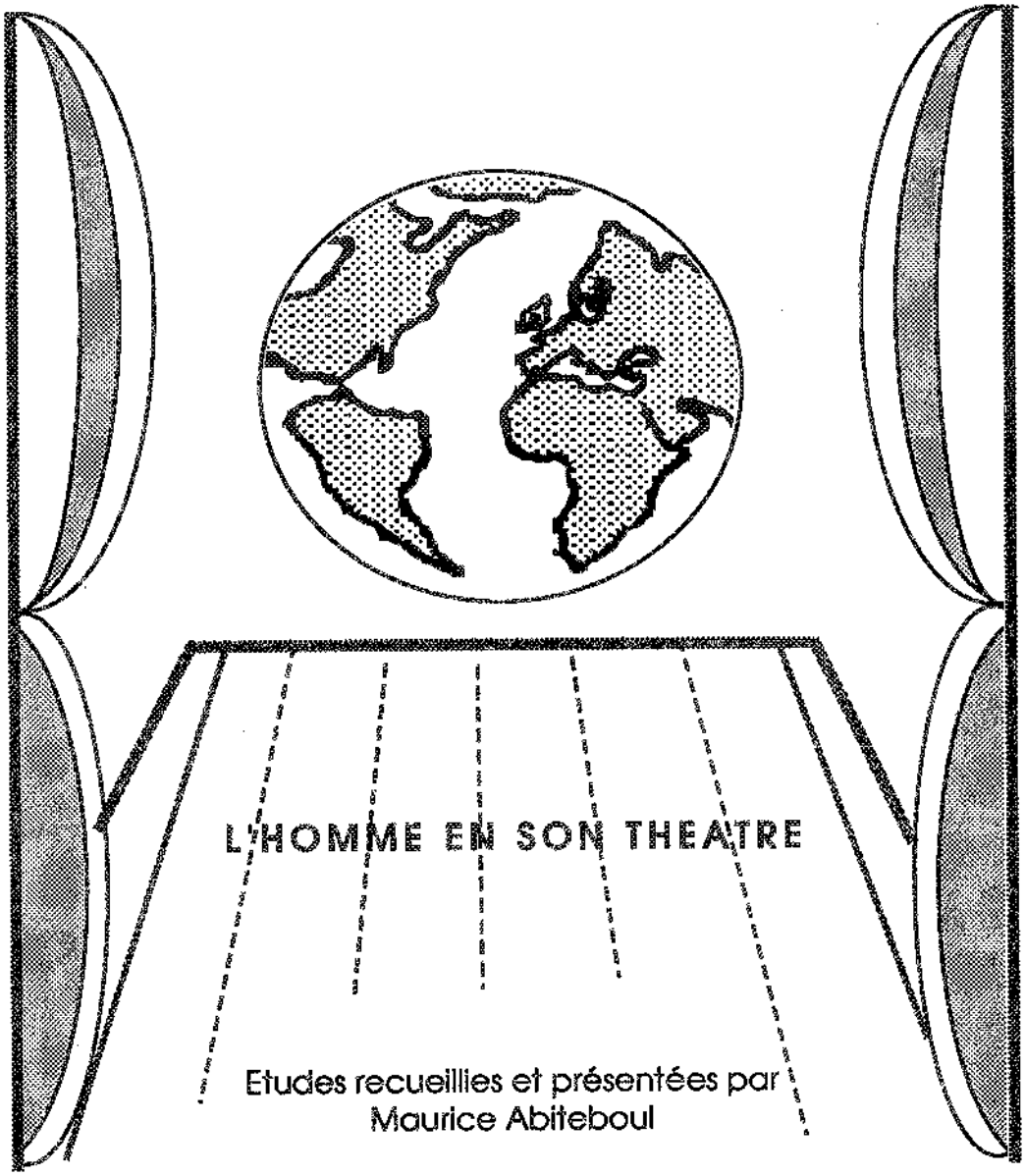
Cahier N° 1
1991

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

Relations publiques: Guy CHEYMOL
Secrétaires: Enrique BAEZA - René AGOSTINI
Trésorière: Brigitte URBANI

Abonnements: 80 F
Etudiants: 60 F

Abonnements et commandes doivent être adressés à René AGOSTINI
THEATRES DU MONDE - IRIAS
Faculté des Lettres, 5 rue Violette - 84000 - AVIGNON

Les articles proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur *avant le 15 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 1

INTRODUCTION
Maurice ABITEBOUL.
L'homme en son théâtre p.7

I THEORIES, TECHNIQUES ET EXPERIENCES THEATRALES
René AGOSTINI
Pour une esthétique du récit dramatique p.13
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO
Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu p.21
Maurice ABITEBOUL
La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard p.29
Fatima FERREIRA
Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne p.43
Michel AROUIMI
Zéami, Kleist... et le TSE p.49

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES
Bernard URBANI
Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc de* Kateb Yacine p.67
Joseph VELASCO
Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ? p.77
Enrique BAEZA MARTINEZ
L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Díaz: *Le voilier dans la bouteille* p.93
Brigitte URBANI
Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo p.103

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS
Maurice ABITEBOUL
Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène p.123
Céline GARCIA
Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre p.131
Jean-François PODEUR
Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal p.137
René AGOSTINI
Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne p.145
Bernard URBANI
Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos p.157

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

L'homme en son théâtre

L'HOMME EN SON THEATRE

Une naissance est toujours un événement émouvant.

Avec ce premier numéro, *Théâtres du Monde* voit enfin le jour, après de nombreux mois d'efforts, d'espérances, de déceptions, d'efforts renouvelés et de persévérance. Nous nous en réjouissons, bien sûr, mais avant de laisser nos collaborateurs s'exprimer, avec conviction, passion et enthousiasme (qui disait que les chercheurs sont des gens austères, entourés de silence et plongés dans la méditation?), nous tenons à remercier chaleureusement toutes les bonnes volontés qui nous ont aidé à réaliser cette entreprise et qui se reconnaîtront certainement dans cette évocation discrète. Merci en particulier au Conseil de la Ville d'Avignon pour l'aide financière qu'il a bien voulu nous octroyer et sans laquelle cette publication aurait certes eu de bien plus grandes difficultés à paraître.

Depuis longtemps il nous semblait que l'Université d' Avignon ne pouvait manquer, pour la part qui est la sienne (avec le concours de ses enseignants-chercheurs ainsi que d'hommes de théâtre qui le souhaiteraient, et d'une manière générale de tous ceux qui, à un titre ou à un autre,"s'investissent" dans cette passion qui nous est commune), de contribuer à la grande fête du théâtre qu'un Festival International, dont la réputation n'est plus à faire, a déjà, depuis de nombreuses années, si magnifiquement célébrée.

Apporter, par l'effort de nos recherches, quelques clartés ici ou là, aider à faire apprécier et à aimer certaines pièces et certains dramaturges, faire mieux connaître les mouvements de la vie théâtrale, telles sont nos aspirations. Nous espérons que notre revue, *Théâtres du Monde*, saura y répondre.

* * *

Les plus grands nous ont assurés que "le monde entier est un théâtre" et que "les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs", que " la vie est un songe" et aussi qu'elle n'est "qu'une ombre fugitive". Il nous arrive d'en être persuadés.

Il nous arrive aussi d'aller y voir de plus près, c'est-à-dire d'essayer de découvrir, dans ce monde du théâtre, ce monde *des théâtres*, ce qui peut confirmer nos angoisses ou peut - être chasser nos "mauvais rêves" comme eût dit Hamlet, ce qui peut calmer nos inquiétudes (ou au contraire les entretenir, les activer, les exacerber), ce qui peut aider à exorciser notre mal ou à nous guérir de nos illusions (ou plutôt, parce que nous ne cherchons peut - être pas forcément à explorer des contrées que nous pressentons dangereuses, à les perpétuer). Un personnage de Thomas Middleton et William Rowley, deux contemporains de Shakespeare, nous rappelle: "la vérité est pleine de périls". Tant d'autres nous font signe et nous invitent, de mille façons, à sortir de notre pénombre tutélaire mais, charitables ou impitoyables, ils nous laissent entendre que notre aventure en leur compagnie ne sera jamais exempte de conséquences; quand nous nous engageons à les suivre sur des chemins parfois à peine balisés, c'est toujours à nos risques et périls. Bien sûr, il faut bien que nous prenions un certain plaisir à emprunter des voies qui nous éloignent - et paradoxalement nous rapprochent aussi - de nous-même: plus loin nous irons vers une "terra incognita" pleine de charmes et de rêves et de surprises brutales et plus, en définitive, nous aurons de chances de découvrir, au bout du voyage immobile, que nous ne sommes plus tout à fait le même, ou

du moins que nous sommes celui - là ou celle - là que nous étions déjà mais que nous ne connaissions pas.

En savoir un peu plus sur nous, si nous n'en savons pas davantage sur le monde, voilà à quoi, grâce au théâtre, nous pouvons finalement parvenir. Ce que les théâtres du monde - puisque tel est le titre choisi pour notre revue - peuvent nous permettre de comprendre, c'est que les hommes, dans leur grande diversité (par delà les frontières , certes, mais aussi par delà les siècles) se retrouvent "frères humains" dans leurs souffrances et leurs aspirations, leur grandeur et leur misère, leurs peurs et leurs espérances.

***

Théâtres du Monde a donc pour ambition de réunir des spécialistes, chercheurs ou / et hommes de théâtre, prêts à mieux faire connaître et apprécier des formes, des techniques et des stratégies mises en œuvre à l'occasion de productions et de spectacles aux finalités les plus diverses. Nous préoccupant des questions les plus variées, qui vont "du texte à la scène", mais aussi des questions ayant trait aussi bien aux domaines de la théorie, de l'esthétique que de la sociologie ou de l'histoire, nous aimerions pouvoir, notamment dans nos prochains numéros, évoquer les problèmes spécifiques à la traduction du texte théâtral, à la transposition, à la réception d'une même œuvre par des publics différents, à la vie des cercles et clubs de théâtre en milieu universitaire, etc....

Résolument interdisciplinaire, notre revue aborde dans ce numéro plusieurs thèmes et rubriques, dans le cadre d'études relevant de plusieurs aires linguistiques. C'est ainsi que deux études sont consacrées à des dramaturges d'expression française (Georges BERNANOS et KATEB Yacine), trois à des dramaturges des pays anglophones (l'Anglais Tom STOPPARD, l'Irlandais JM. SYNGE, l'Américain Sam SHEPARD), quatre à des poètes et dramaturges des pays de langue espagnole (les Espagnols Federico GARCIA LORCA et Vicente ALEIXANDRE, l'Argentin Leopoldo MARECHAL et le Chilien Jorge DIAZ), d'autres encore consacrées au Roumain Camil PETRESCU, à l'Italien Dario FO. Pour autant, le Portugal, à travers la troupe de Cornucopia, l'Allemagne (par référence à KLEIST) et le Japon (par référence au théâtre Nô) ne sont pas absents des investigations auxquelles se livrent les auteurs de ces contributions à notre premier numéro.

***

Il nous a semblé pour ce premier numéro de *Théâtres du Monde*, que "l'homme en son théâtre" pourrait constituer un thème de réflexion, assez large sans doute pour provoquer un intérêt diversifié et ouvrir des voies d'accès différentes, tout en restreignant le champ d'investigation de la relation homme / théâtre et en la limitant, notamment aux expériences, engagements, épreuves ou enjeux qu'elle ne peut manquer d'impliquer et de susciter: de l'approche théorique et esthétique (René AGOSTINI) aux expérimentations et expériences d'un théâtre vivant (Fatima FERREIRA, Michel AROUIMI), en passant par l'analyse d'une écriture théâtrale (Ilinca BARTHOUIL - IONESCO) ou de procédés techniques spécifiques (Maurice ABITEBOUL), une première série d'articles nous propose l'exploration de ce monde du théâtre qui va de la problématique des dramaturges à la vision inspirée de metteurs en scène aux prises avec une dramaturgie "sur le terrain". Une seconde série d'articles souligne l'importance de l'engagement de certains dramaturges qui vont parfois (ce fut à un moment donné le cas de Dario Fo) s'abandonner à la tentation d'un théâtre de propagande

(Brigitte URBANI); ou bien qui vont, sans doute à leur insu, comme F. GARCIA - LORCA, développer une conscience politique à partir de sujets plus traditionnels, romantiques par exemple (Joseph VELASCO); qui vont, comme Georges DIAZ, à partir d'un théâtre de contestation contre les injustices sociales, évoluer vers un théâtre de l'absurde (Enrique BAEZA); ou encore, de manière tout à fait délibérée, mettre, comme KATEB Yacine, leur art au service d'une cause populaire et, à travers elle, défendre la cause de l'homme opprimé (Bernard URBANI). Dans une dernière série d'articles, nous découvrons, après l'homme révolté devant les conditions sociales ou politiques d'oppression qui lui sont faites, l'homme et ses tourments spirituels. L'homme qui aura à subir, dans un parcours initiatique parfois douloureux, l'aventure amoureuse qui à la fois le sauve et le torture (l'article de Maurice ABITEBOUL sur Sam SHEPARD), l'homme que met en scène le poète Vicente ALEIXANDRE (Céline GARCIA), c'est aussi l'homme plongé dans sa solitude existentielle, éprouvé par le destin qu'il ne peut manquer d'affronter dans sa vie et jusque dans sa mort (l'article de René AGOSTINI sur J.M. SYNGE), soumis à des angoisses métaphysiques qui l'obsèdent et parfois le détruisent, qu'en tout cas il n'oublie jamais, même au sein de l'univers comique (l'article de Jean-François PODEUR sur Leopoldo MARECHAL). C'est ce même homme qui, au cœur des révolutions, ne peut éluder les enjeux spirituels suprêmes (l'article de Bernard URBANI, sur Georges BERNANOS), ni les interrogations qui font de lui souvent une victime cruellement mise à mal et à douleur mais aussi le témoin privilégié et irremplaçable de tout théâtre du monde.

Maurice ABITEBOUL

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

POUR UNE ESTHÉTIQUE DU RÉCIT DRAMATIQUE.

"...the commonest of critical mistakes : the exaltation of a method into an end." (I.A.Richards - *Principles of Literary Citicism* - Routledge and Kegan Paul - Londres - 1976)-

Notre réflexion porte à la fois sur la narratologie contemporaine, notamment la sémiotique, et sur le théâtre de J.M Synge (1871-1901). Nous insisterons davantage, ici, sur l'aspect théorique et méthodologique.

La narratologie commence à peine à s'intéresser au théâtre, et la grille proposée par la sémiotique n'est pas universelle. Nous tentons donc de définir seulement le parcours qui nous a mené à penser, pour le théâtre, une méthodologie sur mesure : l'esthétique du récit dramatique. Il faut bien cerner l'exigence du matériau théâtral, texte et représentation. Certains concepts et procédures de la narratologie semblent difficilement adaptables, ou peu pertinents.

Conçu pour la scène, le texte théâtral est plein de lieux ouverts qui en compromettent le sens. Lire le théâtre, c'est voir comment le texte prédétermine la représentation, quelles sont les limites de cette prédétermination. Notre perspective est résolument esthétique puisque nous préconisons une critique complice et de la mise en scène et de la réception publique.

Certains analystes du récit non-dramatique proposent des notions, des catégories, qui s'avèrent, à leur insu peut-être, pertinentes pour le théâtre. Ce n'est pas le cas de la plupart, car on peut toujours réduire l'histoire que raconte une pièce de théâtre à un modèle théorique de base, à des tableaux, des formules, des équations, mais à *quoi bon* ? le texte de théâtre n'est pas un texte pur et simple. Il existe en tant que recueil d'effets et d'impressions pour une représentation. Il n'a pas, à proprement parler, de sens. Il faut évaluer ses effets de sens possibles ou probables, leurs limites, et montrer où et comment il peut, ou ne peut pas, se manipuler, se transformer. Les catégories proposées par G.Genette (1) peuvent définir notre orientation: l'analyste du récit dramatique s'intéresse moins à "l'histoire" (diégèse, signifié, contenu narratif) ou au "récit" (discours narratif) qu'à "*la narration*" (acte narratif, ensemble de la situation narrative réelle ou fictive) ; il s'intéresse moins au "temps" (relation récit-histoire) ou au "mode" (formes et modes de la représentation) qu'à "*la voix*": ("façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration ; relation narrateur et destinataire ou narration et histoire ou encore narration et récit"). Ces notions - "narration" et "voix" - impliquent, dans notre perspective esthétique, l'univers de relation caractéristique du théâtre: le texte n'est qu'un"pré-texte" - prétexte à un tout autre événement que le simple fait de raconter une histoire. De la même manière, lorsque J. M Adam parle d'"orientation appréciativive... évaluative" (2) ou "d'accomodation intersubjective", nous voyons dans ces termes un aspect de l'échange scène-salle déjà inscrit dans le texte, tout au moins partiellement. L'idée du spectacle est le principe du texte théâtral. Il faut donc montrer ses "lieux de

1) *Figures - III* - Seuil - p. 71 - 74
2) *Le Récit* - Que Sais - je? P. U. F. 1984 - p. 114

traitement". C'est la condition d'une critique ouverte, vivante, stimulante, c'est-à-dire touchant aux problèmes des arts et techniques du spectacle.

A partir de l'idée de C.Brémond, dans ses commentaires sur V.Propp, (3) que "la structure de l'histoire est indépendante des techniques qui la prennent en charge", nous notons que se détachent, dans l'évolution de la critique, deux écoles : celle qui étudie le récit indépendamment des contraintes du genre et des matériaux spécifiques à ce genre ; et celle qui considère que la forme du récit importe plus que tout modèle théorique de base dans une perspective esthétique, difficile à congédier dans le domaine de l'art ou du spectacle, certes, mais aussi du point de vue de la réception de toute oeuvre, quelle qu'elle soit. En ce qui nous concerne, le récit dramatique diffère des autres récits au niveau du texte même, qui est une "non-oeuvre" (4). On peut spéculer sur son sens et son essence; cela ne dira rien sur son devenir possible, ou probable, ou effectif.

