne à la gloire de la vie" mais qui jamais non plus ne pourra oublier que la tristesse et la mélancolie sont aussi "au rendez-vous des jours et des nuits qui, inlassablement, rythment le temps humain".

En présentant *L'art de la comédie* d'Eduardo de Filippo, pièce écrite en 1964, Edoardo Esposito s'attache à montrer comment le dramaturge napolitain "vise à démontrer la difficulté de la communication entre le domaine de la création artistique et le pouvoir en place": ainsi le texte nous révèle-t-il "deux conceptions opposées de la fonction des acteurs et, par là, du monde", le but recherché par le dramaturge étant ici "essentiellement pédagogique" et l'enseignement portant, en fin de compte, sur "le rapport entre vie et fiction théâtrale" et sur l'importance "pour tout pouvoir institutionnel à ne pas se couper de la vie réelle" et, pour l'individu, à se garder de toutes formes de "certitudes mentales et de stéréotypes".

Andrée Stephan montre que la pièce des deux auteurs québécois, F. Loranger et C. Levac, *Le Chemin du Roy*, de 1968-69, "assure d'abord la rencontre du théâtre et de l'événement" et qu'elle "recrée l'atmosphère du voyage de de Gaulle et les réactions qu'elle suscita, au Québec et à Ottawa, sous la forme d'une rétrospective fantaisiste et satirique": la pièce, en effet, "se place habilement à la croisée d'éléments antagonistes" et, "drame par son sujet et farce par sa forme", répond ainsi au projet des auteurs de "faire du théâtre une aventure collective", propre à faire naître, "au-delà d'une connivence amusée, l'engagement".

La dernière partie du présent numéro se propose de présenter certains aspects du théâtre "en cette fin de siècle", théâtre, bien souvent, de violence et de contestation.

C'est ainsi que Bernard Urbani nous fait entendre la voix de Tahar Ben Jelloun, dramaturge marocain de langue française: c'est "une voix, passionnée de vérité et de justice, de celles que l'on n'oublie pas"; sa pièce, *La Fiancée de l'eau*, de 1984, apparaissant comme "une prise de conscience collective, révolte et chant d'espoir" à la fois, témoigne d'un théâtre sincère, "généreux et engagé, d'inspiration mythique", véhément et courageux: "prise de conscience collective, révolte et chant d'espoir", elle réintroduit dans la littérature théâtrale les thèmes éternels "de la souffrance, du déracinement, des traditions et de l'identité perdue".

Michel Aronimi, poursuivant son exploration du théâtre de Joël Jouanneau, entreprise dans notre précédent numéro, analyse *Gauche Uppercut*, pièce de 1991, dont le texte participe à une "démonstration théâtrale et poétique, centrée sur la mystérieuse fatalité de la violence". Il est probable d'ailleurs que "dans ce portrait scénique de la violence mimétique, se voit désignée par Jouanneau la source originelle où puise l'imagination théâtrale". Analysant particulièrement "la violence au travail dans la langue", cet article montre comment "la violence gémellaire déployée dans l'action s'active librement dans le rythme saccadé qu'opèrent les parallélismes phonétiques et syntaxiques".

Anne Luyat, pour sa part, nous livre ses impressions sur la pièce de Philippe Minyana, *Chambres*, mise en scène par Jean-Vincent Brisa au dernier Festival d'Avignon, et nous dit comment cette pièce, "simple échange de confidences où les mots se bousculent pour échapper au silence", est placée sous le signe de "la haute tension du langage".

Ce numéro de *Théâtres du Monde* s'achève sur une double présentation de la pièce de Jean-Pierre Pelaez, *Le Barillet*, publiée en 1992 et qui sera portée à la scène en novembre 1993: Christian Imbart, d'une part, souligne que le dramaturge "s'empare de tout ce qui fait notre vécu quotidien et lui fait subir un traitement qui est de l'ordre de la radicalité", le mettant à l'épreuve du "contre-discours des choses et des mots". Le metteur en scène, Céline Garcia, pour sa part, ajoute: "C'est cela *Le Barillet* au-delà même du thème récurrent de la violence dans toute sa déclinaison: des mots pour tuer."

"Théâtres de jadis, de naguère ... et d'aujourd'hui": ce recueil d'articles nous aura ainsi présenté, après une double évocation du "Siècle d'Or" en Angleterre et en Espagne

(mais sans nostalgie ni passéisme), une traversée de ce vingtième siècle dont ni les promesses ni les angoisses n'auront, en définitive, trouvé de réponse autre que "le dur désir de durer" du théâtre, sa nécessité impérieuse de se renouveler tout en demeurant fidèle à lui-même, d'offrir sa diversité et sa multiplicité d'inspirations et d'expressions, tout en manifestant, partout et toujours, sa constante volonté — et comment pourrait-il en être autrement? — de traduire la présence, douloureuse ou joyeuse, désespérée ou courageuse, de l'homme au monde.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication

***I LE THEATRE JADIS :
THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"***

Maurice ABITEBOUL

Le Scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance

Christian ANDRES

**Aspects du Nouveau Monde dans l'oeuvre théâtrale
de Lope de Vega et Tirso de Molina**

LE SCÉLÉRAT ET SES AVATARS DANS LE DRAME ANGLAIS DE LA RENAISSANCE.

Le drame anglais de la Renaissance laisse essentiellement le souvenir de terribles tragédies "pleines de bruit et de fureur" où le poids du destin écrasait un héros (ou une héroïne) pour qui l'on ne pouvait qu'éprouver que pitié et sympathie, dont le courageux combat contre des forces hostiles suscitait admiration et effroi, et dont le triomphe spirituel quelquefois procurait la *catharsis* tant souhaité. Qui n'a frémi pour le vaillant Macbeth victime du mauvais sort... et de son ambition? Qui n'a plaint le pauvre roi Lear, accablé de chagrin? Qui n'a été troublé par le mystère d'Hamlet? Mais aussi, qui n'a éprouvé fureur ou indignation, crainte ou regret, avec le Bussy de Chapman ou la Vittoria de Webster, avec le Vendice de Tourneur ou l'Annabella de Ford, avec le Malevole de Marston ou Béatrice de Middleton, avec l'Evadné de Beaumont et Fletcher ou la Camiola de Massinger? Tous et toutes sont des personnages baroques¹ qui s'animent et s'agitent au rythme de leurs passions.

Mais le spectateur élisabéthain ou jacobéen qui s'identifiait volontiers au héros ou à l'héroïne de ces pièces se rendait au théâtre parce qu'il savait devoir y retrouver aussi des types qu'il aurait plaisir à reconnaître: le bouffon² ou le malcontent, l'ami fidèle ou la courtisane, le stoïque ou la mégère, la dupe³ ou le scélérat. Parmi ces types, celui du scélérat semble avoir évolué singulièrement au cours des quelques décennies qui séparent son entrée en scène sous Elisabeth⁴ de son départ (lors de la fermeture des théâtres par Acte de Parlement en 1642).

Simple survivance, pendant la période élisabéthaine, du Vice de la moralité médiévale⁵ et du tyran du théâtre classique sénèqueen (et peut-être aussi du tyran mis en scène dans les drames populaires religieux), le personnage du scélérat s'enrichit, pendant la période jacobéenne, de traits mélancoliques⁶ propres à l'époque, mais aussi de ceux du machiavel⁷ empruntés aux récits et *novelle* italiennes du temps: il devient plus critique et sa veine satirique en fait alors un malcontent⁸; il finit, pendant la période caroléenne, comme simple traître de mélodrame, avant de devenir le coquin des comédies de mœurs de la Restauration.

Le scélérat, dans les premières grandes pièces élisabéthaines, garde encore de ses origines classiques aussi bien que populaires les traits traditionnels que l'on relevait déjà

1) Voir, notamment, Maurice Abiteboul, "Présence du baroque dans *The Changeling*", *Baroque* (1969), 67-76.

2) Voir Victor Bourgy, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle*, (Paris: O. C. D. L., 1969).

3) Voir Christiane Gallenca, *La Dupe élisabéthaine ou l'homme trompé*, (Paris: Didier, 1982).

4) Le drame anglais de la Renaissance couvre précisément la période élisabéthaine (1558-1603), la période jacobéenne (1603-1625), la période caroléenne (1625-1642).

5) Voir L.W. Cushman, *The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature Before Shakespeare*, (London: Frank Cass, 1970, pr édit: 1900).

6) Voir Jean Robert Simon, *Robert Burton et "l'Anatomie de la Mélancolie"*, (Paris: Didier, 1964).

7) Voir Emile Gasquet, *Le courant machiavélien dans la pensée et la littérature anglaises du XVI^e siècle*, (Paris: Didier, 1974).

8) Voir José Axelrad, *Un malcontent élisabéthain: John Marston*, (Paris: Didier, 1964).

dans les tragédies de Sénèque ou dans le drame religieux médiéval. C'est un *tyran* sanguinaire, avide de pouvoir et qui triomphe dans l'oppression; ou bien, se souvenant de son ancêtre, le Vice de la Moralité, il intrigue et s'insinue, habile à monter des machinations et à duper ses innocentes victimes: qu'il fasse preuve de cruauté et de violence dans un cas, d'hypocrisie et de sournoiserie dans l'autre, c'est toujours à l'appel du mal que répond le scélérat; il est l'incarnation de l'abus de pouvoir ou de la malignité et, en toutes circonstances, de l'iniquité; il savoure sa victoire sans remords, jubile au spectacle de la pureté souillée et de la justice bafouée, apprécie en fin connaisseur sa propre ingéniosité, applaudit au succès des stratagèmes qu'il invente ou des pièges qu'il tend. Mais, s'il n'a guère besoin de mobiles pour écraser la vertu et le bien -car sa nature même de scélérat constitue une justification suffisante pour rendre compte de sa volonté de nuire- il n'en demeure pas moins vrai qu'il ne parvient à un degré de vraisemblance acceptable que grâce à l'art des dramaturges élisabéthains: ceux-ci, en effet, prêtent aux *libido dominandi*, *libido sentiendi* ou *libido vindicandi* de l'âge précédent les nuances d'une analyse psychologique subtile servie par une esthétique convaincante. C'est ainsi que Barabas dans *Le Juif de Malte* de Marlowe, ou le héros éponyme de *Richard III* de Shakespeare, poussé l'un par la vengeance, l'autre par l'ambition, sont des scélérats qui exultent comme le Vice lorsque leurs plans réussissent mais ils sont "humanisés" par les passions qui les animent. Dans *La Tragédie espagnole*, cependant, Kyd répartit clairement les tâches: à Lorenzo est dévolu le rôle de scélérat, à Hiéronimo celui de justicier; mais lorsque la justice se pervertit en vengeance privée, en vendetta, le héros bascule dans le camp des scélérats.... à moins que son extrême tourment ne le conduise à la folie⁹. Dans *Hamlet*, Shakespeare évite à son héros la déchéance spirituelle en jouant subtilement sur deux tableaux: la démence d'Hamlet est-elle réelle ou simulée?¹⁰ Quoi qu'il en soit, elle lui permet de garder son statut de héros, puisqu'elle fait obstacle continûment à la réalisation de la vengeance. Dans *La Tragédie espagnole*, Hiéronimo, déchiré entre son devoir de justicier et le piège de la vengeance privée, perd momentanément la raison; le héros de *Hoffman* de Chettle, en revanche, n'hésite pas à utiliser stratagèmes et dissimulation sans l'ombre d'un remords ce qui le range inévitablement dans la catégorie des scélérats.

Les pièces écrites dans la tradition de *La Tragédie espagnole* ont pour thème central la vengeance¹¹, acte toujours considéré comme condamnable par les spectateurs élisabéthains: le héros, s'il n'est plus à priori un scélérat, comme dans la célèbre pièce de Marlowe évoquée plus haut, risque toutefois de le devenir; c'est d'ailleurs dans les *conflits* intérieurs ainsi suscités que réside de plus en plus l'intérêt majeur de tragédies comme *Hamlet* ou *La Tragédie du Vengeur* de Tourneur. En tout cas, à partir de Kyd et de Marlowe, le scélérat garde encore les attributs du Vice, mais surtout deux possibilités s'offrent à lui: accepter joyeusement sa scélératesse, et même la revendiquer comme le fait

9) Voir Jean Fuzier, "L'hôpital des fous: variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance", in *Hommage à Jean-Louis Fleckniakoska* (Montpellier: Publications de l'Université Paul Valéry, 1980).

10) Voir Maurice Abiteboul, "Hamlet, marginal "par nature ou "par accident"?" *Caliban XXI* (1984), 11-27.

11) Voir Fredson Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, (Princeton: Princeton U.P., 1940).

le machiavel; ou la refuser obstinément, malgré l'obsédante tentation du Mal, comme s'y résout parfois le mélancolique.

Durant la période jacobéenne, le machiavel, héritier du Vice médiéval, amplifie la scélératesse de son prédécesseur et les dramaturges, s'inspirant d'une interprétation un peu hâtive des préceptes du grand Florentin,¹² compliquent de plus en plus les intrigues et les stratagèmes et mettent le machiavélisme au goût du jour.

Le machiavel est souvent un ambitieux pour qui tous les moyens sont bons qui peuvent lui permettre de parvenir: Edmond, le bâtard dans *Le Roi Lear*, ou d'Amville, dans *La Tragédie de l'athée* de Tourneur, sont des machiavels confirmés que leur athéisme rend encore plus odieux au public de l'époque. Claudius dans *Hamlet*, peut être considéré comme un machiavel qui, par arrivisme et par goût du pouvoir, a été conduit à se débarrasser de son frère, le vieux roi Hamlet, mais qui, par prudence "politique", se dissimule derrière un masque d'hypocrisie. L'on se souvient de l'exclamation indignée d'Hamlet:

Que l'on puisse sourire et encore sourire et être un traître,¹³

Si l'intérêt guide le plus souvent les entreprises du machiavel, le goût du mal pour le mal n'est pas pour autant absent de ses funestes projets. Dans *Othello*, Iago agit au moins autant par pure malignité que par souci de laver ce qu'il considère comme un affront personnel que lui aurait infligé le Maure de Venise.

C'est surtout la malveillance qui anime un Delavil dans *Le Voyageur anglais* de Heywood ou Wendell dans *Une Femme tuée par la tendresse* du même Heywood. Chaque fois, l'apparence de vertu du personnage est irrésistiblement trompeuse et l'on ne peut guère soupçonner la réalité que dissimule le masque d'honnêteté du traître.

Dans *Femmes, méfiez-vous des femmes* de Middleton, c'est un machiavel en jupons, Livia, qui s'entremet pour provoquer la déchéance spirituelle de Bianca et d'Isabella; mais quelles que soient les récompenses qu'elle escompte obtenir pour prix de ses mauvaises actions, le plaisir de nuire constitue déjà pour elle une jouissance indéniable.¹⁴ De même le De Florès de *La Remplaçante*, de Middleton et Rowley, ne se contente pas de satisfaire sa lubricité en corrompant Béatrice, il exulte comme son ancêtre le Vice de la Moralité.¹⁵

Dans les tragédies jacobéennes, le machiavel multiplie pièges et stratagèmes, ses motivations sont presque toujours fondées psychologiquement mais la joie d'accomplir un acte malveillant demeure un élément quasi constant chez le scélérat. C'est ainsi que dans

12) Voir Maurice Abiteboul, "Machiavel et l'Angleterre des Tudors", in *Machiavelli attuale, Machiavel actuel*, éd. Georges Barihouil (Rennes: Longo Editore, 1982), pp. 99-107.

13) *Hamlet*, I, 5, 108.

That one may smile, and smile, and be a villain.

14) Voir *Women Beware Women*, II, 1, 178-9:

Who shows more craft t' undo a maidenhead,
I'll resign my part to her.

15) Voir *The Changeling*, III, 4 170-1:

Thou'lt love anon,
What thou so fear'st and faint'st to venture on.

La Duchesse d'Amalfi de Webster, Ferdinand et le Cardinal, le cruel et le sournois, résumant à eux deux les attributs complémentaires du machiavel: les tortures morales que "les frères d'Aragon" font subir à la pathétique Duchesse sont, en effet, aussi horribles que celles que devait supporter la victime du Vice; mais si le supplice est, cette fois, infligé pour punir la mésalliance de leur sœur avec Antonio (et donc, apparemment, pour "raison d'Etat"), il n'en demeure pas moins que les atrocités commises ont pour essentielle justification la jouissance "sadique" avant la lettre des tortionnaires: on sent, ici, l'influence des *novelle* sur une "tragédie à l'italienne" (comme on s'est plu à la nommer) où le goût de la violence et de la cruauté *per se* pouvait se donner libre cours, mais où la tendance à compliquer les intrigues pour intensifier le plaisir dramatique permettait aussi au machiavel d'inventer et de "machiner" à loisir.

Contrarié dans ses projets par des remords ou déchiré par des crises conflictuelles, le scélérat -ou du moins le personnage qui court le risque de devenir tel - se mue souvent en mélancolique. On sait la fortune qu'eurent au temps de la Renaissance, les personnages mélancoliques: que l'on se souvienne, par exemple, de Jaques dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare:

Le monde entier est un théâtre
Et tous, hommes et femmes, ne sont que des acteurs....¹⁶

Le mélancolique qui résiste à l'appel du Mal surmonte (souvent difficilement) sa crise et évite de tomber dans la scélératesse. C'est le cas d'Hamlet qui, pourtant, se lamente:

Que le train de ce monde me semble épuisant, fastidieux, insipide et vain! Pouah! pouah! C'est un jardin à l'abandon qui tombe en friche, envahi, foisonnant de choses répugnantes! ¹⁷

C'est le cas également de Vendice, dans *La Tragédie du Vengeur*, qui échappe de justesse à la tentation du Mal et qui n'aspire qu'à restaurer le Bien au risque de devoir parfois utiliser les armes du Mal, mais sans jamais céder à l'attrait d'une vengeance scélérate. Toutefois, lorsque l'homme mélancolique est rongé par son mal absolument, lorsqu'il n'est plus en mesure de réagir ou que lui est refusée la grâce du salut, il devient "une pure canaille"¹⁸ comme le héros de *La Vengeance d'Antonio* de Marston ou le

16) *As You Like It*, II, 7, 138-9.

All the world's a stage,
and all the men and women merely players...

17) *Hamlet*, I,2, 133-7:

How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! ah fie! 'tis an unweeded garden
That grows to seed! things rank and gross in nature
Possess it merely!

(Trad: Maurice Castelain)

18) *The Revenger's Tragedy*, I, 3, 171: "...innocent villains"

(Trad: Henri Fluchère)

Cardinal de *La Duchesse d'Amalfi*, ou comme ces personnages, de plus en plus nombreux dans le drame jacobéen, que l'on appelle les *malcontents*.

Il faut souligner, en effet, l'importance croissante du "malcontentism" chez les dramaturges jacobéens et remarquer que ce n'est pas un hasard si le type du *malcontent*, popularisé par Marston dans une pièce intitulée précisément *Le Malcontent*, occupe désormais sinon le devant de la scène du moins une place grandissante dans le théâtre du temps. Si Hamlet et Vendice sont des malcontents qui "tournent bien", on ne peut en dire autant d'un Flaminéo dans *Le Démon blanc* de Webster, ni de Bosola dans *La Duchesse d'Amalfi*: amers, aigris ils souffrent manifestement de leur condition, et nourrissent une rancœur fielleuse à l'égard de la société qui ne sait pas récompenser, estiment-ils, leurs mérites. Même De Florès, dans *La Remplaçante*, et, sous une forme plus atténuée, Léantio, dans *Femmes, méfiez-vous des femmes*, sont des malcontents. Ils ne deviennent pas automatiquement des scélérats, mais la veine satirique que les dramaturges exploitent conduit parfois, sur le plan dramatique, à une dégradation du *malcontent* en scélérat. Lorsque le héros, dans *Bussy d'Amboise* de Chapman, exprime son dépit par ces mots, dès la première scène:

C'est la Fortune et non Raison qui gouverne toutes choses,
Récompense marche à reculons, Honneur la tête en bas...,¹⁹

on pourrait craindre un glissement du héros vers un comportement de scélérat, mais tel n'est pas le cas. De même, le Duc Altofronto, dans *Le Malcontent*, ne devient jamais un scélérat malgré les griefs nombreux qui auraient pu lui en fournir prétexte. En revanche Edmond, dans *Le Roi Lear*, Iago, dans *Othello*, sont des malcontents-scélérats. Le premier s'insurge:

Pourquoi donc subirais-je
Le carcan de la coutume et des conventions
Du monde qui me déshérite? et cela
Parce que je suis venu douze ou quatorze lunes
En retard sur mon frère? Pourquoi bâtard? Pourquoi vil?
Alors que j'ai le corps aussi bien proportionné,
Le cœur aussi noble....?²⁰

19) *Bussy D'Amboise*, I, 1, 1-2:

Fortune, not Reason, rules the state of things,
Reward goes backwards, Honour on his head

(Trad: Jean Jacquot)

20) *King Lear*, I, 2, 2-8:

Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? Wherefore base
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous...

(Trad: Camille Chérin)

Le second s'indigne:

Mais quoi, il n'y a rien à faire; c'est la malédiction du service;
L'avancement vient par recommandation et par faveur
Et non par ancienneté...²¹

De Florès est aussi un malcontent poussé, dans une certaine mesure, par désespoir à la scélératesse:

Bien que ma dure destinée m'ait conduit à la servitude
J'ai été jeté dans le monde avec le rang de gentilhomme.²²

Et Flaminéo résume, à la fin du premier acte du *Démon blanc*, sa biographie de fils de gentilhomme ruiné, d'étudiant diplômé passé au service du Duc et peu récompensé. ²³

Vers la fin de la période jacobéenne, cependant, et durant la période caroléenne, le scélérat n'est plus automatiquement une survivance du *Vice* de la Moralité, ni même l'héritier du *machiavel* des grandes tragédies de l'âge précédent; le *mélancolique* ou le *malcontent* peu à peu perdent de leur importance ou de leur virulence; même les motifs traditionnels de vengeance ou d'ambition semblent peser d'un moins grand poids. On a l'impression que seules des raisons d'efficacité dramatique guident désormais les choix des dramaturges et que ni la violence satirique ni la puissance tragique ne constituent plus leur domaine privilégié.

C'est ainsi que dans *Domage qu'elle soit une putain* de Ford c'est le héros même de la pièce, Giovanni, pour lequel le spectateur éprouve longtemps de la sympathie, qui devient inexorablement le scélérat; il est manifestement poussé par une passion effrénée, la luxure, que l'on ne peut plus confondre avec les sentiments d'affection qui semblaient l'animer au début de la tragédie. Mais lorsque, à l'acte V, Soranzo lui permet de revoir Annabella, lui tendant ainsi un piège, la trahison de Soranzo ne peut qu'inspirer du dégoût au spectateur, et, par contrecoup, une certaine forme de compassion à l'égard de Giovanni. Celui-ci est formellement désigné comme scélérat, et pourtant le dramaturge ne semble pas se résoudre tout à fait à le priver définitivement de la sympathie du public.

C'est cette même incertitude morale que l'on croit déceler dans *La Fiancée tragique* de Beaumont et Fletcher où Mélantius, bien que responsable moralement de l'assassinat du

21) *Othello*, I, 1, 35-7:

Why, there's no remedy: 'tis the curse of service;
Preferment goes by letter and affection,
And not by old gradation...

(Trad: Armand Robin)

22) *The Changeling*, II, 1, 48-9:

Though my hard fate has thrust me out to servitude,
I tumbled into th' world a gentleman...

23) *The White Devil*, 2, 315-32.

roi par Evadné, se voit, en quelque sorte, exonéré de toute condamnation, le nouveau monarque lui octroyant une totale amnistie. Pourtant, en poussant sa sœur Evadné à accomplir l'acte de vengeance qu'il a lui-même souhaité, il ne peut apparaître véritablement sans tache. On est mis en présence, cette fois, d'un héros qui n'est pas sans reproches et qui, sans être reconnu comme scélérat, perd pourtant dans une certaine mesure la sympathie du public.

Dans *Valentinien*, ce n'est pas tant la confusion morale que l'effet de surprise que semblent avoir recherché Beaumont et Fletcher: Maximus, en effet, après être passé, aux yeux de tous, spectateurs compris, pour un héros stoïcien, révèle brusquement des ambitions démesurées et avoue être l'auteur de toute une machination dont l'esprit contredit complètement ce que les premiers actes ont laissé entrevoir de sa personnalité: cette fois le héros devient subitement scélérat pour des raisons purement théâtrales et qui négligent totalement les conflits dramatiques et tragiques.

De même, Massinger, dans *Le Duc de Milan*, exploite volontiers les effets de surprise: si Francisco est bien le scélérat qu'il paraît être depuis le début, ce sont, cette fois, ses motifs qui sont révélés brutalement de manière à surprendre le public: alors qu'on le croyait poussé à agir par ambition, Francisco ne désirait, en fait, que venger sa sœur Eugénia, violée par le Duc plusieurs années auparavant.

De telles pièces doivent moins désormais à la puissance tragique qu'aux simples effets "sensationalnels": le rôle du scélérat en est d'autant amoindri. On ne vibre plus devant son ignominie; on n'est plus troublé par le spectacle du Mal; on est seulement intrigué, au sens fort du terme, et surpris par les bouleversements intempestifs qui se produisent de scène en scène. A la tragédie a peu à peu succédé la tragicomédie. Le scélérat n'est plus l'incarnation du Mal, devant qui on pouvait éprouver une terreur sacrée; il n'est plus, à la limite, qu'un traître de mélodrame comme le suggère si bien le titre de la pièce de Shirley, *Le Traître*.

En 1642, un an après la célèbre pièce de Shirley, *Le Cardinal*, qui reprend inlassablement les thèmes traités depuis plus d'un demi-siècle, mais de manière quasi mécanique, les théâtres seront fermés par acte de Parlement. Le Siècle d'Or de la tragédie anglaise aura vécu.²⁴ A la Restauration, une vingtaine d'années plus tard, on ne retrouvera plus du grand ancêtre le Vice, ou de ses avatars (le machiavel, le malcontent ou même le traître) qu'un type de personnage, encore sournois, toujours quelque peu malveillant, mais qui jamais plus n'inspirera l'effroi comme l'avait fait le scélérat du drame de la Renaissance: le coquin, méprisable et quelquefois odieux. Autres temps, autres mœurs: le scélérat ne faisait que changer de vêtements.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

²⁴ Voir Maurice Abiteboul, *Le Drams jacobéens et la crise de la Renaissance* (Avignon: Ed. IRIAS, Coll. "Theatrum mundi", 1992).

ASPECTS DU NOUVEAU MONDE DANS L'OEUVRE THEATRALE DE LOPE DE VEGA ET DE TIRSO DE MOLINA

La commémoration du cinquième centenaire de la "Découverte" du Nouveau Monde par l'Occident en 1492 n'aura pas manqué de ranimer les polémiques habituelles des deux côtés de l'Océan Atlantique, et d'inviter à reconsidérer le bilan des pertes et profits d'un tel événement ¹. Il est évident qu'il n'est pas dans mon intention d'y contribuer sur le mode passionnel, ni de faire ici oeuvre d'historien. Mais j'ai voulu du moins m'intéresser et intéresser les curieux d'autres disciplines que la mienne au traitement dramatique de certains aspects du thème américain dans le Théâtre du Siècle d'Or espagnol, et plus particulièrement chez Lope de Vega - le créateur du théâtre national ibérique - et Tirso de Molina dont la gloire est à tout jamais assurée ne serait-ce que par son personnage célèbre de don Juan ². Ce choix d'auteurs n'est pas non plus arbitraire: Lope de Vega a été le premier dramaturge à consacrer une pièce à Christophe Colomb et à la Découverte du Nouveau Monde, tandis que Tirso de Molina a mis en scène l'aventure des frères Pizarro dans une véritable trilogie. Tous deux mettent en scène la rencontre de deux civilisations, véhiculent la vision du monde espagnole de leur siècle et projettent sur les planches leurs idées et leurs croyances, leur sensibilité et leur imagination.

I. La figure de Christophe Colomb chez Lope de Vega.

1. 1. Quelques éléments biographiques.

Christophe Colomb fut un homme dont la personnalité nous demeure encore assez énigmatique, et la question même de ses origines a jusqu'ici fait couler beaucoup d'encre. Sans entrer dans les détails, il y eut des historiens pour lui attribuer une ascendance juive,

1) Le lecteur curieux d'en savoir plus pourra consulter avec profit l'article de Miguel León Portilla : "Le Nouveau Monde, 1492-1992. Un débat interminable ?", traduit de l'Espagnol et publié dans la revue *Diogenes*, Paris, Gallimard, N° 157, janvier-mars 1992, pp. 3-26.

2) Cette étude reprend quelques idées et éléments publiés en castillan, et parus en Allemagne récemment sous forme de deux fascicules consacrés respectivement au théâtre américain de Lope de Vega et à celui de Tirso de Molina :

- Christian Andrés, "Visión de Colón / de América y de los Indios / en el teatro de Lope de Vega", *Acta Columbina* 7, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, 28 p.

- *idem*, "Visión de los Pizarros / de la conquista del Perú / y de los Indios / en el teatro de Tirso de Molina", *Acta Columbina* 10, Kassel, Edition Reichenberger, 1991, 44 p.

J'ai donc été amené à traduire personnellement mon choix de citations espagnoles, d'autant plus qu'il est presque impossible de disposer de traductions françaises des pièces citées, ou en tout cas difficile : à titre d'exemple, pour *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega, il existe une traduction de 1892 par Damas-Hinard, et la plus récente à ma connaissance est celle de Montgivray, *La Découverte du Nouveau Monde*, Hatier, "Les Classiques pour tous", Collection étrangère, n° 260, Paris, 1925.

J'ajouterai que ces pièces ne sont certes pas des plus connues auprès du grand public ni des plus jouées, tant en Espagne qu'en France. Pour l'adaptation en langue française de *La Découverte du Nouveau Monde*, signalons toutefois par Morvan Lebesque sa création à Fougères le 20/11/1953.

d'autres qui en firent un Castillan, un Catalan, un Corse, un Portugais, un Français, un Allemand, un Grec, un Arménien, et même un . . . Indien! Mais il est pratiquement démontré aujourd'hui que "l'Amiral de la flotte océane" fut gènois³. Lope de Vega le savait déjà, lui qui écrivit dans sa comedia *Le Nouveau Monde découvert par Christophe Colomb*⁴

Je suis Christophe Colomb,
grand Roi de Lusitanie;
je suis né à Nervi, village pauvre
de Gênes, fleur de l'Italie.⁵

Lope insiste beaucoup, il est vrai, sur les origines plébéiennes et plus que modestes de son héros: cela n'est pas gratuit, nous le verrons, et le désir compréhensible de s'enrichir chez quelqu'un de pauvre interviendra plus d'une fois dans son portrait moral, et pas forcément dans un sens toujours positif.

Un autre aspect lié à la Découverte n'est pas absent non plus, et Lope en fait état pour évoquer la genèse même du projet colombien: la légende du pilote anonyme et moribond à qui notre futur Amiral aurait donné l'hospitalité dans l'île de Madère. Lope lui consacre trente-six vers, et de fait toute sa pièce est en quelque sorte la glose d'une telle légende, puisque le pilote agonisant et reconnaissant aurait légué ses cartes de navigation à Colomb, et lui aurait parlé de terres inconnues situées à l'ouest de l'Europe :

J'allais donc voguant
sur l'Océan, en direction du Ponent,
lorsqu'une farouche tempête
emporte mon navire et trouble mon esprit.
Ayant perdu le Nord, sans boussole ni repères
elle m'oblige à le parcourir dans toute sa largeur,
où je vis de mes propres yeux
un nouveau ciel et des terres différentes,
telles que jamais les hommes
n'ont pu les imaginer,
hormis le fait que nous les vîmes
et que nos pieds les foulèrent. ⁶

3) Voir par exemple à ce sujet Mariane Mahn-Lot, *Portrait historique de Christophe Colomb*, Paris, Ed. du Seuil, 1988.

4) Mes citations étant chaque fois traduites de l'Espagnol, je donnerai en note le texte original avec les références précises pour d'éventuels lecteurs hispanistes ou connaissant l'Espagnol. La comedia de Lope intitulée *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* a été publiée pour la première fois en 1614. Le texte que j'utilise est celui du tome CCXV des œuvres complètes de Lope, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, 1968.

5) "Yo soy Cristóbal Colón, /alto Rey de Lusitania: /nací en Nervi, pobre aldea /de Génova, flor de Italia", *El Nuevo Mundo...*, op. cit., acte I, p. 124 b.

6) "Por el Océano, pues/de poniente caminaba, /cuando una tormenta fiera/mi seso y nave arrebató./Sin norte, aguja ni tiento/por sus anchuras me pasa,/donde vi con propios ojos/nuevo cielo y tierras varias./tales, que nunca los hombres/pensaron imaginar las,/cuanto más que fueran vistas/ de nuestros pies tocadas", *ibidem*, *ibid.*

Cette histoire, Lope ne l'a pas inventée, mais il l'a recueillie pour l'avoir lue chez des chroniqueurs ou en avoir entendu parler⁷. Pour Mahn-Lot, il s'agit là d'une légende inventée de toute pièce pour nuire au mérite personnel de Christophe Colomb, et surtout empêcher ses héritiers de toucher des bénéfices substantiels au titre de sa découverte.

1.2. Le traitement dramatique lopesque.

Venons-en maintenant à des considérations plus concrètement théâtrales, autrement dit à la manière qu'a Lope de traiter un sujet historique et idéologique d'une telle ampleur. Il n'était pas du tout évident de mettre en scène et de rassembler dans une même pièce des éléments aussi disparates: la diversité des espaces et des temps, celle des hommes, les péripéties elles-mêmes de la traversée, le "choc" de la rencontre entre deux civilisations si dissemblables. Mais Lope a pu le faire parce qu'il s'est affranchi des règles classiques, des préceptes néo-aristotéliens. Peu lui importait une telle diversité: ce qui compte, c'est d'essayer de retrouver l'événement lui-même, le foisonnement d'idées et de contradictions chez Christophe Colomb. Son héros ne sera pas monolithique: religieux, presque mystique d'une part, aventurier de l'autre; doté d'un esprit et d'une culture héritiers du Moyen Âge, mais aussi entrant dans la modernité par la portée de sa découverte; visionnaire et sensible à la nature, et néanmoins épris superstitieusement de l'or. Lope nous propose alors une synthèse de tous ces traits qui rend le personnage humainement intéressant. Son Colomb concilie l'intérêt le plus matérialiste avec l'appât des richesses "indiennes", et un aspect providentialiste, voire missionnaire, car la future conquête et colonisation du Nouveau Monde est entrevue et interprétée comme une extension du nombre des sujets pour le Roi du Portugal d'abord, et un gain d'âmes pour la religion catholique :

...et les peuples qui y vivent
je les amènerai à baiser tes pieds.⁸

Quoi qu'il en soit, le Colomb de Lope est repoussé par le Roi du Portugal Jean II, comme s'il s'agissait d'un fou, d'un ignorant qui laisse galoper son imagination fiévreuse à partir de deux "brouillons" légués par un mort frénétique :

Va-t-en, Colomb, va voir les Castellans
(ce sont des gens particulièrement crédules),
à eux tu peux raconter de telles sornettes.
Car au Portugal tu ne trouveras plus
ni crédit ni lieu où séjourner.⁹

7) Cette légende n'a pas été inventée par Gomara (*Historia de las Indias*, 1552), certes, mais diffusée efficacement par lui, comme le souligne Marcel Batnillon.

8) "y la gente que le habita/haré que bese tus plantas", *El Nuevo Mundo...*, op. cit., acte I, pp. 135-136.

9) "Vete, Colón, y en Castilla,/(que se creen fácilmente) /les cuenta esa maravilla./Que en Portugal no has de hallar/más crédito ni lugar", *ibidem*, p. 125 b.

II. Vision de l'Amérique et des Indiens.

2.1. L'Amérique chez Lope et Tirso de Molina.

La pièce de Lope fait mention partiellement des connaissances et des erreurs de Colomb, ainsi que de celles du XVII^{ème} siècle lui-même, car la représentation du monde n'est pas encore scientifiquement et totalement établie avec justesse. Le monde à l'époque de Colomb était officiellement tripartite: l'Europe, l'Afrique, l'Asie, et la Terre ne pouvait qu'être immobile au centre du monde selon la Bible.

En tout cas, il y a dans la pièce de Lope un bel exemple de "géographie mythique" et d'élaboration dramatique avec le nom de la première île découverte par Colomb. En réalité celle-ci fut appelée "San Salvador", tandis qu'au cours de son second voyage il baptisera du nom de "la Descada" (la Désirée) la première d'une série d'autres îles. Dans la comedia de Lope, il en va autrement: à la fin du premier acte, appuyé par la reine Isabelle de Castille, Colomb lui promet galamment d'appeler "Isabela" la première terre découverte. Pourtant, au deuxième acte, sa promesse est bien vite oubliée puisqu'il est question de "Descada":

Pour avoir si longtemps désiré,
après avoir lutté si longtemps,
qu'on l'appelle la Désirée.¹⁰

C'est que le récit dramatique de la traversée, les souffrances de l'équipage, la mutinerie à laquelle échappe de justesse Colomb, ont pris largement le pas sur la promesse faite à la Reine Isabelle. En outre, emporté par son plaisir de l'écriture, lorsque les Espagnols débarquent enfin, Lope fera s'exclamer Colomb: "Terre, terre désirée!", ce qui entraîne immédiatement le jeu de mots ci-dessus mentionné.

L'Amérique physique de Lope présentera des anomalies compréhensibles à son époque: le Brésil passait pour être un archipel et le Pérou était vu comme une région très restreinte mais verdoyante, à la manière des Flandres. Il faut dire aussi que la vision du Brésil, entre autres, était largement tributaire du mythe, avec ses images édéniques d'îles regorgeant d'or et de pierres précieuses.

Car le trait le plus caractéristique sans doute, c'est l'aspect économique. Chez nos deux dramaturges, nous assistons à une véritable mise en scène d'une "géographie de l'or", et personne ne s'en étonnera aujourd'hui. Dans *Amazonas aux Indes* de Tirso, Martesia, l'Amazone amoureuse du Conquistador Caravajal, décrit ainsi les richesses du Pérou:

Depuis les montagnes de Quito
jusqu'à l'endroit où ses courants
luttent avec l'Océan du Nord, qui les absorbe,
mille lieues et davantage l'attendent,
si riches, aux veines éternelles,

10) "Por el largo desear, /después de tan larga guerra, /se llame la Descada", *ibidem*, acte II, p. 147b.

répandant au lieu de sang
 le métal monarque;
 tant d'argent et d'or récoltent
 les omaguas, seulement,
 que, leur région phénix
 jouit d'un majorat solaire;
 autant de mines que de pierres
 seront conquises par Gonzalo s'il les vainc,
 soumettant à ses pieds des rois,
 l'Europe, l'Afrique, le monde.¹¹

Dans *Le Nouveau Monde...* de Lope, le cacique Dulcanquellin présente en quarante vers les richesses de son pays, et nous avons là un véritable catalogue de pierres précieuses:

...perle et corail dans la mer,
 l'or et l'argent dans la terre.
 Le diamant est extrait avec sa gangue
 de la mine, où il résiste en vain à l'effort humain,
 de sa dureté victorieux.
 La topaze sort couleur de gaude
 et l'améthyste mauve,
 la hyacinthe vêtue de bleu,
 la chaste émeraude,
 le rouge rubis,
 avec le tournesol variable
 et tout ce que nourrit le soleil
 depuis Guayra à Potosi.¹²

L'Amérique n'est pas seulement évoquée pour l'or, l'argent et les pierres précieuses : dans le Théâtre de nos deux dramaturges bien d'autres ressources s'y trouvent. Par exemple, le Brésil tire son nom lui-même d'un arbre, comme on le voit dans la

11) Les trois comedias de Tirso constituant la trilogie des frères Pizarre sont : *Todo es dar en una cosa* (1626-1630), *Amazonas en las Indias* (1629-1632) et *La Lealtad contra la envidia* (1626-1630). Nous utilisons l'édition de Blanca de los Ríos, le tome III des *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, Madrid, Aguilar, 1962. Je traduis ici une citation de *Amazonas en las Indias*

"Desde las sierras de Quito/hasta donde sus corrientes/con el Océano luchan/del Norte, que se las bebe,/mil leguas y más le aguardan/tan ricas, que son perexmes/las venas, que en vez de sangre, /el metal monarca vierten; /tanta plata y oro esquilman/los omaguas, solamente, /que, mayorazgo del sol/goza su comarca fénix;/tantas minas, cuantos riscos,/conquistará [Gonzalo] si los vence/a Europa, al Africa, al mundo/postrando a sus plantas reyes", acte III, p. 729 a.

12) "... perlas y coral en el mar, /el oro y la plata en la tierra. /Sale el diamante en su escoria/de la mina, donde en vano/resiste al trabajo humano, /de su dureza victoria. /Sale el topacio de gualda/y la morada amatista, /el jacinto que azul viste, /la continente esmeralda, /el colorado rubí, /con el vario girasol/y cuanto sustenta el sol/desde Guayra a Potosí", *El Nuevo Mundo...*, op. cit., acte I I, p. 142b.

comedia *Le Brésil restitué* (*El Brasil restituido*) de Lope de Vega :

Au fil de ces épées
mangez, brésillets feuillus,
car en raison d'autres bois blancs
Brésil est appelée l'île
qui alimente la cause du procès.¹³

Chez Tirso de Molina, la cannelle est mentionnée comme un arbuste particulièrement convoité par les Conquistadors, et la reine des Amazones en personne, Ménalipe, déclare à Gonzalo Pizarro dans *Amazones aux Indes* :

Je sais, enfin, que tu viens
affamé de gloire, Espagnol, maintenant,
pour nous découvrir
ainsi que les plantes précieuses
offrant la cannelle,
et que tu parcoures ces terres farouches
que le moluque exploite,
les imitant en fleur et feuilles.¹⁴

Carvajal vante même l'excellence de la cannelle américaine en ces termes :

Ces plantes croissent de telle sorte
que, en transportant à la Castille
un seul arbre, il serait possible
d'assaisonner tous les mets
que la gourmandise prépare en Espagne,
et elle sera reconnaissante à don Gonzalo Pizarro
qui fit la conquête de cette terre.¹⁵

Mais je ne tiens pas à trop insister sur cet aspect des choses qui a déjà été maintes fois mis en valeur ailleurs, préférant souligner d'autres traits, notamment la vision des Indiens chez Tirso de Molina, et l'importance des mythes, y compris au Théâtre.

2.2. L'homme indien chez Tirso.

Certes, il suffit de lire quelques comedias du Siècle d'Or pour se rendre compte de

13) "Al filo destos aceros/comed, ho josos brásiles,/que por otros rubios leños/se llama Brasil la isla/por cuya causa es el pleito" acte II, p. 231 a. Cette pièce a été publiée en 1625, et nous utilisons l'édition de la Biblioteca de Autores Españoles, CCXXXIII, Madrid, 1970.

14) "Sé, en fin, que buscando fama/vienes, español, agora , /en nuestro descubrimiento/y de las plantas preciosas/que la canela tributan, /y por estas tierras toscas, /a las que el maluco esquilma/imitan en flor y en hojas", *Amazones en las Indias*, op. cit., Acte I, p. 706a.

15) "Crecen de modo estas plantas/que llevándose a Castilla/un árbol solo, pudiera/sazonar cuantas cocinas/tiene la gula en España, /y estarále agradecida/a don Gonzalo Pizarro/que descubrió su conquista", *ibidem*, acte II, p. 713 b.

la faible caractérisation des personnages d'Indiens, ceux-ci apparaissant plutôt comme devant obéir à une typologie standardisée, correspondant à ce qu'en attendait le grand public espagnol. Ainsi, l'Indien est la plupart du temps un idolâtre, un homme courageux, un anthropophage et un naïf. En réalité, chez Tirso, il y a peu de mentions de l'homme américain (mise à part *Amazonas aux Indes*, où les Indiennes sont décrites de manière bien peu "réaliste"). Rien d'étonnant à cela: comme il élabore une trilogie à la gloire des frères Pizarre, et de Gonzalo en particulier, il va donc s'agir essentiellement de batailles. Par conséquent, l'Indien mis en scène dans ce genre de pièces sera avant tout un guerrier courageux, et ce trait est d'autant plus pertinent qu'il en prend une valeur hyperbolique, voire métonymique, et qu'il va servir de faire-valoir au mérite des Conquistadors. Un autre procédé vient le renforcer: l'insistance de Tirso sur le nombre des ennemis :

Trois cent mille et davantage sont nos ennemis,
nous autres, nous sommes moins de trois cents. 16

L'Indien est aussi pour l'Espagnol un "barbare", à l'instar de tous ceux qui ne parlaient pas le grec autrefois pour un Hellène. Mais ce qu'il faut bien constater dans cette trilogie, c'est qu'au "barbare" est associé l'orgueil le plus farouche. Bien entendu, pour qui sait lire entre les lignes, ou pour nos yeux "modernes", un tel orgueil exposé tant de fois et avec tant de force n'est en fait que la conscience de son identité et le désir de garder son indépendance et ses territoires ancestraux face à l'envahisseur européen. Écoutons Gonzalo lui-même :

Même si la terre fait pousser plus nombreux
que les herbes d'audacieux barbares;
même si les nuages pleuvent des foules,
leurs nuques arrogantes,
leurs arcs présomptueux,
seront le trophée de nos vertus.
Je suis Pizarre,
qu'importe pour moi leur nombre... 17

L'Indien est dans cette perspective épique et encomiastique systématiquement vu comme ressortissant d'une civilisation inférieure à l'euro-péenne, à l'espagnole, d'autant plus qu'il est ignorant de la seule religion véritable sans doute, la catholique. Il n'y a guère de tolérance possible à ce niveau :

Qu'il plie sa nuque infâme
l'idolâtre, puisque nous voyons
tant de saintes merveilles. 18

16) "Trescientos mil y más son los contrarios, /menos somos nosotros de trescientos", *La lealtad contra la envidia*, acte II, p. 761a.

17) "Aunque la tierra brote más que yerbas/bárbaros atrevidos ; /aunque las nubes lluevan multitudes, /sus cervices protervas, /sus arcos presumidos, /trofeo han de ilustrar nuestras virtudes ", *ibidem*, acte II, p. 761a

18) "Rinda la torpe cerviz/el idólatra, pues tantas maravillas/vemos santas", *ibid.*, acte II, p. 765 a.

Car un tel homme ne sait qu'adorer le Soleil, divers dieux, et jusqu'aux pierres :

Ils recherchent nuitamment les sépultures
et parmi les rochers et dans les grottes
ces idolâtres sacrifient
aux animaux et aux pierres¹⁹

Cependant, le discours de Tirso n'est peut-être pas aussi uniforme qu'il le paraît, car de véritables louanges au soleil (il est vrai que nous les trouvons chez l'Inca suprême) peuvent s'y glisser aussi, comme dans *La loyauté contre l'envie* (*La lealtad contra la envidia*) :

Si mon père immense, le Soleil,
si la Lune souveraine,
ma mère, si la fortune
partiale oyant le nom espagnol
cessaient aujourd'hui de m'aider
.....
je douterais de leur divinité,
je croirais que ces Espagnols
sont, contre le Soleil, autant de soleils
qui éclipsent sa clarté. ²⁰

2.3. La femme indienne chez Tirso

De même que pour les hommes, il ne faut pas demander aux pièces "américaines" de Tirso une véritable caractérisation de l'Indienne. Par contre le lecteur pourra dénombrer quelques traits physiques exotiques, comme le teint bronzé, les grands yeux en amande, aussi bien à propos d'une Indienne commune comme Guaica dans *La loyauté contre l'envie* que de la reine des Amazones, Ménalipe.

Tirso - et Lope de Vega l'avait déjà précédé dans cette voie dans *Le Nouveau Monde*... ²¹ - ne craint pas de montrer au passage un Espagnol libidineux et cupide en la personne du soldat Castillo. Il est vrai qu'il s'agit aussi de faire rire, même dans un

19) "Buscan de noche las guacas, /y entre los riscos y cuevas/idólatras sacrifican/a los brutos y a las piedras", *Amazonas en las Indias*, acte III, p. 724 b.

20) "Si mi inmenso padre el Sol, /si la soberana Luna, /mi madre si la fortuna/parcial al nombre español/dejasen hoy de ayudarme/... /dudaré de su deidad, /crearé que estos españoles/scn, contra el Sol, muchos soles/que eclipsan su claridad", *La lealtad contra la envidia*, Acte II, p. 763 b.

21) A l'acte III, Lope nous montre un Espagnol, Terrazas, qui a la ferme intention de posséder une Indienne mariée, Tacuana. Mais notre dramaturge relativise la malice de Terrazas, en nous présentant une Indienne tout aussi malicieuse et sensuelle que lui, puisqu'elle feint de demander sa protection en espérant bien qu'il lui fera violence... Quelques vers plus loin, Arana, qui a assisté aux préliminaires de cette scène, enrage de se trouver seul alors que tous ses compagnons espagnols satisfont leur goût. Il va courtiser une autre Indienne, Palca. Il est attiré par ses seins, et non par son or, ce qui surprend un peu l'Indienne pas du tout farouche au demeurant...

contexte plutôt tendu et sordide, et Castillo est un *gracioso* par ailleurs. Il menace de trancher la gorge de l'homme qui vit avec la belle Guaica, et se laisse fléchir à condition que Guaica se donne à lui. Celle-ci se tirera d'affaire et se vengera de Castillo en lui promettant cent lingots d'or, ce qui déclenchera les exclamations les plus lyriques chez le cupide Espagnol :

O séraphin couleur de noyer
qui, parente du Grillé, au soleil fut grillé
par ma chance!
Les lingots, sont-ils bien en or? 22

L'expression plaisante "séraphin couleur de noyer" est destinée à détendre les spectateurs, tant populaires que savants, car elle renvoie avec "séraphin" au monde angélique judéo-chrétien - tout en s'appliquant ici à une Indienne païenne - et appartient également au langage courtois de l'époque, en tant que compliment galant à une belle dame. Or l'épithète espagnole "noguero" - que nous traduisons faute de mieux par "couleur de noyer" - est une invention pittoresque associant à l'ange - être plutôt immatériel et lumineux - la couleur très concrète et obscure du noyer. Cet effet comique, cependant, fait oublier le côté sordide de la scène puisque Castillo était bien prêt de se comporter en "voleur lascif" si Guaica n'avait pas inventé le stratagème des cent barres d'or. Castillo, en outre, ne peut pas croire en la virginité de Guaica car, selon lui - et sans doute un stéréotype du temps - les Indiennes sont toutes des femmes très faciles, et Guaica ayant servi un Espagnol pendant plus d'un an n'a pu conserver sa virginité intacte.

Tirso représente un tout autre type de femme "indienne" avec l'amazone Ménalipe, un type mythique il est vrai. Il s'agit dans ce cas d'une femme qui combat comme un homme, et si elle a des "yeux souverains", une chevelure qui évoque un mont de jais, elle n'en est pas moins redoutable et quelque peu anthropophage:

Or, si en cas de besoin
nous mangeons les hommes,
comment pourrions-nous les aimer?
La chair humaine est le mets
qui alimente notre vie . 23

Imaginons l'effet de tels propos sur le public masculin espagnol, d'autant plus que la belle "amazone" indienne en question doit avoir fière allure avec son arc et son carquois, et probablement porter des vêtements bien légers pour être en osmose avec le milieu naturel, et apte à la course.

22) "¡Oh serafín noguerado/que, pariente del Tostado,/el sol te tosto mi dicha ! /¿, Son las barras de oro?", *La lealtad contra la envidia*, acte II, p. 767 a.

23) "Pues si en casos extremos/a los hombres nos comemos, /¿, cómo los querremos bien?/Carne humana es el manjar/que alimenta nuestra vida", *Amazonas en las Indias*, acte I, p. 703 a.

III . Le mythe américain des Amazones.

A l'origine, comme chacun sait, le mythe des Amazones est plutôt hellénique. S'il a inspiré bien peu de poètes, ce n'est pas le cas en peinture et en sculpture. En revanche, l'Espagnol Tirso de Molina l'a situé dans les Indes et lui a même consacré une pièce de théâtre, du moins partiellement, car, en fait, il s'agissait surtout pour lui de faire l'éloge du conquistador d'Estrémadoure, Gonzalo Pizarre. Dans *Amazones aux Indes*, donc, deux personnages féminins et mythiques dominent: la reine des Amazones, Ménélipe, et sa soeur, la prêtresse Martesia. Cette légende ne pouvait laisser insensibles les aventuriers espagnols: les farouches Amazones accueilleraient des hommes une fois l'an, le jour des camélias rouges... Certains chroniqueurs ne croyaient pas en leur existence, Gomara, par exemple, tandis que le capitaine Orellana, lui, crut les voir un jour où il se trouva face à face avec des femmes au teint clair et aux cheveux longs, et surtout capables d'utiliser un arc aussi habilement que les hommes.

Tirso de Molina, presque un siècle plus tard, ne croit pas du tout aux Amazones certes mais il va s'en servir dans sa pièce pour introduire le thème de la galanterie, l'amour et renouveler l'intérêt dans son éloge des frères Pizarre. Il va donner sa propre explication au mythe des Amazones, et leur attribuer des facultés extraordinaires de divination (la question du destin, de la prédiction par toute sorte de sciences occultes passionne les hommes du Siècle d'Or).

Ainsi, dans *Amazones aux Indes*, la reine Ménélipe - vaincue militairement par Gonzalo - lui avoue ne pas être insensible à son charme, et à l'intérieur d'une longue tirade de plus de trois cents vers, elle lui raconte l'origine des Amazones et leur histoire depuis leur arrivée en Amérique. En négligeant ici l'anachronisme et l'invraisemblance propre au théâtre qui consiste à faire parler en Espagnol des femmes mythiques, ainsi que l'ironie de Tirso envers la mythologie grecque (lorsque Ménélipe qualifie de "harpies" les Espagnols), Tirso situe d'emblée dans des temps immémoriaux l'origine des Amazones :

Il ya plus de trois cents siècles
que des Scythes lointaines,
l'asiatique et l'euro péenne,
de l'Europe partirent
pour s'emparer de l'Asie
les nations belliqueuses
dont les troncs et lignées nous ont engendrées,
et dont nous sommes les feuilles à défaut d'en être
les branches. 24

Quant à la localisation elle-même de leur patrie, selon Tirso, il faut l'imaginer dans
"Les provinces / montagneuses que baigne le Tanaïs / et que le Thermodon couronne /

24) "Más ha de trescientos siglos/que de las Scitias remotas, /la asiatica y la europea, /salieron de la Europa/a apoderarse de la Asia/las naciones belicosas/de cuyos troncos y líneas/si no ramas somos hojas", *ibidem*, acte I, p. 704 s.

dans sa solitude..."²⁵. La mythologie grecque, en effet, situe bien géographiquement les Amazones sur les rives du fleuve Thermodon, dans le Caucase. Cependant, leur capitale - Temiscira - n'est pas mentionnée dans l'œuvre américaine de Tirso, sauf omission de ma part. La reine Ménélope explique aussi de quelle manière les femmes fondatrices du royaume primitif écartèrent la compagnie de leurs époux, en battant une armée, et comment à partir de ce moment elles se passèrent de l'autre sexe ²⁶. Tirso n'adopte pas la version classique qui fait des Amazones les filles de la nymphe Harmonie et du dieu farouche de la guerre, Arès. Mais précisément pour cette raison, à mon avis, si Tirso ne suit pas à la lettre son modèle mythologique, cela lui permet d'établir une filiation plus floue encore à l'intérieur du mythe, et de pouvoir rattacher alors avec une relative crédibilité les Amazones au continent américain, par le biais de leur arrivée et de leur remontée du fleuve appelé Amazone. Ensuite il est question du jour où elles s'unissent à des hommes - il leur faut bien perpétuer leur espèce si mythique soit-elle - puis Ménélope énumère des noms de reines amazones : Lampridie, Martésie, Orisie, Penthésilée. Ces noms, en dehors de Penthésilée, ne me paraissent pas très connus, et il ne serait pas inutile de savoir où Tirso a pu les lire. Enfin, Ménélope raconte la victoire célèbre de Thésée sur les Amazones, et relie alors le mythe grec à son thème américain de la sorte: les Amazones scythiennes voulurent venger leurs consoeurs vaincues par Thésée, et prirent le large. Mais elles furent victimes d'une effroyable tempête qui les amena jusqu'à l'embouchure du grand fleuve américain...

D'autres aspects "américains" pouvaient être pris en compte ²⁷, et j'ai dû me limiter sciemment à un petit nombre d'entre eux. Ma conclusion ne peut être que partielle dans ces conditions, mais les traits analysés ici me paraissent déjà suffisants à établir les données suivantes : chez Lope de Vega, le traitement dramatique de la Découverte et du personnage qui l'inaugure nous montre un Christophe Colomb contradictoire, un homme très matérialiste et visionnaire, religieux, à la fois. Lope, qui aux yeux d'un certain nombre de critiques trop pressés ou partisans passe pour être un chantre invétéré des valeurs les plus conservatrices, n'en a pas moins écrit ce genre de vers à l'intérieur d'une pièce destinée, en principe, à glorifier l'image de Colomb et les colons et pacificateurs espagnols:

Avec de faux récits et de faux dieux
vous venez [les Espagnols] voler notre or et nos femmes. ²⁸

25) "Las montuosas/provincias que baña el Tanais/y el Termodonte corona/sin hombres...", *ibidem, ibid.*

26) "...y en breve tiempo, verdugos/de su carne y gente propia...", *ibidem, ibid.*

27) C'est ainsi que dans mes deux articles en espagnol cités plus haut (note 2), je me suis intéressé chez Lope au problème de la "Découverte" ou de l'"Invention" du Nouveau Monde, à la faune et à la flore américaines chez Lope et Tirso, au lexique proprement américain et à l'onomastique indienne, aux procédés de distorsion historique pratiqués par le dramaturge Tirso, au merveilleux chrétien et au mythe de l'Eldorado dans la trilogie des Fizarre.

28) "Con falsa relación y falsos dioses/nos venís a robar oro y mujeres", *El Nuevo Mundo...*, acte III, p. 170 a. De tels vers ont fait considérer parfois Lope de Vega comme un "mauvais Espagnol", car il ne fait pas un éloge uniforme et inconditionnel de l'action espagnole en Amérique, mais souligne la soif de l'or derrière l'évangélisation, ainsi que les exactions sexuelles des Conquistadors sur les Indiennes, mariées ou non. II, p. 729a.

Quant à Tirso de Molina, qui lui a voyagé aux Indes et nous décrit souvent les paysages américains et leur flore, ce n'est pas tant le réalisme et l'exactitude dans l'évocation qui l'anime que l'intention de susciter l'étonnement et l'étrangeté dans son public espagnol. Ainsi, il ne faudra pas chercher dans son oeuvre trop de noms géographiques indiens ni de détails descriptifs, tandis que le recours au merveilleux chrétien (l'apôtre saint Jacques intervient dans *La loyauté contre l'envie*, par exemple), l'utilisation du mythe (les Amazones, l'Eldorado) prend une valeur singulière. En outre, son éloge des frères Pizarre n'est pas vraiment désintéressé: sa plume est aussi au service d'une cause, d'un parti contre un autre (sa trilogie des Pizarre n'oublie pas de présenter le clan opposé des Almagro sous son jour le plus sordide). Mais qui a dit que le Théâtre était un jeu gratuit et innocent?

Christian ANDRES
Université de Paris X-Nanterre

II AU TOURNANT DU SIECLE VINGTIEME

François CHEVALDONNE

Algérie 1895 : loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les
industries culturelles

René AGOSTINI

Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge : *La Lune à son déclin*

ALGERIE 1895: LOISIRS ET SPECTACLES D'UNE SOCIÉTÉ COLONIALE AVANT LES INDUSTRIES CULTURELLES

Nous voudrions dans cet article examiner ce que devient la problématique, désormais familière en sociologie de la culture, du *champ*, comme "espace structuré... de postes dont les propriétés dépendent de leur position dans cet espace"¹ lorsqu'on l'applique au cas, plus complexe qu'il n'y paraît en général, d'une société coloniale.

Cent ans devraient pouvoir donner quelque recul. Pourtant, on devra se prémunir constamment contre une tentation téléologique, qu'ont encouragée depuis les indépendances politiques du Tiers monde plusieurs décennies de discours nationaliste. Il est exact, par exemple, que l'on peut reconnaître empiriquement, dans les structures et les messages produits et diffusés dans l'Algérie d'aujourd'hui, un certain nombre de traits spécifiques, que l'on ne peut expliquer sans une étude diachronique. Mais cela n'autorise pas automatiquement à ne lire l'histoire du siècle écoulé que comme si elle avait tendu toujours-déjà à l'édification d'un véritable champ de la diffusion culturelle dans le cadre d'un état-nation, et comme si cette édification n'avait pu s'accomplir que par la simple élimination des structures antérieures.

Alger et Oran, à la "Belle époque", se présentent à première vue comme de simples villes moyennes de province française, le soleil en plus; et en pleine expansion: 120 000 habitants pour la première. Le développement massif de la viticulture en Mitidja et en Oranie se traduit à la fois par une certaine opulence, prête à dépenser, mais aussi par une concentration accrue: beaucoup de petits colons des premières vagues, ruinés, émigrent vers les cités.

Le peuplement colonial est, en nombre, à son apogée. Les Algériens musulmans ne représentent que 23% des Algérois et 12% des Oranais, à l'inverse de ce que l'on trouve dans le reste du territoire. Ces proportions varieront peu jusqu'à la grande guerre ².

Les journaux locaux fournissent des indications précieuses sur les installations et les programmes. Depuis la loi de 1881 - qui significativement s'applique ici comme dans l'hexagone - la presse écrite connaît une progression que l'on va voir se poursuivre jusqu'aux années 30: 134 titres de journaux pour l'ensemble de l'Algérie en 1896 ³, pratiquement tous en français sauf deux essais éphémères. On sait d'ailleurs qu'une loi de

1) Bourdieu (P.) - *Questions de sociologie*: 113.

2) Ageron (C.-R.) - *Les Algériens musulmans et la France, 1871-1919*: 817. Pour Alger: 23% en 1886 et en 1911. Pour Oran: 12% en 1892 et 1906; 12,7% en 1921.

3) Souriau-Hoebrechts (C.) - *La Presse maghrébine*: 72-73.

1895 venait d'assimiler la presse de langue arabe à une presse étrangère.

Pour Alger paraissent les quotidiens *L'Algérie*, *La Dépêche algérienne*, pour Oran *L'Echo d'Oran*. On s'appuiera sur des sondages pratiqués dans ces deux derniers, respectivement *D.A.* et *E.O.*. Leur diffusion était relativement faible, comme le nombre d'Européens disposant des loisirs et de l'instruction nécessaires. Ils ne comportent que quatre grandes pages, mais en très petits caractères. La place consacrée aux spectacles y est beaucoup plus modeste qu'actuellement: quelques lignes laconiques, en 3e ou 4e page.

1. - Un espace hiérarchisé

L'éventail des loisirs publics et de la sociabilité est très ouvert: la population européenne, d'implantation souvent récente, est fortement diversifiée dans ses origines (Français du Midi ou d'Alsace, Espagnols, Italiens, Maltais, Juifs autochtones récemment francisés par le décret Crémieux) comme dans la répartition du capital économique ou culturel. Les analphabètes y sont nombreux.

Dans la dernière décennie avant 1900, la presse livre quelques échos "mondains", pour Alger seulement, de grandes *soirées privées*, réservées à la bourgeoisie locale des affaires et de l'administration. On y retrouve, jusque dans le style des chroniqueurs, quelque chose du clinquant du Second Empire, avec un décalage provincial. Mais ces mentions se font rares dans la décennie suivante, et disparaîtront pratiquement avec la guerre 1914-18. Parallèlement, le style de la rubrique change: "La soirée" devient "Spectacles", précisément en 1900.⁴

Le théâtre municipal reste le vrai centre de référence, implanté au coeur de toute agglomération de quelque importance. Alger a eu le sien dès les premières années de la conquête, où se cotoyaient militaires et civils européens. Mais c'est en 1853 qu'a été inauguré le bâtiment actuel, digne d'une capitale de province, avec les ors, velours et ornements de rigueur, en plein centre ville (Square Bresson), de même qu'à Oran (Promenade de l'Etang, puis Place d'Armes). "On avait sa loge à l'Opéra" ⁵. Le répertoire comprend opéras, opéras-comiques, mais aussi drames lyriques, comédies, opérettes, tournées de chant. Les valeurs sûres sont - comme ailleurs - Bizet, Gounod, Verdi. Au-delà de ces programmes, la salle joue un rôle plus large d'attraction dans la vie sociale de l'élite locale, en abritant de nombreuses manifestations mondaines: banquets, bals, et leur synthèse le *veglione*: banquet avec bal, notamment pour la fin d'année; forme apparue pendant le Second Empire, mais qui plaît encore en cette fin de siècle, aussi bien à Oran qu'à Alger ⁶.

Le seul trait d'autonomie véritable par rapport à la métropole semble être le

4) *D.A.* 31.10.1900.

5) Bertrand (L): Alger

6) *D.A.* et *E.O.*, hiver 1896, plusieurs fois pour Oran.

calendrier, imposé par le climat: on fait relâche dès avril, et jusqu'à mi-octobre. Les salles n'ont aucun dispositif particulier pour la ventilation, et l'habit se porte nécessairement comme en France. D'ailleurs, les riches hivernants anglais, comme la bonne société algéroise, vont à ce moment chercher la fraîcheur aux eaux et dans les montagnes de l'Europe.

Les spectacles de variétés

Bien plus nombreuses, mais également plus fluctuantes, sont les distractions visant plutôt les classes moyennes. Elles aussi existent depuis les premiers temps de la colonisation (en 1846 Alger dispose d'un *Théâtre des Variétés*) mais elles ne sont mentionnées de façon appréciable dans la presse quotidienne - premier degré de légitimation - que vers la charnière des deux siècles.

Alger possède en 1896-97 ses *Nouveautés*, près de la rue d'Isly ⁷, son *Eden-Théâtre*, rue Joinville, son *Casino Music-Hall*, rue d'Isly. En 1899-1900, les deux premiers ont disparu, mais un nouveau s'est ouvert: le *Petit-Athénée*, rue de la Liberté. On verra surgir dans la décennie suivante, avec des longévités diverses, le *Kursaal* (1905), à Bab-el-Oued; *Le Grand-Guignol* (1905), *l'Alhambra* (1912), tous deux rue d'Isly. Oran suit en 1896 les programmes des *Nouveautés*, du *Loubier* et du *Bastrana*; il serait fastidieux d'en énumérer plus. Tous ces noms, sauf quelques patronymes d'exploitants, se retrouvent à des dizaines d'exemplaires dans les villes de France (et souvent d'Amérique comme d'Europe) à la même époque: diffusion en grande série, concentration, effets de mode, déjà. Les salles restent groupées en centre ville, dans le quartier des affaires et des administrations, à proximité respectueuse (et concurrentielle) du théâtre-opéra municipal.