On note pourtant, aujourd'hui, une nette tendance à adapter, ou à recycler certains aspects de la narratologie. Et c'est dans ce mouvement que notre recherche et notre démarche se situent. Les travaux d'E.Souriau, (5) d'A. Ubersfeld (6)et de R. Durand (7) ; de F. Rastier (8), d'A. Helbo (9), de T. Pavel (10), et de P.Pavis (11): toute une activité de réflexion qui traduit comme un malaise de la narratologie par rapport au théâtre, qui échappe à toute théorie et ne se prête jamais entièrement à aucune méthodologie. La "tentation sémiotique" reste cependant assez forte, et nous voudrions dire quels problèmes nous y voyons, dans notre optique.

La sémiotique conçoit une analyse en deux temps (12) : le niveau de surface et le niveau profond. On s'intéresse 1) à la composante narrative (états et transformations: les programmes narratifs et les séquences de:

- manipulation, soit transmission de l'objet-modal - vouloir, devoir, pouvoir -
- compétence, soit acquisition de l'objet-modal -
- performance, soit acquisition de l'objet valeur
- sanction,soit véridiction, interprétation, reconnaissance, dimension cognitive-);

2) à la composante discursive, par la définition des configurations discursives et des figures léxématiques et la réduction des parcours figuratifs et des parcours sémémiques. L'analyse du niveau profond consiste en la mise à jour des isotopies du récit des valeurs fondamentales logico-sémantiques, et des trajets signifiants du récit dans un univers de relations et d'opérations à partir desquelles le niveau narratif et discursif se règle, s'ordonne, se reconstitue.

La troisième et dernière étape serait d'envisager les contraintes du genre et de ses matériaux. Mais ceux-ci ne donneraient-ils pas accès aux deux niveaux susdits, le superficiel et

3) Communication - IV - 1964 - p. 4. Voir aussi: *Logique du Récit* - Seuil - 1972 -
4) S. Jansen cité par Girard et Ouellet in *L'Univers du Théâtre* - P. U. P. - 1972 -p. 242 -
5) *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris. C. D. U. - 1976 - *Les 200 000 situations dramatiques* - N. R. F. - Paris 1978 -
6) *Lire le Théâtre* - Classique du Peuple - Critiques - Paris - 1978 - L'Objet Théâtral - C. N. D. P. - Paris - 1980 -
7) Editeur de la *Relation théâtrale* - P. U. de Lille - 1980 -
8) *Essais de Sémiotique Discursive* - Seuil - 1976 - Semiotica - III - 1971 - Article: "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives".
9) Article: " Le discours Théâtral: une sémantique de la relation" - in *La relation Théâtrale* - ed. R. Durand - P.U. de Lille - 1990.
10) T. Pavel: *La syntaxe narrative des Tragédies de Corneille* - Klincksick - Paris - 1976 -
11) *Problèmes de Sémiologie Théâtrale* - P. U du Quebec - 1976 -
12) *Analyse Sémiotique des Textes* - P. U de Lyon - Groupe D'entrevernes - 1982 -

le profond ? La distinction n'est-elle pas, dans ce cas, un peu forcée, et ne ferme-t-elle pas un peu "l'angle d'attaque" dans ce domaine? Dès qu'on tente d'appliquer la sémiotique au théâtre, d'autres questions se posent.

La sémiotique conçoit une analyse "sans rapports avec aucun référent externe, immanente", comme absolue, or, elle parle aussi du sens comme "effet", "résultat", "jeu de rapports entre éléments signifiants" (13). Peut-on faire abstraction d'un référent externe, conventions, culture et/ou, l'autre, l'idée de l'autre ? L'oeuvre littéraire n'est pas, elle *existe* et, "à fortiori", l'oeuvre théâtrale. Le culte d'un hypothétique absolu textuel, fondé sur une démarche qui se veut scientifique, semble peu pertinent pour le théâtre. La distinction surface/profondeur ne semble-t-elle pas relever d'une espèce d'imaginaire, un peu comme la conception et la quête d'une unité minimale qui évoque trop la biologie ou la biochimie : on veut avoir accès aux "cellules" du texte...Le travail de l'écriture et de la lecture, essentiellement voluptueux, ne nierait-il pas le niveau dit profond ? A moins que celui-ci ne soit que l'inconscient de l'écrivain ou celui du lecteur-spectateur, voire celui du sémioticien...Comment donc se passer de référent externe ? Comment partir en quête d'une essence absolue, objective? La sémiotique *interprète* les textes avec une précaution rhétorique, rationaliste : cette interprétation est objective, impersonnelle, universelle. Peut-on entrer dans les textes incognito ?

Quand la sémiotique dit que "les structures narratives prennent en charge les contenus offerts par la langue"(14), on peut aussi se demander si ce n'est pas plutôt une abstraction - signification et histoire- qui s'investit dans, ou est prise en charge par, les mots, la langue. D'ailleurs, ne dit-elle pas aussi que "les programmes narratifs et les parcours figuratifs prennent en charge une structure élémentaire, des relations, des opérations" (15)? Toutes ces relations d'investissement et de prise en charge sont hypothétiques, les niveaux de surface et de profondeur des catégories intellectuelles *commodes pour l'analyse*, mais où est la vérité du texte ?

Si la surface peut se définir comme tout ce qui tombe sous le sens, et la profondeur comme tout ce qui se déduit et se réduit par la dissection et l'analyse, l'actant nous semble avoir sa place au niveau profond; et le discours, le dialogue, selon l'interprétation de la mise en scène ou de l'acteur, peuvent modifier les conclusions d'une analyse textuelle profonde. Quant aux signes, (tout ce qui est montré sur scène, tout ce qui est compris dans le texte comme potentiel de stratégie scénique,) ils participent des deux niveaux de l'analyse sémiotique. Au "virtuel" des configurations discursives et des figures léxématiques et au "réalisé" des parcours figuratifs et sémémiques (16) l'esthétique du récit dramatique ajouterait le virtuel de ce qui, pour la sémiotique, est réalisé. Comme le dit J.M. Adam (17), "la structure de surface...occupe toute l'activité perceptive...".

Le choix de la binarité, ambiguë entre une règle relative, indépendante, des "choses du monde" et la conception insoutenable d'une vérité essentielle du texte, fait aussi problème. On peut percevoir, au premier abord, un fonctionnement binaire, que l'analyse mettra en

13) Ibdem - p. 8
14) Ibidem - p. 88
15) Ibidem - p. 141
16) Ibidem - p. 105 et 134
17) *Le Récit* - Que Sais - je? - P. U. F. 1984 - p. 93

doute. Et même si le texte fonctionne, au niveau profond, sur un "couple de contraires" (18), il n'est pas dit que cela importera dans la mise en scène, à la réception. Nous ne cherchons pas à rejeter la sémiotique. Nous tentons seulement de montrer qu'une critique dramatique et théâtrale *vraie* devrait peut-être renoncer à toute prétention scientifique, se donner des méthodes plus empiriques mais où la réalité d'une oeuvre prendrait le pas sur l'affirmation d'un ordre intellectuel, d'un système stérilisant, d'une grille banalisante, aussi ingénieux soient-ils.

Le texte de théâtre, instable, précaire, est un texte d'esthétique. Après avoir montré que la grammaire narrative sémiotique ne correspond pas au théâtre de Synge, nous formulons l'hypothèse suivante : tout texte de théâtre ne fonctionnerait-il pas comme un enchaînement de "sanctions narratives dramatico-esthétiques"? Nous recyclons ici le concept greimassien. Notre sanction n'implique pas que le destinateur au stade final du récit, c'est un jeu de regards et de perspectives sur un noyau narratif initial. Ce serait ce jeu qui entraînerait une relation scène-salle, à son niveau, que la mise en scène introduirait déjà une bonne partie de son discours.

Dans une réflexion sur la construction du dialogue et celle du récit, nous notons une alternance entre ces sanctions et certaines "masses critiques" du dialogue -divagations, dérive de la logique, solution de continuité entre récit et dialogue. Tout texte serait donc farci de ces "points névralgiques"- lieux de traitement, d'interprétation, et de traduction. D'autres "lieux magiques" seraient mis en évidence par une analyse concomitante de l'actant et des signes. Manifestement, tout texte comporterait des endroits ouverts sur un inconnu non-formalisable. La lecture ne suffit pas, si ne lui succède pas la pratique du texte.

Notre étude s'achève par la définition de la "psycho-culture" -effet-histoire et effet-personnage- et de la binarité esthétique du familier et de l'étrange, sources de l'émission et de la réception, code, conscient ou inconscient,de la communication. La mise en scène jouerait sur la "psycho-culture"quand elle adapte un texte d'une autre époque, ou un texte hermétique, précisément au niveau des lieux de traitement définis ci-dessus.

Le sens textuel et le sens sur une scène n'ont pas souvent grand chose à voir ensemble. Le texte de théâtre est, paradoxalement, la condition de sa propre négation ou subversion. Réception critique et réception publique : deux mondes différents, étrangers, entre lesquels l'esthétique du récit dramatique tenterait de jeter le pont.

Le texte de théâtre est spécifique, son analyse doit l'être aussi. La critique"scientifique" n'aide pas vraiment à l'aborder d'une façon franche et ouverte.

Quels sont les signes textuels, et les limites des possibilités ou probabilités de devenir du texte? Il faut chercher à réunir sémiotique et sémiologie, faire une place de choix à l'herméneutique, au calcul des probabilités de l'émission et de la réception. Reste à concevoir une méthodologie "spéciale" qu'on pourrait d'ores et déjà définir comme une pratique/ pragmatique de la scène du texte, ou une poétique/esthétique du texte—représentation : comment

18) *Analyse sémiotique des textes*. Groupe d'Entrevernes - P. U. de Lyon - 1982 - p. 134 - 135

traduit-on la scène du texte en texte de scène, et, partant, comment cette traduction peut-elle, pourra-t-elle, ou pourrait-elle, être reçue ? enfin, comment l'aura-t-elle été effectivement, et pourquoi ?

René AGOSTINI

Bibliographie

Nous ne citons ici que les livres sur lesquels notre réflexion s'est appuyée, ainsi que ceux qui nous semblaient aller dans une direction que nous n'avons fait que leur emprunter, tout en essayant d'élaborer et de développer nos propres perspectives.

1) Adam, J. M *Le Récit* - Que Sais-Je? - P. U. F. - 1984 -

Ce livre traite surtout du récit non-dramatique, mais en insistant sur la narration comme acte de discours et en s'inspirant des travaux de Labov et Waletzki sur le récit dans le langage quotidien, il verse de façon évidente dans le domaine du récit dramatique. Comme nous, il cherche à sortir de "l'illusoire clôture structurale aveuglée par l'énoncé comme succession linéaire d'unité discrètes" (p. 118).

2) Barthes, R. *Le Plaisir du texte* - Seuil - 1973: dans le concept de "signifiance" tel qu'en parle R. BARTHES, se trouve, en filigrane, une remise en question du structuralisme, de la grammaire narrative et de la sémiotique discursive (certains passages de *Recherches pour une Sémanalyse* de J. Kristeva - Seuil - Points - 1969 s'apparentent à la "signifiance" de R. Barthes.)

3) Brémond. C. : "La logique des possibles narratifs" in *Communications* - VIII -Seuil - 1966. - *Logique du Récit* - Seuil - 1972 - Un classique de la narratologie classique.

4) Greimas, A. J. : - *Sémantique structurale* - Seuil - 1966-

- *Du Sens* - I à II - Seuil - 1970 et 1983 - Les ouvrages de base de la sémiotique.

5) GROUPE d'Entrevernes: *Analyse Sémiotique des Textes* - P.U. de Lyon - 1980- Livre d'initiation à la théorie sémiotique. Excellente synthèse avec pratique de la méthode sur *l'Homme à La Cervelle d'Or* d'A. Daudet et le Récit Biblique de la Tour de Babel.

6) Lerner . L: *Reconstructing Literature* - Basil Blackwell - 1985 -

7) Mitchell. W. E. T. : *Against Theory: Literary studies and the new pragmatism* University of Chicago Press - 1985 -

8) White, H. : *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* - John Hopkins University Press - 1985 -

Ces trois derniers livres vont dans le sens d'une opposition aux théories modernes de l'analyse littéraire (structuralisme, sémiotique, déconstruction) de notre vieux continent rationaliste. D'excellents points d'appui, voire d'ancrage, pour tenter de se hisser hors de l'ornière moderniste.

9) G. Girard & A. Ouellet: *l'Univers du Théâtre* - P. U. F. - Littérature moderne - Paris 1975-

Interessant quant à la sociologie du théâtre et à certains problèmes techniques tels que la séquence, l'unité minimale etc...

10) Kowzan, T. : *Littérature et spectacle* - Mouton - La Haye - 1975 -

Une excellente définition de la spécificité du genre théâtral.

11) Propp, V. : *Morphologie du Conte* - Seuil - Points 1969 -

Le livre de base du formalisme.

12) Souriau, E. : *Les 200.000 Situations Dramatiques* - N. R F. 1978 -

Analyse et définition des "fonctions dramatiques" et des "situations dramatiques": nette tentative de caractérisation de la structure d'une action dramatique.

13) Todorov, T. : - *Théorie de la Littérature* - Seuil - Tel Quel - 1965 -

- Les Catégories du Récit Littéraire" in *Communications* VIII 1966 -

- *Poétiques* - Seuil - 1975-

- M. Bakhtine: *Le principe dialogique. Ecrits sur le cercle de Bakhtine*. Seuil - 1984 -

Le cheminement au travers du formalisme et du structuralisme avec, dans ses écrits les plus récents, quelque chose qui tend quand même vers la "signifiance", la non-formalisation, telles qu'en parlent R. Barthes et J. Kristeva

14) Carlson, M. : *Theories of the theatre* Cornell University Press - 1985-

Une excellente mise au point générale.

15) Durand, R. /(ed.) : *La Relation Théâtrale* - P. U. de Lille - 1980 -

Ce livre est essentiel, capital, déterminant, décisif. Eclairage admirable sur l'horizon de la critique dramatique et théâtrale.

16) Elam, K. : *The Semiotics of theatre and drama*-Methuen-London - 1980-

Le point sur le théâtre, texte et représentation, et une excellente présentation des difficultés théoriques et méthodologique et des perspectives ouvertes à la recherche.

17) Helbo, A. (ed) *Sémiologie de la représentation*: *Théâtre, Télévision, Bande dessinée* - P. U. F. - Ed. Complexe - Paris - 1977 -

Ubersfeld, A. : *Lire le Théâtre* - Classiques du peuple - Critique Paris - 1978 -

Ces deux livres sont à lire en parallèle, car le premier semble, en ne traitant que de la structure du texte de théâtre, usurper son titre; et le deuxième doit surtout s'entendre dans le sens de "Lire le spectacle théâtral". Cela pourra au moins résumer notre "approche": il faut lire le texte de théâtre comme, déjà, un spectacle, et voir une représentation dans sa relation au texte.

18) Pavel, T.: *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille* - Klincksieck - Paris - 1976-

Méthodologie d'analyse de la structure de l'action dramatique.

19) Pavis, P. : *Dictionnaire du théâtre* - Edition Sociales - Paris - 1980 -

Tout le jargon théâtral, les concepts du genre, et de l'analyse du genre. Le point sur la recherche. Excellent point de référence qui fait une large place aux tendances dont nous nous inspirons.

20) Peirce, C. : *Ecrits sur le signe* - Seuil - Paris - 1978 -

Ouvrage novateur dans la sémiologie qui introduit la triade "signe, objet, *interprétant*". Cela remet en question le signe saussurien (signifiant / signifié) un peu figé et figeant. (P. Pavis va un peu dans le même sens quand il propose de classifier les signes selon leur fonction (diagrammatique et métonymique / symbolique).

21) Stanzel, F. K. :*A Theory of Narrative* - C. U. P. - London, 1984 -

Intéressant surtout par sa définition du fonctionnement de tout récit à l'intérieur d'un triangle formé par

la personne

la perspective

le mode.

Permet d'aborder le problème du récit dramatique ou théâtral indépendamment de la narratologie contemporaine (même s'il s'inspire de concepts proposés par les formalistes et par G. Genette).

22) Corvin, M. : "Approche sémiologique d'un texte dramatique: La d'A. Adamov" in *Littérature. 9.*

Rastier, F. :"Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives" in *Semiotica III*, 1971. (voir aussi "Don Juan ou l'ambiguïté" in *Essais de Sémiotique discursive* - Seuil - 1976 -)

Revzine, O & I: "Expérimentation sémiotique chez Ionesco" in *Semiotica III*, 1971.

Thuel, F. : "Don Juan de Molière: Des mots et objets mis en texte à la mise en scène du sens." in *Littérature. 12.*

Ces quatres articles abordent le problème du théâtre dans une perspective semblable à la nôtre.

LES INDICATIONS SCENIQUES CHEZ LUIGI PIRANDELLO ET CAMIL PETRESCU

Est - il intéressant de comparer deux dramaturges dont l'un, Luigi Pirandello, fut mondialement connu dès son vivant - et demeure, encore à notre époque, une des plus importantes références du théâtre moderne - tandis que l'autre, Camil Petrescu, dramaturge roumain, demeure inconnu au-delà des frontières de son pays (1) mais est considéré, du moins dans l'espace roumain, comme l'un des créateurs du théâtre roumain moderne?

Si Pirandello a totalement ignoré l'existence de Camil Petrescu (nous savons que c'est le sort des écrivains, aussi valeureux soient-ils, des "petits pays"), ce dernier a relativement bien connu le théâtre du Sicilien. En effet, de 1925 jusqu'à la mort de Camil Petrescu en 1957, plus exactement jusqu'en 1942 - 1945 (changement de régime en Roumanie; Pirandello ne sera plus représenté sur les scènes roumaines pendant vingt ans, de 1945 à 1965), (2) on monte sur les principales scènes du pays treize pièces de Pirandello, de *Lumie di Sicilia* (*Cédrats de Sicile*) en 1925 à *Ma non è una cosa seria* (*Mais c'est pour rire*) en 1942 (3). On pourrait croire que cette présence constante de Pirandello en Roumanie justifie qu'on le compare à Camil Petrescu, à cause de l'influence que le grand dramaturge sicilien aurait exercé sur lui. Eh bien, en apparence, c'est tout le contraire. Camil Petrescu, dont l'œuvre dramatique est de proportions bien plus modestes que celle de Pirandello (neuf pièces) (4), dont quelques unes cependant sont considérées comme cruciales dans l'évolution du théâtre roumain moderne), était un être orgueilleux, qui n'hésitait pas à affirmer: "je ne crois qu'en ma propre personnalité"...(5).

Disons-le dès l'abord, il déteste Pirandello (les raisons de cette animosité nous semblent faciles à déceler, mais ce n'est pas le lieu de le faire), et, dans ses chroniques dramatiques des années vingt, il condamne systématiquement le théâtre de Pirandello: pour son côté "abstrait", pour n'avoir su créer aucun "personnage - personnalité", etc. et, pour finir tente de persuader les autres et lui-même que la dramaturgie pirandellienne ne fut qu'une "question de mode" (6). Rappelons que Camil Petrescu condamne ainsi Pirandello à partir de ses pièces les plus célèbres, *Sei personaggi in cerca d'autore (Six personnages en quête d'auteur)* et *Enrico IV (Henri IV)* !

---

1) Camil Petrescu (1894 - 1957): poète, dramaturge, romancier, auteur de nouvelles, journaliste, théâtrologue, philosophe.

2) Pour plus de détail sur la présence de Pirandello sur les scènes roumaines, voir l'étude de Georges Barthouil - *Pirandello et Camil Petrescu* in "Italianistica, X, (1981), nr. I, p. 36 - 53, Marzorati Editore, Milano.

3) Il s'agit de: *Lumie di Sicilia* (1925, 1927), *Enrico IV* (1926, 1927, 1928, 1933, 1945), *La Giara* (1928), *Il piacere dell'onestà* (1928, 1930).*Così è (se vi pare)* (1929, 1930), *Vestire gli ignudi* (1930, 1936, 1940), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1930, 1938, 1939), *L'uomo, la bestia, la virtù* (1932, 1942), *Come prima, meglio di prima* (1935), *Pensaci, Giacomino* (1940), *Questa sera si recita a soggetto* (1941), *Ma non è una cosa seria* (1942), cf. l'étude citée ci - dessus, note 2.

4) Par ordre chronologique: *Jocul lelelor (La)danse des fées*, 1916 - première version, 1945 - version définitive); *Act venetian (Acte vénitien*, 1919 - première version en un acte, 1945 - 1946 - version définitive en 3 actes;) *Suflete tari (Ames fortes*, 1922), *Mioara* (1926), *Danton* (1924 - 1925), *Mitica Popescu* (1925 - 1926, comédie), *Dona Diana* (1938), *Iata femeia pe care o iubesc (Voici la femme que j'aime*, 1943), *Prof. Dr. Omu vindeca de dragoste (Le Prof. Dr. l'Homme guérit l'amour*, 1946). Après le changement de régime en Roumanie, Camil Petrescu écrit encore deux drames: *Baloscu* (1948) et *Caragiale in vremea lui (Caragiale dans son temps*, 1957).

5) Camil Petrescu déclare cela dans son *journal*, en 1935; cf. *Note zilnice* (1927 - 1940). Text stabilit, note, comentarii, indice de nume si prefata de Mircea Zaciu, Ed. Cartea romaneasca, Bucuresti, 1975, p. 85.

6) Voir son texte *Pirandello si B. Shaw (Pirandello et B. Shaw)* in vol. *Teze si antiteze (Thèses et antithèses)*, Ed. Cultura Nationala, Bucuresti, 1936, p. 357 - 373.

Camil Petrescu, écrivain à facettes (poète, puis dramaturge, puis romancier (7), homme de théâtre (sa passion la plus constante), enfin journaliste et philosophe, avec beaucoup d'idéalisme et une certaine candeur a toujours voulu, en quelque sorte, refaire le monde.

En matière de création littéraire d'ailleurs il a souvent écrit "en réaction à quelqu'un".(7 bis) C'est ainsi qu'il clôt son œuvre dramatique d'avant 1947 par deux pièces, deux comédies (les pièces antérieures étant des drames, à une exception près - *Mitica Popescu*), que nous pouvons qualifier de "pirandelliennes", ne serait-ce qu'en raison de leur titre: *Voici la femme que j'aime* (*Iata femeia pe care o iubesc*) (1943) et *Le Professeur Docteur Omu guérit l'amour (Prof. Dr. Omu vindeca de dragoste)* (1946) où on trouve facilement des analogies avec *Enrico IV*, *Cosi è (se vi pare) (Chacun sa vérité)*, *La signora Morli, una e due* (*Les deux visages de Mme Morli*), etc., analogies entre certains personnages masculins ou féminins, dans l'intrigue, mais surtout lorsqu'il s'agit de l'ambiguïté de deux personnages qui se confondent en un seul (par exemple les deux sœurs jumelles Ana et Bella chez Camil Petrescu dans *Voici la femme que j'aime*, qui sont sans doute les deux hypostases d'une femme unique Ana-Bella - qui, par ailleurs, est un personnage aussi énigmatique que la Mme Ponza de *Cosi è (se vi pare)* -, ou le contraire: une femme unique, chez Pirandello, Evelina Morli, se dédouble en Eva et Lina (*La signora Morli, una e due)*, tandis que, tout comme pour Ana / Bella, on ne saura jamais si Mme Ponza est Lina ou Giulia.

Voici donc, rapidement évoquées, quelques raisons pour s'intéresser à l'étude comparée des deux dramaturges. D'autres l'ont fait avant nous, en Roumanie ou ailleurs (8).

Pour ma part, je me propose d'aborder la question à partir des didascalies chez l'un et l'autre auteur (sans limiter, en ce qui concerne Camil Petrescu, cette analyse aux deux pièces "pirandelliennes" citées ci-dessus, pour une raison que nous verrons immédiatement).

On a vite remarqué, chez chacun de nos deux dramaturges, l'importance et l'ampleur des indications scéniques. On a qualifié celles de Pirandello d'"infinies, soignées, suffocantes" (9). A propos de Camil Petrescu, on a parlé des "étonnantes parenthèses" de son théâtre (10); étonnantes non seulement par leur longueur, mais surtout par leur contenu. En effet chez l'un et chez l'autre, l'originalité des didascalies réside dans le fait qu'elles contiennent des indications inhabituelles d'une part, qu'elles sont souvent de véritables analyses des personnages par leur propre créateur; ou encore, analyses de la situation dramatique existante entre les personnages, des commentaires de ce qui se passe "dans la tête" de tel ou tel personnage.

Ce qui est donc commun aux didascalies des deux dramaturges c'est la continuité qui existe

---

7) Selon un "plan de vie" et de création littéraire élaboré par Camil Petrescu lui - même en 1916, à l'âge de 22 ans. Il décide alors d'écrire de la poésie jusqu'à 25 ans, d'être dramaturge entre 25 et 35 ans et romancier de 35 à 40 ans. En effet, la carrière littéraire de Camil Petrescu s'est déroulée selon ce schéma (voir *l'interview* donnée par l'écrivain à Vasile Netea en 1943, parue dans "Vremea", XV, nr. 686, 14 févr.1943, p. 6 - 7.)

7 (bis) De son propre aveu. Cf. *Addenda la felul tratat* in Vol. Camil Petrescu - *Teatru*, III, "Editii definitive", col. "Scriitori romani contemporani", Ed. Fundatiilor Regale, Bucuresti, 1947, p. 493.

8) Cf. Corina Popescu - *Camil Petrescu si Pirandello. De la polemica teoretica la ceea literara* in "Limba si literatura", vol. I, Bucuresti, 1974, p. 71 - 77, ainsi que Georges Barthouil, ét. cit. à la note 2.

9) Cf. Giovanni Macchia - *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano Mondadori, 1981, p. 14.

10) Cf. Vicu Mindra-*Insemnari despre dramele lui Camil Petrescu* in "Viata romaneasca" nr. 4, an XX, aprilie1967 p.111

entre le dramaturge et le romancier pour Camil Petrescu et l'inverse pour Pirandello; d'où le caractère fortement narratif et "littéraire" de leurs indications scéniques. Dans les didascalies de Camil Petrescu on pressent le romancier-narrateur, tandis que chez Pirandello c'est le contraire. Comme on le sait, Pirandello a tiré la plupart de ses pièces de nouvelles pré - existantes; tandis que Camil Petrescu écrit l'essentiel de son théâtre avant ses romans et nouvelles (11) et il lui arrive de reprendre le sujet et les personnages d'une pièce écrite en 1916, *La danse des fées* (*Jocul ielelor*) (première version) pour en tirer (sans succès) une nouvelle en 1950, *La tour d'ivoire* (*Turnul de fildes*).

Chez les deux auteurs on remarque d'autre part, dans les didascalies, une foule de détails ou indications destinées en principe aux interprètes et metteurs en scène, en réalité (si utiles au *lecteur* de leur pièce) impossibles à rendre à la scène. Ici aussi nous pouvons établir une sorte de symétrie à l'envers; chez Camil Petrescu l'ampleur des didascalies *s'atténue* avec le temps, tandis que chez Pirandello ce phénomène *s'accentue* avec le temps surtout après la date charnière que représente dans sa dramaturgie l'année 1921, date de création de *Sei Personaggi*.... Nous pensons que cela a un rapport avec le septième art, qui a particulièrement intéressé les deux auteurs, mais à des époques légèrement différentes. Le théâtre de Camil Petrescu a été écrit avant la lettre pour le cinéma, si on peut dire, sans bien sûr que l'auteur en soit conscient. Par exemple sa pièce *Mioara*, qui lui a valu le plus cruel échec de sa carrière de dramaturge lorsqu'elle fut portée à la scène en 1926, est celle qu'il a défendue avec acharnement et qui est par ailleurs une des plus illustratives pour notre propos. Or cette pièce, si en effet elle ne peut passer la rampe, pourrait donner matière à un excellent film. Chez Pirandello, au contraire on pourrait peut-être trouver un rapport logique et voulu entre l'ampleur croissante des didascalies et ses préoccupations cinématographiques (qui datent de 1913 - 1915) et si l'on considère le fait que dès 1919 quatre films sont tirés de son œuvre (12).

Si l'on examine de plus près les didascalies chez les deux dramaturges on est aussitôt frappé, chez Pirandello, par la "partialité" des parenthèses de son théâtre: en général elles contiennent seulement certains éléments (costume ou couleur de cheveux de tel ou tel personnage, âge, attitude, gestes éventuels, mais rarement le portrait, la description du visage, etc.); la description du décor est tantôt raisonnablement minutieuse, tantôt sommaire. N'étant pas *intégrales*, les didascalies de Pirandello laissent à l'acteur et au metteur en scène la liberté de décision, avec lucidité d'ailleurs. Comme Camil Petrescu, Pirandello était souvent inquiet quant à la destinée de ses pièces une fois entre les mains de leurs réalisateurs ; il était préoccupé, comme on le sait, par la question de la différence qu'il y a entre une pièce telle que son auteur l'a conçue et sa réalisation à la scène (13), autrement dit par l'épineux problème de la relation entre le texte et le spectacle. Mais il a médité avec lucidité sur cette question et a fini par ne plus regretter de ne pas pouvoir participer aux répétitions,

11) Voir ci-dessus, note 7. Ses deux romans d'avant-guerre, *Ultima noapte de dragoste, Intîia noapte de război* (*Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*) et *Patul lui Procust* (*Le lit de Procuste*) datant respectivement de 1930 et 1933. Entre 1949 et 1957 il écrit son vaste roman historique *Un om intre oameni* (*Un homme parmi les hommes*), 3 vol. I - 1953; II - 1955; III - 1957, posthume). La publication de ses nouvelles en volume date de 1949 - 1950: *Turnul de fildes* (*La tour d'ivoire*).

12) Pour plus de détails, voir Paul Renucci: a) - *Préface* au vol. Pirandello - *Théâtre complet*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n r. 226, Paris, 1977, p. LXV et b) - *Chronologie*, ibid., p. CIX et suiv.

13) Voir entre autre, l'excellente étude de Robert Perreud *Il "gioco" dei colori* in "Rivista di studi pirandelliani", marzo 1984, anno IV, n.r I (nuova serie), Edizioni del Centro nazionale studi pirandelliani, A - grigento, p.8

s'évitant ainsi la fureur provoquée par les "libertés prises par les comédiens avec leurs rôles" (comme ce fut le cas en 1917 pour *Cosi è (se vi pare* (14) *)*; ou bien, il prend le parti de simplifier au maximum les didascalies, comme par exemple dans *Non si sa come (On ne sait comment)*. On ne peut pas en dire autant de Camil Petrescu. Ses didascalies sont tellement "intégrales" qu'elles sont non seulement étouffantes mais tyranniques et c'est dans ce sens que nous avons pu parler ailleurs du "totalitarisme" du dramaturge roumain (15).

Aucun détail concernant le décor, certains costumes, mais surtout le portrait physique des protagonistes, jusqu'à la couleur de leurs yeux et leur timbre de voix n'est négligé, de sorte que les réalisateurs de certaines de ses pièces n'ont pu avoir aucune initiative, surtout du vivant de l'auteur. Les conflits entre ce dernier et ses interprètes sont célèbres, les écrits du dramaturge sur la question sont nombreux et virulents. Ne va-t-il pas jusqu'à affirmer, encore en 1947, que les didascalies *sont plus importantes que le texte parlé* de ses pièces? (16). Dans le cas de Camil Petrescu, pour des pièces comme *Ames forte (Suflete tari), La danse des fées, Mioara, Acte vénitien (Act venitian), Danton* (dans une moindre mesure, selon nous pour cette dernière), on peut parler du texte des didascalies comme *doublant* le texte dialogué, contre lequel les acteurs et metteurs en scène se sont insurgés d'ailleurs, les qualifiant d'abusives, inutiles, "développées au-delà des limites de l'acceptable", naïves, encombrantes pour le lecteur, vexantes pour les acteurs qui ont l'impression d'être pris pour des imbéciles, etc. (17). Bref, "l'auteur fait concurrence aux interprètes sur la scène et les rend inutiles" (18).

Plus subtilement et à la défense de Camil Petrescu, certains théâtrologues roumains expliquent ce besoin du dramaturge de développer à l'extrême ses célèbres didascalies par sa volonté de "forcer les barrières" qui séparent les genres littéraires afin de réaliser dans son théâtre la "synthèse entre l'oralité du drame et le commentaire analytique du récit" (19). Quoi qu'il en soit, tout le monde ou à peu près s'accorde pour reconnaître que les "indications entre parenthèses" du théâtre de Camil Petrescu, - qui font partie intégrante du texte dans la conception de l'auteur - , non seulement n'aident pas les interprètes et les gênent, mais ne peuvent en aucun cas passer la rampe. En effet voilà comment le vieux boyard Matei Boiu (*Ames fortes*) devrait donner une certaine réplique: (en jetant) "le reste de la proposition comme sont projetés en l'air des morceaux d'arbres lorsqu'il y a une explosion" (20).

L'héroïne Alta d'*Acte vénitien* doit parler à un moment donné "avec une sincérité de plante" (vol. II, p. 228) et se sentir comme "suppliciée sur la roue de l'impossible" (p.307) ou encore exprimer "une joie de tulipes rouges" (p. 247), pendant que son bien-aimé Cellino doit parler avec décision, c'est-à-dire "avec une âme de sapin qui découvre les hauteurs" (p. 322), etc. ; les exemples sont innombrables, les commentaires superflus. Soulignons, en passant, que rien de tel ne peut être décelé dans les didascalies de Pirandello. A ce point de

14) Cf. Paul Renucci - *Notice à Chacun sa vérité* in vol. Pirandello-*Théâtre complet*, I, éd. cit. , p. 1243.
15) Dans notre ouvrage *Le duel des sexes dans le théâtre de Camil Petrescu.*
16) Cf. *Note regizorale* in vol. *Teatru*, III; ed. cit., p. 522.
17) Cf. Perspiliu Constantinescu - *Danton* in vol. *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, Bucuresti, 1970, p. 255 - 258
18) Cf. George Calinescu, analyse de *Suflete tari* (*Ames fortes*), 22 juin 1928; cité d'après le vol. *Scrisori catre Camil Petrescu*, I, editie Ingrijita., prefata, note si indici de Florica Ichim, Ed. Minerva, col. "Documente Literare", Bucuresti, 1981, p.lol.
19) Cf. Viou Mindra, ét. cit. (note 10); la traduction française nous appartient.
20) *Teatru*, I, éd. cit. , p.161. Pour les citations qui suivent, les références renvoient à cette même édition. La version française nous appartient.

vue-là, la comparaison entre les deux dramaturges n'est pas nécessaire, ni possible d'ailleurs. Question de "style". Retenons cependant qu'au-delà de leur emphase, les didascalies citées ci-dessus font partie de celles, communes aux deux auteurs, qui n'ont plus rien à voir avec des indications scéniques et qui sont comme extérieures au texte dialogué. Quoi qu'en dise, de son côté, le dramaturge roumain, lequel s'est maintes fois expliqué sur la question et a refusé avec un égal entêtement toutes les critiques à ce propos, y compris celles de ses amis (21). Pour l'essentiel, on l'aura compris, il se méfie de l'aptitude des acteurs et metteurs en scène à vraiment comprendre la psychologie de ses personnages:"(...) les indications entre parenthèses - explique Camil Petrescu - ont pour but, pour la plupart, de créer l'atmosphère nécessaire, de jalonner un parallélisme dans le subconscient pour que les interprètes ne perdent pas le fil psychologique. De même (elles ont pour but) de fixer le rythme spirituel et de graduer l'action de la pièce". (22). Comme on l'a dit plus haut, Camil Petrescu va jusqu'à affirmer que les didascalies sont "plus importantes même que le texte parlé, car elles seules donnent *une signification réelle* à celui-ci" (23).

Pour comprendre ce que notre auteur entend par là, il faudrait se pencher sur ses préoccupations de théoricien du théâtre et de philosophe, qui furent nombreuses et permanentes (24). Il est piquant de noter en passant que le même Camil Petrescu, ne se référant plus à son propre théâtre mais à celui des autres, puisse écrire, en 1945-1946 (donc à la même époque): "L'auteur a le droit d'indiquer des mouvements physiques, non pas de tels processus (le rire, les pleurs,etc. , n.n.) comme dans le roman (....). La simple indication de rire ou pleurs sur la scène montre que nous avons affaire tout au plus à des romanciers ratés, mais pas à des dramaturges (- curieux que Camil Petrescu rate ici une occasion de s'en prendre à Pirandello! Sans doute a-t-il plutôt *vu* que *lu* les pièces du Sicilien-). D'ailleurs si l'acteur se fie aux indications (scéniques) il perd la bonne création du rôle, en supposant que jusque là le texte lui en ait permis une". (25). La contradiction entre ces deux citations est évidemment frappante si l'on oublie que notre auteur a l'habitude de toujours distinguer entre lui - même et les autres, surtout en matière de théâtre.