Les programmes sont eux aussi plus éclectiques et moins élevés dans l'échelle des légitimités culturelles: ballets, revues "locales", opérettes, concerts, vaudevilles, numéros d'adresse, burlesques, illusionnistes. Les titres des comédies sont évocateurs: "La fille du régiment", "La consigne est de ronfler" ⁸.

Le *Petit Athénée* semble s'adresser à un public un peu plus sensible aux valeurs de sérieux, d'éducation, d'intégration sociale: on y organise conférences, concerts, expositions; mais aussi excursions, tombolas et kermesses. Il possède une bibliothèque. Le *Casino Music-Hall* accueille lui aussi des conférences et des réunions sans doute plus populaires: en 1900 s'y tient une "grande réunion socialiste" ⁹. Oran reçoit un peu plus fréquemment des troupes espagnoles et italiennes; les spectacles y sont moins nombreux, moins variés, et en général encore moins ambitieux.

Les attractions populaires

Le développement urbain à la fin du siècle s'accompagne d'une floraison de cafés-

⁷) La salle deviendra plus tard *Casino Municipal*, puis *Olympia*.

⁸) *E.O.*, mars 1896

⁹) *D.A.*, 11 et 12.6.1900

chantants, cirques, arènes, vélodromes, implantés de façon beaucoup plus dispersée que les spectacles précédents, et touchant, outre le centre, les nouveaux quartiers à peuplement plus modeste: pour Alger, c'est par exemple Bab-el-Oued, le champ de manoeuvres, Mustapha.

Le café-concert de la *Perle*, l'un des plus anciens ¹⁰, est concurrencé suivant les années par le *Caveau des Arts*, le *Théâtre Malakoff*, le cabaret des *Quai'arts*, le *Chat Noir*, et une *Purée Noire* sur laquelle on aimerait en savoir plus: amorce de variétés "algérienistes" ?

Le *Théâtre-Cirque* (esplanade de Bab-el-Oued) offre alternativement:

- revues, guignol et variétés, notamment les numéros de "débutantes" dont les spectateurs du temps raffolaient, chair fraîche et timide affrontent son premier public, volontiers chahuteur ¹¹,

- ménageries, clowns, lutte romaine, acrobates, et le célèbre pétomane Pujol, qu'on ne sait trop où classer ¹². Le cinématographe forain s'honorera de le retrouver en 1909, assagi on l'espère, parmi ses exploitants.

Oran comme Alger ont de bonne heure leurs *Arènes* (Bab-el-Oued pour cette dernière). Elles n'accueillent pas seulement des courses de taureaux, mais souvent aussi des cirques, spectacles de fantaisistes, et même l'ascension d'un ballon ¹³. Le *Vélodrome* du Champ-de-Manoeuvres, installé à Mustapha dès les années quatre-vingt, propose ¹⁴:

*"Piste à virage pour les cyclistes. Piste plate
pour les dames et les débutants. Tennis, croquet".*

Mais il fait également fonction de skating-rink ¹⁵, pour patineurs à roulettes naturellement, et de salle de quartier pour drames, opérettes, vaudevilles, concerts, guignol, bals. On le verra tout naturellement en 1900 accueillir à plusieurs reprises, parmi ses attractions, le cinématographe.

Le succès de la formule, auprès d'un public jeune et féru de modernité, est tel que dans le même quartier s'ouvre un deuxième skating-rink; quelques années plus tard on verra à Constantine les mêmes locaux (*l'Alhambra*) abriter patinage, cinéma de plein air et attractions variées ¹⁶

Fêtes, spectacles forains, concerts

10) Il est attesté dès 1846 au moins, rue des Trois-Couleurs.

11) Les programmes les mettent en valeur comme une attraction supplémentaire (D.A., 17.4.97).

12) Il avait notamment la *Marseillaise* à son répertoire.

13) D.A., 15.11.96

14) D.A., octobre 1900

15) D.A. *Echo d'Alger*, au moins 1897-1912

16) *Dépêche de Constantine*, 1920

La célébration des fêtes nationales, patronales, de quartiers, d'associations, est particulièrement importante dans un milieu social d'origines hétérogènes, implanté dans un environnement sourdement hostile. Pour le seul été 1896 ¹⁷ on voit se succéder: la fête des terrassiers d'Alger-Mustapha et de St-Eugène (12/7), une fête foraine Boulevard Carnot (15/7), un Grand Festival à Maison-Carrée, avec les sociétés chorales et de gymnastique (7/9), la Fête du quartier de Mustapha, organisée par la "Sainte-Cécile" (7/9), celle d'El-Biar, avec de nombreuses attractions (15/9), enfin celle de St-Eugène, en plein air, avec défilé, fanfare et gymnastique (28/9).

Pendant tout le reste de l'année se succèdent tournées de troupes et artistes métropolitains de passage, souvent attirés à ces périodes par un climat plus doux, et surtout les cirques et ménageries. Ceux-ci tantôt font le circuit des principales agglomérations de peuplement européen dans l'intérieur, tantôt s'installent sur une esplanade d'Oran ou d'Alger: cette dernière, pour les périodes dépouillées dans la presse, a pratiquement toujours une ménagerie ou un cirque à proposer.

La variété des *programmes musicaux* s'accompagne, elle aussi, d'une hiérarchisation des publics. Aux concerts que l'on a déjà mentionnés dans les théâtres et salles de variétés s'ajoutent des établissements spécialisés. Certains, centre-ville, s'adressent aux "happy few", comme *Alger-Concert*, ou la *Société Musicale d'Oran*: cette dernière annonce que "pour la prochaine audition consacrée à Mozart, en raison du nombre restreint de places, les cartes seront rigoureusement demandées à l'entrée... ces réunions charmantes pourront ainsi conserver leur caractère intime et intéressant" ¹⁸.

Par contre, *l'orchestre municipal* s'adresse à un public plus large quand il joue dans le kiosque du square Bresson; et encore plus la musique des *Zouaves*. En témoignent, une fois de plus, les lieux des concerts: si à Oran ils occupent sans contestation les belles places du centre ville, Alger dès 1899-1900 déplace leurs flonflons de la Place du Gouvernement à Bab-el-Oued.

Les associations musicales, nombreuses, organisent des fêtes annuelles: la *Philharmonique de Bab-el-Oued*, la *Lyre algérienne* à Babazoun, les *Enfants de l'Algérie*, l'*Africaine* à Mustapha, l'*Avenir musical du Ruisseau*, le *luth algérien* ¹⁹. Fête nationale, départ des jeunes appelés: fréquentes sont, surtout à la belle saison, les occasions de jouer et de faire danser sur les places publiques du centre (Square de la République), des quartiers ou des communes périphériques (Bab-el-Oued, Birmandreïs, Hussein-Dey).

2. Répartition géographique et différenciation sociale

On vient de voir par de nombreux exemples que les variations dans les types de spectacles tendent à s'inscrire sur le terrain, à se traduire dans les variations entre

¹⁷) D.A.

¹⁸) E.O. 7.5. 1897

¹⁹) D.A., 5.7.96; 6.7.96; 28.9.96; 28.9.96. Le Ruisseau, on s'en doute, est un quartier.

quartiers, entre centre et périphéries. Il faudrait, sous peine de contresens, tenir compte de l'évolution économique et sociale des quartiers avec le développement des villes ²⁰; les publics des salles y réagissent rapidement, on aura l'occasion d'y revenir. Ajoutons-y les variations liées au calendrier: les relâches estivales sont d'autant plus marquées que le statut social de la clientèle est élevé, tandis que les banlieues, dans le plein air de leurs arènes et vélodromes, conservent bien plus longtemps en soirées un public qui ne connaît et n'imagine pas les congés payés. La hiérarchie des cités, dont on a noté quelques signes entre Alger et Oran, se prolonge sur tout le tissu urbain. Blida, Sétif, Batna possèdent bien leur propre théâtre municipal; mais on n'y signale guère que des troupes en tournée, qu'elles viennent d'Alger ou même de France ²¹.

Enfin, tous les villages où se trouve un peuplement français de quelque importance ont leurs *fêtes locales*, à la belle saison, souvent organisées et animées par quelque association artistique et musicale (Blida, Cheragas, Saoula).

C'est seulement à ce niveau que peut s'observer, d'après les annonces et les compte-rendus, une juxtaposition de formes européennes (bals, défilés, kermesses) avec celles de la société colonisée: quelques traits réinterprétés en folklore, notamment *fantasias*. Evocation symbolique, spectacle désormais sans danger, des émotions d'un passé héroïque, *refroidi* depuis une génération seulement, et interprété avec allant, semble-t-il, par les nouveaux sujets musulmans. C'est, dans tout ce chapitre, leur seule apparition.

3. Autonomie locale et dépendance

Les structures que l'on vient d'évoquer sont bien loin de fonctionner encore en "industrie culturelle". On a déjà relevé au passage de nombreux caractères d'une diffusion largement artisanale: une grande partie de la valeur ajoutée est produite sur place, notamment aux étages les moins soucieux de légitimité. Plusieurs théâtres ont leurs propres troupes, renouvelées par la noria classique des "débutantes". Spectacles, revues, chansonniers, font volontiers référence à l'actualité locale. Cependant, la constitution d'un véritable répertoire "pied noir" se heurte aux mêmes contradictions que dans le domaine de la littérature ²². On n'en relève, en tout cas que peu de manifestations significatives dans la presse. Quand le théâtre-cirque programme "la troupe de Monsieur Kalamar (discour Sabir)", c'est en saison creuse ²³.

Il en va de même, a fortiori, pour toutes références au cadre géographique et

20) A Alger, par exemple, le quartier "chic" sous le Second Empire est la Marine; vers la fin du siècle il s'est déplacé vers les places du Gouvernement et de la République (Bresson); il glisse ensuite vers la "nouvelle" Poste (1900-1920) avant de remonter la rue Michelet (jusqu'à la seconde guerre), tandis que la basse-Casbah, envahie par les quartiers voisins, se prolétarise, etc.

21) D.A.: début janvier 97, à Sétif; printemps 97, dans plusieurs agglomérations de Mitidja; début 97 également, la troupe du Casino Music-Hall à Blida et Boufarik. *Monographies*: plusieurs tournées d'opérette par des troupes de France à Batna dans les années quatre-vingt-dix.

22) Gourdon (M.), Henry (J.-R.), Henry-Lorcerie (F.) - "Roman colonial et idéologie coloniale en Algérie", *Revue Algérienne des Sciences Juridiques, Economiques et Politiques* (XI, 1), mars 1974.

23) D.A.: 28 août-3 septembre 1896.

humain de l'Algérie. Les programmes des concerts publics donnés par la musique des Zouaves (cf. ci-dessus) en fournissent, au milieu de leur répertoire consacré (Auber, Bizet, Boïeldieu, Offenbach...), un échantillon haut en couleurs: *L'Italienne à Alger* (Rossini), *Sous le beau ciel d'Oran* (Verdier), *L'Africaine* (Meyerbeer), *Le Caïd* (A. Thomas), *Kairouan* (Pélicat); le chef d'orchestre lui-même, E. Marin, semble s'en faire une spécialité, avec notamment *Aïn-Sefra*, *Sous les Palmiers*, *Salut aux Zouaves*. Autant de titres qui évoquent directement le roman et la peinture *orientalistes*, leurs contemporains. Leur africanité rassemble un certain nombre de traits socialement admis, dans les représentations européennes du temps, comme signifiant l'Afrique, l'Orient et (plus rarement) l'Indigène.

La hiérarchie des structures et des programmes ne peut, en fait, se comprendre qu'à condition d'être replacée, en position dépendante, dans l'ensemble du champ français de l'époque. Tous les témoignages s'accordent pour souligner le contraste existant entre la relative opulence économique, occasionnée alors pour les villes et le secteur tertiaire européen par l'expansion de l'agriculture coloniale, et la maigreur de la vie culturelle autonome ²⁴: les trois départements d'Algérie offrent alors, même pour la population européenne, le plus fort taux d'analphabétisme de tous les départements français ²⁵.

Si la bourgeoisie d'affaires locale contrôle l'essentiel de la presse écrite, le milieu intellectuel n'a que peu d'influence sur la diffusion culturelle, même à des niveaux modestes: les fantaisistes, les chansonniers, viennent de Paris ou en suivent les modes. L'importance de l'immigration méditerranéenne récente se traduit, en même temps, par des emprunts à d'autres modèles, notamment espagnols et italiens, dans les variétés et le spectacle populaire: les troupes italiennes pour l'opéra et les fantaisistes; les espagnoles pour le chant, la danse, les spectacles taurins.

Mais on voit déjà se développer, comme en France, les modes anglo-saxonnes dans les secteurs en développement préindustriel, attractions, spectacles et loisirs sportifs, important leur vocabulaire: skating-rink, skating-park, American rink, croquet, tennis. Un modèle chasse l'autre: la troupe Albertini, d'une saison à l'autre, devient les Albertini's; le *Théâtre des Nouveautés*, rebaptisé *Casino musical* en février 1897, est promu *Casino Music-Hall* dès l'automne suivant.

4. Nouvelles technologies

Cette propagation de modèles ne fait qu'accompagner et manifester un mouvement de transformation beaucoup plus vaste dans la vie sociale, et particulièrement dans l'économie des loisirs. Avant même qu'apparaissent le cinématographe et le phonographe, de nouvelles technologies comme la lithographie, la photographie - disons, pour faire vite, qu'elles correspondent à la *première* révolution industrielle - permettant de fabriquer et de distribuer les images en série, ont commencé à travailler en profondeur la vie sociale de

24) Bertrand (L.) - *Alger*; Boyer (P.) - *L'évolution de l'Algérie médiane de 1830 à 1956*.

25) Ageron (C.-R.) *Op.cit.*: 929

l'Algérie. Et si les manifestations les plus spectaculaires ne s'en observent que dans le secteur du peuplement colonial, il est nécessaire de garder en mémoire que, dans le symbolique comme dans l'économique, l'un n'existe pas sans l'autre.

Spectacles lumineux, lanterne magique, ombres chinoises projetées font partie de la vie culturelle et des loisirs; y compris, on le sait, dans la société pré-coloniale (sundûq al-Cajâ'ib, "boîte aux merveilles"). Le passage à la *projection* collective de vues ne fait que combiner avec un meilleur rendement lumineux les mêmes techniques: lithographie ou photo, optique des lentilles, chimie des supports, éclairage au gaz. Sont annoncées au public comme "vues" aussi bien des reproductions de gravures ou de peintures (par ex. paysages, batailles de la guerre de 70) que des photographies mises en scène, ou "posées" sur le terrain. Ces projections connaissent un développement rapide à l'époque qui nous intéresse: *La Dépêche algérienne* en mentionne 5 en 1897, et déjà 32 trois ans plus tard.

Projections Intégrées aux spectacles

Les projections lumineuses fixes, même mises en série, ne fournissent pas à elles seules un spectacle suivi. Elles sont donc intégrées, pour y apporter un élément de magie moderne, à d'autres discours que nous avons déjà repérés socialement:

- *Dans les salons.* L'échotier de la *Dépêche* 26 nous narre ainsi une soirée mondaine chez Simian (grande bourgeoisie du commerce de vins): "Le tout-Alger artiste était réuni, avant-hier, ... dans les salons de Madame Simian. Après l'audition avec projections lumineuses de deux oeuvres de Frangelles: *Le Sphinx* et *Le clair de lune*," etc... Le spectacle audiovisuel ici a clairement pour fonction de mettre en redondance la description réaliste de la photographie (ou du tableau) et une musique déjà explicitement descriptive. On est bien loin du salon Verdurin.

- *Dans les fêtes et spectacles de variétés.*

Le feu d'artifice estival de Maison-Carrée n'est pas accompagné seulement d'illuminations et d'une retraite aux flambeaux, mais rehaussé de projections électriques²⁷

De façon plus régulière entre 1897 et 1900, le *Casino Music-Hall* intègre des "projections lumineuses", "poses lumineuses" et "statues lumineuses" à ses comédies, tours de chant, numéros d'acrobates, trapézistes, équilibristes et contorsionnistes²⁸. Bien qu'on ne puisse être sûr, pour les deux derniers cas, qu'il ne s'agit pas d'un simple effet de projecteur en "arrêt sur mouvement", il faut noter que l'établissement, et le type de programme, sont exactement de ceux où vont se loger les premières projections du cinématographe.

Diapositives pédagogiques

Là non plus, l'image projetée n'énonce pas par ses seuls moyens, et doit toujours illustrer un discours pédagogique (et spectaculaire), le plus souvent une conférence.

26) D.A., 16.5 97

27) D.A., 11.8 96

28) D.A. mars 97; 10-11 .9. 1900.

La scolarisation primaire est en pleine expansion, en milieu européen où l'on a vu que le taux d'illettrés était le plus élevé de France.

Les séances ont pour cadre les institutions associatives "populaires", périscolaires, bibliothèques populaires, qui fleurissent en cette fin de siècle, notamment autour de la Ligue de l'Enseignement et des écoles normales d'instituteurs de chaque département. Elles atteignent leurs pointes en janvier-mars, au plein de l'année scolaire.

A part quelques personnages réputés - tel Jules Renard qui donne plusieurs séances à Oran, avec diapositives ²⁹ - les conférenciers sont essentiellement des enseignants. Au-delà, le sujet et la fréquence des manifestations dépendent de la présence, dans le quartier ou l'agglomération, d'une personnalité (souvent un médecin) s'intéressant, au-delà de ses obligations professionnelles, à la fois à l'éducation des masses et aux techniques modernes de diffusion.

Les thèmes découlent de ce qui précède: l'alcoolisme; l'éducation morale et civile à l'école; Pasteur, son œuvre et ses travaux; la Révolution française, "plus de 50 vues"; histoire de l'Algérie depuis 1830; la Tunisie; l'Année terrible, "plus de 50 vues"; la guerre de 1870; Madagascar; le Tonkin; voyage au Pôle Nord; "types, paysages et villes"; Monuments de Paris ³⁰. Discours d'une remarquable cohérence, malgré la diversité des occurrences: morale universelle, foi dans la science, le progrès, l'école libératrice républicaine, la France meurtrie en 1870-71 et son action civilisatrice. C'est d'ailleurs dans cette dernière perspective qu'apparaissent les deux seuls programmes faisant référence au Maghreb.

On aurait cependant tort d'imaginer de sévères séances d'endoctrinement scolaire: le programme inclut le plus souvent, et les articles prennent soin de le préciser, des "vues amusantes" pour aider à faire passer le message éducatif. La conférence donnée à Affreville sur l'alcoolisme ³¹ est ainsi complétée par deux séries:

- a) la vengeance d'un éléphant
- b) l'avaleur de rats.

Les publics, contrairement à ceux des salles de spectacles, se situent moins dans les centres des villes que dans les quartiers à population laborieuse, les banlieues, les villes et bourgs de colonisation: pour l'échantillon de l'Algérois, respectivement 4, 16 (Mustapha, Hussein-Dey) et 9 (Mitidja). En Oranie, pour 1900 seulement, Y. Dadci relève au moins dix localités ³². Petits employés, aristocratie ouvrière, petits cadres d'exploitations agricoles, souvent immigrés latins, en quête d'assimilation. Les annonces misent explicitement sur leur "bonne volonté" studieuse, leur promettant, pour la géographie, des photos "prises par le conférencier lui-même lors de son séjour" ³³, et pour la causerie

29) E.O. 1er et 10 décembre 1896. Sans doute aussi en 1900, cf. Dadci (Y.) - *Dialogues Algérie-Cinéma*: 25

30) Respectivement: D.A., 3.97, 3.1900; 20.1.1900; 22.1., 29.3.1900; E.O. 10.12.96; 21.11.96; E.O. cité in Dadci, *op.cit.*; E.O., 1.12.96; D.A. 11.13, 15.3.97; 1.3.97; 21.3.1900; 24.2.1900; 10.3.1900; 1 et 3.1900.

31) D.A. 19.11.1903

32) *op.cit.* :26; Tlélat, Mascara, Sig, Sidi-Chami, Oued-Imbert, Perrégaux, Témouchent, Rio Salado, Mostaganem, Thiersville...

33) D.A. 21.3.1900

médicale, des planches de sciences naturelles "très détaillées".

On touche ici du doigt comment naît et se développe un nouveau type de diffusion culturelle, rendu possible par un premier niveau de travail en série: la technique de reproduction, ici photographique, permet d'atteindre à faible coût (un appareil plus un bénévole local, plus tard un exploitant ambulant pour le phonographe ou le cinématographe) des milieux et des zones géographiques où le spectacle vivant était condamné à rester marginal ou absent.

ESPACE DOUBLE/ESPACE DEPENDANT ?

L'espace des loisirs et des spectacles, dans l'Algérie de cette fin de siècle, apparaît donc comme largement composite. Il peut sembler, à première vue, comporter en réalité deux espaces, juxtaposés: chacun présente ses institutions, ses structures, ses logiques de programmation; une certaine division du travail entre producteurs, diffuseurs et utilisateurs; une hiérarchie des publics (et, dans le second cas, des exclus), un certain degré de consensus sur les règles du jeu. Le tout suggère des ensembles *plus ou moins* cohérents: c'est pourquoi l'on s'abstient, au moins à ce stade, de parler en termes de champ.

Dans un cas (la société algérienne autochtone) les principes de cohérence renvoient le plus souvent à des cadres plus limités (local, tribal, régional) ou plus larges (maghrébin, arabe, musulman) que le territoire algérien; dans l'autre (la société coloniale) nous avons relevé bien des traits d'un fonctionnement systématique, mais presque tous nous ont renvoyé, au-delà des trois départements étudiés, aux logiques économiques, sociales et culturelles de la métropole: les "règles du jeu" viennent d'ailleurs.

Ces deux espaces semblent donc fonctionner de façon quasi autonome l'un par rapport à l'autre. C'est l'image dualiste qui a souvent été présentée des espaces économiques et sociaux eux-mêmes. Maupassant, visitant Alger en 1881, en donne la formulation la plus frappante:

"Le quartier européen d'Alger, joli de loin, a, vu de près, un aspect de ville neuve poussée sous un climat qui ne lui conviendrait point. En débarquant, une large enseigne vous tire l'oeil: "Skating-Rink algérien"; et, dès les premiers pas, on est saisi, gêné, par la sensation du progrès mal appliqué à ce pays, de la civilisation brutale, gauche, peu adaptée aux moeurs, au ciel et aux gens. C'est nous qui avons l'air de barbares au milieu de ces barbares, brutes il est vrai, mais qui sont chez eux, et à qui les siècles ont appris des coutumes dont nous semblons n'avoir pas encore compris le sens...

J'ai vu quelques jours après mon arrivée un bal en plein air à Mustapha. C'était la fête de Neuilly. Des boutiques de pain d'épice, des tirs, des loteries, le jeu des poupées et des couteaux, des somnambules, des femmes-silures, et des calicots dansant avec des demoiselles de

magasin les vrais quadrilles de Bullier, tandis que derrière l'enceinte où l'on payait pour entrer, dans la plaine large et sablonneuse du champ de manoeuvres, des centaines d'Arabes, couchés sous la lune, immobiles en leurs loques blanches, écoutaient gravement les refrains des chahuts sautés par les Français". 34

Image juste, mais "juste une image". L'Algérie coloniale est composée nécessairement de ces séries d'interactions-oppositions, complexes. Elle ne fonctionnerait pas même une minute si elle n'intégrait, économiquement et culturellement, les deux espaces (disons le Skating-Rink et le champ de manoeuvres) en une seule formation économique et sociale. _

François CHEVALDONNE
Université d'Aix-Marseille I

34) Maupassant (G. de) - *Écrits sur le Maghreb*: 44-45.

LES OEUVRES INEDITES DE J.M. SYNGE : *LA LUNE À SON DÉCLIN*

En me penchant sur les oeuvres inédites de Synge, je veux les considérer à la fois par rapport au canon de son oeuvre et comme un univers autonome: dans le cas de cette pièce intitulée *La Lune à son déclin*, il faut savoir qu'elle occupe une place tout à fait spéciale dans l'ensemble des scénarios, dialogues et fragments divers que Ann Saddlemyer a rassemblés et édités chez Oxford University Press et Colin Smythe. C'est en effet la seule oeuvre dans ce corpus des travaux inachevés de Synge qui se présente comme une oeuvre finie.

Pourquoi Synge l'a-t-il soigneusement gardée dans ses dossiers personnels, et pourquoi W.B. Yeats et Lady Gregory, co-directeurs de l'"Abbey Theatre", l'ont-ils rejetée ?

Que dire de sa composition, de sa structure, de son potentiel théâtral ? A-t-on affaire à une oeuvre inachevée, imparfaite ?

W.B. Yeats s'était montré assez sévère dans son jugement¹, puisqu'il n'y voyait aucune qualité littéraire et, de surcroît, pensait qu'elle était tout juste bonne à se prêter à des "expériences théâtrales". Pour lui, c'est une pièce "morbide et conventionnelle, apparemment originale"... Tout ce qu'il y voyait d'intéressant, c'était qu'elle traduisait, de la part de Synge, une certaine "préoccupation quant à l'idée de la mort"...

Un échec, donc, mais qui, selon Yeats, n'était qu'une étape dans le cheminement de Synge vers la création de ses "oeuvres paysannes".

A mon sens, c'est une oeuvre qui reste tout à fait intéressante, en tout cas pour qui cherche à entrer dans l'intimité du monde de Synge. Et ce, bien au-delà d'un intérêt purement biographique ou psychologique.

Paradoxalement, certaines des préfaces que Yeats a écrites, notamment aux poèmes de Synge, à *Deirdre des Douleurs*, et à *La Fontaine aux Saints*, nous aident à comprendre et le jugement de Yeats et la place exacte de *La Lune à son Déclin* dans l'oeuvre de Synge. Aussi pourquoi cette pièce, qui se composait d'abord de trois actes, a été réécrite au moins deux fois: processus de réduction significatif, puisque la version définitive dont nous disposons aujourd'hui est en un acte et qu'une version en deux actes avait été préalablement rédigée.

Dans sa préface à *La Fontaine aux Saints*,² Yeats disait que la caractéristique essentielle de tout théâtre n'était autre que "la finesse de la construction", et que toute littérature se définissait par "la puissance et la beauté de son langage".

C'était, en tout cas, les traits qu'il opposait à ce qu'il appelait :

- "...les écrivains de notre mouvement dramatique moderne, nos

1) "A memorandum to Synge's Executors" - in *Collected Works III- Plays I* - Ed. by A Saddlemyer- Colin Smythe- 1982- p.155.

2) *Ibidem*, p.65

dramaturges scientifiques, nos naturalistes de scène...(et leur) langage impersonnel, issu des nécessités du commerce, du Parlement, des Internats, et de la hâte des voyages en train...la critique estudiantine, l'objet des réformes, et la logique de l'homme de sciences..."- 2

Yeats place bien au-dessus de tout cela "les rêveries de l'homme du commun, ennoblies grâce aux délires d'un Roi Lear ou aux audaces d'un Don Quichotte"...²

Or, voici ce qu'il dit de Martin et Mary, les deux personnages principaux de *La Fontaine aux Saints* :

"...ses personnages n'ont aucune ambition réelle et sont animés par le rêve d'une vie impossible... L'étudiant de théâtre ne trouvera jamais dans *La Fontaine aux Saints* le moindre semblant de désir devant quelque avantage qui serait à la portée d'un des personnages..."³

S'exprimant sur le sujet de *L'Ombre de la Vallée*, voici aussi ce que Yeats dit sur le personnage de Nora :

"...elle fait beaucoup de choses sans savoir clairement pourquoi... elle est ivre d'un rêve qu'elle comprend à peine, mais qui la possède comme une sorte de vague souvenir qui se mettrait à nous hanter soudain, lors d'un réveil brutal..."⁴

Et de conclure son article comme suit:

"Car même si les personnages ne prononcent aucune expression qui ne puisse faire partie du parler quotidien, on sait bien qu'ils cherchent à exprimer ce que nul homme n'a encore vu."⁴

Quand on comprend les critères qui ont motivé l'admiration de Yeats pour les œuvres majeures de Synge, on comprend aussi que *La Lune à son Déclin* ait pu lui sembler une pièce naïve, superficielle, "idyllique", voire euphorique.

Reste que ce qu'il a admiré chez Synge – une certaine philosophie, un certain regard sur la vie – se retrouve dans *La Lune à son Déclin*, avec, ici et là, un certain art du dialogue et un symbolisme intéressant.

Il faut prendre conscience de l'œuvre de réduction entreprise par Synge pour cette pièce, c'est-à-dire mesurer l'écart entre la version en trois actes et la version "finale" en un acte, avant de pouvoir se prononcer sur la valeur de cette pièce de théâtre.

La Lune à son Déclin ressemble à toutes les autres pièces de Synge.

Colm et Soeur Eileen font penser au couple Nora et le Vagabond dans *L'Ombre de la Vallée*. Nora et Soeur Eileen manifestent des signes d'hésitation avant la rupture qui

3) *Ibidem*, p.67

4) *Ibidem*, p. 68

bouleversera leur vie ; et Colm, tout comme le Vagabond, rentre après une longue et pénible marche.

Il règne, au début de *La Lune à son Déclin*, la même atmosphère d'inquiétude, de tourment et d'angoisse qu'au début de *A Cheval vers la Mer*.

Les éloges que font Bride et Colm sur les qualités de Soeur Eileen rappellent l'admiration de Lavarcham et de Conchubor pour Deirdre. Mais on peut se demander si Bride louant les qualités de décoratrice d'Eileen, quand celle-ci s'occupe de la chambre d'un mort, ne justifie pas, au moins partiellement, que Yeats ait pu trouver cette oeuvre quelque peu "morbide"...⁵

De la même manière, quand Bride parle des "grands événements du monde", cela nous rappelle *Deirdre des Douleurs* et "les grands événements qui ont été prédits". D'une manière générale, les deux pièces révèlent la même tendance vers un langage comme sacré. Le mariage de Colm et d'Eileen à la fin de *La Lune à son Déclin* rappelle aussi le mariage de Deirdre et de Naisi à la fin de l'acte I de *Deirdre des Douleurs*: c'est une cérémonie païenne, druidique.

La ressemblance la plus patente entre cette pièce et le canon de l'oeuvre de Synge est à mes yeux le personnage de Mary Costello: Maurya dans *A Cheval vers la Mer*, Mary dans *Les Noces du Romano*, la veuve Quin dans *Le Baladin du Monde Occidental*, et Lavarcham dans *Deirdre des Douleurs*: autant de femmes qui sont un peu magiciennes, sorcières, détentrices des valeurs de la tradition, et figurent un certain niveau de conscience par rapport aux autres personnages. Comme Maurya, Mary Costello a acquis une certaine sagesse par la souffrance. Comme cette dernière et comme Mary dans *Les Noces du Romano*, elle a conçu une certaine aversion pour les "prêtres, les évêques, et les anges de Dieu"... Dans *A Cheval vers la Mer*, les curés ne savent rien de la mer, et, dans *Les Noces du Romano*, ils ne savent rien de l'amour...

Toutes ces femmes représentent, dans la vision de Synge, la connaissance des vraies valeurs -la connaissance instinctive, dirais-je, c'est-à-dire celle qui se forme au banc de la vie... Pour Synge, on pourrait dire que les femmes, comme pour C. Bobin, "ne sont pas tout à fait Dieu"...⁶

Plus profondément, *La Lune à son Déclin* offre le même type de structure que toutes les autres oeuvres de Synge: c'est l'histoire d'un être humain qui renonce à un type de vie pour un autre.

Soeur Eileen renonce à l'amour hypothétique d'un Dieu hypothétique pour l'amour de l'amour humain... Elle accomplit le même cheminement que Nora dans *L'Ombre de la Vallée* ; que Molly dans *Les Noces du Romano* ; que Christy dans *Le Baladin*, ou que Deirdre. C'est une histoire d'abord humaine. C'est l'histoire d'un changement de la conscience.

Toutes les pièces de Synge pourraient se réduire au même modèle narratif, avec des pôles, des axes, et des ouvertures identiques. *La Lune à son Déclin* s'inscrit indubitablement dans ce tableau.

On peut comprendre que, dans les termes de Yeats, la pièce puisse faire figure d'oeuvre de transition, mais insuffisante devant les exigences de la scène. Elle contient

5) *Ibidem*, p.159

6) C. Bobin *Le très-Bas* - Gallimard 1992- Coll. "L'un et/est l'autre"- p.97

déjà tous les germes du développement futur de Synge, mais sans la maîtrise et les raffinements que révèlent ses autres oeuvres. C'est peut-être ce qu'il entendait par cet "air d'originalité" (ou cette "originalité apparente") propre à cette pièce.

Regardons maintenant d'un peu plus près la structure de *La Lune*.

L'oeuvre se compose de quatre scènes :

1) Colm et Bride annoncent l'arrivée de soeur Eileen et l'attendent;

2) Colm et soeur Eileen ouvrent le débat: il s'agit pour soeur Eileen de choisir entre la religion et l'amour de Colm. Les choses se précipitent lorsque Bride apporte un télégramme pour soeur Eileen.;

3) là-dessus Mary Costello arrive : c'est un peu le point culminant, le moment absolu, de la pièce: soeur Eileen semble vouloir partir et Colm fait tout ce qu'il peut pour la retenir ;

4) Mary Costello s'en va, et Colm va convaincre soeur Eileen de renoncer à la vie religieuse. Bien sûr, on comprend que Mary Costello, aussi brève qu'ait pu être son apparition, a elle aussi joué un rôle dans la persuasion de soeur Eileen.

La pièce repose sur un parallélisme entre Colm et soeur Eileen et Mary Costello et l'oncle de Colm: l'échec de ces derniers servant un peu d'illustration quant à ce que soeur Eileen doit éviter et épargner tant à elle-même qu'à Colm.

Il y a effectivement quelque chose de naïf dans ce procédé. Cela ressemble trop à une sorte de "prêche délégué" -ou disons que le didactisme du procédé est trop manifeste. C'est probablement ce qui, pour Yeats, justifiait son sentiment d'avoir affaire à une oeuvre sans réelle qualité littéraire, ou trop conventionnelle, c'est-à-dire reposant sur une logique (qui serait celle du fossé des générations...) trop simple: en quelque sorte, soeur Eileen doit "tuer son père"... Il y a quelque chose de vrai dans cette thématique, qui correspond aux autres pièces de Synge . Mais le dialogue ressemble plus à une argumentation qu'à un dialogue *théâtral*...

Cette tendance se retrouve d'ailleurs dans la structure, dans le dialogue, et dans les personnages et les situations.

Colm tentant de persuader soeur Eileen est bien sûr aux antipodes de cette qualité que Yeats loue dans le théâtre de Synge où aucun personnage ne manifeste d'enthousiasme à l'idée d'un but à atteindre, ou d'avantages à acquérir ...

Quand Eileen lui répond:

- "Seuls ceux qui accomplissent la volonté de Dieu sont heureux ; c'est tout ce que je sais." - 7

-une indication scénique précise :

Hors-scène, des éclats de rire hystérique. Puis un sanglot.
Et des bribes de chant. Un instant passe. Mary Costello
entre par la porte." 7

7) *Collected Works III - Plays I*. Ed. by A. Saddlemyer Colin Smythe, 1982 p.169

L'effet recherché, bien que compréhensible, semble un peu "gros", sensationnel. Peut-être y-a-t-il même un certain manque de raffinement. Cela n'a rien à voir avec le théâtre de communion, d'initiation et de révélation dont rêve Yeats. On dirait du mélodrame.

Cette impression se confirme dans d'autres passages de cette pièce :

- " -Il voulait l'épouser bien qu'elle fût son inférieure, et lorsque tout fut arrangé, elle rompit parce qu'il n'était pas croyant.
- C'est après cela qu'elle perdit la raison ?
- Oui, après cela. Et votre oncle s'enferma. Il m'a dit que cela remontait à 20 ans en arrière. Et pourtant il n'en avait jamais parlé à personne." - 8

Langage plat qui ferait l'affaire dans n'importe quel type de théâtre, voire même dans un vaudeville...

Un autre exemple pourrait être les raisons bizarres et improbables qu'avance soeur Eileen pour expliquer son départ, avec les questions que se pose Colm et les réponses qu'il obtient :

- Quelqu'un dit à la Mère Supérieure que votre oncle est mort, et son télégraphe stipule qu'elle manque d'infirmières et qu'elle aura besoin de mes services, un nouveau patient arrive demain.
- Ne pouvez-vous pas rester un peu plus longtemps ?
- Je crains que ce ne soit pas possible...
- Télégraphiez à la Mère Supérieure que vous ne pouvez me laisser avant que les funérailles soient achevées... Ce qui me permettrait de vous avoir trois jours de plus...
- Je ne le puis." - 9

Le langage manque d'énergie, de couleur, de distinction.

Le pire, c'est ce que soeur Eileen répond, devant l'insistance de Colm :

- "si vous dites ce que je pense que vous avez envie de dire, je serai obligée de partir et de ne plus vous adresser la parole. C'est tout ce que vous y gagnerez." - 10

Voilà qui ressemble bien plus à une réprimande adressée à un enfant qu'à des paroles prononcées par une femme amoureuse...

8) *Ibidem*, pp. 163-165

9) *Ibidem*, p. 168: une note de l'éditeur dit: " La version en deux actes de la pièce donne une explication bien plus satisfaisante: "Je viens de recevoir une lettre de la supérieure. Elle a demandé au Docteur Burke de s'informer sur mes disponibilités. Il a répondu que vous alliez beaucoup mieux, je dois donc m'en aller dès demain." - Dans cette version de la pièce, Eileen reste un peu plus longtemps pour s'occuper de Colm qui a été blessé.

10) *Ibidem*, p. 169

Ceci s'aggrave plus loin : "J'ai eu tort de vous laisser me parler comme je l'ai fait"...¹⁰

Cette scène, qui précède de peu l'arrivée de Mary Costello, n'a pas le moindre semblant d'originalité...

Le personnage de Colm tient trop souvent des propos qui feraient penser à un prédicateur. Ou à un théoricien. Un intellectuel :

- "...vous êtes animée d'un profond élan pour ce qui est particulier aux femmes... vous savez que l'esprit vital qui a transfiguré le monde vous remplit de splendeur.. Le souffle qui a fait surgir cette forêt de feuilles et dépeché dans les feuilles des choeurs de voix tremblées fait de vous aussi une note de musique dans le concert de l'univers..."- ¹¹

Où est la passion là-dedans ?

Colm ajoute :

- "Moi, la puissance mâle, je vous ai dominée, vous avec mon amour et mon adoration, vous l'âme de la crédulité, lectrice des Saintes Ecritures. De notre discorde et de son harmonisation surgiront de nouvelles notes..."- ¹²

La Lune diffère des autres pièces de Synge surtout par son manque d'ironie, de scepticisme, voire de cynisme. C'est l'oeuvre de jeunesse par excellence, celle d'un homme à un stade très précoce de son développement émotionnel, intellectuel, et spirituel.

Il est assez surprenant de trouver une réplique comme celle-ci :

- "J'ai le sentiment de vivre dans un rêve qui est bien plus grand que moi. J'espère que Dieu me pardonnera. C'est plus fort que moi..."- ¹³

Où soeur Bileen se rapproche de certains autres personnages de Synge -Nora dans *L'Ombre de la Vallée* par exemple- qui ne sont jamais sûrs de ce qu'ils font ou veulent faire...

Synge a beaucoup travaillé sur *La Lune*, avant de produire la version "finale" en un acte. Il a dit :

- "J'ai écrit une pièce -que je n'ai jamais publiée- à Paris, sur l'Irlande bien sûr, mais il ne s'agit pas d'une pièce paysanne. C'était avant même que j'écrive *A Cheval vers la Mer*..."- ¹⁴

11) *Ibidem*, p.175

12) *Ibidem*, p. 177

13) *Ibidem*.

14) -"A Letter to Leo Brodsky" 12/12/07-cité *ibidem*, p.155

La Lune ne semble pas vraiment traiter de l'Irlande. Et ce n'est qu'en comparant la version en un acte avec les deux versions précédentes -en deux et trois actes- qu'on comprend vraiment ce qui s'est passé.

La Lune, dans ses versions en trois et en deux actes, selon les notes et commentaires de A. Saddlemeyer chez Oxford University Press, se lisait plus comme un essai très long, très lourd, très argumentatif, et grossièrement dramatisé, que comme du théâtre à proprement parler.

On y trouvait accentué avec une certaine emphase le thème de la folie en tant que caractéristique socio-psychologique irlandaise. Synge, dans sa vision, en fait un trait de certaines traditions, conventions, ou, disons, d'une manière de vivre: voici un passage que Colm était censé prononcer :

- "...dans la vie des cloîtres, et dans notre vie, ici, en Irlande, il y a, toutes les heures, des hommes qui sombrent dans la démence... Cela est dû à l'extermination, ou à l'exagération, d'un trait de la personnalité, et la vie chez nous s'est flétrie sous l'influence d'hommes qui ont été posés en contraste avec les Français, jusqu'au jour où nous sommes devenus encore plus dégénérés qu'eux... Le conservatisme et la moralité d'une Irlande dépassée- semblent avoir fait évoluer cette dégénérescence dans le sens d'une mélancolie bien pire que tout ce qu'on peut trouver à Paris. Il y avait toujours quelqu'un en train d'accompagner un ami à l'asile, ou bien d'en ramener un autre chez lui..."- 15

Cette idée de dégénérescence se retrouve dans un autre passage où Colm est censé attaquer son oncle et la classe qu'il représente :

- "Quelle vie que la sienne! Je suppose que c'est une bonne chose que cette aristocratie anglo-irlandaise soit sur le déclin. Ces hommes n'étaient ni humains ni divins."-16

La même "note" se retrouve dans une lettre que Colm est censé écrire à un ami, et où il dit:

- "L'intérêt de ce que je vis actuellement est de savoir si elle renoncera à sa religion pour me suivre...ou si elle va grossir le nombre de ces femmes irlandaises plutôt malades, qui méprisent les règles de la vie et même cette beauté qui n'est possible qu'en elles-mêmes..."- 17

15) *Ibidem*, p.160

16) *Ibidem*, p. 164

17) *Ibidem*, p.172: En ce qui concerne le thème des femmes, ou de la femme, on peut citer d'autres allusions provenant de scènes qui ont été supprimées: par exemple, celle où Colm dit à sœur Eileen, en parlant d'un de ses amis vivant à Paris, qu'il "vit dans une chambre basse toute tendue de draperies noires du sol au plafond Il a un couvrelit noir et deux crânes sur le manteau de la cheminée, coiffés d'un chapeau de femme..."-...(p.160)

Dans un carnet appartenant à l'oncle de Colm et dissimulé sous son oreiller, Colm lit: "...J'ai traité les femmes comme si elles étaient des dieux et elles m'ont traité comme si je pouvais bien me faire damner pour leur

Le ton est souvent celui du jeune contestataire passionné qui veut "régler ses comptes"... Il y a ainsi, dans les deux premières versions, de la pièce, une certaine tendance à la provocation. Aussi cet enthousiasme de l'idéologue convaincu qu'il va changer le monde...

Qu'en est-il dans la pièce en un acte, de cette critique virulente et de ces prétentions didactiques quelque peu agressives ?

On peut dire que les passages les plus longs ont été réduits à "Nous nous sommes fait un monde, et quel monde !" ¹⁸... Sémantiquement, et aussi esthétiquement, cela est plus riche probablement grâce à la première personne du pluriel et à l'insinuation de "quel monde !".

Dans la même veine, les développements les plus longs sur le thème de la femme se sont vus réduire à :

- "Je sais que vous êtes animés d'un profond élan pour ce qui est particulier aux femmes. Vous avez compris que les forces qui élèvent la femme en lui faisant partager la douleur et la passion du monde, sont plus saintes que les vœux que vous avez prononcés..." ¹⁹

Synge semble avoir fait un effort pour se montrer plus modéré. Recherche, donc, des nuances, travail dans la finesse...

Dans sa préface à *Les Noces du Romano* ²⁰, Synge dit que "le théâtre, telle la symphonie, n'enseigne ni ne prouve rien".

On note, donc, un travail d'épuration, de simplification, de concentration. Reste que la pièce est encore trop intellectuelle, trop abstraite parfois, et le dialogue trop plat, trop mélodramatique.

C'est une oeuvre paradoxale au plus haut point, quand on sait tout ce que Synge a pu passer de temps à y travailler...

Elle ressemble à un projet inachevé ou à une sorte de creuset d'idées.

En ce sens, pour le chercheur, elle reste d'un intérêt certain: le concept de "vie symphonie" (qu'on trouve aussi dans *Autobiographie* ²¹), sa définition de l'individualisme, déjà comprise dans *La Lune*, cette préfiguration des tendances du 20ème siècle bien après Synge, les idées de Synge sur l'homme face à son milieu, naturel ou humain; indépendamment de la qualité de la pièce, voilà qui bien sûr ne perd aucun intérêt pour le chercheur qui s'intéresse à Synge et à sa place dans l'évolution des arts et des idées au 20ème siècle. Son idéalisme, sa tendance à l'utopie, restent pour moi d'actualité...

Qu'en reste-t-il dans la version en un acte ?

divertissement... Si vous aimez une femme, soumettez-la... trouvez une femme qui, avec vous, comprendra les mystères de la croissance et de la vie. Quelle apprenne comme vous les deux crépuscules et la tranquillité de la nuit... Dieu est dans la terre et non au-dessus d'elle..." (p.164)

18) *Ibidem*, p. 165

19) *Ibidem*, p. 175

20) *Collected Works IV Plays II* Ed. by A. Sadlemyer O.U.P. 1968 p. 4

21) *Collected Works II Prose*. Ed. by A. Price O.U.P. 1966 p. 3

Principalement, certaines phrases prononcées par Colm :

- "...en se soustrayant à ses propres élans, cette femme fit exactement ce qu'elle ne devait pas faire..."²² Il faut que nous en parlions jusqu'à ce que je vous persuade d'obéir de tout votre être à la loi de la terre²³ ... Pourquoi vénéreriez vous la démente des saints ?..."²⁴

Il y a une image dans la version "finale" qui correspond exactement à une image des deux premières :

- "Vous ne pouvez refuser. Les arbres refusent-ils de croître et de fleurir et de verdier au mois de Mai, et les oiseaux de chanter avant l'aube ?..."²⁵

- qui n'est qu'une variation sur :

- "la seule vérité que connaît la vague c'est qu'elle va se briser. La seule vérité que connaît le bourgeon c'est qu'il va s'ouvrir et devenir une fleur." - ²⁶

Je crois que Yeats connaissait l'exacte valeur de Synge en tant que prophète, ou, disons, représentant d'un courant de pensée qui, aujourd'hui encore, existe :

Je n'avais pas vu, avant que Synge l'écrivain apparaisse, qu'il nous fallait renoncer à la création d'une sorte de ville Sainte dans l'imagination, afin d'exprimer l'individu.- ²⁷

En ce sens, le principal défaut de *La Lune*, même dans sa version en un acte, c'est précisément le dialogue qui ne ressemble pas à du langage vivant, c'est-à-dire ne semble pas conçu pour "exprimer l'individu." -²⁷ Il y a quelques trouvailles, des formules bien "distillées". Mais l'ensemble est bien au-dessous du canon de Synge.

En comparant les versions successives de cette pièce, on repère aussi, inversement, des détails qui ont été modifiés, ou carrément exclus, et qui, peut-être, auraient dû ne pas être supprimés...

22) -*Collected Works III Plays I* Ed. by A. Saddlemyer Colin Smythe 1982 p. 165

23) *Ibidem*, p. 169

24) *Ibidem*, p.175

25) *Ibidem*, p.177

26) *Ibidem*, p.168: voici un passage essentiel:

- "*Sister Eileen*: Je ne sais même pas ce que vous entendez par une personne naturelle.

Colm:... une personne qui a conçu une hiérarchie dans toutes ses humeurs et ses passions... Il est des idées parasites qui vous empêchent d'atteindre à l'extase de la liberté... le seul calme de l'homme qui sent le tourbillon de la passion et de la mort qui travaille du dedans et le tire vers le bas mais qui est à même de le tourner en dérision... Le monde est un mode de l'exaltation divine, et chaque élan salutaire de la force se résout dans une passion fertile et pleine de joie... voilà à quoi se résument toute la morale et toute l'esthétique du monde..."-

27) Extrait de "Etrangement, autobiographies", *ibidem*, p.66

Dans la version en deux actes, soeur Eileen lit un manuscrit rédigé par Colm: on y trouve des formules qui feraient presque penser à certaines des préfaces de Shaw mais qui, bien qu'intellectuelles, ont ce je-ne-sais-quoi de stimulant et de riche -la qualité du langage théâtral:

"Toute vie est une symphonie... Le monde est un orchestre... Il faut veiller à jouer toutes les notes...n'importe quelle horreur est préférable à la stagnation d'une croyance... dans la synthèse chrétienne, chaque faculté de l'homme a été atrophiée...l'instinct de la joie pratique...Il est bien plus douloureux et bien plus noble de casser le mur des croyances qui nous sépare de la vie que de sombrer avec elles dans la fosse commune de l'abnégation.."28

La Lune, tout imparfaite qu'elle soit et indépendamment de sa relation au canon de l'oeuvre de Synge, illustre très bien à quel degré Synge s'est investi dans cette quête d'une définition synthétique de l'homme par le théâtre, pour le théâtre, dans le théâtre...

C'est cette ambiguïté entre une pièce à thèse et une certaine recherche poétique et esthétique qui peut expliquer pourquoi elle fut rejetée par le comité de lecture de l'"Abbey Theatre". Mais le scénario de l'oeuvre, son thème dominant, restent semblables aux pièces majeures de Synge.

On trouve, déjà, dans cette oeuvre de jeunesse, les fondements de l'oeuvre de Synge -celle pour laquelle il est connu et reconnu aujourd'hui.

La Lune évoque plus Synge le penseur que le poète ou le dramaturge. Mais c'est peut-être l'oeuvre la plus révélatrice quant à l'évolution de la personnalité de Synge. En ce sens, je voudrais finir avec quelques remarques sur la qualité de certains détails de *La Lune* -signes du développement ultérieur de Synge.

Le personnage de Bride est particulièrement intéressant dans la position qu'elle occupe entre Colm et Eileen. Tout est dans le langage, bien sûr : elle s'identifie d'abord à Eileen dans son amour de Colm; puis à Colm dans son amour d'Eileen. Mais dans la scène où elle s'abstient de raconter l'histoire de l'oncle de Colm et de Mary Costello, on peut l'interpréter au moins de deux manières: soit quelqu'un de sincère qui ne veut pas tourmenter les amants avec une histoire qu'elle considère comme triste et lamentable ; soit comme une femme jalouse de leur amour et tentant d'éviter de les aider, précisément en leur racontant ces faits qui pourraient leur servir de modèle...

Le dialogue se révèle par endroits d'une finesse comparable à celle de *L'Ombre de la Vallée*.

Par exemple, dans ce passage où Colm, s'inquiétant du temps qu'il fait, dit :

-Il y a eu de fortes pluies à Slieve-na-Ruadh, mais je suis presque sec."- 29

Soeur Eileen répond :

-"Je suis sortie un petit moment pour aller chercher des fleurs. Je voulais

28) *Ibidem*, pp. 174-176

29) *Ibidem*, p. 163

décorer la chambre de votre oncle. Mais je n'en ai pas trouvé beaucoup. Elles étaient toutes cassées, à cause de la pluie."-29

Colm répond en avançant, implicitement, son argument de la fragilité de toute vie et de la mortalité comme incitations à la vie :

- "Alors vous avez vu comme la pluie a changé les arbres."- 29

Eileen répond à cet hédonisme implicite :

-Le printemps est fini. Je me demandais justement: quelle différence y-a-t-il depuis mon arrivée ici il y a trois mois, alors que la neige recouvrait tout et brillait au clair de lune". 29

Elle s'avère plus positive que lui, et il ajoute :

- "On dirait que trois ans se sont écoulés depuis que vous m'avez envoyé ce télégraphe. Nous nous sommes fait un monde, et quel monde !-29

Colm superpose l'idée d'une action et d'une organisation négatives de la part de l'homme à celle des aspects de la nature, de la vie, du monde, qui ne sont pas particulièrement réjouissants...

C'est alors qu'avec le portrait de Mary Costello, le dialogue retombe dans le mélodrame...

Ce bref échange entre Colm et Eileen est en fait un rapport de force qui se traduit dans une opposition entre les personnages, qui est à la fois psychologique, du langage, et symbolique.

Il est une autre scène à mon sens réussie, c'est celle de l'échange, entre Eileen et Mary Costello, de deux symboles qui semblent fondamentaux dans cette pièce: la croix et les anneaux. Il s'agit de la scène où Eileen va être convertie à la vie...30

La croix est un symbole chrétien et les anneaux, par opposition à l'anneau, est un symbole non-chrétien, sinon païen. Mary Costello a besoin de la croix: elle est vieille, "cassée", en proie aux plus horribles regrets... Elle est folle dans le sens de trop lucide... Implicitement, elle peut bien s'en remettre à cette croix, mais non Eileen... Bien sûr, rien n'interdirait de faire en sorte que la relation de Mary Costello à cette croix ne suggère en rien le christianisme...

Le plus important c'est que cette scène fait partie de ces scènes de rituel et donc de grande intensité émotionnelle qu'on retrouve dans la plupart des pièces de Synge: le récit de Maurya dans *A Cheval vers la Mer* ; la figure du "mort-vivant" dans *L'Ombre de la Vallée*; les anneaux et le gobelet de *Les Noces du Romano*; la scène où Martin Doul se déguise en saint dans *La Fontaine aux Saints*; la scène du miroir dans *Le Baladin*; la scène où Deirdre s'habille en Reine dans *Deirdre des Douleurs*.

Toutes les pièces de Synge tournent autour d'une scène où s'accomplit la double

30) *Ibidem*, p. 173

fonction d'iconisation, ou de symbolisation, et de poétisation, ou d'une certaine dérive du sens.

La Lune à son Déclin est une pièce inférieure, par rapport au canon de l'oeuvre de Synge. Mais elle n'est pas entièrement dépourvue des traits qui caractérisent Synge et ses chefs-d'oeuvre. *La Lune* nous révèle surtout la double nature de Synge, à la fois philosophe et poète, idéologue et homme de théâtre.³¹ La version en un acte de cette oeuvre révèle une certaine conscience des valeurs littéraires et dramatiques. Pour sa plus grande part, elle n'est pas "prête pour la scène". Elle pourrait servir de base pour une classe ou, mieux, un séminaire sur "qu'est-ce qu'une bonne pièce de théâtre?" Dans un atelier de recherche sur le théâtre, on pourrait y "prélever" les meilleurs passages et tenter de reconstruire une autre histoire, un autre univers dramatique, autour d'eux. Ce qui pourrait donner l'impression de travailler à la restauration d'un tableau...

En tout cas, *La Lune à son Déclin* offre cette révélation d'une personnalité littéraire et théâtrale en pleine formation, et de balbutiements quand même prophétiques. Surtout, l'image d'un homme jeune et en pleine effervescence et qui se cherche. La création d'un monde.

René AGOSTINI
Université d'Avignon

31) Certains passages de ses notes personnelles sur Deirdre nous montrent aussi qu'il était un théoricien potentiel, notamment par la distinction assez pertinente qu'il établit entre "récit" et "théâtre"- stipulant parallèlement que son travail sur le mythe consistait en la transformation du récit en véritable oeuvre théâtrale.

Voir notre article dans *Etudes Irlandaises*- N° 13- juin 1988- pp. 95-114

III D'UNE GUERRE A L'AUTRE

Jean-Claude CRAPOULET

Le théâtre écossais de 1918 à 1926

Liliane MEFFRE

Le théâtre devant le tribunal : un procès pour blasphème sous la République
de Weimar : *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein

René AGOSTINI

La tragédie de/dans *L'ombre d'un Franc-Tireur* de Sean O'Casey :
contraintes et souplesses du texte de scène

Aline LE BERRE

Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline*
d'Ödön Von Horváth

LE THEATRE ECOSSAIS DE 1918 à 1926

Pourquoi ces deux dates ? Pourquoi le Théâtre ?

Parce qu'en 1926, en Ecosse, après plus d'un siècle d'un désert culturel et littéraire presque total, Christopher Grieve, sous le pseudonyme de Hugh MacDiarmid, publie son long poème *"L'Homme Ivre Contemple le Chardon"*¹, qui marque de façon tonitruante le début officiel de la Renaissance Littéraire² (et politique³) en Ecosse, Renaissance dont nous constatons encore les effets aujourd'hui.

Parce que les quelques années dont il est question ici, qui suivent immédiatement la fin de la première guerre mondiale, marquent la fin de l'isolement littéraire de l'Ecosse et sont des années transitoires, préparatoires, bouillonnantes, révolutionnaires et enthousiastes, qui mettent en place les conditions de cette Renaissance.

Parce que le Roman et la Poésie de cette brève période sont déjà bien connus, alors que le Théâtre, ce parent pauvre de la littérature écossaise⁴ a été ignoré, et parce que — à cause même de sa pauvreté — le Théâtre offre à la recherche un domaine où les tendances, anciennes et nouvelles, sont, dans le vide ambiant, plus facilement observables.

De même que les secousses successives d'un tremblement de terre diminuent d'intensité avec le temps, de même la Littérature écossaise, en vagues de plus en plus faibles, a lentement dégénéré de siècle en siècle.

Brillante et pleine de santé jusqu'au XVI^{ème} siècle, avec les grands Makars⁵, elle rivalise avec les autres littératures européennes. Puis elle subit, en 1603, le choc de l'Union des Couronnes, qui entraîne vers Londres la Cour et une grande partie de l'intelligentsia. En 1707, l'Union des Parlements lui enlève ce qui lui restait de pouvoir politique. Et pendant toute cette période, la Réforme, Knox, et d'autres facteurs certainement, font le reste. Au XVII^{ème} siècle, (c'est un symbole), il ne reste d'Alexander Boyd qu'un sonnet, magnifique, mais bien seul⁶; et William Drummond (c'est un symptôme), écrit en anglais. Au XVIII^{ème}, Allan Ramsay d'abord, puis, Fergusson et, enfin, Robert Burns tenteront de sauver la tradition et la langue de l'Ecosse.

Mais la pression culturelle de l'Angleterre est trop puissante, et J. Thomson écrit ses *Saisons* en anglais ! Même le génie de Burns est ambigu et marque en réalité la fin d'un mode de pensée. Burns n'est pas un novateur : il ferme la porte. Après lui, le XIX^{ème}

1) Hugh MacDiarmid, *A Drunk Man Looks at the Thistle*, Edinburgh, Blackwood, 1926.

2) Dès 1924, Denis Saurat avait perçu l'émergence du nouveau mouvement auquel il donne son nom de "Renaissance". Cf. Denis Saurat, "Le groupe de la 'Renaissance Ecossaise'". *Revue Anglo Américaine*, Première année, N° 4, avril 1924.

3) Le "Party of National Scotland" est officiellement fondé en juin 1928 (soutenu par Grieve). En 1932, naît le "Scottish Party", plus modéré (et qui exclut le trop remuant Grieve !). En avril 1934, les deux partis se fondent en un seul : "Le Scottish National Party".

4) A ce sujet : cf. Gregory Smith, *Scottish Literature, Character and Influence*. London, Macmillan, 1919. Gregory Smith y démontre, avec sa verve habituelle, qu'il n'y a pas plus de théâtre en Ecosse, que de chouettes ou de serpents en Islande !

5) Le mot écossais "makar" décrit à la fois le poète créateur de langues et le créateur de mondes, rendant, comme le "poète" valéryen, toute sa dignité à l'acte, métaphysique, de création. Les grands "makars" écossais sont John Barbour, Blind Harry, Robert Henryson, George Douglas et surtout William Dunbar.

6) Mark Alexander Boyd, (1563-1601); le sonnet est intitulé : *Venus and Cupid*.

siècle est un désert où les auteurs, inlassablement, refont du Burns, puis du presque Burns, puis du mauvais Burns, ne retenant de lui que ce qu'il aurait fallu oublier, pour s'enliser dans la production des *Whistle-Binkies*⁷ et de l'"école" Kailyard⁸. Si, pour montrer que tout n'est peut-être pas perdu, certains mentionnent R.L. Stevenson, W.Scott ou Byron, beaucoup s'étonnent honnêtement qu'on les classe parmi les Ecossais, tant l'Angleterre les a colonisés.

Et dans tout cela, de théâtre, point! Ou rien qui vaille qu'on en parle.

La Renaissance devra partir de rien. Le Théâtre est probablement en Ecosse le domaine qui s'est, dès l'origine, le moins développé. La courbe de la production dramatique exagère encore les tendances déjà mentionnées à l'anglicisation et/ou à la médiocrité. La Réforme et l'Union des Couronnes avaient sonné le glas des représentations publiques qui disparaissent presque entièrement pendant deux siècles. La situation politique, religieuse, sociale et intellectuelle fait que, à l'exception de *Douglas* par John Home et de *Gentle Shepherd* de Ramsay, aucune pièce, même mauvaise, même médiocre, ne mérite qu'on s'y arrête.

La fin du XIX^{ème} siècle voit apparaître les comédies-farces des écrivains Kailyards qui font rire le public anglicisé en ridiculisant l'accent, la bêtise et la balourdise des villageois écossais. La période est aussi caractérisée par de pitoyables adaptations de romans de Walter Scott, par de mauvaises pièces historiques qui essaient de les imiter, et enfin par quelques tentatives pour dramatiser certaines ballades de la tradition.

Ces tentatives partaient d'une bonne idée; malheureusement les adaptateurs manquent de talent et les expériences échouent. Les quelques compagnies théâtrales qui survivent au début du XX^{ème} siècle, comme, par exemple, le Glasgow Repertory Theatre présentent surtout à leur public des succès londoniens.⁹

Deux tentatives pour revitaliser la scène sont faites juste avant la guerre. En 1909, The Scottish Repertory Company est fondée en vue "d'encourager la création et le développement d'un théâtre purement écossais", et en 1913, le Dr Glen MarKennie et Ralph Purnell, de la St Andrews Society, organisent un Scottish National Player's Committee "afin de:

1. aider au développement d'un Théâtre écossais,
2. encourager en Ecosse le goût du bon théâtre,

7) Il existe soixante trois volumes de "*Whistle-Binkie or The Piper of the Party, being a Collection of Songs for the Social Circle*", qui eurent un succès populaire considérable, et dont le niveau de poésie s'élève rarement au-dessus de celui de la carte de vœux pour la fête des mères.

8) Kailyard, Jardin potager (littéralement 'où l'on fait pousser les choux'). Ce groupe, ou plutôt cette succession d'auteurs, sentimentalists, moralists, pleurnichards, et résolument campagnards, donnent, car cela se vend bien, une vision-cliché de l'Ecossais balourd et ridicule, mais plein de bons sentiments. Certains (J.M. Barrie, J. Buchan) feront ailleurs, plus tard et autrement, une carrière plus digne.

9) Sur l'évolution historique du théâtre écossais jusqu'au XX^{ème} siècle, les livres et articles suivants sont particulièrement utiles:

Robb Lawson, *The Story of the Scots Stage*, A. Gardner, Paisley, 1917 (complet, mais superficiel. Un bon livre de référence jusqu'en 1850. Tend à être anecdotique (représentations), et biographique (auteurs). Fait peu d'analyses de pièces.)

Alexander M'Gill, *The Theatre before the Union*, Northern Review, août 1924. (Particulièrement intéressant pour le XVI^{ème} siècle).

3. fonder, plus tard, un Théâtre National Ecossais.¹⁰

Les deux tentatives meurent en 1914, mais la seconde renaîtra des cendres de la guerre en 1920, et, finalement, le Jeudi 13 Janvier 1921, trois pièces en un acte¹¹, sans grande valeur littéraire, mais écrites par des écossais et se voulant originales, seront présentées au public du Royal Institute, à Glasgow.

Dans le courant de l'année, la société deviendra financièrement indépendante de la St Andrews Society, en lançant un emprunt. Les Scottish National Players deviennent la Scottish National Theatre Society. Cette indépendance vis-à-vis de la génération précédente est d'ailleurs toute relative, la plupart des actionnaires du Glasgow Repertory Theatre, Neil Munro, en particulier, devenant membres à part entière de la nouvelle compagnie.

La National Theatre Society a la chance de pouvoir s'inspirer de l'expérience irlandaise: les Irish Players avaient tâtonné pendant de nombreuses années avant de se rendre compte qu'un véritable Théâtre irlandais, pour s'imposer, devait avoir une véritable troupe irlandaise, motivée par l'idée irlandaise. A ce moment là seulement, les pièces de Synge, de Yeats et de Lady Gregory, bien servies, avaient-elles une chance de franchir la rampe et se créer un public.

C'est donc bien par la formation de la "machine" de présentation au public qu'il faut commencer. La troupe étant bien rodée, la National Theatre Society sollicite les manuscrits originaux. Le comité de lecture, qui se veut apolitique, "ne recherche ni des pièces de l'école Kailyard, ni des pièces dans la lignée de "Rob Roy" ou de "Cranmond Brig", ni ces caricatures conventionnelles sur l'Ecossais finaud (et grippe-sous) telles que nous avons l'habitude d'en voir sur la scène anglaise"; il n'est pas particulièrement gourmand "de dialecte, ni d'atmosphère de cour-de-ferme, ni de crasse paysanne..." il cherche "des pièces d'essence, d'atmosphère et de point de vue national, mais libres d'exagération d'aucune sorte".¹²

Grieve encore une fois, et parce qu'il les trouve trop timides, trop conventionnels et trop ternes, s'oppose, pendant quelques années, aux idées du Scottish National Theatre. Il pense que les acteurs de la troupe ne sont pas de premier ordre, et se demande même si les dirigeants de la société ne sont pas "aveugles à leurs propres intentions"¹³.

Reah Denholm, "The Scottish National Theatre Movement", *Scots Magazine*. Vol 1, N°1, juillet 1924, p 243 (bref survol historique et plaidoyer en faveur du Scottish National Theatre).

William Power, "The Drama in Scotland", *Scots Magazine*, Vol 1, N°1, p 38, avril 1924 (Etude psychologique de l' "Ecossais" en tant qu'auteur dramatique; et des raisons qui expliquent le manque de production dramatique en Ecosse).

Reah Denholm, *The Scottish National Theatre Venture (The Scottish National Players) ... The Scottish National Players*. Glasgow 1953 (étude sérieuse du travail de cette troupe).

D'un autre côté et donnant le point de vue anglais:

Allardyce Nicoll, *British Drama. A Historical Survey from the Beginning to the Present Time*. G. G. Harrap. London, 1925 (particulièrement complet et les deux derniers chapitres sur le théâtre expressionniste et impressionniste sont très intéressants si l'on en applique les idées à la situation de l'Ecosse en 1918).