Qu'en est-il des didascalies, chez l'un comme l'autre de nos deux dramaturges, relatives à la présentation des personnages, aussi bien principaux que secondaires? Chez Pirandello, on apprend fréquemment *à travers les didascalies* la situation de tel ou tel personnage et la relation de l'un à l'autre. Mais les éclaircissements sur un personnage restent inconnus au *spectateur* de la pièce, qui *ne lit pas* les parenthèses de l'auteur. Donc les pièces de Pirandello, au théâtre, apparaissent plus énigmatiques et ambiguës qu'au lecteur du texte dramatique. Dans le cas d'une pièce comme *Enrico IV*, les didascalies de ce type constituent un vé-

---

21) Comme par exemple Constant Ionescu; cf. *Camil Petrescu - Amintiri si comentarii*, Ed. pentru literatura, Bucuresti, 1968, p. 56.
22) C'est ce que Camil Petrescu explique à Constant Ionescu (voir ci-dessus note 21). La traduction française nous appartient.
23) Voir note 16.
24) Outre ses nombreuses chroniques dramatiques et les textes théoriques rassemblées dans les volumes *Teze si antiteze, Opinii si atitudini* (antologie si prefata de Marin Bucur, Ed. pentru literaturura, Bucuresti, 1962), *Documente literare* (editie Ingrijita de AL Bojin si Florica Ichim, Ed. Minerva, Bucuresti, 1975), *Comentarii si delimitari in teatru* (editie Ingrijita, studiu introductiv, note de Florica Ichim, Ed. Eminescu, col. "Thalia", Bucuresti, 1983), *Publicistica* I (editie, prefata si note de Florica Ichim, Ed. Minerva Bucuresti, 1984), Camil Petrescu a publié en 1937 sa thèse de doctorat, ouvrage ambitieux, intitulé *Modalitatea estetica a teatrului (Le modalité esthétique du théâtre)* Ed. Fundatiilor Regale, Bucuresti, où il se propose d'analyser l'évolution du théâtre universel (ou du moins européen) d'un point de vue historico - esthético - philosophique afin de mieux cerner le phénomène théâtral, pour tenter ensuite de l'orienter vers des voies nouvelles ("saines"), etc. Le but de l'ouvrage était d'autre part de répondre à la question *Qu'est-ce le théâtre*, et de donner ensuite une *définition* de la représentation dramatique, à l'aide de la phénoménologie. Cet ouvrage devait être le premier ouvrage théorique consacré au théâtre en Roumanie. Par ailleurs, Camil Petrescu élabore tout un système philosophique ("La doctrine de la substance") et il est le créateur du drame et du héros "absolus", "authentiques", etc.
25) *Risul si pînsul pe scena in regia concreta - Note pentru seminarul de regie experimentala* in vol. *Documente literare*, ed. cit., p 429.

ritable procédé technique dans la construction de la pièce. Donnons un seul exemple: la très longue indication scénique qui précède l'entrée en scène de tous les personnages: Tito Belcredi, le docteur Dionisio Genoni, la marquise Matilda Spina et sa fille Frida, le marquis Carlo Di Nolli; où l'on apprend, *hors du texte dialogué*, que Frida "s'étiole dans l'ombre où la maintient une mère impérieuse et trop voyante, elle aussi blessée, dans cette ombre, par les faciles médisances que provoque cette mère, non plus tellement à son propre détriment qu'à son détriment à elle. Mais par bonheur, elle est déjà fiancée au marquis Carlo Di Nolli: jeune homme sévère, très souvent indulgent pour les autres, mais fermement pénétré du peu qu'il croit être et représenter dans le monde, encore qu'au fond, il ne le sache pas très bien lui-même. En tout cas il est accablé par toutes les responsabilités qui, croit-il, pèsent sur lui; si bien que les autres, certes, les autres qui ont bien de la chance, peuvent parler et s'amuser, mais pas lui, non parce qu'il ne le voudrait pas, mais parce qu'il ne le peut vraiment pas. Il est en grand deuil de sa mère morte récemment" (25bis). La présentation des personnages et les commentaires de l'auteur sur ses créatures s'étalent ainsi sur 55 lignes!

Chez Camil Petrescu aussi, ne serait-ce qu'en raison de l'ampleur et de l'abondance des indications entre parenthèses, une part importante du texte écrit demeure inconnue au spectateur, sans que cela produise le même effet, car chez lui la nature de ce type de didascalies est bien différente, comme on a pu le voir à travers les quelques exemples cités ci-dessus. Il nous semble que les parenthèses du théâtre de Camil Petrescu, - bien qu'elles fassent "partie intégrante" du texte dramatique, comme il le souligne lui-même avec insistance -, ne constituent pas un procédé théâtral. Dans ce sens d'ailleurs, une bonne partie des didascalies de Camil Petrescu sont autonomes par rapport au texte dialogué; chez Pirandello, c'est le cas aussi, mais sans doute moins souvent que chez Camil Petrescu. Ce qui fait qu'on a fréquemment qualifié la dramaturgie de ce dernier de "théâtre pour être lu"; ou *filmé*, ajouterais-je pour ma part. D'une façon générale, chez Pirandello il n'y a pas forcément un rapport direct entre l'importance de tel ou tel personnage et les didascalies le concernant. C'est même souvent le contraire, tout comme, du moins pour les comédies antérieures à 1921, il ne semble pas qu'il y ait une relation systématique entre les décors et l'aspect des personnages. (26). Ainsi, à l'acte II d'*Enrico IV*, les didascalies concernant Matilde Spina sont les plus développées tout comme celles servant à construire le personnage de Mme Ponza (Giulia ou Lina?), qu'on a attendu tout le long de la pièce *Cosi è (se vi pare)*, pour ne citer que ces deux exemples.

Chez Camil Petrescu il y a concordance entre l'ampleur des indications entre parenthèses et l'importance du personnage. Et, lorsqu'il s'agit de distinguer entre les personnages masculins et féminins, ce sont généralement les premiers qui occupent la place la plus importante. C'est que, dans la presque totalité des pièces de Camil Petrescu, le protagoniste est, plus que le porte-parole de l'auteur, son *alter ego*, son double. Le dramaturge roumain, - le fait est bien connu -, s'est multiplié lui-même dans les héros principaux de son théâtre et même de ses romans, avec des nuances pour les différentes étapes de sa vie et de sa création littéraire. Cette projection de l'auteur dans ses héros va du psychologique et caractérologique à l'aspect physique: ainsi, la plupart de ses protagonistes ont le regard bleu pénétrant et intelligent de Camil Petrescu lui-même (ce que nous apprenons par les didascalies), alors que

25 (bis) Dans la traduction de Michel Arnaud in vol. *Théâtre complet*, I, éd. cit., p. 1094 - 1095.
26) Comme le remarque Robert Perraud, éd. cit., p. 12 et 15.

Pirandello définit souvent ses personnages, aussi bien masculins que féminins, seulement par la couleur de leur cheveux par exemple (27).

Chez Pirandello aussi nous pouvons trouver - c'est le cas de Laudisi dans *Cosi è (se vi pare)*- , des personnages *alter ego* de l'auteur, mais présentés d'une manière bien différente: si les didascalies concernant Laudisi sont les plus longues de toute la pièce, l'auteur ne nous donne aucune indication sur son aspect physique, sinon qu'il a quarante ans et qu'il est élégamment vêtu. Mais il est toujours en scène au long des trois actes de la pièce: c'est qu'il est *l'alter ego* de l'auteur dans le sens , on le sait, qu'il est son représentant, le grand manipulateur, le tireur de ficelles qui fait bouger les marionnettes que sont tous les autres personnages; le lecteur comme le spectateur sont suspendus au comportement de ce personnage. C'est le maître du jeu, mais pas le *double* de l'auteur. Il existe dans le théâtre de Camil Petrescu un personnage similaire: c'est le Martin de *Dona Diana* (28), qui ne doit rien à Pirandello. Comme Laudisi, Martin est un *deus in machina, alter ego* de l'auteur, mais qui a évolué en prenant des distances avec lui-même et les autres, qui a vieilli, s'est assagi et a renoncé à être le héros absolu qui croyait détenir *la* vérité. Comme le Laudisi de Pirandello, le Martin de Camil Petrescu sait que "chacun (a) sa vérité".

Nous remarquions ci-dessus qu'un des traits communs entre les didascalies du théâtre de Pirandello et de Camil Petrescu consiste dans le fait que certaines sont complètement ou partiellement extérieures au texte dialogué, raison pour laquelle elles surprennent. Une des raisons pour lesquelles, sans aucun doute, chacun de ces deux dramaturges a suscité tant d'interrogations et de commentaires.

Pour conclure mon propos, je donnerai un exemple illustratif pris chez chacun des auteurs, dans des pièces qui n'ont absolument rien de commun: ni par le genre, ni par le sujet, ni par les personnages.

Pour Pirandello: *La signora Morli, una e due*.

Il s'agit de l'entrée en scène de Maître Lello Carpani, l'amant d'Evelina Morli:

"A cet instant, la porte de droite s'ouvre en grand et livre passage à Me Lello Carpani, tout en colère. Il a lui aussi une quarantaine d'années; il est très posé; c'est un avocat en renom qui sait quelle attitude adopter pour se mettre en valeur. Il serait, ou voudrait être, bien autre chose s'il n'estimait pas dangereux de se laisser aller aux velléités littéraires de sa première jeunesse plutôt romantique, laquelle transparaît encore à travers certains demi - sourires, et à sa façon de passer la main sur ses cheveux, qui étaient si fournis et qui sont un peu clairsemés désormais, mais bien en ordre, avec la raie d'un côté et une mèche sur le front. Il incarne la position sociale. Toutes les apparences qu'il faut conserver et respecter. Et comment faire, grands dieux! Il faut pourtant bien l'observer, ce grand sérieux, qui contient tant de secrète mélancolie" (29).

Pour Camil Petrescu, il s'agit de *Danton*, drame historique, vaste et superbe fresque de la Révolution française.

---

27) Ibid., p. 13

28) Cf. notre étude "*La princesse d'Elide" de Molière et "Dona Diana" de Camil Petrescu* in "Cahiers roumains d'études littéraires", nr. I, 1980, Ed. Univers, Bucuresti, p. 72 - 80.

29) Dans la traduction de Marie - France Salques in vol. *Théâtre complet*, I, ed. cit., p. 915 - 916.

Danton est en scène et reçoit une lettre du général Dumouriez à propos de la chute de Verdun:

"Il l'ouvre nerveusement et la lit silencieusement, laissant transparaître chaque sentiment... comme on devine les muscles qui se dessinent sous la peau. La lettre contient: la douloureuse confirmation de la chute de Verdun. L'explication de celle-ci: l'armement insuffisant, l'infériorité des effectifs. Les soldats ont fait leur devoir. Le commandant s'est brûlé la cervelle plutôt que de signer la reddition de la place. L'ennemi y est entré, après avoir rendu les honneurs militaires à la garnison, laquelle a emporté le corps de Beaurepaire. Pendant qu'ils se retiraient, ils virent les préparatifs qu'on faisait pour recevoir l'empereur: vingt jeunes filles vêtues de blanc, portant des palmes triomphales, une multitude vêtue de fête. Danton demeure songeur. Des larmes coulent sur son visage. Pour la première fois il donne l'impression d'être découragé, épuisé." (30)

Plus loin, nous voyons en scène Roland et Danton. Le premier reproche au second la défaite des Français face aux Prussiens, due à son incompréhension. Camil Petrescu commente entre parenthèses:

"C'est donc à cause de cette première invasion prussienne, la même panique, qui s'est répétéé en 1914 ert 1918 et, comme alors, on demande l'évacuation de Paris. (31)

Comme on le voit, nos deux dramaturges, oubliant parfois que les indications scéniques sont en principe destinées aux interprètes, expriment entre parenthèses leurs réflexions personnelles: Pirandello, le plus souvent, sur ses propres personnages; Camil Petrescu, sur tout ce qui lui passe par l'esprit; et par association d'idées. Sans doute que les didascalies de leur théâtre contribuent pour une bonne part à imprimer l'originalité de chacune des deux dramaturgies. Nous devons reconnaître que si le dramaturge roumain doit s'incliner devant le Sicilien, il l' "emporte" indiscutablement si on limite la comparaison aux célèbres "parenthèses" de leur théâtre respectif!

Ilinca BARTHOUIL - IONESCO

29) Dans la traduction de Marie - France Salques in vol. *Théâtre complet*, I, ed. cit. , p. 915 - 916.
30) Camil Petrescu - *Teatru*, II, ed. cit., p. 455. La traduction nous appartient.
31) Ibid. , p. 463.

LA TEMPORALITÉ DANS LES PREMIÈRES PIÈCES DE TOM STOPPARD (1967-74)

S'il est, dans le jeune théâtre anglais contemporain, un dramaturge préoccupé, voire obsédé, par la temporalité, c'est bien Tom Stoppard. Question métaphysique ou problème technique, la relation de l'homme au temps est en effet, chez Tom Stoppard, point de départ et lieu d'aboutissement de toutes les interrogations et de toutes les recherches. Ses premières pièces de théâtre, comme ses premières pièces radiophoniques, témoignent certainement de cette conscience que l'homme est un être-pour-la-mort (pour citer Heidegger) et du souci d'exprimer de manière adéquate sur la scène, ou sur les ondes, la multiplicité des repères qui situent l'homme dans sa durée et la complexité des mécanismes qui enclenchent et déclenchent continuité et rupture temporelles.

Dans toutes ses pièces de la première période, on est touché par son extrême sensibilité au temps qui passe: temps perdu que la mémoire essaie de recueillir goutte à goutte dans une tentative pathétique-sinon tragique-, temps de la nostalgie et du souvenir; mais aussi temps qui,dans sa fuite inexorable, s'accroche parfois désespérément à quelques îlots ou récifs rassurants pour retarder sa course, temps de l'angoisse et de l'interrogation; et puis, enfin, ce temps immobile (mais c'est encore une ruse qui finira par être éventée) qui semble conférer à l'homme une éternelle fixité, et puis qui finit soudain par s'effondrer sur lui-même, par "imploser" en quelque sorte, ramenant l'homme à ses étroites limites: temps de l'apaisement et de la stupeur.

Examinons de plus près, à présent, dans quelques pièces, qui vont de 1967 à 1974, les premières solutions dramatiques apportées par Tom Stoppard aux problèmes métaphysiques posés par la temporalité.

***

Dès *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1), qui date de 1967, apparaît, de manière sporadique, un thème qui, par la suite, deviendra central: l'appréhension de la discontinuité temporelle, de l'irréversibilité et de l'incompressibilité du temps. C'est dans le mystère de la futurité, essentiellement, que l'homme imagine que puisse s'ouvrir une brèche sur l'éternité, ou du moins qu'il en exprime confusément l'aspiration:

> GUIL - Il faut penser au futur
>
> FIOS - C'est une chose normale.
>
> GUIL - En avoir un. On en a un, après tout, à chaque instant--maintenant...et maintenant...et maintenant...
>
> ROS - Ça pourrait continuer éternellement. Enfin, pas vraiment éternellement, je suppose.(2)

1) *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (London: Faber, 1968)

2) Ibid., p. 52 :

GUIL- Yes, one must think of the future

ROS - It's the normal thing

GUIL- To have one. One is after all having it all the time... now. . . and now . . . and now. . .

ROS - It could go on for ever. Well, not for *ever*, I suppose.

A l'intuition de l'éternité (et de l'immortalité) est associée, en contrepoint, la prise de conscience de la mortalité et, dès lors, la définition même du destin humain:

> ROS - Qu'est-ce qui est arrivé au moment où, pour la première fois, on a eu le sentiment de la mort ? Il a bien dû y en avoir un, de moment, au cours de l'enfance, où on a eu pour la première fois conscience qu'on ne vit pas éternellement. Ça a dû être fracassant- -imprimé dans la mémoire. Et pourtant je ne m'en souviens pas. Ça ne m'est jamais revenu à l'esprit. Comment expliquer ça? Nous devons naître, probablement, avec l'intuition de la mortalité. Avant que nous connaissions les mots pour l'exprimer, avant même de savoir qu'il y a des mots pour cela, nous sommes là, encore tout pleins de sang et braillant, avec la connaissance que, où qu'on aille de par le vaste monde,il n'y a qu'une direction, et que le temps est son unique mesure.(3)

"Il n'y a qu'une direction" rappelle Rosencrantz et quand l'homme se projette dans le futur, inconnaissable, insaisissable, indéfinissable, il ne peut imaginer cette continuité psychologique que constitue la stabilité même de la personnalité, l'unité et la permanence de l'être, la rassurante coïncidence du moi présent et du moi futur qui fonde l'identité.

Le protagoniste d *' Albert 's Bridge* (4) (1969) est ainsi amené, en méditant sur les huit années qui vont lui être nécessaires pour peindre à lui tout seul un gigantesque pont, à s' interroger non seulement sur la valeur de ce travail de Sisyphe, toujours à recommencer, mais sur l'inévitable métamorphose qu ' il aura lui-même subie insensiblement à l'heure où l'ouvrage sera terminé . Question angoissée et réponse fulgurante:

> Dans huit années qui serai-je?
>
> Pas moi . (5)

Cette même méditation est reprise, de manière oblique, sur un mode mineur, sur le ton de l'humour. Albert, ancien étudiant en philosophie, propose ses services au contremaître Fitch: il a décidé, en effet, de s'attaquer à la réfection et à la peinture d'un pont qui domine toute la ville. S'engage alors entre les deux hommes un dialogue qui aboutit à ces répliques:

> FITCH - Oui, j 'aurais dû me douter que c'était un emploi pour un universitaire.

---

3) Ibid ., p . 53
ROS- Whatever became of the moment when one first knew about death? There must have been one, a moment, in childhood when it first occurred to you that you don' t go on for ever. It must have been shattering-stamped into one ' s memory. And yet I can' t remember it. It never occurred to me at all. What does one make of that? We must be born with an intuition of mortality. Before we know the words for it, before we know that there are words, out we come, bloodied and squalling with the knowledge that for all the compasses in the world, there ' s only one direction, and time is its only measure.

4) *Albert' s Bridge* (London: Faber, 1969)

5) Ibid., p. 132
In eight years who will I be?
Not me.

ALBERT- Comme vous et moi.

FITCH - Ma foi, moi j 'allais aux cours du soir.

ALBERT- Même chose, heure différente.

FITCH - C 'est bien ce que je dis . (6)

"Même chose, heure différente", commente Albert: c'est bien, en définitive, le destin même de l'homme qui est ainsi évoqué. Au bout du compte, ce qui attend chacun c'est "la même chose", mais à "une heure différente". Humour noir? Même pas. Nous avons là simplement l'expression, en filigrane, d'une obsession pudiquement camouflée. L'angoisse du temps futur, qui nécessairement doit venir un jour à son terme, est certes poignante mais l'homme s'efforce sinon de l'abolir - c'est impossible - du moins de la repousser si loin qu'il parviendra presque à l'oublier pendant un temps . Le dialogue entre Albert et Fitch s'achève ainsi:

FITCH - Vous vous y tiendrez pendant huit ans, n'est-ce pas?

ALBERT- Oh, je le peindrai plus d'une fois.(7)

Le terme de huit années en effet est prévisible. Alors, on tâche de penser à une durée prolongée, multipliée, qui repousse l'échéance à une date qu'on ne peut pas fixer, qu'on ne veut pas connaître: on peindra le pont, comme il est dit, "plus d'une fois"...

Dans la perspective d'un temps qui, raisonnablement, n'est pas extensible au-delà d'une certaine durée, comment survivre sans succomber au désespoir? Sans doute en acceptant avec résignation - cette forme de sagesse que Gide réprouvait - de se contenter de vivre au jour le jour, de capter à chaque instant la quintessence de la vie plutôt que de tenter vainement de l'étirer et d'en perdre l'irremplaçable saveur, d'adhérer à une moderne version du *carpe diem* en quelque sorte. A ce compte-là, il est vrai qu'un seul jour peut "faire l'affaire", tout le poids du temps lui conférant alors une densité inouïe. Cette conception de la temporalité est parfaitement résumée, en un raccourci fulgurant, dans les deux répliques qu'échangent Fitch et son assistant George:

FITCH - Chaque jour compte.

GEORGE - Un seul jour fera l'affaire.(8)

Mais pour ceux qui s'accrochent à une conception plus traditionnelle, ceux pour qui "cha-

---

6) Ibid ., p . 1 29 :
FITCH- Yes, I should have known it was a job for a university man...
ALBERT - Li ke me an d you-
FITCH- Well, I went to night-school myself.
ALBERT-Same thing, different time.
FITCH - That ' s what I say .

7) I b i d ., p . 1 2 9
FITCH-You ' ll stick to it for eight years, will you?
ALBERT-Oh, I ' ll paint it more than once.

8) Ibid., p.145:
FITCH- Every day counts.
GEORGE-One day is all we'll need

que jour compte", c'est la besogne quotidienne qui donnera son prix à la vie. Albert se consacre à la réfection d'un pont et toute sa vie se passera à peindre et repeindre ce même pont: comble d'absurdité, le pont ne signifie même pas passage sur une autre rive, accès à d'autres perspectives; il est suspendu au-dessus de la ville qu'il domine sans lui offrir le moindre service; symbole peut-être d'une religion de pure forme, intimidante et dominatrice, objet d'un respect rituel (le pont doit en effet être repeint interminablement), mais incapable d'apporter secours ou conversion et, en définitive, inefficace (quand les ouvriers se presseront en foule sur le pont, il s'effondrera sous eux, ne parvenant pas à supporter leur poids). Pour Albert le pont représente manifestement l'oeuvre de toute une vie. On peut dire, sans vraiment jouer sur les mots, qu'il est sa vie; et quand le pont s'effondre, quand s'achève le temps de sa vie, Albert s'écrie de manière pathétique (et ce sont ses dernières paroles):

> Mais qu'est-ce qu'ils font à mon pont? (...) En arriver là! Je ne leur ai fait aucun mal. Qu'est - ce que j'avais donc qui leur faisait défaut? (9)

***

Le temps humain, en vérité, le temps de chaque homme, voilà ce qui appartient en propre à chacun, qui colle à l'identité même et à la personnalité, qui définit la relation profonde de chaque être à sa vie. Et parce qu'il est si intimement singulier, il échappe précisément aux catégories toutes faites, plaquées sur des expériences individuelles. A chaque homme sa temporalité. L'erreur précisément serait de vouloir unifier, simplifier, schématiser et de regrouper sous une étiquette unique la multiplicité des temps humains. Qu'est-ce que "l'homme du vingtième siècle"? Le temps pourrait-il être ramené à une expérience commune à tous les hommes alors que chaque expérience humaine reste unique et irremplaçable? Certes, l'illusion serait de croire que le temps est maîtrisé, qu'il est enfermé, emprisonné dans ce sablier qui le laisse filer goutte à goutte, ou dans ce petit boîtier de montre qui semble l'avoir domestiqué (10) . Tom Stoppard a consacré une pièce radiophonique tout entière à un personnage insolite: l'horloge parlante (ou plutôt la femme qui prête sa voix à l'horloge parlante). Il s'agit de *If You're Glad I'll be Frank* (11) (1969) - dont la traduction a du mal à rendre le jeu de mots: " Si tu es contente alors moi je serai franc" et "Si tu es Gladys, eh bien moi je suis Frank"- En fait, aucune dramatisation du temps ne pouvait mieux exprimer l'épouvantable réalité de la condition humaine ni mieux rendre sensible à l'homme que tous ses instants lui sont comptés: à la limite, il faut donner toute sa valeur à la phrase que prononce, très professionnellement, le Responsable officiel de l'heure publique:

> Nous ne pouvons nous permettre de perdre la trace du temps, sans quoi nous serions perdus. (12)

---

9) Ibid., p. 150 :
What are they doing to my bridge ! r. . .1 To go to such lengths I I didn 't do them any harm- What did I have that they wanted?
10) Voir Ernst Jünger, *Le traité du sablier* (Paris: Christian Bourgois, 1970; trad. par Henri Plard; éd. orig. Das Sanduhrbuch, Frankfurt-am-Main, Klostermann, 1954)
11) *If You're Glad I'll be Frank* (London: Faber, 1969)
12) Ibid., p.80:
We can't afford to lose track of time, or we'd be lost.

Il faut, en effet, que les hommes, en toutes circonstances, parviennent à se repérer au sein de ce temps qui s'égrène malgré eux, en dehors d'eux, indifférent comme un dieu. Gladys se prend ainsi à songer :

. . . ils ne savent pas ce qu'est le temps
Ils n'ont pas fait l'expérience du
silence
dans lequel il passe
impartial désintéressé
à la manière d'un Dieu...(13)

et elle poursuit sa méditation sur le temps dont elle est la servante officielle en évoquant l'impuissance des hommes:

Ils ne l'ont pas inventé du tout .
Ils n ' ont inventé que l'horloge (...)
Il va seulement avant eux, après eux, sans
eux,
surtout sans eux. (14)

Oui, le temps va, et les hommes tentent de lutter contre lui, "contre la montre", pensant gagner du temps mais, en définitive, toujours perdants:

une minute gagnée pour rendre une autre
minute possible ailleurs
qui s'écoulera à un autre moment. (15)

On en arrive à une prise de conscience pathétique; Gladys, en effet, oppose *l'emploi du temps* de Frank, régulier, minuté, bien réglé, au *temps* qui, lui, ne se laisse pas englober:

---

13) Ibid., p.96:
Because they don't know what
time is,
They haven't experienced the
silence
in which it passes
impartial disinterested
godlike.

14) Ibid., p.96:
Because they didn't invent it at all. They only invented the clock (...)
It just goes
before them, after them, without
them,
above all without them.

15) Ibid., p.97 f
a minute saved to make another
minute possible somewhere else
to be spent another time

Il prenait son emploi du temps au sérieux

Frank .

Vous pouviez régler votre pendule sur lui

Mais pas le *temps*--il s ' envole

jamais le même

et l' instant d ' après les

passagers sont morts. (16)

Il est presque normal alors que Gladys Jenkins, qui prête sa voix à l'horloge parlante, soit soudain saisie d'une folle ambition: embrasser la totalité du temps. Elle ne peut s'empêcher de lancer, avec orgueil, une remarque qui passe, auprès du Responsable de l ' heure publique, pour une véritable obscénité. En témoignent ces deux répliques:

GLAD - J'ai vu l'infinité!

RESP - Madame Jenkins!(17)

Le temps en effet échappe à toute tentative humaine pour le fixer et il est impossible de le confondre avec la pure mécanique qui le décompte artificiellement. Madame Jenkins, en effet, impuissante à être autre chose que la voix d'une machine enregistreuse sait marquer la différence, et s'émeut de son impuissance au point de se révolter et de vouloir détraquer le mécanisme:

Je vais tout laisser tomber maintenant,

il peut très bien se passer de moi,

et c'est ce qu'il fera,

le temps n'a pas besoin de moi -

les gens pensent que je suis le temps, mais je ne le suis

pas -

Je suis Gladys Jenkins

et au troisième top,

je vais tousser,

éternuer,

---

16) Ibid., p.100:
He took his timetable seriously
Frank. You could set your clock by him.
But not *time*- it flies by unrepeatable
and the moment after next the
passengers are dead.

17) Ibid., p.112: GLADYS- I have seen infinity!
IST LORD-*Mrs Jenkins!*

murmurer une obscénité...(18)

L' horloge parlante donne en effet des signes de fatigue, c' est-à-dire, en fait, des signes imprévisibles d'humanité:

Au troisième top
il sera
trop tard pour faire le bien, messieurs. (19)

Mais déjà Gladys avait évalué le temps des hommes, ridiculement court en comparaison avec le temps qui les dépasse et les englobe:

Et ils comptent pour bien peu
quand on les compare avec
le temps qu ' il faut à un glacier
pour se former et puis pour fondre
Et ceci ne les empêche pas d '
essayer
de lui faire concurrence (...)
de se dépêcher
de se plier à leur emploi du temps
et d ' adapter leur emploi du temps pour l'accorder
à leur vitesse. (20)

---

18) Ibid., pp.108-9:
I'm going to drop it now,
it can go on without me,
and it will,
time doesn't need me
they think I'm time, but I'm
not -
I'm Gladys Jenkins and at the
third stroke
I'm going to cough,
sneeze whisper an obscenity...

19) Ibid., p.105:
At the third stroke
it will be
too late to do any good,
gentlemen -

20) Ibid ., p . 97 :
And they count for nothing
measured against
the moment in which a glacier
forms and melts
Which does not stop them from
trying
to compete (...)

La règle de conduite de l'homme pressé de vivre avant d'en avoir fini avec le temps qui lui était imparti est résumée par le Responsable officiel:

Nous devons tous rattraper le temps perdu. (21)

Mais on ne sera guère étonné d'apprendre que le Responsable officiel de l'heure publique n'est autre finalement qu'une figure allégorique représentant Celui qui maîtrise et contrôle le temps des hommes; c'est ainsi que Gladys lance avec ironie à son propos (dernière réplique de la pièce): "Il se prend pour Dieu...". (22)

***

Mais à sa manière, le dramaturge, qui règle le rythme de son intrigue, modifie le déroulement de l'action, accélère ou ralentit à sa guise le *tempo*, "se prend aussi un peu pour Dieu". On lui doit toute rupture, toute discontinuité temporelle, tout décalage, toute disharmonie entre le temps dramatique et le temps psychologique. Il faut bien admettre que Tom Stoppard use (et peut-être abuse), de manière ingénieuse le plus souvent, de procédés susceptibles de rompre la temporalité linéaire traditionnelle.

C'est ainsi que dans *The Real Inspector Hound* (23) (1968), il imagine de faire rejouer, à une quinzaine de pages d'intervalle (c'est-à-dire à une vingtaine de minutes de distance), pratiquement la même scène, confiant les mêmes dialogues, à peine modifiés, aux mêmes acteurs- -à l'exception d'un seul, il est vrai- -, donnant ainsi l'illusion d'un temps arrêté, ou, mieux, d'un temps immobile. Lors de la reprise de la scène (p.37), il a soin, en effet, de préciser, dans une indication scénique:

Rien n'a changé. C'est, disons, le même moment de temps.(24)

Les mêmes répliques (pp.20..., 37...) sont prononcées par Felicity, par Mrs. Drudge, par Cynthia et par Magnus. Un seul changement, mais d'importance: ce n'est plus Simon Gascoyne, l'acteur de la pièce policière, qui leur donne la réplique, mais Birdboot, le spectateur et critique de théâtre, promu soudain au rang d'acteur: avec beaucoup d'habileté, d'ailleurs, Stoppard adapte et intègre les répliques de Simon (dites à présent par Birdboot) aux nécessités imposées par les nouvelles données de la situation dramatique. Birdboot donc entre dans le jeu de plain-pied et participe à l'action de l'intrigue policière comme si ce nouveau statut d'acteur qui lui est fait allait de soi. Mais, peu à peu, l'histoire du spectateur se confond avec celle de l'acteur. On a alors le sentiment que l'intrigue policière (intrigue au deuxième degré) et l'intrigue de la pièce au premier degré concernent *en même temps* et Simon et Birdboot, c'est-à-dire et la fiction et la réalité. L'ingéniosité du dramaturge consiste, en effet, non seulement à créer l'illusion de deux temps parallèles (le temps réel demeurant sous-jacent au temps fictif) mais, mieux encore, à suggérer qu'ils ne constituent *qu'un seul et même temps*, vécu à deux niveaux, au niveau de la fiction et au niveau de la

---

And speeding up,
keeping up with their time-tables,
and adjusting their tables to keep
up with their speed.

21) Ibid., p. 111 :
We must all make up for lost time.

22) Ibid., p.112: "He thinks he' s God. . . "

23) *The Real Inspector Hound* (London: Faber, 1968)

24) Ibid ., p . 37 :
Everything is as it was. It is,let us say, the same moment of time...

réalité. Mais, alors qu'il suffirait d'un léger décalage supplémentaire pour que nous nous transformions à notre tour en acteurs (comme Birdboot devenant Simon), nous ne pouvons manquer de prendre conscience qu'à notre niveau, troisième niveau donc, nous vivons pour notre compte *ce même temps* qui est, par ailleurs, à la fois *temps de l'action de la pièce de Stoppard et temps de l'action de la pièce dans la pièce* (25). Si, comme Birdboot s'identifiant littéralement à Simon, nous nous identifions (plus sagement peut-être et sans quitter notre fauteuil) à Birdboot devenu Simon, nous réalisons donc la coïncidence (ou la confusion) de trois temps idéalement parallèles mais figés, grâce à l'artifice de la réitération dramatique, en un temps unique qui a toutes les apparences de l'immobilité: vivre plusieurs fois la même situation donne en effet l'étrange et inquiétant sentiment que le temps n'avance plus, qu'il s'est soudain immobilisé.

***

Plus classiquement peut-être, mais avec non moins d'efficacité, Tom Stoppard a construit sa pièce *Artist Descending a Staircase* (26) (1973) sur un modèle temporel qu'il a pris soin de préciser dans une note liminaire (p. 1 3):

> Il y a onze scènes. La pièce commence ici et maintenant; les cinq scènes suivantes sont chacune un retour en arrière par rapport à la scène qui précède; les septième, huitième, neuvième, dixième et onzième scènes sont respectivement la suite des cinquième, quatrième, troisième, deuxième et première scènes. Si bien que la pièce est temporellement divisée en six parties, selon le modèle suivant: ABCDEFEDCBA. (27)

L'habileté dont fait preuve Stoppard consiste dans l'utilisation originale de la technique assez traditionnelle du "flash back". Il a imaginé, en effet, pour cette pièce, d'emboîter successivement cinq retours en arrière les uns dans les autres en partant d'une situation actuelle et en remontant ainsi dans un passé très reculé: puis il opère successivement, à rebours,cinq retours à des passés de plus en plus rapprochés du présent initial qui rous ramène au temps de l'intrigue de départ. On a l'impression d'ouvrir des poupées russes qui, chaque fois, révèlent une poupée plus petite, c'est-à-dire une portion de temps plus éloignée. Une fois découvert le souvenir le plus profondément enfoui, il ne reste plus qu'à le recouvrir par une séquence de temps plus proche du présent immédiat, qui est, en fait, celui de l'action à son niveau dramatique de surface ou *présent brut*. Cette technique élaborée, qui met en oeuvre ce que nous appellerons une *temporalité gigogne*, est, semble-t-il, plus qu'une simple habileté d'ordre expérimental. Elle permet, en effet, de suggérer la difficulté presque insurmontable qu'éprouve la conscience à se plonger brutalement dans un passé apparemment révolu. On a le sentiment que c'est seulement par étape, progressivement - comme si la soudaine réappropriation de souvenirs profondément enfouis risquait de constituer une menace pour l'équilibre mental - que s'effectue le travail de la mémoire. Peut-être aussi y a-t-il une résistance devant les assauts répétés de la conscience claire. Il y a surtout, de la part du dramaturge, la volonté de jeter sur une situation de départ, mystérieuse comme peut l'être une his-

25) Voir Maurice Abiteboul, "Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector* Hound", à paraître dans *Théatres du Monde, 2* (1992)

26) *Artist Descending a Staircase* (London: Faber, 1973)

27) Ibid., p. 13 : There are eleven scenes. The play begins in the here-and-now; the next five scenes are --each a flashback from the previous scene; the seventh, eighth, ninth, tenth and eleventh scenes are, respectively, continuations of the fifth, fourth, third, second and first. So the play is set temporally in six parts, in the sequence ABCDEFEDCBA.

toire policière, l'éclairage indirect d'un passé qui, à mesure qu'il se révèle à nous, efface peu à peu les zones d'ombre qui rendaient obscure l'intrigue et énigmatiques les personnages: c'est ainsi que la pièce se termine par une élucidation complète qui satisfait à la fois l'amateur d'intrigues policières bien conduites et le critique de théâtre qui admire la virtuosité de l'artiste capable de régler techniquement les problèmes épineux posés par la temporalité complexe mise en oeuvre.