10) Voir Reah Denholm, *The Scottish National Theatre Venture*.

Article de R.B. Wharrie, "The History", 1953, pp 18-27, cité par D. Glen: *Hugh MacDiarmid & The Scottish Renaissance* p. 114.

11) C. Stewart Black, *Chatelard*. Joseph L. Waugh *Gute M'Cheyn*. John Brendane et A.W. Yuill, *Glenforsa*.

12) Reah Denholm, *The Scottish National Theatre Venture ...* p 243

13) C.M. Grieve, *Towards a Scottish National Drama*, Contemporary Scottish Studies, London, Leonard Parsons, 1926, p 225.

D'ailleurs, cette compagnie manque d'individualité et de caractère. Ce n'est qu'une "organisation sans visage"¹⁴. Afin de n'épargner personne, il affirme que les auteurs écrivant pour cette compagnie et dont elle met les oeuvres en scène "écrivent des pièces qui ne sont que superficiellement écossaises... qui sont même anti-écossaises"¹⁵. Dans le même article, il condamne George Blake, John Brendan, Neil Grant, J.J. Bell et Hugh Robertson, qui, d'après lui, ne savent mettre dans leurs pièces que "des idiots de village et des amours d'adolescents demeurés"¹⁵. Sa hargne montre qu'il a beaucoup de mal à oublier le fait que la Scottish National Theatre Society avait, à l'origine, été patronnée par la St Andrews Society qu'il déteste..

Grieve voudrait profondément révolutionner l'inspiration, bien sûr, mais aussi la forme du théâtre traditionnel. Essayant de résoudre le problème de l' "Antiszygye"¹⁶ qui constitue le coeur des études du Pr. Gregory Smith, ou, plus exactement, essayant de dramatiser les tendances schizoïdes de l'esprit littéraire écossais qui sont le fondement de cette théorie, il souhaite un théâtre sans action, sans décor, sans dialogue, qui serait, pense-t-il, un vrai reflet de la psychologie écossaise, montrant ses contradictions à l'intérieur du monologue d'une seule conscience¹⁷. T.S. Eliot et Joyce, de façons différentes, essayaient, presque au même moment, de montrer la multiplicité et l'unité fondamentale de l'esprit de l'homme éternel, universel et seul.

Il encourage dans le sens de ce théâtre expérimental le Scottish Little Theatre Movement qui, à Glasgow, sous la direction de R.F. Pollock, commence à faire parler de lui¹⁸. Et il dit le plus grand bien de troupes minuscules, comme les Lennox Players et les Auchinblae Players¹⁹, qu'il pense pouvoir convaincre plus facilement de ses théories.

Ne trouvant aucun auteur qui réponde à ses désirs, il met lui-même la main à la pâte. On ne peut pas considérer "*Nisbet, An Interlude in Post-War Glasgow*" publié par épisodes dans les premiers numéros du Chapbook, le petit magazine qu'il vient de créer pour véhiculer ses idées, comme une pièce de théâtre, mais plutôt comme une conversation à la Diderot, à la d'Alembert, qui lui permet de dramatiser et de rendre plus vivants certains des thèmes qui lui tiennent à coeur: les relations entre l'homme et la réalité, entre l'homme politique et la même réalité, entre l'artiste et la politique, entre la politique et l'art, le communisme, le socialisme, le nationalisme, la guerre, ...

Mais, dans *Northern Review*, il annonce quatre petites pièces en un acte qu'il

14) *Ibid*, p 230.

15) "Causerie", *Scottish Chapbook*, nov. 1992, Vol 1, N°4, p 94.

16) Antiszygye: Le mot fut "découvert", "inventé" comme on "invente" un trésor, par le professeur Gregory Smith, *Scottish Literature, Character and Influence*, London, MacMillan, 1919. Il s'agit des contradictions, des sautes d'humeur soudaines, des brusques variations de style... bref, des soi-disant "tendances schizoïdes de l'esprit écossais", dues, selon G. Smith, au bi-linguisme des Écossais. Cf. à ce sujet: "The Caledonian Antiszygy and the Gaelic Idea", *The Modern Scot*, Vol 2, N°4, January 1932 et "The Caledonian Antiszygy", *The London Mercury*, Vol 34, N°200, June 1936.

17) C.M.Grieve, *Towards a Scottish Drama*, Contemporary Scottish Studies. L. Parsons, London, 1926, pp 224-225. Voir aussi un article manuscrit non daté mais de la même période: "Towards a National Synthesis" écrit de la main de Grieve.

18) "R.F. Pollock & the Art of the Theatre", *Cont. Scot. Studies*, pp 178-183.

19) *Northern Review* ... N°1, mai 1924, p.3.

promet de publier dans la section du "Petit Théâtre Ecossais" de la revue, et dans lesquelles il montrera le type d'expérience formelle qu'il a en tête.

Dans la première, *The Purple Patch*²⁰, il fait une expérience musicale et thématique. Trois groupes de paroissiens discutent d'un extraordinaire sermon qu'ils viennent d'entendre. Tous parlent en même temps plus ou moins fort selon les moments et avec des tons de voix différents du grave à l'aigu. Un contrepoint verbal doit s'établir, chaque groupe étant à la fois dépendant des autres et indépendant, comme les instruments de musique. L'ensemble est composé comme un concerto, les groupes s'agrégeant et se désagrégeant; les thèmes et même les phrases et les mots se mêlant ou s'individualisant. Un système de notation par lettre, en marge, indique l'organisation musicale qui monte en un crescendo de trois mouvements jusqu'au solo final. Les difficultés techniques étaient telles que la pièce, bien entendu, ne fut jamais représentée. A la lecture, il est difficile d'imaginer qu'elle puisse être cohérente pour un public de théâtre. Grieve lui-même se pose d'ailleurs la question dans l'introduction de la pièce; "*The Purple Patch*" est-elle jouable ? Peut-être que non, probablement que non. Mais les Scottish National Players devraient s'en assurer!²¹

Les trois autres pièces annoncées ne furent jamais publiées, ni probablement jamais écrites... sauf dans l'imagination de Grieve/MacDiarmid ! Mais il imaginait très nettement ce qu'elles devaient être: *Jemmy Spells* serait un nouveau type de monologue, inspiré de *l'Emperor Jones* de O'Neill. Dans *The Candidate*, la scène resterait vide et le dialogue s'instaurerait entre des acteurs éparpillés dans tout le théâtre, parmi le public. Et *The Morning Post* serait une pièce sans action dans laquelle il essaierait de faire la synthèse du monologue et du roman épistolaire, qu'il considère comme le forme la plus difficile de l'art littéraire²².

L'action de la pièce lui paraît, pour le moment, secondaire et même nuisible. Cette idée semble fondamentale, et il la reprend dix ans plus tard:

"Le théâtre écossais n'a d'avenir que dans des pièces pratiquement sans action. Il faut employer des techniques expressionnistes pour exprimer la subtilité monosyllabique de la réserve écossaise."²³

Il vaut mieux, toujours pour le moment, négliger les thèses nationalistes superficielles pour faire sentir une révolution plus profonde:

"Je ne demande pas que l'on écrive des pièces de propagande; il faut quelque chose de plus profond que la propagande: un sentiment du destin en train de s'accomplir"²⁴

20) "*The Purple Patch*", *Northern Review*, mai 1924, N°1, pp 16-21.

21) *Northern Review*, p 2.

22) *Ibid.*, pp. 2 & sq.

23) C.M.Grieve, *Contemporary Scottish Studies*, p.235.

24) *Ibid* p. 227

L'originalité de l'Ecosse doit se manifester aussi par une représentation différente;

"Un théâtre écossais digne de ce nom a, comme prédicat, des théâtres et des méthodes de production radicalement différentes de celles qui sont employées dans d'autres pays. 25

Seule donc, l'expérimentation formelle, dans la conception et la rédaction, doit amener la (re)naissance d'un théâtre profondément écossais. Le fond en serait *ipso facto* profondément transformé. L'idée était intéressante si l'on songe aux modifications essentielles que le théâtre a subies à travers les âges, rarement dues à des évolutions de l'inspiration, mais surtout provoquées par des changements de la forme, rendus nécessaires par une évolution matérielle du cadre théâtral: de l'église au parvis, du parvis au tréteau, du tréteau à la scène (élisabéthaine d'abord, puis italienne), de la scène à l'écran et, pourquoi pas, du grand au petit écran. Chaque innovation matérielle, entraînée par les transformations de la société ou de la technique, a eu comme conséquence bien des évolutions dans le fond. Grieve a probablement eu tort de vouloir intervertir l'ordre des facteurs et de penser que la société dépendait, en partie, de l'évolution théâtrale. Toujours est-il que sa tentative était originale, et que le fait que ses pièces aient été mort-nées, et même avortées, sinon à peine conçues, n'enlève rien à son mérite. Reah Denholm a beau jeu de dire *a posteriori*:

"Ces soi-disant formes nouvelles, après avoir eu leur petit succès, sont soit abandonnées, soit assimilées aux méthodes anciennes. La forme est importante, mais la pièce, l'ensemble de la pièce est encore ce qu'il y a de plus important." 26

Quels sont donc les auteurs dramatiques qui écrivaient au cours de ces années ? Deux d'entre eux semblent dominer le champ: John Brandane et G. Reston Melloch. Grieve détestait le premier 27 et admirait le second, mais tous les deux finalement apportent quelque chose à la scène écossaise.

Glenforsa 28 que Brandane écrit en collaboration avec A. W. Yuill et qui fut la première pièce mise en scène par les Scottish National Players en 1921, n'est rien de plus qu'une pièce de boulevard où les acteurs porteraient le kilt. L'intrigue en est fondée sur un déguisement et un quiproquo: Elspeth, l'héroïne, afin de sauver d'elle-même sa jeune

25) *Northern Review*, N°1, mai 1924, p. 3.

26) Reah Denholm, "The National Theatre Movement in Scotland", *Scottish Magazine*, Vol 1, N°1, juillet 1924, p.243.

27) "C'est, bien précisément, un auteur de ce type que nous nous attendions à trouver à la tête des efforts des Scottish Players" *Northern Review*...N°1, p. 2

28) John Brandane, *Glenforsa*, Gowan & Gray Ltd, London & Glasgow, 1921. Co-auteur A.W. Yuill, auteur de *The Spanish Galleon*, *The Scots Magazine*, Vol 1, N°1, avril 1924. Mis en scène pour la première fois le 25 sept. 1922 par les Scottish National Players.

soeur Grisel, qui doit s'enfuir de la maison familiale avec un jeune lord des Highlands, Glenforsa, prend sa place et, sous un déguisement, se fait passer pour elle. Pendant la fuite, ils se réfugient chez Oskamul, un autre jeune lord qui lui aussi aime Grisel. Après une série d'incidents spectaculaires (duel, jeu de dés où l'enjeu devient de plus en plus important pour être enfin toute la fortune de Glenforsa, et Elspeth elle-même !), l'identité de la jeune fille est dévoilée et il se révèle qu'elle a toujours aimé Glenforsa qui lui aussi l'aime. Les deux jeunes gens partent ensemble et Oskamul va pouvoir faire sa cour à Grisel. Les personnages ont peu d'individualité. Seule la vieille servante fidèle et hargneuse prend quelque couleur: mais c'est un personnage traditionnel de la scène, plus facile à faire car il correspond à un type. La pièce est néanmoins distrayante, rapide, bien faite, pleine d'action et doit satisfaire son public. L'originalité se trouve dans les directions de scène: la musique qui crée l'atmosphère est indiquée avec grande précision par un auteur qui sait de quoi il parle (le Pibroch de Donald Dhu). Les indications de costumes révèlent un grand respect de la couleur des tartans à utiliser. Enfin, dernier petit détail original: "un peu de tourbe peut être allumée avant ou pendant le lever de rideau pour répandre le parfum caractéristique de sa fumée dans le théâtre",²⁹ annonçant certaines expériences contemporaines.

Toujours en 1921, dans *The Change House*³⁰, le héros Jain Maclean, ayant tué le frère Macleod, qu'il aime, se constitue prisonnier pour sauver de l'exécution son ami Callum, injustement accusé. La pièce est un mélodrame cornélien dans lequel le Cid serait exécuté à la fin du premier acte, avec sur les épaules le plaid d'une Flora/Chimène qui lui a tout pardonné. Encore une fois, la seule originalité de Brandane fut d'utiliser les détails folkloriques et culturels avec beaucoup de soin, donnant ainsi à une pièce banale une coloration véritablement écossaise. Il reprendra cette pièce quelques années plus tard, ressuscitera son héros et le fera agir pendant quatre actes supplémentaires sans d'ailleurs ajouter grand-chose à l'intérêt de la nouvelle pièce en cinq actes intitulée *The Lifting*³¹.

*The Glen is Mine*³², représentée par les Scottish National Players en 1923, est la meilleure des pièces de Brandane. Il y dépeint de façon intimiste la dure vie des Highlands: les personnages sont fortement tracés et sont traités avec compassion par un homme qui comprend leurs problèmes. En fin de compte, sa réserve et la fermeté tranquille de sa protestation contre la commercialisation des Hautes Terres donnent à son expression une valeur plus permanente. Cette pièce était probablement l'exemple que Grieve recherchait.

Malheureusement, John Brandane a atteint son plafond. Il ne va pas plus loin et même ne continue pas dans la même veine. Ses autres pièces de la période, *Full fathom five* et *The Spanish Galleon*,³³ ne sont respectivement qu'une intelligente petite comédie

29) Op. Cit. Note, p.50

30) John Brandane, *The Change House*. Gowans & Gray. London & Glasgow, 1921.

31) John Brandane, *The Lifting*, Constable & Co, London, 1925.

32) John Brandane, *The Glen is mine*, Constable & Co, London, 1925.

33) *Scots Magazine*, Vol 1, N°1, avril 1924. *The Spanish Galleon* est écrite en collaboration avec A.W.

bien faite, qui, sur la fin, touche à la mauvaise farce et un mini-mélodrame plein de bruit et de fureur.

Malgré son manque d'inspiration, John Brandane a probablement rendu de grands services à la cause écossaise en donnant au public des pièces satisfaisantes et professionnellement construites.

Le professionnalisme est un des traits marquants de Brandane qui fera dire à Grieve:

"Il connaît bien le théâtre mais il n'est pas très doué Il n'a rien à dire, mais il sait le dire bien."³⁴

Malgré le vague désir qu'il a d'être un auteur écossais du XX^{ème} siècle, il reste en marge du mouvement car il n'a ni la puissance, ni le courage, et ses expériences restent bien modestes. Il ne sera jamais qu'un Noel Coward au petit pied. Ce qui d'ailleurs explique le succès qu'il aura en Angleterre.

George Reston Malloch est beaucoup plus proche de la "Renaissance". Sa connaissance de la langue est plus intime, ses symboles, consciemment ou non, montrent la vitalité d'une jeune génération en révolte contre l'ordre établi, les atmosphères qu'il sait créer montrent les tensions de l'âme écossaise, sensuelle et presbytérienne à la fois. Les critiques qui entourent Grieve le considèrent rapidement comme "une figure notable du mouvement".³⁵

Il prend un faux départ en 1912 avec *Arabella* ³⁶ qui fait penser à une comédie écrite par un Bernard Shaw sans esprit. Arabella, jeune fille, aidait son père dans son travail d'architecte, puis elle se marie et, très rapidement, s'irrite de son rôle de femme au foyer et finit par quitter son ténor époux qu'elle n'aime plus. Son amant potentiel ne vaut guère mieux et elle l'abandonne à son tour. Son ex-mari, son amant et le fiancé de sa meilleure amie imaginent tous que la seule issue, pour la femme sans support masculin qu'elle est devenue, est de mal tourner. D'ailleurs, les nombreuses visites d'hommes qu'elle reçoit maintenant semblent appuyer la théorie de la "fille perdue". Il est révélé, à la fin de la pièce, qu'en réalité, elle gagne bien sa vie (comme architecte bien entendu !) et qu'elle est pleinement heureuse. Ce ténor plaidoyer en faveur de la "libération de la femme" par la dignité du travail n'est supportable que parce que le personnage d'Arabella est robustement campé, sans mièvrerie, ni mauvais goût.

Thomas the Rhymer, en 1923, est très nettement meilleur. Le héros, jeune bourgeois, a promis de retourner dans un royaume féérique dans lequel il avait accidentellement pénétré lorsqu'il était plus jeune. Mais il préfère maintenant lutter contre les dures réalités de son Ecosse contemporaine et c'est désespéré qu'il part, finalement, pour tenir sa promesse. Il s'agit là du monologue dramatique dont parlait Grieve. De plus, ses hésitations et les arguments qu'il donne en faveur tantôt du rêve idéal agréable, tantôt de la réalité mettent en scène l'opposition passé/présent qui était au cœur de la

34) C.M.Grieve, *Towards a Scottish National Drama*, Contemporary Scottish Studies, p. 226.

35) Allan Wyllie, *Two Scottish Authors*, Northern Review, Vol 1, N°2, p. 69.

36) G.R. Malloch, *Arabella*. (A play in three acts), Stephen Swift & Co, Covent Garden, 1912

Renaissance. Qu'il opte finalement en son cœur pour la réalité, est bien dans l'esprit du groupe. Qu'il soit quand même la victime du rêve était peut-être prémonitoire. Enfin, son débat est exprimé dans une langue puissante et poétique.

*The House of the Queen*³⁷, moins dramatiquement satisfaisante, est d'un symbolisme plus clairement nationaliste: trois hommes bâtissent une maison pour une reine invisible et qu'un mystérieux messenger leur décrit avec "sa robe couleur de vallée, sa voix qui chante comme les torrents" et qui, bien sûr, représente l'Ecosse. Le thème est donc superficiellement évident: l'action, comme Grieve le souhaitait, est non-existante, mais malheureusement avec elle a disparu toute tension dramatique et finalement tout intérêt. Elle retient cependant l'attention par le langage qui rappelle par moments la prose poétique et mélancolique d'un Maeterlinck et par moments même, par ses répétitions et les périodes qui vont croissant par vagues successives, le mystérieux envoûtement du verbe claudélien. Certains ont comparé cette pièce³⁸ à *Kathleen ni Houlihan* de Yeats. Les deux pièces évidemment chantent le nationalisme. Mais les ressemblances ne vont guère plus loin. La reine irlandaise en effet appelle son peuple à la bataille, alors que le messenger de la reine écossaise demande la paix et qu'on lui construise une maison. A la lumière des événements politiques récents, la différence est significative.

C'est avec *Soutarness Water*³⁹ que Malloch écrit sa meilleure pièce. L'intrigue superficielle en est mélodramatique à souhait: deux jeunes gens ne peuvent plus se marier malgré leur amour, car Jack, l'idiot du village, affirme qu'ils sont frère et sœur, le père de Hugh ayant commis le péché d'adultère avec la mère de Jean. En fait, c'est Jack lui-même qui est le bâtard, la mère ayant fait une substitution d'enfant le jour de la naissance. Mais Jean ne connaît pas la vérité car sa mère s'est noyée dans la rivière Soutarness et se suicide en se jetant elle aussi dans la rivière. Hugh se tue d'un coup de revolver: le bâtard imbécile sera maître des lieux. Derrière ce mélodrame, l'atmosphère de prédestination est soutenue par l'insupportable tension créée par un dialecte brutal et efficace. Les personnages sont rigides et entiers, bien dans la stricte tradition presbytérienne et rappellent quelquefois G.D. Brown et *The House with the Green Shutters*⁴⁰. La rivière, qui roule sous les fenêtres et que l'on entend gronder du début à la fin et dans laquelle disparaissent les personnages, devient un symbole de la colère de Dieu. Le mélodrame devient fatalité, la terrible et logique justice de l'Ancien Testament remplaçant, à son tour, l'amour du Christ dans le Nouveau. "Nul ne pêche pour lui tout seul" s'oppose à "sa compassion est éternelle" dans le tragique monologue de la mère, à la fin du premier acte. Dans cette atmosphère, les péchés des parents retombent tout naturellement sur les enfants et la révolte du père écrasé par le destin, qui veut s'adresser directement à Dieu⁴¹, est, à la fin de la pièce, tout à fait crédible. Même l'idiot du village, personnage traditionnel et comique de l'école Kailyard, joue ici un rôle dramatique indispensable, bien intégré dans

37) G.R. Malloch, *The House of the Queen*, The Scottish Poetry Bookshop, Montrose, dec. 1923.

38) Allan Wylie, "Two Scottish Authors", *Northern Review*, Vol 1, N°2, p. 69.

39) G.R. Malloch, *Soutarness Water*, Gowans & Gray Ltd, 1927.

Mis en scène le 19 janvier 1925 par les Scottish National Players.

40) G. Douglas Brown, *The House with the Green Shutters*, World's Classics, 1901. Avec une introduction de Somerset Maugham. Roman très violent, plein de bruit, de fureur et de sang, écrit en réaction contre les sucreries de l'Ecole Kailyard.

41) "All doe ma ain talkin' tae the Almighty when A've aught tae say to him".

le mouvement de la pièce, pitoyable et effrayant à la fois, car il est peut-être le porte-parole de la destinée... ou de Dieu. Les fous, ne l'oublions pas, ont toujours été considérés comme touchés par la main du Créateur et la vérité sort souvent de la bouche des enfants et des simples d'esprit. Nous sommes loin ici de ce que Grieve appelait: "l'imbécillité villageoise qui a si longtemps proliféré dans l'esprit de cabaret d'un Harry Lauder".⁴²

Peu après la première représentation, Grieve, ravi, écrit:
"Soutarness Water est la meilleure pièce de Malloch !
C'est aussi la première qu'il écrit en écossais ! N'y a-t-il
pas de relation entre ces deux faits?".⁴³

Dès le mois de juillet 1924, la critique dramatique de *Northern Review* avait senti que Malloch était une recrue importante pour le mouvement:

"Je ne vais pas jusqu'à dire que Mr Malloch est l'auteur dramatique que nous attendons mais je dis qu'il en a la possibilité. Il y a quelque chose (dans ses pièces) ... qui est neuf sur la scène écossaise, quelque chose qui nous rappelle les premiers jours de la renaissance irlandaise."⁴⁴

Après *Soutarness Water* Grieve abonde dans ce sens:

"C'est un des rares auteurs dramatiques rattachés aux
Scottish National Players qui promettent réellement."⁴⁵

Il faut dire que le reste du champ est médiocre. La relative éminence de John Brandane et de G.R. Malloch vient de la pauvreté de ce qui les entoure. Un petit nombre seulement "émergent dans la région de ce qui peut être admis comme nationalement représentatif,... comme étant un peu mieux que rien du tout"⁴⁶. Ce jugement cependant est sévère. Individuellement, J. A. Ferguson, Neomi Jacob, George Blake, Robert Bain, G.W. Shirley, A. MacGill et D. Carswell ne représentent pas grand-chose dans le domaine du théâtre. Ils sont d'ailleurs mieux connus par leurs romans, leur poésie ou leur travail critique. Mais, pris en groupe, ils témoignent de la vitalité du théâtre en Ecosse pendant les premières années de la Renaissance, avant 1926.

Tous se veulent Ecossais, tous, à des degrés divers, sont représentatifs du nouveau nationalisme fomenté par Grieve, presque tous se considèrent comme des ouvriers de la renaissance, et entretiennent dans les salles l'agitation propice à l'extension du

42) C.M.Grieve, "Causeric". *Scottish Chapbook*, Vol 1, N°4, nov. 1922. Harry Lauder était un comédien écossais dont la spécialité était de faire rire les Anglais, et les Ecossais eux-mêmes, aux dépens des caractéristiques traditionnelles des Ecossais.

43) C.M.Grieve, *Contemporary Scottish Studies*, p.234.

44) Allan, Wylie, "Two Scottish Authors", *Northern Review*, Vol 1, N°2, p.69.

45) C.M. Grieve, *Contemporary Scottish Studies*, p.139.

46) C.M.Grieve, *Other Dramatists*, Ibid, p.233.

mouvement. Bien entendu, Grieve leur ouvre les pages de ses revues, malgré le fait qu'un certain nombre de leurs pièces ne dépassent pas le niveau de reconstitutions sentimentales du soulèvement jacobin de 1745 et de ses conséquences, ou d'anecdotes concernant Bonnie Prince Charlie, devenu symbole de liberté et de patriotisme⁴⁷. Mais, d'autres, plus réalistes, s'engagent plus nettement dans les thèses de la Renaissance et traitent du problème des évictions⁴⁸, des conséquences de l'industrialisation dans les basses terres⁴⁹, et même de la première guerre mondiale.⁵⁰

A l'exception de l'Alexander Macgill⁵¹ et de G.W. Shirley⁵², ces auteurs écrivent en anglais. La construction dramatique de leurs œuvres reste élémentaire et ils semblent ne savoir créer une atmosphère qu'en faisant intervenir les puissances météorologiques: le vent, la neige, la tempête, ou le brouillard font partie des indications scéniques de la plupart des pièces⁵³. Le temps étant ce qu'il est en Ecosse, on ne peut s'empêcher de se demander si les auteurs font preuve de manque d'imagination dramatique,—ou de réalisme.

Un dernier auteur qu'il convient de mentionner est Gordon Bottomley, mieux connu par sa carrière londonienne que par ses épisodes écossais, et par ses livres au sujet du théâtre que par son théâtre lui-même. Ses deux meilleures pièces, *Britain's Daughter*⁵⁴ et surtout *Gruach*⁵⁴, drame poétique presque révolutionnaire, sont représentées à Glasgow et à Londres. Malgré l'opinion enthousiaste du peintre Paul Nash⁵⁵ qui en avait lu le manuscrit, *Gruach*, qui dépeint la première rencontre de celle qui allait devenir Lady Marchbeth avec son futur époux, est accueillie à Londres par un éclat de rire et ridiculisée

47) J.A. Fergusson, *Cambell of Kilmor*, Gowan & Gray Ltd, 1915.

Naomi Jacob, *The Dawn*, 1924, *Northern Review*, N°1, Vol 3, p.170.

G.W. Shirley, *The Forty Five, Prince Charlie at Dumfries*, Gowan & Gray Ltd, 1917 & 1919.

48) J.A. Fergusson, *The King of Morvern*, Gowan & Gray Ltd, 1922. G. Blake, *The Mother*, W. Wilson & Co, 1922. Mis en scène par les Scottish National Players le 23 nov. 1922.

49) George Woden, *The Money's the Thing*, W. Wilson & Co, Glasgow, 1921. Mis en scène par les Scottish National Players en novembre 1921.

G. Blake, *Clyde Built*, W. Wilson & Co, 1922. Mis en scène par les Scottish National Players le 23 nov. 1922.

50) Robert Angus, "At the Cenotaph", *Northern Review*, Vol 1, N°5, 1924, p.249.

Avec une dédicace à C.M. Grieve "regrettant qu'un strict dévouement à la cause du réalisme ait entravé la victoire du romanesque" - (R. Angus, en effet, décrivant un jeune officier revenant du front, le montre en conversation avec ses soldats, sans qu'on sache jamais si ces soldats sont, eux-aussi, revenus; s'ils sont morts ou si leurs fantômes seuls sont revenus; ou s'ils ne sont que les fragments de l'imagination de l'officier).

51) Qui est d'ailleurs devenu un des critiques attitrés du mouvement. Cf. A. Macgill, "The Plays of John Brandane", *Northern Review*, mai 1924.

52) "Son emploi du vernaculaire a peut-être bien aidé à amorcer un virage nécessaire dans le mouvement vers un théâtre écossais", C.M. Grieve, *Contemporary Scottish Studies*, p.233.

53) La tempête: Naomi Jacob, *The Dawn*, Op. Cit., et John Brandane, & A.W. Yuill, *Glenforsa*, Op Cit.

Le brouillard: R. Angus, *At the Cenotaph*, Op Cit.

Le vent: J.A. Fergusson, *The Scare now*, Gowan & Gray Ltd, London & Glasgow, 1922.

Le vent et la neige: John Brandane, *The Change House*, Gowan & Gray Ltd, London & Glasgow, 1921.

54) Gordon Bottomley, *Gruach*, Constable & Co, Londres, 1921, mis en scène à Glasgow en mars 1923 par les Scottish National Players et à Londres le 14 Février 1924. *Britain's Daughter*, Constable & Co, mis en scène à l'Old Vic en nov. 1922 et par les Scottish National Players à Glasgow en 1927.

55) "Gruach est à mon avis un chef-d'œuvre, une chose merveilleuse". Lettre de Paul Nash à Gordon Bottomley du 16 déc. 1921. Citée dans "Poet & Painter. Correspondance with Paul Nash", Oxford University Press, Londres, 1955.

par la critique⁵⁶, alors que l'accueil à Glasgow est enthousiaste. Cette différence s'explique probablement par le sens critique plus affûté du public londonien; mais aussi certainement parce que la pièce était avant tout "écossaise", au sens le plus profond du terme, et directement accessible au public de Glasgow, alors qu'elle semblait psychologiquement incompréhensible aux Anglais. Bottomley, malgré cet échec en Angleterre, quitte l'Ecosse pour s'installer à Londres, où sa production ne nous concerne plus. Mais sur la fin de sa vie, revenu à ses premières amours et expérimentant avec l'espace scénique et le décor en faisant jouer en Ecosse des troupes expérimentales écossaises, il obtiendra des résultats qui laissent penser que, médiocre dans un contexte anglais, il aurait pu, peut-être, être un auteur de premier plan s'il avait laissé fleurir en Ecosse son génie d'Écossais.

En fin de compte, la renaissance théâtrale qu'attendait Grieve était restée inachevée. Mais il est impossible de parler encore d'échec. Il est vrai que, à l'exception peut-être de *Soutarness Water*, aucune pièce écrite avant 1925 n'atteignait un niveau dramatique très élevé. Mais cela, au cours de cette période de formation, est naturel et importe peu. Ce qui compte c'est que l'état d'esprit des auteurs, des producteurs, des troupes et surtout du public commence à être modifié. De même qu'en perdant une série de batailles, les petites revues de Grieve avaient préparé le terrain d'une éventuelle victoire, de même, sans succès spectaculaires, les pièces de la période ont contribué à créer un climat favorable à la renaissance.

Jean-Claude CRAPOULET
Université d'Aix-Marseille I

56) Voir R.Denholm, "The National Theatre Movement in Scotland", *Scots Magazine*, Vol 1, N°1, juillet 1924, p 243.

LE THÉÂTRE DEVANT LE TRIBUNAL. UN PROCÈS POUR BLASPHEME SOUS LA RÉPUBLIQUE DE WEIMAR: *LA MAUVAISE NOUVELLE* DE CARL EINSTEIN.

La mauvaise nouvelle, pièce en vingt scènes, selon le sous-titre, mais en réalité en vingt-deux, fut publiée en juillet 1921, à Berlin, par Carl Einstein¹ aux éditions Rowohlt. Ernst Rowohlt avait l'année précédente édité la fameuse anthologie expressionniste "Menschheitsdämmerung" (Le crépuscule de l'humanité) établie par Kurt Pinthus. Il prévoyait que la pièce d'Einstein allait provoquer un beau scandale. Ce qui arriva.

"La mauvaise nouvelle"² s'oppose, par son titre et son contenu, bien évidemment à la "bonne nouvelle", à l'Evangile, message de paix et promesse de rachat apportés par le Christ. C'est une réminiscence incontestable de la formule employée par Nietzsche dans *L'Antéchrist* (écrit en 1888). Nietzsche y rappelle que l'Evangile est mort sur la croix et qu'à la bonne nouvelle apportée par le Christ a succédé la mauvaise nouvelle répandue par Paul. Mais la pièce contient plusieurs autres mauvaises nouvelles pour les contemporains d'Einstein. D'ailleurs, avant même d'être jouée³, cette pièce a valu à son auteur procès et condamnation pour blasphème.

Aujourd'hui, et en France particulièrement où les pénalités contre les blasphémateurs furent supprimées dès 1791, il peut paraître étrange qu'une jeune république comme celle de Weimar, proclamée en 1918, ait pu se faire le théâtre d'un tel procès. Mais un paragraphe du code pénal l'y autorisait, qui ne fut d'ailleurs abrogé que par la réforme du 25 juin 1969, initiée par le président de la République fédérale allemande, Gustav Heinemann, lui-même chrétien.

L'affaire éclata le 27 janvier 1922 dans un journal conservateur. La "Neue Preussische Zeitung" (n° 46) accusait Einstein de tourner la religion catholique en dérision, d'une façon sans précédent, et d'oser mettre en scène la personne même du Christ. Une certaine bourgeoisie libérale prit alors le parti d'Einstein. Mais l'offensive fut menée par les partis de droite et les antisémites qui rapidement eurent gain de cause dans une république nourrie des théories racistes de Joseph Arthur Gobineau et de Houston Stewart Chamberlain, lequel continuait de publier ses œuvres dont *Mensch und Gott* (Homme et Dieu) en 1921, sans être autrement inquiété.

Des articles de soutien comme ceux du "Journal des ouvriers de Brême" (25 juillet 1921) ou de l'écrivain Max Hermann-Neisse dans le "Quotidien de Cologne" (30 janvier 1922) n'eurent que peu de poids.

Le procès commença le 10 octobre 1922 et se déroula dans une atmosphère

1) Carl Einstein (1885-1940): Juif allemand, poète, historien de l'art, intellectuel engagé. Vécut à Berlin et à Paris. Médiateur culturel exemplaire entre l'Allemagne et la France. Se suicida en 1940 pour échapper à la Gestapo après avoir combattu pour la liberté en Espagne.

2) Des extraits de la pièce furent traduits en français sous le titre *Le mauvais message* par Yvan Goll dans "Action", n°8, 1921.

Les scènes portent un titre mais pas de numéro. Nous les avons numérotées pour la commodité des citations.

3) Peut-être fut-elle jouée en Union soviétique où le texte parut en russe, en 1924. En Allemagne et en France, il y eut plusieurs velléités de représentations (demande de droits, répétitions...) mais qui n'aboutirent jamais.

"ubuesque", si l'on en croit Einstein et ses amis qui en ont laissé des relations détaillées. Dans ses lettres, au peintre Moïse Kisling notamment, Einstein a souligné l'atmosphère d'incompréhension qui caractérisait les débats. Se révélaient ainsi la cassure profonde qui partageait la société de l'époque et la mentalité malsaine qui y régnait.

La salle d'audience regorgeait de monde. Le procureur était, selon les termes de l'accusé, un "pur antisémite", les témoins à charge n'avaient pas lu la pièce. Einstein, exaspéré, les accablait de sarcasmes et de provocations. Il fut condamné à six semaines de prison, commuées toutefois en une amende de 10 000 Mark, à laquelle s'ajoutait une importante note de frais. L'éditeur fut lui aussi condamné à trois semaines de prison, commuées en 5000 Mark d'amende. Tous les exemplaires non encore vendus de l'oeuvre furent saisis. Les échos de ce procès furent nombreux dans une presse favorable à Einstein, à l'exception de celle de droite. Hermann von Wedderkop donna un résumé sarcastique de l'affaire dans la revue qu'il dirigeait "Der Querschnitt", très lue à Paris où elle comptait de nombreux collaborateurs.

Malgré des propos feignant l'indifférence, Carl Einstein fut très affecté par ces poursuites et dut un temps quitter Berlin. D'une part, le bruit fait autour de cette affaire lui attira des ennuis d'ordre politique et racial: il fut l'objet d'invectives et de menaces de mort, dut renoncer à certaines publications qu'il voulait faire à l'étranger. D'autre part, sa notoriété déjà bien assise, s'en accrut, et il reçut nombre de propositions d'éditeurs et plusieurs invitations à faire des conférences, à l'étranger notamment.

Mais de quel épouvantable blasphème était au juste accusé Carl Einstein? Officiellement, d'avoir mis en scène le Christ et d'avoir falsifié son message de paix et d'espoir. En réalité, d'avoir fait le procès de la société weimarienne et d'avoir montré que si, effectivement, le Christ revenait sur terre, il serait de nouveau crucifié par l'hypocrisie, la veulerie et la cupidité d'une société ne pensant qu'au pouvoir et à l'argent. L'analyse de la pièce d'Einstein montre à l'évidence que, loin d'être blasphématoire, cette oeuvre est bien plutôt prémonitoire à maints égards et permet de comprendre pourquoi la justice de la République de Weimar fut si clémente pour les débuts d'Hitler et la publication de *Mein Kampf* en 1924.

Essayons de résumer la pièce pour en pouvoir dégager mieux, par la suite, les traits prétendus blasphématoires. Pour également mettre en lumière le caractère provocateur aussi bien que prophétique de l'oeuvre.

Les vingt deux scènes ont pour personnage principal le Christ et racontent son calvaire moral et physique. Révolutionnaire et subversif, le Christ prêche la pauvreté et l'amour dans un monde qui n'en veut pas. En proie au doute et à l'angoisse, le Christ hésite, face à l'humanité sordide qu'il découvre, sur la nécessité de son sacrifice. Mais il y est contraint par Paul, l'idéologue inflexible qui attend le pouvoir de l'accomplissement des Ecritures. La Passion devient un véritable "show" dont le sommet est la crucifixion. Tous les types représentatifs de la société weimarienne défilent alors devant le Christ en croix, insensibles aussi bien à la souffrance humaine du Christ qu'au mystère divin qui s'accomplit. Seules les intéressent leurs préoccupations terre-à-terre, pouvoir et argent en premier lieu. Mais au milieu de cette foule à la Georg Grosz, d'affairistes, racistes, profiteurs, politiciens et autres, apparaissent les personnages historiques. Ils sont interpellés par la foule, pris à parti, commentés dans leurs faits et gestes. Il y a, de par la

structure même de la pièce, superposition des scènes historiques et du contexte weimarien. Ce qui permet à l'auteur de régler hardiment ses comptes. Et de provoquer la vindicte publique.

Officiellement certes, Carl Einstein était accusé d'avoir mis en scène le Christ. Mais n'a-t-on pas vu ces dernières années pareille accusation contre des auteurs ou metteurs en scène également poursuivis, non par la justice, mais par la fureur de certains milieux religieux allant jusqu'aux actes de violence?

Jésus, omniprésent dans la pièce, est un héros révolutionnaire et anarchiste. Ne veut-il pas troubler l'ordre bourgeois, crime impardonnable puisque "se tenir tranquille est le premier devoir du citoyen" (*Ruhe ist die erste Bürgerpflicht*) dans une société où le capital et le pouvoir sont les premiers impératifs? Comble de l'audace, ce Jésus veut appeler les pauvres à la révolte (scène 1). Ne prêche-t-il pas, en effet, comme Pierre Valdès (dit Pierre de Vaux) et ses "pauvres de Lyon" une pauvreté absolue, sur le réel modèle de la Bible (Matthieu chapitre 19, 16-26, la parabole du jeune homme riche), selon l'exemple de saint Alexis? Valdès et les siens furent excommuniés par l'Eglise en 1184. Mais tant de siècles après, cette pauvreté volontaire que prône le Christ d'Einstein - et qui n'est pas sans évoquer la théologie de la libération - fait peur à la société d'argent et de profit qui s'est recrée en Allemagne après la guerre. Même le clergé ne sait dans ses prières qu'exalter la force, la puissance et les richesses de Dieu. Il ne sait qu'exprimer sa propre rapacité, sans contrepartie:

"Seigneur, donne nous,
Seigneur, donne
donne, donne, donne, donne, donne," (scène 4)

Avoir, posséder, sont devenus les maîtres-mots de l'existence.

Vouloir "être-sans-le-monde" (scène 5) pour, dit Jésus, être vraiment homme ("on est homme dans la mesure où l'on est pauvre" scène 1) constitue pour le riche tout de "laine, pétrole, charbon, fer" (scène 1), c'est-à-dire tout de biens matériels, une insoutenable provocation. La liberté par la pauvreté, thème subversif s'il en est! Avant la guerre déjà, dans "Die Aktion" (n°17), la revue d'avant-garde de son beau-frère Franz Pfemfert, Carl Einstein avait publié un essai intitulé "Der Arme" (Le pauvre). Il démontrait que le pauvre échappe à toute classification sociale et de ce fait à toute manipulation politique. Cependant, considéré comme rien par la société, puisqu'il ne possède rien, cet être est dérangeant à plusieurs titres: il connaît l'arbitraire de toute loi et sait échapper à toute contrainte. C'est le type même du "Revolteur", c'est-à-dire de celui qui est prêt, quand il le faut, à l'action immédiate pour changer le monde, "sans retenue, froidement et soudainement, sans signal, sans transition ni pourparlers." Il est clair qu'Einstein voit dans le principe de révolte autre chose qu'une manipulation du prolétariat. Il exprime ailleurs ses griefs contre une social-démocratie qu'il juge trop conservatrice. La marche des événements confirme ses craintes. L'Allemagne vaincue et l'empereur Guillaume II ayant abdicqué le 9 novembre 1918, la république est proclamée le même jour par le social-démocrate Philipp Scheidemann. Mais très vite, les soulèvements communistes sont réprimés et le mouvement spartakiste (du 5 au 12 janvier 1919) auquel Carl Einstein a

participé, est écrasé dans le sang par Gustav Noske - lui aussi social-démocrate qui a pris le commandement suprême des troupes. Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg, les chefs de Spartakus, sont assassinés le 15 janvier 1919. Carl Einstein, pour sa part, est traqué par la police et interdit de publication pendant un certain temps. D'autres soulèvements des forces de gauche, de multiples mouvements de grève sont également réprimés dans tout le pays. En mars 1920, c'est au tour des forces d'extrême droite - très présentes dans les cadres de l'armée, de la justice et de l'administration, sans oublier le monde de la sidérurgie - de tenter d'établir leur pouvoir. Le putsch KappLüttwitz échoue, Noske doit se retirer. Einstein qui s'est enthousiasmé pour la révolution russe et la nouvelle forme de communauté de vie qu'elle laissait espérer, mesure rapidement l'abîme qui sépare la réalité des discours. Rebelle à toute forme d'idéologie, il prend ses distances quand le mouvement Spartakus devient communiste, persuadé déjà de l'échec de l'idéal communiste.

Un Christ qui vient apporter l'amour dans ce monde de dureté et de trahison ne peut être que crucifié. A sa douloureuse interrogation "Pourquoi me met-on à mort, moi qui enseignais l'amour?", Barrabas répond: "Tu ne comprends pas. Cela les dégoûte tous. Qui est capable d'aimer?" (scène 10). Dans l'Allemagne des années 20 en effet, la loi du moment n'est pas celle de l'amour mais bien plutôt celle du profit. Avec le retour à l'ordre (scène 1), il s'agit de servir l'Etat, la Patrie, et de n'avoir d'autre souci que la Famille et les Affaires. Einstein fait défiler devant le Christ en croix une foule nombreuse, caricature vivante et extrême de ces valeurs.

Les représentants du monde de la pensée (écrivains, journalistes, philosophes), de l'art (critiques, artistes, collectionneurs, metteurs en scène), des affaires (commerçants, industriels, bourgeois), le petit peuple (bourreaux, espions, mercenaires), tous accourent au spectacle de l'agonie et de la mort, chacun justifiant son intérêt morbide.

Ce thème central de l'oeuvre d'Einstein culmine dans l'insoutenable scène des deux "Magister", scientifiques suivis de leurs disciples, là encore une terrible inversion du motif de Jésus et de ses apôtres (scène 15). Hallucinante anticipation des méthodes nazies, des camps de concentration du IIIème Reich, de la médecine au service de la torture et de la mort. Même si, sur le plan théâtral, la pièce n'est pas une parfaite réussite, elle n'en demeure pas moins un remarquable document qu'il convient d'interroger. Une preuve indéniable de l'acuité de jugement d'un intellectuel juif de la République de Weimar et de sa capacité d'appréhension du danger imminent qui le guettait, lui et les autres. Mais ses mises en garde n'ont pas été entendues. Pourtant le texte d'Einstein est l'écho fidèle, et par là-même alarmant, d'une idéologie qui se développait alors, à une allure galopante, sur un substrat scientifique. Einstein, dans sa pièce, fait appliquer cette idéologie par un des "Magister" qui s'appesantit sur l'origine raciale de Jésus, souligne toutes les caractéristiques d'un type humain qualifié de dégénéré. Jésus, le Juif, est présenté comme le type même du fauteur de troubles dans une société de nobles aryens, la religion qu'il enseigne comme une élucubration dangereuse sortie d'un cerveau dégénéré. C'était, à l'évidence, intolérable pour certains. La condamnation et les menaces de mort à l'endroit d'Einstein⁴ n'en sont que plus compréhensibles.

4. Einstein émigre en France en 1928, alerté dès le début des années 20 par la situation faite aux Juifs dans l'Europe du centre et de l'est. Mais le destin le rattrapa dans le sud-ouest de la France où il se suicida le 5 juillet 1940.

La critique socio-culturelle au vitriol exercée par Einstein, la forme agressive du contenu, l'appartenance de l'auteur à la génération expressionniste, ont souvent fait dire que cette oeuvre était un drame expressionniste. Il n'en est rien. Bien au contraire, c'est une parodie grinçante de ce genre expressionniste et un règlement de compte avec l'expressionnisme littéraire et artistique. *La mauvaise nouvelle* est en quelque sorte l'illustration cauchemardesque d'un article écrit par Carl Einstein, et paru seulement en français, dans la revue de son ami Florent Fels "Action" (n° 9, Paris, 1921). Cette diatribe intitulée "De l'Allemagne", donne, parodiant Madame de Staël, un portrait très noir de l'Allemagne et dresse un bilan amer et désenchanté de la situation politique et culturelle du pays. Lucidement, il en analyse les causes et en dénonce les effets. Il s'en prend particulièrement aux expressionnistes, qui, dit-il, "avant la guerre [...] écrivaient déjà des livres d'un humanitarisme facile; on suait la bonté et la dissolution de la forme. Les événements politiques éclatèrent, mais les auteurs se montrèrent au dessous de leur tâche." Ce reproche n'est bien sûr pas valable pour les meilleurs d'entre eux, qui moururent nombreux sur les champs de bataille (citons Ernst Stadler, Franz Marc...). Mais Einstein démontre que la critique sociale, la révolte des expressionnistes, leur espoir en l' "homme nouveau" ont tourné court et que leur style en peinture ou en littérature est d'une facilité coupable.

Si Einstein utilise la forme expressionniste du drame, c'est pour, lui surajoutant d'autres éléments, mieux concourir à sa distorsion et à son éclatement.

Il est indéniable que le drame expressionniste a été une forme d'expression qui a connu la faveur du public de son temps. Les pièces expressionnistes ont été souvent rééditées et ont eu un réel succès. Mais elles n'étaient pas souvent jouées, leur facture ne le permettant guère. Le public les lisait volontiers comme un roman, et souvent au détriment de celui-ci. L'abondance des indications scéniques - un exemple en est donné dans les scènes 7 "Jésus et Simon" et 17 "Le marchand en voiture devant la croix" - participe davantage du genre romanesque que théâtral. C'est un moyen d'exciter l'imagination du spectateur, de compléter le texte et d'en élargir aussi le champ. Car c'est, entre autres, une des caractéristiques du drame expressionniste que de se libérer des conventions et de mêler genres et éléments disparates. N'étant pas conditionné par la nécessité de la représentation, le drame est du coup libéré de nombreuses contraintes. Ce qui donnait à son auteur les coudées plus franches pour proclamer son message et se faire guide ou prophète. Au risque de se faire interdire comme Carl Sternheim dont la pièce *1913*, publiée en 1915, en pleine guerre, fut jugée dangereuse pour le moral du pays. Sa vision prophétique était intolérable dans le contexte politique.

Carl Einstein reprend, en l'exacerbant, la critique sociale pratiquée par le théâtre expressionniste, caricaturant ses effets assez gros et les bons sentiments qu'il expose. Mais il introduit un élément nouveau, une sorte d'ironie romantique qui permet au spectateur de se distancier sans cesse. La pièce est conçue en effet comme le tournage d'un film dont les acteurs interviennent constamment, interpellant les personnages historiques, et dont le directeur donne le thème aux journalistes présents:

"Pissy devant la croix ou Jésus crucifié en présence de notre élégante star de cinéma Pissy Puck. Costume de Poiret, chapeau de Pêcheur."

(scène14)

L'actrice, dont le modèle est Henny Porten, une star de l'époque, n'est pas satisfaite de la prestation de Jésus portant la croix:

"On voit bien l'insuffisance du naturalisme. Cet homme paraît ridiculement misérable, comme n'importe quel criminel moyen".

A quoi le directeur répond:

"Eh bien oui, mais ce n'est pas une raison pour donner aussitôt dans l'expressionnisme".

Pissy rétorque:

"Il faudrait que le visage soit ainsi! (*Elle grince des dents, roule des yeux de feu*)."(scène 14)

Plus loin, elle s'adresse à la Vierge pour lui montrer comment mieux jouer son rôle devant la croix: "A vrai dire ce thème est expressionniste. Toutefois Marie simule mal. (*S'adressant à Marie*) Chère madame, c'est ainsi que vous devriez faire. Davantage de désespoir, davantage! A la façon des nègres!" (scène 17)

Le persiflage se poursuit, avec un manager qui dit à Jésus en croix:

"Dans votre façon de vivre vous vous êtes approché de façon satisfaisante de l'expressionnisme, votre composition sur la croix était un essai stylistique intéressant". (scène 17)

L'intervention de tous les éléments étrangers au contexte, gens de cinéma, journalistes, allusions aux événements contemporains, expressions en français, etc... renforce l'effet d'ironie romantique. L'emploi du grotesque dans certaines scènes est également une technique de distanciation. Yvan Goll, un ami d'Einstein, fait à la même époque, dans ses *Surdrames* (1918-1920), dans la pièce satirique *Mathusalem ou le bourgeois éternel* (1922), également recours à de multiples effets grossissants, au masque, aux projections cinématographiques.

Si *La mauvaise nouvelle* laisse une forte impression de malaise, c'est qu'aujourd'hui encore sa virulence n'est pas émoussée et que de multiples éléments continuent d'interpeller le lecteur actuel et d'aiguïser sa vigilance.

Liliane MEFFRE
Université d'Avignon

LA TRAGÉDIE DE/DANS L'OMBRE D'UN FRANC-TIREUR DE SEAN O'CASEY: CONTRAINTES ET SOUPLESSSES DU TEXTE DE SCÈNE

NB Toutes les références sont à l'édition Macmillan: *Seven Plays by Sean O'Casey*.

"A student's edition" R. Ayling. Londres. 1985

Le théâtre de Sean O'Casey s'inscrit dans un contexte politique et social bien précis, dans une culture. Celle-ci se signale dans ses œuvres par un certain nombre de références aux mythes celtiques et irlandais, et à ceux qu'engendre l'histoire d'un peuple ballotté et animé d'élan vers une liberté sans cesse entravée - un idéal renouvelé par le constat de son impossibilité...

Mais ce théâtre est aussi nourri des éléments les plus simples d'une vie dont O'Casey a été l'observateur lucide et éclairé. La matière première de son œuvre c'est l'homme de la rue, la vie de quartier. C'est la langue des "petites gens". La poésie et l'imagination qu'elle se débrouille pour exprimer. Sa vérité.

Cette transparence est trompeuse. De même, s'arrêter à la tradition qu'O'Casey perpétue, c'est s'empêcher de voir ce qu'il a à nous dire. Ce qu'on sait de quelqu'un nous empêche souvent de le connaître...

C'est en regardant de près le texte - le récit et le dialogue - qu'on peut apprécier ses immenses possibilités et, peut-être, ses limites.

L'Ombre d'un Franc-Tireur, en tant que tragédie, est une pièce régie par une certaine idée du destin, du conflit, et de l'impasse ou non-résolution du conflit.

Elle comprend certaines bases textuelles nettes et immuables qui semblent devoir s'imposer à tout metteur-en-scène; mais aussi certaines souplesses, ou "élasticités", où pourrait jouer le discours de la mise en scène.

En fait, cette œuvre se hausse bien au-dessus de son contexte. Ses retombées sont infiniment plus importantes qu'au premier abord.

Le tout premier élément tragique de cette pièce, c'est la peur. Cela est bien plus important que tous les concepts du canon critique.

Cette peur joue dans les relations entre Seumas et le propriétaire, et dans celles des Henderson et Gallagher, et de leurs voisins. Minnie et Davoren ont peur quand ils se rencontrent pour la première fois. Ce dernier est séduit par l'idée du rapport qu'il est censé avoir avec les nationalistes, mais il en a aussi peur. Mme Grigson a peur pour son mari. Avec Seumas, la peur tourne à la superstition ou à la lâcheté : quand Minnie est capturée, il espère qu'elle ne les dénoncera pas... Tommy est poltron, vantard, et, en fait, perdu: c'est un mouchard pas comme les autres. Il se satisfait en cherchant, par pur laisser-aller, à se donner de la valeur, dans un contexte où il est difficile d'en avoir autrement que par l'action - et encore...

Tout le monde a peur de la milice. C'est une peur latente dans toute la pièce. Elle semble s'estomper lorsque Davoren se complait à incarner le révolutionnaire, le héros

secret, et qu'il recueille les faux espoirs des Henderson et Gallagher -qu'il essaie d'être à la hauteur d'un mythe dangereux, que Minnie, elle, vivra jusqu'au bout, dans un élan soudain et imprévisible, jusqu'à la mort.

Il y a aussi la peur obsédante: la lettre qu'il faut retrouver, le sac dont on ne sait que faire...La peur inhumaine, ou trop humaine, qui écrase Seumas, hante Davoren dans sa culpabilité. Et Grigson qui, de concert avec Seumas, dit qu'il n'a pas eu peur mais ne fait que chercher le réconfort dans le mensonge...

Si l'on considère qu'une pièce de théâtre, au niveau du texte, présente un certain nombre de contraintes, certains éléments qu'on doit retrouver dans toute mise en scène, la peur en fait partie.

Une forme de la religion populaire s'enracine dans la peur, nous dit Davoren, ne faisant que confirmer une didascalie. Cette omniprésence de la peur ne fait que renforcer cette idée, comme si Davoren, se confondant avec le narrateur, commentait la pièce elle-même...Et dans le débat qui oppose Davoren et Seumas dans l'acte II, sur le thème de la poésie, ce que dit Davoren sur la peur qui étouffe les gens du peuple fait partie de ce commentaire contenu... C'est précisément après ce passage que Seumas, très logiquement, se met à avoir peur de certains bruits -un peu sur le mode de celui qui croit aux revenants et qui panique à l'idée d'une manifestation de l'au-delà...

En ce qui concerne le personnage de Davoren, on peut se demander s'il se considère comme faisant partie de ce peuple suffoqué par la peur: c'est la mise en spectacle qui en déciderait. Il semblerait qu'il s'exclue de cette majorité de souffrants, en tout cas au moment où il en parle dans ces termes-là... Mais, s'il est le centre de conscience, ou plutôt un cas de progression de la conscience -le pivot de la pièce, et, en ce sens-là, le héros, il accomplit son initiation en se posant un peu comme modèle, conforme aux termes de la définition que Seumas donne de la poésie populaire, qui est propre à soulever la foule et à lui inspirer passion et révolte...

Il y a un niveau de lecture méta-narratif, dont la prise en compte décidera de l'effet de sens d'une représentation.

Davoren est un modèle parce qu'il prend conscience qu'il n'est *que comme les autres* - déterminé par la peur... Il ferait ainsi son chemin comme aucun autre ne le ferait, paradoxalement, dans cette pièce: il assumerait sa peur, la reconnaissant et l'intégrant pour la dépasser, sans détournement de la réalité par des (sur)/prises de position semblables aux contorsions de Seumas et de M.Grigson.

Il jetterait ainsi les bases d'un réel devenir, fondé sur la reconnaissance d'une identité commune à tout le monde -certaine psychologie, certains besoins.

Cette peur est un élément fondamental du réalisme d'O'Casey ici: connais-toi toi-même, c'est-à-dire connais ce que tu as de même que les autres... C'est un message de tolérance, de pacifisme. O'Casey nous parle de l'Irlande, certes, mais on est plus touché par une vérité que par les réalités qui lui servent de pré-texte...

Si la peur est le tout premier élément tragique de cette pièce, celle-ci est aussi la tragédie d'un individu: Davoren qui, comme par hasard, finit par s'identifier à ses compatriotes dans leurs misères, au point de non seulement les partager mais aussi les vivre, avec la conscience douloureuse d'y être pour quelque chose.

L'Ombre d'un Franc-Tireur représente l'itinéraire subjectif de Davoren: se libérer d'une condition paralysante, étouffante, stérilisante, par la quête d'une forme de créativité;

s'en libérer, paradoxalement, en l'assimilant comme matière première de sa quête, de sa création...

Cette peur est une contrainte du texte pour le metteur-en-scène, mais elle peut, elle doit, varier d'un personnage à l'autre, d'une situation à une autre -aussi : elle ne peut être seulement un événement négatif: l'identification doit être possible ; c'est dans/par/avec l'émotion que ce théâtre, dont les réalités de référence ne s'articulent pas facilement à un niveau de lecture d'une portée générale, peut encore nous parler. Un autre obstacle serait ses didascalies qui -description physique ou portrait de caractère- proposent, voire imposent, certaines dominantes. On en tiendra plus ou moins compte, et, en ce sens, inévitablement, le théâtre de Sean O'Casey reste d'une souplesse étonnante...

L'Ombre d'un Franc-Tireur est une tragédie de la peur. Mais ce n'est qu'une base de travail. D'autant plus que ces contraintes propres à tout texte se nuancent, en fonction de tout ce que le texte ne dit pas -et tout ce que le metteur-en-scène aura laissé...

Comment situer le cheminement de Davoren dans le contexte de la peur -ou, mieux, comment "positiver" cette peur afin qu'elle ne se confonde pas toujours avec quelque chose de sordide? C'est une interrogation comprise dans cette donnée. Il faudra une réponse, inévitablement, pour toute mise en scène.

Le deuxième élément tragique de *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, c'est à la fois la rapidité des moments décisifs de l'action tragique (qui, d'ailleurs, ne prennent leur entière signification que rétrospectivement dans le temps de la perception) et une espèce de lente préparation de celle-ci, dans des scènes de la vie de tous les jours où les discours et les signes créent un réseau associatif et cumulatif.

L'apparition de Maguire, qui laisse son sac, et celle de Minnie, qui l'emporte, seraient, dans une représentation, extrêmement brèves. Il y a là, peut-être, l'iconisation d'une philosophie de la destinée : les choses en apparence les plus insignifiantes changent la vie de façon décisive et irréversible. Certaines indications scéniques le confirment, ainsi que les interrogations répétées de Davoren: l'individu qui s'interroge devant son propre destin, toujours incompréhensible...

Il faut surtout noter que Maguire apparaît, alors que Seumas prépare ses bagages, et immédiatement avant que le propriétaire vienne réclamer son argent. Maguire vient demander à Seumas de payer ou de partir, alors que celui-ci a déjà fait ses bagages...Il croit aussi que la démarche du propriétaire est inspirée par la peur d'avoir affaire, en la personne de Davoren, à un membre de l'armée révolutionnaire. Le départ, la fuite, la possibilité de s'en sortir, voilà qui est donc signifié par l'apparition du propriétaire...Seumas s'oppose à lui avant de signaler à Davoren que tout le monde le prend pour ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire de lui montrer les rouages d'un piège qui est en train de se refermer sur lui. Logique humaine de l'erreur, ou de l'illusion. Le départ, la fuite, la possibilité de s'en sortir, voilà qui ne tardera pas à être compromis... Ce qui se confirme dans la scène entre Davoren et Minnie, et, rétrospectivement, c'est-à-dire trop tard, lorsque Minnie emporte le sac dans un mouvement d'identification avec l'image, le mythe, de Davoren... Le piège, mécanisme aveugle, s'est refermé sur une passante. Davoren n'en est pas pour autant sauvé...

Le plus significatif, c'est que Minnie apparaisse alors que Seumas et Davoren

s'entre-déchirent, se rejettent mutuellement la faute, alors qu'aucun des deux n'est véritablement responsable et qu'il n'y a pas lieu de penser à faute. Seumas interprète son passé avec la fausse sagesse et le vrai désespoir de celui qui se voit réduit au constat d'échec et à l'aveu d'impuissance. Il parle aussi le langage du péché. Davoren est réduit à la même impuissance et au même échec puisqu'il a depuis le début des velléités de fuite. Minnie, quand elle fait irruption, est sur le point de tout porter sur ses épaules: dans leur prostration, tout se passe comme s'ils lui demandaient de ne pas les abandonner.

Minnie symbolise, ou incarne, le héros, le martyr: elle est celle qui paye pour les autres. Elle est dans l'ordre du réel ce que Davoren n'est que dans celui de l'imaginaire. Mais O'Casey semble s'être attaché à "délayer" ce fond proprement mythologique dans une présence peu consistante et des discours empreints des lieux communs de la relation amoureuse -qui contrastent avec la gravité, voire l'austérité, des propos de Seumas et de Davoren, qui, tout compte fait, sont moins généreux qu'elle.

Dans ses indications, O'Casey souligne bien l'inconscience de Davoren à un moment déterminant de la tragédie -tout lui échappe, il est ballotté, passif, anéanti... Le militien entre immédiatement après la brève apparition de Minnie...

L'ironie dominante de cette pièce se comprend précisément par rapport à cette rapidité dans la détermination irréversible des destins.

Si Seumas est capable d'affronter et de défier son propriétaire, Davoren de "flirter" avec Minnie et avec l'idée d'être un révolutionnaire et un terroriste, presque par mimétisme, il n'y a aucune raison pour qu'ils ne soient pas capables d'affronter les miliciens... La médiocrité des Henderson et Gallagher, qui demandent à être pris en charge dans un langage qui n'est même pas le leur, les rodomontades de M. Grigson, qui a été humilié et joue à celui qui a su s'affirmer et s'imposer, sont l'expression indirecte, comme par image interposée, de l'impuissance et de la veulerie des Seumas et Davoren...

Peur; rapidité des grands moments de la tragédie; impression d'une logique très/trop humaine -d'un ordre fatal conditionné par la faiblesse des hommes-; le "fatum", dans *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, est à la fois la résultante d'une interaction sociale où les êtres n'en savent pas assez pour se sauver, et d'une dialectique entre l'imaginaire et le réel: tout le monde voit dans Davoren un libérateur, un héros, et il se laisse prendre à ce jeu, à ce piège. Il y a une étrange ressemblance entre le cas de Davoren et celui de Christy dans *Le Baladin du Monde Occidental*: tous deux cherchent à se conformer à une demande, à se confondre avec une image.

Dans le cas de Davoren, l'ironie se trouve précisément dans le fait que c'est Minnie qui finit par "traduire" le rêve en réalité, et ce parce que Davoren, en tant que symbole, la galvanise, la rend aussi inconsciente que lui et Seumas aux moments décisifs de la tragédie, mais plus courageuse... C'est donc ce que Davoren *semble* être -ce qu'il n'est pas -qui fait de Minnie ce qu'elle devient...

C'est un blanc textuel: cette inconscience de Davoren et de Seumas peut s'interpréter comme un choix: ils refusent de regarder les choses en face. Seumas était au courant des activités de Maguire, et Davoren aurait pu empêcher Minnie de se sacrifier...

Il y a donc deux moments à "tempo" très rapide, et une lente accumulation des signes d'un ordre fatal: ces deux moments posent un problème pour le metteur-en scène:

doit-il y avoir une révélation, un "espace de temps" à mettre en valeur? faut-il forcer un peu la révélation, ou bien laisser ces deux passages se fondre dans le cours du reste de la pièce? C'est là l'exemple parfait d'un lieu textuel qui fera l'objet d'une emphase ou d'un brouillage. Il y a des implicites qu'on veut mettre en valeur, des indications qu'on veut gommer. Chaque metteur-en-scène relit la pièce et cherche à nous la faire relire...

Cette structure textuelle de lente et sûre accumulation des signes et des discours de la tragédie pose moins de problèmes de "traduction" (tout en en posant d'autres...) pour le spectacle: les deux grands et courts moments dont j'ai parlé s'inscrivent dans une structure bien précise, où ils ne sont que les éléments d'un système concourant à l'intensification d'une certaine tension.

Ce système propre à *L'Ombre d'un Franc-Tireur* comprend donc cinq éléments :

- 1) l'allusion répétée à l'erreur générale en ce qui concerne l'identité de Davoren ;
- 2) la lettre que Henderson et Gallagher apportent à Davoren, et les allusions à l'embuscade de Knocksedan ;
- 3) l'allusion à la manufacture de bombes -qui intervient tout de suite après cette scène où Seumas entend des bruits et panique ;
- 4) l'allusion à Tommy, le mouchard ;
- 5) le sac de Maguire, son contenu, dont Minnie va se charger.

Les éléments de ce système n'ont de signification (tout au moins potentielle) que par rapport à leur place dans la structure du texte tout entier: ce sont là des points d'articulation de la scène du texte au texte de scène, des lieux de traitement. Chaque metteur-en-scène, consciemment ou inconsciemment, travaille sur de telles bases. Dans son voyage à travers le texte, il découvre et montre que le sens d'un texte théâtral n'est jamais construit.

L'allusion à la fausse identité de Davoren se trouve tout de suite après la scène du propriétaire et son interprétation par Seumas: l'attention se déplace donc de Seumas à Davoren, et il s'agit moins d'une menace d'expulsion que d'une précaution par rapport à une situation difficile et dangereuse où chacun pense à son intérêt, à sa sécurité...Davoren a beau jouer le conciliateur, il ne comprend rien, est vite dépassé, et s'en remet à Seumas.

Il est inconscient, passif, mais il y a aussi la suggestion d'un état dépressif. Sa bonne volonté, son humanisme, ne seraient que le masque de sa médiocrité. Il y a aussi l'idée d'une chute, d'une déchéance, et d'une prise de conscience: Davoren comprend quand même, et c'est Seumas qui persiste dans l'erreur.

Davoren est le seul personnage de la pièce à pouvoir, selon son interprétation, en modifier toute la physionomie. Il est un équilibre à rechercher par rapport à ce personnage entre le négatif et le positif: cela ne doit pas tourner à son "procès". Il n'est pas non plus un héros au sens conventionnel.

Dans son admiration pour Shelley, qui était aussi un homme d'action; dans son mépris aristocratique pour le peuple, la religion, la politique, dans un monde qu'il ne suffit pas de nier pour le changer; dans ce mythe qu'il entretient de l'artiste solitaire et en quête de paix; dans cette idée saugrenue qu'il exprime selon laquelle Minnie eût été une artiste si elle avait reçu une instruction ; Davoren est l'image d'un intellectuel à mi-chemin entre Mary et Bentham dans *Junon et le Paon*

Sa fausse identité se comprend mieux peut-être dans ces termes : si on lui prête une fausse identité, c'est qu'il n'en a pas...

Quoi qu'il en soit, il saute de plain pied dans le vécu le plus brut, l'expérience la plus directe, la plus brutale. Il est l'affirmation d'une vérité: toute prise de conscience, tout redressement, tout accomplissement, a besoin d'une chute, d'un choc...