On a l'impression, pour finir, que "l'artiste descendant l'escalier" c'est, en fait, l'homme descendant jusqu'au plus profond de sa mémoire. L'utilisation d'une boucle magnétique sans fin, c'est-à dire reprenant inlassablement une séquence à son début, contribue, d'autre part, à donner l'illusion d'un retour cyclique du temps mais, alors que l'effet de temporalité ainsi créé l'est par un moyen artificiel, l'intrigue de la pièce, elle, a progressé; et même si elle s'est, un moment, empêtrée dans une temporalité gigogne, elle aboutit manifestement à une résolution et donc à un saut dans le temps qui est finalement l'expression d'une temporalité plastique, contrairement donc à cette temporalité figée, que nous avions, plus haut, décelée dans *The Real Inspector Hound.*

***

C'est encore à un nouveau type de temporalité que nous avons affaire dans *Where Are They Now*? (28) (1973), pièce dans laquelle deux temps sont confrontés en permanence sans recours au traditionnel "flashback" et sans que soit créée pour autant la moindre confusion. L' action se situe simultanément en 1969, lors d'un banquet réunissant les Anciens Elèves, et en 1945, avec les mêmes personnages (joués bien sûr par des acteurs adolescents), au cours d'un repas pris dans le Réfectoire du même Collège. Bien entendu nous avons affaire à deux groupes de personnages qui coexistent sur scène sans communiquer, les uns restant figés quand les autres s'animent et vice versa. Tom Stoppard précise, dans une note liminaire:

> L' idée est, en partie, de passer d'un groupe à l'autre sans utiliser aucun des procédés traditionnels qui consistent, par un fondu enchaîné, à suggérer le départ vers le passé ou le retour au présent; l'action est continue. (29)

Le procédé utilisé ici permet, bien entendu, de présenter un contraste permanent, et non pas occasionnel, entre passé et présent: les trois anciens camarades, qu'on surnommait alors Groucho, Chico et Harpo, occupent à présent leur place dans la société. On apprend, lors du dîner annuel que l'ancien professeur de français, Jenkins, vient de mourir, ce qui constitue la première brèche dans un temps reconstitué. L'un des anciens ne peut alors s'empêcher de s'écrier:

> Jenkins, où êtes-vous maintenant, maintenant que j'ai vraiment besoin de vous? (30)

Cette interrogation, plus qu'une simple phrase nostalgique, représente l'expression même de l'angoisse devant la rupture brusque du temps. La mort de Jenkins déclenche en effet chez

28) *Where Are They Now?* (London : Faber, 1973)
29) Ibid ., p . 63 : Part of the idea is to move between the two without using any of the familiar grammar of fading down and fading up; the action is continuous.
30) Ibid. , p.77: Jenkins, where are you now, now that I really need you?

Gale, le journaliste, la "crise métaphysique" (si on peut l'appeler ainsi) qui éclate à la fin de la pièce. On peut toujours, bien sûr, l'attribuer à un repas trop copieusement arrosé, mais--plus sérieusement--quand le présent se frotte trop brutalement au passé, quand le passé re-surgit trop brusquement (sans précautions comme dans *Artist Descending a Staircase*), on risque toujours d'aboutir à des réflexions comme celle de Gale:

> Je me rappelle une fois - j'avais sept ans, mon premier trimestre au cours préparatoire - je me rappelle que je longeais un corridor, laissant trainer mon doigt le long du mur contre un rebord en relief, et j 'étais parfaitement heureux, pas exalté ou particulièrement content, ou quelque chose comme ça--Je veux dire que j'éprouvais le bonheur comme une façon d'être: partout où se posait mon esprit, *rien ne clochait*. On ne retrouve jamais ça quand on grandit; c'est une condition de la maturité que presque *tout* cloche, *tout le temps*, et le bonheur est un mot d'emprunt qu'on applique à quelque chose de tout à fait différent...(31)

Un peu plus loin, c'est Marks qui observe, avec une pointe d'amertume et de nostalgie:

> Pendant dix ans de ma vie, trois fois par jour, j 'ai remercié le Seigneur pour ce que j'allais recevoir et je l'ai remercié à nouveau pour ce que je venais de recevoir et puis nous avons perdu contact - et soudain je me suis demandé: "Où est-Il maintenant?"(32)

Le moment privilégié auquel Gale faisait allusion et qu'il croit à jamais enfui est, par la magie de la mise en scène, évoqué au tout dernier instant de la pièce. En effet--et alors que Stoppard a bien pris soin de construire toute sa pièce en s'efforçant de suggérer la simultanéité du passé et du présent -,il nous est indiqué :

> Pour la première fois, il y a un fondu enchainé vers le passé: sur un terrain de jeu, en plein vent, Gale joue avec d'autres garçons. Il crie et rit, réclamant le ballon- "Ici, Gale! ". Les voix, dans le lointain, sont presque étouffées par le vent. C'est le jour qu'il a oublié, mais manifestement il était très heureux. (33)

Aux contrastes violents précédemment mis en scène a succédé un unique fondu-enchainé qui noie le présent dans le passé au lieu de les opposer. Il est clair que Stoppard, dans *Where Are They Now?*, après avoir, tout au long de la pièce, maintenu ce que nous pourrions appeler une temporalité de crise, cède délibérément à une convention qui, par sa souplesse et sa plasticité, traduit de manière adéquate le glissement presque serein vers un bonheur passé restitué dans toute sa plénitude.

---

31) Ibid. ,pp.79-80: I remember once-I was seven, my first term at prep school--I remember walking down one of the corridors, trailing my finger along the wall, and I was suddenly totally happy, not elated or particularly pleased, or anything like that--I mean I experienced happiness as a state of being: everywhere I looked in my mind nothing was wrong. You never get that back when you grow up; it's a condition of maturity that almost everything is wrong, all the time, and happiness is a borrowed word for something else.

32) Ibid., p . 80 : -for ten years of my life, three times a day, I thanked the Lord for what I was about to receive and thanked him again for what I had just received, and then we lost touch--and I suddenly thought, *where is He now?*

33) Ibid., p. 81 : -for the first time, there is a cross fade into the past: on an open windy field, GALE is playing some sort of game with a few other boys. He is shouting and laughing, calling for the ball, and being called'Here, Gale! '-the voices distant and almost snatched away by the wind. It is a day he has forgotten, but clearly he was very happy.

On pourrait assurément examiner aussi la temporalité dans *Travesties* (34), pièce de 1974, mais sans doute faudrait-il y consacrer une étude complète tant les procédés employés, déjà perceptibles dans *The Real Inspector Hound*, y sont développés de manière complexe. Précisons cependant que le procédé favori auquel Stoppard a recours consiste à reprendre une partie de la scène, textuellement, plusieurs fois au cours de la pièce (jusqu'à cinq fois en fait), comme pour suggérer que les mécanismes de la mémoire se grippent et que quelque chose se détraque dans la conscience, qui met en cause les rapports mêmes de l'homme avec le temps. Stoppard précise lui-même, dans une indication scénique:

> La scène (et la plus grande partie de la pièce) est sous le contrôle erratique de la mémoire du vieux Carr - et l'on sait qu'elle n 'est guère fiable - et aussi de ses préjugés et illusions. Il en résulte que l'histoire (comme un train miniature peut-être) déraille de temps en temps et doit être reprise à partir de l'instant où elle a déraillé. (35)

L'action de cette pièce, qui semble tout entière résulter d'un effort de mémoire (36) du protagoniste, se situe en Suisse. Un personnage déclare d'ailleurs que c'est "la complète absence d'esprit belliqueux, en même temps qu'une ponctualité ostentatoire des horloges publiques, qui donne à ce pays son air rassurant de permanence" (37). Le temps sauvé par la précision des horloges publiques, c'était déjà le thème de *If You're Glad. . .* Mais cette ruse n'empêche pas que la mémoire, gardienne du temps de l'homme, soit malgré tout trahie. La pièce en effet s'achève sur ces mots du protagoniste:

> J'ai appris trois choses à Zurich pendant la guerre (. . .)
>
> J'ai oublié la troisième chose. (38)

Il est certain que *Travesties*, comme les autres pièces de Stoppard, joue avec la temporalité, mais une *temporalité éclatée* en quelque sorte, puisqu'elle a recours *à la fois* à des procédés de réitération temporelle (quand la mémoire bégaie) et, de manière plus classique, à une technique de *double localisation* qui souligne une dualité temporelle.

***

Dans le jeune théâtre anglais contemporain, Tom Stoppard occupe assurément une place de premier ordre. A la suite des quatre grands, Pinter, Osborne, Arden et Wesker, et en compagnie d'Edward Bond et de Joe Orton, il témoigne d'un intérêt passionné non seulement pour les problèmes de notre siècle (39) (qui le font parfois ranger parmi les drama-

---

34) *Travesties* (London: Faber, 1974)

35) Ibid ., p . 27 : The scene (and most of the play) is under the erratic control of Old Carr's memory, which is not notably reliable, and also of his various prejudices and delusions. One result is that the story (like a toy train perhaps) occasionally jumps the rails and has to be restarted at the point where it goes wild.

36) Si le thème de la mémoire et du temps constitue, à l'évidence, un thème privilégié chez Tom Stoppard, il serait intéressant, en particulier, d ' étudier le couple mémoire/oubli et les rapports qui s'établissent entre ces deux termes .

37) Ibid ., p . 26 : It is this complete absence of bellicosity, coupled with an ostentatious punctuality of public clocks, that gives the place its reassuring air of permanence;

38) Ibid ., pp . 98-9 : I learned three things in Zurich during the war (...) . I forget the third thing.

39) Voir Bernard Brugière, "De la parodie à une esthétique de la duplication: étude de *Travesties* de Tom Stoppard", *Etudes Anglaises*, n°2-3 (1 983), pp. 267-80. Voir aussi Georges Bas, "*Jumpers*, de Tom Stoppard, dystopie politique: 'avenir de la Grande-Bretagne et les avatars du Radicalisme", in *Travaux du Centre d ' Histoire des Idées dans les Iles Britanniques* (Univ. de Paris IV) (Janv. 1984), pp.66-84.

turges engagés, politiquement et socialement), mais aussi pour la grande et unique question qui préoccupe l'homme depuis qu'il a conscience de sa précarité dans l'ordre éternel de l'univers. (40) C'est ainsi que, comme l'un de ses protagonistes, on pourrait le caractériser comme "le dernier de nos égocentriques métaphysiques". Mais, parallèlement, Tom Stoppard a aussi manifesté, véritable dramaturge conscient de son art, un souci constant pour la théâtralité, souci qui l'a poussé à rechercher, inlassablement, des solutions adéquates à la question la plus pertinente que nous ait posé notre modernité: comment traduire en termes spécifiquement dramatiques la relation difficile de l'homme à sa temporalité.

Maurice ABITEBOUL

40) Voir David Camroux, "Tom Stoppard: the last of the metaphysical egocentrics", *Caliban*, XV (1978), pp.79-94.
NOTE: Nous avons traduit nous même les extraits cités.

POUR UN PORTRAIT DU *TEATRO DA CORNUCOPIA*

compagnie de théâtre de Lisbonne

Présenter ou donner à lire la littérature théâtrale d'un pays est une manière de la faire connaître et de la rendre objet d'intérêt. Ceci n'exclut pas pour autant des informations sur l'activité théâtrale actuelle (ou contemporaine), son implantation. ses tendances, ses buts.

Dans le cadre de l'I.R.I.A.S., l'existence de l'U.V. "*Théâtre portugais - texte et contexte*" a comme objectif de faire connaître quelques pièces de la littérature dramatique portugaise. Il s'agit, en réalité, d'un nombre très restreint de pièces puisque sont objet de lectures les seules qui sont traduites en français.

Ce choix de lectures imposé par le marché des traductions disponibles laisse en marge beaucoup d'auteurs, classiques ou non. Il faudra ajouter que les oeuvres récentes, publiées au Portugal, sont relativement rares et ne passent pas immédiatement à la scène. Comment pourraient-elles prétendre à la traduction dans une autre langue?

Pour comprendre l'activité théâtrale portugaise actuelle avec ses auteurs de texte et de mise en scène, ses acteurs et son public, ses succès et ses déboires, nous nous proposons d'esquisser le portrait d'une des compagnies de Lisbonne: le *Teatro da Cornucópia*.

Le *Teatro da Cornucópia* et le *Teatro do Bairro Alto*. Le premier est le nom de la compagnie, le deuxième celui du théâtre où elle est maintenant installée. Ces deux noms Cornucópia et Bairro Alto sont une référence explicite à l'oeuvre d'un auteur né en 1705 au Brésil et mort à Lisbonne en 1739 dans les flammes d'un auto-da-fé - Antonio José da SILVA, o Judeu (le Juif).

Pourquoi ces références ?

Le *Teatro da Cornucópia* est en quelque sorte issu du théâtre universitaire puisque ceux qui vont le diriger au moment de sa création en 1973 - Luis Miguel Cintra et Jorge Silva Melo - avaient fait partie du Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa (Groupe de Théâtre de la Faculté des Lettres de Lisbonne) désormais G.T.F.L.L. qui présenta en 1969-1970 *Anfitrião ou Jupiter e Alcmena (Amphitryon ou Jupiter et Alcmène)* de Antonio José da SILVA. Dans cet opéra" la vieille bonne d'Alcmène s'appelle Cornucópia. Ce nom qui, pris dans son sens de nom commun, signifie "corne d'abondance" a, dans le nom de la compagnie, une référence plurielle: d'abord à l'auteur du personnage, puis au personnage lui-même et, par ironie, à la pénurie du paysage théâtral du début des années 1970.

Le Teatro do Bairro Alto de 1735 n'existe plus, ayant été détruit par le tremblement de terre de 1755. Mais quand le Secrétariat d'Etat à la Culture finit par mettre à la disposition du Teatro da Cornucópia les lieux de l'ancien centre des amateurs de ballet, cet espace va être nommé Teatro do Bairro Alto en hommage cohérent à Antonio José da Silva o Judeu.

La compagnie du *Teatro da Cornucópia* commence son activité en présentant le 13 octobre 1973 *O Misantropo (Le Misanthrope)* de Molière. La mise en scène est de Luis Miguel Cintra. Il joue avec Jorge Silva Melo, venu lui aussi du G.T.F.L.L. et avec des acteurs

venus du milieu professionnel. Il n'est pas tout à fait étonnant que des acteurs professionnels viennent rejoindre une compagnie qui a un projet d'intervention et de changement du langage théâtral. Déjà, au moment où *l'Anfitrião* du G.T.F.L.L. avait dépassé les murs des bâtiments universitaires, l'espace de deux nuits pour se montrer, à guichets fermés, au public de Lisbonne en mars 1970, un magazine (1) avait publié ces propos de L.M. Cintra: "Puisque dans le théâtre tout est feinte, la chose la plus importante est l'honnêteté. De celui qui feint". Il dit aussi: "J'ai voulu enseigner notre manière de voir le théâtre". Ce propos s'applique à tout ce que va faire *le Teatro da Cornucópia*. Depuis le début, la compagnie est dirigée par L.M. Cintra et J.S. Melo qui jouent aussi dans pratiquement toutes les pièces.

Leur démarche peut donc apporter du nouveau à une scène portugaise qui n'était pas libre de ses choix, devant les soumettre à la censure qui était parfois féroce.

C'est cette censure qui d'une certaine manière conditionne les choix que le *Teatro da Cornucópia* fait avant avril 1974: elle présente, outre Le Misanthrope, deux pièces de Marivaux *(A Ilha dos Escravos) L'île des Esclaves* et *Le Legs (A Herança)*. Ce conditionnement n'empêche pas pour autant des lectures et des mises en scène créatrices.

Pendant cette période de 1973 à 1975 le *Teatro da Cornucópia* ne possède pas son propre espace et est subventionné par la Fondation Calouste Gulbenkian.

Le coup d'Etat du 25 avril 1974, l'extinction de la censure, la vie démocratique vont permettre et motiver d'autres perspectives. Le *Teatro da Cornucópia* cherche à présenter une "dramaturgie contemporaine avec l'intention de construire un théâtre de réflexion qui ait une fonction active dans la vie culturelle portugaise" (2).

Ainsi se constitue un premier cycle de spectacles dont le thème central est "la petite bourgeoisie - la révolution - la domination idéologique" (3). C'est avec *Terror et Miséria do III Reich (Grand Peur et Misère du III Reich)* de Bertolt BRECHT qu' il est commencé. Ce spectacle, dont la première fut donnée dans une ville de la banlieue de Lisbonne, connaît une grande carrière en tournée dans le pays et près d'une centaine de représentations.

D'autres auteurs intègrent ce cycle - M. Gorki, J. Jourdheuil et B. Chartreux (avec *Ah Q*), O. von Horvath, Büchner, F.X Kroetz et M. Deutsch - qui se prolonge jusqu'en 1978. Pendant cette période, J. Jourdheuil apporte son concours pour ce qui est de la dramaturgie.

(...) "A cette époque, juste après le 25 avril., nous avons beaucoup utilisé une formule qui était celle d'une compagnie que nous admirions beaucoup (dirigée par Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Vincent), la formule étant celle de faire en même temps un théâtre *populaire* et *expérimental*. Populaire parce qu'il se plaçait du côté du peuple et non parce qu'il correspondait au goût du peuple. Expérimental parce qu'il se devait d'être un théâtre de recherche non basé sur des formules déjà connues." (...) (4)

Pendant cette période qui est pour la société portugaise d'espoir, de révolution, d'interro-

1) *Flama*, n° 1151, 27-3-70, Lisboa
2) doc. fourni par le T. da C.
3) données du T. da C.
4) L. M. CINTRA; in J. L. n°341, 17. 1. 1989.

gation, de doute et de réflexion, nous remarquons dans les choix du *Teatro da Cornucópia* une absence d'auteurs portugais. Peut-être n'expriment-ils pas les préoccupations qu'à l'époque la compagnie fait siennes.

Une seule exception en 1977. La mise en scène de *Auto da Familia* de Fiama H. PAIS BRANDAO où persiste une vague inspiration des "autos" de la Nativité. D'ailleurs, le *Teatro da Cornucópia*, bien qu'il y soit contraint par les clauses du contrat de subvention accordée par le Secrétariat d'Etat à la Culture, ne présente pas des auteurs portugais par leur spécificité de nationalité ou de langue. Ce qui détermine les choix de la compagnie est surtout un itinéraire de recherche et de créativité autour de thèmes toujours présents dans la vie et dans le théâtre. La compagnie s'interroge aussi sur son propre rôle à jouer dans les changements politiques, sociaux et culturels qui l'entourent et sur son travail.