Une bonne partie de l'articulation texte/scène se règle donc ici, à partir du problème de l'identité de Davoren. Il ne doit à aucun moment devenir un type, ou un stéréotype -le lâche, le profiteuse, l'incapable, etc... Le même problème se pose avec Jack Boyle dans *Junon et le Paon*: il ne doit y avoir aucun obstacle à l'identification du lecteur/spectateur. Il faut produire un effet de vérité avant tout. Que le lecteur/spectateur se pose la question de savoir quelle est, ou quelle peut être, la valeur de ces personnages. Chose plus difficile peut-être avec Davoren qu'avec Jack Boyle, à cause de la mort de Minnie.

Dans l'acte II, Davoren joue donc le rôle qu'on lui propose: successivement, devant Minnie; devant Tommy. Elle l'idéalise d'une manière un peu contraignante, mais il se laisse un peu faire... Quant à Tommy, Davoren lui tient des propos de vieux sage révolutionnaire... Tommy se dira prêt à mourir pour l'Irlande, et Davoren lui rétorquera qu'on ne meurt volontiers pour rien ni personne...

Bien sûr, il jouera le même rôle devant les Henderson et Gallagher, mais il sera remarquablement absent pendant leur intervention: voilà qui constitue un autre "blanc" du texte: que fera Davoren? Quels seront ses gestes, ses mouvements, ses regards, ses expressions, pendant cette requête pompeuse et misérable du couple Henderson/Gallagher?..

Il intervient quelques fois pendant cette scène: pour dire qu'il n'est pas disponible ; puis, pour suggérer d'ajouter un mot à la lettre que ses visiteurs lui lisent; enfin, pour répondre à une question sur son entente avec Seumas.

Après cette scène, il réclame un baiser de Minnie et cherche à la séduire, précisément en se servant de l'image qu'on lui a donnée, ou qu'il s'est donnée...

Les indications de Sean O'Casey orientent l'interprétation de Davoren de façon très/trop nette: il est d'abord celui qui succombe à ce qui est flatteur, dans sa première intervention; et quand ils s'en remettent à son autorité pour décider d'une retouche à leur lettre, il n'est plus là, il s'éclipse, s'évanouit... Il niera la réalité du piège qui se referme sur lui, comme il niera avoir connu Maguire, par pure peur.

Dans cette scène, sa présence, son attention, seraient pour le moins flottantes, l'impression serait celle de quelqu'un qui, impatient de retrouver Minnie toute seule, supporte, ou subit, les autres... Il est là, mais sans l'être vraiment -mal à l'aise, nerveux, comme excédé...

Nul n'est obligé de s'en remettre aux indications de l'auteur.

Ce qu'il y a de très difficile à gérer dans ce personnage, c'est qu'il est à la fois la figure dominante de la pièce, et, par endroits, carrément monstrueux: il ne semble avoir ni cure ni conscience des conséquences de ses actes. Il veut entrer dans un rêve, comme si ce plaisir venait en compensation de toute angoisse et de toute misère et, par conséquent, n'avait pas de prix...

O'Casey semble vouloir créer un choc, tout en affirmant quand même que l'homme n'est pas conçu pour autre chose que la joie de vivre, ou la paix. Car c'est bel et bien l'état de guerre que Davoren nie.

C'est un peu l'idée d'un chaos où Davoren se retrouve plongé. La tragédie vire de celle d'une fausse identité à celle d'un acte d'héroïsme presque absurde, mais par lequel les autres personnages sont discrédités, dévalorisés.

Davoren représente quand même une certaine conscience, ou une certaine prise de conscience. Il fait son chemin. *L'Ombre d'un Franc-Tireur* est aussi une tragédie de l'impuissance et de la culpabilité. Davoren est le seul qui finit par se voir tel qu'il est, se regarder en face.

L'allusion à la proximité d'une manufacture de bombes succède à cette scène où Seumas entend des bruits qui l'effraient. A mon sens, il y a là un autre type de blanc textuel: la mise en scène pourra produire ces bruits, ou ne pas les produire... On peut formuler diverses hypothèses de sens quant à ce choix. Reste que c'est une scène d'autant plus significative que Seumas et Davoren y philosophent au clair de lune, avant de sombrer dans la peur...

L'allusion à Tommy, qui parle trop, vient après la découverte du sac de Maguire et de son contenu: c'est donc un élément supplémentaire dans le conditionnement de la surprise tragique -le moment où tout bascule, où les événements se précipitent jusqu'à l'irréversible.

Il y a donc deux grands moments, deux moments décisifs, le premier étant mis en valeur par le second, et une lente accumulation des discours et des signes. Des moments prolongés aussi: poésie et ironie d'un texte qui reste, malgré son contexte très spécifique, une méditation sur la vie, une interrogation sur son sens, sa valeur, la dignité de l'homme, son salut: conflit entre réel et imaginaire; aspirations grandioses et monde réel étouffant; opposition entre une identité d'emprunt et "l'autre" identité, celle qui se forme, naît, et se développe par l'initiation, la vie, le vécu, un certain regard sans complaisance sur soi-même, les autres, le monde... Davoren finit par se traiter de "poète et poltron", "poltron et poète", mais ce sont les paroles de Seumas, et l'absurde logique de sa superstition, qui achèvent la pièce...

C'est un trait irlandais que cette image d'un déploiement de la parole qui ne signifie en fait que le repliement de l'individu sur lui-même, dans l'inaction, le rêve, l'illusion, incapacité de vivre, impossibilité d'être ou de devenir.

Paradoxalement, cela ne verse pas dans la négation totale: une certaine tendresse, l'amour de l'homme connu et reconnu tel qu'il est s'attache à ce portrait.

L'Ombre d'un Franc-Tireur comporte tout un métalangage sur le conflit, la quête, l'espoir et le désespoir, la persévérance et le renoncement, au-delà du contexte irlandais (et historique), et par rapport à notre monde qui, depuis O'Casey, n'a tout compte fait pas beaucoup changé, il s'agit surtout d'une réflexion sur l'homme (com)-pris dans les incertitudes, les contradictions, les insécurités, de son milieu.

La redondance, jeu théâtral de la poésie et de l'ironie, et, en même temps, signe tragique...

Le discours de Davoren sur Shelley ; la détermination de Tommy ; le débat, entre Seumas et Davoren, sur la poésie, la religion, la philosophie, leur constat de la folie et de l'horreur bien installées dans leur pays, leurs moments de lucidité (Davoren, avec Minnie, sur la mort dans le combat, et Seumas, sur le cas de Minnie); les fanfaronnades de Seumas et de M. Grigson après la panique et l'humiliation; et les justifications de l'injustifiable que Seumas s'efforce de chercher: solution de continuité entre discours et action; tragédie de l'échec du désir ou de la volonté. Ils parlent comme s'ils croyaient en une influence magique de leurs paroles sur les faits, les événements, le cours des choses. Dire, c'est ne pas faire... Minnie est la seule qui ait fait, ou agi, sans parler. Faire, c'est ne pas dire... Elle est absente pendant la plus grande partie de l'acte II: elle est le point le plus ambigu de la pièce, parce qu'elle est directement associée:

a) au débat sur la poésie: elle n'aime, manifestement, que la poésie non engagée, amoureuse, et non celle qui définit Seumas. Inversement, elle correspond mieux à l'idéal défini par Davoren, en ce sens qu'elle s'affirme comme l'exact contraire de ce que Davoren déplore et méprise chez le peuple...;

b) au débat sur la religion et la philosophie, puisqu'en son cas ce n'est ni la religion ni la philosophie qui la rendent capable d'agir comme elle agit. Ce serait plutôt le rêve, ou sa vie vécue sur le mode de la transcendance immanente...

Quand Minnie quitte Davoren à la fin de l'acte I, elle le laisse avec la lettre des Henderson et Gallagher, et lui fait écrire leurs prénoms sur un bout de papier, qui sera retrouvé sur elle par un officier, après sa mort: seul son prénom sera lisible, et non celui de Davoren, caché par une tâche de sang... Iconisation de la relation entre Davoren et Minnie...

Minnie a, tout compte fait, un potentiel extrêmement romantique. Elle constitue à mes yeux un métalangage sur le mythe et la naissance du mythe, ainsi qu'une définition ironique de l'héroïsme: Minnie, c'est l'élan, l'impulsion, vécus, assumés sur le mode du rêve éveillé, de "l'irréel réel", du merveilleux de la réalisation d'une forme du beau, ou du sublime... On parlera de Minnie comme on a parlé de Robert Emmet, de 1898, de Cuchulain, des Celtes, et d'autres...

Minnie, c'est un peu la poésie de l'Histoire, mais, en même temps, la tragédie de l'Histoire (et l'histoire de la poésie): les purs, les passionnés, ne survivent pas à leur pureté, à leur passion, et sont donc les seuls vrais accomplis... Les tièdes ont une longue vie d'abdications, de compromissions, et de déclin...

La pièce est ponctuée par les références mythologiques et/ou historiques, par les citations poétiques, et les "refrains" comme rituels et incantatoires de Davoren, qui en devient un peu le chœur de la tragédie: alternance entre ses velléités de fuite et le constat renouvelé de l'impasse, ou de la chute...

Enorme contraste entre ces paroles-là et toutes les autres, où Davoren et Seumas donnent l'impression qu'ils tentent de saisir leur destin et celui des hommes...

Préfiguration d'une vérité prophétique au-delà de toute conscience et de toute expression... Dans le cadre de mes recherches sur une esthétique du texte de théâtre -soit: le texte en tant que pré-texte...- j'ai pensé que *L'Ombre d'un Franc-Tireur* était un bon exemple de ce que j'entends par "contraintes" et "soupleses". Lieux soulignés, ou lieux vagues: ce problème prend ici un visage particulier: comme si O'Casey nous livrait une

"tranche de vie" à lire et/ou à montrer sous le jour qu'on voudra...

Si l'on compare cette pièce à *Junon et le Paon*, il est bien sûr évident que cette dernière est bien moins difficile à adapter aujourd'hui, touchant comme elle le fait aux problèmes du progressisme, et de l'éthique de la consommation.

Dans le cas de *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, peut-être faudrait-il gommer, ou transposer, certaines réalités proprement irlandaises et spécifiques à une période de l'histoire de ce pays. La pièce n'en reste pas moins un instantané de l'humain éternel qui peut intéresser aussi bien le philosophe que l'historien; le mythologue que le psychosociologue; l'homme de théâtre que l'homme de la rue; le poète que le critique... Par les archétypes qui le hantent, ce texte ouvre des perspectives infinies de "traduction" pour la scène. Il ne parle pas seulement de l'Irlande, passée et présente, mais aussi de l'Occident nostalgique...

En reprenant le rapprochement auquel j'ai déjà fait allusion entre Davoren et Christy, on pourrait dire que le contexte respectif de ces deux pièces n'est pas essentiel. Il est moins besoin d'adaptation ou de transposition dans le cas de Christy: remise en question du père, des origines, quête de son identité, de sa liberté, va-et-vient entre le milieu et une certaine solitude, détermination par rapport au contraire...

Mais les mêmes problèmes existent dans le cas de Davoren: libération par rapport au milieu, quête d'une identité où l'amour a un rôle à jouer (il y a une ressemblance entre Christy/Pegeen et Davoren/Minnie); surprise tragique (évitée de justesse, pour ainsi dire, dans *Le Baladin*), -surtout, prise de conscience..

On voit Christy prendre son élan; Davoren, lui, s'auto-critique, s'auto-mutile... Le parricide héroïque, dans *Le Baladin*, tournerait presque à l'auto-mutilation, d'ailleurs...

Davoren n'est qu'un autre cas de quête d'identité. Temps de guerre ou temps de paix -peu importe. Dans ce texte, il y a beaucoup de choses qui n'ont pas besoin de changer: ceci pourrait se révéler dans un effort pour montrer conjointement ce qui, en Occident, ne change pas, et ne changera jamais...

Le contexte de *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, comme celui de *Junon et le Paon*, n'est qu'un cas extrême dans une vie qui reste typiquement occidentale.

Ce qui vient tout de suite à l'esprit c'est l'Irlande du Nord bien sûr. On pourrait imaginer une dramatique dans le même registre et sur le même ton, quoiqu'avec quelques effets comiques tout de même, que *CAL* ou *Naming the Names*. Le Belfast d'aujourd'hui.

Mais ce ne sera pas nécessairement la meilleure façon d'en respecter l'esprit.

René AGOSTINI
Université d'Avignon

LAIDEUR ET TRIVIALITE OU L'ART DE LA DEMYSTIFICATION DANS *KASIMIR UND KAROLINE* D'ODON VON HORVATH

INTRODUCTION

La première de *Kasimir und Karoline* eut lieu le 18 novembre 1932 au théâtre de Leipzig. Il s'agit là d'une date charnière, décisive en Allemagne, celle où le pays n'a pas encore basculé dans l'hitlérisme, mais se trouve au seuil d'un destin funeste, celle où les luttes politiques s'exacerbent et dégénèrent en batailles de rue, celle où la crise économique et surtout le chômage exercent leurs ravages, celle où règne une déliquescence morale accompagnée d'idées de revanche. Une pièce s'inscrivant dans un tel contexte n'en porte-t-elle pas nécessairement la marque ? Ne reflète-t-elle pas plus ou moins l'époque et les mentalités ?

Précisément, Horvath, ce dramaturge d'origine noble et hongroise, qui vécut longtemps à Munich et allait bientôt émigrer, était peut-être mieux placé qu'un autre pour dresser un tableau sans fard de la réalité. Comme étranger, il possédait le recul nécessaire, et, établi en Allemagne, il connaissait parfaitement le pays et ses habitants. De plus, avec sa sensibilité d'homme de lettres et d'aristocrate, il était à même de percevoir les failles morales qui commençaient à lézarder le tissu social. Ce n'est pas qu'il soit un écrivain engagé, même s'il n'hésite pas à placer dans la bouche de ses personnages des réflexions politiques¹. Il apparaît plutôt comme un observateur, un observateur désenchanté, à l'esprit critique très développé qui enregistre au cours de ses pérégrinations dans Munich les petites et les trivialités humaines et les consigne dans sa pièce sans presque les transposer apparemment, avec une vérité, une crudité, une simplicité désespérantes. Lui-même a d'ailleurs résumé à l'adresse du public ainsi ses objectifs :

"Je ne suis pas un auteur satirique, Mesdames, Messieurs, je n'ai pas d'autre but que celui-ci : démasquer le subconscient." ²

Il se situe donc d'emblée dans un univers plus psychologique que politique ou social. Qu'entend-il par "démasquer le subconscient" ? N'est-ce pas dévoiler l'ensemble de ces motifs secrets, obscurs qui déterminent les comportements des individus sans que ces derniers veuillent toujours se les avouer à eux-mêmes ? C'est pourquoi, il se livre à une double démystification, celle des divertissements humains et celle des individus.

1) Marcel Reich-Ranicki a écrit en 1972 à son sujet, dans *Kasimir und Karoline* - Ödön von Horváth, Frankfurt am Main, 1972, Nachwort p. 165 : "Tandis que, dans les derniers temps de la République de Weimar, Brecht perdait parfois l'individu des yeux, c'était uniquement l'individu qui intéressait Horváth, lui qui ne comprenait pas grand-chose aux idées et aux idéologies."

2) *Ibid.*, p. 150.

I. DEMYSTIFICATION DU DIVERTISSEMENT

Horváth donne pour cadre à sa pièce la foire de Munich. Or, loin de vouloir, par ce biais, magnifier la fête, il en montre les limites, la pauvreté, la vulgarité. Il la présente comme une immense duperie, un trompe-l'oeil, un chef-d'oeuvre de mauvais goût abritant le néant.

1. L'inanité des attractions

Il évoque, en effet, une série d'attractions, toutes plus dérisoires les unes que les autres. Il y a d'abord un appareil qui sert à mesurer la force. Son héros, Kasimir, tente plusieurs essais et, à la troisième fois, parvient à faire ses preuves, ce qui lui vaut une décoration postiche. Il réussit encore à trois autres reprises, et remporte donc, en définitive, quatre décorations. Ainsi, Horváth met en évidence le caractère enfantin de ce jeu qui fait appel aux instincts primaires, appétit de gloire et volonté de puissance, et les satisfait d'une façon fictive, presque bouffonne. Précisément, on apprend que Kasimir vient d'être licencié de son emploi de chauffeur. Peut-être a-t-il besoin de se rassurer, de combattre un complexe d'infériorité? En collectionnant une moisson de décorations artificielles, il trouve une compensation, mais une compensation illusoire, factice, puérile, et c'est ce que souligne l'auteur en lui faisant obtenir par quatre fois cette fausse récompense. Cette répétitivité a quelque chose de désespérant et d'absurde. On a l'impression que Kasimir se comporte à la manière d'une mécanique qui tourne à vide, répétant le même mouvement parce que sa vie n'a plus de sens, qu'il veut combler une vacuité intérieure et refouler à tout prix une angoisse sous-jacente. Il se laisse aller à ce jeu simpliste par besoin de s'étourdir. Ainsi, ce divertissement de foire est présenté par Horváth comme le reflet du désarroi humain, comme une réponse indigente et fallacieuse à des aspirations, des frustrations humaines plus ou moins inconscientes.

Il y a également un zeppelin qui va de Munich à Oberammergau, passe et repasse dans le ciel où il décrit quelques boucles. A chaque apparition la foule s'amasse pour le regarder et s'ébahir. Là encore, est évoqué un mouvement réitéré, gratuit, et donc caractéristique de l'absurde, symbolique de l'activité d'hommes qui tournent en rond. Ironiquement, Horváth fait dire à l'un de ses personnages:

"Quand on pense jusqu'où nous en sommes arrivés, nous les hommes!" 3

Cette réflexion d'une naïve prétention, aux allures de cliché éculé, est d'autant plus ridicule qu'elle sort de la bouche d'un lilliputien. Ainsi, le dramaturge crée un effet comique et, surtout, il fait sentir toute la vanité de la confiance moderne en la technique. Ce nain disgracié par la nature a, semble-t-il, moins de raisons que n'importe qui de se sentir fier d'être un homme et de croire en un progrès scientifique qui s'avère tragiquement impuissant devant une infirmité comme la sienne. Mais, aux yeux d'Horváth, tous les admirateurs de la science et des découvertes technologiques ne sont-ils pas à son image, des êtres crédules, éblouis par des apparences trompeuses? De fait, ce n'est pas non plus un hasard s'il a choisi de mentionner comme prétendu glorieux témoignage de

3) *Ibid.*, p.14

l'industrie humaine, un zeppelin, c'est-à-dire, au fond, un ballon rempli d'air, rappelant par certains côtés une bulle de savon, création éphémère par excellence, mais destiné par sa taille gigantesque à "faire illusion", à impressionner les spectateurs et à les séduire avec du "vent".

Du reste, Kasimir, dont le regard est rendu plus critique par l'amertume de son récent licenciement, et qui semble s'avérer là le porte-parole du dramaturge, déclare dans son langage direct:

"Là-haut volent vingt capitaines d'industrie, et, en attendant, il y a en bas quelques millions de gens à crever de faim." ³

Evidemment, cette phrase à l'emporte-pièce repose sur une exagération manifeste, et s'explique par l'aigreur de Kasimir, enclin à voir tout en noir à la suite de son mécompte personnel. Mais, il semble également qu'Horváth cherche à dénoncer les conséquences de la société de son temps. Son héros, avec son vocabulaire simple et cru d'homme du peuple met en lumière l'inutilité de ce zeppelin, instrument de propagande et d'intoxication, profitant peut-être à quelques industriels, mais ne modifiant en rien le sort de la foule sur laquelle il exerce une fascination à bon marché. C'est là que se manifeste la rage d'Horváth à détruire les idoles, à renverser les statues. Avec un irrespect complet, il met un symbole du développement technique sur le même plan que les autres attractions de la foire, celui d'un vulgaire dispensateur de mirages, tout juste capable d'émerveiller un public fruste, naïf, avide de distractions, si futiles, si communes soient-elles, tant il est peu difficile sur leur qualité!

Aussi le dramaturge fait-il voisiner avec le zeppelin les autres divertissements usuels d'une foire, comme le "grand huit", manège engendrant lui aussi, grâce à l'ivresse de la vitesse, le vertige, un oubli facile. Il évoque à ce sujet "les glapissements de félicité"⁴ des passagers. Or, entre ces deux termes, "glapissements" et "félicité" existe une sorte d'incompatibilité, d'incongruité, car ils appartiennent à deux registres antithétiques, l'un à l'animalité, l'autre plutôt à la spiritualité. N'est-ce pas là finalement une façon de tourner cette pseudo-félicité en dérision, et de suggérer que les joies éprouvées sont des joies au rabais, d'essence purement physiologique?

Au même registre appartient le tobogan, et, pour souligner la vulgarité de cette distraction, l'auteur met surtout l'accent sur la présence de spectateurs masculins fort intéressés à voir glisser les dames. Il déclare dans les indications scéniques:

"Quand les messieurs qui regardent ont de la chance, alors ils peuvent voir sous les jupes des dames qui glissent en bas." ⁵

Encore une fois, Horváth s'avère réaliste jusqu'à la trivialité. Il pratique un humour qu'on pourrait qualifier de corrosif, en faisant apparaître la bassesse du plaisir recherché, en l'occurrence, un plaisir dérisoire de voyeur. Il semble comme fasciné par la médiocrité affligeante des divertissements et de ceux qui les goûtent, les premiers constituant

4) *Ibid.*, p.19

5) *Ibid.*, p.28

l'expression des désirs profonds des seconds.

Le même plaisir de voyeur prédomine à l'hippodrome où les visiteurs de la foire ont le loisir de faire des tours de piste à cheval, pour un certain prix, bien entendu. Les messieurs s'installent alors au bord de la piste, et observent, jaugent les dames à cheval. De plus, pour renforcer le caractère vain et minable du divertissement, le dramaturge donne, dans les indications scéniques, les précisions suivantes :

"maintenant on conduit au manège en passant devant la tribune un vieux cheval paralytique avec une selle de dame, sur laquelle se tient une fillette myope de dix ans." 6

Ces précisions ne sont pas anodines, car elles visent à démystifier la réalité, à en faire ressortir l'indigence. D'abord, cette petite fille en selle témoigne qu'en l'occurrence, ce divertissement est plutôt réservé aux enfants. Pourquoi les héros de la pièce, qui sont des adultes, viennent-ils s'y fourvoyer? N'est-ce pas une manière de suggérer chez eux un manque de maturité et même une étrange dépravation des goûts? D'autre part, le cheval est "vieux" et "paralytique", la petite fille "myope", autant de signes de la pauvreté du réel. C'est par de semblables détails, impitoyables dans leur nudité, qu'Horváth brise les ailes au rêve, et ramène le spectateur au niveau du quotidien le plus plat, le plus déprimant, le plus imparfait. Il y a là une forme d'humour désespéré, un humour à froid, économe de ses moyens, tendant à une "dépoétisation" totale. L'auteur se situe, à cet égard, aux antipodes du romantisme. Au lieu de rechercher l'idéalisation à tout prix, il adopte l'attitude inverse, celle d'une désacralisation radicale, qui s'explique peut-être par le contexte de l'époque, par cette atmosphère de décomposition sociale, économique et morale qui régnait alors.

Et le passage, où cette volonté iconoclaste se manifeste dans toute son âpreté, est bien celui où se trouve évoqué le spectacle des monstres. Dans une salle, le public s'entasse, en effet, pour assister à la présentation d'êtres monstrueux. D'abord apparaît l'homme à la tête de bouledogue, amplement détaillé par le présentateur, ensuite Juanita, la fille-gorille, et, dans une indication scénique, les autres participants de ce sordide spectacle sont mentionnés:

"l'homme à la tête de bouledogue apparaît avec les autres monstres, la grosse dame, le géant, la jeune fille à barbe, l'homme-chameau, et les frères siamois." 7

Horváth semble presque se complaire à un tel tableau, où son talent de caricaturiste et son pessimisme trouvent à se satisfaire. C'est effectivement dans ce genre d'attractions que se dévoile de façon criante, quasi insoutenable, l'immense misère humaine, misère physique de ces créatures déshéritées que l'on exhibe comme des bêtes curieuses, mais surtout misère morale, celle des organisateurs du numéro, celle des spectateurs qui, poussés par une curiosité malsaine, se repaissent de la vue des aberrations de la nature, y puisent une obscure jouissance. Finalement, ne font-ils pas figure également de monstruosité?

6) *Ibid.*, p.53

7) *Ibid.*, p.39

Ces créatures difformes ne leur renvoient-elles pas une image d'eux-mêmes? Ne sont-elles pas au physique ce qu'ils sont au moral, avec leur avidité de sensations, leur absence de pitié, leur tranquille et inconsciente cruauté ?⁸ Le dramaturge porte un regard sans concession sur l'humanité. Il refuse les faux-semblants de la comédie sociale qui édulcorent, enjolivent une réalité humaine trop difficile à admettre. Il plonge dans les profondeurs troubles, parfois abjectes, de l'inconscient humain et en exhume les éléments les plus vils, ceux qu'on voudrait savoir enfouis à tout jamais, comme pour dire à son spectateur: "voilà ce que tu es!". Effectivement, ce dernier ne se retrouve-t-il pas quelque peu dans ses héros, gens moyens, et pourtant, monstres, infirmes psychiques puisqu'ils ont besoin pour se réjouir et se sentir heureux de se délecter du malheur d'autrui?

Paradoxalement, Horváth choisit le cadre de la fête, autrement dit, d'une entreprise d'illusion pour arracher le masque, car c'est dans la fête, dans cette tentative artificielle de se divertir, ce qui étymologiquement signifie se détourner de soi, s'oublier, que se révèlent le mieux les limites des hommes, la triste finitude de leur génie inventif, la bassesse de leurs goûts, bref, leur incapacité précisément à échapper à leur moi. Ainsi, cette fête ne revêt-elle pas un arrière-plan tragique, un côté sinistre et angoissant, celui d'une faillite irrémédiable, parce qu'inhérente à la condition humaine?

Les chansons populaires elles-mêmes, qui parsèment la pièce et contribuent à l'euphorie des visiteurs, ont pour thème essentiel la fugacité humaine, et il existe un contraste entre, d'une part, l'entrain des gens qui les entonnent à pleine voix, se laissent griser par leur rythme et leurs rimes, sans prêter attention à leur sens, et, d'autre part, leur contenu d'un noir pessimisme. Ces deux vers, en particulier, qui apparaissent à deux moments différents, d'abord dans la scène 71, puis en guise de mot de la fin, sont significatifs:

"L'homme n'a uniquement
qu'un seul mai."⁹

Cette formulation peut sembler maladroite à force d'insistance sur la situation à part des êtres humains. En fait, il ne s'agit pas de maladresse, mais plutôt de l'expression d'une obsession taraudante qui hante l'âme populaire, celle de l'irréversible fuite du temps, donnée inacceptable, révoltante, pour des êtres doués d'une conscience. En effet, pourquoi faire de la fugacité une caractéristique spécifiquement humaine? Après tout, elle est partout présente dans la nature, dans le règne végétal, comme dans le règne animal. Seulement, elle n'existe que pour l'homme, car lui seul est capable de la constater. Et cette constatation constitue à la fois une source d'angoisse et un aiguillon. Paradoxalement, elle n'est peut-être pas tellement déplacée au cours d'une fête car elle engage au "*carpe diem*", stimule la frénésie de jouissance, et décuple cette jouissance par la pensée de la mort, mais en même temps elle lui donne un arrière-goût amer. Et c'est peut-être surtout ce second élément qu'Horváth veut mettre en valeur. Au fond, cette chanson exprime un pessimisme intrinsèque. Il y a l'idée que l'homme est un réprouvé au sein de la création. Alors que la

8) Cf. introduction d'A. Polgar, *ibid.* p. 9: "Les personnages de ce dramaturge pénétrant sont privés de sens moral... ils évitent la douleur, recherchent le plaisir, sont, selon les sollicitations du monde extérieur et leurs besoins intimes, bons ou méchants... Seulement, le sens moral est, à l'exception d'une minuscule étincelle, éteint en eux, cet étrange "je ne sais quoi" qui canoblit et fausse les rapports avec soi-même et avec autrui."

9) *Ibid.*, p.52 et p. 78

nature renaît à chaque printemps, lui seul ne connaît pas de renaissance, opposition qui, du reste, repose sur une contradiction, car elle considère la nature dans son ensemble et non dans ses composantes, alors qu'elle envisage l'homme sous l'angle individuel et non sous celui de l'espèce, elle aussi capable de renouveau. Mais, peu importe à Horváth les contradictions, les imperfections de cette chanson. Au contraire, en tant que production humaine, ne devait-elle pas être à l'unisson des autres divertissements? Son leitmotiv lui importe surtout, car sa présentation d'un être humain, pauvre créature éphémère soumise à une fin prochaine, fournit un arrière-plan philosophique à la trivialité ambiante. Ainsi, cette foire prend l'allure d'une sinistre bouffonnerie, manifestation de la fragilité et de l'insignifiance humaines.

Ce n'est pas non plus un hasard si cette soirée se termine par une bagarre générale, née pour un motif futile, et dont un médecin fait le bilan suivant:

"Nous avons donc six traumatismes crâniens, une fracture de la mâchoire, quatre fractures du bras, dont une avec complication, et, pour tout le reste, des blessures. Une belle cochonnerie! des Allemands contre des Allemands!"¹⁰

Voilà le résultat concret, palpable, de la fête, énoncé sans fioriture, avec une précision clinique par le médecin qui, dans sa rudesse de carabin, ne recule pas devant l'emploi d'un terme cru en guise de conclusion: "cochonnerie". Ce terme met l'accent sur la bestialité humaine. Ces gens qui se sont battus, l'ont fait sans motif, cédant à une impulsion incontrôlée, au mimétisme, se précipitant stupidement, aveuglément, les uns sur les autres, mus par un instinct autodestructeur puisqu'ils s'affrontent au sein d'une même nation, comme le souligne le médecin. C'est un inconscient collectif absurde et belliqueux qui se fait jour. Ainsi, le sommet de l'inanité est atteint, puisque la fête, en favorisant les instincts violents et primaires, bascule en son contraire, en un cauchemar. Mais ce cauchemar n'est-il pas son vrai visage? Un monde absurde, violent, grossier, telle est donc la peinture qu'Horváth esquisse, avec une note parodique, car, tandis que le docteur établit son bilan, l'orchestre joue la valse: "Est-ce toi, riant bonheur?"¹¹, cruelle ironie, qui montre la vanité du divertissement. Il semble que, quoi qu'il entreprenne pour se sortir de lui-même, et pour goûter une allégresse factice, l'homme ne puisse échapper à ses vieux démons. En effet, à quoi le dramaturge attribue-t-il ce cuisant échec? Il l'attribue apparemment aussi bien à la société qu'au tempérament humain.

2. Arrière-plan social

Incontestablement, la réalité sociale de l'Allemagne de 1932 se profile à l'arrière-plan, avec le chômage, la frénésie de jouissance explicable probablement par un phénomène de compensation à la dureté de la vie, l'âpre lutte pour gagner de l'argent par tous les moyens, y compris les plus répréhensibles. En effet, le chômage constitue sinon le pivot de la pièce, du moins son ressort, car, frappant le héros principal, Kasimir, c'est lui qui provoque la rupture de ses fiançailles avec Karoline, et, par suite, la formation d'autres

¹⁰) *Ibid.*, p. 69

¹¹) *Ibid.*, p. 68

couples. Il détermine donc l'évolution de l'intrigue. Ainsi, la réalité économique est présente, peut-être moins dans ses implications matérielles que dans ses implications psychologiques, dans son pouvoir de désagrégation morale, dans cette avidité, cette quête du profit et de la promotion sociale qui anime les personnages.

De plus, en marge de l'intrigue principale gravitent des personnages épisodiques, caractéristiques de ces temps troublés. Il y a le mauvais garçon, campé dans la silhouette de Merkl Franz, voyou adepte de la manière forte en toute occasion, et en particulier avec les femmes, venu à la foire pour chaparder dans les voitures des riches bourgeois. Il y a aussi les filles faciles prêtes à se vendre pour gagner quelques sous, et incarnées dans la pièce par Elli et Maria. Quant à la bagarre finale, elle reflète le climat de violence aveugle et d'arbitraire qui règne dans cette Allemagne en crise, où les factions extrémistes opposées se livrent à des batailles de rue. Ce n'est pas un hasard si, dans la pièce, le médecin s'indigne de voir "des Allemands contre des Allemands" ¹². Horváth n'avait-il pas dans l'esprit, lorsqu'il lui prêtait ces propos, les luttes intestines qui déchiraient son pays d'adoption? *Kasimir und Karoline* évoque donc avec une grande force suggestive, et une grande lucidité d'analyse, l'Allemagne au bord du gouffre, sombrant dans le matérialisme, le mauvais goût, l'amoralisme et l'anarchie.

II. DEMYSTIFICATION DES INDIVIDUS.

Les personnages de cette pièce apparaissent, en effet, pour la plupart sous un jour assez sordide. Sont-ils les produits de leur époque et de leur environnement, ou, à rebours, n'ont-ils pas contribué à la détérioration de cet environnement par leur veulerie? Horváth soulève la question, mais se garde de toute réponse tranchée. Quoi qu'il en soit, il a tendance à leur prêter des motivations assez basses, essentiellement de deux ordres, d'une part celui des sens, d'autre part celui de l'intérêt.

1. La sensualité.

Il s'agit d'une sensualité primitive, peu raffinée, se traduisant par un besoin de consommer. Ainsi, il n'est pas fortuit que Karoline rencontre son futur ami, Schürzinger, auprès d'un vendeur de glaces. Cette rencontre, placée sous le signe de la gourmandise, donnera naissance à des relations qui ne semblent guère dépasser le niveau de l'attraction sensuelle. Karoline et Schürzinger n'ont, en réalité, qu'un seul goût en commun, celui des glaces. Ainsi, lorsqu'elle s'achète une portion, lui en est déjà à sa deuxième part. Ensuite, après un tour sur "le grand huit", la même scène se reproduit, comme le soulignent les indications scéniques:

"Elle s'achète une glace chez le marchand de glaces, et Schürzinger lui aussi lèche à nouveau une portion." ¹³

Cette répétition de la même activité a presque un côté burlesque, repose sur une logique de gag et a pour but de faire ressortir le caractère instinctif, irraisonné d'un tel

12) Allusion probable aux affrontements quotidiens entre forces communistes et nazies dans les rues de Munich.

13) *Ibid.*, p.30

comportement. C'est comme si le dramaturge voulait donner des tics, des manies à ses personnages, pour les rabaisser au rang de marionnettes. En fait, il veut surtout souligner leur animalité, leur absence d'idéal et de réflexion. Entièrement livrés à leur convoitise, ils recherchent uniquement son assouvissement, au risque, du reste, de se rendre malades. Ils semblent pris de boulimie, ce qui témoigne d'une insatisfaction chronique, d'un vide intérieur impossible à combler. Incapables de trouver un bonheur plus élevé, ou peut-être même d'en concevoir l'idée, ils se rabattent sur un plaisir facile, infantile, purement sensuel : sucer une glace, mais comme cette jouissance est éminemment fugace, et ne dure que le temps d'avaler la glace, ils sont tentés de la renouveler en un geste automatique et absurde.

D'ailleurs, ils ne s'en tiennent pas à cette friandise plutôt anodine. Après avoir fait la connaissance de deux riches bourgeois, le directeur de grand magasin Rauch, et le juge Speer, Karoline se fait offrir du vin doux, tandis que Rauch oblige Schürzinger à boire contre son gré du kirsch. Ainsi, la fête débouche sur une frénésie de consommation, meilleur moyen de flatter les sens, de se procurer à bon compte une illusion de bonheur. Il existe, du reste, un crescendo dans les produits consommés, puisqu'aux glaces succèdent les alcools plus efficaces dans la création d'une euphorie factice, avant d'en arriver finalement à la sexualité, comme si, par un phénomène analogue à celui de l'accoutumance à la drogue, l'organisme avait sans cesse besoin de stimulants plus forts pour recevoir la même dose de plaisir.

Mais, si la sensualité est déterminante dans le comportement de Karoline et de Schürzinger, elle joue un rôle véritablement prépondérant chez Speer et Rauch. Ces deux messieurs d'un certain âge, bien établis dans la hiérarchie sociale, semblent venus à la foire pour s'encanailler et donner libre cours à leurs convoitises. Après s'être offert un poulet appétissant, plat trop cher pour le menu peuple, ils consomment force bière et kirsch si bien qu'à la fin de la pièce ils sont ivres. Ces deux personnages incarnent avec une abjection particulière la basse concupiscence. Envers eux Horváth ne manifeste pas la moindre indulgence, peut-être parce qu'appartenant à la bourgeoisie aisée, ils abritent, derrière une façade de respectabilité et de moralité, des vices et des passions plus vils que ceux des gens du peuple, et n'ont même pas l'excuse de la gêne matérielle. Aussi charge-t-il leur portrait, et les présente-t-il comme de vieux noceurs aux goûts dépravés, en quête d'une aventure féminine sans lendemain. Rauch jette donc son dévolu sur Karoline, et lui paie des verres de vin pour l'enivrer et mieux pouvoir la séduire, puis il lui fait vaguement miroiter les avantages matériels qu'elle pourrait tirer d'une relation avec lui. Parallèlement, il se brouille avec son vieil ami Speer, devenu en la circonstance un rival. Ainsi se dessine la silhouette d'un homme dépourvu de tout scrupule moral jusqu'à l'ignominie, prêt à utiliser n'importe quel moyen indigne pour parvenir à ses fins : fausses promesses, utilisation de l'alcool pour obscurcir le jugement de sa future victime, trahison d'une amitié de longue date. Or, s'il emploie de telles méthodes, c'est non pas parce qu'il aime Karoline, mais parce qu'il éprouve une concupiscence égoïste et tyrannique, peu différente de celle que lui inspire un mets de choix, aussi fugace et momentanée qu'elle.

La preuve en est fournie par le piètre dénouement de cette piètre aventure. Au volant de sa voiture, Rauch a un malaise. Karoline doit freiner pour éviter un accident. Le couple se retrouve donc à l'antenne médicale installée sur le lieu de la foire, où Rauch

reçoit les premiers soins. Or, étrangement, dès que ce dernier recouvre ses esprits, il se met à insulter sa compagne, qui pourtant vient de lui sauver la vie. Il la chasse brutalement, trahissant ses vrais sentiments: mépris de cette femme de rencontre et rancune d'avoir été vu par elle dans une position de faiblesse. Une fois le désir éteint, il n'a plus qu'une idée: se débarrasser d'elle, et le fait sans y mettre les formes, par des injures:

"Ces femmes de malheur. Pas à toucher avec des pincettes. Sale engeance. Les exterminer. Oui, les exterminer, toutes!" 14

C'est un débordement d'insanités et de grossièreté. Rauch met bas le masque. Il révèle ses préjugés, sa misogynie, son fond de brutalité, en rendant, avec une parfaite mauvaise foi, Karoline responsable de son malaise. A travers lui, Horváth dénonce donc l'impitoyable matérialisme, l'âpreté féroce, la basse vulgarité de ce genre de parvenu. Mais il n'est guère plus indulgent pour les autres personnages, petits fonctionnaires ou gens du peuple. Il montre que ceux-ci peuvent être guidés par un froid opportunisme.

2. L'opportunisme

Tel semble être le mobile essentiel de Karoline. Fiancée à Kasimir au début de la pièce, on la voit s'éloigner progressivement de lui, pour flirter avec Schürzinger, employé comme tailleur chez Rauch, et puis finalement accepter les avances de Rauch. On la voit également évoluer de la sentimentalité à l'arrivisme. Pourquoi se sépare-t-elle de son ami? Là encore, Horváth s'avère sans concession, et fait sentir que derrière son refroidissement se cachent des raisons économiques, des préjugés sociaux, plus particulièrement l'appartenance de Kasimir à la classe ouvrière, et, de surcroît, son licenciement. Alors, tout en affirmant son désintéressement, elle reproche à son ami son pessimisme, doute de leur faculté à bien s'accorder, puis entre en conversation avec Schürzinger, à qui elle fait des avances. Ce sont des riens, des attitudes à peine perceptibles, des phrases anodines sous lesquelles se profile une réalité psychologique brute que Schürzinger énonce en termes généraux:

"Supposons que vous aimiez un homme. Et supposons en outre que cet homme soit maintenant mis au chômage. Alors, l'amour diminue, c'est automatique." 15

Devant cette constatation, brutale dans sa sécheresse, rigoureuse comme un théorème, Karoline se récrie avec indignation:

"O non! Quand un homme a des ennuis, alors une femme bien tient encore plus intensément à lui." 16

Cette phrase de portée générale sonne faux. Karoline pense-t-elle vraiment ce qu'elle dit? Ne cherche-t-elle pas à s'abuser sur sa vraie nature? On peut le penser, car, comme par un fait exprès, elle demande immédiatement après cette belle déclaration à

14) *Ibid.*, p.70

15) *Ibid.*, p.16

16) *Id.*

Schürzinger son métier, question qui trahit des arrière-pensées intéressées. On s'aperçoit qu'en réalité, elle cherche déjà un remplaçant à Kasimir et se demande si son interlocuteur représenterait un bon parti pour elle. Horváth semble donc vouloir dénoncer ici la comédie des grands sentiments, le mythe de l'amour romantique pur, absolu, prêt au sacrifice. A ses yeux, un tel amour n'existe pas, ou, du moins, il se trouve refoulé, contrecarré par les dures réalités économiques, la volonté de réussir, de s'assurer une sécurité matérielle. Bref, il montre que tout sentiment humain est un ensemble composite où entre une bonne part de calcul.

Karoline, fille de petits bourgeois, rêve de promotion sociale. Aime-t-elle ou n'aime-t-elle pas Kasimir? Elle ne le sait elle-même pas. L'affectivité reste, chez les personnages d'Horváth, embryonnaire, primitive. Ce qu'ils appellent amour, se confond souvent avec leur intérêt. On peut penser qu'en son for intérieur, Karoline aime Kasimir. Ne prétend-elle pas l'avoir même défendu contre ses parents, peu satisfaits de la voir fréquenter un ouvrier? De tous les hommes qu'elle croise dans cette foire, il est probablement celui qui lui plaît le plus, et c'est réciproque, car lui aussi semble tenir à elle. D'ailleurs, leurs prénoms respectifs n'indiquent-ils pas symboliquement, par la similitude de leurs sonorités et de leur première syllabe, une affinité entre leurs tempéraments, leurs personnalités intimes? Seulement, cette affinité reste enfouie au plus profond d'eux-mêmes, et par-dessus s'accumulent les préjugés sociaux, les considérations dictées par l'amour-propre, l'orgueil, l'ambition. Ces dernières amènent les deux amants à se disputer, puis à se séparer, alors qu'ils ne le souhaitaient pas vraiment. Ils sont victimes d'eux-mêmes, comme de leur environnement, car, paradoxalement, c'est Kasimir qui provoque la rupture. Il pousse sa fiancée dans ses retranchements, lui demande des comptes, ainsi qu'en témoigne la question suivante:

"N'est-il pas singulier que l'idée qu'éventuellement nous ne soyons pas faits l'un pour l'autre, te vienne précisément le jour où j'ai été renvoyé?"¹⁷

Il la suspecte donc de calculs intéressés. Mais, cette accusation d'opportunisme qui revient à plusieurs reprises dans la pièce, est-elle, dans le cas présent, justifiée? Rien n'est moins certain, car elle repose sur des déductions subtiles et donc douteuses. Ne peut-elle pas non plus apparaître comme une supposition gratuite née de l'amour-propre blessé de Kasimir qui, se croyant dégradé par le chômage et méprisé de tous, prête à sa fiancée des pensées, des supputations qu'elle n'a pas? Or, en les lui prêtant, ne les lui impose-t-il pas? Horváth laisse planer l'obscurité sur des sentiments eux-mêmes obscurs, et incite à s'interroger sur la fragilité d'un psychisme humain mouvant et influençable. L'opportunisme est-il une donnée viscéralement ancrée au cœur de l'homme et à rattacher à l'instinct de conservation, ou bien est-ce une de ces idées reçues qui intoxiquent progressivement les mentalités? Autrement dit, Karoline est-elle opportuniste par une tendance naturelle, invincible, de son être, ou par conformisme, parce que, de toutes parts, on lui prête une telle attitude, si bien qu'elle subit une pression mentale? Le dramaturge se garde de fournir une réponse, car il ne veut exclure ni l'une ni l'autre de ces hypothèses.

17) Ibid., p.18.

Par ce biais, il suggère la complexité, la confusion qui règnent dans le subconscient humain, cette imbrication inextricable entre l'inné et l'acquis, entre ce que l'on ressent et ce que l'on croit ressentir.

Aussi ses personnages errent-ils, mus par des impulsions qu'ils ne comprennent pas, accomplissant des actes qu'ils ne désirent pas vraiment, se laissant emporter par des courants qu'ils ne maîtrisent pas vraiment. Kasimir, ulcéré à la suite de son renvoi, la sensibilité à vif, se vexe de certains propos ambigus de sa fiancée auxquels, en d'autres temps, il n'aurait pas prêté attention, et lui cherche querelle. Quant à elle, obsédée par des idées de réussite matérielle, elle éprouve probablement de l'aigreur à l'égard de ce fiancé en situation d'échec, aigreur qui lui cache à elle-même ses sentiments véritables.

C'est pourquoi, on assiste à une sorte de dérive de la jeune femme qui, après avoir été sur les manèges avec Schürzinger, en vient à se commettre avec le riche bourgeois Rauch, et, cela, en toute connaissance de cause. Effectivement, Schürzinger la met en garde contre une telle fréquentation dont il lui dévoile les dangers. Or, loin de s'indigner, elle semble prête à se vendre à ce vieil homme dont elle attend un changement dans sa propre condition. Peut-être a-t-elle à surmonter quelque résistance intérieure, un obscur remords car elle déclare, comme pour s'exhorter à franchir le pas :

"Les gens insensibles ont la vie beaucoup plus facile."¹⁸

Elle est donc passée d'un discours conventionnel altruiste à un froid cynisme. Ce cynisme correspond-il à une conviction intime? Probablement, ni plus, ni moins que l'altruisme. Il constitue une des potentialités de sa nature, une de ses tendances. Aussi est-il chez elle partiellement vrai, partiellement feint. De toute façon, elle n'en sait rien elle-même. Créature d'instinct, ignorant l'introspection, elle cherche refuge dans ce genre de formules toutes faites, comme pour se décharger de la responsabilité de ses actions. En l'occurrence, elle s'efforce de se rassurer, de s'encourager à adopter un comportement qui, au fond, lui répugne, mais qu'elle s'impose en partie par bravade à l'égard de Kasimir, en partie par appât du gain. Encore une fois, Horváth suggère la complexité trouble des sentiments et des motivations, qui, dans leur diversité, se mêlent, s'embrouillent, se chevauchent. A ses yeux, l'individu est composé de différentes strates, avec un moi superficiel, social, grégaire, pénétré de slogans et d'idées reçues, et un moi profond¹⁹. Mais ce moi profond, quel est-il? En lui, règne l'hétérogénéité, s'affrontent des tendances opposées, d'un côté, les instincts primaires, sensualité, avidité, et, de l'autre, peut-être, chez certains, une petite part de sentimentalité et d'idéalisme. Et puis, vient s'adjoindre à tout cela une sorte de veulerie fondamentale.

Ainsi, Karoline consent à s'abandonner au premier venu, parce que c'est la solution de facilité, le moyen le plus aisé d'atteindre ce qu'elle croit être le but de la vie, la richesse. Elle ne voit pas clair en elle-même, tout simplement parce qu'elle répugne à en faire l'effort, et se ravale de cette manière, en abdiquant devant la difficulté, au rang de marionnette sans âme, appartenant au plus offrant. Horváth semble donc vouloir souligner, à travers ce personnage, la stupidité, l'irresponsabilité de la créature humaine, qui se

18) *Ibid.*, p.56

19) cf. déclaration d'Horváth dans *Kasimir und Karoline* p. 149: "Le thème dramatique fondamental de toutes mes pièces est le combat éternel entre la conscience et le subconscient."

trompe sur son véritable intérêt, cède à son appétit de jouissance et de richesse, sans s'apercevoir qu'elle fait fausse route. Karoline, même si elle correspond à une vision misogyne de la femme, coquette, inconstante, superficielle, inspire plus la pitié que le blâme, car le dramaturge la présente comme une victime, une victime de ses propres chimères, de ses rêves de vie facile, mais aussi une victime de la sensualité des hommes, en particulier de celle de Rauch.

Même Schürzinger, qui affecte de vouloir l'avertir et la protéger, trahit, en définitive, des arrière-pensées peu louables. Lorsqu'il joue les gardiens des bonnes mœurs en lui déclarant:

"De tels gens ne sont pas une compagnie pour toi, c'est tout de même au-dessous de ta dignité. Viens, filons maintenant à l'anglaise!"²⁰

veut-il véritablement la sauver d'une ignominie, ou ne nourrit-il pas des projets analogues à ceux des vieux messieurs, devenus pour lui des rivaux? En tout cas, par la suite, son opportunisme se révèle avec évidence. Par sa présence, il gêne effectivement Rauch dans ses plans de séduction. Ce dernier cherche, à son tour, à l'évincer, en lui racontant une petite anecdote, apparemment historique, mais, d'un symbolisme transparent:

"Ecoutez-moi. Louis XV alla un soir avec son sous-lieutenant et la fiancée de celui-ci à l'hippodrome. Et là, ce sous-lieutenant a très vite pris congé, car il s'est senti très honoré de voir le roi s'intéresser en quelque sorte à sa fiancée. Oui, il s'est senti très honoré."²¹

Il est assez piquant de voir l'histoire ainsi interprétée, envisagée par le petit bout de la lorgnette, mêlée à la trivialité du quotidien, exploitée dans une banale question de rivalité amoureuse. Tout en tirant un effet comique indéniable de cette disproportion, Horváth fait ressortir l'utilitarisme, et la suffisance de Rauch qui travestit l'histoire à des fins personnelles, et s'assimile implicitement à Louis XV. Mais, en même temps, grâce à cette juxtaposition anachronique du présent et du passé, ne veut-il pas prendre un certain recul, adopter une position de moraliste? Il montre, en effet, que le temps passe, amène des modifications dans les pouvoirs politiques, mais que les hommes ne changent pas, ni les relations de supérieur à inférieur, ni, surtout, la loi du plus fort. L'éternel humain reste intangible et, finalement, de Louis XV à Rauch, peut-être y a-t-il une filiation, non pas dans l'aristocratie, mais dans les abus de pouvoir, l'amoralisme et la sensualité?

Et, de l'autre côté de la barrière également, rien n'a changé. Les subordonnés, qu'ils soient sous-lieutenants, ou employés, réagissent avec la même lâcheté et le même opportunisme. Effectivement, le mot de la fin appartient à Schürzinger qui rétorque avec un à-propos cynique:

"Oui, cette anecdote ne m'est pas inconnue. Ce sous-lieutenant devint, par la suite, rapidement lieutenant." ²²

20) *Ibid.*, p. 55.

21) *Ibid.*, p. 58.

22) *Ibid.*, p. 58.

Par cette pointe finale, l'auteur adresse un pied de nez aux grands sentiments, aux valeurs traditionnelles telles que l'honneur, le dévouement, le renoncement, dont on pare la réalité humaine, et les ramène tous à un dénominateur commun, l'intérêt. On se serait attendu de la part de Schürzinger, soit à des supplications, à de l'indignation, soit à un renoncement douloureux et généreux, qui lui aurait conféré l'aspect d'une noble victime. Or, il se situe sur le même plan que son patron, ne s'avère ni meilleur ni pire que lui, puisqu'il oppose à la convoitise sensuelle de ce dernier un autre appétit, l'ambition, et se fait payer son effacement. Finalement, l'un et l'autre, loin de s'affronter, se trouvent unis dans l'abject marché qu'ils concluent aux dépens de Karoline.

Quant à l'amour, où est-il? Il n'est pas plus chez l'employé que chez le patron. Après cette transaction, Schürzinger jubile, comme s'il avait l'impression d'avoir bien gagné au change. Sa satisfaction lui a complètement fait oublier la jeune femme. Un drame sentimental aurait dépeint son déchirement entre intérêt et jalousie. Horváth, écrivain moderne, range au placard ces images traditionnelles, et projette sur ses personnages un éclairage beaucoup plus impitoyable. Bien qu'appartenant à des couches sociales différentes, les uns et les autres se dégagent à peine de l'animalité. L'amour, chez eux, se réduit souvent au désir, devient affaire d'occasion, de rencontre, bref, de hasard. Et si, par extraordinaire, il procède d'une véritable affinité, il ne résiste pas à la pression du monde extérieur et des événements, car il est trop faible, trop incertain et peu conscient de lui-même, pour pouvoir s'affirmer, constat pessimiste, s'il en fût, puisqu'il souligne la supériorité de l'éphémère sur le durable, du matériel sur le spirituel, du superficiel sur l'essentiel. C'est pourquoi les liens amoureux se nouent et se dénouent facilement au cours de cette pièce.

A la fin, Schürzinger, tout ragaillardi par ses perspectives de promotion, aperçoit Karoline qui vient d'essuyer les rebuffades de Rauch, dégrisé, et de Kasimir, consolé par une autre. Il lui propose alors de se lier à lui. Mais, on a l'impression que seule l'occasion lui dicte sa proposition, et encore cette dernière reste-elle d'un prosaïsme désespérant. Il ne parle ni d'amour ni d'engagement, mais se contente d'affirmer:

"Tu as besoin de quelqu'un, Karoline!" 23

Phrase explicite d'une certaine manière, car elle situe l'amour au niveau d'un besoin. Schürzinger est disponible, Karoline également; alors, ils s'associent, plus parce que le hasard les réunit, que par goût. La jeune femme, surtout, qui se trouve esseulée et désorientée après son double échec, semble se soumettre passivement aux circonstances, comme les indications scéniques le donnent à entendre:

"Schürzinger l'enlace, et lui donne un long baiser. Karoline ne se défend pas" 24

Elle "ne se défend pas", autrement dit, elle subit ce baiser, un peu comme elle subit

23)-24) *Ibid.*, p. 77.

la vie. Horváth décrit des êtres à la dérive, se rencontrant, se séparant au gré des événements et de leurs impulsions. Alors, n'y a-t-il aucune échappatoire dans son univers, aucune lueur qui perce la grisaille quotidienne?

III. UNE LUEUR D'ESPOIR.

1. Un coin de poésie chez certains personnages.

Le dramaturge ne met pas tous ses héros sur le même plan. Certains laissent percer, de façon inattendue et intermittente, des sentiments plus élevés ou plus profonds que les autres. Ils semblent tout à coup posséder un cœur et une sensibilité. En premier lieu, et malgré les apparences, il faut mentionner Karoline, qui a peut-être un attachement sincère pour son fiancé. Ainsi, elle éprouve le besoin de parler de lui, et d'en parler en bien²⁵, alors qu'elle est sur le point de monter en voiture avec Rauch; puis, l'apercevant, elle va à lui, sous le prétexte de lui dire adieu, en fait, probablement, parce qu'elle espère obscurément un geste de sa part, une tentative de réconciliation. Finalement, après son double insuccès amoureux, elle déclare en aparté:

"On a souvent une telle nostalgie en soi, - mais ensuite on revient avec les ailes brisées, et la vie continue, comme si on n'avait jamais été là."²⁶

Ces propos poétiques et romantiques, avec les allusions à la nostalgie, à la fuite du temps, la métaphore des "ailes brisées", prouvent qu'elle n'est pas seulement une arriviste matérialiste, mais que, dans un coin reculé de sa personnalité, elle nourrit des aspirations confuses à l'idéal. Quelle nostalgie ressent-elle? Probablement une nostalgie indéterminée, celle du bonheur, d'une vie différente, d'un ailleurs. On découvre dans ces lignes que le mobile qui l'a poussée dans les bras de Rauch ne se résume pas à l'appât du gain, mais englobe aussi cet élan vague et douloureux vers une autre existence, plus belle, plus satisfaisante. Certes, le chemin pris n'était pas le bon, mais, précisément, sa déception actuelle lui confère une sorte de lucidité désabusée, qui l'élève au-dessus d'elle-même. Karoline exhale un désespoir existentiel, un dégoût fondamental qui donnent à sa figure une certaine épaisseur, et en font l'un des porte-parole de l'auteur.

A part elle, deux autres personnages semblent également porter en eux une certaine richesse. Il s'agit de Kasimir et d'Erna. Kasimir, sous sa rude enveloppe de chauffeur, apparaît comme un être lucide, fin, capable d'éprouver une affection réelle. Nul doute qu'il souffre de voir sa fiancée s'éloigner de lui. Après leur brouille, il révèle, lui aussi, dans un monologue, des sentiments bien proches du désespoir. Affectant de s'adresser à Karoline, au loin et hors de portée de sa voix, il fait l'aveu suivant:

"Mais, si je suivais maintenant le Merkl Franz, alors toi seule en serais responsable - parce que je suis maintenant intérieurement vide. Tu as habité en moi, et tu es depuis aujourd'hui sortie de moi - et, maintenant, je suis comme le roseau dans le vent, et ne peux me rattacher à rien."²⁷

25) *Ibid.*, p.66.

26) *Ibid.*, p.76.

27) *Ibid.*, p.51.

Kasimir se livre ici à une sorte de confession, d'autant plus poignante qu'elle reste sans apprêt. En lui, Horváth campe un homme du peuple peu habitué à s'analyser, peu familier du vocabulaire psychologique, et qui, pourtant, est capable de connaître l'amour dans toute son acception, d'en éprouver toutes les affres. En effet, ses propos se ramènent au thème essentiel de la littérature et du lyrisme amoureux traditionnels, celui de la fusion spirituelle de deux êtres, entraînant pour l'un, si l'autre vient à manquer, l'impression de mourir un peu, d'être dépossédé d'une part de soi-même. Aussi emploie-t-il des images, celle de l'individu habité par sa bien-aimée, celles du vide intérieur et du roseau dans le vent, images traditionnelles, auxquelles, cependant, la maladresse et la simplicité du vocabulaire donnent de la vérité. L'auteur fait sentir, qu'en l'occurrence, son personnage échappe aux slogans, aux représentations toutes faites, et qu'il retrouve de lui-même l'essence de l'amour.

En outre, ce monologue met en lumière un autre mérite de Kasimir: malgré son désarroi, et bien qu'il en évoque l'éventualité, il ne cédera pas à la tentation de suivre le Merkl Franz et de sombrer dans la délinquance, ce qui suppose de sa part droiture et honnêteté. De plus, on apprend ultérieurement, précisément par la bouche de Karoline, qu'un jour il s'est disputé avec un cocher qui battait son cheval²⁸, fait qui met en valeur, de façon exemplaire, sa bonté de cœur, sa sensibilité et son courage. Ce héros semble donc ignorer les motivations habituelles aux autres personnages, intérêt et sensualité, et constituer parmi eux une heureuse exception. Pour un peu, et s'il n'était pas excessivement irritable et jaloux, on trouverait son portrait trop flatté.

À côté de lui se profile Erna, à la fois petite amie et souffre-douleur d'un vaurien, pauvre fille déchue, habituée à être traitée avec la dernière des brutalités. Or, c'est précisément en elle que la soif d'idéal semble la plus vive, une soif qui s'exprime dans son attirance pour les étoiles. Elle a même certains penchants philosophiques, comme en témoigne cette réflexion adressée à Kasimir:

"Savez-vous, quand je vais mal, alors je me dis toujours: qu'est-ce qu'un homme auprès d'une étoile! Et cela me redonne un soutien moral."²⁹

On comprend qu'Erna trouve une évasion et une consolation dans les étoiles, qui lui permettent d'oublier ou de minimiser ses propres déboires. Ainsi atteint-elle à une sorte de détachement et de sagesse, grâce auxquels elle envisage l'homme à sa juste mesure, dans son insignifiance et sa relativité. Cette simple réflexion de sa part prouve donc qu'elle non plus n'est pas, contrairement aux apparences, irrémédiablement pervertie, mais recèle une certaine profondeur d'esprit. Elle et Kasimir semblent donc constituer un groupe à part dans la pièce. Alors que Karoline reste, dans l'ensemble, un personnage assez négatif malgré quelques sursauts d'idéalisme, tous deux paraissent échapper, par certains aspects de leur caractère, à la commune médiocrité ambiante. Alors, Horváth veut-il grâce à eux sauver sa pièce du pessimisme? Rien n'est moins certain.

28) *Ibid.*, p.66.

29) *Ibid.*, p.22.

2. Les limites des aspirations poétiques.

On s'aperçoit, en effet, que même ces héros positifs ont une vie morale en dents de scie, et qu'ils ne se maintiennent pas sur les sommets où ils sont montés, mais retombent vite dans l'ornière des préoccupations matérielles, de la routine. A y regarder de plus près, leurs motivations ne sont pas non plus très pures. Ainsi, à la fin de la pièce, Erna devient l'amie de Kasimir; seulement la raison qui la pousse à ce choix reste obscure. Agit-elle par inclination, ou tout simplement parce qu'elle vient de voir son amant en titre, le Merkl, emmené par deux policiers, et qu'elle se retrouve seule? Où finit le pragmatisme, où commence l'amour? Horváth s'abstient de déterminer cette frontière. En définitive, Erna ne connaît-elle pas la même situation que Karoline, et ne se comporte-t-elle pas de façon identique? Privée brusquement de son "protecteur-tourmenteur", elle se sent désespérée, et se lie avec celui qui s'offre à sa vue, avec Kasimir, d'autant plus qu'elle sait le Merkl tuberculeux et condamné à mourir en prison. Comme Karoline, elle est le jouet des circonstances, s'efforce de les exploiter au mieux, en saisissant les planches de salut qui se présentent. Qu'un véritable penchant pour Kasimir vienne se greffer sur cet enchaînement de coïncidences et d'intérêts, est possible, mais non certain. En tout cas, un doute subsiste.

Mais, du côté de Kasimir, les mobiles psychologiques restent aussi obscurs. Pour toute déclaration d'amour, il se contente de dire:

"Je crois que nous sommes deux natures apparentées"³⁰

Evidemment, cette affirmation, toute dépouillée qu'elle soit, peut contenir un aveu pudique, et révéler un certain fond de tendresse, car l'amour ne repose-t-il pas généralement sur la compréhension de l'autre, et sur la conviction d'avoir rencontré en lui l'âme-soeur? Cependant, précédant cette phrase, il y a eu, de la part de Kasimir, une petite enquête qui projette sur ses sentiments une lueur douteuse. Effectivement, avant de se risquer à parler de communauté de nature, il pose à la jeune femme quelques questions insidieuses:

"Etes-vous donc en bonne santé? Je veux dire maintenant: est-ce que vous n'avez pas, par hasard, attrapé la tuberculose de ce pauvre homme?"³¹

Avant de s'engager, il prend donc des assurances qui trahissent chez lui un esprit calculateur, un sang-froid de comptable, et prouvent qu'on est bien loin de la passion absolue. Kasimir, le chômeur qui, matériellement, n'a rien à offrir à sa bien-aimée, ne peut se montrer exigeant. Il n'empêche qu'il possède encore la santé, et ne se soucie pas de courir des risques. Du reste, on peut également se demander s'il ne regrette pas Karoline, et s'il ne prend pas Erna, faute de mieux, et peut-être même dans un geste de défi à l'égard de son ancienne fiancée.

Ainsi, Horváth, qui ne veut pas verser dans l'idylle mièvre, rappelle que chez l'homme, eût-il des qualités de cœur, l'égoïsme prime l'altruisme, l'amour de soi, l'amour tout court. Avant d'aimer Erna, Kasimir pense d'abord à lui-même et à sa propre

30)-31) *Ibid.*, p.74

conservation. C'est donc un constat sans pitié que dresse le dramaturge à la fin de sa pièce puisque les meilleurs ne s'y avèrent pas foncièrement différents des crapules. Il concède assurément qu'il existe des gens plus sensibles, plus tendres que d'autres, mais, à ses yeux, il s'agit là plutôt de nuances qui viennent se greffer sur une réalité humaine immuable, celle d'une irrémédiable solitude, où chacun, enfermé en soi, doit d'abord lutter pour se maintenir en vie. Si ses héros ne disent jamais: "je t'aime", c'est parce qu'ils ignorent la signification de ce mot. Du reste, ce thème de l'isolement humain revient comme un leitmotiv. Kasimir affirme, p. 21: "Je suis seul.", puis Schürzinger déclare, p. 31: "Je suis un homme solitaire", et, une autre fois, Kasimir reprend, p. 46: "Oui, on est assez seul."

Telle est bien la conclusion de cette pièce, celle d'une solitude sans appel. Ces couples qui se forment, un peu par hasard, un peu par opportunisme, un peu par goût, ne cherchent-ils pas ainsi à combattre pitoyablement leur angoisse existentielle? En fait, ils ne sont que l'association de deux intérêts, deux misères morales, deux solitudes, et aucune communication réelle ne se révèle possible. Et la phrase mise en sous-titre à *Kasimir und Karoline*: "Et l'amour ne finit jamais", prend l'allure d'une boutade cruellement ironique. Il s'agit encore d'une de ces formules-clichés qu'affectionnent les tenants d'un idéalisme de pacotille, propre à endormir les foules, et à laquelle Horváth s'attache à infliger un cuisant démenti. Dans son oeuvre, si l'amour ne finit jamais, c'est parce qu'il n'a jamais vraiment commencé, et que les héros ne cessent de le poursuivre comme une chimère, au travers de multiples expériences. Chacun des amants tente de se fuir dans l'autre, de trouver auprès de lui une certaine chaleur, et de s'aveugler sur sa condition d'individu mortel; mais ils sont là victimes d'une illusion qui ne tient guère, et se heurtent, à tout moment, aux limites de leur être. Ainsi s'explique l'échec de leurs liaisons, car tout laisse à penser que les couples nouvellement formés ne dureront pas plus que les premiers. Ils sont destinés à se désagréger pour aller constituer d'autres associations. Et, en définitive, ces chassés-croisés précipités, bâclés, arbitraires, ne sont que le reflet d'un mal de vivre, de l'incapacité pour l'homme d'atteindre au bonheur et à l'absolu.

Aussi, à la fin de la pièce, rencontre-t-on une série de propos lapidaires. Au sujet des liaisons, mais aussi peut-être de la vie, Karoline qui vient d'être éconduite, déclare: "C'est toujours la même saleté."³² Il est vrai qu'immédiatement après, et comme si rien ne lui servait de leçon, elle accepte les baisers de Schürzinger et se met à sourire. N'est-ce pas l'ultime message d'Horváth? Tout en dépeignant l'existence comme une "saleté" et une absurdité, n'engage-t-il pas à faire "contre mauvaise fortune bon coeur", et à s'accommoder de cette absurdité? C'est ce que paraît indiquer cette exclamation d'Erna:

"Tant que nous ne nous pendrons pas, nous ne mourons pas de faim." ³³

phrase empreinte d'un rude bon-sens populaire, confinant à l'humour noir, variation en plus pessimiste sur le thème: "tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir". En fait, la seule satisfaction qui reste à ces héros désesparés est une satisfaction toute négative, toute relative, c'est de se réjouir de n'avoir pas encore succombé au désespoir en se suicidant, bref, de n'être pas encore mort.

³²) *Ibid.*, p.77

³³)-³⁴) *Ibid.*, p.78

Il est donc frappant de constater que cette pensée du suicide se profile comme une menace en toile de fond, dans l'univers d'Horváth. Ce dernier n'est-il pas guetté par la tentation du nihilisme? Après avoir mis dans la bouche de Kasimir le fameux proverbe: "songes sont mensonges" ³⁴, il clôt le dernier entretien entre les deux amants de la façon suivante:

"Silence.
KASIMIR Hé! Erna
ERNA Ouoi?
KASIMIR Rien.
Silence." (3)

puis, dans la scène finale, tous deux, comme pour s'étourdir, entonnent un chant populaire. Ce "rien" tombe effectivement à la manière d'un couperet, d'une condamnation, en guise de conclusion à un échange verbal plus qu'indigent. Il est le signe tangible de l'incommunicabilité entre deux êtres qui demeurent l'un pour l'autre des étrangers et n'ont à échanger que des platitudes. Ce "rien" est également, pour Horváth, le résumé de l'existence humaine, décevante, bornée, médiocre, où il n'y a rien à espérer, rien à faire, où l'on ne peut que subir, et trouver une maigre consolation dans l'idée qu'on a encore pu éviter le suicide ³⁵

CONCLUSION

Horváth semble donc flirter avec l'obsession de l'absurde et du néant, car, finalement, ne tend-il pas à montrer que tout ce qui touche à l'homme, ses actions, ses divertissements et même ses réalisations techniques, tout est à l'image du zeppelin, une bulle remplie d'air, une illusion sans consistance? Il présente la vie, non pas comme une aventure passionnante, digne d'être vécue, mais comme un boulet, un fardeau que l'on est condamné à traîner sans plaisir, un chemin où l'on se trouve sans le vouloir, et qui vous mène là où l'on ne désire pas aller, un chemin jalonné d'une série d'erreurs, d'échecs, de mauvaises décisions.

Cette vision pessimiste est-elle due à l'époque où a été conçue la pièce? A maints égards, certainement. L'Allemagne n'avait pas encore surmonté le choc de la défaite de 1918. Et si certains Allemands trouvaient une sorte de remède à leur désarroi moral dans des idéologies extrémistes, tel n'était pas le cas d'Horváth à qui elles faisaient horreur. Aussi peut-on penser qu'il donne dans cette pièce, d'une certaine façon, libre cours à son écoeurement devant la folie humaine, et surtout celle de ses compatriotes d'adoption. Le portrait qu'il esquisse de l'homme, être médiocre, borné, égoïste, jouet de ses appétits, explique que certains d'entre eux se soient laissés fasciner par les mirages du national-socialisme. D'autre part, on peut dire que ce sentiment de l'absurde est caractéristique d'un courant d'idées moderne, plus vaste, s'illustrant également dans des pièces de dramaturges tels que Beckett et Ionesco. Horváth est donc peut-être influencé aussi par

34) *Ibid.* p. 78.

35) Cf. déclaration d'Horváth au sujet de cette pièce dans "Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten" dargestellt von Dieter Hildebrandt - 1975 Hamburg - p. 74: "C'est la ballade du chauffeur au chômage, Kasimir, et de sa fiancée ambitieuse, une ballade d'une tristesse silencieuse, atténuée par l'humour,

l'esprit du temps qui rejoint et renforce son pessimisme naturel.

On peut également se demander si cet auteur incroyablement désenchanté n'avait pas le pressentiment de sa propre fin prématurée, de sa mort absurde, étrangement en harmonie avec le climat de ses pièces. De passage à Paris, il meurt, effectivement, dans un accident stupide, le 1er juin 1938. Ce jour-là, le vent souffle beaucoup, et tandis qu'il rentre le soir à son hôtel, à pied et non pas en voiture, par crainte du danger, il est tué sur les Champs Elysées par la chute d'une branche d'arbre. Ainsi décède-t-il à 36 ans, dans la fleur de l'âge, mais, alors que peut-être il n'attendait plus rien de la vie, et ne lui trouvait guère de sens. C'est, du moins, ce que semble indiquer sa pièce, *Kasimir und Karoline*, car il est frappant de constater qu'elle se termine en forme de pied de nez. Tandis qu'ils ont toutes les raisons de s'affliger, les deux héros se mettent à chanter, pour oublier leur misère, et ne se rendent apparemment pas compte que, suprême dérision, leur chanson évoque la fugacité humaine. Ce mélange de légèreté et de tragique reste la dominante majeure de cette oeuvre à la fois ironique et désabusée.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

IV L'APRES GUERRE

Marielle RIGAUD

Mort d'un commis-voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire

Jean-François PODEUR

Don Juan, de Leopoldo Marechal : du mythe à l'allégorie du salut

Maurice ABITEBOUL

Lecture de *Au bois lacté*, de Dylan Thomas : attitudes galloises

Andrée STEPHAN

Le Chemin du Roy, de Françoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

Edoardo ESPOSITO

L'art de la comédie d'Eduardo De Filippo

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

D'ARTHUR MILLER

REVES ET DEFAITES D'UN HOMME ORDINAIRE .

La pièce d'Arthur Miller, *Mort d'un commis-voyageur*¹, illustre une fois de plus la richesse du théâtre américain. Sans se borner à un réalisme pur², elle met en scène les contradictions internes d'une société en mutation et les conflits qui assaillent et déchirent l'individu, la tension irréconciliable entre les aspirations de l'homme singulier et les réalités extérieures . Les personnages que l'on rencontre dans la pièce sont des individus ordinaires qui n'ont guère l'allure de héros et qui se retrouvent voués à la dérive, confrontés à l'incohérence de leur vie, de leur être, de leurs rêves .

On a souvent dit (et à juste titre) que *Mort d'un commis voyageur* est une tragédie, mais au-delà des considérations de genre, il semble que ce soit une pièce sur la souffrance et le désespoir humains; elle explore la relation de l'homme au temps, au changement et au rêve, met en scène la dialectique de l'être et du paraître et pose la question de l'aliénation au monde (et à soi-même) .

La vie de Willy Loman touche à sa fin (de fait la pièce se termine sur l'enterrement de Willy, qui s'est suicidé): une vie marquée par l'épuisement, la frustration et l'incompréhension; une vie remplie de "rêves massifs", de "petites cruautés" et d'"aspirations turbulentes"³, de désirs avortés et de questions sans réponses . Tout au long de la pièce, Willy tente de comprendre le pourquoi de ce ratage (et en même temps il tente de le nier); il cherche à savoir où s'est glissée l'erreur, comment s'est constituée la faille . Il pose la question plusieurs fois, à Ben, le frère quasi-mythique, à Charley pour qui la vie semble être un long fleuve tranquille, à Bernard, l'ami de jeunesse de Biff, dont Willy se moquait et qui maintenant est un haut fonctionnaire⁴ . Ce que Willy voudrait comprendre, c'est pourquoi, après des années d'efforts acharnés et de travail honnête, "on finit par avoir plus de valeur mort que vif"⁵ . Ce qui nous intéresse ici, c'est de suivre cette quête d'identité, cette recherche de l'être et de mieux comprendre le mécanisme de l'aliénation dont Willy (mais aussi Biff et les autres ...) est la victime .

La pièce se situe dans le contexte d'une Amérique qui a vécu la dépression et l'avanie, et qui se prépare à entamer une grande ère de prospérité, pleinement confiante dans la création d'une grande et belle société. Une Amérique qui exalte la réussite personnelle, le succès, mais aussi le conformisme; une Amérique "pleine de belles villes et de gens bien et honnêtes"⁶, où l'on peut acheter à crédit tous les appareils ménagers

1) *Death of a Salesman*, (Penguin Plays, Penguin Books, 1976) . Toutes les citations font référence à cette édition .

2) La mise en scène onirique de certains moments du passé, de reminiscences donne à la pièce une dimension poétique .

3) *Death of a Salesman*, p. 12: "his massive dreams and little cruelties", "turbulent longings", termes utilisés dans les indications scéniques qui décrivent le personnage de Willy lorsqu'il apparaît sur scène .

4) Cf. *Ibid.*, p.47, p.52, p.84, p.92.

5) *Ibid.*, p.98: "You end up worth more dead than alive" .

6) Cf. *Ibid.*, p. 31: "America is full of beautiful towns and fine, upstanding people" .

nécessaires au bonheur préfabriqué⁷. L'Amérique du rêve américain, dynamique, entreprenante, souriante, narcissique, éprise de son propre succès. Il s'agit en fait de toutes les valeurs auxquelles Willy veut croire, qu'il veut faire siennes: devenir quelqu'un, devenir important, séduire et plaire, être *aimé*. Mais au bout du compte elles se révèlent être des illusions, des contrefaçons: un rêve creux, un piège redoutable où l'être profond est laminé.

Dans ce contexte, la pièce met en jeu les tensions latentes et dangereuses qui sous-tendent des idéaux contrefaits. La vie de Willy révèle la fragilité de l'édifice de la réussite et de la prospérité. A travers des personnages qui s'opposent (Willy / Biff, Willy / Charley, Bernard / Biff, etc...) et qui sont eux-mêmes pétris de contradictions, la pièce dévoile la solitude et l'isolement de l'individu face à un monde impitoyable, à une société dévoreuse d'âmes, où les plus faibles, les plus rêveurs, les plus incertains ont du mal à trouver leur place et à survivre. Willy, Biff et Happy sont victimes de l'incompréhension, de l'échec et assistent (participent) chacun à leur manière, à la désintégration de leur univers (la famille). Tous trois sont aliénés par rapport au monde et symbolisent le revers de la médaille, l'autre face-terrie-du-rêve-américain. La pièce démontre, parfois avec ironie et cruauté, la toute puissance du mythe du pionnier conquérant, du "*self-made man*", et son pouvoir destructeur, Willy vit sous l'emprise de ce mythe: "*Je suis l'homme de la Nouvelle Angleterre*" dit-il plein de fierté; une phrase qui semble faire écho aux mots de Saint Jean de Crèveœur, lorsqu'il décrivait, au dix-huitième siècle, l'Américain, cet homme nouveau et libre, à l'esprit neuf et conquérant.⁸

Cependant, au-delà d'une lecture sociologique de la pièce, la question fondamentale qui se pose, à travers la quête de l'identité, est celle du sens de l'existence. Biff, le fils déchu, pose cette question clairement lorsqu'il affirme qu'il ne sait pas ce qu'il est, ni ce qu'il veut et prétend que Willy ne le sait pas non plus: "*Il n'a jamais su qui il était*"⁹ dit-il à la mort de Willy. Tous deux sont à la recherche d'une liberté, d'une zone de sens où se placer, sens qui semble être à portée de vie et ne cesse de se dérober. La pièce est imprégnée de cette angoisse existentielle et nous invite à aller voir sous la surface des choses et de la vie.

La vie de Willy Loman est la tragédie d'un homme ordinaire, placé au cœur d'un conflit inévitable: comment différencier l'être du paraître, comment préserver la liberté du rêve (et son intégrité) face à l'incontournable *vérité* qu'impose la réalité? La liberté réside-t-elle dans le fait d'avoir fini de payer, après trente cinq ans de traites, une maison désormais vide? Comment donc trouver sa place dans le monde sans que l'être profond ne soit bafoué?

C'est la question que se pose Biff et qui fait de lui un perdant, un *loser*, un marginal, appartenant à "*la race des fugitifs*"¹⁰. Cette question, Willy se la pose également

7) Cf. *Ibid.*, pp. 35-36.

8) *Ibid.*, p. 14: "I'm the New England man"

Cf. J. St John de Crèveœur, *Letters from an American Farmer*, Penguin Classics, 1986.

9) *Ibid.*, p. 138: "He never knew who he was"

Cf également p. 131.

10) L'expression est empruntée à Tennessee Williams: *The Fugitive Kind*, titre de la version filmée de *Orpheus Descending*.

(de manière plus détournée) et l'absence de réponse ne fait qu'accroître le sentiment d'aliénation déjà existant. Contrairement à Biff (image négative), Willy s'accroche à la trame superficielle de la vie, mais aussi à des valeurs sincères dont le seul défaut est de ne plus avoir cours dans un monde devenu complexe et impersonnel. De toute évidence, Willy est *déplacé*. D'où cette angoisse de la vie, cette rupture, cette aliénation, qui se traduisent par un retrait progressif du monde, un enfermement dans le rêve, dans l'imaginaire, dans l'idéal. L'idéal est tenace: jusqu'au bout, Willy croit à son rêve (et le lègue à Biff), mais il s'est trompé: ce n'est pas le sien, ce n'est pas le bon, il est truqué: "*ses rêves n'étaient pas les bons, ils étaient tous faux, tous*" ¹¹ dit Biff à l'enterrement de Willy".

Il est évident que Biff, le fils promis (par le père) à un avenir remarquable et qui n'a pas pu (voulu ?) être à la hauteur de ces promesses, Biff est conscient de son incapacité et de son aliénation, son éloignement par rapport au monde dont il subit la douloureuse pression. On peut se demander si Willy a conscience des pièges dans lesquels il est tombé. Il semble que oui. Willy mesure le fossé qui sépare sa vie de ses aspirations. En effet, à plusieurs reprises, Willy reconnaît sa solitude, son désarroi, son impuissance: "*J'étais si seul, j'étais si terriblement seul*"¹². A plusieurs reprises, Willy demande: "*Quelle est la réponse? Comment tu as fait ? (pour réussir - il s'adresse à Ben)*"¹³. Pourtant il existe également chez Willy une volonté farouche, une détermination agressive presque sauvage, de non-reconnaissance, de refus de la réalité. Ainsi lorsque Willy est confronté au réel, il devient *sourd*, il n'entend plus ce qu'on lui dit, ce que Biff lui dit, et il continue de parler, de monologuer: il couvre la voix de l'autre. La scène du restaurant où Biff retrouve son père pour lui expliquer son entretien avec Oliver est significative: il s'agit d'un dialogue de sourds, réduit à néant par l'obstination de Willy à ne pas entendre ce que dit Biff, et par sa distraction. Dans ce passage, long de plusieurs pages, chaque fois que Biff va parler, Willy l'interrompt et raconte l'histoire à sa place, telle que lui, Willy, l'imagine¹⁴. Willy pose les questions et donne les réponses. D'où l'impossibilité de vraie communication, de compréhension, et donc la rupture, la paralysie de la relation entre Biff et Willy.

En fait la vie de Willy se caractérise d'une part par une lutte permanente et inégale contre le temps (la perte, la dégradation): "*Je fais constamment la course contre le dépotoir*"¹⁵ dit-il à Linda à propos de tous les appareils ménagers qu'il faut sans cesse réparer et dont la dégradation symbolise l'effritement de l'idéal. Et d'autre part, elle est caractérisée par l'idéalisation du passé, la nostalgie de ce qui a été:

*"Oh, Ben, comment faire pour retrouver tous ces beaux jours ? Ils étaient remplis de lumière et de camaraderie, [...] et il y avait toujours une bonne nouvelle à l'horizon; toujours quelque chose de bien"*¹⁶

11) *Death of a Salesman*, p. 138: "He had the wrong dreams. All, all, wrong".

12) *Ibid.*, p. 120: "I was lonely, I was terribly lonely"; (également p. 38: "*Parce que je me sens si seul, surtout quand les affaires ne marchent pas, et qu'il n'y a personne à qui parler*" - "Cause I get so lonely - especially when business is bad and there's nobody to talk to").

13) *Ibid.*, p. 47: "What's the answer? How did you do it?"

14) Cf *Ibid.*, pp. 106-113.

15) *Ibid.*, p. 73: "I'm always in a race with the junkyard".

16) *Ibid.*, p. 127: "Oh, Ben, how do we get back to all the great times? Used to be so full of light, and comradeship, [...] And always some kind of good news coming up, always something nice up ahead".

La pièce est faite d'échos, de rappels, de réminiscences qui viennent parfois jeter une lumière sur le présent, parfois brouiller les pistes et obscurcir les possibilités de changement. Le présent est associé au changement, à la dégradation, à la corruption, à l'impuissance. Dégradation de Willy: sa santé est inquiétante, il est au bord de l'épuisement, il perd son travail mais doit encore de l'argent. Le présent c'est indiscutablement cette réalité humiliante à laquelle Willy désire échapper, afin de sauver la face, afin de ne pas céder devant l'échec. Corruption de Biff et de Happy qui sporadiquement se prêtent au mensonge, au simulacre, mais qui n'en continuent pas moins de rêver de départ, de liberté et de grands espaces. Impuissance de tous les membres de la famille à trouver une solution pour se sauver et recréer la communication. C'est Linda, l'épouse, qui est peut-être le plus solidement ancrée dans la réalité, qui ne rêve pas de conquérir le monde, et tente de ne pas perdre la tête. La description qu'elle fait de Willy montre pourquoi Linda continue de ne pas forcer Willy à regarder les choses en face (contrairement à Biff, qui veut forcer son père à reconnaître la vérité):

*"Mais maintenant ses vieux amis, les anciens acheteurs qui l'aimaient tant et qui trouvaient toujours quelque commande à lui donner au besoin, ils sont tous morts ou à la retraite. Autrefois, il pouvait faire six, parfois sept visites à Boston en une seule journée. [...] Maintenant il fait plus de mille kilomètres, et quand il arrive, personne ne le connaît, personne ne l'accueille. Et qu'est-ce qui peut se passer dans la tête d'un homme qui fait plus de mille kilomètres pour rentrer chez lui et qui n'a pas gagné un centime ? Pourquoi ne se parlerait-il pas tout seul ?"*¹⁷.

Dans ce présent, le passé fait continuellement irruption, marquant ainsi plus douloureusement le contraste entre les promesses des beaux jours et la vie présente.

La scène devient alors le lieu où le présent est questionné, mais aussi nié, mis à mort, où le rêve l'emporte sur le réel. Elle est le lieu d'un retour perpétuel vers ce que Willy et Biff appellent *"le bon vieux temps"*. Ces fragments du passé surviennent parfois à l'improviste, amenés au détour d'un mot, d'un silence. Les indications scéniques du début de la pièce précisent que les personnages du passé vont et viennent sans tenir compte des limites physiques (les murs par exemple) qu'impose le réel. Ainsi par moments, le passé vient imprégner le présent qui finit par s'effacer. C'est le retour en arrière, lorsque tous les protagonistes sont plongés dans le passé. L'unité de ton de ces moments-tableaux contraste tellement avec la réalité que l'on a l'impression que ces moments ont pu - ont dû - être rêvés et non vécus. Cette immersion totale dans le passé est généralement annoncée ou préparée par Willy. Ainsi au début de la pièce, Willy est seul dans la cuisine, Biff et

17) *Ibid.*, p. 57: "But now his old friends, the old buyers that loved him so and always found some order to hand him in a pinch - they're all dead, retired. He used to be able to make six, seven calls a day in Boston. [...] He drives seven hundred miles, and when he gets there no one knows him any more, no one welcomes him. And what goes through a man's mind, driving seven hundred miles home without having earned a cent ? Why shouldn't he talk to himself ?"

Happy discutent dans leur chambre, Linda est allée se coucher, et soudain Willy se met à parler tout seul: *"tu vas nettoyer le moteur, Biff ?"*¹⁸. Mais en fait, Willy disait à Linda avant qu'elle ne quitte la pièce: *"Tu te souviens de ce temps-là, comme Biff astiquait la voiture ?"*¹⁹.

La musique, le subtil effacement du décor contribuent à faire revivre un autre temps, et c'est la voix de Willy qui également ramène le présent; comme s'il avait le pouvoir de manipuler le temps par sa seule rêverie. Parfois, c'est un personnage fantôme, un spectre (du passé) que Willy est seul à voir et à entendre, qui fait irruption sur la scène et un dialogue à double sens s'instaure; c'est le cas de la scène où Charley fait une partie de cartes avec Willy, et la figure énigmatique de Ben apparaît. Willy continue d'être avec Charley tout en parlant à Ben. Présence - absence. On a l'impression que lorsque ces spectres (qui ne sont pas des chimères) s'effacent, s'éclipsent, Willy se retrouve encore plus isolé, plus vulnérable et perdu. C'est le cas de Ben en particulier, qui passe toujours très vite, qui ne peut jamais s'attarder et que Willy ne peut jamais rattraper.

Enfin, il y a les absences de Willy qui, bien que physiquement présent, se trouve assailli par un épisode du passé qui vient se mêler, se superposer au présent. La scène du restaurant en donne un exemple: Willy s'adresse à deux personnes, Biff jeune et le Biff du présent. Ce dédoublement de la voix illustre le déchirement du personnage, prisonnier du présent mais également d'un passé idéalisé dont les zones d'ombres et de culpabilité subsistent.²⁰

Ce qui tourmente Willy, c'est la perte et la dégradation de la perfection initiale, amenées par le passage du temps, ainsi que la conscience que tout est éphémère. Willy ne cesse de constater que le présent n'apporte pas les développements souhaités, que la réalité ne correspond plus à ce qui a été rêvé ou imaginé. La machine s'est enrayée et Willy est resté en panne. Comme le disent Biff et Charley, le problème de Willy, c'est qu'il refuse de *"grandir"*: *"quand, bon sang, vas-tu te décider à grandir"* s'écrit Charley lorsque Willy refuse son aide (un travail) et refuse d'admettre la vérité, c'est-à-dire qu'il est aux abois²¹. Willy tente de fermer les yeux sur le présent et persiste à vouloir perpétuer dans le présent des promesses démenties par la réalité.

Il est significatif que le mot *remember* (*"souviens-toi"*) revienne constamment dans la bouche de Willy, ainsi que le leitmotiv *"le bon vieux temps"*. L'idéalisation du passé correspond au rejet de ce que Willy, l'homme aimé de tous est devenu, de ce que Biff, beau comme Adonis et fort comme Hercule²² est devenu: d'un côté un homme désabusé, déboussolé, épuisé, de l'autre, un bon à rien, un voleur, un vagabond. Ni l'un ni l'autre ne sont à leur place. Biff le reconnaît devant son père: *"Pourquoi est-ce que j'essaye de devenir ce que je ne veux pas être ?"*²³

Willy est comme *"un petit bateau, à la recherche d'un port"*²⁴ et il ressent ce

18) Ibid., p. 26: "You gonna wash the engine, Biff?"

19) Ibid., p. 19: "Remember those days? The way Biff used to simcaize that car?"

20) Cf. Ibid., pp. 120-121: la scène du passé qui explique comment Biff a trouvé son père à l'hôtel en compagnie d'une autre femme (scène de la trahison du père).

21) Ibid., p. 97: "When the hell are you going to grow up?"

22) Cf. Ibid., p. 33: "That's why I thank Almighty God you're both built like Adonises" (*"C'est pour ça que je rends grâce à Dieu que vous soyez tous deux bâtis comme des Adonis"*) et p. 68: "Like a young god - Hercules - something like that" (*"il avait l'air d'un jeune dieu - Hercule - ou quelque chose dans ce genre"*).

23) Ibid., p. 132: "Why am I trying to become what I don't want to be?"

24) Ibid., p. 76: "Because he's only a little boat looking for a harbor".

besoin d'appartenance; lui, le conquérant des foules, qui se prédit un enterrement où tous ses admirateurs se presseront, sent son être lui échapper .

"Son rêve, c'était le bon [...] le seul rêve qui en vaille la peine: devenir le numéro un!"²⁵

dit Happy après la mort de Willy. Mais Willy a des doutes, il a peur de s'être trompé (quand il n'a pas suivi Ben, quand il a affirmé que la réussite est plus dans le fait de se faire aimer, que dans l'action proprement dite). Il ne cesse de lutter contre l'image négative que lui renvoie Biff, l'image de son propre échec, empreint de culpabilité: le ressentiment dont Willy accuse Biff, c'est aussi lui qui l'éprouve; Willy n'est pas dupe de l'illusion, même s'il tente de la nier; il peut mourir lorsqu'il comprend enfin que Biff l'aime et que cet amour relève de la permanence, car cela signifie qu'il ne s'est pas complètement trompé . Mais malgré et à cause de son désarroi, Willy s'accroche à ses illusions et son obstination est résumée par le geste symbolique de la fin, lorsqu'il décide de planter des graines: geste de renouvellement, de recommencement qui s'inscrit dans un temps cyclique (et donc où le retour à la perfection initiale est toujours possible).

Willy se sent mal défini, en transit. Il est victime du mal être, de l'épuisement du vivre: alors l'oubli parfois s'impose aussi. Il y a chez Willy un désir profond d'enfouissement, d'effacement, sublimé par la mort. Le désir de fermer les yeux. Willy passe son temps à rêver et confesse à Linda qu'il a "*des pensées étranges*" ²⁶. Lui qui veut tant se souvenir, ne cesse d'oublier:

"J'ai complètement oublié que j'étais en train de conduire [...] et cinq minutes plus tard, me voilà en train de rêver à nouveau"²⁷

Assiégé par le présent, cerné par le monde objectif, Willy se maintient dans un état d'illusion; il s'oublie au point de frôler la mort, avec laquelle, d'ailleurs, il flirte (Linda en effet découvre dans la cave un tuyau, relié à l'arrivée de gaz). La mort est l'ultime fuite, la paix retrouvée, la permanence du rêve. La pièce se termine sur un "*requiem*" et Willy a légué ses rêves et ses ambitions à Biff, même si c'est Happy qui se désigne comme son successeur: "*Je vais te montrer, à toi et à tous les autres, que Willy Loman n'est pas mort pour rien*"²⁸

L'oubli et la remémoration ne sont que deux aspects complémentaires de la fuite; fuite qui permet d'échapper à l'éphémère, à l'absurdité de la vie. Willy a conscience de cette absurdité:

"Tu travailles toute ta vie pour pouvoir rembourser la maison et quand finalement elle est à toi, il n'y a plus personne pour y vivre"²⁹

25) *Ibid.*, p. 139: "He had a good dream. [...] It's the only dream you can have - to come out number - one man".

26) *Ibid.*, p. 14: "I have such strange thoughts".

27) *Ibid.*, p. 14: "I absolutely forgot I was driving . [...] and five minutes later I'm dreamin' again"

28) *Ibid.*, p. 139 . "I'm gonna show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain"

29) *Ibid.*, p. 15: "Work a lifetime to pay off a house. You finally own it, and there's nobody to live in it".

La fuite est une manière d'accéder à la permanence et de récupérer un certain état d'innocence, symbolisé pour Willy par l'union familiale, l'harmonie entre l'homme et la nature. Willy souffre de constater que cette harmonie a disparu: *"Il n'y a pas un brin d'air pur dans le quartier."* dit-il et *"L'herbe ne pousse plus"*.³⁰ Willy n'a cessé de travailler afin d'améliorer sa maison, la rendre plus belle, la façonner à l'image de ses rêves, mais parallèlement le monde extérieur est devenu froid et laid, impersonnel. La ville, les hommes, le progrès, le béton ont peu à peu grignoté l'espace vital de Willy, ont éliminé les arbres, la lumière. Enfermement progressif. Disparition de l'ordre et de l'harmonie anciens: *"Tu te souviens de ces deux magnifiques ormes qui étaient là dehors"* demande Willy à Linda, et il ajoute *"On aurait dû arrêter le constructeur quand il les a abattus"*.³¹

Mais lorsque Linda fait remarquer à Willy que cette dégradation s'inscrit dans le cours des choses, que la vie est un dépouillement, Willy, incapable d'accepter ce fait, s'insurge: *"Non, non, il y a des gens - il y a des gens qui accomplissent quelque chose"*.³²

Le passage du temps signifie le changement (négatif: il y a déperdition) et menace la permanence ainsi que l'intemporalité du rêve. Il n'est pas étonnant alors que Willy aspire à la fixité, à l'immobilité: *"je ne veux pas de changement"* dit-il à Linda³³ car il y en a déjà eu trop et tous ont attaqué, grignoté les idéaux de Willy. Symboliquement Willy désire s'arrêter, ne plus être sur la route, avoir un travail fixe (c'est ce qu'il demande à son employeur, Howard). Il est assez significatif que le modèle de Willy, la personne qui lui a inspiré sa vocation de voyageur de commerce soit Dave Singleman, aimé et apprécié de tous, et dont la réussite était incontestable - et incontestée:

"Il s'appelait David Singleman. Et il avait quatre vingt quatre ans, il avait fait la réclame pour sa marchandise dans trente et un états. Le vieux Dave, il montait dans sa chambre, voyez, et il mettait ses pantoufles de velours vert - je n'oublierai jamais ça - et il prenait le téléphone pour appeler les clients, et sans jamais quitter sa chambre, il gagnait sa vie. Et quand j'ai vu ça, j'ai compris que la vente, c'était la plus grande carrière qu'un homme pouvait désirer".³⁴

Singleman est un substitut de l'image paternelle, à l'opposé de celle du vrai père, que Willy n'a pas vraiment connu, puisque son père est parti en Alaska lorsque Willy n'avait que trois ou quatre ans: un père toujours sur la route, qui emmenait sa famille dans

30) *Ibid.*, p. 17: "There's not a breath of fresh air in the neighborhood."; "The grass don't grow any more".

31) *Ibid.*, p. 17: "Remember those two beautiful elm trees out there?"

"They should've arrested the builder for cutting those down".

32) *Ibid.*, p. 15: "No, no, some people - some people accomplish something".

33) *Ibid.*, p. 17: "I don't want a change".

34) *Ibid.*, p. 81: "His name was Dave Singleman. And he was eighty-four years old, and he'd drummed merchandise in thirty-one states. and old Dave, he'd go up to his room, y'understand, put on his green velvet slippers - I'll never forget - and pick up his phone and call the buyers, and without ever leaving his room, at the age of eighty-four, he made his living. And when I saw that, I realized that selling was the greatest career a man could want".

son chariot et parcourait tous les états de l'Ouest. Mais Singleman, comme son nom l'indique (single = unique) est unique et, alors que clients et amis se sont rendus en masse à son enterrement, personne ne viendra à celui de Willy (en dépit de ce que ce dernier avait prévu).

La montée du danger (la mise à nu effectuée par Biff), l'imminence de la mort rendent encore plus essentielle la fonction de la mémoire, qui se trouve être le bien le plus précieux de Willy, dans la vie de faux-semblants et de déceptions qu'il mène. Elle lui permet de retrouver ses repères, certains points devenus immuables parce qu'idéalisés. Lorsque Charley conseille à Willy d'oublier Biff, Willy répond *"que me restera-t-il alors dont je pourrai me souvenir ?"*³⁵. Mais la mémoire est parfois piégée et par instants elle met à jour des angoisses, des frustrations anciennes, une certaine culpabilité (la scène de l'hôtel où Biff surprend son père avec une autre femme; la décision de ne pas suivre Ben en Alaska, etc...). L'explosion finale est alors précipitée: l'affrontement entre Biff et Willy, lorsque Biff déchire le voile du passé et du mensonge et accuse Willy d'être *"truqué"* (FAKE = Faux).

A cette angoisse métaphysique du temps s'ajoute le désir de création, lié à la quête d'une identité. Willy désire perpétuer ce qui a existé, mais aussi ce qui n'a pas encore été, ce qui est inachevé, inabouti, ou encore ce qui n'a jamais existé que dans sa tête. D'où toutes ses projections sur l'avenir qu'il a imaginé pour Biff: avenir impossible (au début de la pièce, Biff et Happy font tous deux le projet d'aller s'établir à l'ouest, de partir et d'être libres mais ils ne le font pas). Willy projette sur Biff une image idéalisée (constamment démentie par la réalité) et désire que Biff lui renvoie l'image du succès que lui, Willy, est censé avoir. Willy se veut le créateur, il est *l'oeil* qui fait le monde, il impose sa vision, ne voit que ce qu'il veut voir, et prétend défier le temps. Cruauté et tyrannie de celui qui veut détenir la vérité et l'imposer aux autres. Tout ce dont Willy a voulu se souvenir, Biff tente de l'oublier, car c'est pour lui un poids mort, afin de faire face à la réalité. Il ébranle toutes les certitudes de Willy, provoque le malaise puis la colère.

Alors, quand Biff déclare qu'il n'est rien qu'un voleur, un vagabond, Willy l'insulte, car il s'agit d'une atteinte à sa construction, sa création, son rêve. Biff a été manipulé comme un *"ballon"*, mais Willy a peut-être oublié que le ballon avait une âme:

*"et je ne suis jamais arrivé à rien, parce que tu m'as rempli d'air, rien que de l'air, au point que je n'ai jamais pu supporter de recevoir des ordres de qui que ce soit"*³⁶.

Et Biff désespéré ajoute:

*"s'il te plaît, prend ton rêve bidon et brûle-le avant qu'il n'arrive quelque chose"*³⁷

35) *Ibid.*, p. 43: "Then what have I got to remember?"

36) *Ibid.*, p. 131: "And I never got anywhere because you blew me so full of hot air I could never stand taking orders from anybody!"

37) *Ibid.*, p. 133: "Will you take that phony dream and burn it before something happens"

Et pourtant, même à ce moment-là, lorsque Willy est enfin mis à nu, il finit par tout balayer et repart dans son rêve:

*"oh, Ben, je l'ai toujours su que, d'une manière ou d'une autre Biff et moi, on allait y arriver!"*³⁸

Ainsi Willy n'abandonne pas; jusqu'au bout, il s'accroche à sa vérité (une certaine image du succès, le désir de plaire et d'être aimé) mais cette vérité, pour laquelle et selon laquelle il vit, finit par devenir un mensonge. En s'identifiant sans compromissions à son dessein, Willy se fait l'agent de son propre destin et entraîne les autres dans sa déchéance.

Le passé dans lequel il tente de s'inscrire est un passé défunt, les valeurs qu'il s'obstine à défendre n'ont plus cours, mais il tente de les perpétuer dans un futur impossible, hanté par la connaissance de la défaite et le poids de la culpabilité. Cette aliénation passe également par la relation à l'espace, à travers l'opposition entre espace intérieur et espace extérieur. Où qu'il soit, Willy n'est plus à sa place, sauf dans la mort.

Ainsi la maison est devenue un espace ambigu. Elle est devenue un piège, perçue comme une limite, comme un obstacle. La maison était pour Willy (devrait continuer d'être) le lieu privilégié du rêve, le symbole de la perfection initiale, lieu d'un bonheur idyllique, d'un paradis perdu, un âge d'or dont on finit par se demander s'il a vraiment existé. C'est le lieu de l'éternel retour et même Biff, à la fin, reconnaît cette beauté:

*"Il y en a eu, des beaux jours. Quand il rentrait à la maison après un de ses voyages; ou bien le dimanche, quand il construisait le perron"*³⁹.

La maison, lieu de la famille, de la communication, du plaisir et du jeu, est devenue symbole de contrainte, d'asservissement (les traites à payer) et de solitude. Même si elle reste pour Willy et pour Biff (qui ne cesse d'y revenir) un lieu essentiel de refuge, de remémoration, une matrice où Willy peut rattraper le passé, elle est également devenue un lieu de mort (le tuyau dans la cave), où chacun met à nu son impuissance et son désarroi.

A côté de la maison, il y a l'autre espace, ouvert, infini, l'espace de la route, l'espace des territoires lointains et mythiques, l'espace du père et du frère, Ben: l'Alaska, l'Afrique. Un espace associé à la liberté, à la découverte, au succès, l'espace de tous les possibles, de toutes les réussites. L'espace mythique où l'homme se débarrasse de toutes les contraintes artificielles de la vie, où il se trouve face à lui-même, vrai et nu. Cet espace, Biff est persuadé que c'est le seul où il puisse trouver une identité et un équilibre vrais:

*"Je me fiche de ce qu'ils pensent! Ça fait des années qu'ils se moquent de Papa, et tu sais pourquoi? Parce qu'on n'est pas à notre place dans cette ville de fous! On devrait être au grand air, dans quelque plaine, en train de faire du ciment, on devrait être - des charpentiers!"*⁴⁰

38) *Ibid.*, p. 135: "Oh, Ben, I always knew one way or another we were gonna make it, Bill and I!"

39) *Ibid.*, p. 138: "There were a lot of nice days. When he'd come home from a trip; or on Sundays, making the stoop".

40) *Ibid.*, p. 61: "I don't care what you think! They've laughed at Dad for years, and you know why? Because we don't belong in this nuthouse of a City! We should be mixing cement on some open plain, or - or

Willy est lui aussi un personnage de la route, "*Quand j'étais jeune, à dix-huit, dix-neuf ans, j'étais déjà sur la route*"⁴¹, mais Willy a voulu mener son combat sans partir; il est resté enraciné, fuyant l'action et l'aventure, passant à côté d'une liberté fondamentale (celle décrite par Biff). Les voyages de Willy, sa conquête de la Nouvelle Angleterre ne sont qu'une parodie d'aventure. Willy ne cesse d'aspirer à la liberté mais en même temps il est celui qui n'est pas parti, qui a rompu avec la tradition familiale et qui même quand il partait finissait toujours par revenir à la maison. Il est d'ailleurs significatif que la voiture soit devenue un lieu clos et étouffant, et finisse par être l'instrument de la mort de Willy.

L'opposition constante entre *go ahead* (aller de l'avant, partir) et *remain* (rester, demeurer) révèle le fantasme de l'immobilité, d'ancrage, de refuge face à un monde trop ouvert, à un espace vertigineux.

L'enracinement dans le passé et la fuite devant l'espace renvoient à la question de l'identité. Willy est à la recherche de la stabilité, car il ne sait pas très bien qui il est, il a le sentiment d'une identité incomplète. L'état contemplatif dans lequel il est souvent plongé (et qui s'oppose à l'action) lui permet de passer en revue les épisodes déterminants de sa vie; mais c'est pour chaque fois constater l'ampleur du désastre.

Les certitudes qu'il désire imposer aux autres lui donnent le sentiment d'appartenir au monde, d'avoir trouvé sa place. Willy utilise également le langage comme masque, comme écran, indispensable à la survie: il se met alors à parler, à remplir l'air de mots mais ce bavardage est une parodie de communication.

La trajectoire de Willy est interrompue dans le réel, lieu de l'impossible séjour, Willy reste à la surface de la vie, à la surface des choses: il est victime de l'apparence, il ne cesse d'insister sur le paraître, ce que l'on montre plus que ce que l'on fait. Il passe à côté de l'être essentiel, de la liberté intérieure et profonde, celle à laquelle Biff aspire. Il est victime de l'imposture du sourire, des mensonges d'une société qui veut modeler l'homme à son image.

A travers la quête de Biff et de Willy, la révélation de l'identité dans le cas de Biff et la fuite dans le rêve et la mort pour Willy, la pièce dévoile des schémas d'exclusion terrifiants, qui enferment les protagonistes dans la solitude et l'isolement. Elle dévoile l'imposture des mythes et de certains idéaux lorsqu'ils tendent à vouloir couler l'individu dans un moule unique et contraignant. Il n'est pas étonnant alors que l'homme se prenne à rêver ...

Marielle RIGAUD
Université de Montpellier III

41) *Ibid.*, p. 80: "When I was a boy - eighteen, nineteen- I was already on the road".

DON JUAN, DE LEOPOLDO MARECHAL: DU MYTHE À L'ALLÉGORIE DU SALUT

On sait que les années 1929-1930 marquent une étape décisive dans la vie de Leopoldo Marechal : "rappelé à l'ordre" par sa conscience et en proie à une profonde crise spirituelle, alors qu'il mène à Paris et à Buenos Aires une vie de bohème, le jeune poète argentin d'avant-garde placera désormais religion et métaphysique au centre de son œuvre littéraire, qui par ailleurs s'étendra à l'essai, au roman, au théâtre...¹

Aussi son drame intitulé *Don Juan* peut-il apparaître au premier abord comme une gageure: mais comment donc - et au prix de quelles modifications - le conquérant insatiable, menteur et blasphémateur que l'on connaît, peut-il devenir un héros "maréchalien", essentiellement préoccupé par le salut de son âme ?²

Pour répondre à cette question, nous nous attacherons surtout à la problématique des personnages féminins, dont on connaît l'importance pour l'étude des variantes du mythe littéraire de Don Juan.³

A) ANALYSE DE LA PIÈCE.

La pièce est en trois actes. Le premier et le second sont composés chacun de cinq "séquences" ("*secuencias*"); le troisième d'une seule séquence, elle-même subdivisée en cinq scènes.

Le premier acte nous montre le retour de Don Juan. A en croire les sorcières, l'heure de rendre des comptes sonnera bientôt pour lui (séquence un). Comme nous l'apprend la rumeur publique, en effet, il a séduit, puis abandonné trois jeunes filles du pays (séquence deux). Une fois chez lui, le héros est mis au courant du sort lamentable qui leur est échu (séquence trois). Aussi est-il assailli par les remords et par l'angoisse, jusqu'au moment où il entend la chanson de la jeune Inès (séquence quatre). Fasciné, il s'est porté à sa rencontre : de l'entrevue des deux personnages naît un amour réciproque (séquence cinq).

Le second acte nous montre les conséquences terribles de ce nouvel amour. Les rencontres répétées de Don Juan et d'Inès sont racontées par la jeune fille de façon très romantique (séquence un) et finissent par faire jaser dans le pays (séquence deux). Mis au courant, le père se met en chasse (séquence trois). Il surprend les deux amoureux et, en voulant se venger de l'affront qu'il croit avoir subi, s'empale lui-même sur le poignard de Don Juan (séquence quatre). Devenue folle de douleur, mais toujours amoureuse, Inès va se noyer dans le fleuve (séquence cinq).

1) Alfredo Andrés : *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.- p.30-36. Sur Marechal, auteur religieux, plusieurs articles dans : *Cátedra Marechal. I. El autor y su obra*.

2) Leopoldo Marechal : *Don Juan*. Buenos Aires, Castañeda, 1978. (Nous renverrons aux pages de cette édition.) Publié après la mort de l'auteur, ce drame avait été écrit dans les années 50. Sur ce point, voir une bibliographie des publications dans les journaux, par exemple : Graciela Coulson : *Marechal, la pasión metafísica*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.p.148.

3) Jean Rousset : *Le mythe de Don Juan*.- Paris, Armand Colin, 1972. L'auteur distingue le mythe classique du mythe romantique en constatant la "féminisation" du second.

Dans le troisième acte, Don Juan est conduit au sabbat par Aymé, la fille d'une sorcière. Après quatre scènes destinées à nous présenter l'assistance, Don Juan et Aymé font leur entrée. Au paroxysme de la frénésie, Don Juan est tout près de se damner, mais au dernier moment, la chanson déjà entendue se fait encore entendre : du ciel, Inés l'a sauvé. Au petit jour, on retrouve son cadavre près du fleuve, avec sur les lèvres le sourire de béatitude de celui qui a vu un ange (séquence un, scène cinq).

B) LA FEMINISATION DU MYTHE DE DON JUAN.

1) *La Femme Ensorceleuse.*

Dans la pièce de Marechal, c'est Aymé, l'ensorceleuse, qui tente de ravir l'âme de Don Juan. Significativement, elle apparaît dès le début de l'action, en compagnie des trois sorcières. On sait tout de suite, par le lien qui l'unit à l'une d'elles, qu'elle est une créature maléfique⁴. D'autre part, la préséance qui est accordée à ces personnages dans l'ordre d'entrée en scène annonce leur importance et, par là même, la force de leur pouvoir.

Les sorcières, en effet, ont déjà prévu l'arrivée de Don Juan, puis sa damnation : c'est lors de leur prochain sabbat que celle-ci doit s'accomplir. Aussi la tension dramatique provient-elle de l'attente et de la préparation de cet événement imminent. A cet égard, Aymé, aux aguets, est la personnification même de l'attente avide.

L'attente est accompagnée d'une préparation, car Aymé s'empare progressivement de l'âme de Don Juan au fur et à mesure que l'action se développe. Cette progression en trois étapes est très perceptible.

Au début du drame, Aymé tourne autour de Don Juan, mais ne parvient même pas à retenir son attention. C'est que son heure n'a pas encore sonné - lui explique une sorcière mais cela ne saurait tarder (p.22). Effectivement, Don Juan finit par la voir lorsqu'elle surgit à ses côtés comme par magie. La première fois, cela se produit à la mort de Don Luis (p.65), la seconde, après la mort d'Inés (p.78). Ce sont là deux moments cruciaux de la vie du héros, car, sans ces interventions surnaturelles, qui lui permettent de quitter la scène en figeant un moment sur place des ennemis étrangement inactifs, il devrait tomber sous les coups.

En fait, Aymé lui évite des morts auxquelles leur banalité ne donnerait aucune signification, car elle veut être elle-même l'instrument de la mort et du châtiment, au moment précis du sabbat. C'est pourquoi plus le dénouement se rapproche, plus sa présence se fait insistante : visible d'abord pour le seul Don Juan - qui la considère avec surprise -, elle le devient pleinement par la suite. Elle parvient non seulement à s'imposer à l'attention du héros au point de ne plus le surprendre par son apparition, mais aussi à se faire suivre avec docilité. La véritable fascination qu'elle exerce ainsi sur lui atteint son paroxysme au dénouement (acte trois, séquence un, scène cinq), lorsque Don Juan s'apprête à sombrer dans l'inconscience sous son étreinte (p.92).

Pour conclure sur ce point, nous remarquerons que tous ces personnages féminins qui incarnent le Mal sont une invention originale de Marechal par rapport au mythe premier. Aymé et les sorcières remplacent les spectres, larves, vampires et autres monstres terrifiants qui, chez la plupart des auteurs, surgissent d'ordinaire au moment de

4) Aymé appelle "mère" une des sorcières (p.19), peu importe que ce soit au sens propre ou au figuré.

la damnation - ou de la rédemption - de Don Juan.⁵

Le mythe est donc doublement féminisé : d'abord, parce que la fonction des monstres et des forces du Mal en général est dévolue à des femmes ; ensuite, parce que ces femmes interviennent tout au long de la pièce, en plusieurs dialogues, ce qui leur confère un statut minimum de personnage.

Aussi est-il logique que la scène finale n'ait pas lieu, comme cela est souvent le cas, dans un lieu fermé (tombe, crypte, enfer), mais ouvert aux influences de la nature - près d'un fleuve - et qu'elle se confonde avec le thème du sabbat des sorcières, le plus apte à traduire la furie dionysiaque d'une féminité déchaînée.⁶

2) La femme rédemptrice.

Dans l'histoire déjà longue du mythe de Don Juan, la période romantique marque un tournant décisif, illustré, entre autres œuvres, par *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Au lieu de se damner, Don Juan se sauve *in extremis*. Comme dans le mythe de Faust, il n'y parvient que grâce à l'intercession d'une femme admirable, qui n'a jamais cessé de l'aimer malgré le mal qu'il lui a fait.⁷

Le drame de Marechal s'insère dans cette tradition romantique et chrétienne du mythe. On peut même dire que l'action déterminante et caractéristique de la jeune Inés y est particulièrement mise en relief. C'est en effet à deux reprises que celle-ci délivre Don Juan des forces du Mal : sa première intervention est une prémonition de la seconde, qui marque le dénouement. Chaque fois, elle agit de la même manière, c'est-à-dire en chantant (p.35, p.92) et comme la Sainte Vierge de sa chanson, qui avertit l'Enfant Jésus du danger de l'eau trouble, elle s'adresse à Don Juan en messagère de la divinité : il ne faut pas boire l'eau trouble de la Création, sous peine de s'y noyer - lui dit-elle. On sait en effet que Don Juan manquera de se noyer dans l'eau sombre du fleuve, à la fin du drame.

En se référant explicitement à la Vierge et en reprenant à son compte l'injonction "Ne bois pas de cette eau" par la vertu du discours direct, elle se substitue en quelque sorte à celle-ci en tant que femme rédemptrice du pécheur.

C'est ainsi que, de façon très romantique, elle est à l'opposé d'Aymé l'ensorceleuse.⁸

Aussi Don Juan n'est-il sensible qu'à la beauté spiritualisée qui émane de sa personne. En elle, il ne voit pas la femme, mais l'ange :

"DON JUAN - /... / Tout chante en vous, le saviez-vous?
Vous croyez que vous avez cessé de chanter en me voyant,
mais vous chantez toujours, des pieds à la tête.
INES - Si la chanson avait un visage, il ressemblerait
plutôt à celui des anges.
DON JUAN - Avez-vous vu les anges ?
INES - Non, monsieur. Et vous ?

5) A l'exception du Commandeur, les spectres sont plutôt des éléments du décor que des personnages : dans la plupart des pièces théâtrales, ils ne s'échappent pas des didascalies...

6) Sur ce point, voir : Jules Michelet : *La Sorcière*. Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

7) Jean Rousset : *loc.cit.*, p.63.

8) Sur l'antithèse romantique chez Marechal : Graciela Coulson : *loc.cit.*, p.33

DON JUAN - Moi non plus, (*Il la regarde longuement*). A vrai dire, je n'en suis plus très sûr, maintenant."⁹

Au dénouement, la jeune fille confirme sa nature angélique puisque, libérée de son corps par la mort comme l'héroïne de Zorrilla, elle n'est plus qu'un pur esprit. C'est donc bien un ange qui a sauvé Don Juan, comme le pressentent les hommes de Don Luis en voyant le sourire extatique qui illumine le visage du héros mort :

"HOMME 1 - Regardez-le ! il sourit.

HOMME 2 - Il sourit ?

HOMME 1 - Comme si, avant de mourir, il avait vu le visage d'un ange."¹⁰

Cette citation a d'autant plus d'importance qu'elle est la conclusion du drame: au propre comme au figuré, l'ange a le dernier mot.

Dans ce drame, une femme a donc totalement remplacé la Statue du Commandeur en tant qu'expression de la volonté divine: il y a bien "féminisation du mythe", pour reprendre l'expression de Jean Rousset appliquée à la période romantique³. Marechal adopte ainsi une interprétation qui concorde avec ses propres idées sur la fonction de la femme, support de réalisation symbolique d'une philosophie de l'Amour transcendant, selon ses propres termes¹¹.

C) LE STATUT ONTOLOGIQUE DE LA FEMME.

Pour les raisons que nous venons d'évoquer, *Don Juan* se situe dans la lignée des grands drames romantiques consacrés à ce mythe. Il n'en reste pas moins vrai que Marechal interprète celui-ci de façon originale en ce qui concerne Inès et, plus généralement, le rôle dévolu à la femme.

Jusqu'à présent, en effet, nous n'avons fait que reconnaître l'existence même de la femme rédemptrice, pilier du mythe romantique. Il nous faut dorénavant évaluer l'importance et la signification exactes d'Inès dans la pièce.

Peut-on dire de celle-ci, comme le fait Jean Rousset à propos de l'héroïne de Zorrilla, qu'elle "s'est subordonné non seulement les autres héroïnes, mais aussi le Père et

9) "DON JUAN - /... / Todo canta en usted, ¿ lo sabía ? Usted cree que dejó de cantar al verme ; pero sigue cantando, de pies a cabeza.

INES - Si la canción tuviese una cara, se parecería más a la de los angeles.

DON JUAN - ¿ Usted ha visto a los angeles ?

INES - No, señor. ¿ Y usted ?

DON JUAN - Yo tampoco. (*La mira largamente*). Es decir, ahora no estoy seguro."

Don Juan.- p.37.

10) "HOMBRE 1 - ¡ Mírelo ! Sonríe.

HOMBRE 2 - ¿ Sonríe ?

HOMBRE 1 - Como si antes de morir, hubiese visto la cara de un ángel." *ibid.*, p.94.

11) Nous empruntons la notion de "réalisation spirituelle" du héros (vers la transcendance) à Marechal lui-même ("Claves de *Adán Buenosayres*", in : Alfredo Andrés : *loc. cit.*, p.123)

le Séducteur" et que, par conséquent, "l'édifice entier / du mythe / bascule du côté de la femme rédemptrice"¹² ? A priori, il semble en effet difficile de concilier une telle supériorité féminine avec ce que nous savons des femmes imaginées par Marechal, et une première lecture de la pièce nous montre assez vite qu'Inés ne ressemble pas tout à fait à son homonyme romantique. Pour confirmer cette impression, nous l'étudierons dans ses rapports au monde masculin, puis féminin.

1) Inés et son père.

Le *Don Juan* de Marechal présente une grande différence avec les autres versions du mythe. De ses deux fonctions traditionnelles - l'une, de gardien de sa fille ; l'autre, de messager de l'au-delà, représentée par la terrible Statue du Commandeur -, le père d'Inés perd totalement la seconde, qui d'ailleurs n'a plus sa raison d'être, puisque Don Juan n'a pas offensé un mort ni commis un sacrilège, comme cela était de rigueur. Le changement est si important que, selon certains critiques, il dénature le mythe de Don Juan.¹³

Réduit à sa dimension purement humaine, le père montre en outre un aspect assez critiquable de sa personnalité, que les autres auteurs ne lui attribuent ordinairement pas : celui de la possession jalouse d'une femme-objet.

Son emprise sur sa fille est symbolisée par le prénom qu'il lui a donné. Celle-ci le porte comme quelque chose d'extérieur à elle, qui lui a été imposé (p.39), ainsi qu'en témoigne la réponse qu'elle fait à Don Juan : "On m'appelle Inés", au lieu de "Je m'appelle Inés". Aussi la notion de chasteté qui y est impliquée étymologiquement prend-elle l'aspect d'un projet imposé du dehors à une fille qui n'en a peut-être pas fait un idéal personnel.

Celle-ci est en effet la femme destinée à remplacer l'épouse morte : elle existe surtout en tant qu'élément indispensable au maintien d'un foyer ainsi que l'affirme son père, Don Luis, dont la jalousie est vive :

"DON LUIS - /... / Avez-vous des filles ?

PEON I - Oui monsieur.

DON LUIS - Alors, passez-les au fil de l'épée, et que Dieu soit juge ! Parce que, sinon, il y aura toujours un jeune rapace pour vous les arracher et pour les déshonorer, même si vous les enfermez à double tour."¹⁴

Son égoïsme est connu de tous : il a une maison et une âme aussi hermétiquement closes l'une que l'autre - dit-on (p.49) . Dans ces conditions, Inés appartient au type maréchalien de la femme captive d'un père ou d'un protecteur - à l'instar de la "Fiancée Oubliée" de *La bataille de José Luna* ou de *Megafón, ou la guerre*, tandis que le père, pour sa part, tendrait à ressembler au dragon mythique qui interdit aux intrus l'accès à tel

12) *loc.cit.*, p.63

13) *ibid.*, p.8.

14) "DON LUIS - /... / ¿ Ustedes tienen hijas ?

PEON I - Sí señor.

DON LUIS - Entonces, pásenlas a cuchillo, y que Dios juzgue ! Porque, de lo contrario, no faltará un halconcito que se las pisotee, aunque las tengan encerradas con dos vueltas de llave." *Don Juan.*, p.53.

ou tel trésor, selon l'interprétation de Graciela Coulson, que nous ferons nôtre.¹⁵

Le mythe du dragon, gardien de l'immortalité, est renforcé par l'équivalence entre Inés et l'Arbre de Vie. Tout au long de la pièce, en effet, Don Juan et Inés parlent du figuier de la Saint Jean, sous lequel il fait bon dormir, et dont il ne faudrait jamais s'éloigner (p.39) Or ce figuier sacré n'est autre que l'Arbre de Vie, dans toute une tradition du mysticisme chrétien¹⁶. C'est donc à une véritable inversion de la signification du mythe de Don Juan que l'on assiste ici. Comme l'a montré Maurice Molho, celui-ci a en effet une structure facilement reconnaissable

" / ... / celle des mythes de normation, dont le propre est de rapporter l'institution de la norme à l'extermination par un héros surpuissant, de l'être non normable représentatif du désordre et de la mort. Don Juan que le Commandeur de Pierre précipite en enfer n'est rien d'autre, dans cette perspective, qu'un avatar des monstres chthoniens, sphinx ou dragons, qui tiennent l'humanité dans leur sujétion jusqu'à ce qu'un pouvoir supérieur vienne à bout du maléfice."¹⁷

Au schéma classique, donc, dans lequel le père - assimilé au héros - tue le séducteur (Don Juan) - assimilé au dragon - Marechal a substitué un nouveau schéma, dans lequel le séducteur (Don Juan) - assimilé au héros - tue le père - assimilé au dragon.

C'est dire que le mythe, réélaboré par Marechal, n'a plus du tout son sens premier : il ne propose plus la sauvegarde des institutions humaines - l'ordre monogamique, selon Maurice Molho - grâce au concours de la religion, mais au contraire l'instauration - voire la restauration - d'une vraie spiritualité contre un ordre moral étrié.

A première vue, l'enjeu au moins est resté le même, puisque dans les deux cas Don Juan dispute la jeune fille à un père jaloux de son autorité. Pourtant, à y regarder de plus près, il n'en est rien.

En fait, l'héroïne de Marechal se distingue de celles qui l'ont précédée par son caractère d'allégorie (allégorie de Sophia, de l' "Intellect transcendant"), qui l'emporte de plus en plus sur celui de personnage : de ce point de vue, la pièce nous fait assister à l'éclosion de la jeune fille "céleste" - et allégorique à partir de la chrysalide que constitue la jeune fille "terrestre", beaucoup plus qu'à une mort. Le drame humain s'abolit dans le drame religieux et seul ce changement radical de perspective, d'ailleurs, explique la subversion du mythe originel et la condamnation du père, devenu un obstacle à la réalisation spirituelle. Ne faut-il pas "hàr" sa propre famille pour devenir disciple de Jésus (Luc, 14, 26) ?

15) Graciela Coulson : "Don Juan, drama metafísico de Marechal." *Megafón*, 6, 1977.- p.67. Leopoldo Marechal : "La batalla de José Luna" in *el Espía y otros relatos*. Buenos Aires, Jorge Kiek, 1975. (Il s'agit d'un drame). Enfin, un roman du même auteur : *Megafón, o la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

16) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.- p.64.

17) Maurice Molho : "Structure mythique et dramaturgie dans *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*." in : *Tramas*, vol.II, avril 1978.- p.44.

2) Inés et Don Juan.

C'est surtout face à Don Juan qu'Inés montre son évolution originale du statut de personnage à celui d'allégorie. Contrairement à ce qui s'est produit dans les autres versions du mythe, Don Juan n'est pas le séducteur, et Inés n'est pas sa proie. Dès le début, Don Juan n'est plus Don Juan : sera-t-il damné, comme le présagent certaines remarques qu'il fait lui-même ainsi que quelques allusions voilées des sorcières au sabbat imminent, ou bien sera-t-il sauvé comme le laisseraient entendre le nom symbolique de "Santa Fe" - ville vers laquelle il se dirige - et, de façon plus générale, son attitude de pécheur assailli par les remords ? Tout indique qu'il doit se convertir, et que, par conséquent, il ne saurait continuer à agir comme il l'a toujours fait auparavant (p. 21).

Aussi bien la structure de l'œuvre ne fait-elle que confirmer cette modification fondamentale : à la structure répétitive que semblerait exiger le mythe - et que Maurice Molho a bien mise à jour dans *L'abuseur de Séville* de Tirso de Molina¹⁸ - s'est substituée une véritable structure dramatique, complètement centrée autour de deux protagonistes : Don Juan et Inés.

L'entrée en scène de Inés se confond donc avec la conversion de Don Juan, dont le drame nous montre les étapes successives : angoisse et remords, spiritualisation de l'amour, victoire de l'amour sur la mort.

Que Don Juan repenti se transforme en anti-Don Juan ou en "Don Juan céleste", cela était dans la logique du personnage dès l'époque romantique.¹⁹ Marechal commence donc par suivre les grands modèles du dix-neuvième siècle - Zorrilla en particulier -, mais s'en sépare assez vite, comme nous allons le voir.

Dans les pièces de Zorrilla et d'autres romantiques, c'est Ana / Inés, la femme rédemptrice, qui joue le rôle déterminant : elle intercède parfois au prix de son propre salut pour sauver un pécheur endurci. L' "invariant" - pour reprendre l'expression de Jean Rousset²⁰ - n'est pas pour les romantiques le salut de Don Juan, mais bien l' "exaltation d'Anna". Malgré les prières de la femme qui l'aime, il arrive en effet que le séducteur parfois ne se repente pas (Alexandre Dumas, George Sand).²¹ Dans ce cas, le sacrifice de la protagoniste aura été vain, voire néfaste, puisqu'il aura entraîné deux damnations au lieu d'une.

Quand Don Juan se repent, son salut dépend étroitement d'Anna, qui semble devoir l'arracher de haute lutte au ressentiment de la Statue de Pierre et aux démons de l'enfer.²¹

S'il est vrai que Marechal ne supprime pas la fonction rédemptrice d'Inés, il en modifie néanmoins l'interprétation : la conversion de Don Juan n'en dépendra plus exclusivement. Le héros a beaucoup plus d'initiative, car dès le début de la pièce, avant même l'apparition de la jeune fille, il est en train d'œuvrer pour son salut. C'est ainsi qu'en entendant les trois voix des femmes qu'il a séduites et abandonnées, il commence à s'interroger sur son passé et à éprouver des remords. Sa faculté d'oubli - si caractéristique-

18) Pour Maurice Molho, le *Burlador* ("L'Abuseur de Séville") n'a pas l'unité d'action d'une comedia normale, du fait de "la présence sous la texture dramatique d'une texture mythique." Il en résulte "une structure sérielle par abandon du jeu d'implication qui est la loi ordinaire de la comédie /... /" *id*, *ibid.*, p.44.

19) "Ce bourreau des cœurs, courtois et chevaleresque, par la recherche de la possession suprême, de l'amour absolu, tend à la sainteté." Jean-Pierre Bayard : *Histoire des légendes*. Paris, P.U.F., 1970.- 54.

20) Jean Rousset : *loc.cit.*, p.57-67.

21) *id*, *ibid.*

a donc déjà disparu en partie.²²

Pourtant, sans la grâce divine, il ne pourra rien : son poignard brandi inutilement ne peut éloigner les voix qui le poursuivent de leurs imprécations:

"DON JUAN - (*Il jette son poignard à terre*). Ça ne suffit pas!
Il faut la lumière ! La lumière !" ²³

C'est lui-même qui ouvre en grand les fenêtres de la pièce dans laquelle il se trouve claquemuré pour laisser entrer la "lumière", mais aussi la chanson d'Inès²⁴. Cette attitude est conforme à la doctrine chrétienne catholique fixée par le Concile de Trente, et selon laquelle la grâce ne peut agir que si le pécheur collabore à son propre salut.²⁵ En revanche, elle s'écarte de la conception romantique, tout en contrastes, qui nous présente un Don Juan endurci dans le péché jusqu'à l'instant ultime et qui, par conséquent, n'a pas mérité son salut : seul l'amour admirable d'une femme est capable de sauver miraculeusement cette âme perdue.

On comprend, dans ces conditions, que le Don Juan de Marechal, à la différence de tous les autres, n'essaie à aucun moment de séduire ou de ravir Inès. Il n'est déjà plus un oiseau de proie :

"INES - (*Elle s'approche et le regarde dans les yeux*).
Vous n'êtes pas un épervier. Les éperviers ont l'œil sec,
et vous, vous pleurez, monsieur." ²⁶

Ainsi Inès surgit-elle à point nommé, comme étape nécessaire d'un itinéraire spirituel qui mènera l'âme de Don Juan jusqu'à Dieu. Elle ne sauve le héros que par sa fonction de messagère de la divinité non pas femme, mais "ange" (p.37, p.94). A cet égard, elle ressemble à la Solveig de *Adán Buenosayres*, telle qu'elle est évoquée dans le livre VI de ce roman²⁷ : dans les deux cas, l'apparition de la jeune fille est la conséquence plutôt que l'origine de la nouvelle vocation du héros. Assez comparables à l'*anima* de Jung, Solveig et Inès ont une nature angélique qui répond directement à l'attente de la psyché masculine dont elles sont issues.²⁸ Aussi assistons-nous chaque fois à la confrontation entre la jeune fille "terrestre", qui existe indépendamment de l'homme, et la jeune fille "céleste", née de la transmutation de la jeune fille "terrestre" opérée par le héros. Sachant qu'Adam considère la mort de Solveig ("terrestre") comme inéluctable et qu'il construit

22) Don Juan est "amnésique" (*id*, *ibid.*, p.101-103.)

23) "*Tira su puñal contra el suelo* ; No es bastante ! ; Hace falta la luz !

1 La luz !" *Don Juan*, p.35.

24) Les murs et la maison symbolisent les obstacles à une vie nouvelle : Don Juan doit donc y faire pénétrer la lumière de la grâce divine. Ans Pagano : "Alrededor de la voz en el *Don Juan* de Leopoldo Marechal." in : *Megafón*, 9-10, 1979, p.254.

25) J.B. Duroselle : *Histoire du catholicisme*. Paris, P.U.F., 1967.- p.85.

26) "INES.- (*Se le acerca y lo mira en los ojos*). Usted no es un gavilán. Los gavilanes tienen el ojo seco, y usted está llorando, señor. "*Don Juan*., p.40.

27) Leopoldo Marechal : *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970. Sur le livre VI ou "Cahier à la Couverture Bleue" (p.369-404), voir : Jean-François Podeur : *La Femme et l'enfance dans l'œuvre de Leopoldo Marechal*. Thèse de doctorat, La Sorbonne Nouvelle, 1986.- p.103-138.

28) C.G. Jung : *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard, 1973. p. 137-191.

une Solveig "céleste" pour la remplacer et la transfigurer, nous allons voir que Don Juan procède de même.