Le deuxième ensemble de spectacles tourne autour du phénomène comique et de la comédie. Il commence par un spectacle de Karl VALENTIN et se poursuit avec des oeuvres de PLAUTE, REZVANI, A.J. da SILVA et Dario FO.

Un changement est entre-temps opéré dans l'équilibre de la compagnie. Le départ de J.S. MELO qui la dirigeait avec L. M. CINTRA depuis le début est un moment de questionnement pour le groupe lui-même et sur sa continuité.

La relève est prise par Cristina Reis, scénographe, qui sera désormais aux côtés de L. M. CINTRA dans la direction de la compagnie.

O Labirinto de Creta (Le labyrinthe de la Crète) de A.J. da SILVA, qui s'inspire du mythe de Thésée met en évidence les atouts de la convention théâtrale de la comédie et permet le plaisir de les jouer. Plaisir partagé par les acteurs et les spectateurs. La revue *Teatruniversitàrio* (5) écrit dans *O Labirinto de Creta*: (...) le dialogue qui existe entre les éléments de périodes différentes telles que le romantisme, le classicisme, le moderne est clair. Cela ressemble plutôt à un dialogue entre vous et l'histoire (...)" et L. M. CINTRA répond : "Quand *Cornucópia* a débuté nous voulions éduquer le public dans le sens de créer des spectateurs à travers la réflexion historique (...). C'est impossible de vivre le quotidien sans cette réflexion et sans que l'on établisse constamment des ponts pour avancer et pour reculer par rapport à ce que nous avons devant nous".

Le spectacle *Oratoria* (janvier 1983) marque un autre tournant dans le parcours que fait la compagnie. Le texte de ce spectacle est un assemblage de passages de Gil VICENTE, de GOETHE et de BRECHT et il parle de "o Mal Estar do Nosso Tempo"(malaise de notre temps). Les pièces *Mariana espera casamento* de J.P. WENZEL, *Novas Perspectivas (Perspectives Ultérieures)* de F.X. KRO'TZ, A *Missão (La Mission)* de H. MULLER et *O Parque (Le Parc)* de B. STRAUSS lui succèdent.

Il serait à remarquer, d'une part, la distance chronologique des auteurs du texte d'*Oratoria* - Gil VICENTE étant un auteur portugais du 16ème siècle - et, d'autre part, le fait que le public portugais (surtout celui de Lisbonne) voit pour la première fois certains auteurs étrangers sur la scène de *Cornucópia*.

5) *Teatruniversitàrio* n° 10, Coimbra, s/d (1984 ?).

La compagnie a aussi joué *La Mission* d'H. MULLER au cours du 32ème Festival International de Théâtre de la Biennale de Venise en 1984.

A partir de 1985, va en s'accentuant une tendance plutôt poétique.

Nous aurons *Ricardo III (Richard III)* de W. SHAKESPEARE et trois spectacles d'A. STRINDBERG.

La saison 1987-1988 qui présente *Trilogia da guerra (Trilogie de la guerre)* d'E. BOND, *As Três Irmas (Les Trois Soeurs)* d'A. TCHEKHOV et *Auto da Feira* de Gil VICENTE propose: "un point commun aux trois pièces choisies: le "desconcerto" (dérèglement) du monde. Des pièces du mal-vivre. Une question fondamentale: espoir ou désespoir? Une question: quel espoir ?"

G. VICENTE peut y apporter une réponse ou nous pouvons l 'entrevoir à partir de ce résumé de l'"auto": Le Temps organise la foire du monde. Mercure préside à la fête. Le bien et le mal, le Diable et un Ange sont les forains. L'Eglise vient acheter paix, vérité et foi. Le peuple veut vendre les femmes et acheter des bagues, des parasols, du tissu, (...) des canards, des chaussures, du blé (...) ou des choses de peu de vertu. Tout finit en une fête (romaria)".

Pourquoi toutes ces questions sur une scène ? Probablement parce que comme le dit L.M. CINTRA (6) "(...) contrairement à ce dont nous avions rêvé, nous n'avons pas entamé avec le public une relation facile. Au fond, nous ne l'avons pas voulu. Nous nous sommes toujours crus obligés de faire une provocation constante, de faire un jeu constant avec le public. Une provocation pas dans le sens de ne pas correspondre exactement à l'attente du public mais dans le sens de le surprendre, de le provoquer, de le pousser".

Cette relation avec le public et ce sens de la provocation ne sont pas absents du fil qui relie *O Publico (Le Public)* de F.G. LORCA, *Céu de Papel. (Ciel de Papier)*, textes de PIRANDELLO et BECKETT, *Salada (Salade)*, textes de numéros traditionnels de clowns et *Un Poeta Afinado (Un poète fâché)* (mai 1990) de M. de FIGUEIREDO. Le théâtre comme représentation de la vie. FIGUEIREDO, auteur de la fin du XVIII ème siècle cherchait "à réformer le théâtre, à le faire devenir une invitation à la vie, un moyen de corriger les moeurs, un moyen de créer un nouveau théâtre portugais" (7). Une seule de ses pièces est jouée de son vivant, sans aucun succès. Ce n'est que deux cents ans plus tard que ses mots prennent vie sur une scène pour se questionner eux-mêmes.

Nous approchons de l'actualité et de la saison 1990-1991. Celle-ci commence par *Muito barulho por nada (Beaucoup de bruit pour rien)* de W. SHAKESPEARE. "Nous jouons de nouveau Shakespeare. Et de nouveau nous émeut la même magnifique image de l'Homme que la Renaissance a découverte. Elle nous émeut encore comme référence, elle nous émeut peut-être comme chose perdue". (...) *Ricardo III* parle de la relation de l'homme avec Dieu: elle parle du pouvoir, de l'erreur de l 'homme quand il veut se substituer à Dieu. *Muito Barulho por Nada* ne parle pas de pouvoir (mais) de l'harmonie des sphères et fait confiance à l'ordre divin. (...) (Elle) se passe dans un pays de convention (...). Et l'histoire qui s'y passe est une histoire de convention. (...) Dans ce lieu poétique, le jeu, le plaisir, la

6) In J.L. n° 341, 17.1.1989.
7) Programme/dossier du spectacle.

joie, la confiance, l'amitié, l'amour, sont les seules valeurs. La cité n'a pas besoin d'être organisée. Il ne faut pas l'existence du pouvoir, l'homme vit pleinement. Mais ce lieu et cette société sont une utopie et comme telle se présentent". (8)

Cette utopie qui s'engendre dans un lieu poétique, ne devra pas pourtant être perdue de vue dans le parcours pragmatique du théâtre, des acteurs, des spectateurs.

Teatro da Cornucópia prépare la mise en scène de *Comédia de Rubena* encore un texte de G. VICENTE. Celui qui est finalement la matrice du théâtre portugais. Ce spectacle dont la première sera donnée à Lisbonne sera présenté aussi dans le cadre des manifestations de l' 'EUROPALIA sur le Portugal qui se tiendra à Bruxelles à l'automne 1991.

Pour conclure, nous souhaitons que cette esquisse quelque peu rapide du parcours de *Teatro da Cornucópia* puisse laisser entendre que son travail fait partie du paysage culturel portugais parce qu'il y intervient et l'enrichit. Restreindre son répertoire uniquement aux auteurs portugais ne ferait que nuire à l'enrichissement du patrimoine théâtral actuel. "(T.da C.)... prétend intervenir culturellement dans la société portugaise et ne pas abdiquer du théâtre en tant que terrain privilégié de la création artistique et grand outil de pensée des sociétés" (9).

Tout au long de ses presque dix-huit ans de vie *Teatro da Cornucópia* n'a jamais cessé d'intervenir, de jouer son rôle, de s'améliorer par la recherche, le travail, la rigueur. Et cela continuera.

Post scriptum 1: Un grand merci au T.da C. et à Luis Miguel C.

Post scriptum 2: *Pour en savoir un peu plus*:

L.M. CINTRA - au Festival d'Avignon de 1988 a joué dans *La Mort du Prince et autres fragments* de Fernando Pessoa avec Maria de Medeiros. Il signe la mise en scène. Le spectacle a été repris au Festival d'Automne de Paris en 1989-1990. Joue dans les films de Manoel de Oliveira comme "*Le soulier de Satin*". *Mon Cas* et *Non ou la vaine gloire de commander* dernièrement projeté dans des salles françaises.

J.S. MELO - Réalisateur de cinéma: "*Passagem ou a meio caminho*". 1980 *(Passage ou à mi-chemin)*: "*Ninguém duas Vezes*" , 1985 *(Personne deux fois)* et *Agosto*, 1987 *(Août)*, ce dernier ayant été diffusé sur la Sept.

Acteur dans plusieurs films et dans des créations de la Maison de la Culture de Bobigny (J. Jourdheuil) dont *Sonnets* de Shakespeare et *La Nature des Choses* de Lucrèce dernièrement.

Fatima FERREIRA

8) Programme/dossier du spectacle.
9) doc. T.da C.

ZÉAMI, KLEIST... ET LE TSE

L'étrange fraîcheur de ton, qui s'affirme à travers les créations successives du TSE(1), peut-elle s ' envisager comme le moyen le plus secret de servir son but apparent? Ce dernier étant, semble-t-il, de proposer au spectateur une réflexion dramatisée de tous les problèmes que pose -et se pose-depuis toujours le théâtre . Ainsi la grâce bon enfant du TSE -cette séduction d'ailleurs un peu trouble?- manifesterait à elle seule l'essence innommable du phénomène théâtral, cernée de diverses manières par toutes ces créations. Les aspects variés de cette séduction doivent alors être évalués, en vue d'appréhender ce que dévoile au fond à l'intelligence et à la sensibilité de tout spectateur les performances du TSE. Et pour éclaircir l'enjeu profond du travail du célèbre groupe argentin, certaines aspirations de Kleist concernant le but suprême de la création artistique s'avèrent d'un grand recours. Un tel but paraît d'ailleurs correspondre aux visées de la spiritualité -et de l'art-d'Extrême-Orient, si bien exprimées dans les recherches théoriques de Zéami, créateur du Nô. Recherches dont l'évocation s'adapte fort bien à ce propos, malgré l'indéniable écart des termes ici réunis.

L'essence incarnée de la représentation

"C'est l'acte même de la représentation qui me fascine et m'inspire", a déclaré Arias, créateur du TSE (2). Arias ne se soucie plus guère d'explications théoriques (auxquelles il se risquait plus volontiers au début de sa carrière); mais le spectacle lui-même l'en dispense, par divers moyens. (Puissance métaphorique de certains personnages, recentrement de l'action sur le thème du théâtre -souvent dans la seconde moitié de la pièce, etc...) Et cette valeur démonstrative, grâce à la délicatesse allusive et à l'humour du TSE, ne nuit jamais à l ' enjouement du spectacle qui garde toute sa légèreté instinctive. Ainsi de *Histoire du théâtre* (1971) à *Boulevard du Mélodrame* (1987) ou *God save the Queen* (3), se précise l'acuité d'un regard posé sur l'art de la représentation, envisagé de tous les points de vue pouvant s'y appliquer. Les allusions aux domaines annexes, comme le cinéma (4) ou les divertisse-

---

1) La carrière du TSE, commencée en 1966 à Buenos Aires, se poursuivit à travers le monde: New York, Londres et Paris -dès 1969 (avec *Dracula*). Paris devint rapidement pour le TSE une capitale d'adoption. Et au début des années 80, la direction du théâtre de la Commune fut confiée à Alfredo Arias, fondateur du TSE.

Arias, avant tout metteur en scène, participe parfois à l'écriture des pièces qui furent -jusqu'en 1980 (date de création des *Jumeaux vénitiens* de Goldoni) des pièces sur mesure, commandées à certains collaborateurs (Javier Arroyuelo et Rafaël Lopez Sanchez pour *Histoire du théâtre, Comédie policière*; Juan Pineiro, Kado Kostzer pour des spectacles plus récents. L'adaptation de grands textes littéraires -depuis 1980- (Balzac, Victor Segalen...) est effectuée par certains amis écrivains et personnalités du monde théâtral, auxquels Arias accorde sa confiance.

La saison 1990-91 s'est ouverte au théâtre de la Commune sans la présence du TSE, dont la carrière prendrait un nouveau tournant?

2) Propos rapportés dans L'*Avant-scène*, n°714, Juillet 1982, p.28. De la même façon, Arias se déclare "préoccupé par ce qui (lui) permet de refléter(son) intérêt personnel pour le spectacle" (L'*Avant-Scène*, n°778, p.4

L'idée d'un certain "maniérisme" théâtral paraît liée à cette "fascination" . (Voir mon article "Manière mystérieuse du TSE", dans l' *Art du théâtre*, n°5, Actes Sud, 1986). Le souci du passé théâtral, transparaissait dans les premiers spectacles du TSE, dont la styli sation primitive se nuança rapidement: un ton plus réaliste, mais baroque et follement coloré, fit la gloire du TSE. Gloire méritée par une exigence et un contrôle absolus...

3) Juan Pineiro auteur de nombreux ouvrages et ami d'Arias, écrivit le texte de *Boulevard du mélodrame* (1985), publié dans L'*Avant-scène*, n°778. La pièce est présentée comme "inspirée du personnage de Robert Macaire et des mélodrames du XIXème siècle, entre autres "*L'auberge des Adrets*"."

Au contraire de tous les spectacles mentionnés dans ce propos, la mise en scène de *God save the Queen* n'est pas d'Alfredo Arias, mais de Kado Kostzer qui en est aussi l'auteur. Kado Kostzer, qui a d'ailleurs participé à d'autres spectacles du TSE, illustre un certain esprit "TSE", dont Arias est assurément le premier animateur. (Le texte de cette pièce, analysée plus loin, est publié aux éditions Actes Sud-Papiers- 1989)

4) Le TSE s'est récemment risqué au cinéma, avec le film *Fuegos* (mis en scène par Arias) sorti en 1987, et récemment diffusé à la Télévision.

ments qui en tenaient lieu autrefois, doivent en fait se comprendre comme les souvenirs plus ou moins récents, que la conscience théâtrale moderne s'est vu greffer, et avec lesquels elle se doit de composer.

C'est bien "l'illusion théâtrale in person"(5), qu'Arias convoquait sur la scène du TSE, en ajoutant un étrange domino noir aux personnages des *Jumeaux vénitiens* (de Goldoni-1980). Cette figure, qui hantait énigmatiquement l'espace scénique alors proposé, trouve maints reflets dans celui de *Boulevard*, où s'exprime toute l'essence du mélodrame, genre défunt. Et la "dame aux camélias" (dans *Boulevard*) l'incarne aussi bien: l'éclat spectral et fallacieux de son apparition, la désigne comme le personnage-clef de cette pièce, où se trouvent explorés les mythes du Théâtre.

Invoquée dans chaque spectacle, cette "illusion" s'incarne dans des figures archétypales, toujours plus rayonnantes, et populaires. La hauteur aristocratique de Beauty, dans *Peines de coeur d'une chatte anglaise* (6), s'exalte dans la présence-absence de l'Impératrice de *La fuite en Chine* (7). Elle se teinte d'une certaine familiarité, avec la bête-prince de *Sortilèges* (8), synthèse absolue des contes de fées, présents dans toutes les mémoires. Et peut-être adhère-t-on encore mieux au charme de cette Marguerite Gauthier (de *Boulevard*), qui relaie les vamps de *Luxe* et de *Comédie policière* (9), moins touchantes, malgré la proximité temporelle de leurs modèles? De même l'outrance "démodée" de ce personnage et l'émoi qu'il suscite, -savoureux vertige d'un retour sur soi-, rendent sensible la nature profonde du spectacle, fantômatiquement tourné vers ses propres origines.

Or les limites propres au domaine théâtral volent en éclats, quand l'"illusion théâtrale" en question se glisse dans le personnage de la Vierge (dans *Vierge*) (10), ou dans celui de la reine Elizabeth, dont la vie officielle, par le biais des médias, irradie le quotidien d'une ravaudeuse à domicile de Buenos Aires, seule protagoniste de *God save the Queen*, pièce écrite sous forme de monologue. (Ce personnage est justement nommé "Elizabeth".) On la voit d'ailleurs mimer la démarche de la Reine, dont elle copie la toilette de ville . Ainsi l'origine sacrée de tous les cultes, religieux ou profanes se voit effleurée, et traversée? par le regard du TSE, qui sonde infatigablement son propre mystère. Au-delà du théâtre, ce sont nos aspirations et nos vérités les plus profondes que ce regard indique comme une illusion. Illusion dérisoire, et maladive? -d'après l'humble cérémonial que se jouent dans leur cuisine les trois vieilles filles de Trio (11)..

Comme *Sortilèges* (spectacle un peu antérieur), *Boulevard du mélodrame* s'articule en deux temps, le second venant éclairer les significations du premier, figées dans un réalisme conventionnel qui masque finement les profondes intentions de la mise en scène. Aucun

5) Propos rapportés dans *Scène Saint -Denis*, n°29, 1980, p.2.
6) Ce spectacle, créé en 1977 à partir du texte de Balzac, est "raconté" dans L'*Avant-Scène*, n°633. Geneviève Serreau fut chargée d'adapter pour le TSE le texte de Balzac.
7) L'adaptation de ce roman de Victor Segalen fut réalisée par Danielle Vézolles et Bernard Minoret, qui jouait lui-même dans cette pièce, créée en 1982. (Texte publié dans L'*Avant-Scène*, n°715)
8) Le texte de cette pièce, créée en 1982, fut écrit par Alfredo Arias et Kado Kostzer.
9) Voir note I pour la paternité de *Comédie policière*, créée en 1972, et précédant *Luxe* (1973)...
10) Cette pièce créée en 1976, retraçait une représentation d'une troupe italienne du début du siècle, spécialisée dans le théâtre religieux. L'écriture du texte fut confiée à Juan Piñeiro , à qui Arias songea à nouveau pour réaliser *Boulevard* (cf note 3)
11) Le texte de cette pièce, créée en 1982, est signé par Kado Kostzer. (Publié dans L'*Avant-Scène*, n°714)

souci démonstratif apparent, dans cette reconstitution absolue du mélodrame, qui doit toute sa séduction au travail condensateur inspirant cette vision.