Immédiatement après avoir entendu la chanson, il cherche à s'assurer que celle qui la chante est digne de la voix qui la précède (p.37) C'est ainsi que la jeune fille est d'avance assimilée à la divine harmonie de la création. Des pieds à la tête, elle est chanson de la divinité.(p.37) ²⁹ En réalité, il ne se contente pas de comparer la jeune fille à un modèle idéal (la voix et la chanson): il fait en sorte qu'elle s'y conforme. Ainsi, comme Adam, le héros de *Adán Buenosayres*, il est le créateur d'une femme "céleste" que l'on voit naître au fur et à mesure que se déroule l'action. Concrètement, la volonté de Don Juan se manifeste par un refus de répondre à l'attente d'Inés : plutôt que de la ravir sur son beau cheval noir, il préférerait égorger celui-ci. (p.61)

Dans cette scène capitale, Don Juan se conduit envers Inés d'une façon inattendue, qui est à l'opposé de celle du séducteur que l'on connaît. Pour lui, il n'est pas question de blesser l'innocente candeur de la jeune fille. C'est d'ailleurs pour cette même raison qu'il refuse en ces termes le duel que recherche Don Luis (p.64)

"DON JUAN - A Dieu ne plaise ! Moi, je suis le mal, et le mal ne devrait même pas l'effleurer de ses griffes."³⁰

Inversement, Inés est une jeune fille qui ne demande qu'à échapper à la tyrannie de son père pour aller vivre sa vie (p.60):

"INES - /... / Depuis que j'ai perdu ma mère, je n'ai été qu'une créature de verre que l'on conduit par la main et que l'on garde entre des murs vigilants pour que ne l'atteignent ni le vent, ni le soleil, -ni l'eau, ni la vie."³¹

C'est donc elle qui appelle Don Juan, exactement comme les autres femmes que celui-ci a séduites (p.60):

INES - (*Exprimant désormais une responsabilité de femme fière et passionnée*). S'il y a eu faute, c'était la mienne. C'était moi qui appelais!³²

Cette interprétation du personnage de Don Juan et de ses victimes fait l'originalité du drame de Marechal: Nous voilà donc devant un séducteur, certes, mais un séducteur lui-même appelé et séduit par ses futures "conquêtes". C'est après avoir répondu qu'il entreprend à son tour de séduire ; mais lorsqu'il refuse de répondre, il se retrouve alors

29) Pour Solveig, il en est de même : "/... / la veía yo en su número armonioso, o mejor dicho, en el conjunto de números cantores que la formaban de pies a cabeza /... /" *Adán Buenosayres*., p.391.

30) "DON JUAN - ¡ No lo quiera Dios ! Yo soy el mal, y a ella el mal no debería tocarla ni con el filo de la uña." *D.J.*, p.64.

31) INES - /... / Desde que perdí a mi madre, sólo fui una criatura de vidrio a quien se lleva de la mano y se guarda entre paredes cuidadosas, para que no la toque ni el viento, ni el sol, ni el agua, ni la vida /... / "D.J.", p.60.

32) INES - (*Traduciendo en adelante una orgullosa y apasionada responsabilidad de mujer*). Si hubo alguna maldad, fue la mía. ¡ Era yo quien llamaba ! "D.J.", p.60.

dans la curieuse situation du séducteur malgré lui :

"INES - Les choses mûrissent ! Elles se couvrent de fruits qui deviennent trop lourds ! aussi voudrais-je un vent voleur pour venir les en dépouiller!

DON JUAN - (*Epouvanté*). La fatalité me poursuit ! je ne l'ai pas voulu, je ne le veux pas !"33

Une telle situation est comparable à celle du Satyre de "Autobiographie d'un Satyre." 34. Dans ce récit, celui qui devrait être le type même du séducteur conquérant est un séducteur conquis, ou du moins sur le point d'être conquis... Accusé de viol, c'est lui en réalité qui a été la victime d'une tentative de viol. Au demeurant, son destin de séducteur malgré lui est d'éveiller le désir lascif des femmes, comme il s'en est aperçu dès les bancs de l'école.

Ainsi l'appel de la femme est-il constant, de la petite fille innocente à la vieille lubrique, en passant par les jeunes filles "conquises" par Don Juan, et son destin dépendra-t-il de la réponse de l'homme.

Inés ne constitue pas une exception à proprement parler : si elle reste pure, ce n'est pas en raison d'une différence intrinsèque qui la séparerait dès le début de la pièce des autres femmes, mais plutôt de l'attitude réservée de Don Juan : aussi n'est-il guère étonnant d'entendre l'une prendre la défense des autres tout en revendiquant le même droit à l'amour (p. 60).

Bref, une première conclusion s'impose : dans le drame de Marechal, Inés est un personnage important, il est vrai, mais subordonné au personnage masculin dont il dépend totalement. Cela nous éloigne du mythe romantique et nous fait rejoindre le mythe proprement maréchalien de la femme, tel qu'il se dégage du "Cahier à la Couverture bleue", mais aussi d'un important essai de l'auteur, intitulé *Descente et ascension de l'âme à travers la beauté* et dont l'inspiration, à la fois néo-platonicienne et chrétienne, constitue le fondement métaphysique commun à *Don Juan* et au "Cahier..."35

Nous y découvrons que ce drame reflète la pensée de son auteur avec une telle clarté et une telle fidélité que, n'étaient ses grandes qualités littéraires, il en passerait facilement pour une glose : Juan Oscar Ponferrada ne l'a-t-il pas assimilé à une "Moralité"?36

3) *Don Juan et descente et ascension de l'âme à travers la beauté*

Dans *Descente et ascension de l'âme...* sont employés certains mots-clefs

33) INES - ¡ Las cosas maduran ! ; Se cubren de frutos que pesan demasiado ! Por eso desearía un viento ladrón que las despoje !

DON JUAN- (*Despavorido*) ; Fatalidad mía ! ; No lo he querido, no lo quiero ! "DJ.", p.61.

34) Leopoldo Marechal : "Autobiografía de un Sátiro." in : *El Esplá y otros relatos* p.29-59 et surtout p.43 et 53.

35) Leopoldo Marechal : *Descento y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires, Cúteera, 1965.

36) Juan Oscar Ponferrada : "Nota introductoria." in : Leopoldo Marechal : *Don Juan*. p. 7.

qui seront retrouvés dans *Don Juan*. Soulignons en trois : "*criatura*", "*voz*", "*sed*"; "*créature*", "*voix*", "*soif*".

Rappelons que dans *Descente* ..., l'âme "descend" vers les "créatures" qui l'appellent pour satisfaire sa "soif" de bonheur, mais que, "bien que sa soif soit légitime", elle "commet une erreur", car "il n'existe pas de proportion entre sa soif et l'eau qui lui est offerte."³⁷ Don Juan est l'âme dont la "soif" ne peut être étanchée, bien qu'elle ait écouté les "voix" de toutes les "créatures" qui l'appelaient. Cela est son passé de séducteur, mais n'est déjà plus tout à fait son présent dramatique. L'heure de l'examen de conscience et de l'angoisse a sonné (p.31)

Les "voix" insatisfaites de ses anciennes conquêtes n'ont plus leur charme d'antan. Elles sont devenues terribles, menaçantes, telles les Sirènes ou le Sphinx - qui dans ce cas porterait mieux le nom de "Sphinge" au féminin - , allégories employées par Marechal pour montrer que la beauté est une énigme proposée par les créatures : ne pas savoir la résoudre, c'est se laisser dévorer par celles-ci.³⁸

On reconnaît dans la Sphinge la diabolique Aymé, qui provoque la chute dans l'animalité, conforme somme toute au destin d'un Don Juan non repent, si l'on accepte l'interprétation de Jean Libis:

"/... / si Don Juan est dupé; c'est /... / non pas seulement parce qu'il reste rivié aux étages inférieurs de l'ascension érotique, mais parce que, disant oui à l'éternel retour du désir, il n'en est pas moins un serviteur involontaire de la Nature, de telle sorte que son individualisme apparemment triomphant pâlit singulièrement si on le ramène à ses bases biologiques réelles."³⁹

Pourtant Don Juan n'est pas loin de la solution de l'énigme proposée par la Sphinge de la création : il lui faut transformer sa soif brutale en une soif purement contemplative :

"DON JUAN - Ou si cette soif était semblable à celle des yeux, lorsqu'ils s'abreuvent tranquillement d'un paysage !"⁴⁰

C'est précisément avec Inés, sa prochaine rencontre féminine, qu'il adoptera cette nouvelle attitude. A la "lumière irréaliste" ou "fantasmagorie" (*fantasmagoría*) des séquences précédentes (p.17, 27, 31) succédera donc la lumière du jour, comme dans *Descente*.⁴¹ Enfin le héros entend et voit dans la "créature" la chanson et la lumière d'une autre réalité, qui la transcende. De ce fait, il remonte au "Principe créateur" de toutes choses par la voie de la beauté : "connaître" les choses, c'est donc voir la lumière divine

37) *Descenso...*, p.27, 31.

38) *ibid.*, p.34-35.

39) Jean Libis : *Le mythe de l'androgynie*. Paris, Berg International, 1980.- p.233.

40) "DON JUAN - /... / ¡ O si esta sed fuera como la de los ojos cuando se abrevan tranquilos en un paisaje !" *DJ.*, p.31.

41) "/.../ las criaturas, estimadas por él en sí mismas y no en el Principio que las creó, también se le presentaron como fantasmagorías /... /" *Descenso...*, p.50.

qui les transfigure.⁴²

Le processus ainsi décrit est très exactement celui qui régit le rapport entre Don Juan et Inés. En comparant celle-ci à un ange, Don Juan veut dire qu'il voit pour la première fois en une femme le reflet du Principe créateur, qu'il a tant recherché, mais en vain, jusqu'alors :

"DON JUAN - /... / chercher dans les créatures un reflet de cette vision, les forcer à donner ce qu'elles n'ont pas et se retrouver à la fin avec sa soif vive et son cœur desséché." ⁴³

Cette fois, l'œuvre de Marechal s'écarte nettement de la tradition romantique, toujours en quête de la subjectivité⁴⁴, pour voir dans l'individu l'image d'un "Original" qui serait le Principe créateur. Encore une fois, l'héroïne féminine de Marechal tend à se muer en allégorie de la créature. Après sa mort, la voilà désormais considérée comme pure "créature de Dieu", selon la formule du chœur: elle s'est définitivement séparée de son enveloppe charnelle pour ne plus être qu'une chanson (p.77), c'est-à-dire la voix de la divinité (p.92), conformément à ce qui est exposé dans *Descente* ...:

"Et les créatures disent à qui sait les entendre :
-Nous sommes l'appel, mais non celui qui appelle."⁴⁵

La leçon est claire : descendre et se laisser absorber par la créature, c'est pour l'âme s'arrêter au début de l'ascension qui devrait la conduire à Dieu .

" /... / La créature nous propose une méditation amoureuse
et non un amour, un début et non une fin de voyage."⁴⁶

Don Juan le comprend en entendant la chanson de la jeune Inés: comme l'Enfant Jésus de la chanson, il doit symboliquement traverser un fleuve sans y boire ni s'y noyer (p.21).

Au dénouement, lorsque Aymé la sorcière lui propose d'atteindre l'autre rive, elle lui tend en réalité un piège et tente de le noyer.

"- DON JUAN - Où ta voix me conduit-elle ?
AYME - Sur l'autre rive, mon amour ! Sur l'autre rive !" ⁴⁷

42) *ibid.*, p. 14 et p.39.

43) "/.../ buscar en las criaturas un reflejo de aquella visión, forzarlas a dar lo que no tienen y quedarse uno al fin con la sed viva y el corazón reseco." *DJ.*, p.39.

44) Sur romantisme et subjectivité, voir Philippe Van Tieghem : *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*. Paris, P.U.F., 1960.- p.180, 205.

45) "Y las criaturas dicen al que sabe oírlos : somos el llamado, pero no somos el que llama." *Descenso...*, p.52.

46) "/.../ La criatura nos propone una meditación amorosa y no un amor, un comienzo y no un final de viaje." *Descenso...*, p. 37-38.

47) "DON JUAN - ¿ Adónde me lleva tu voz ?

AYME - ¡ A la otra orilla, mi bien ! ¡ A la otra orilla ! " *DJ.*, p.92.

Aymé et les sorcières donnent un autre sens à ce symbole : l'autre rive est pour elles l'au-delà infernal - et non pas paradisiaque.⁴⁸ On peut aussi penser qu'elles personnifient l'erreur ou le mensonge : dans l'arrivée à Santa Fe de Don Juan, elles ne voient pas le sens symbolique du nom "Santa Fe", mais seulement les menaces qui pèseront sur la vie du séducteur ; quant à l'autre rive que promet Aymé à Don Juan, elle provient d'une fausse interprétation de l'amour terrestre et de la félicité. Dans ce dernier cas, en dépit de l'erreur ou du mensonge, l'autre rive reste la référence des méchants, de même que le Bien, selon Platon, celle des brigands eux-mêmes.

La créature, symbolisée par la femme, a donc proposé à Don Juan la même alternative décrite dans *Descente ...* : Aymé ou Inés. Comme l'eau noire du fleuve de l'oubli et de la mort spirituelle, la première est incapable de refléter la divinité et Don Juan ne peut que se perdre en elle définitivement. Un certain nombre de mythes, tels que celui de Porus et Penia ou celui de Mâyâ, sous-tendent cet épisode, comme on peut s'en rendre compte en lisant Julius Evola:

"On peut associer ce mythe / celui de Porus et Penia ainsi que celui de Mâyâ / à une série d'autres qui, dans des formes différentes, font allusion au sens de la 'chute'. L'union ivre de l'être (Porus) avec la 'privation' (Penia) équivaut, au fond, à l'amour mortel de Narcisse pour son image reflétée dans les eaux. Dans les traditions orientales, en particulier, à la base de l'existence finie et dominée par l'illusion, par la Mâyâ, on reconnaît le fait mystérieux et irrationnel constitué par une défaillance ou un obscurcissement transcendantal (= ivresse ou défaillance de Porus) et d'un désir, ou mouvement, qui a porté l'être à s'identifier avec l' 'autre' (l'autre de l'être)."⁴⁹

Inés, au contraire, en tant que reflet ou écho de la beauté divine, conduit Don Juan à l'autre rive, après lui avoir rappelé sa vocation transcendante. Pourtant, cette fonction salvatrice ne lui est pas inhérente : elle est, comme nous l'avons vu, le résultat de l'attitude de Don Juan. Comme dans *Descente ...*, celui-ci commence à pratiquer la méditation amoureuse : il s'érige en juge des créatures. C'est donc lui qui établit le "pont" entre celles-ci et leur Principe divin.⁵⁰

Après la désillusion des amours précédentes (les trois "Voix" qui accusent Don Juan), Inés est donc la créature dans son unité partiellement recouvrée, grâce au début de conversion de Don Juan. Symboliquement, celui qui est appelé "*Don Juan, el de las Tres Marías*", n'écouterait plus - par Inés - que la Vierge Marie : à la multiplicité, il aura substitué l'unité. En effet, les "*Tres Marías*" sont en quelque sorte un cortège symbolique pour la Vierge Marie - par analogie avec Marie Jacobé, Marie Salomé et Marie-Madeleine qui furent l'objet d'un culte populaire et de légendes pieuses aux Saintes-Maries-de-la-Mer - comme les trois femmes séduites par Don Juan le sont pour Inés. En outre, par sa

48) Graciela Coulson : "*Don Juan*, drama metafísico de Leopoldo Marechal." *loc.cit.* p.66-67.

49) Julius Evola : *loc.cit.*, p.89.

50) *Descenso...*, p.39.

signification proprement argentine (les "bolas" du *gaucho*), cette expression ne contribue pas seulement à enraciner le mythe dans le folklore local : elle symbolise aussi le passage de la multiplicité (les trois *bolas*) à l'unité (grâce au lien qui les réunit), c'est-à-dire le destin de Don Juan, qui, comme Adam, laisse les femmes pour la femme :

"ce que voyant, l'homme me disait : 'abandonne désormais les images nombreuses, et recherche l'unique et vrai visage d'Elle.'"⁵¹

Il faut pourtant que la conversion du héros soit totale pour que l'unité s'impose définitivement à la multiplicité. C'est pourquoi la première tentative est infructueuse (acte un, séquence quatre, p.35) : malgré son poignard, Don Juan ne peut rien contre les voix qui l'assaillent, et il ne vaincra qu'au dénouement :

"DON JUAN - (*Il dégaine son poignard, forme une croix avec le fourreau et oppose ce signe aux formes qui le menacent*). Créatures du mal, par cette croix, dehors ! par ce signe, arrière !"⁵²

Comme l'indique cette citation, c'est grâce à la Croix – symbole de la victoire de la "concentration" sur l' "expansion" pour Marechal⁵³ – que l'unité triomphe de la multiplicité.

Quoique moins évidente en apparence, l'analogie avec *Descente...* est tout aussi réelle : ce traité sur le Beau, qui n'aborde pas le problème de la rédemption, emploie le symbole de la spirale plutôt que celui de la Croix⁵⁴, mais dans les deux cas, la notion de retour au centre est la même.

Cette réintégration finale de l'unité est annoncée par Inés : lorsqu'elle paraît, en sa personne, les femmes sont enfin devenues la femme unique avec sa beauté parfaite. Son entrée en scène signifie que Don Juan est libéré des voix obsédantes des trois autres femmes, parce que son comportement est en train de changer et qu'il est désormais capable de leur donner le repos souhaité en leur indiquant leur véritable destin de créature vers la transcendance.

Cette notion de repos des créatures en Dieu, commune à *Don Juan* et à *Descente ...*, mérite que nous nous y arrêtons. Elle est expliquée dans *Descente ..* de la manière suivante : l'homme est le "pontife" des créatures, car il leur fait un pont, grâce à son intellect, vers l'Unité originelle qu'elles ont perdue ; c'est donc dans l'intellect de l'homme que celles-ci trouvent leur repos en Dieu. Ce raisonnement se termine par une métaphore : par analogie avec le septième jour de la création (*Genèse*), l'homme est donc en quelque sorte le "septième jour" des créatures (celui du repos).⁵⁵

Dans *Don Juan*, le héros ne peut pas se comporter en "pontife" malgré ses efforts,

51) "Visto lo cual, el hombre me decía : 'Abandona ya las imágenes numerosas, y busca al único y verdadero semblante de Aquella.' Adán Buenosayres., p.404.

52) "DON JUAN - (*Desnuda su puñal, lo pone en cruz sobre la vaina y presenta el signo a las formas que ya lo asedian*). | Criaturas del mal, por esta Cruz, afuera ! | Por este signo, atrás ! "DJ., p.93.

53) Jean-François Podeur : "Cristo y la Cruz en la obra novelesca de Leopoldo Marechal" in : (collectif) : *Hommage à Jean-Louis Flechniakoska. (Tome II)*. Montpellier, Université Paul Valéry, 1980. - p.273-304.

54) *Descenso...*, p.55-62.

55) *Descenso...*, p.39.

tant que, par sa chanson, Inés n'est pas intervenue. Ainsi, c'est en vain qu'il demande le repos pour l'âme tourmentée qui s'exprime à travers la première "Voix" (p.32). En revanche, le repos est atteint - puisque les ombres infernales se dissipent - un *dimanche*, après le passage par le *samedi* (qui est aussi *sabbat*, descente aux enfers symbolique qui précède et prépare le triomphe du héros). L'acte trois se situe en effet dans la nuit qui sépare le samedi du dimanche.

A cet égard, l'itinéraire de Don Juan est celui de la sacralisation de l'*eros* profane, ainsi définie par Julius Evola:

"/... / l'activité de l'homme et la passivité de la femme ne concernent que le plan le plus extérieur ; sur le plan subtil, c'est la femme qui est active, l'homme qui est passif (la femme est 'activement passive', l'homme 'passivement actif' / ...) ... / Ce n'est que dans l'*éros* sacralisé que les rapports d'activité et de passivité changent fondamentalement, au point de refléter le statut propre aux deux principes sur le plan métaphysique, l'homme devenant vraiment actif devant la femme /... / Cette immobilité de l'homme est le chrisme de l'activité supérieure, de la présence de la *vîrya*, pour laquelle la magie de la femme ne constitue plus un danger."⁵⁶

Le Don Juan repent est immobile, tandis que les femmes tournent autour de lui (Aymé, p.20 ; les "Voix", p.32-35), attirées par son charme.

4) *Les noces avec la mort.*

Comme Solveig Amundsen, donc, Inés est la créature grâce à laquelle l'âme du héros accèdera au divin. Mais auparavant, comme Solveig encore une fois, elle doit mourir pour apparaître enfin en sa pure nature angélique. Aussi faut-il maintenant quitter *Descente ...*, essai philosophique qui, entièrement consacré à la voie esthétique, n'aborde pas le problème de la mort et de son caractère irréversible.

Dans *Don Juan*, la mort a la même fonction que dans "Le Cahier à la Couverture Bleue." Comme Adam, Don Juan a besoin de ce coup du destin pour trouver la force de renoncer définitivement au monde, ce qui lui confère sa véritable dimension humaine.

Sans la mort, en effet, il aurait fui Inés pour ne pas la corrompre (dans la pièce, il lui dit deux fois adieu), mais il n'aurait eu qu'une vision fugace du paradis. Quant à Inés, elle n'aurait pas pu accomplir sa destinée transcendante (devenir un ange). En tuant le père, Don Juan tue indirectement Inés qui se suicide (p.77). Il libère ainsi la chanson, c'est-à-dire la nature angélique prisonnière du corps mortel qui la retenait.

Encore une fois, force est de constater que le rôle actif est dévolu au héros masculin, qui attire irrésistiblement la jeune fille. Sa dépendance étroite, d'abord par rapport au père, puis, après la mort de celui-ci, par rapport à Don Juan, est symbolisée par le passage direct de la maison (le père) au fleuve (Don Juan), c'est-à-dire de l'enfermement à la liberté. Pourtant, une profonde transformation s'est opérée dans son âme, depuis que Don Juan a refusé de l'emmener sur son cheval noir pour ne voir en elle

⁵⁶) Julius Evola : *loc.cit.*, p.230.

qu'une pure chanson (p.59). Son obscure attirance pour l'eau du fleuve est désormais un désir de mort (p.77), ce qui revient à dire un désir de purifier son amour terrestre pour en faire un amour "céleste", par-delà la mort. C'est pourquoi, plutôt que de *mort* - avec toutes les connotations douloureuses du terme - il convient de parler ici de *noces avec la mort*.

Tout cela est symboliquement formulé dans l'histoire merveilleuse que raconte Inés avant de mourir (p.72) :

"INES - /... / Certain pêcheur un jour dans la rivière pêcha un poisson géant. En l'ouvrant, on découvrit qu'il portait dans des ouïes la croix d'or d'une reine /... / J'ai connu cette reine : elle avait un fils, et il fut crucifié"⁵⁷

Inés veut dire par là que sa mort - corporelle - réactualisera la Croix du Christ, qui permettra à Don Juan de remporter la victoire décisive que l'on sait sur la multiplicité infernale des créatures qui l'assaillent.

Résumons : en se refusant à elle, don Juan guide Inés vers le "Fiancé céleste", dont lui-même, fiancé terrestre, n'est qu'un pâle reflet ; puis, en tuant le père, il la libère de toute attache avec la terre pour lui permettre de célébrer ses noces célestes à l'instar de la "Fiancée Oubliée" de "La bataille de José Luna" mais aussi de la Sophia gnostique, qui, épousée par le Christ (ou *Logos*), est ainsi ramenée au monde de la Lumière⁵⁸. Tout confirme la passivité du principe féminin qu'est Inés, dont le seul but est de permettre au principe masculin et spirituel de retourner à l'Unité dont il procède.

En conclusion, dans son *Don Juan*, Marechal a totalement transformé le mythe initial en allégorie du salut. Son héroïne n'est plus la femme de la tradition classique ni l'ange romantique tout puissant, mais le simple reflet de la "réalisation spirituelle" du héros.

Jean-François Podeur
Université d'Avignon

57) "INES - /... / Hubo cierto pescador en el río que pescó un dorado gigante. Al abrirlo, descubrieron que tenía en las agallas la cruz de oro de una reina /... / Yo conocí a la reina : tenía un hijo, y se lo crucificaron." *D.J.*, p.72

58) Julius Evola : *loc.cit.*, p.230.

LECTURE DE *AU BOIS LACTÉ* DE DYLAN THOMAS: ATTITUDES GALLOISES

"Dormir, rêver peut-être..." (*Hamlet*)

Au Bois Lacté (*Under Milk Wood*), annoncé par Dylan Thomas lui-même en 1952 comme "une pièce pour la radio", fut destinée dès l'origine à être lue et non représentée. Le fait qu'elle "ne fut jamais vraiment terminée", comme nous le rappelle opportunément Denis Roche dans sa présentation de l'édition française de 1970¹, augmente les réticences que l'on pourrait déjà ainsi avoir à considérer cette œuvre comme une production dramatique à part entière.

Ajoutons que le sous-titre donné à *Au Bois Lacté*, à savoir: "une pièce pour (plusieurs) voix", renforce l'impression que l'on a affaire à un vaste récitatif entrecoupé de "saynètes" bien plus qu'à des dialogues conduisant une action vers son dénouement.

La multiplicité des personnages -on en dénombre une bonne quarantaine-, pittoresques, certes, et souvent hauts en couleurs, mais foisonnant dans une diversité déroutante, l'absence d'une intrigue principale propre à focaliser un ou plusieurs thèmes, d'un conflit ou d'une crise où l'action se nouerait, ne contribuent guère à susciter l'intérêt soutenu, traditionnellement préparé et attendu au théâtre.

Et pourtant, d'où vient que le charme opère, qu'une forme d'envoûtement se crée faisant du "bois lacté" un lieu enchanté et enchanteur à la fois? Lieu de mystère et de magie, générateur d'une force vitale surprenante, le "bois lacté" est animé la nuit d'une fiévreuse activité que ne laisse pas soupçonner, tout au long de l'interminable journée de printemps, la routine dans laquelle s'engluie la petite bourgade galloise, au demeurant fort malicieusement dénommée Llaréggub².

La pièce est donc construite sur un double contraste (nuit et jour/sommeil et activité) s'appuyant sur un paradoxe: le rêve, source de vie, naissant au cœur d'une nuit funèbre alors que toutes les activités diurnes plongent et se noient dans une torpeur languissante.

PROLOGUE: LE REGNE DE LA NUIT (pp. 281 - 282)

Ainsi, la nuit, Llaréggub vit les rêves les plus fous: agitation et animation fébrile au sein d'un décor funèbre. "C'est la nuit de printemps sans la lune dans le petit bourg, sans étoile et noir de bible" (281). La mer, "noir-prunelle, lente, noire, noir-corbeau" est cependant "agitée de bateaux de pêche". La nuit opaque recouvre de manière sinistre

1) Dylan Thomas, *Oeuvres*, 2 tomes (Paris: Seuil, 1970). Edition établie par Monique Nathan et Denis Roche. Voir pp. 271-72.

2) Jacques Brunius, le traducteur, fournit l'indication suivante, concernant l'interprétation de ce nom: "Avant de mourir, Dylan Thomas s'est payé la tête des augures qui veillent à la castration du langage radiophonique [...] en fabriquant un pseudo nom de localité galloise: LLAREGGUB est le palindrome de BUGGERALL ('qu'ils aillent tous se faire...') [...] L'éditeur Dent n'a pas osé imprimer LLAREGGUB, qui a été transformé en LLAREGGYB" (p.277)

Llaréggub endormie: "les boutiques sont endeuillées et la Salle des Fêtes en voile de veuve, et tous les habitants du bourg apaisé et apesanti dorment pour l'instant" (281), mais les jeunes filles "glissent dans leurs rêves... dans les bas-côtés du bois résonnant d'orgues" (281) et les garçons "rêvent de ruades dans les ranches de la nuit" (281).

Le silence et la sérénité qui semblent régner "à l'heure plus noire qui précède l'aube" (282) sont cependant trompeurs: en réalité tout, tout frémit, malgré les apparences: "c'est la nuit qui bouge dans les rues" (282), "c'est la nuit dans la chapelle... où l'on cantique en bonnet...halleluyant sur les deux oreilles" (282), "c'est la nuit comme une souris chaussée de mitaines dans les greniers d'Ocky Laitier" (282), c'est la nuit "aux sabots étouffés d'algues sur les pavés ronds" (282); "c'est la nuit qui se déploie sans mot dire, royalement... la nuit qui culbute devant le cabaret *A l'Ecusson de la Marine*" (282).

En deux pages, véritable prologue confié à la "première voix", le décor est ainsi campé superbement, et sont suggérés les mille frémissements et soubresauts qui troublent imperceptiblement le sommeil pesant de la bourgade endormie.

ACTE I: LE ROYAUME DES REVES (pp. 283-294)

Puis une douzaine de pages, soit environ un cinquième du texte, sont consacrées à une évocation quasi rituelle (annoncée, chaque fois, par "la première et la deuxième voix", et parfois commentée) des rêves/révélation des habitants donnant alors libre cours à leurs désirs les plus fous ou à leurs aspirations les plus chères, livrant aussi leurs souvenirs les plus nostalgiques ou leurs tourments les plus douloureux.

Captain Cat, le premier, "capitaine au long cours en retraite, aveugle, endormi...dans la meilleure cabine de sa villa *La Goëlette*" (283), revit intensément des moments passés avec "les noyés anciens", ses "chers vieux morts" revenus ce soir le visiter, bavarder et se serrer autour de lui, lui rappeler le temps où il était question de rhum, d'accordéons, de bagarres et de courses de lévriers (284).

Puis vient le tour de Miss Price, couturière et confiseuse, et de Mr. Edwards, marchand de blanc: ces deux-là sont amoureux l'un de l'autre, "s'écrivent des lettres enflammées, mais ne se rencontrent et ne se parlent jamais", comme le précise une indication liminaire. Dans leurs rêves, ils s'adressent des vœux et des promesses qui sont la plus belle part de leur vie ("je réchaufferai votre cœur" (285), "je réchaufferai vos draps comme un grille-pain électrique" (285): ils rêvent leur vie, mais n'oseront jamais aller jusqu'à vivre leurs rêves.

D'autres encore se succéderont: Jack Black, le savetier, qui pourchasse et flagelle, dans ses cauchemars, les couples polissons, les ivrognes et les filles décolletées (286); Evans-la-Mort, l'entrepreneur de pompes funèbres qui "rit haut et fort dans son sommeil, se réveillant cinquante ans plus tôt", petit enfant gourmand et chapardeur; Mr. Waldo, barbier et herboriste, grand coureur de jupons devant l'Eternel (287-89); Mrs. Ogmores-Pritchard, deux fois veuve (289-90), qui "s'agite dans son sommeil", tourmentant, comme de leur vivant, ses défunts époux, "tous deux fantomatiquement présents à ses côtés" (289).

Ainsi apparaissent, émus, perturbés, impassibles ou sereins, d'autres personnages réagissant dans leur sommeil au rythme de leurs rêves ou de leurs angoisses, de leurs désirs ou de leurs souvenirs. Se découvrent au fil des "saynètes" "les secrets des rêveurs"

(293) les mieux enfouis, les mieux dissimulés: Gossamer rêve de son "rusé chéri"; Boucher Beynon, dans ses cauchemars, se voit poursuivi par les Inspecteurs de la S. P. A.; le Révérend Eli Jenkins, poète et prédicateur, rêve qu'il écrit "des vers compliqués au son de la viole et du pipeau".

C'est donc au cœur de la nuit que vivent le plus intensément, en leur âme profonde, les habitants de Llaréggub, ce village qui, peu à peu, alors que l'aube approche, "frissonne comme un lac dans la brume qui monte" (295).

ACTE II: L'EVEIL, LENTEMENT ET PROGRESSIVEMENT (pp. 294-303)

Par la suite, nous assisterons au lent éveil de la bourgade et, progressivement, à la reprise des menues besognes domestiques, à mesure que, "un par un, les dormeurs sont tirés à coup de cloche de leur sommeil" (295). C'est la renaissance de Llaréggub "en un matin de printemps alouettant, croassant et clochant" que "la rue du Couronnement... s'éveille et lève ses persiennes" (296) - comme on lève les paupières. Les villageois retrouvent leurs gestes quotidiens: l'un "met la bouilloire sur le fourneau" (297); l'autre "à genoux sur ses genoux rouges lave le pas de la porte" (299); l'agent Rees "sort en tapant du pied de la Maison Menottes" (299); Daï Mîche, le boulanger "se hâte vers son fournil" (299). Tout commence à s'animer, chaleureusement, douillettement: "maintenant les poêles à frire crachotent, les bouilloires et les chats ronronnent dans les cuisines" (300); les odeurs familières envahissent peu à peu la petite ville qui "sent l'algue et le petit déjeuner tout le long du chemin" (300); chez Boucher Beynon, "l'odeur de foie frit qui s'exhale a une odeur d'oignon" (303).

En une dizaine de pages, la ville s'est réveillée et s'apprête à la reprise des activités quotidiennes, pleine des bruits et des rumeurs qui s'installent un peu partout.

ACTE III: QUAND LA VIE BAT SON PLEIN (pp. 303-309)

Premier signe d'une vie renouvelée: "Voilà les enfants partis *en braillant* pour l'école" (304). Plus loin, "les pêcheurs *en grommelant* se rendent à leurs filets" (304). "Et dans le bourg les boutiques ouvrent *en grinçant*". Ici, c'est le bruit des pas des enfants sur les pavés, là le facteur qui frappe à la porte (305), une musique d'orgue au loin (308), et là un coq qui chante (309). Le matin à présent bat son plein: mouvement, animation, activités, et, de tous côtés, mille témoins bruyants de la vie qui a repris ses droits:

Il y a le cliip-clop de chevaux sur les pavés miellés de soleil dans les rues bourdonnantes, un marteau de maréchal-ferrant, glou-glou, coin-coin et caquet, gazouillis de mésange venu des rameaux lourds d'oiseaux, braiment sur la Colline aux Bourricots. Le pain se panifie, grognent les cochons, coupe le boucher, sonnent les barattes, tintent les caisses, soussent les moutons, hurlent les chiens, chantent les scies. Oh, le hennissement printanier, et le meuglement matinal des fermes dansantes de sabots, le bagout des mouettes et la cohue sur la rivière et la mer où dansent les bateaux, et les coques qui font des bulles dans le sable, courses de cocorlis, cris de courlis, croassement de corbeaux, roucoulement de colombes, finement de l'heure, beuglement de taureau,

et le loqueteaux caquet de la fosse aux ours scolaire, tandis que les femmes grattent et clabaudent....(309).

ACTE IV: ET AINSI VA LA MATINEE (pp. 309-321)

Mais les cancans vont bon train (309-311): les conversations des quatre voisines nous en apprennent long sur un tel et un tel autre, cependant que chacun, dans son coin, se livre à ses activités habituelles: Jack Black "rataconne un soulier à haut talon pour Mrs. Dai Miche" (311); "chez Willy Nilly le facteur... Mrs. Willy ouvre à la vapeur la lettre de Mr. Mog Edwards à Miss Price et la lit tout haut" (312). Et ainsi va la matinée cependant que "le soleil tourne comme une toupie" (315) et que la "matinée est pleine de chansons"(315), chansons d'amour et de printemps (316), hymnes à la vie et à la nature où "les gentils amoureux vont fêtant le printemps" (317). La classe du matin se termine et l'institutrice, Gossamer Beynon, "haut talonne à la sortie de l'école"(321), et maintenant "le soleil bourdonne parmi les fleurs de sa robe, butine le nectar dans la corolle de son cœur"(321).

La routine quotidienne s'installe dans Llaréggub mais la nature rappelle à chaque instant que cette matinée de printemps est, par privilège insigne, consacrée à la glorification de l'amour et de l'exaltation festive.

ACTE V: PARESSE ET TORPEUR L'APRES-MIDI (pp. 322-331)

La journée désormais s'étiole et lambine, une douce torpeur s'empare des habitants du bourg qui s'abandonnent à "l'heureuse fainéantise de la sieste"(325). Plus aucune activité nulle part dans le village: c'est l'heure où "la mer paresseuse clapote et se prélassse, des poissons endormis en son giron"(325) où "muettes, les mares aux canards somnolent", où "les nuages s'affalent en oreillers sur la Colline de Llaréggub" (325). De nouveau, les rêves envahissent la conscience à demi endormie des uns et des autres, et Captain Cat "sommeille et voyage"(326) et "une voix... lui revient tendrement à mesure que son rêve drague plus profond"(326). Ainsi va "le lent, berçant après-midi ensoleillé [qui] baille et musarde dans le bourg assoupi"(325) et qui "bourdonne comme abeilles paresseuses"(329). Seul peut-être à tenter de figer le temps qui passe, le Révérend Jenkins s'applique à rédiger et fixer l'histoire de Llaréggub: il "dit rien que la vérité dans l'œuvre de sa vie"(330), évoquant bardes et prédicateurs, notant scrupuleusement les détails concernant la vie économique, le passé et la topographie de Llaréggub, ce village voué à la vie sans histoire des villages heureux, seulement parcourus de souvenirs nostalgiques et d'aspirations informulables.

EPILOGUE: CREPUSCULE ET LA NUIT DE NOUVEAU (pp. 332-337)

a - *Crépuscule* (332-34). Et puis, progressivement, le crépuscule s'installe et "crépuscule et poussière rituelle, et la première neige noire de la nuit, et le sommeil des oiseaux, s'infiltrèrent à travers le vivant crépuscule"(332) et "dans le bourg qui s'embrunit"(333), le Révérend Jenkins récite à la colline son poème au coucher du soleil:

"Et nous allons tous faire révérence au soleil

"Et dire au revoir - mais seulement pour l'instant" (333)

Jack Black, le grand imprécateur, fustigeant les amours illicites qu'abrite, la nuit, le Bois Lacté, "sort à pas feutrés, dans le crépuscule déjà noir de péchés"(333); et les habitués de "*L'Ecusson de la Marine*" vont "heureux comme un samedi", se saouler... comme tous les soirs à la même heure(334).

b - *Nuit* (334-37). Alors, "le crépuscule est noyé à jamais jusqu'à demain...Partout dans les ténèbres évocatrices, bûches et vieillards s'endorment à force de promesses et de berceuses"(334). Les bruits et les sons vont *decrecendo*, une musique d'accordéon s'évanouit, après s'être progressivement assourdie(335). Les dernières frasques s'accomplissent: "Mr. Waldo ivre dans le bois obscur câline son aimable Polly Jarretière"(337); Orgue Morgan "joue tout seul dans la nuit" une dernière fois avant le grand sommeil, pour "amoureux, fêtards, morts silencieux, vagabonds ou moutons" (337): un grand et bel hymne à la nuit; Captain Cat repart pour "les voyages de ses larmes" et "navigue vers les morts" une fois de plus (336).

Toute la sombre et mystérieuse vie nocturne va de nouveau reprendre dans le bois magique, Bois sacré parcouru doucement d'une "brise venue des eaux froncées"(337). Le Bois Lacté apparaît, après la monotone journée qui s'étirait languidement et interminablement, comme le retour à l'innocence d'un "paradis sur terre" et, sans qu'il y ait, semble-t-il, contradiction, comme "le lit nuptial pour les libidineux garçons de ferme en goguette"(337), déterminés à vivre, au sein d'une nature bienveillante qui les protège, les heures nocturnes du plaisir et de l'ardeur. Alors que tout s'apaise et s'endort dans Llaréggub écrasé de sommeil et parcouru de rêves et d'émois, "le Bois soudain secoué par le vent s'éveille en sursaut pour la seconde sombre fois en ce jour de printemps"(337).

Contrairement à la plupart des oeuvres dramatiques, *Au Bois Lacté* ne présente pas l'affrontement, ou seulement la mise en présence, de personnages placés dans une situation conflictuelle, mais elle met en scène, par des procédés sonores (puisqu'il s'agit d'une pièce radiophonique au départ) – que l'on pourrait aisément transposer ou compléter grâce à l'utilisation de procédés visuels – les "deux puissants adversaires" (comme eût dit Hamlet), les éternels opposants que sont le Jour et la Nuit alternativement vainqueurs l'un de l'autre en un cycle indéfiniment renouvelé.

Autre contraste significatif: l'espace scénique où vit la petite bourgade de Llaréggub était censé initialement représenter "un village heureux déclaré fou par une sorte d'inspecteur de la santé venu d'une grande ville vivant en état de guerre permanent"³. Mais les circonstances aidant – les turbulences et atrocités de la deuxième guerre mondiale et le spectacle de Londres sous les bombes, en 1944, notamment –, le projet de présenter l'image d'un village dangereux entouré d'un monde qui tâche de s'en protéger fut totalement bouleversé au point d'aboutir plutôt à l'image complètement renversée d'un

3) Denis Roche, *op.cit.*, p.271.

village serein et heureux (un peu comme le "Brigadoon" mis en scène par Vincente Minnelli⁴) entouré d'un monde devenu fou, et s'efforçant, par le déroulement imperturbable et probablement monotone de sa routine quotidienne, de s'en protéger et de persévérer dans son bonheur égoïste et aveugle. Il s'agit presque du village mythique d'un conte de fées, troublé à peine par ses propres rêves et ignorant absolument de tous les risques et dangers dont pourrait le menacer le monde extérieur.

Le village vit donc au rythme de l'alternance jour/nuit, mais là encore, à la nuit féconde et inventive qui enfante les rêves les plus fous et les plus apaisants s'oppose la plate routine des travaux et des jours, ses schémas sans surprise, ses automatismes peu exaltants, ses actes de (re)productions systématiques, réitérés, sans enthousiasme:

Mrs. Pugh – Mr. Jenkins a-t-il récité sa poésie?

Mr. Pugh – Oui chérie.

Mrs. Pugh – Alors il est l'heure de se lever (298-99).

Les moindres gestes quotidiens semblent répertoriés et faire partie d'un rituel, qu'il faut respecter certes, mais qui peu à peu se sont vidés de tout intérêt sinon de toute signification. C'est ainsi que l'agent Attila Rees, comme chaque matin, après sa faction de nuit, "descend à pas pesants vers le rivage pour voir si la mer est toujours là"(299) et, plus tard au cours des heures, le révérend Jenkins "s'affaire à ses visites matinales"(315). Quand vient le soir, "Mrs Ogmore-Pritchard, dès la première gouttelette de rosée du soir, scelle toutes les portes de sa villa avec vue sur la mer, tire les persiennes anti-microbes"(332) et s'adresse à ses deux défunts époux: "Il sera bientôt l'heure de se mettre au lit. Récitez-moi vos tâches en ordre"(332). A son heure nocturne, le persécuteur des amoureux, "atteint de manie religieuse", s'apprête lui aussi à accomplir son habituelle besogne: "Une fois de plus, Jack Black se prépare à aller au devant de son Satan dans le Bois. Il affute ses crocs nocturnes [...] et armé d'une torche et d'une bible, sombrement, joyeusement, il sort à pas feutrés..."(333). Routine, tâches quotidiennes, obligations ponctuelles, respect maniaque de l'emploi du temps et du rituel des heures, tels sont les procédés commodes imaginés par ce village sans histoire pour parcourir la longue journée, d'aurore en crépuscule.

Car le temps qui passe, qui est l'affaire de tous et de chacun, obsède l'un des villageois plus particulièrement, Lord Cristal, "un doux maniaque qui vit au milieu d'une collection de pendules". Il est là, vigilant, à écouter "les voix de ses soixante-six horloges [...] et il observe avec amour leurs faces de lune blanches et noires tique-taquant bruyamment la fuite du monde" (324). Lord Cristal résume à lui tout seul toute l'angoisse d'une humanité aux prises avec sa temporalité, assaillie par les minutes, les heures, les mois, les années et inexorablement vouée à la fin du temps humain. Mais lui, Lord Cristal, lutte désespérément contre la menace redoutable et redoutée et, pour ce faire, s'est armé

4) Il est remarquable que le film de Minnelli date de 1954 alors que la pièce de Dylan Thomas, nous rappelle Denis Roche, fut donnée en première lecture à Harvard, le 3 mai 1953, "puis la pièce fut jouée quatre fois au Kaufman Auditorium, à New York": rapprochement hasardeux?

d'une multitude de pendules qui tâchent sinon de contenir le temps (comme on contient l'ennemi) du moins de faire obstacle à son irruption intempestive dans la conscience de l'homme démuné et désarmé:

D'une minute à l'autre, d'un sombre jour à l'autre, l'ennemi inconnu
fondra de la colline, pillard sauvage, mais on ne le prendra pas au
dépourvu (324).

"Ne pas être pris au dépourvu", ne pas être pris en défaut au moment de l'attaque fatale, tel est l'objectif de chacun; mais au système de défense, artificiel et en définitive dérisoire, imaginé, dans sa douce folie, par Lord Cristal, s'oppose l'exaltation lyrique du Révérend Jenkins, moyen de défense peut-être tout aussi illusoire mais qui a au moins pour mérite d'essayer de donner un sens à la suite monotone des jours en la replaçant dans le cadre d'un dessein éternel, comme l'atteste son hymne au matin:

Mais qu'on me donne le choix, et oh!
Toute ma vie et plus encore j'aimerai
....Entendre, le Dewi chanter tout le jour
Et ne jamais, jamais quitter la ville (297).

De même, dans son hymne à la nuit, il adresse au Tout-Puissant une supplique pour prolonger toujours encore un peu le séjour terrestre de ses frères, "toutes les pauvres créatures nées pour mourir"; une nuit après l'autre fera l'affaire:

Nous ne sommes ni tout à fait mauvais, ni tout à fait bons
Nous qui vivons à l'ombre du Bois Lacté
...O, que nous voyions un jour de plus! (333)

C'est dans la prière que le Révérend Jenkins, louant tour à tour, et le jour et la nuit (et chaque instant accordé à la "pauvre créature" sur ce coin de Paradis sur terre qu'est Llaeggub) résout le conflit du Jour et de la Nuit, tous deux réunis dans l'éloge (au sens persien) pour réaliser l'accomplissement du temps humain.

Pour les habitants de Llaeggub, nous l'avons vu, l'osmose entre Jour et Nuit se réalise, d'une part, dans la fusion du rêve et de l'ardeur dans la tiédeur nocturne et, d'autre part, dans l'immersion de l'animation diurne au sein d'une torpeur languissante, autre façon de transmuier le grand affrontement en paisible glissement et de réconcilier les contraires. De la conscience à l'inconscience tous les états de semi-conscience (ou semi-inconscience?) se suscitent et se succèdent au point que toute la gamme du sentiment humain se manifeste: frustrations et aspirations, désirs secrets et confessions brutales, remarques acides et gages de tendresse, ressentiments et nostalgies, espérances et illusions, implorations et vociférations, résignations et exaltations, innocence et sens de la faute, humour et ironie.....

C'est toute une comédie humaine qui se joue en vingt-quatre heures de la vie de cette bourgade galloise; pour chacun cependant, un principe actif unifiant - quoique diversifié - est à l'œuvre, qui doit permettre la relation à l'essence de toutes choses: l'amour.

Il y a d'abord l'amour éthéré, platonique, que partagent Miss Price, la couturière, et Mr. Edwards, marchand drapier. Ils s'écriront sans jamais se rencontrer, si ce n'est dans le secret de leurs rêves où ils vivent éperdument une passion idéalisée:

Mr. Edwards: Je vous aime plus que toute la flanelle de coton et tout le calicot,... tout le tussor, la cretonne, le crépon, la mousseline, la popeline, le coutil et la croisée du Marché mondial de la Draperie.

Miss. Price: Je vous tricoterai un portefeuille couleur myosotis... Je réchaufferai votre cœur devant le feu pour que vous puissiez le glisser sous votre gilet de flanelle quand ferme la boutique (285)

Et au crépuscule, "elle jette un coup d'œil circulaire et satisfait sur sa petite chambre proprette ordonnée jamais ennuyeuse où Mr. Edwards ne pénétrera jamais". Il est des passions qui suffisent amplement à l'imagination. Ne sont-elles pas, pour autant, vécues intensément? N'apportent-elles pas à l'âme la pure satisfaction qu'elle réclame?

Et puis il y a la passion obscure qui tourmente les corps, celui de Gossamer Beynon que "le printemps remue comme une cuiller" (311) et qui affole les jeunes du village: "Des arbres et des fenêtres, coulent des œillades qui ébouillantent Gossamer, la dépouillant jusqu'aux mamelons" (321). Et pour elle, Sinbad la Marine se meurt de désir: "je suis fou d'amour de cette Gossamer Beynon", confie-t-il à qui veut l'entendre; il souffre en silence, le cœur brisé: "Oh Gossamer, ne refuse pas !" (334).

Il ya aussi cette nostalgie des amours mortes que chante Polly Jarrettière:

Oh Tom, Dick et Harry étaient d'beaux gars
Et jamais personne ne m'aimera comme ça (318,324)

ou qu'évoque en rêve Captain Cat:

Toi, Rosie marine d'eau douce
Toi, douillet amour,
Ma facile des faciles
Mon authentique bien-aimée (327).

Il y a l'obsession du besoin d'amour douloureux et toujours insatisfait: Mr. Waldo qui, dans ses rêves, passe en revue les femmes qu'il a connues et qui, encore maintenant, "rêve d'une femme douce comme Eve et tranchante comme une sciatique pour partager son lit" (317), Mr. Waldo qui, "la nuit dernière a martyrisé" Sainte Polly Jarrettière dans le Bois Lacté (323).

Il y a, à l'opposé, la complète satisfaction que connaît Daï Miche, comblé par ses deux épouses: "Je vois un lit de plume. Avec trois oreillers. Et un extrait des écritures au-

dessus... *Dieu est amour*, ça dit" (315).

Il ya encore le souvenir des amours tyranniques: Mrs Ogmores-Pritchard, deux fois veuve, se remémore le temps où elle jouissait de son autorité:

Mrs. Ogmores-Pritchard: Epoux...je vous aime tous les deux [...] Il sera bientôt l'heure de se mettre au lit. Récitez-moi vos tâches en ordre.

Mr. Ogmores et Mr. Pritchard: Il faut endosser nos pyjamas qui sont dans le tiroir marqué *Pyjamas*.

Mrs. Ogmores-Pritchard (froidelement): Et ensuite vous devez les retirer (332-33).

Bien sûr, il y a la vieille Mrs. Pugh, "cette virago de vieille taupe, cette hargneuse harpie stalactique" (326), pour laquelle Mr. Pugh "cuisine une fricassée de belladone, nicotine, grenouille chaude et cyanure" (325-26): échec de l'amour à n'en pas douter... Mais il y a aussi les promesses de l'amour qui partout éclosent en ce jour de printemps, et bientôt s'épanouiront, à la faveur de la nuit, dans le secret du Bois Lacté. Telle cette jeune fille que Captain Cat entend passer sous ses fenêtres:

Maintenant en hauts talons, et dès le matin s'il vous plaît, l'ainée de Mrs. Les Rosiers, Mae, dix-sept ans et qui n'a jamais été embrassée ho ho, passant sous mes fenêtres, jeune et allant traire les biquettes au pré, elle réveille mes souvenirs (308).

Au Bois Lacté est une grande fête païenne à la gloire de la vie, de l'amour, du printemps, et du temps des hommes. Toutes les pulsions, tous les élans de l'âme humaine s'y donnent libre cours, sans remords ni scrupules, mais au contraire avec une pudeur et un sens de la ferveur que ne sauraient désavouer les consciences les mieux intentionnées...

La nostalgie et la tristesse douce-amère ne sont pas absentes de cette réunion des cœurs sensibles à laquelle sont convoquées toutes les passions humaines, mais si le cycle des jours et des nuits, interminablement, mêle dans ce village heureux rêves et souvenirs, émotions et aspirations, les fantômes des morts bien-aimés et les habitants bien vivants, remplis d'une ardeur sans cesse renouvelée, c'est que l'harmonie et le sens de la réconciliation sont les maîtres-mots de ce chef-d'œuvre de lyrisme qu'est *Au Bois Lacté*.

Reste à savoir si la pléthore des figures évoquées et l'absence d'une intrigue suivie peuvent nuire à sa qualité proprement dramatique. Nous pensons avoir suffisamment affirmé quel était notre sentiment à cet égard. Que le grand affrontement se résolve en un plaidoyer - convaincu et convaincant -, en définitive - pour l'harmonie, la glorification de l'élan vital et pour la croyance en une vie où rêve et routine, apparence et réalité, nuit et jour, ardeur et torpeur, sont considérés comme complémentaires et nécessaires ne nous paraît pas le moindre mérite de cette pièce dont le titre résume assez bien l'esprit: c'est au *Bois Lacté* que s'apaisent les passions, stériles et fécondes, et que naissent, comme pour la première fois, les rêves de demain, ceux qui nous feront vivre.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

L'ART DE LA COMÉDIE D'EDUARDO DE FILIPPO

Auteur et interprète de pièces de théâtre représentant généralement un microcosme napolitain dans ses comportements à la fois comiques et tragiques, Eduardo De Filippo¹ innove de façon radicale, par rapport à son répertoire, avec la pièce *L'art de la comédie*, écrite en 1964².

Tout d'abord, la langue employée n'est plus le mélange d'italien et de dialecte napolitain qui est caractéristique de la façon de s'exprimer de ses personnages. Ensuite, toute référence à la ville et aux habitants de Naples est absente; d'ailleurs, aucun élément d'une localisation précise n'est donné. L'histoire, comme nous allons le voir, bien qu'elle développe des séquences d'événements structurées de façon traditionnelle, apparaît bien vite dans toute sa spécificité de réflexion sur le rapport entre vie et fiction théâtrale.

Un rapport problématique que celui-ci, analysé tout au long des deux actes qui composent la pièce, sous forme de confrontation entre deux personnes ayant une conception opposée de la fonction des acteurs et, par là, du monde. Car il s'agit d'un texte où les idées et les actions d'un comédien finissent par troubler le comportement d'un autre homme qui, dans la vie, est figé dans ses certitudes mentales et les stéréotypes des rôles qu'il attribue à ses semblables.

Nous allons résumer, donc, les tourments essentiels de l'histoire.

Campese, le chef d'une troupe de comédiens en proie à de graves problèmes financiers, obtient d'être reçu par le préfet d'une ville de province non précisée. Un incendie a détruit la salle et presque tous les équipements de sa troupe, mais ce n'est pas de l'argent qu'il est venu demander.

Avant de formuler le motif de sa venue, il parle de la spécificité de son activité, qui ne jouissait pas, par exemple, du statut de métier dans l'abécédaire de son enfance³. Il évoque la frilosité de l'intervention de l'Etat pour soutenir la création théâtrale ainsi que pour bâtir de nouvelles salles et suscite la colère du préfet De Caro lorsqu'il conteste la notion de courage dont certains auteurs doivent faire preuve pour imposer leur art. S'il faut

1) La presque totalité de ses textes est constituée par *Cantata dei giorni pari*, 1 vol., et *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1973. Pour une excellente introduction critique à son œuvre cf. F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975; A. Barsotti, *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992. Voir aussi: E. Esposito, *Per un'interpretazione della dimensione regionale nel teatro di Eduardo De Filippo*, in L. Quartermaine (a cura di), *La cultura regionale nella letteratura italiana*, Exeter, University of Exeter Press, 1989, pp.77-84; *La Naples universelle du théâtre d'Eduardo De Filippo*, in "Théâtres du Monde", 1992, 2, pp.59-66.

2) Cf. *L'arte della commedia*, Torino, Einaudi, 1978. En l'absence d'une traduction française de ce texte, nous avons procédé à la traduction des quelques passages qu'il nous a paru indispensable de citer.

3) *Ibidem*, pp.24-25: "(Campese) Mon grand-père maternel, qui était acteur lui aussi, acheta un abécédaire pour m'apprendre à lire. Vous comprenez, Excellence, qu'à cause des déplacements incessants de notre troupe d'un village à l'autre, mon père n'aurait jamais pu me permettre d'aller régulièrement à l'école. Mon abécédaire à la main: a, e, i, o, u,....et ainsi de suite. Je faisais des progrès, je commençais à énoncer. Une page de ce livre me contraria beaucoup. (De Caro) Laquelle? (Campese) Là où on commence à inculquer dans l'esprit des enfants le respect qu'on doit porter aux hommes qui, avec leurs activités, font honneur à leur pays. On peut lire, en haut de cette page: "Arts et métiers". Il y a le médecin, l'avocat, l'ingénieur, le magistrat; ensuite le tailleur, le menuisier, le forgeron, le maréchal-ferrant....il y a même le remouleur....alors que l'acteur n'y figure pas. (De Caro, amusé) Ce fut là la constatation qui vous contraria. (Campese) Je crois bien, Excellence. Je commençai à me demander, avec la cruauté qui caractérise la naïveté des enfants, quel était le métier ou la profession de mon grand-père, de ma mère et de mon père. Un soir mon père me demanda: "Veux-tu être acteur quand tu seras grand?" Je lui répondis: "Non". "Et pourquoi, donc?" "Parce que, sinon, on ne me mettrait pas dans l'abécédaire".

être courageux dans cette tâche, dit-il, cela veut dire qu'il y a une censure, fût-elle officieuse, qui empêche de dire des vérités gênantes⁴.

Quand le préfet soutient qu'une certaine marge de risque constitue une sorte de barrage salubre contre les débordements arbitraires de certains auteurs, Campese lui rétorque que le public a atteint désormais l'âge mûr de la perception de ce qu'on lui propose. Il souligne l'exigence d'un théâtre qui exprime le rythme quotidien de l'existence, avec des événements qui ne font pas de bruit et qui n'en sont pas, pour autant, moins décisifs pour les gens ordinaires⁵; une mise en scène, donc, de faits divers, pouvant paraître anodins et qui, en réalité, sont parfois porteurs d'implications tragiques.

Il ajoute, ensuite, que le but de sa visite n'est pas d'obtenir un titre de transport gratuit pour que sa troupe se rende dans une autre ville, mais d'inviter le préfet à la représentation de sa nouvelle pièce, "Attention au trou de la serrure", qui aura lieu le jour suivant. Comme il s'agit d'une oeuvre originale, qui brise la convention des pièces traditionnelles en racontant quinze histoires insolites, l'annonce de la présence éventuelle du préfet constituerait un gage d'affluence du public, bref la meilleure garantie de succès et de recettes pour le travail des acteurs.

Mais la réaction qu'entraînent ses propos n'est pas celle que Campese espérait: les arguments du représentant de l'Etat expriment soudainement le mépris le plus total à l'encontre de cette pièce, taxée d'oeuvre de bouffons. La tâche d'un préfet, dit-il, consiste à être en prise directe avec la réalité et il n'est nullement question, pour lui, d'avoir recours au trou de la serrure pour en approfondir la connaissance⁶.

Si la raison officielle de son refus est le manque de temps et de disponibilité pour

4) *Ibidem*, pp.29-30: "(De Caro) Et, d'après vous, ces auteurs si doués, ces poètes si inspirés, n'écrivent-ils pas de bons textes pour le théâtre parce qu'ils ont peur? Mais de quoi, donc, ont-ils peur, si la censure a été abolie? (Campese) Non, Excellence, je parle d'une autre peur. Une peur pernicieuse, constitutionnelle, congénitale...qui accompagne les gens de théâtre depuis leur naissance jusqu'à nos jours. Les acteurs de la "commedia dell'arte", ceux qui jouaient en improvisant, furent toujours persécutés, à cause de leurs répliques cinglantes contre la bourgeoisie, l'aristocratie et les gouvernements; obligés à fuir d'un pays à l'autre, de telle ou telle république, ils furent souvent appréhendés, emprisonnés, torturés et même pendus. La corde qui mit fin aux souffrances d'un arlequin, en Angleterre, doit y être encore. S'il n'y a pas de censure, Excellence, il y a l'autocensure, à laquelle les acteurs doivent se soumettre spontanément. Car les gens de théâtre font leurs premiers pas en fonction d'une volonté précise, d'une orientation obligée, et ne cherchent pas à atteindre leur vrai objectif, qui consisterait à donner au public l'image de la vérité. (De Caro) N'exagérez pas. Certes, il y a des vérités qu'il ne faut pas dire dans une pièce de théâtre; êtes-vous d'accord sur ce point, au moins? (Campese) Sur ce point, oui. (De Caro) Oh! Heureusement. Si la production théâtrale n'est pas toute d'une grande valeur, il y a bien eu quelques oeuvres valables. Ceux qui ont des choses à dire s'expriment malgré la "confusion". Quelques auteurs courageux n'ont pas manqué. (Campese) Voilà. C'est vous, et non pas moi, qui avez parlé de courage. Pourquoi l'acteur doit-il être courageux? S'il faut du courage pour dire une vérité au théâtre, cela signifie qu'il y a quelque chose qui fait peur dans l'air". *L'art de la comédie* ne resta que peu de temps à l'affiche du théâtre San Carlo de Naples, en janvier 1965, à cause des réactions hostiles suscitées en haut lieu. S'agissant, en l'occurrence, d'autocensure, le recours à cette pratique, évoqué par Campese dans un contexte de fiction, trouve une confirmation directe dans la réalité.

5) *Ibidem*, p.30: "(Campese) Mais le public reconnaît immédiatement les auteurs malintentionnés: il les démasque et ne les suit pas. Le spectateur est devenu majeur, maintenant, et juge avec sa tête...Le public est mûr, il veut son auteur, celui qui lui raconte les faits de chez lui et qui fait en sorte qu'il se reconnaisse dans les personnages de la pièce. Un auteur jugé comme tel, entre par la porte d'accès du plateau et sort, bras dessus bras dessous avec le public, par la porte d'accès du parterre".

6) *Ibidem*, p.33.

assister à une fiction théâtrale, la suite du dialogue montre bien ce qui se cache derrière. Car, à travers le trou de la serrure, on peut voir ce qui n'est pas censé exister ou qui dérange.

Les événements saisis de la sorte renvoient à des cas innombrables et, loin d'intéresser le haut fonctionnaire pour les indices qu'ils pourraient fournir sur les comportements humains, constituent une source d'inquiétude supplémentaire. C'est leur potentialité de faits irréguliers, sortant du cadre bien établi des prévisions habituelles, qui fait peur, entraînant une réaction d'intolérance.

Mis à la porte, après qu'on lui a remis par erreur la liste de certains rendez-vous du préfet, Campese a néanmoins le temps de semer à nouveau le trouble dans l'esprit de son interlocuteur, le mettant en garde sur l'identité des personnes qu'il va bientôt recevoir. S'agira-t-il des vrais habitants de la ville ou bien des comédiens de sa troupe, qui, bien que sinistrés, disposent toujours des accessoires pour se déguiser et savent jouer la comédie à la perfection? Ceux-ci, dans le cas où leur chef déciderait de les envoyer, ne chercheront pas à s'interroger, comme les personnages de Pirandello, sur la séparation entre être et paraître, mais ils auront pour but très pratique, voire pédagogique, un jeu théâtral se confondant, par ses contenus, avec la réalité ⁷.

Véritable pari sur l'utilité sociale d'un théâtre dévoilant, en avant-première, certains problèmes de la vie en commun, la menace de Campese produit immédiatement ses effets, dès que commence le défilé des personnes qui avaient rendez-vous avec le préfet.

C'est d'abord le tour du médecin municipal d'un petit village, qui exerce sa profession dans des conditions difficiles et souffre du fait que les nombreux succès de ses interventions soient peu reconnus par ses patients. Les multiples ex-voto qui entourent un Christ, dans une petite chapelle située à côté de la place principale, reflètent bien l'approche mentale de ces derniers, qui attribuent les guérisons et généralement tous les grands résultats médicaux à la grâce divine. Le nom de leur sauveur réel, en revanche, est presque oublié.

Excédé par ce qu'il considère comme la concurrence déloyale d'une foi religieuse très primaire, ce médecin athée demande au préfet de l'autoriser à accrocher, à côté de la porte principale de sa maison, certains des nombreux témoignages écrits de ceux qui l'ont félicité pour ses interventions décisives, le remerciant souvent de leur avoir sauvé la vie.

En accordant son autorisation sans hésiter, le préfet, qui est persuadé d'être en face de l'un des hommes de Campese, a surtout l'intention de pousser son adversaire potentiel à commettre le faux pas d'excès de confiance, susceptible de le trahir.

Le curé reçu aussitôt est soupçonné d'être lui aussi un comédien. Il raconte l'histoire d'une jeune femme enceinte d'un homme marié, qui veut accoucher dans l'église, dans le but déclaré de susciter un scandale. Chassée de sa maison et contrainte de vivre dans des conditions matérielles pénibles, elle veut vivre officiellement avec l'homme qu'elle aime; la femme légitime de celui-ci a d'ailleurs une liaison avec un autre homme.

7) *Ibidem*, p. 35: "(De Caro) Envoyez donc ces "Personnages en quête d'auteur", ils seront bien accueillis.... (Campese) Non, Excellence. Cela n'a rien à voir avec Pirandello. Nous n'avons pas traité le problème de "l'être et du paraître". Si je prends la décision d'envoyer mes acteurs ici, je le ferai afin d'établir si le théâtre exerce un rôle utile pour son pays ou pas. Il ne sera pas question de personnages en "quête d'auteur", mais d'acteurs en quête d'autorité...."

Cette situation de désordre sentimental est rendue plus complexe par la volonté, qu'ont manifestée respectivement ces personnes, de réclamer le divorce, alors qu'il n'est pas prévu par la loi.

Or, cette requête risque de faire beaucoup de bruit dans la presse de gauche, notamment à la suite de la provocation que constituerait l'accouchement dans une église. D'où l'inquiétude du curé, qui surveille depuis la fenêtre, tout en exposant ce problème au représentant de l'Etat, l'entrée de l'église, craignant que la jeune femme n'y pénètre.

En donnant ces informations au haut fonctionnaire, il souhaite recevoir de l'aide, ne serait-ce que morale, des pouvoirs publics; une naissance dans de telles conditions, ajoute-t-il, pourrait avoir en outre des conséquences politiques fort désagréables.

Après que l'homme en soutane a été congédié brusquement, son récit étant jugé tout à fait invraisemblable, une maîtresse d'école fait irruption dans le bureau du préfet et lui raconte, en présence d'un homme et d'une femme qui surviennent aussitôt, un cas dramatique et étrange.

La cause de sa venue est un terrible remords de sa conscience, car elle se sent responsable de la mort du petit Marco. Elle avait puni, en effet, ce garçon âgé de six ans, dans sa pauvre école située dans un village de montagne, en l'enfermant dans une pièce froide, qui avait servi autrefois de cellule de détention. Puis elle avait oublié, au cours de sa journée de travail, d'aller le délivrer et n'avait pu ouvrir la porte de cette pièce que beaucoup d'heures après, à la suite de circonstances malheureuses, quand l'enfant était désormais mort de peur et de froid.

C'est pour cette mort par négligence qu'elle vient se dénoncer ainsi que pour avoir occulté le corps, craignant les poursuites judiciaires et les échos de la presse.

Cette histoire troublante se complique du fait que ces aveux sont contredits par les parents du petit Marco, qui ont assisté au dialogue, et que l'institutrice accuse le père d'avoir remplacé son enfant légitime par un petit bâtard, du même âge, qu'il a eu de sa belle-soeur.

Mais le préfet, ainsi que les spectateurs, ne sont pas au bout de leurs surprises. Car le pharmacien, venu s'entretenir, avec le secrétaire du préfet, de l'injustice dont il s'estime victime au sujet de la licence d'exercer sa profession qui lui a été refusée, n'a pu maîtriser son désespoir et a avalé des pastilles d'arsenic; après un ultime effort pour se déplacer, il s'effondre, mort, dans le bureau de De Caro.

Défilent alors à nouveau ceux qui ont parlé au représentant de l'Etat au cours de la matinée, attirés par cet événement. Ils reconnaissent tous, dans la personne allongée par terre, les traits du pharmacien, alors que le préfet et son secrétaire ne croient pas au décès et voient en cela le couronnement grotesque de la mise en scène de Campese.

Ce dernier, qui est venu rendre, entre-temps, la fameuse liste des rendez-vous en préfecture, se livre alors à une réflexion amère sur ce qui vient de se produire.

Pressé de dire si on est en présence d'un mort vrai ou faux, il affirme que cette distinction n'est pas importante. L'existence d'un mort dans une fiction théâtrale est d'une extrême gravité, en revanche, car elle renvoie inévitablement à une mort réelle ou qui va avoir lieu, le théâtre reflétant le comportement des hommes, jusqu'à l'anticiper. Une mort jouée par des comédiens est donc plus terrible, à son avis, à cause de sa force symbolique. Ce qui compte est alors la connaissance des circonstances spécifiques de la vie des

individus dont on parle, qui seules peuvent permettre de comprendre les raisons de tel ou tel geste irrémédiable. D'où, conclut-il, l'utilité de faire attention au trou de la serrure et de tenir compte de son invitation précédente à assister à la pièce sur les quinze cas insolites ⁸.

Les injonctions de se prononcer sur la vraie identité de ceux qui viennent de défiler en préfecture restent sans réponse. Les menaces d'emprisonnement dans le cas où tout cela se révélerait faux n'y font rien non plus. L'annonce de l'arrivée imminente du sous-officier des carabiniers connaissant les visages des habitants de la petite ville ne le trouble guère.

C'est Campese qui continue de tirer les ficelles du jeu jusqu'à la dernière réplique de la pièce, lorsqu'il affirme que sa troupe possède également un uniforme de sous-officier des carabiniers, parmi les vêtements qu'elle utilise: le témoignage de l'homme qui va entrer dans le bureau de De Caro pourrait alors ne pas être digne de foi ⁹.

Tel est, dans les tournants essentiels de son contenu, le développement de *L'art de la comédie*.

Sa structure de pièce à thèse apparaît clairement dès le début. De l'évaluation de la place de la création théâtrale à l'intérieur d'un système institutionnel qui est celui de l'Italie après 1945, on procède à la définition des contenus possibles et souhaitables des nouveaux textes, pour aboutir enfin au sujet brûlant du rapport entre le théâtre et la vie.

Ce mouvement par étapes progressives vise à étaler au grand jour la différence d'approche philosophique qui sépare l'attitude du comédien, guettant les formes les plus variées de l'existence pour les comprendre, de celle de l'homme du pouvoir, voulant à tout prix les répertorier selon des schémas bien arrêtés, dans un but non avoué de les normaliser.

La démarche de De Filippo est en définitive très linéaire, voire pédagogique, au sens strict du terme.

Le premier acte, centré sur la confrontation verbale entre Campese et le préfet, n'est rien d'autre que la prémisse théorique des cas précis qui sont présentés dans le deuxième acte. L'histoire à rebondissements, dont il est question, est en effet une démonstration ponctuelle de ce qui est énoncé auparavant, de façon plus abstraite.

La succession de plus en plus rapide de cas qui sont à la limite du crédible et qui laissent le spectateur perplexe, a manifestement pour but de dérouter. Le médecin qui rêve d'une sorte de petite chapelle laïque en témoignage permanent de ses exploits professionnels ou l'institutrice qui s'accuse de la mort d'un écolier, que ses parents nient, renvoient par moments au contexte d'une farce.

Cependant les propos de Campese interviennent à point nommé pour proposer une clé d'interprétation d'une situation aussi agitée.

Car, si l'art de la comédie a ses lois techniques à respecter, elle se doit de véhiculer un message s'inspirant de la vie et se renouvelant sans cesse, sans craindre de brusquer les spectateurs. Qu'il fasse rire ou pleurer, semble dire encore le protagoniste, le théâtre a l'obligation de faire réfléchir et il n'existe pas de situations plus proches de la sensibilité du public, avec leur mélange d'aspects comiques et tragiques, que celles possédant des connotations très spécifiques et qu'on n'a pas coutume d'exposer.

8) *Ibidem*, pp.70-71.

9) *Ibidem*, p.72.

D'ailleurs, tout l'impact multiforme du message théâtral, fondé, entre autres, sur la notion de jeu, aussi bien des dialogues que des rôles, est contenu, en guise d'anticipation de la problématique, dans le titre même de cette pièce.

L'art de la comédie, d'après les contenus relevés, renvoie également, par le procédé rhétorique de l'inversion¹⁰ qu'on peut y appliquer, à la "commedia dell'arte"¹¹, à vocation éminemment populaire, avec son bagage d'improvisation, de dérision et de liberté d'expression.

Certes, Campese revendique, à un moment donné, la maîtrise du jeu théâtral acquise par ses comédiens, en opposition à l'improvisation de la "commedia dell'arte"¹²; cependant, les personnages qui rendent visite au préfet, dans le cas où il s'agirait d'acteurs, procèdent bel et bien à une improvisation, qui se distingue du modèle italien surtout par la précision de l'imitation de la réalité. Leurs performances relèvent des formes d'une "commedia dell'arte" adaptée par un esprit qui affectionne la critique sociale.

Il ne faut pas oublier, en effet, que les événements évoqués dans le bureau dépouillé de cette préfecture de province sont en même temps l'occasion de références polémiques à certains thèmes majeurs, qui ont secoué l'opinion publique italienne au cours des années soixante et soixante-dix.

C'est le cas, notamment, de l'Eglise catholique, dont le pouvoir s'étendait largement, à l'époque, au domaine socio-politique, à travers l'emprise sur le parti démocrate-chrétien¹³. Le débat qui a précédé l'introduction de la loi sur le divorce, en 1970, confirmée par un référendum, en 1974¹⁴, a été parmi les plus passionnés et violents que l'Italie ait connus au cours de ces années et il a constitué l'un des rares motifs unificateurs de la gauche. Mais c'est surtout le rapport entre l'auteur de pièces de théâtre et les institutions qui tient à cœur à De Filippo.

En 1959, il avait déjà abordé, dans une lettre ouverte au ministre du Tourisme et du Spectacle, le problème de la crise du théâtre, l'attribuant notamment à l'attitude hypocrite et ambiguë de l'Etat, dont le mécénat et le libéralisme ne lui paraissaient que de façade¹⁵. Il avait condamné tout particulièrement le rôle insignifiant d'un théâtre issu de cercles privilégiés et parasitaires, se bornant à la mise en scène de textes classiques et d'importation ou d'adaptations médiocres de modèles illustres.

S'insurgeant contre une création dénuée de vrais contenus et coupable d'avoir provoqué la désaffection du public, il avait mis l'accent sur la gravité de la condition d'un théâtre de tout repos, étranger aux problèmes et aux soucis des individus.

10) Cf. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, pp. 263-264.

11) Cf. S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico, I*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 174-190.

12) *L'arte cit.*, p. 35: "(De Caro, hors de lui) Campese, arrêtez de m'importuner. Si l'un de vos comédiens se présente, je le mettrai à la porte. (Campese) Et comment feriez-vous pour le reconnaître? Nous savons feindre à la perfection...en devenant grands, petits, bossus, gras...Nous avons pu sauver la caisse des maquillages, et nous ne sommes plus les histrions d'autrefois, qui improvisaient la "commedia dell'arte"; nous avons appris désormais à jouer la comédie selon les règles".

13) Cf. D. Mack Smith, *Storia d'Italia 1861/1969*, Bari, Laterza, 1987, pp. 733-773.

14) Cf. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 444-445 et 471-473.

15) Cf. *Lettere al Ministro dello Spettacolo*, in L. Bergonzini, F. Zardi, *Teatro anno zero*, Firenze, Parenti, 1961, pp. 142-154.

Cette intervention passionnée abordait également la situation précaire des acteurs, soumis aux aléas des protections et des subventions gouvernementales, et allait jusqu'à proposer des remèdes concrets. Son approche critique était d'autant plus solide et au dessus des querelles partisans qu'elle émanait d'un homme du métier qui avait connu un large succès auprès des publics les plus variés.

Si, d'un côté, *L'art de la comédie* développe plusieurs motifs de la lettre ouverte au ministre, la structure du texte anticipe, de l'autre, un aspect non moins important de l'activité de De Filippo: l'enseignement de la technique de composition d'une pièce.

En 1980, en effet, il crée une école de dramaturgie à Florence¹⁶ et, pendant les années 1981-83, peu de temps avant sa mort, il donne des cours de composition dramatique à l'Université "La Sapienza" de Rome¹⁷.

La méthode de travail utilisée, pour cette dernière expérience, consiste à suggérer et guider l'écriture d'une pièce à partir d'une idée donnée, jusqu'à la mise en scène définitive, sanctionnant le choix du meilleur texte. Voici donc, à titre d'exemple, l'une de ces suggestions: un homme, ayant soufflé à un ami son emploi, vit dans l'attente angoissée de sa vengeance et finit par être la victime d'une série catastrophique de mésaventures, dont il est le seul responsable et qu'il s'obstine à interpréter comme les conséquences de la haine de l'autre; désespéré, il lui demande des explications sur son comportement, dans la scène finale, mais il ne provoque qu'une réaction d'étonnement gêné chez son ancien ami.

Axé sur les spécificités techniques, voire pratiques, de la composition d'un texte théâtral, l'enseignement de De Filippo est caractérisé par une grande disponibilité à l'égard des problèmes rencontrés par ses jeunes élèves, qu'il essaie d'amener à trouver seuls certaines solutions du déroulement de l'histoire ou du découpage des scènes.

Si l'on excepte les conseils fournis au début de la série de leçons, sa méthode de travail consiste à écouter la lecture des différentes ébauches de textes et à faire quelques réflexions, s'abstenant presque toujours des jugements.

C'est au cours de ces réflexions qu'il parle, à plusieurs reprises, du métier d'acteur et de son rapport avec le public.

Il insiste sur la nécessité que le public, notamment dans une pièce comique, soit soumis à un effet de surprise. Ce sont le naturel du jeu et la maîtrise du son de la voix, dit-il, qui font croire à l'improvisation, qui déclenche alors le rire inconditionnel du public, à savoir son adhésion. Evoquant un épisode de sa carrière¹⁸, il raconte qu'un jour, au théâtre Odeon de Milan, plusieurs personnes étaient accourues à l'entrée du plateau, croyant que les trois comédiens De Filippo¹⁹ étaient en train de se disputer: ils étaient, tout simplement, en train de répéter.

Tout, ajoute-t-il, doit être répété, même la moindre réplique ajoutée au texte original, car il est impossible d'inventer sur scène, bien que certains s'obstinent à croire le contraire. Il va jusqu'à nier, pour une expression théâtrale digne de ce nom, la possibilité

16) Cf. F. Di Franco, *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Bari, Laterza, 1983, pp.105-107.

17) Cf. *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di P. Quarenghi, prefazione di F. Marotti, Torino, Einaudi, 1986.

18) *Ibidem*, p.56.

19) Il joua pendant longtemps avec son frère Peppino et sa soeur Titina.

de s'inspirer de la démarche de la "commedia dell'arte"²⁰.

Cette remarque nous rappelle ce que dit Campese sur l'art de ses comédiens: ils ont appris à maîtriser leur jeu selon des règles rigoureuses²¹. Leur aptitude à improviser n'est que la faculté d'adapter les rôles qu'ils ont appris à jouer, après un long entraînement, à des situations contingentes. Au fond, leur marge de manoeuvre est très étroite, mais paraît très large parce que leur expérience est grande et qu'elle peut donc induire en erreur de perception un spectateur comme le préfet, tout aussi démuni que la plupart de ceux qui composent le public.

C'est de la spécificité du métier d'acteur qu'il est question, dans cette pièce, et finalement de l'ambiguïté, qui est sa marque essentielle.

Car le public est dans l'impossibilité, jusqu'à la fin, de trancher sur l'identité des interlocuteurs du préfet et de savoir s'il a assisté à la démonstration thématique d'une comédie ou à une tragédie. Mais cela est accessoire.

En exercice de style savamment dosé, *L'art de la comédie* peut se prêter à plusieurs interprétations, parmi lesquelles le constat de l'impossibilité de séparer la comédie du drame aussi bien que la réalité de sa projection symbolique pourrait résumer, peut-être, le sens de la démarche effectuée.

En outre, toute interprétation globale de cette pièce ne peut pas passer sous silence un rapprochement qu'on est presque obligé de faire avec *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello²².

Bien que Campese, porte-parole de De Filippo, revendique une conception dramatique différente de celle de l'auteur sicilien, il est indéniable que ces deux textes adoptent une démarche commune de théâtre dans le théâtre.

L'importance symbolique de ce qui se déroule sur la scène et le désarroi que les personnages sont censés provoquer chez les spectateurs sont semblables, sans compter des ressemblances plus ponctuelles comme la mort sur le plateau ou la caractéristique d'histoire inachevée. Mais la grande différence se situe au niveau du but recherché, qui est ici essentiellement pédagogique.

Ce n'est pas un hasard si Campese précise que sa décision éventuelle d'envoyer ses comédiens jouer des rôles d'hommes et de femmes de cette ville de province sera dictée non pas par un souci philosophique, comme dans *Six personnages en quête d'auteur*, mais par la volonté de trouver une autorité. L'épreuve à laquelle il compte soumettre le représentant de l'Etat vise à démontrer la difficulté de la communication entre le domaine de la création artistique et le pouvoir en place.

La mise en échec finale du préfet est la preuve des contradictions dans lesquelles finit par se débattre tout pouvoir institutionnel qui s'est coupé de la vie réelle.

En bon pédagogue, Eduardo De Filippo invite donc ceux qui ont le pouvoir à se

20) *Lezioni di teatro cit.*, pp.56-57: (De Filippo répond à un élève qui vient de lui demander si, d'après lui, la "commedia dell'arte" n'existe pas) "Esiste nella mente dei poeti e dei pittori, di quelli che l'hanno dipinta. Le maschere....Come Tiepolo, che ha fatto quel Pulcinella con quei pan di zucchero alti così e poi gli fa fare le capriole! Come potevano farle? Quelle sono interpretazioni dei pittori che hanno stilizzato la figura. Se si dicono agnati agnati, allora si si può recitare a soggetto, ma si parla tutti insieme e non si capisce più niente".

21) Voir note n° 12.

22) Cf. L. Pirandello, *Théâtre complet*, traduction française, éd. publiée sous la direction de P. Renucci, I, Paris, Gallimard, 1977, pp.993-1081.

pencher avec plus de disponibilité sur les cas de la vie de tous les jours. Dans cette tâche, le recours au trou de la serrure pour mieux comprendre pourrait relever alors non pas de l'indiscrétion, mais de l'humilité.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

LE CHEMIN DU ROY, DE FRANÇOISE LORANGER ET CLAUDE LEVAC

Une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable

Tout occupée qu'elle fût, en cette année 1992, par le 350^{ème} anniversaire de sa fondation, la ville de Montréal n'a pas oublié non plus de célébrer, après vingt-cinq ans, la visite du général de Gaulle et sa proclamation célèbre : "Vive le Québec libre!". Le 17 juillet dernier, un immense obélisque, réalisé par le sculpteur Olivier Debré dans un granit bleu de Normandie et offert par la ville de Paris, a été élevé aux portes du parc Lafontaine, en bordure de l'avenue Sherbrooke, à Montréal, en hommage au général de Gaulle. Cette fidélité se fait encore l'écho de l'intense émotion soulevée le 24 juillet 1967 par cette phrase lancée au balcon de l'hôtel de ville de Montréal, et dont les répercussions semblent bien, depuis quelques mois, connaître un regain de vigueur.

Le mérite des auteurs du *Chemin du Roy* est d'avoir perçu d'emblée la puissance de l'événement¹ : "Le Chemin du Roy", le vrai, écrit Françoise Loranger, celui que nous a fait vivre le général de Gaulle, avait ses racines dans le passé et des prolongements dans l'avenir. C'était le symbole même de notre vie collective humiliée et soudain, hors de tout espoir, glorifiée. Quant un événement public prend une telle importance, quand il va jusqu'à changer non seulement le cours des choses mais chacun de nous individuellement, ce n'est plus de l'actualité, c'est de l'histoire" (p.9). La pièce, dénommée "comédie patriotique", a en effet pour sujet de recréer l'atmosphère du voyage de de Gaulle et les réactions qu'elle suscita, au Québec et à Ottawa, sous la forme d'une rétrospective fantaisiste et satirique, transposée dans le cadre d'une joute de hockey.

Précisons que le "Chemin du Roy" est le nom de la route qui rejoint Québec à Montréal et longe, à l'opposé de l'autoroute, la rive gauche du Saint-Laurent, en traversant les diverses localités riveraines; elle suit le tracé du chemin des premiers colons _ d'où son nom _, et c'est elle qu'emprunta le cortège du général de Gaulle, permettant à ce dernier de prononcer de ville en ville une série d'allocutions qui préparait progressivement sa prise de position finale, à Montréal. Il y a peut-être aussi un léger jeu de mots sur le titre, mais très ponctuel, lorsque, à la question d'un anglophone qui ne sait rien de la visite attendue : "Is that for the King of Iran ?", tous répondent avec défi : "It's for the King of Québec" (pp. 68-69).

Ce qui fait l'originalité de la pièce, c'est, par une rare opportunité, sa place à la croisée d'éléments complémentaires et parfois antagonistes. Elle assure d'abord la rencontre du théâtre et de l'événement : "Tout à coup de Gaulle est arrivé, déclare Françoise Loranger, puis je me suis dit : "Le théâtre n'est pas dans les salons, il est dans la rue, en ce moment"[...] alors, en parlant avec Levac - il était là le soir du balcon -, on se disait : c'est tellement vivant, c'est tellement extraordinaire ce qui se passe, qu'il faut faire quelque chose là-dessus"². L'oeuvre a ainsi été composée à partir d'une documentation très

1) Voir Annexe A.

2) *Québec français* n°28, décembre 1971, "dossier littéraire, Françoise Loranger, entrevue", p.30.

abondante qui permet une reconstitution historique aussi fidèle que possible, où à peu près rien n'a été inventé, chaque personnalité politique³, notamment, ayant eu, sur la situation, quelques formules assez significatives pour s'y peindre.

La pièce met également l'accent sur la dualité canadienne. Chacun des deux actes montre le contraste entre l'intention de libération nationale chez les Québécois et la rigueur fédéraliste chez les Canadiens anglais, le premier acte visant surtout à faire percevoir la montée de l'enthousiasme des uns, jusqu'au discours de Montréal, et le second, la montée de l'exaspération des autres après le discours. On aboutit à cette irréductible opposition des deux partis, que proclament d'un côté François Aquin:

– " Il a révélé le Québec aux Québécois, et les Québécois au reste du monde, qu'est-ce qu'on pouvait lui demander de plus ?" (p.106),

et de l'autre Diefenbaker:

– "Inexcusable intrusion in Canadian affairs !" (p.101), soutenu en cela par tous les membres du gouvernement fédéral:

"Iniquity, insanity, insipidity, unadvisable, unbearable, unanswerable, intolerable, unacceptable !" (pp.120-121).

Il en résulte une perspective indépendantiste adoptée avec plus ou moins de conviction par tous les partis québécois (sauf dans les quartiers riches). Un tel espoir ne saurait être mieux formulé que dans ces deux répliques qui opposent Marchand, québécois dissident, et Grégoire, sympathisant séparatiste:

– "Marchand : – Vous savez aussi bien que moi que je ne verrai jamais l'indépendance de mon vivant !

Grégoire : – Vous n'avez pas l'intention de vivre vieux !" (p.105)

L'emploi alterné des deux langues est un autre moyen de manifester la dualité canadienne, les anglophones s'en tenant avec complaisance à leur propre langage :

– "– I'm Canadian and English is enough for me.

– I don't want to speak lousy French !" (p.125),

– "Speak white !" (p.123).

et les francophones les plus déterminés refusant tout compromis. Seuls quelques francophones de tendance fédéraliste font figure de déserteurs en acceptant le rôle d'interprètes. Mais bien des problèmes restent insolubles. Les Canadiens anglais, par exemple, n'identifient pas leur fleur de lys, emblème du Québec, et il s'avère impossible de trouver une traduction, d'où cette conclusion d'un passant :

– "Ma pauvre madame, c'est ben de valeur ⁴ pour vous, mais des fleurs

3) Voir Annexe B.

4) = c'est bien malheureux.

de c'espèce là, ça se traduit pas, ça se sent !" (p.62)

Autre déconvenue : le gouvernement d'Ottawa accepte, pour satisfaire de Gaulle, que les ordres militaires soient donnés en français, mais on ne trouve aucun officier de l'armée fédérale qui parle le français.

Le Chemin du Roy reproduit donc avant tout un conflit d'opinion fondamental, exacerbé par la visite du général de Gaulle, et tout un éventail de jugements tente d'en définir le sens et la portée. Tout y est, depuis la réprobation jusqu'à la ferveur, en passant par l'indifférence ou l'inquiétude, et s'y mêlent les avis des protagonistes politiques avec les commentaires de la foule anonyme.

La peinture la plus réussie est même, à mon avis, celle du peuple québécois massé le long du chemin du Roy, sa curiosité, son excitation, sa joie, ses larmes ; et peu à peu s'affirme sa satisfaction, sa conscience de constituer une société distincte, sa fierté d'être révélé au monde. Le discours du général de Gaulle est ressenti comme une naissance, une "transfusion", une "greffe du coeur" (pp.111-113), enfin comme une véritable transfiguration, puisque les didascalies mentionnent que sur les derniers mois du général, les acteurs qui figurent l'assistance laissent voir leurs visages – jusque-là dissimulés et donc sans expression –, désormais émerveillés, bouleversés et empreints de fierté : "Ce n'est plus une foule anonyme, c'est le visage du Québec" (p.91). Sans doute subsiste-t-il encore quelques indécis, mais la plupart des Québécois ont retrouvé leur dignité, leur courage, leur lucidité, leur énergie :

- "Mon avenir, c'est à moi de le faire".
- "Je vois la vie en face !".
- "Je veux ma place au soleil !"
- "De la bouche, il me sortait des hennissements. Maintenant je veux à tout jamais renoncer au joual"⁵ (p.115)

Enfin, emporté par tant d'élan, un spectateur résume l'ardeur de tous:

- "Un homme de même, c'est presque un miracle !" (p.80).

Cette participation populaire, donne, comme on le voit, chaleur et vie à la pièce. Bien loin d'avoir l'austérité d'un simple débat politique, *Le Chemin du Roy* associe au prosélytisme et à l'animosité, tous les degrés de l'ironie : c'est, à la fois, un drame par son sujet ⁶ et une farce par sa forme. La satire la plus acérée vise naturellement les Canadiens anglais, leur entêtement et leur mépris. Citons, entre autres réparties:

- "French Canadians are like French poodles, they just bark, they don't bite" (p.119).

5) Le "joual" : prononciation avachie du mot "cheval" ; le terme désigne l'argot hétérogène et dégradé des quartiers populaires de Montréal.

6) À noter l'observation sarcastique de F.Loranger : "ce qui m'a particulièrement frappée au moment de l'affaire de Gaulle, c'est la réaction des Anglais. J'ai vu que nous n'étions pas tout seuls à les haïr, ils nous haïssent eux aussi" (*Québec français, op. cit.* p.30).

- "You're the most ignorant group in Canada" (p.125).
- "5 millions ignorant little frenchies against 220 millions Americans" (p.127).

Mais les Québécois ne sont pas épargnés. Avec quel persiflage est présentée la perplexité du Premier Ministre lorsqu'il déclare : "Séparatiste si nécessaire, mais pas nécessairement séparatiste"(p.103). De son côté, l'enthousiasme du peuple frôle parfois la superstition naïve, comme dans ce petit dialogue :

- "Mémère voulait le voir, ben j'ai dit, a va le voir !
- Ça peut rien que lui faire du bien" (p.85).

Et l'on atteint franchement le comique dans la pieuse admiration de celui qui a pu apercevoir le général à Sainte Anne de Beaupré :

- "Pendant la messe, sur son prie-Dieu, avec son bel uniforme [...] vous auriez dû le voir, ce beau grand vieillard à la sainte Table, avec sa dame à côté de lui. Une vraie chrétienne, pis en robe de chrétienne" (p.79).

Grossi avec un humour indulgent, ce culte pour de Gaulle accède à une sorte d'adoration que reproduisent plaisamment les cantiques entonnés - et à l'occasion modifiés - en son honneur :

- "Au ciel dans sa patrie
Au ciel, au ciel, au ciel,
J'irai le voir un jour" (p.80).

ou bien :

- "Rendez mon coeur, rendez mon coeur semblable au vôtre" (p.113).

Enfin, l'invocation à de Gaulle prend les accents de véritables litanies, lorsqu'un assistant lance une série de prières reprises par toute une procession :

- "Béni soit le général...
- Béni soit son grand nom...
- Béni soit son amour de la francophonie...
- Béni soit son message de liberté..."

et terminés par cet appel :

- "Souvenez-vous, ô bienheureux général, qu'on n'a jamais entendu dire qu'aucun des membres de la francophonie qui ont eu recours à votre protection [ait été abandonné]. Je cours vers vous, et gémissant sous le poids de cent années d'injustices en cette anglaise vallée de larmes,

j'implore votre assistance' (pp.113-115).

La distanciation ironique fait allègrement passer le message. Il est également facile de saisir les connotations narquoises de tous les chants qui retentissent dans l'oeuvre, comme les commandements militaires extraits de la *Danse à Saint-Dion*, de Gilles Vigneault (p.60), la *Marseillaise*, sélectionnée à plaisir : "Le jour de gloire est arrivé... Marchons, marchons..." (pp.84-85), et la proclamation finale sur un chant des noirs américains :

"Le Québec est à faire, nous le faisons.
Nous serons nous-mêmes toujours" (p.127).

Une autre dualité réside dans l'alliance de l'écrit et du sensoriel. Dans son avertissement au lecteur, Claude Levac souligne tout de suite qu'il s'agit là d'un "canévas", non d'une pièce de théâtre : "Sauf chez les littérateurs, écrit-il, il ne saurait être question de la prédominance du texte écrit dans une production théâtrale [...]. Respecter un texte, ne pas changer un iota, équivaldrait chez les créateurs de théâtre à un manque total de créativité, d'imagination ou simplement à un manque de personnalité. Monter un texte tel quel, comme il est écrit, apparaîtrait comme un non-sens puisqu'aucun dramaturge, aussi habile fût-il, ne peut prévoir l'architecture scénique, la distribution avec ses points faibles et forts, l'actualisation de tel ou tel problème sous-jacent [...] sur lequel l'accent n'a point été mis [...]. Le texte est un canevas, le plus complet possible, et il est le document de travail de base, le point de départ, mais sûrement pas le point d'arrivée. L'édition vient permettre une diffusion pour un ou plusieurs points de départ nouveaux. Le reste est spéculation de marchands littéraires" (p.15). Des principes tout proches de ceux d'Antonin Artaud, exploités avec bonheur, selon les éloges unanimes de la critique, par le metteur en scène Paul Buissonneau, et je ne puis que regretter de n'en avoir qu'une notion réduite puisque je n'ai pas vu le spectacle. Buissonneau a eu l'idée, "géniale" de l'avis de Françoise Loranger, de jouer l'affrontement sous la forme d'une joute de hockey, que Québec remporte sur Ottawa par quatre points à deux. La patinoire est en outre dominée par une énorme armature de fer qui représente les pieds et les jambes du général de Gaulle et qu'aucun effort ne parviendra à ébranler.

Pour apprécier le choix du metteur en scène, il faut se souvenir que le hockey est le sport national canadien, "le seul champ peut-être, remarque Alonzo Le Blanc, qui rassemble Québécois et Canadiens dans l'enthousiasme"⁷. Dans un article intitulé "Les enjeux du théâtre, du hockey, de la politique", Jean-Cléo Godin, citant un autre critique, rappelle que le hockey est une "manifestation culturelle au Québec", plus même, "une institution compensatoire" : "ses victoires, écrit-il, nous font oublier bien des échecs collectifs et personnels". Et il ajoute : "Dans une période de l'histoire du Québec aussi passionnément dominée par le débat nationaliste [...], le hockey joue plus que jamais un rôle de "projection délirante", aucune défaite ne paraissant définitive tant qu'une nouvelle saison succédera à la précédente". Et il conclut : "Au hockey, le Québec joue sa victoire collective"⁸.

7) Alonzo Le Blanc, "L'oeuvre dramatique de Françoise Loranger" in *Québec français, op. cit.*; p.34.

8) Jean-Cléo Godin, "Les enjeux du théâtre, du hockey, de la politique" in *Quaderni di Francofonia*, I, Letteratura francofona del Canada, Editrice CLUEB Bologna, 1982, pp.45-46.

Il est impossible, lorsqu'on est totalement profane, d'apprécier à la simple lecture de la pièce tous les détails et les attraits du jeu, non plus que de saisir, je cite encore Jean-Cléo Godin, "par quel étrange humour", qui est chez eux une vieille habitude, les Québécois peuvent "tourner en pur divertissement les sujets les plus actuels et les enjeux les plus dramatiques"⁹. Mais Paul Buissonneau a su exploiter ces atouts de manière magistrale : "son imagination galopante, écrivait Jean Garon, [...] a mené toutes ses trouvailles à leur terme. Là le symbole, là la charge, rien n'était épargné pour amener un dépassement du texte et lui ajouter une dimension nouvelle"¹⁰.

Le public de Montréal ne pouvait que répondre au mieux à de telles sollicitations. Ainsi était réalisé le souhait des deux auteurs, de faire de leur spectacle une aventure collective, comme l'avaient été les faits eux-mêmes. Résultat d'un travail d'équipe fourni par toute la troupe théâtrale –, la pièce trouvait son achèvement dans la participation des spectateurs, au moins par l'émotion et les rires. Certains ont même parlé de "happening". C'est du moins dans ce sens que Françoise Loranger voulait orienter désormais ses travaux pour le théâtre : "faire passer toute cette actualité dans une satire mordante qui ferait rire, mais en même temps atteindrait le spectateur jusque dans ses entrailles, afin de le forcer à reconnaître que la réalité n'était pas moins pénible [...] que ce qu'on lui faisait voir sur la scène. Dans le but de l'amener à vouloir changer cette réalité" (p.8). Un théâtre qui ferait naître, au-delà d'une connivence amusée, l'engagement : "non pas miroir seulement, mais ferment d'action" (p.9).

Andrée STEPHAN
Université de Rennes-II

⁹) *Ibid.*, p.46.

¹⁰) Jean Garon, "Le génie de l'imagination", in *Le Soleil*, mercredi 1er mai 1968.

ANNEXES

ANNEXE A

Le Chemin du Roy a deux auteurs, Françoise Loranger et Claude Levac.

Claude Levac, né en 1940, a eu des activités variées comme documentaliste, rédacteur publicitaire, responsable de maisons d'édition; il cumule les fonctions de parolier, scénariste, dramaturge, concepteur et rédacteur. Il participe en 1965 à la fondation du Centre d'Essai des auteurs dramatiques et fonde, en 1967, l'éphémère Théâtre de l'Enclos (renseignements donnés par Denis Saint-Jacques dans le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, T. IV, à l'article *Le Chemin du Roy*).

Françoise Loranger, née en 1913, a écrit un unique roman, *Mathieu* (1949), qui a soulevé de vives controverses. Elle s'est consacrée par la suite à des téléthéâtres puis à des oeuvres dramatiques présentées au Québec et à l'étranger. Ses sujets privilégient les matières d'actualité les plus brûlantes, liées à l'effort de rénovation opéré par la Révolution tranquille : critique de l'intolérance et de la tyrannie des traditions au cours de la période antérieure, celle du "duplessisme" appelée "la grande noirceur" – éclatement de la famille – problèmes du bilinguisme et de la disparité nationale – réactions à la visite du général de Gaulle – crise d'octobre 1970. Son oeuvre suit une double évolution, d'une part dans ses thèmes, qui passent de l'individuel au collectif : de la recherche de soi à l'intégration à la vie sociale, du psychologique au politique; d'autre part, dans sa technique dramatique qui respecte d'abord les formes traditionnelles puis, à partir de 1968, rompt avec elles pour une nouvelle conception de la mise en scène, sentie comme un jeu visuel, le spectacle devenant primordial.

La pièce est créée le 29 avril 1968 par la Compagnie de l'Egrégore au théâtre du Gesù, à Montréal. Elle a été éditée en 1969 chez Leméac, précédée d'une présentation de Françoise Loranger et d'un avertissement aux lecteurs de Claude Levac.

Les références du présent article renvoient à cette édition.

Quant à la part de chaque auteur dans la composition de l'oeuvre, Françoise Loranger a précisé que la majeure partie du texte était d'elle et que la griffe de Claude Levac était perceptible au niveau de la structure générale et des éléments du spectacle. Claude Levac a été aussi l'assistant de Paul Buissonneau, metteur en scène.

ANNEXE B

Il semble souhaitable de définir sommairement chacun des hommes politiques qui jouent un rôle au cours de la pièce, dans leurs fonctions (authentiques) et dans leur

comportement présenté comme typique.

Niveau fédéral :

Pearson, Premier Ministre, libéral.
Hésitant, désireux que les choses s'arrangent d'elles-mêmes.
Rejoint finalement l'énergie de Diefenbaker.

Diefenbaker, ancien Premier Ministre, conservateur.
Plus violent que Pearson, qui lui reproche sa brutalité malhabile.

Jean Marchand, libéral (bras droit de P.E. Trudeau).
Francophone rallié au fédéralisme, symbole de l'assimilation.
Comprend les Québécois et parle de de Gaulle avec déférence.

Judy Lamarsh, romancière, a fait de la radio et de la télévision.
Ministre de la santé et du bien-être social dans le gouvernement Pearson.

Paul Martin, libéral. Devint en 1968 le rival de P.E. Trudeau pour la direction du Parti libéral. Dépourvu, dans l'oeuvre, de toute personnalité.

Niveau provincial (québécois)

Daniel Johnson, Premier Ministre (1966-1968). Parti de l'Union Nationale.
Très embarrassé, soucieux de ne pas se compromettre.

Jean Lesage, Premier Ministre au début de la Révolution tranquille (1960-1966), libéral.

Plutôt hostile à de Gaulle, qu'il ne loue qu'à regret. Accuse le gouvernement du Québec de profiter de cette visite "pour se faire un capital politique" (p.38). Johnson lui reproche de s'entêter à traduire l'anglais (coopération bilingue toujours opérée par les francophones).

René Levesque, a fait partie du gouvernement Lesage dans divers ministères. En 1967, abandonne le parti libéral et fonde le mouvement Souveraineté-Association, qu'il transforme en 1968 en Parti Québécois.

Immédiatement engagé et catégorique, il apparaît vite comme le dissident, celui qui refuse le jeu de la cohésion nationale. Il est le seul à assumer pleinement l'attitude de de Gaulle.

Gilles Grégoire, fonde au Québec en 1966 le parti du Ralliement National, à tendance séparatiste. Vice-président du Parti Québécois de 1968 à 1972.

François Aquin, député libéral au Québec en 1966. Démissionne du Parti Libéral en 1967 : "Je ne resterai pas dans un parti qui se prépare à faire une déclaration mesquine et partisane" (p.106). Siègle alors comme député indépendant jusqu'en novembre 1968. Favorable à René Levesque.

Sur les deux niveaux :

Kierans, 1) au Québec, il a été membre du gouvernement Lesage. En 1967, il lance à René Levesque le défi d'abandonner l'idée du séparatisme ou de quitter le Parti Libéral Québécois.

2) 1968-1971, ministre dans le gouvernement fédéral de P.E. Trudeau.

V EN CETTE FIN DE SIECLE

Bernard URBANI

"Une terre sans eau, c'est un coeur qui saigne" :

Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*

Michel AROUIMI

Suicide sur scène de la violence : à propos du théâtre de Joël Jouanneau

Anne LUYAT

Chambres, de Philippe Minyana : "la haute tension du langage"

Christian IMBART

La fin du consensus : à propos du *Barillet*, de Jean-Pierre Pelaez

Céline GARCIA

A propos du *Barillet* : éléments de mise en scène

"UNE TERRE SANS EAU, C'EST UN COEUR QUI SAIGNE"

TAHAR BEN JELLOUN, *LA FIANCEE DE L'EAU*

Tahar Ben Jelloun est né à Fès (Maroc) en 1944. A l'âge de dix ans, il s'établit dans le Rif, à Tanger, avec ses parents, jusqu'en 1962: il fait ses études au lycée Regnault puis à l'Université de Rabat où il obtient une licence de philosophie. En 1966, il adhère à la revue *Souffles*¹. En juin 1975, Ben Jelloun obtient un doctorat de Psychiatrie sociale à l'Université de Paris VII. Depuis 1971 il vit à Paris et collabore au journal *Le Monde*. Son oeuvre poétique et romanesque, riche et tourmentée, est sillonnée de thèmes actuels et brûlants: la sexualité (*Harrouda*), la solitude, l'émigration (*La Réclusion solitaire*), la religion (*Moha le fou. Moha le sage*), le racisme (*Hospitalité française*), l'écriture (*L'Ecrivain public, La Prière de l'absent, L'Enfant de sable*), la condition féminine (*Harrouda, La Nuit sacrée, Les Yeux baissés*), la vieillesse (*Jour de silence à Tanger*), la Palestine occupée, la guerre (*Hommes sous linceul de silence, Les Amandiers sont morts de leurs blessures, La Remontée des cendres*), la mafia (*L'Ange aveugle*). Marqués par la mémoire, les espoirs meurtris et les cicatrices aux soleil, les textes de Ben Jelloun sont "dominés par la quête de soi dans une société aux prises avec un usage répressif des traditions et des croyances religieuses", restent "un vrai réquisitoire contre l'autoritarisme et l'aliénation" et un hymne à "l'amour vrai, authentique, mystique, libéré de ses contraintes sociales"².

La pièce *La Fiancée de l'eau*³ a été créée au Théâtre Populaire de Lorraine le 13 avril 1984, puis reprise au Théâtre des Sans-Nom à Paris, le 21 décembre 1990, dans une mise en scène de Brigitte Fontaine. Ben Jelloun explique dans l'introduction qu'il s'agit d'un texte "pour un opéra, une commande, ou plus exactement, une demande du compositeur Ahmed Essayad [...]" (p. 7) et confesse humblement son incapacité à écrire une oeuvre théâtrale:

1) Importante revue littéraire marocaine, officiellement fondée en 1966 à Rabat par Abdellatif Laâbi et animée par un groupe de jeunes poètes: Nissaboury, Khair-Eddine, Abdelkébir Khatibi, Abdellaziz Mansouri, Bernard Jakobiak et Tahar Ben Jelloun. A partir de 1969, *Souffles* devient une prise de parole pour "intervenir avec force dans le concert des voix autorisées par la violence iconoclaste d'une poésie, plus proche du cri, de l'invective ou du blasphème, que des sonnets en vers pour jardins d'ambassade" (Marc Gontard, "Les revues au Maroc et l'activité littéraire depuis 1960" in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, CNRS, XV, 1976, p. 1379). Organe du mouvement révolutionnaire du pays, cette revue est interdite en 1972; Laâbi est incarcéré et inculpé d'atteinte à la sûreté de l'Etat. D'autres poètes se regroupent et fondent une autre revue en 1971, *Intégral*, consacrée surtout à la poésie et aux arts plastiques: ils tentent ainsi de lutter contre l'obscurantisme socio-politique et en faveur du renouvellement des formes littéraires.

2) Tahar Bekri, "De l'étoile secrète au printemps blessé / Quelques auteurs" in *Notre Librairie* (spécial *Ecrivains de langue française*), Paris, CLBF, n°108, 1992, p. 95.

3) Arles, Actes Sud, 1984. La pièce est suivie de *Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi ouvrier algérien*. Cet entretien, paru dans le *Monde* du 11 avril 1978, a été mis en scène par Antoine Vitez au Théâtre National de Chaillot, le 13 avril 1982.

"Je ne sais pas écrire pour le théâtre. J'écris en pensant à une scène. Mais cela ne suffit pas. Je puise alors dans la mémoire des personnages de mes romans. Je les convoque en privé et je devine ce qu'ils auraient dit et fait dans une situation donnée [...] Ecrire sur commande n'est pas avouable. Et pourtant, après Essayad, c'est Charles Tordjman qui a su me convaincre d'écrire cette histoire et d'en faire un espace pour que des absents ne soient ensevelis dans l'oubli, l'abandon ou la brutalité de l'histoire" (pp. 8-9)⁴.

La Fiancée de l'eau est un texte dramatique, composé d'un Prologue et de 15 scènes ou tableaux (signes temporels de la fiction et de la représentation), rempli d'ombres qui, lentement, vont prendre corps et s'agiter avec violence, d'abord dans la mémoire du poète-romancier, puis sur la scène:

"Les absents ne sont pas morts. Ils ne sont pas quelques-uns, mais une communauté, et dans bien des cas, ils sont un peuple [...], des ombres qui bougent et agitent le voile jeté sur eux par les mots, discours de ceux-là mêmes qui leur ont confisqué la TERRE et L'EAU, LA PAROLE et LE PAIN"(p.7)

Le titre porte en lui un embryon du récit et l'annonce d'un dénouement: une femme "épousera" symboliquement l'eau; ces informations, si fragiles soient-elles, méritent d'être retenues. "Ecrit avec les syllabes de l'absence, à l'insu de ceux et de celles qui, non seulement ne la liront ni la verront jouer, mais qui n'en entendront même pas parler" (p. 7), cette pièce s'insère parfaitement dans la littérature de Tahar Ben Jelloun. L'histoire se déroule dans un petit village du Haut-Atlas marocain, inondé de lumière, bâti sur une terre ingrate où l'eau est de plus en plus rare, habité par de pauvres fellahs. Ces ombres qui titubent, ces voix sèches et rauques, sont celles d'Harrouda, personnage mythique sans âge⁵, de Malika, de l'épouse du fqih, de Majdoub, jeune homme sage et fou à la fois, amoureux de Malika, de Moha mais aussi celles de personnages moins bien définis, signalés par une simple initiale (femme A, femme B, une femme, etc.), des groupes de paysannes qui circulent tout au long de la pièce⁶. Voix dénonciatrices, qui refusent l'ordre établi, la tradition et la religion représentées par Hadj Abbas, un riche propriétaire, son fils et le fqih⁷. Tous ces personnages incarnent des réalités bien connues.

Résumons cette pièce dont l'action est menée surtout par les femmes, victimes "de

4) Tahar Ben Jelloun recomposera le même espace, sept ans plus tard, en 1991, dans *La remontée des cendres*, recueil de poèmes dédiés à ses frères morts lors de la Guerre du Golfe

5) Harrouda est un personnage cher à Ben Jelloun. C'est le nom de son héroïne de son premier roman, *Harrouda*, écrit en 1973: récit mouvant et émouvant, à mi-chemin entre le poème et le roman engagé, évoquant des scènes de la société marocaine. Harrouda est aussi le nom mythique donné à différentes figures de l'oppression subie: la prostituée, la femme en général, l'enfant, les vieillards, les fumeurs de kif, "une terre et un peuple grièvement blessés" (*La Mémoire future*, Paris, Maspéro, 1976, p. 14). Deux villes constituent le cadre de ce récit: Fès, emblème de la tradition, et Tanger, symbole de la trahison.

6) Un groupe forme le Choeur qui inaugure la scène VI.

7) Hadj est polygame, le fqih a de nombreux pouvoirs: il incarne l'autorité religieuse mais il est aussi responsable de l'école coranique; écrivain public, il rédige les actes de mariage ou de divorce.

la violence de l'histoire et de la brutalité des hommes" (p 13)⁸. L'eau est détournée par Hadj Abbas, le riche notable du village, avec la complicité du Cheikh-fqih Ahmed, asséchant ainsi les parcelles de terre des fellahs. (Prologue, scènes II, III, IV, V, VI). Abbas veut que Mostafa, son fils aîné, éduqué à l'occidentale, accepte l'héritage, le fasse fructifier et épouse Malika, la fille du Cheikh (VI). Malgré les reproches que lui fait sa femme, Cheikh Ahmed voit cette union d'un bon oeil, sûr d'être récompensé par Abbas qui s'est engagé à lui offrir une maison et à lui construire une mosquée (VI, IX). Malika refuse (X) car elle aime le jeune Madjoub, l' "enfant de la source", qui l'attend jour et nuit et qui voudrait l'épouser (Prologue, VI, VII). Mais Harrouda, mi-femme, mi-sorcière, refuse cette oppression et conduit le village à la révolte (XI). Mostafa provoque Madjoub qui lui crache au visage (XII). Le Coryphée et le Choeur, formé de paysannes, pleurent, s'indignent et laissent éclater leur haine envers le pouvoir et la religion (II, III, IV, V, XI, XIII, XVI)⁹. Harrouda offre à Malika l'herz, préparé par Moha, qui doit la protéger de Mostafa et le rendre impuissant, du moins pour quelques nuits (XIV). Le mariage a lieu dans une ambiance musicale très colorée. Les deux clans se font face. Les époux pénètrent dans la tente nuptiale: tout le monde attend l'apparition du drap taché de sang, signe que la virginité de la mariée a été prouvée. On voit Malika sortir en courant et tomber en pleurant dans les bras de Harrouda. Elle avance et indique l'endroit où se trouvent de nouveaux canaux: les paysans piochent et font jaillir l'eau. Au même moment, Malika est blessée par un coup de feu tiré par les hommes d'Abbas, tombe et meurt. Son corps est déposé près de la source d'où jaillit une eau forte qui inonde les personnages et la scène. Madjoub arrive et récite, avec douceur, le poème "La Fiancée de l'eau". Au fur et à mesure qu'il évoque le visage de sa bien-aimée, on voit Malika "vêtue de blanc marcher comme si elle allait à la rencontre de quelque chose d'inaccessible" (XVI, p. 58). Mostapha, voleur d'eau et de vie, délire. La scène devient noire; on entend la voix d'Harrouda: "O vous là-bas! Regardez nos mains, regardez nos visages! Ce ne sont pas des masques, c'est un pays, une terre et un fleuve qui gronde!" (XVI, p. 61). La pièce se termine sur cette didascalie: "Lumière brutale, très vive. Les personnages s'apprêtent à quitter la scène - le pays -, ils émigrent".

Dans cette "polyphonie informationnelle", dans cette "épaisseur de signes"¹⁰ qu'est *La Fiancée de l'eau*, retenons quelques thèmes essentiels. D'abord la terre et l'eau. Ben Jelloun écrit à ce sujet:

"Le personnage principal de cette pièce est bien sûr l'EAU et par conséquent la terre. Harrouda dit à un certain moment que "l'eau est plus précieuse que le sang". C'est une image qui correspond à une réalité concrète et souvent dramatique. Dans la campagne marocaine on hérite aussi bien de la terre - de ses arbres - que des parts d'eau" (p. 13).

8) Action en rapport avec la structure de la pièce, "simple, chargée de peu de matière [...] s'avancant par degrés vers sa fin", comme le conseillait Racine dans la première préface de *Britannicus*.

9) Comme dans les pièces antiques, le Choeur parle au nom du peuple, le met en garde, déplore avec lui ses erreurs et ses malheurs.

10) Cf. Roland Barthes, *Littérature et signification*, Paris, Seuil, 1964, p. 19.

Cette terre, évoquée à plusieurs reprises dans la pièce, est un des thèmes récurrents de la littérature maghrébine de langue française et de Ben Jelloun en particulier. On sait que tous les écrivains du Maghreb ont refusé et condamné l'oppression et la colonisation françaises¹¹, sans toutefois épargner leur propre société: aujourd'hui encore, ils dénoncent les déchirures de leurs frères marqués par de nouvelles tyrannies (celles du pouvoir, de la classe dirigeante, de l'Islam) et par l'illettrisme. Réapparaissent alors les thèmes de la souffrance, du déracinement, des traditions et de l'identité perdue¹². Dans *La Fiancée de l'eau*, Ben Jelloun signale tous ces maux par l'intermédiaire d'Harrouda:

"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne [...]. Une terre assoiffée est un corps meurtri [...]. Hier, c'étaient les colons français qui marchaient sur notre dos. Ils avaient des fouets, une peau blanchâtre et un immense appétit. Nous étions ignorants mais pas résignés. Nous avons cru les avoir chassés. Mais voilà qu'ils sont revenus en djellaba et burnous. Ils ont à présent la peau brune, le Coran sous le bras et toujours le même appétit" (XI, pp. 40-41).

Cette terre, c'est celle du Haut-Atlas marocain avec ses forêts, "les cèdres, les arganiers... des parfums, des épices, un soleil de misère qui boit l'eau"; terre labourée mais aussi fissurée et mutilée par l'oppression que symbolise le manque d'eau: "Notre mère la terre a soif" crie Harrouda¹³. Quant aux habitants, pauvres fellahs, ils sont liés à leur terre-mère: elle est leur histoire, leurs racines, leur passé et leur avenir. Mais comme elle, ils "craquent", ils sortent enfin du silence et prennent les armes:

Harrouda: "Allez, venez et ne perdons pas de temps." (XI, p. 41 et p. 42)

Harrouda: "Si le destin est une pierre lourde, cassons-la. On donnera un coup de pioche dedans, on tendra l'oreille et on saura où il faut tailler."

Femme A.: "Casser la pierre après tant de siècles de silence!" (XIII, p. 45)

Madjoub: "Cette nuit sera la nuit suprême où nous remplirons la terre de nouveaux souvenirs."

11) Dès 1936 l'indépendance du Maghreb est revendiquée et la langue française devient un outil pour réclamer et défendre des libertés. Entre 1956 et 1966 apparaissent les œuvres les plus fortes et les plus révolutionnaires. Romans, poésies, nouvelles, pièces de théâtre, tous les genres réclament l'indépendance et la terre volée et oubliée. (Cf. *Théâtre algérien* d'Henri Kréa; les œuvres de Kateb Yacine: *Nedjma*, et les pièces de théâtre réunies dans *Le Cercle des représailles* -1959-).

12) Cf. les pièces de théâtre d'Assia Djebar (*Rouge l'aube* -1969-) de Kateb Yacine (*L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *Mohammed prends ta valise* -1970) et de Mohammed Dib (*Mille hurrahs pour une gueuse* -1980-).

13) Comme pour Guillevic et nombre de poètes occidentaux, pour Ben Jelloun la terre stérile est la pire des calamités et la sécheresse cache l'inhumanité des hommes. Cette idée animait déjà *Les Fleurs du mal*. Baudelaire, en effet parlait d'une terre-enfer ou "nous descendons d'un pas" (Cf. "Au lecteur").

Harrouda: "Ce sera peut-être la nuit de la très belle violence [...]. A présent, tout va aller très vite." (XV, p. 55)

(le groupe s'organise, armé de pioches. Harrouda avance et indique l'endroit où se cachent de nouveaux canaux).

Harrouda: "C'est par là. Libérons l'eau. Nous ne sommes esclaves que de la source, pas des hommes." (XVI, p. 57 et p. 58)

L'eau est le thème dynamique de la pièce. L'histoire et les personnages s'animent autour d'elle; deux clans s'affrontent: l'un pour accaparer l'eau, l'autre pour ne pas en être privé. L'eau, "materia prima"¹⁴, source de vie, de purification et de régénération¹⁵, révolutionne et change l'Histoire. Dans le Prologue, le visage d'Harrouda est la géographie métaphorique du pays, desséché et assoiffé: "Toutes ces rides... On dirait des cicatrices. Il va falloir cacher tout ça, effacer ces traces [...]. Changer de pays, changer de visage" (p. 16). A la fin de la pièce, Harrouda reprend la métaphore en apostrophant le public: "Regardez nos visages! Ce ne sont pas des masques, c'est un pays, une terre et un fleuve qui gronde" (XVI, p. 61). Dès que les paysans piochent dans les canaux, l'eau jaillit et Malika meurt, emportant avec elle toute une "histoire négative", celle des fellahs et des révoltés, lourde de peines et de misères. Son sang se mêle à l'eau: "JE MEURS POUR L'EAU ET JE VIS DANS MA MORT POUR ETRE LA SOURCE"; le paysage est transformé, "humanisé". Madjoub récite le poème de l'eau, Malika apparaît transfigurée, "vêtue de blanc comme si elle allait à la rencontre de quelque chose d'inaccessible" (XVI, p. 58). Elle est l'eau, la source aux vertus exceptionnelles, la rivière qui "coule entre vos mains", "la mer" qui "console nos labours"¹⁶, celle qui reflète le ciel et les grands feux célestes (soleil, lune, étoiles), celle qui peut se fondre dans les entrailles de la terre, devenir boueuse et atteindre les gouffres profonds. Cette eau de vie est aussi le symbole maternel, principe de fécondité et de fertilité¹⁷: "S'il n'y a plus d'eau, on va mourir [...]. Ils nous laissent la terre mais la privent d'eau" hurle la Femme B regardant, penchée avec ses compagnes, le petit ruisseau (V, P. 26). "La terre a besoin de la source", proclame Harrouda, lors des festivités du mariage de Malika (XVI, p. 56). Avec l'eau, la vie va renaître et les hommes reprendront des forces pour continuer la lutte. Le corps de Malika apporte l'humus et rejillira en sources¹⁸

14) Premier des quatre éléments ayant leur correspondance dans la symbolique fondée sur l'analyse de l'imaginaire. Bachelard a fixé une loi des quatre éléments et classe les diverses imaginations matérielles selon qu'elles se rattachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre.

15) En Asie, comme dans les traditions judéo-chrétiennes, l'eau est l'origine de la vie, l'élément de la régénération, corporelle et spirituelle, le symbole de la fertilité, de la pureté et de la sagesse: "tout était eau" disent les textes hindous et taoïstes. Dans la Genèse, le Souffle de Dieu plane à la surface des eaux. Dans la tradition mystique musulmane, et surtout en Iran, l'eau devient don du ciel et breuvage d'immortalité.

16) Cf. *Les Fleurs du mal*, "Moesta et errabunda".

17) Pour Ben Jelloun, comme pour Norges et les poètes de la terre, notre terre-refuge est nourricière, rythmée par l'eau des pluies, la chaleur des étés et le froid des hivers (cf. Freud et ses jeux sur "mer" et "mère"). L'eau est source de toute vie et les contrées terrestres, abandonnées par l'eau, meurent. Elle est la mère suprême: c'est dans l'arnica d'abord que commence la vie.

18) C'est sans doute cette rêverie de fertilité post-mortem qui a nourri les nombreuses religions qui postulent une résurrection sous une forme ou une autre (cf. *Dictionnaire des symboles*, Paris Laffont, 1982, rubrique "eau").

La mutilation de la nature par l'assèchement de la terre cache d'autres maux dont le peuple marocain est victime. Ben Jelloun écrivait dans *La Quinzaine littéraire*:

"On a pris l'habitude d'offrir en spectacle la nature du pays aux touristes. Ah! Quel beau pays le Maroc! C'est vrai. Mais qu'est-ce qu'il y a derrière cette façade, de l'autre côté du décor? Il y a des contradictions, des tensions, des injustices"¹⁹

D'abord la condition de la femme. Dès la scène II, ce problème est abordé: deux femmes racontent leur vie intime et les souffrances que leur causent l'absence ou le rôle dominateur de leurs maris²⁰:

Femme B: "Tu n'aimes que l'été... Et l'été pour toi c'est le retour de Slimane".

Femme A: "Tu as raison. Un mois, un tout petit mois sur douze! J'aime l'été, même s'il piétine notre terre et nous prépare des saisons rudes".

Cette solitude s'accompagne généralement de frustrations sexuelles:

Femme A: "Il arrive fatigué. Moi je me prépare plusieurs semaines à l'avance [...] Du champ à la maison des beaux-parents. J'ai appris à attendre. Et je vieillis. Je m'endors avec les enfants et je ne rêve même pas!" (II, pp. 20-21).

Ceux qui sont restés "au pays" perpétuent la tradition et l'oppression: ils terrorisent et détruisent les faibles (la femme, l'enfant et les vieillards). *La Fiancée de l'eau* n'est-elle pas aussi une recherche de la parole perdue et des "syllabes de l'absence"? Les maris représentent la virilité, l'autorité et la violence: tous leurs actes et leurs discours (les seuls authentiques!) se caractérisent par la menace. Tout au long de la pièce, Ben Jelloun nous fait entendre de multiples voix de femmes, des paysannes qui hurlent d'indignation contre leur société qui les réduit au silence:

Femme A: "Je travaille et ne dis rien. Quand j'ai mal aux reins, je serre le foulard autour de la taille. Je me baisse et je travaille Pour tromper la douleur je chante".

Femme B: "Travailler la terre le jour, travailler dans la ferme le soir. On ne s'arrête jamais [...]. Vendues, échangées, revendues, à notre insu".

Femme A: "Moi, la mort, je lui dirai [...]. 'Sais-tu qu'ici les hommes

19) N°583, 1991.

20) En effet, encore à l'heure actuelle, beaucoup de Marocaines vivent dans la solitude et ne voient leurs époux que quelques mois par an, ceux-ci ayant dû émigrer pour trouver du travail et rapporter de l'argent au pays (Cf. *La réclusion solitaire, La plus haute des solitudes, Hôpitalité française*).

traitent leur cheval mieux que leur femme? Sais-tu que les hommes s'abattent sur notre corps comme des sacs de sable?' [...]. Dieu décide et nous n'avons rien à dire".

Femme B "Rien à dire? Pauvres insultées! [...]. Qu'on nous laisse au moins la force de crier... qu'on nous laisse les mots, la parole..."(XIII, pp. 45-46-47).

Harrouda se rappelle avec rage les années qu'elle a vécues avec son mari:

"Les hommes ruinent le temps et la beauté [...]. Nos hommes sont égoïstes. Ils ne savent rien faire. On ne leur a même pas appris la tendresse. Je me souviens, le mien, il rentrait comme un bœuf et se jetait sur moi [...]. Ensuite j'ai suivi un autre homme dans le pays étranger. Et voilà comment une femme vieillit!" (II, p. 22).

Cheikh Ahmed, homme de religion, est lui aussi attaché au pouvoir: ses deux femmes lui obéissent, travaillent et sont réduites au silence:

"Moi je n'étais qu'une pauvre petite chose qu'on déplaçait et dont on disposait [...]. Tout avait été préparé par les parents. Mon époux était l'ami de mon père. Ils priaient ensemble à la mosquée. Je fus offerte, donnée à un homme de prière et de vertu [...]. Je n'ai pas connu le bonheur [...]. Comment c'est? C'est de quelle couleur? [...]. Est-ce un fleuve et des fleurs? [...]

Toute ma vie, j'ai travaillé dans les champs le jour, et le soir dans la maison. La nuit, je me laissais faire par mon homme. Ça ne durait pas longtemps. Lui, il s'endormait aussitôt. Moi je pleurais [...]. Quelle vie! Une vie sans épices. O ma fille, tu ne vas pas vivre cette vie! [...]. J'en ai assez. J'arrive tard à la rivière, mais j'y arrive!" (X, pp. 38-39).

affirme la mère de Malika, modèle de silence et de pudeur. Elle subit sa vie comme une fatalité naturelle. C'est grâce à "la fiancée de l'eau" qu'elle va pouvoir s'exprimer. Discrètement, elle prend part pour Malika et favorise la révolte qu'elle n'a pu faire. Comme la terre, Malika est vendue à Abbas, et elle le dira elle-même à la scène VII en apprenant le marchandage de son père:

"Je suis égarée [...]. Je ne suis qu'une captive [...] perdue dans la forêt des hommes [...]. Je ne suis qu'une branche d'un arbre inconstant, frêle et malade [...]. On me vend et on m'achète et je ne suis pas au courant" (VII, pp. 32-33-34).

Ben Jelloun dénonce aussi l'inégalité sociale. Les fellahs vivent au jour le jour; ils ne possèdent rien, ils sont exploités et doivent obéir. Poussé par le désespoir, Madjoub rappelle à Abbas ses crimes:

"Oui, Malika est une reine, mais pas dans ton domaine acquis par les combines et le vol... Tu as pris la terre, puis l'eau, et maintenant tu veux t'emparer de l'innocence et de la beauté..." (VI, p 30)

La Femme A confie à une de ses amies paysannes: "Sais-tu que le patron a toujours raison, qu'il a corrompu le muezzin, le juge, la police de la ville, les gardes champêtres, sais-tu qu'il paye tout le monde et qu'il règne ici comme un fauve?" (XIII, p. 47).

Les riches vont jusqu'à utiliser la religion pour leurs propres fins. Hadj Abbas entame sa conversation avec Cheikh Ahmed par des formules religieuses, dignes d'un bon musulman, pour qu'il accepte plus facilement ses décisions:

"Paix et miséricorde sur toi. Sur ta famille et sur toutes la communauté musulmane [...]. Nous ne demandons à Dieu que la santé... le reste est périssable! [...] la santé et le bonheur... le bonheur qui va réunir - si Dieu le veut - nos deux enfants!"

Puis il flatte le vieux fqih pour son honnêteté, sa bonté et sa sagesse:

"Si Ahmed, Moulay Ahmed, je t'aime beaucoup parce que tu es un homme sage, un homme de vertu et de bien, un homme d'honneur. Tu ne cours pas derrière l'argent. Tu n'oublies aucune prière. Sans toi, sans ta présence, il y a longtemps que Dieu aurait démoli ce village de mécréants! Grâce à tes prières, Dieu nous a épargné sécheresse et tremblement de terre [...]. J'ai acquis récemment quelques terres dans la vallée [...]. Elles seront pour nos deux enfants, un bienfait de la nature et de Dieu [...]. En tout cas notre affaire est conclue."

Le chef religieux, respectant trop l'autorité de l'argent et de la politique, accueille avec enthousiasme Abbas et lui cède volontiers sa fille²¹: "Ainsi soit-il! [...]. Que Dieu agrandisse ton domaine et ta fortune [...]. Ainsi soit-il!" (VI, pp. 28-29-30-31). Madjoub, l'homme qui ne possède rien, le poète au grand cœur²², a compris que l'Islam ne peut ni aider ni sauver les pauvres fellahs étranglés par le vice et la corruption des riches; c'est le sens de l'invective qu'il adresse à Mostafa:

"Je suis un enfant trouvé... je ne sais ni lire ni écrire... mais j'ai ma dignité.. et toi [...], tu te crois tout permis [...]. Ton père au nom de la religion nous vole notre part d'eau. Sans scrupules. Vous êtes toujours du côté du plus fort. Vous ne savez qu'effacer et voler" (XII, p. 43)

Animé d'un fatalisme profond, il est persuadé, comme bien d'autres personnages

21) Les costumes du Cheikh Ahmed et de Hadj Abbas reflètent leur complémentarité: le fqih est en noir et blanc, le riche marocain, en blanc et noir.

22) Il porte un habit jaune, couleur de la jeunesse et de la violence, du mystère et de l'éternité (en Islam).

de la pièce, que Dieu "a lâché" les faibles et qu'il s'est rangé du côté des plus forts. Harrouda l'a compris, elle qui s'est totalement détachée de la religion et n'en éprouve plus aucune crainte: "Arrêtez! Laissez Dieu où il est [...]. La terre est là [...]. Elle a besoin d'eau" affirme-t-elle (V, p. 26). Quant à Moha le fou / Moha le sage, personnage à part qui s'est bâti une religion bien à lui, fondée sur la magie et la sorcellerie, s'il modère ses paroles, elles n'en sont pas moins révélatrices: "[...] tu sais Harrouda, l'enfer, le paradis et tout ça... C'est pas vrai" (XIV, p. 48)²³

Sur cette terre d'enfer surgit un espoir: une femme, Harrouda²⁴, toute de rouge vêtue²⁵, "voix qui devance et éveille [...] pour faciliter le passage". Elle est, dès le Prologue²⁶, le meneur de jeu qui va tenter d'empêcher le mariage forcé de Malika et organiser la révolte contre une société corrompue et perverse. Elle brise le silence et la résignation, l'histoire "trahie", l'espace "volé et violé". Harrouda, une femme qui relève du mythe, une hors-la-loi, d'ailleurs et de nulle part! Elle semble déjà bien vieille lorsqu'elle arrive au village: "Regarde-moi ce visage! Toutes ces rides... on dirait des cicatrices [...]. Je n'ai pas de mémoire" (Prologue, p. 16) dit-elle à son miroir. Et pourtant, derrière ses rides, tant de force, tant d'insolence... Harrouda, ancienne prostituée a envoûté jadis Moha:

"C'est elle mes plus belles années [...]. Nous étions maîtres de la Médina, les hôtes imprudents du cimetière [...]. Elle dépouillait des hommes riches [...]. Un petit clin d'œil, un coup de hanches... [...]. C'était une séductrice. Une amoureuse [...]. Ses parents l'ont perdue [...]. Elle a travaillé bonniche. On la battait. Elle était très jolie, fine, intelligente. Le patron ou l'un de ses fils voulait abuser d'elle. C'est classique [...]. Elle disparut. Elle a erré [...]. C'est à la mosquée que je l'ai rencontrée. Pâle et fragile. Mais ses yeux, toujours très beaux. On s'est regardé [...]. Une femme magique. On a fait un bout de route ensemble" (XIV, pp. 49-50-51) raconte Moha. Maintenant Harrouda protège les fous, les purs, initie les jeunes gens à l'amour. Si elle a choisi d'aider Malika, c'est qu'elle voit en elle la jeune fille qu'elle aurait aimé être: une jeune fille élevée dans la tradition et la religion, obéissante mais non soumise, sachant lire et écrire, rêveuse et amoureuse. Malika est une Harrouda qui n'aurait pas été souillée par le temps et la dureté de la vie, amoureuse d'un seul homme:

Harrouda à Malika: "Donner ton corps? Tu ne le donneras qu'à l'amour!"

23) Complice d'Harrouda, Moha est la figure du marginalisé, apte à comprendre les situations et les êtres, à percevoir les souffrances refoulées. Avec Harrouda, il est la voix des exclus.

24) Pour *La Fiancée de l'eau*, écrit Ben Jelloun, "Harrouda a surgi la première; elle a surgi des ténèbres où je l'avais laissée dix ans plus tôt. C'est elle qui a donné le ton et la trame".

25) Son habit est riche en symboles: le rouge est la couleur de l'action, signe de force généreuse et de puissance (dans le monde chrétien, c'est la couleur de la troisième vertu théologale, la charité); mais aussi couleur meurtrière par excellence, intense et passionnée.

26) Rappelons que sur le plan de la dramaturgie le Prologue joue un rôle important: les personnages principaux, rassemblés autour d'Harrouda, dévoilent l'intrigue et instruisent le public. Le théâtre contemporain reprend volontiers cette fonction référentielle qui existait déjà dans le théâtre antique; dans *La Fiancée de l'eau*, Harrouda "ouvre" la pièce, rappelle sa vie passée et précise certains faits. Fidèle aux règles d'Aristote et de Corneille (cf *Art Poétique* et *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*), Ben Jelloun, comme Anouilh, Brecht et d'autres, engage son "Prologos", Harrouda, comme ses frères, dans l'action. Le Prologue de *La Fiancée de l'eau* se confond avec l'exposition, que Jacques Schérer, dans *La dramaturgie classique en France*, définit en ces termes: "partie de la pièce de théâtre qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale" (Paris, Nizet, 1966, p.437).

Et l'amour est là, il est devant toi. Je sais, il est un peu fou, mais sa folie c'est son amour."

Harrouda à Madjoub: "Pour le moment, il va falloir s'organiser, si tu veux sauver ton amour..."

Harrouda à Malika: "Suis-moi. De nous tous tu es la seule en qui le jour fait sa lumière. Il ne faut pas que ton innocence soit ton malheur. Tu ne connais pas encore la vie mais tu es de cette terre.. Viens ma fille redonner l'eau au ruisseau, viens verser l'eau sur cette terre blessée, viens irriguer les champs et déjouer les complots [...]. Viens ma fille. Avec toi nous redonnerons l'eau à la terre et la beauté à l'amour" (VII, pp 33-34)

La Fiancée de l'eau: prise de conscience collective²⁷, révolte²⁸ et chant d'espoir! Tahar Ben Jelloun nous invite une nouvelle fois à un voyage à travers le Maroc envoûtant et magique, utilisant la langue des anciens colonisateurs comme une arme pour dénoncer les carences d' "un règne de barbarie", les facteurs d'aliénation et d'humiliation, l'oppression. Exceptionnellement, il a recours au genre théâtral pour reprendre les thèmes majeurs de ses romans et de ses poésies. Un théâtre sincère donc, généreux et engagé, d'inspiration mythique, peignant avec sobriété dramatique et effusion lyrique une société en gestation. Le romancier-dramaturge dévoile son Maroc dans un décor composé uniquement de forces élémentaires (l'eau, la terre, le vent, la mer, la pierre, le sable)²⁹ et de personnages, sortis d'un arbre ou d'une source d'eau, qui prennent la parole pour dénoncer les humiliations dont sont victimes leurs frères; une fois leur parole entendue, ils retournent à leur lieu d'origine pour se confondre avec la terre, la forêt, la rivière, etc.

Avec lyrisme et sensibilité, Ben Jelloun évoque l'insolite destin de Malika, celle qui "fait couler le rocher et fleurir le désert"³⁰. Mais sa parole passionnée, tendre et généreuse, devient rageuse et véhémence lorsqu'il nous emporte dans le climat de haine et de sang provoqué par le désir d'être libre. Comme Harrouda, Ben Jelloun n'a rien perdu de sa confiance en l'Homme et en la Vie.

Sa voix, passionnée de vérité et de justice, est de celles que l'on n'oublie pas.

Bernard URBANI
Université d'Avignon

27) De la femme vis-à-vis de son mari, de la fille vis-à-vis du père, de l'artiste vis-à-vis de l'ensemble des pouvoirs.

28) Dont Harrouda est le chef d'orchestre: ne pas subir le manque d'eau, entraîner le peuple à réagir face à cette privation.

29) Brigitte Fontaine, dans sa mise en scène, avait imaginé le décor suivant: un grand échiquier où se déroule; d'une case à l'autre, le combat des deux clans, l'un sur les cases noires, l'autre sur les cases blanches (chaque personnage a un déplacement propre qui révèle son attitude, pareille aux pièces du jeu d'échecs); un sablier, "chute éternelle du temps", évoquant le Haut-Atlas, l'exode et les êtres déracinés; la fontaine, en forme de pyramide, symbole ascensionnel, lieu de rencontre entre le monde magique et le monde terrestre; le trône d'Harrouda en forme de cube, stable et parfait; la trône de Moha, cylindre en perpétuel déséquilibre; et de nombreux voiles pour passer d'un tableau à l'autre. A certains moments de la pièce, une projection, sur écran immense, du film qui évoque la vie d'Harrouda et de Moha: muet, en noir et blanc, il montre le décalage entre les souvenirs et le réel.

30) Cf. *Les Fleurs du mal*, "Bohémien en voyage"

SUICIDE SUR SCENE DE LA VIOLENCE: A PROPOS DU THEATRE DE JOËL JOUANNEAU

(Suite d'un premier essai, paru dans le n°2 de *Théâtres du Monde*, sous le titre "*Le dernier des rituels*".)

Rappel :

Les aspects essentiels de la théorie girardienne semblent se réfléchir dans le parcours dramatique de *Gauche uppercut*, "comédie urbaine" de Joël Jouanneau. L'ouverture métaphysique de ce rituel sacrificiel, déjà sensible dans les précédentes oeuvres de Jouanneau, doit se mesurer en fonction du jeu de reflets dans lequel s'affrontent les personnages, réunis dans une ronde de doubles.

Mais le texte lui-même, par divers effets spéculaires agitant sa trame, participe à cette démonstration théâtrale et poétique, centrée sur la mystérieuse fatalité de la violence...

La violence au travail dans la langue

Un schéma gémellaire, illustré a-t-on vu par l'opposition chromatique du noir et du blanc, se donne donc à voir dans le texte et sur la scène de *Gauche uppercut*. Or ce schéma régit la langue même de Jouanneau, dont les particularités habituelles s'accusent significativement dans le drame présent. Cette langue, en effet, s'adapte impeccablement à la situation dramatique, définie comme une ronde de doubles. Et la violence conflictuelle déployée dans l'action s'exprime aussi dans le rythme saccadé qu'opèrent les parallélismes phonétiques et syntaxiques. Mais l'humour discret de maints échos verbaux, sur le plan sémantique, atténue la griserie apparente de cette technique d'écriture, constante chez Jouanneau¹. Ce dernier paraît en effet se jouer de la force incantatoire qui fait toute l'efficacité de son texte...

Dans cette langue abrupte, truffée de citations déguisées² coulées dans une forme

La mention "1ère partie" se rapporte à l'essai précédent: *Le dernier des rituels* publié dans *Théâtres du Monde*, 2 (1992).

1) Les jeux verbaux de Jouanneau, dont les exemples les plus simples apparaissent dans *Mamie Ouate* ("Blupblup", "scarabé... saccagé") s'affinent parfois très spirituellement, comme en témoigne un échange de répliques du *Bourrichon*, où s'enchaînent et se répondent les chiasmes phonétiques. Ce message à deux voix peut en outre s'apprécier comme une variation en trois temps sur le thème de la conflictualité mimétique :

"Oh... alors là! / Mot pour mot./ Rabibochés quoi?" (*Op. Cû*, 1ère partie (p.28).)

2) Les souvenirs de la littérature universelle, d'Orient (cf. 1ère partie, note 32) ou d'Occident, classique et moderne, traversent les pièces de Jouanneau: de Shakespeare (cf.n.12 de la 1ère partie) à Beckett, mais aussi Mallarmé, Saint Exupéry (*Le Petit Prince*, source d'inspiration avouée par Jouanneau pour *Gauche uppercut*)

D'autre part maints "refrains niais" comme disait Rimbaud dans *Une saison en enfer*, se trouvent reproduits, ou imités dans ces pièces. Est-ce même le "juif de Norvège", de Rimbaud, qui renaît sous les traits du "juif polaire" de l'infamale *Nuit d'orage*? Quoi qu'il en soit, les connaisseurs peuvent retrouver dans cette pièce, taillée de musique rock, les paroles anglaises de célèbres succès (John Lennon) parfois traduits par Jouanneau (Marianne Faithfull, dans l'album *A Child's Adventure*, dont le titre à lui seul évoque un aspect majeur de l'univers jouannien?)

argotique, s'entremêlent les souvenirs les plus variés des harmonies poétiques traditionnelles : devra-t-on juger ces dernières, à travers le jeu réflexif de cette langue et de ce drame, axé sur la vérité de la violence?

En effet tous ces jeux verbaux se voient cernés dans une allusion du *Bourrichon* (spectacle antérieur de Jouanneau) aux "cases blanches (et) noires" des "mots croisés", associés à une violence intérieure, perçue comme une "attaqu(e) (de) chiens loups (qui) vien(nent) jusque dans la tête pour... déchirer les yeux". Dans cette violence, qui préfigure le tourment de Denfer, s'énonce la nature des pulsions, engagées dans ce maniement du langage. Et la "langue tordue"³ des personnages puise sa force convulsive dans les zones les plus profondes et même "archaïques" de notre culture (littéraire), dont elle exprime le sombre et vénérable suc...

Au fil des répliques, parfois évasivement rimées, se répètent certains mots, certaines formules, dans un texte organisé comme un système d'échos. On peut songer au théâtre de Maeterlinck, justement dominé par le thème du double, mais surtout aux oeuvres du "hip hop", d'après la référence au "rapp", dans une indication scénique⁴...

On peut même remarquer la concordance entre cette architecture verbale, ainsi élaborée, et l'épaisseur temporelle du drame, où les situations vécues reproduisent des expériences passées. Nain Jaune, déjà "tué" avant d'être assassiné, exprime ainsi son étrange fatalisme: "*Que sera sera*". Cette formule (qui évoque à nouveau le texte de *l'Ecclésiaste*...) ramène aux dimensions d'une simple chaîne verbale, la fatalité dérisoire des événements, tous déjà connus. Même le combat final, à l'issue ambiguë, reproduit des événements très anciens: des ancêtres dont il ne reste que les os ont autrefois dû fuir Menott (d'après le rêve halluciné de Prince, où se précise la nature vraie du drame tout entier, qui est celui d'un enfermement psychique, transposé scéniquement).

La disposition de certains motifs dans le texte⁵ traduit poétiquement cette circularité. Celle-ci est encore plus apparente, dans *Nuit d'orage* et *Le Bourrichon*: l'organisation parfaitement symétrique des scènes se voit même indiquée par leurs titres (parfois répétés 2 fois, en opposition symétrique) et par le genre d'écriture qui les

3) D'après les propos de Jouanneau, rapportés par Claire Amchin dans l'article cité d'*Acteurs* (mars-avril 1991). Cette "langue aux frontières du fantastique" (*Télérama* du 20/3/91) répond bien à cette vision dramatique, étrangement futuriste.

4) Bien que Joël Jouanneau affirme ne "rien connaître au rapp" (dans une lettre qu'il m'a personnellement envoyée), on ne peut manquer, en lisant *Gauche uppercut*, de remarquer la parenté d'esprit que présente son travail avec tous les aspects de la culture "hip hop" -et donc du rap. (Ces aspects se trouvent d'ailleurs exposés dans un essai de fort bonne venue, signé par Georges Lapassade et Philippe Rousselot: *Le Rap ou la fureur de dire*, éd. Loris Talmard, Paris, 1990).

Les grands thèmes du rap en effet se retrouvent dans *Gauche uppercut*: la ville jungle, le ghetto, la boxe surtout! Mais aussi la noirceur, la notion -et le culte- de la famille, une idée négative de la femme. (On songe au nom de "Cloack"). Idem pour l'aspect révolutionnaire et -paradoxalement- les aspirations religieuses (islamiques, bibliques) du rap.

Le caractère citationnel et parodique du rap -au point de vue du langage- complète ces analogies: jeux de mots, "dozens" rimées. Enfin la conception du mot-couteau rejoint tout à fait la vision métaphorique de Jouanneau, sur laquelle nous insisterons bientôt... Les fantaisies acrobatiques du rap, d'autre part, semblent à certains moments avoir inspiré la mise en scène de la pièce. Ces brèves remarques posent le problème d'une parenté spirituelle, bien préoccupante.

5) Voir 1ère partie, note 13.

différencie (monologues, dialogues...). C'est pourquoi chez Jouanneau les "dialogues successifs" l'emportent sur "les conversations à plusieurs", en accord avec le principe répétitif qui régit l'action scénique⁶.

On comprend alors pourquoi *Le Bourrichon* a déterminé Stéphanie Loïk à collaborer avec Jouanneau: elle-même construit les scènes "comme une chose musicale"⁷ et ses travaux antérieurs sont dominés par la notion de "symétrie"⁸.

D'autre part, si le parallélisme forcé de certaines formules se rapproche du principe de l'oxymore, envisagée par René Girard comme l'expression elliptique du paradoxe mimétique⁹, il faut encore apprécier l'humour poétique, avec lequel Jouanneau gausse finement les équilibres trop bien contrastés: "Prince est à Denfer comme Denfer est à lui", ou bien "les bars en or ou l'or en barres". (L'or étant pour Bonzaï un métal "vulgaire").

Le principe du croisement, qui inspire à Jouanneau certaines visions scéniques, se retrouve au coeur de la langue, qui lui doit toutes ses pulsations. Et c'est le secret de cette force que le drame dévoile sous nos yeux...

Si pour Nigger mots et coups de "couteau" (ou de poing?) s'équivalent, le texte lui-même, avec cette langue à coups de couteau répétés, médiatise la violence, en question dans le drame. Celle-ci, dans son aspect gémellaire, et mimétique, paraît même se transcrire, dans maintes créations nominales de Jouanneau: "Erkidrik", nom de bataille de Bonzaï¹⁰...

L'opposition (déjà notée) de "Démon-Est" et "Démon-Jones" (France et Angleterre, opposées dans une compétition sportive?) met en jeu 16 lettres, tandis qu'Erkidrik n'en compte que 8. Cette remarque se justifie par la valeur du nombre 8, véritable étalon rythmique au travail dans le texte: Nain Jaune a 8 surnoms, le refrain de Denfer (i march'pas... ici là-bas) totalise 8 occurrences, etc... Or les deux enfants de l'hallucination de Nigger ont "huit ans". (Des jeux numériques semblables, accordés à la présentation graphique et au découpage du texte, se retrouvent dans les autres pièces¹¹...).

Nul doute que la conscience poétique de Jouanneau obéisse à certains rythmes; à travers ces derniers s'exprimerait une violence reculée, que cette conscience semble s'efforcer de traquer, sur le plan immédiat de la création dramatique. Est-ce même aux rythmes fondamentaux de la cosmologie orientale que fait écho cette écriture rythmée saturée d'ironie?

6) Remarques émises par Marie Louise Bernasconi dans son article "Intérieurs" (*Réforme*, 16/3/91)

7) Propos rapportés dans *Libération* (21 déc. 1988), pour une présentation de *Made in Britain*. (Voir 1ère partie, note 5)

8) Toujours à propos de *Made in Britain* (Article cité de Pierre Marcabru, dans *le Figaro*.)

9) René Girard, *Shakespeare*, p 365

10) Mais aussi "Gada", "Mikadi", "Paoda", "Eldorado", etc... tous évoqués par Prince lors de l'osmose hypnotique, par laquelle il s'unit à Denfer. (Rares sont les personnages du théâtre de Jouanneau dont le nom ne pourrait être évoqué ici...)

11) Par exemple dans *Kiki*, qui compte 12 scènes, les ouvrages que Kiki entr'ouvre puis rejette sont au nombre de 12. (Chiffre symbolique, accordé au thème de ces ouvrages: spiritualité chrétienne, ou orientale (cf. 1ère partie, note 30). Ce jeu spéculaire, par lequel le texte visualise la loi qui l'ordonne, est justement constant dans la poésie extrême-orientale (à laquelle s'intéresse fugitivement Kiki.)

De même Mamie Ouate, dans la 8ème scène, évoque les "huit déserts" qu'elle a "traversés". (L'allusion aux "douze montagnes" paraît moins motivée - à moins de songer au triste destin de Mamie Ouate, et à son ascension céleste?)

Le rôle opérateur du nombre 8 dans la science des nombres chinoise ou hébraïque se retrouve en effet dans le déroulement continu de la pièce, qui suit un plan symétrique, opposant 2 grandes parties de longueur égale: la première, qui s'achève sur la confrontation Denfer - Nain-Jaune, se découpe en 8 scènes (avec changements de personnages, et marquées par de brèves précisions de l'auteur sur l'action scénique). Elles se regroupent en 2 séries de 4 (avec un jeu symétrique sur la 1ère série) d'après la présence constante de certains personnages (Cloack, Nigger, l'Etranger):

C-N-N-C / E-E-E-E
scènes : 1 2 3 4 5 6 7 8

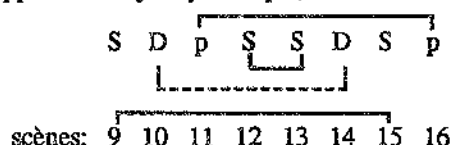
Avec la 9ème scène commence la 2ème partie, lorsque "le temps... vient de s'accélérer" (indication de l'auteur). Cette partie compte aussi 8 scènes, de construction plus tourmentée: les scènes 10 et 14 présentent 2 phases.

Scène 10: A) les photos de boxeurs; B) le combat mimé au son d'un "rapp". En B, le mimétisme verbal des personnages, qui reprennent en écho les mêmes formules, s'accorde à la passion mimétique de Widish pour les boxeurs photographiés (en A).

Scène 14: A) récit du meurtre de Denfer; B) récit halluciné de Prince, axé sur Denfer.

2 petites scènes (11 et 16) se déroulent dans le noir total.

Notant "p" ces petites scènes, D les scènes doubles (type A-B) et S les autres scènes, on peut faire apparaître un jeu symétrique, avec diverses partitions (7-1, 2-6...)



Cette double partition 7 - 1 (S-S) ou 2 - 6 (p-p) évoque nettement la distribution des personnages -et le drame de l'exclusion, qu'ils jouent sur la scène: 6 habitants de l'archipel + l'étranger et Menott: soit 7 personnages visibles + Menott.

D'autre part, certaines formules-choc font saillie dans le texte, répétées dans des quantités fixes, qui correspondent à ces mêmes partitions. Par exemple la réplique: "Ah je te tue, je te tue toi!" est reprise intégralement 6 fois (Widish et Nigger). Une 7ème fois, avec une variante de la ponctuation; et même une 8ème, sous la forme "Ah Menott je te tue, je te tue!" (Widish).

De même, les formules "noir c'est noir" et "gris c'est gris" sont 3 fois couplées entre elles: soit 6 énoncés, auxquels s'ajoute un "noir c'est noir" isolé, premier des 7 énoncés (1+6). Par ailleurs l'expression "blanc sur blanc" (1 seule occurrence), localisée entre le 1er et les 6 autres énoncés précédents, perturbe légèrement ce pattern numérique (2 + 6, 1 + 7?)

Un tel pattern s'affirme encore, à des niveaux plus étroits de la langue: par exemple dans la formule par laquelle Denfer exprime (à 2 reprises) son besoin affectif (de "calin(s)" Moteur Action Moteur Action Moteur Vodka-orange" M A M A M V - O; et sa forme inversée A M A M A M V - 0 (scène 11) 6 - 1

$$\begin{array}{c} \text{-----} 7 - 1 \\ \text{ou } 6 - 2 ? \end{array}$$

Ou bien dans les 2 formules onomatopéiques prononcées par Widish, lors de sa confrontation mimétique aux photos de boxeurs:

"Hey yi hey yi hey yi ho!" (3 x 2 + 1) et "Zamzizamzimzamzizoum!" (2 x 3 + 1)

Enfin le soin graphique de Jouanneau, plaçant dans la bouche de Prince le cri ininterrompu "VOOOOOOOHOOOOHOOOH" (7 + 1 + 5 + 1 + 3 + 1) apparaît comme le signe mouvant de tous ces procédés langagiers, renouvelés dans les autres pièces, où le nombre des personnages s'accorde parfois au découpage du texte en scènes¹²...

La référence de Jouanneau au *Petit Prince* d'Exupéry (pour la planète B 612¹³, transposée dans "l'Archipel B 612") s'expliquerait d'abord par le rayonnement symbolique d'un tel nombre, clef numérique de toutes les harmonisations poétiques? Or la seule évocation du célèbre récit: "tu veux que je te dessine un mouton?" (Bonzaï, à qui Nigger répond: "Ah je te tue"...) se justifie par sa couleur évidemment sacrificielle. (Pour Bonzaï cependant, l'agneau et le loup sont des figures interchangeables...)

D'autre part, la violence interne, signifiée dans cet échange de répliques, rayonne à travers la succession des "je te tue" rythmant la pièce. Cette violence se trouve d'ailleurs médiatisée dans ce nombre fantaisiste "612", expression numérique idéale de nos rêves d'harmonie (pour Exupéry?) mais aussi de tous les conflits gémellaires, si l'on en croit Jouanneau, nommant ainsi l' "Archipel" où se réfléchit totalement la violence, au travail dans nos propres consciences.

Il existe en fait dans le texte un jeu croisé de plusieurs étalons numériques, auxquels obéit son rythme, et qui semblent correspondre à certaines indications chiffrées... Jouanneau paraît d'ailleurs souvent organiser consciemment la texture numérale de son texte; mais les détails chiffrés un peu voyants qui semblent signaler celle-ci n'en répondent pas moins à des choix d'écriture plus instinctifs.

Le détail temporel déjà remarqué à propos de Nigger (6 + 1 mois) coïncide avec le nombre des protagonistes visibles (6 + 1). Et le rire-violence de Nain Jaune, avec ses deux séries de 7 "ah" (l'une "moqueu(se)", l'autre "trist(e)" répond secrètement au "7 de carreau", la "sale carte" à laquelle il doit son surnom et sa destinée. Menott lui-même, inaugurant le combat, doit compter jusqu'à 100: en fait, 7 séries de 3 chiffres sont énoncées par une voix de plus en plus enfantine: souvenir d'un rythme cosmique, auquel

12) Dans *Le Bourrichon*, le nombre des personnages: "deux amis" dialoguant, et 7 personnages séparés, présentés chacun par un monologue, correspond au nombre total des (9) scènes.

Notons d'ailleurs que cette pièce, comme *Gauche uppercut*, met physiquement en scène 5 hommes et 2 femmes. (Les autres pièces opposent symétriquement 2 ou 4 partenaires, masculin(s) et féminin(s).)

13) Voir note 2

s'identifie le sage représentant des traditions métaphysiques, lors d'un retour à l'innocence primordiale? (L'imagination de Jouanneau, dans *Kiki l'Indien* et *Mamie Ouate*, paraît centrée sur l'idée d'un tel retour...)

Enfin la décision (de Prince) de "tuer les (trois) chiens" pour honorer les six survivants du désert polaire, dans lesquels se dédouble le groupe présent, semble manifester l'urgence panique de rompre la complémentarité du pair et de l'impair, sur laquelle repose l'échaffaudage doctrinal des traditions métaphysiques. La discrète ironie du texte servirait le même but, notamment dans une expression de Cloack: "Par ici, pas par là / 1ère ou 2ème classe"...

Est-ce encore cette science des nombres qui se trouve signifiée par les 7 lumières dont Jouanneau a voulu garnir le palmier de Noël dressé sur l'île de Mamie Ouate?

Tout l'art de Jouanneau -pourtant si actuel- trouve sa plus haute justification dans cette évaluation, avant tout intuitive, des liens de parenté qui relient la science des nombres (chinoise, hébraïque) aux fièvres numériques de l'Occident moderne.

Les multiples évocations des "monades", sujet de thèse d'un personnage du *Bourrichon*, sont de claires allusions aux travaux de Leibnitz, -y compris la définition des règles de calcul combinatoire. Leibnitz, justement, fut très soucieux de la parenté qu'il pressentait entre les résultats de ses propres recherches dans ce domaine et maints aspects du savoir traditionnel des Chinois. Jouanneau prendrait poétiquement le relai de Leibnitz, dans une vision théâtrale de l'Occident moderne (*Gauche uppercut*).

En effet, le meilleur emblème de l'aventure technologique où celui-ci s'est engagé est un computer électronique, dont le fonctionnement répond à la loi d'un principe alternatif (du + et du -, du oui et du non) analogue à celui qui tisse les destins des habitants de l'Archipel. (En ce sens l'art de Loïk, dont les spectacles mécanisés suggèrent l'image d'un "billard électronique" et celui de Jouanneau se servent mutuellement¹⁴.)

Mais cette analogie vaudrait aussi pour le rythme du texte, et pour son organisation générale, que Jouanneau soigne avec un art particulier. (C'est encore plus évident pour les pièces précédentes...) Le discours des personnages, déjà chargé de formules calquées sur ce principe alternatif, évoque irrésistiblement certains exercices d'informatique... (Particulièrement Denfer, racontant son crime¹⁵.) Il semble en outre illustrer les règles de "déduction logique" si particulières à l'esprit des régimes totalitaires, qui seul anime l'"Archipel", oeuvre de Menott.

Dans cette logique, et dans sa "force autocontraignante", Annah Arendt reconnaît

14) Citation d'un article de 7 à Paris (16 oct.1988). Resterait à évaluer la part de l'instinct poétique de Jouanneau et celle -également relative?- du travail si méthodique de Loïk, qui recourt à des maquettes (de décor) au moment de réaliser ses projets de spectacle.

15) A la logique des lois gouvernant l'"Archipel" correspondent les arguments de Cloack (à Prince): "de B tu passes en E"... ou ceux de Denfer: "si c'est jus' pour moi qu't'as pas d'feu... c'est qu'tu veux pas m'tenir chaud... et si qu'tu veux pas m'tenir chaud... c'est qu't'es contre la loi toi et si qu't'es contre la loi, alors j'te tue l'étranger".

surtout la peur de la "contradiction"¹⁶. C'est-à-dire le désarroi psychique instauré par le double-bind? Dans sa mordante ironie, une formule du Père du *Bourrichon* pourrait illustrer tout cela: "Vous me quémendez le hoquet final: la demande est rejetée!" Toutes les figures de l'univers jouannien (re)vivent une crise dans laquelle "fait et fiction... vrai ou faux" interfèrent -sous les couleurs trompeuses d'une vieille sagesse, inspirée à nos ancêtres juifs et chinois par la violence? C'est pourquoi la tête de Bonzaï apparaît sur un vieux baril (d'essence... spirituelle?) maculé de peinture; et c'est pourquoi Cloack - entraîneur de (Y)id(d)ish! - règne dans une cage de goal de football au filet crevé (autre symbole sportif des conflits gémellaires), aménagée dans un vieil abri-bus, probablement lassé des allées-venues chronométrées... de la violence. (Celle-ci s'écrit même sur le sol, avec le marquage peint d'un jeu de ballon, qui stigmatise le toit de cet "Euromarché").

A l'origine des spéculations numérales des traditions métaphysiques, comme à celle du progrès technologique moderne, l'impulsion du double-bind oeuvrerait seule... d'après l'expérience poétique de Jouanneau, effectuant "innocemment" le procès de son propre rythme d'écriture à travers ce drame, semé d'allusions religieuses. (Innocence relative, d'après les références de Jouanneau à certains poètes et penseurs d'Extrême-Orient, soucieux de maintenir leur parole en dehors des rets de la réflexion consciente¹⁷...)

Rappelons enfin que la violence ici mise en scène se "nourrit de sa propre substance." Ainsi la tension investigatrice que le texte présent dirige sur le mystère de son propre rythme - et de son inspiration -, peut s'apparenter aux meurtrissures consenties -et exhibées- de certains protagonistes: un excès de "douleur" motive la "saignée" de Nigger. Un excès de nature semblable -dans le domaine psychique-, expliquerait les vertiges du retour sur soi du texte, et ses particularités d'écriture? Entre la violence dramatique et la "douleur intolérable" qui préexiste au travail d'écriture de Jouanneau¹⁸, de curieux liens se tissent...

Regard intérieur

La logique discursive de Cloack évoquant les vertus apaisantes et revitalisantes de la boxe dans la première scène redouble ainsi la puissance métaphorique de ce thème à l'égard de la violence. (Des "poussées de mort" obsédantes nécessitent cet exercice physique, auquel peut se substituer la saignée volontaire.) Mais cette occupation sportive, un peu négligée par Widish, relaie en fait son travail quotidien, tissé d'obligations imprévisibles: il s'agit de "fai(re) des lignes(...) aujourd'hui... la 12 et la 4."

Les deux occupations s'accordent fort bien par leur caractère incertain. Par ailleurs l'association (oppositionnelle) de la boxe et des poignards (Cloack) -et l'identification des "phrases" et des "mots" (de Bonzaï) à des "couteau(x)" (Nigger) qu'il faut "apprend(re) à

16) Les précédentes citations sont tirées de l'ouvrage d'Annah Arendt *Le Système totalitaire*, Seuil, 1972, pp.197, 211 à 240...

17) En exergue de *Kiki l'Indien*: "Bien marcher, c'est marcher sans laisser ni omière, ni trace. /T'AN (canton de Li, sous-préfecture de K'ou, royaume de Tch'ou)". Et pour *Mamie Ouate*: "Sans réalité / En un pincement / Le papillon / Bruson".

18) Propos recueillis par Claire Amchin dans l'article déjà cité d'*Acteurs*. Claire Amchin associe justement la loi qui régit l'archipel... à celle que Jouanneau s'est "à lui-même édictée".

aiguiser", implique une autre valeur métaphorique de cet entraînement sportif, intimement lié à la précédente?

Dans le thème de la boxe, se confondent les notions de violence et d'écriture. La passion imitative de Widish (à l'égard des boxeurs) semble d'ailleurs répondre à l'ardeur parodique du texte, véritable tissu de citations plus ou moins avouées, qui lui confèrent une certaine originalité poétique.

D'autre part, le travail de Widish, que résume l'alternance "12 et 4", paraît signifier les qualités rythmiques de ce texte haletant, mais aussi le clivage psychique, pouvant les expliquer. C'est pourquoi la folie, dans *Le Bourrichon*, avec le problème expressément défini d'un "langage suspendu", menacé de "désintégration phonétique", trouve un poids métaphorique certain: les constants "balancements" de la Soeur folle, image des rythmes essentiels de la poésie, que Gérard Macé voit s'activer dans le béquillage de Rimbaud amputé, sautillant avec la "figure d'un idiot"¹⁹?

Justement Sugar Ray, le boxeur inimitable -ce "modèle obstacle", pour parler comme René Girard-, est "un poète, le Nijinsky de la boxe" (Cloack).

Plus généralement la violence, qui s'active remarquablement dans ce travail (poétique) jouerait un certain rôle, en amont de tout phénomène d'écriture: car ce travail graphique, identifié au pouvoir agressif des poings et des couteaux, s'illustre aussi bien dans la "folie" meurtrière des hommes, mimétiquement provoquée par la vue du "premier cadavre... croisé... sur leur route". Ici l'intuition poétique de Jouanneau rejoint les observations de René Girard sur l'origine sacrificielle de l'"activité significatrice"²⁰, prise au sens large. Une remarque du "Père" du *Bourrichon* semble résumer tout cela: "l'humanité tout entière est inscrite sous cette dalle" (dalle funéraire, abritant la victime d'un drame passionnel, doublé d'un fratricide...)

A travers le texte s'exerce donc un regard intérieur, apparemment très moderne, qui emploie toute son acuité à mesurer la force qui le détermine. (D'où la référence à l'art et à la pensée orientale -Bonzaï-, qui présentent les mêmes singularités.)

Kiki l'Indien explorant le monde (et sa violence) "n'aur(a) vu... que la tache aveugle au fond de (s)on oeil". Et la concentration spirituelle que Mamie Ouate prône à Kadouma, n'a qu'un but: faire échec à la tentation du cannibalisme, et opérer une conciliation des antagonistes, pour laquelle elle-même sacrifie sa vie.

Le regard intérieur, dans *Gauche uppercut*, est ouvertement désigné par les "yeux tournés vers l'intérieur" de Prince (indication de l'auteur) soucieux d'échapper au

19) Gérard Macé, "Rimbaud recently deserted" in *Ex-Libris*, Gallimard, 1980, pp. 80-81 (Formule citée de Rimbaud, dans l'une de ses dernières lettres).

Plus récemment Jean-Louis Comille s'est interrogé sur la raison première de la carrière poétique et du destin de Rimbaud: son "oscillation" fraternelle entre deux soeurs, dont l'une mourut assez tôt. Ainsi "la jambe (de Rimbaud amputé) est l'oeuvre, la jambe. Cela boite de tous côtés, toutes métriques confondues." (*Rimbaud nègre de Dieu*, Presses universitaires de Lille, 1989, p.74)

20) René Girard, *Des Choses cachées*, (op.cit., pp.144-145)

"repentir"; et les vieux souvenirs guerriers de Cloack et de Bonzaï, qui revivent en fait dans la situation présente, donnent une forme poétique à cette quête, poursuivie par l'auto-analyse.

De même, le cauchemar obsédant Denfer "toujours le même", prépare le meurtre, bientôt vécu (dans la réalité suspecte des coulisses?) puis rejoué sur scène avec le réalisme immédiat d'un récit au présent... Or ce cauchemar réfléchit celui...de l'auteur, Jouanneau, qui dévoile dans une courte "Préface" l'origine de son inspiration: un "mauvais rêve" où il joue un rôle "obscène", provoqué par la lecture d'un fait divers. (Lui-même "poignarde le cadavre", imitant la meurtrière.) Personnages réels ou de théâtre, acteur dans un rêve ou auteur: autant de doubles, tandis que s'effectue un parcours synthétique de tous les problèmes, vécus par un acteur sur scène. -Scène de théâtre, ou texte-scène...

Cloack elle-même à la fin du drame reprend (à l'imparfait) une phrase de la "préface" définissant l'intrigue: "(c'est) l'histoire d'un couteau rouillé et d'un briquet qui ne march(ait) pas." Denfer et Cloack, deux doubles féminins, deux femmes-poings, dans lesquelles se projette le regard de Jouanneau. (Cette ambiguïté s'apparente à celle de *Nuit d'orage*, mettant en scène un homme et une femme qui s'empruntent mutuellement le caractère majeur du sexe opposé: désir féminin, et violence masculine.)

Or la "main invisible" -la poigne de Menott, qui "préside (aux) sept destinées" des personnages présents, est évidemment l'ombre de celle de Jouanneau, dont l'intuition poétique s'apparente ici à celle de Kleist, embrassant les problèmes les plus aigus que pose la création pour sa conscience d'artiste "moderne", dans la métaphore du marionnettiste et du pantin²¹. Et cette main qui menace Denfer, après avoir poussé Nain Jaune vers elle, non sans l'avoir d'abord mutilé, théâtralise dans son invisibilité le travail spirituel du regard intérieur, parvenu à la vérité originelle de l'art d'écrire. -Ou de l'art de dire, de rapporter, dans un domaine (théâtral) plus que nul autre propice à capter l'essence première de cette vérité, obscurément cherchée par Kleist...

Est ainsi manifestée, à travers ce pur jaillissement de "l'essence violente du théâtre"²², le mécanisme giratoire de la violence accélérée "pass(ant) les bornes" et "sans limites" (Cloack) de la société moderne, dont les progrès spirituels coïncident avec certains aspects de la pensée traditionnelle. -A commencer par le repli sur soi du geste créateur, lorsque les apparences du monde extérieur, autrefois convoitées pour elles-mêmes, et perçues comme un défi? se trouvent saisies dans l'élaboration d'un paysage mental, où objet et sujet ne font plus qu'un. Alors la fonction cathartique de l'oeuvre, plus que jamais creuset de pulsions mimétiques, s'enrichit peut-être par le pouvoir révélateur, qui serait sa nouvelle justification.

Est-ce pourtant la nostalgie d'une inspiration véritable qui transparait dans une réplique de Bonzaï, très proche alors des porte-parole de certains romantiques allemands? "L'imagination n'est plus ce qu'elle était, mais ils m'ont gazé avant de m'enterrer..."

Voilà précisée toute la gravité du théâtre de Jouanneau, que partagent ses aspects

21) C'est l'interprétation que semble en effet réclamer l'*Essai sur le théâtre de marionnettes*...

22) René Girard, *Shakespeare*, p.277.

les plus légers, tous résumés dans la métamorphose de Mamie Ouate, chasseuse d'insectes devenue papillon au prix de sa vie: Virginia, aux ailes de ouate, puisque si "blanches"! - Premier objet d'une quête prédatrice, dans laquelle Mamie Ouate se poursuit elle-même. (Le thème de l'ornithologie, souvent présent chez Jouanneau, revêt une importance métaphorique analogue.) Rappelons d'ailleurs que les activités photographiques de Mamie et de Kadouma, son modèle, ne sont guère sérieuses: il s'agit d'une duperie désuète, dont ils sont les premiers à rire, malgré le danger pressant qui les contraint à s'y adonner. L'importance de l'enjeu de ce drame si léger est encore signifiée par la mappemonde mobile, figurant l'œil de l'énorme poisson mort dans lequel habite Mamie Ouate, nouveau Jonas?

Reste que ces reflets occidentaux si tardifs des fascinants aspects de la pensée traditionnelle semblent générés par une sombre nécessité, dont cette pensée aurait mis en échec les effets, anticipés dans les schémas mentaux sur lesquels elle se fonde. (Pour une raison similaire, on ne saurait assimiler vraiment la "vision des nombres"²³ orientale et les manipulations numériques de l'Occident moderne, qui procéderaient pourtant d'une impulsion commune, dont la nature est identifiée par Girard -comme par le texte de Jouanneau...)

"Je est un autre"

A l'image de l'activité scripturale, médiatrice entre des univers opposés, la situation de Menott est ainsi définie par Bonzaï: "(il) croit fuir la mort, mais... il n'est déjà plus du monde des vivants." (Bonzaï lui-même, double de Menott? avoue avoir déjà été "gazé avant (d'être) enterr(é).") Mais le rapport du lecteur au spectateur, instauré par l'œuvre nouvelle, n'est pas moins ambigu. Il se trouve d'ailleurs explicité, lorsque Bonzaï (et Cloack) visent le public de leurs deux fusils rouillés pour abattre Menott: le double-bind fait objet, contre le double-bind personifié ! Alors l'identité de chaque spectateur vacille dans l'ombre. (Le réalisme scénique de la mise en joue est presque insoutenable pour les regards spectateurs, unis dans un même sombre feu.) Tout cela n'exprime en fait que le sentiment de Jouanneau, sur la nécessité originelle de sa carrière d'auteur: avant tout "voyeur, acteur"... et "témoin" de la violence²⁴.

D'autre part, rapproché de cette mise en joue, le parfum d'encens qui s'échappe de la marmite de Kadouma dans *Mamie Ouate* pour flatter les narines des spectateurs révèle à lui seul tous les liens de dépendance associant nos plaisirs les plus divers... à la violence?

La violence, en tout cas, paraît devoir être mise knock out sur scène, -bien que la pièce finisse sur le cri ambigu de Menott: "A'Y'EST!" Ambiguïté significative puisqu'en fait est ici visée la violence qui nous habite tous. En effet le jeu complexe entre le parcours

²³ Il s'agit évidemment de la formule de Rimbaud, exprimant dans la *Saison* son désintérêt de l'Orient, vers lequel le "voyant" tournait peu d'années plus tôt des regards plus enthousiastes. En ce sens l'expérience de *Kiki l'Indien* évoquée au fil de ces pages est profondément rimbaldivienne...

²⁴ Propos rapportés par Claire Amchin dans l'article d'*Acteurs* souvent cité.

dramatique et le rythme du texte condamnent nos conceptions communes, et nos plaisirs esthétiques, accordés au tourment insoupçonné qui irrigue nos dispositions spirituelles. Mais avant tout est d'abord visé le désir poétique, générant le drame. C'est-à-dire le rêve et la violence coupables de l'auteur, dont la main se confond à l'objet qu'elle saisit: le moteur premier du désir créateur, si l'on accorde toute sa valeur métaphorique à ce rêve, où violence et mimésis se voient reliées dans une vision homogène.

Cette "culpabilité" de l'artiste activant la violence est expressément avouée, dans un volet du *Bourrichon*, centré sur un peintre "décalcomanien" (spécialisé dans les animaux défunts) dont le talent d'imitateur fait naître une "idée folle" chez tous les amateurs saisis de contagion mimétique, qui font périr en masse leurs animaux favoris.

Dans l'ensemble complexe de cette évocation se refléchit l'étrange résignation de Jouanneau à l'égard de son avenir d'auteur: éternel "élève" allant "de maître en maître"²⁵. Situation artistique bien moderne, où la création s'apparente à un travail de synthèse nécessairement parodique, exercé à différents niveaux d'une relation possible entre soi et le monde...

Sans doute sommes-nous Menott. Mais non moins certainement Menott est Joël Jouanneau, auteur: Celui "qu'on entend mais que jamais on ne voit." Car dans la parole de Menott, entité sans contours, se dramatise au fond le désarroi assumé d'une parole poétique, dans laquelle se mêlent et se décomposent les lois de genres littéraires passés.

Cette identification paraît même indiquée, par le jumelage de lettres, qui fait correspondre aux 3 couples de "Menott" (MN, EO, TT, soigneusement comptés par Jouanneau) les 2 groupes de 3 lettres jumelles, qui clivent en 2 "zones" (l'une "bleue", l'autre "rouge"?) bien reliées entre elles le nom de

JOËL JOUANNEAU.

La fantaisie imaginative de cet auteur en matière de noms propres (et de chiffres) se verrait en partie motivée par la conscience très vague de cette singularité... Par une mystérieuse coïncidence, qui n'est pas nouvelle dans la littérature (on pense à Kafka) ce nom se trouve être une scène, où s'affrontent 2 groupes de lettres, qui se miment entre elles, sous l'arbitrage lumineux d'un "L". Nom idéal de boxeur puisque la boxe -pour laquelle Jouanneau a tant d'"amour"-, fait partie des sports qui "correspond(ent) à la lutte des doubles"²⁶.

Cet arbitrage du "L", par lequel se voit contrôlée -ou fondée? -la violence phonétiquement transcrite, reste malgré tout ambigu. Comme est ambigu le rôle spirituel de l'auteur, esclave et maître de la matière qu'il manipule: la violence, à laquelle il prête

25) *Idem* note 24.

26) René Girard, *Des Choses cachées*, p.271.

malgré lui son nom, par la volonté poétique du destin? Jouanneau en effet active la violence, dans le gommage de toutes les différences (entre auteur, personnage et spectateur ou lecteur) opéré dans le projet créateur²⁷. Mais cette activation aurait un aspect salvateur, en rapport avec le point de vue girardien sur l'issue positive d'une immersion dans la "Terreur"²⁸. (Fatale nécessité, d'après certains représentants de la Tradition...)

N'est-ce pas justement cette fatalité qui s'incarne sur la scène de *Kiki l'Indien*? Du voyage (initiatique) de Kiki, parti "déclarer la guerre au monde entier" ne reste que le souvenir (photographique) de rivalités meurtrières, larvées ou déclarées²⁹. -D'où son retour au logis sororal et son isolement total, expression d'un repli spirituel incomplet.

A tous les dogmes éprouvés, Kiki préfère les hallucinations d'un affrontement guerrier contre Custer: ultime double de Kiki, préfigurant Menott! Mais Kiki -diminutif de Christian- ne triomphe (aux yeux de "Dieu" qu'il invoque) qu'en mettant lui-même le feu à la couverture où il s' "est enroulé", et qui double sa peau.

(Ce nom de Christian est d'ailleurs très prisé de Jouanneau, qui reconnaît dans certaines de ses trouvailles nominales, comme Erkidrik -nom de la bataille de Bonzaï- un simple travestissement de "Christian"...)

Les règles (de la violence?) qui régissent la vie sur l'archipel paraissent aussi bien s'appliquer à la chaîne verbale formée par le nom de Jouanneau³⁰. Formulées "avant que d'écrire" la pièce³¹, elles pourraient rester en suspens, seulement suivies d'un tel nom. Le face à face réflexif, unissant l'archipel et ses lois au nom de l'auteur, circonscrit tout le parcours du regard intérieur. Mais à la métaphore du miroir des mythes orientaux, Jouanneau, sans céder -comme Prince- au vertige hypnotique de sa propre aventure, oppose avec un humour détaché un numéro périmé de *Miroir des Sports*... Détachement relatif, sous lequel perce l'aveu du rapport filial, qu'il serait mensonger d'occulter, reliant son projet poétique à la violence...

Michel AROUIMI
Université de Paris X- Nanterre

27) Certaines considérations sur la présentation du texte peuvent étayer ce point de vue (cf. 1ère partie, note 25).

28) "Il serait plus dangereux (d')arrêter (la machine technologique) que de continuer à avancer. C'est au coeur de la Terreur qu'il faut chercher les moyens de se rassurer." (René Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset (Pluriel), p.432).

29) Kiki écrivant aux siens observe que son guide est "plus habile" que lui. De même les moustiques du pays où il se trouve "n'ont rien à voir avec ceux" de son village natal. Enfin Kiki raconte le châtiment atroce, subi par une esquimaude qui préfère, à son mari, un rival plus jeune...

On peut interpréter de la même façon une remarque de Kadouma à Mamie Ouate, qu'il juge "pire que (s)on père"...

30) Voir note 18.

31) Texte rédigé par Jouanneau pour le programme de la pièce.

CHAMBRES DE PHILIPPE MINYANA¹
(MISE EN SCENE DE JEAN-VINCENT BRISA)

"LA HAUTE TENSION DU LANGAGE"

Il s'agit tout simplement d'un échange de confidences où les mots se bousculent pour échapper au silence, pour vivre, ne serait-ce qu'un instant, au bout des lèvres de trois femmes que la vie a blessées et qui rêvent néanmoins de joies à venir. Les mots se bousculent pour témoigner, ne serait-ce que brièvement, avant de basculer pour toujours dans la banalité de la vie quotidienne, dans l'écoulement d'une monotonie morne et terne. Les phrases de Tita, Arlette et Elisabeth sont apparemment anodines et font même rire parfois, mais leurs voix tendues, sur le point de se casser, font se serrer les gorges. On écoute en retenant son souffle tant on a peur pour ces femmes irrésistiblement drôles dans la douleur, en quête d'un bonheur qui s'éloigne chaque fois qu'elles croient le saisir.

Quelle douleur et pourtant l'on rit. Les trois monologues de Philippe Minyana évitent comme par miracle les affres du mélodrame, l'exès, l'outrance, et sonnent juste, sans une fausse note. Pourtant, les sujets de conversation évoquent des souvenirs cruels, rappellent des événements qui ont le pouvoir d'étouffer une vie humaine. Minyana utilise les mots avec une grande finesse et beaucoup d'audace. Il manie la plume comme un dentiste la fraise, s'arrêtant seulement au moment où la douleur devient insupportable, au moment où il risquerait d'aller trop loin.

De détail en détail, d'image en image, les confidences sont incarnées dans une voix dont la plainte âpre et tendre à la fois lutte désespérément contre le silence. Intériorisée désormais, la souffrance fait partie de la chair des personnages. Seules devant le vide et l'oubli, les voix nues livrent la résonnance de quelques sons grêles. Puisque le bonheur n'est plus possible, qu'on prenne le seul bonheur qui reste, la parole ou le droit de dire, le seul droit qui puisse faire respirer et vivre encore un peu.

Anne LUYAT
Université d'Avignon

1) Festival d'Avignon 1992

LA FIN DU CONSENSUS : A PROPOS DU *BARILLET*, DE JEAN-PIERRE PELAEZ

En ces temps de communication, on s'habitué à tout. Et en particulier à ne pas voir au-delà des apparences, du langage quotidien et des mots. Or, il est une activité de l'homme qui ne supporte pas les faux-semblants même si parfois elle semble abuser des apparences. On aura reconnu ici qu'il s'agit de théâtre.

On ne définit pas le théâtre non plus que l'écriture dramatique. Néanmoins, on sait deux ou trois choses d'elle. Et d'abord celle-ci : au théâtre tout est faux et il faut que le spectateur le voie. Tout est faux sauf les mots. Eux seuls, en effet, sont vrais et même au-delà des vérités couramment admises. Le quotidien, nous le constatons, s'accommode fort bien des à-peu-près de toutes sortes. D'ailleurs qui oserait aller constamment au plus profond de ce que l'on a l'air de dire ? Le parti-pris de le faire serait pour le moins gênant, dit-on. Dès lors, la scène du vécu se peuple d'êtres qui cultivent le paraître quand ce n'est pas le non-être. Jean-Pierre Pelaez nous a déjà donné à connaître de tels personnages. *Les Explorateurs* ouvraient la voie, *Le Fantôme de la Démocratie*, par sa mise en jeu (dramatique) des enjeux (politiques) du discours, approfondit l'analyse. Pour peu que l'on exerce un regard d'observateur lucide parce qu'ironique, les mécanismes ne résistent plus à l'analyse sérieuse. Et l'estime dans laquelle les tiennent les médias ne change rien à l'affaire. Les uns servant les autres, il faut donner à croire à la multitude "vulgaire" - au sens étymologique du terme - qu'il y a quelque chose à comprendre, voire à apprendre. Le journaliste devient ainsi l'allié et le faire-valoir le plus sûr de l'homme public. A cette aune-là se nourrissent des espèces souvent fort différentes (divergentes ?). La critique poujadiste et/ou populiste s'en repaît ... mais s'empresse aussitôt de fournir du terreau au consensus qui, aujourd'hui, s'est emparé du discours public. On sait aussi que le message est d'autant plus efficace que le récepteur, se reconnaissant dans les propos de l'émetteur, s'y absorbe totalement au point de lui voler finalement son statut. La boucle est bouclée : *il pense, donc je suis lui*, résumerait assez bien cette dangereuse situation. De cette illusion de débat, Jean-Pierre Pelaez a donc décidé de s'emparer une fois encore pour nous donner à lire, à voir et à entendre les variations du *Barillet*.

Un revolver, objet ultime dans le discours, unit tous les textes. Ainsi se trouve justifiée d'emblée l'appellation de "variations". Ce revolver n'est d'ailleurs pas sans raison - aux deux sens du terme - ni sans importance. Il n'est pas là pour servir d'illustration, ni pour ne pas servir du tout. Il n'est pas là non plus parce que l'auteur a voulu à tout prix qu'il soit là pour être brandi au bon moment, et fort opportunément pour mettre fin au propos. Ce revolver a une fonction : arme de poing, il reste l'argument décisif des situations impossibles. Sans le revolver, point de salut... On est prié de ne jamais l'oublier!

Or, si l'on y réfléchit bien, le langage consensuel exclut, par définition, le recours au conflit. C'est un cas de figure hautement improbable tant il est vrai que quiconque recherche l'aval et l'approbation de tous - y compris ses adversaires - ne saurait se poser en s'opposant... Mais l'existence est ainsi faite que toujours les rapports de forces - réputés caducs - ressurgissent là où on ne les attendait plus ! Il me semble que, métaphoriquement, le revolver, dont l'auteur arme successivement certains de ses personnages, illustre à merveille cette douloureuse ironie du sort.

"Dire que sans ce revolver, jamais nous n'aurions su combien nous nous aimons", dit l'un des deux personnages du "Dépit amoureux". Ailleurs, dans "Psychanalytique", le refoulé s'arme du revolver pour mieux illustrer la maxime fondamentale de tous les divans: guérir, c'est tirer sur son psy. Le revolver sait tirer parti de tout car il n'est pas banal. Loin des trivialités des objets sans âme (répondant ainsi à l'angoissante question lamartinienne), il s'anime au point de conclure - contrapunctuellement s'entend - la partition de "Musical" d'un triple "pan" d'honneur. En d'autres circonstances, il est cet objet miraculeux dont rêvent tous les publicitaires qui aspirent au "plus blanc que blanc": il réalise dans l'instant une énorme lessive qui, dans "Voyance", met fin à une situation trop obscure. La thématique du blanc retrouve également sa place dans "Sans texte" où la page vierge, façon Mallarmé (mais décomplexé), visualise le silence.

Faut-il dire que cette démonstration appelle irrésistiblement le rire ?

Rire du dit et du non-dit, rire du vu et du jamais vu mais aussi rire du lire et du délire où l'on retrouve notre premier propos.

Jean-Pierre Pelaez s'empare de tout ce qui fait notre vécu quotidien et lui fait subir un traitement qui est de l'ordre de la radicalité. Si l'on revient à la source de tout ce qui est donné comme allant de soi, on prend conscience que notre monde est une formidable machine à broyer les différences. Seules les apparences peuvent donner à penser le contraire. Que l'on soit à Santa Barbara (o combien emblématique de l'aliénation télévisuelle) ou que l'on se rende à Pétarados City (!) "Western" nous convainc que l'arme ultime de tous les voyous c'est toujours le revolver. Cet enseignement - empirique - a valeur d'exemple et nous dit qu'il faut en finir avec toutes les évidences trop faciles. Il est urgent de ne plus attendre.

Le rire prend alors toute sa mesure et son efficacité. Après le rire vient le sourire. Comme après le dire doit venir le contre-dire. Etape nécessaire mais aujourd'hui étape gommée dans un système de discours où le choc des idées est remplacé par le choc des propos. Discours affolé, spasmodique et émietté où sans cesse sur la scène - celle du *Barillet*, comme celle du monde - une image en chasse une autre, éternellement. On peut, nous dit-on, librement "zapper". Peut-on sans risque tenter un "arrêt sur image" ? Et cette décision n'est-elle pas mortelle à qui veut suivre le cours des choses ou saisir la chose dont il est question dans le discours ?

Ces variations illustrent parfaitement cette impossibilité et nous en montrent toutes les conséquences.

Les personnages du *Barillet* agissent par stéréotypes. Je veux dire qu'ils répètent ce que les autres avant eux ont déjà dit - fût-ce d'une autre manière. Ils parlent et par conséquent donnent l'apparence de communiquer. Mais lorsqu'en fin de compte jaillit le rire c'est que leurs conclusions sont forcément celles que l'on attendait. En prenant conscience de cette évidence on mesure que le chemin parcouru est circulaire : on arrive à l'endroit même d'où l'on était parti. Le rire alors fait place au sourire puis au malaise et le retour inévitable au rire est souvent une manière de ne pas en voir l'évidence. Comment en effet accepter sans question cette étrange affirmation en forme de syllogisme de "Macabre" : "Avec ce revolver, dit le rôdeur, oui, avec ça le jour, je ferai taire les vivants et la nuit je viendrai réveiller les morts. Et vous verrez que dans le futur, le présent retrouvera la perfection du passé. "Arme terrible que ce revolver qui abolit le temps et nous plonge dans

une diabolique circularité où le passé vaut le présent et où il ne vaut même plus la peine d'être vivant puisque aussi bien les morts s'éveillent !

L'art du *Barillet*, me semble-t-il, est tout entier dans ce quiproquo de situation qu'aggrave un imbroglio de langage. Le spectateur est médusé par ce qu'il voit et entend. Mais, ce faisant, il prend insensiblement au fil des textes la place hautement estimable d'un Candide. On connaît le pari : Candide est finalement celui qui trouve la vérité mieux et plus sûrement que les autres dans la mesure où, sans à-priori sur le monde et les choses, il a pris le temps de contempler ce et ceux qui l'entourent. Le temps de l'arrêt sur l'image. Nous sommes loin - à des galaxies, ou presque - du choc des images et des propos dont on sait qu'ils font la joie des "gogos" !

Décidément, il nous faut hautement remercier Jean-Pierre Pelaez de nous placer ainsi dans une situation aussi privilégiée. Voir et entendre ce que jamais ailleurs on ne nous montre : le contre-discours des choses et des mots qui se nourrit précisément de ce qui fait notre pâture quotidienne de téléspectateurs ou de citoyens prétendument "informés". Cela est un plaisir rare. Nous devons sans réserve en savourer la chaleur réconfortante et en user sans modération. Il y a dans le *Barillet* comme dans *le Fantôme de la Démocratie* la clé d'un inestimable secret : ce revolver a la capacité de nous rééduquer en moins d'une minute en désintégrant tout ce qui en nous fait de nos cerveaux des cibles trop faciles. C'est cela le contre-discours du *Barillet*. Car il est dit dans "Série Américaine" que ce revolver-là : "perçoit un cerveau qui est contre la loi du marché (...), lui envoie une cartouche désintégrant qui le rééduque en moins d'une minute en le détruisant." Propos de façade qui demandent à être compris dans un sens contraire ...

Lavage de cerveau et/ou lavage des mots, la grande lessive peut commencer.

Reste à savoir comment on lave et à quelles fins. Cette question est grave, mortelle peut-être, si elle ne reçoit qu'une fausse réponse.

Il demeure que Jean-Pierre Pelaez nous a armés pour que nous n'acceptions pas n'importe quoi. Homme de peu de poids, méfiez-vous du cliquetis de notre barillet !

Christian IMBART

Université de Toulouse 2 - Le Mirail-

A PROPOS DU *BARILLET* DE JEAN-PIERRE PELAEZ ELEMENTS DE MISE EN SCENE (CREATION EN NOVEMBRE 1993 À MONTPELLIER)

Il était une fois un objet, le revolver, et, à l'intérieur, le barillet, petit magasin cylindrique et mobile entraînant son mécanisme. La pièce de Jean-Pierre Pelaez, c'est ce magasin-là, bourré de situations et de personnages que le jeu théâtral ne parvient pas à épuiser. Plus que de variations, il s'agit d'incessants rebonds aux cliquetis terribles de cocasserie comme de gravité. Dans quelle catégorie de "violent" se rangera le spectateur sommé de réagir : biblique ? bizarre ? dégoûtant ? inquisiteur ?...

Il y aura bien quelque non-violent pour sortir son revolver.

Avec l'auteur, j'ai voulu explorer dans notre monde contemporain les ressorts de la violence et de son théâtre.

J'aime ce découpage du texte en exercices. Je l'ai gardé et en ai même accentué le dessin. La violence s'exerce ainsi. Elle s'entraîne méthodiquement. C'est cet entraînement de la violence que j'ai mis en scène plus que ses manifestations. L'arme n'est qu'un prolongement technique mais on y pense, on en parle, on la fabrique avant de la brandir. L'arme se décharge mais la violence, elle, reste toujours en magasin, article sans arrêt sorti, pourtant inépuisé, inépuisable.

Notre mise en scène ne laisse apparaître aucune arme autre que celle des mots en tir incessant. C'est cela *Le Barillet* au-delà même du thème récurrent de la violence dans toute sa déclinaison : des mots pour tuer. Dès lors, l'univers qui nous a séduit dans la pièce de Jean-Pierre Pelaez est plus proche de *Tueur sans gages* de Ionesco que des célèbres variations de Queneau. Chaque tour de la parole fait mouche. La pièce est un rêve-cauchemar où, quand tout serait résolu, tout resterait encore à résoudre tant les mots ont besoin de charger. Il s'agit d'une tragédie du langage, au-delà de celle des personnages et des situations (une des variations s'intitule d'ailleurs "tragédie classique"). Tragédie du vouloir, tragédie du croire; voilà ce que nous avons souhaité mettre en scène :

"Je veux que ça cesse je veux que ça change je veux que ça bouge je veux je veux je sais ce que je veux je sais pas ce que je veux je le veux quand même...." La pièce me semble réaliser très sensiblement cette proximité des rires et des pleurs dont parle Ionesco dans *Notes et contre-notes*. C'est ce point particulier de la confusion des genres et bien sûr de l'existence que je demande aux comédiens de jouer.

Jean-Pierre Pelaez nous ouvre un temps multidimensionnel par la répétition, le refrain, l'écho. Son texte semble échapper à la dimension linéaire, vectorielle, de la durée humaine pour se faire espace-temps particulièrement THEATRAL¹.

Céline GARCIA

Metteur en scène. (Compagnie "Théâtre à Tiroirs")

1) Jean-Pierre Pelaez habite le sud de la France où, après avoir travaillé de 1984 à 1985, en tant qu'auteur, pour le Centre Dramatique National du Languedoc-Roussillon, il partage son temps entre son métier de professeur et l'écriture dramatique.

Il a écrit : *Le Jeu des Quatre Saisons* (Théâtre du Silène - 1983), *Les Rats* (Théâtre Populaire d'Occitanie - 1983), *Les Explorateurs* (Théâtre à Une Voix, S.A.C.D./Théâtre Essai - 1984), *Le Révolver* (Nouveau Théâtre Populaire de la Méditerranée - Dir : Jérôme Savary) présenté en lecture publique au C.I.R.C.A. de Villeneuve les Avignon, pendant les XIèmes Rencontres Internationales d'Été - 1984.

En 1985 et 1986, il a travaillé avec Philippe Adrien et Enzo Cormann, au Nouveau Théâtre Belfort, dans un atelier d'écriture, pour lequel il a écrit, à partir d'un thème de la pièce *Le Révolver*, trente six variations dramatiques, rassemblées sous le titre *Le Barillet*.

Le Barillet a été créé au Théâtre Municipal de Béziers (1986) puis au Festival Off d'Avignon (1987), en Italie, à la Biennale de Bologne (1988), et à Paris, au Guichet-Montparnasse (1989).

NOTE SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat et de nombreuses études sur le théâtre élisabéthain. Il anime le Laboratoire de recherches "Mythes, Croyances et Religions dans le Monde anglo-saxon" (qui publie une revue annuelle) et dirige la revue *Théâtres du Monde* (I. R. I. A. S.).

René AGOSTINI

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime et d'études sur le théâtre de J.M. Synge et de diverses études sur le théâtre irlandais.

Christian ANDRES

Maître de conférences à l'Université de ParisX-Nanterre (Département d'Etudes ibériques et latino-américaines) est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur le Siècle d'Or et de divers articles sur Lope de Vega, Cervantes, etc...

Michel AROUIMI

Chargé de cours à l'Université de Paris X-Nanterre (Département de Français). Diplômé de l'Ecole du Louvre, il est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Melville et Kafka, de diverses études sur Rimbaud et sur le TSE.

François CHEVALDONNE

Professeur à l'Université de Provence (Sciences de l'Information et de la Communication), auteur de nombreuses publications, collabore notamment avec l'IREMAM-CNRS.

Jean-Claude CRAPOULET

Maître de conférences à l'Université de Provence (Directeur d'U.F.R.), est spécialiste de l'Ecosse, auteur d'une *Histoire de l'Ecosse* aux P.U.F.

Edoardo ESPOSITO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle en philologie romane, et de divers articles sur les littératures en langue d'oc et en langue d'oïl, la littérature italienne et sur le théâtre napolitain contemporain.

Céline GARCIA

Comédienne, metteur en scène, universitaire Docteur d'Etat (études théâtrales), appartient au corps national des Professeurs d'Art Dramatique; elle dirige la compagnie "Théâtre à Tiroirs" depuis 1980.

Christian IMBART

Chargé de cours à l'Université de Toulouse II-Le Mirail (U.F.R. de Lettres, Langage et Musique); doit soutenir prochainement une thèse d'Etat sur "Métaphore et Discours politique au XVIIIème siècle".

Aline LE BERRE

Maître de conférences à l'Université de Limoges (Département d'Etudes germaniques), est titulaire d'un Doctorat de IIIème cycle en littérature allemande.

Anne LUYAT

Professeur à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur Wallace Stevens et de diverses études en littérature anglaise et américaine.

Liliane MEFFRE

Maître de conférences d'allemand à l'Université d'Avignon, est l'auteur d'un ouvrage sur Carl Einstein (dont elle édite l'œuvre en France) et de nombreux articles et prépare une thèse d'Etat sur cet auteur. Titulaire d'un Doctorat de 3ème cycle en histoire de l'art.

Jean-François PODEUR

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes hispaniques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur l'œuvre de l'écrivain argentin Leopoldo Marechal.

Marielle RIGAUD

Maître de conférences à l'Université de Montpellier III (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle en littérature américaine et prépare actuellement une thèse d'Etat sur le tragique dans la littérature du sud des Etats-Unis.

Andrée STEPHAN

Professeur émérite à l'Université de Haute-Bretagne, est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur le théâtre de Montherlant et de divers travaux sur le théâtre du XXème siècle et de littérature québécoise.

Bernard URBANI

Chargé de cours à l'Université d'Avignon (Département de Français), est titulaire d'un Doctorat de IIIème cycle sur la femme dans l'œuvre de Daudet et est l'auteur de plusieurs articles (littérature française et maghrébine d'expression française). Certifié de Lettres Modernes.

SOMMAIRE DU NUMERO 1 (1991)

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL.

L'homme en son théâtre

I THEORIES, TECHNIQUES ET EXPERIENCES THEATRALES

René AGOSTINI

Pour une esthétique du récit dramatique

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO

Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu

Maurice ABITEBOUL

La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard

Fatima FERREIRA

Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne

Michel AROUIMI

Zéami, Kleist.... et le TSE

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES

Bernard URBANI

Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb

Yacine

Joseph VELASCO

Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?

Enrique BAEZA MARTINEZ

L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Díaz: *Le voilier dans la bouteille*

Brigitte URBANI

Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III EPREUVES INITIATIVES ET ENJEUX SPIRITUELS

Maurice ABITEBOUL

Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène

Céline GARCIA

Traduction d'un extrait de *Didálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre

Jean-François PODEUR

Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal

René AGOSTINI

Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne

Bernard URBANI

Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 (1991)

AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.

Louis VAN DELFT:

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain

Albert BENSOUSSAN:

La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.

Aline LE BERRE:

Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelel* d'Arthur Schnitzler

René AGOSTINI:

Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?

Edoardo ESPOSITO:

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo

Marielle RIGAUD:

Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation

Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL:

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden

Brigitte URBANI:

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)

Jacques PLAINEMAISSON:

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée

Jean-François PODEUR:

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE: ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE

Didier ALEXANDRE:

Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel

Maurice ABITEBOUL:

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound*

Anne LUYAT:

Le théâtre comme métamorphose: Wallace Stevens et Claude Régy

René AGOSTINI:

Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars

Michel AROUIMI:

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

Maquette, couverture, tirage:
IMPRIMERIE FACULTE DES LETTRES,
AVIGNON

Dépôt légal: MAI 1993

I.S.S.N: 1162 - 7638

Prix: 80 f

PUBLICITE

CAHIERS ÉLISABÉTHAINS

Late Medieval and Renaissance English Studies

Bulletin du Centre d'Études et de Recherches Élisabéthaines
de l'Université Paul-Valéry, Montpellier
(Unité Associée du Centre National de la Recherche Scientifique D 10490)

Managing Editor: J.-M. Maguin

General Editor: J. Fuzier

Editors

Production Manager and Business Editor: A.R. Maguin (Montpellier)

Late Medieval—Early Tudor: C.W. Whitworth (Montpellier)

XVth century: F. Laroque

(Anglais, Université de Paris III, 5 rue de l'Ecole de Médecine, 75006 Paris)

XVIIth century: A. Hirny

(Anglais, Université de Paris X, 200 de la République, 92000 Nanterre)

History of Ideas: L. Borot (Montpellier)

North American Editor: D. Beecher

(English, Carleton University, Ottawa K1S 5B6 Canada)

Associate Editors

P. Dorval, J. Fosse, M. Marrapodi, M.-C. Munoz, P.J. Smith

Subscription Rates (2 numbers a year)

France FF 140

Other countries FF180

Students (all countries) FF 100

Individual numbers (all countries)

General: FF 100

Students: FF 75

Payments (in French Francs only) to be made out to Régisseur de Recettes des
Publications de l'Université Paul-Valéry,
and to be sent c/o A.R. Maguin, Université Paul-Valéry, BP 5043, 34032 Montpellier
Cedex, France.

© Cahiers Élisabéthains

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que les auteurs.

Cover computer graphics by ESPACE PROJECTION

Maquette, couverture, tirage:
IMPRIMERIE FACULTE DES LETTRES.
AVIGNON
Dépôt légal: MAI 1993
I.S.S.N: 1162 - 7638
Prix: 80 f