Quelques clins d'oeil cependant rappellent, avec un humour qui joue un rôle actif dans cette entreprise, le décalage généralement gommé pour assurer l'efficacité émotionnelle du spectacle. Ainsi la force révélatrice contenue dans les nuances de jeu à contre courant de certains personnages, s'amplifie après l'entr'acte, dans la seule présence de Marguerite, pétrie de rêves littéraires, et incroyablement vraie. Médiatrice en quelque sorte, de toutes les ambiguïtés. A travers l'équivalence des deux phases du spectacle, la fascination mélodramatique s'identifie clairement comme le moteur de l'aventure théâtrale, parvenue au point ultime de sa quête.

La seconde partie précise en effet les préoccupations autour desquelles s'est élaborée la première. Elles se trouvent déjà indiquées par l'apparition d'une troupe de comédiens ambulants, qui fait d'ailleurs signe vers une certaine tradition romanesque(12), absorbée dans le spectacle présent.

Cette irruption chamarrée dans l'univers bourgeois évoqué sur la scène, parait même réfléchir l'effet (du) TSE, sur le spectateur commun. Et bientôt se déchire la forme du "mélodrame", lorsque les principaux acteurs s'interrogeant sur les contours de leur univers en viennent à déchirer le rideau invisible qui les sépare du public, véritable condensation des conditions mensongères impliquées par les rôles. Alors le (mélo)drame se met à mort en tant que tel, mais en projetant hors de lui son essence la plus secrète, car cette percée affirme, en l'accentuant infiniment, le pouvoir de séduction immédiate caractérisant le mélodrame, lui-même exemple privilégié de l'art théâtral, envisagé comme le moyen d'une catharsis, dont la nature et la nécessité nous seraient subtilement découvertes par le spectacle?

Dès lors peut advenir un dénouement plus conventionnel, accordé au ton du début, puisqu'en fait ce spectacle manifeste, par l'étrange chaleur qui l'irrigue tout entier, l'essence originelle de l'art théâtral, dans lequel se confondent le rêve et la réalité. La qualité médiatrice de cet art se voit redoublée dans le mélodrame en tant que genre, puisqu'il fait figure de demi-mesure dans l'univers théâtral. Enfin cette circularité nouant les deux parties se marque avec une délicatesse très littéraire, dans d'autres spectacles au découpage plus nuancé, comme *God save the Queen*: la mort du fils de la ravaudeuse à la fin de la pièce répond à son cri, peu après le lever du rideau, lorsqu'elle croit qu"'il (l'enfant) est mort!"

Les recherches dont résulte cette structure double touchaient déjà au but dans *Sortilèges*, spectacle de même valeur démonstrative et coloré d'un humour plus trouble, avec une répartition bien équilibrée de la charge révélatrice, sur les deux parties de cette féerie violemment contrastée. Si la première s'offre comme un chatoyant mystère, elle présente une surface moins trompeuse -ou plus éloquente- sur les vues du TSE. A cet égard le réalisme théâtral de la première partie de *Boulevard*, marque un progrès dans la captation magistrale de l'essence (théâtrale) retrouvée. Mais le ton et le simple thème de *Sortilèges* indiquent le premier composant de cette essence: une certaine innocence "enfantine", permettant la ma-

12) Ce choix n'est pas exeptionnel dans la carrière du TSE, qui avait déjà adapté la *Clara Gazul* de Prosper Mérimée, sans doute en raison du jeu de masques auquel se livrait Mérimée en écrivant ce texte?

gique adhésion aux modèles les plus brillants? Comme si chaque spectacle du TSE offrait du secret découvert un aspect différent, derrière lequel tous les autres restent présents.

Dans *Sortilèges* donc, la double condition de la bête-prince (Sigismond, tour à tour monstre et prince charmant), s'accorde parfaitement à la structure du spectacle, en même temps qu'elle résume comme une métaphore, les problèmes de toute représentation: bête-prince ou prince-bête, ce personnage revit sur scène, dans une circularité fermée, les tourments mimétiques de tout homme, sur lesquels repose en fait l'art théâtral.

A cette figure correspond dans *Boulevard* celle de l'ours des saltimbanques, dont la vérité animale est à tous les niveaux suspecte. (On comprend alors le choix d'Arias, de faire jouer *Les jeux de l'amour et du hasard* (1987) comme une vraie singerie du XVIIIème siècle: par une troupe -stupéfiante- d'acteurs-singes!) *Sortilèges* se fonde entièrement sur la présence de ce monstre chamarré, qui justement crie qu'il est "le théâtre" en pénétrant dans un petit théâtre de marionnettes miraculeusement apparu sur scène, et peuplé de figures humaines grossièrement taillées...

La seconde partie de la pièce, un peu comme le tableau le plus marquant de *24 heures* (13), création antérieure du TSE (1975), découvre la loge de l'acteur qui jouait la bête princière. Tous les mythes de l'acteur en coulisse s'y voient effeuillés, par le regard vertigineusement tourné sur lui-même du TSE. Exhibées, les qualités hypnotiques de ce regard ne font pourtant que s'accroître. Ici la problématique de l'acteur préoccupé de son talent réfléchit celle du personnage de Sigismond, seulement soucieux de sa beauté. Les notions de talent et de beauté perdent tout sens, espièglement dévorées par la magie de l'ombre fascinante d'un retour sur soi dont le pouvoir séducteur ne laisse rien en dehors de lui. (Dans bien des pièces, la référence aux années cinquante (*Comédie policière*, *God save the Queen*, etc) ou le choix de l'Amérique du sud pour fixer leur cadre (*Famille d'artistes* (14), *God save*) doivent se comprendre comme un clin d'oeil vers les origines vraies du TSE, assimilées à celles du théâtre moderne?)

Traité comme un finale triomphal, le salut des comédiens prolonge à l'infini le jeu référentiel, si clairement affirmé dans *Boulevard* (et *Sortilèges*). Saltimbanques et théâtreux d'un quotidien révolu esquissent un patchwork de saluts stéréotypés, que scandent les rappels (prévus) du public, prolongeant ainsi la fascination qu'exerce cette brillance abreuvée d'elle-même, aux capacités réflexives inépuisables. Elle dirige sur le public le courant d'un désir contagieux, affirmé dans cet humour passionné et qui s'impose comme l'essence même de cet art.

Tout aussi préfabriqué, le finale de *Sortilèges* est chanté par les comédiens, marionnettes savantes, touchées par quelque grâce divine. "Ne cherchez pas à comprendre *Sortilèges*, si *Sortilèges* a pu vous séduire, ne cherchez pas de mensonges, la vie n'est qu'un songe"... En effet, la clef de toutes les énigmes déployées devant le spectateur, n'est pas autre chose que cet humour, cette mystification, cet enjouement enfantin, artificiel et véritable, si profondément convaincant.

13) Arias considère cette pièce comme "ce qu'il a) pu faire de mieux au théâtre." Elle s'articulait nettement en deux parties, symétriquement opposées: "douze tableaux où l'on montrait le théâtre à plat(...) Puis à partir de huit heures du soir, les coulisses faisaient partie du spectacle." (Propos rapportés dans L'*Avant - scène*, n°778, p. 3 .)

14) Kado Kostzer et Alfredo Arias ont collaboré à l'écriture du texte de cette pièce, créée en 1988. (Publié dans la collection Actes-Sud-Papiers, 1989)

Sans doute cette légèreté se nuance-t-elle, avec les ombres jetées par l'envol de la dépouille mortelle de l'acteur-marionnette de *Sortilèges*, ou par l'éblouissante montée au ciel de la mère de *Famille d'artistes*. De même, dans *God save the Queen*, la nouvelle de la mort du fils de la ravaudeuse paraît susciter les rires mystérieux, auxquels celle-ci fait nerveusement écho.

Ainsi parvient-on à la suprême essence de l'art, peut-être à une vérité d'ordre nouveau. Certaines intuitions théoriques d'un dramaturge allemand, et leur reflet dans son oeuvre le confirment exemplairement. Au début du XIXème siècle, elles anticipent sur l'entreprise du TSE, dans laquelle peut alors se reconnaître aujourd'hui l'accomplissement d'un événement quasiment inconcevable.

Divines marionnettes

L'intérêt de Kleist pour la littérature a pour principale raison la manière dont le texte parvient à restituer la présence physique du conteur (15). Considérant son oeuvre personnelle comme un simple "maillon de la chaîne des découvertes humaines"(16), il semble lui-même tenter,par le biais dérisoire de l'écrit, de laisser à la disponibilité d'éventuels lecteurs une trace vivante de l'énergie vitale engagée dans sa propre expérience de l'acte créateur... A travers l'oeuvre, s'opère donc une transcription des forces motrices en jeu dans la création.

Certains artifices poétiques, spontanément mis au point? servent ce dessein, exprimé dans ses lettres, ses essais, et que traduit de son côté le jeu d'images, support de l'anecdote ou du drame. Toute la problématique de l'instinct et de la réflexion, si préoccupante pour les consciences de son époque rayonne là, anticipant sur les capacités du TSE à conjuguer parfaitement la pure séduction de l'acte offert en spectacle, et le propos démonstratif explorant le mystère de ce dernier.

C'est indubitablement cette conception de l'art, que projette Kleist dans "*l'Essai sur le théâtre de marionnettes*" (17), où la problématique du poète se voit transposée dans le rapport unissant le marionnettiste et le pantin. La connaissance et l'innocence vont de pair dans la création; l'accroissement de la première se fait au détriment de la seconde, car le savant contrôle de soi s'oppose malheureusement à la liberté émotionnelle du projet créateur. Cependant, tout comme deux parallèles peuvent en théorie se rejoindre (Kleist utilise aussi la métaphore du miroir concave), la grâce se retrouve, après passage de la connaissance par un point situé à l'infini. Alors la connaissance pure se manifeste simultanément dans le pantin, divinement animé.

A travers ce souci de poète, se pressent la fatalité qui menace l'acte créateur, condamné à s'anéantir dans un enfermement dont bénéficierait seule cette connaissance de soi. Le dan-

15) D'après la "Lettre d'un poète à un autre" dans *Anecdotes et petits écrits* (Petite bibliothèque Payot, 1981, pp.111-113)

16) Heinrich von Kleist, *Correspondance complète*, 9 oct.1803, Gallimard, 1976

17) Dans *Anecdotes*, pp.101-109. Goethe partage d'ailleurs la même inspiration, notamment au chap. IV de *Wilhelm Meister*, lorsque le héros penché sur son enfance, évoque sa fascination pour le spectacle de marionnettes: alors "la joie de la surprise et de l'émerveillement" va de pair avec "le plaisir de l'attention et de la recherche" (des conditions matérielles du spectacle).

De même l'importance accordée par Arias à la puissance émotionnelle d'un spectacle n'empêche pas qu'il reste extrêmement sensible au "parallèle entre l'action sur scène et ce qui se passe au delà du décor." (L'*Avant-scène* n° 778, p. 4)

La percée des apparences, opérée par ce(s) regard(s), évoque aussi la qualité première de l'artiste extrême-oriental, peintre ou poète...

ger couru par l'oeuvre est de se perdre en tant que geste spontané et de se figer dans la forme purement réflexive d'un discours critique, centré sur les problèmes de la création. Elle peut pourtant reconquérir cette grâce, au terme d'une périlleuse descente en soi dont l'issue permet l'alliance des antagonistes. Alors le geste créateur s'accomplira sans une ombre d'intentionnalité, dans une divine spontanéité.

L'époque où Kleist rédige son essai voit se préciser le phénomène spirituel qui particularise déjà le XVIIIème siècle: l'intérêt des penseurs se déplace des faits vers les mécanismes internes qui les régissent; les limites entre critique et création s'estompent. Désormais s'accentue le tourment autoréflexif qui caractérise en effet la pensée "moderne". A cet égard il n'est pas innocent qu'Arias (toujours fasciné par les rouages internes d'un art dont les formes ne l'intéressent plus pour elles-mêmes) ait choisi dans le répertoire classique un texte de Goldoni (*Les Jumeaux vénitiens*) centré sur le thème du double. De même la ravaudeuse de Buenos Aires, obsédée par la famille royale d'Angleterre, baptise-t-elle son fils Charlot (par amour du prince Charles, qui naît au même moment...) La pitoyable divergence de ces destins reste l'argument essentiel de la pièce, bâtie sur le seul personnage de la mère.

Le thème du double est bien un thème-clef, pour une réflexion sur les pratiques - essentiellement mimétiques- du théâtre. Ce thème s'accorde en outre à l'obscur combat que se livrent élan impulsif et conscience de soi: pôles rivaux dont seule une volonté surhumaine pourrait résoudre le dilemme passionné...

Cette notion de dualité infuse totalement l'oeuvre de Kleist. En témoigne surtout son récit le plus spectaculaire, d'après lequel peuvent se comprendre ses motivations profondes pour l'art théâtral. Une flèche, élément initial de l'action du *Duel* (18), transparaît à tous les niveaux du texte: choix des mots précisant l'action des personnages et le cadre du récit, syntaxe, mouvement général...-Autant de reflets du pouvoir terrible et séducteur, dans lequel convergent les ambitions du projet poétique.

L'onde fulgurante matérialisée par la flèche, et l'image du jaillissement lumineux, employé par Kleist pour cerner le mystère de la parole en acte, équivalent alors aux flashes aveuglants, qui déchirent l'espace scénique du TSE, mais aussi à la trouée fascinante des personnages de *Boulevard*, apostrophant les spectateurs. Et dans les explosions sonores du TSE, se voit comprimée la "basse continue", qui résume pour Kleist toutes les "notions essentielles" permettant la création artistique (19).

Le vecteur empenné visualise même ce que le "parfum TSE", qui s'échappait à certains moments de la scène des premiers grands spectacles, traduisait pour l'odorat: un élan séducteur et possessif, identifiable au moteur même de l'entreprise artistique, et pulvérisant les notions de différence et de limite. Promesse vide d'une étreinte physique, rêvée par Kleist comme le but ultime de l'oeuvre authentique?

Les métamorphoses du vecteur kleistien dans *Le Duel* marquent la progression d'un récit dont la fin semble reproduire la séquence initiale: ce vecteur meurtrier, en quelque sorte ra-

18) Dans *Romantiques allemands*, éd.Pléiade, 1978, pp. 1142-1172.
19) *Correspondance*, p.418.

battu sur lui-même, apparaît comme une image assez morbide du "retour" ou du regard sur soi de l'œuvre préoccupée d'elle-même.

Les indications recélées par ce récit permettent une certaine interprétation de la fureur embrasant Achille et Penthesilée (dans la fameuse pièce *Penthesilée*) dont l'affrontement court-circuite toutes ces notions. L'aspect suicidaire du retour sur soi inspire le monologue d'une Penthesilée qui -avant de mourir- "descen(d) en (son) coeur comme dans le fond d'une mine" pour en retirer une "pensée... aussi froide que le métal"(20) dont elle se frappe le coeur. Cette pensée est donc le substitut des flèches dont elle s'est débarrassée - D'autres oeuvres en prose, où le thème du double -comme dans les drames- transparaît dans celui des ressemblances physiques et des substituts corporels, reprennent cette image meurtrière. -Laquelle se trouve -dans *L'Enfant trouvé* notamment, directement associée au travail d'écriture(21). Penthesilée préfigure ainsi la présence moins loquace de "l'illusion théâtrale in person" (des *Jumeaux vénitiens*). Mais la furie sinistre de la première s'est transmuée en charme fantômatique, auquel s'attachent néanmoins certaines ombres, déjà brièvement remarquées... Peut-être est-il d'ailleurs significatif qu'Arias, pourtant "passionn(é) depuis toujours" par le thème "du 'double'(22)", n'ait pas adapté une pièce de Kleist, malgré la faveur actuelle de ce dramaturge, double trop proche du TSE?- D'après le vecteur lumineux, qui stigmatise le dénouement morbide de *God save the Queen*. Kado Kostzer, auteur de *God save* et de *Famille d'artistes*, a justement écrit à propos de cette deuxième pièce, que l'art est "une flèche qui brise (le) coeur de (l'archer) et produit un sourire tragique(23)"... Etrange contradiction, sur laquelle reposent tous les mystères du TSE.

Le geste autodestructeur de Penthesilée trouve un écho absolu dans le discours de la bête-prince de *Sortilèges*. Son délire poétique, vite incohérent, réfléchit au sein même du texte à dire, le péril d'un art narcissiquement préoccupé de lui-même, comme le prince l'est de sa beauté physique. Et lorsque le prince pénètre lourdement dans le minuscule théâtre de marionnettes, ce corps-spectacle flambant d'orgueil visualise à lui seul le périlleux divorce avec le monde, impliqué par le report sur soi-même de tensions mimétiques, engagées dans toute pratique artistique; -à commencer par celles qui se croisent dans le domaine théâtral?

Mais au contraire de Kleist, le TSE pose un regard apparemment enjoué sur ce tourment, évoqué à travers une apparition féerique et dérisoire, pour être relégué parmi les accessoires de l'Histoire de la Représentation. L'enjeu de l'entreprise actuelle ne saurait -tout comme le prince- se contenir dans les bornes de cette histoire expirante. Le divorce en question paraît s'inverser, dans une saisie totale de toutes les notions propres à cet art, ramassées dans un geste radical et salvateur?

Ce geste suicidaire, *Boulevard* l'accomplit encore intégralement dans tout l'ensemble de son parcours, et surtout avec la déchirure fracassante de l'espace scénique par les acteurs. On

20) Trad. de Julien Gracq: *Penthesilée*, José Corti, 1954, p.122.
21) Dans cette nouvelle en effet (trad. par Armel Guerne, *La Marquise d'O...*, Phébus, 1976) on peut reconnaître dans la violence meurtrière avec laquelle un personnage offensé se venge de son adversaire, au dénouement (il lui enfonce un décret manuscrit dans la bouche après lui avoir brisé le crâne contre un mur), une transposition extrême du projet littéraire de Kleist, soucieux d'unir la pensée (écrite) à quelque chose de"plus grossier", de plus corporel pour mieux convaincre...(*Anecdotes*, p. 112)
22) Propos rapportés dans *Scène-Saint -Denis*, n° 29.

est alors au coeur de l'action; l'humour théâtral propre au mélodrame se trouve transcendé dans une forme explosive et spontanée, qui résonne comme un hommage et un adieu à un passé culturel,dont ce "mélodrame" exemplaire restitue les moments-clefs dans un réarrangement inédit, sans souci de progression chronologique. Dans sa magistrale totalité, *Boulevard* endigue le flux de grâce pure auquel rêvait Kleist, c'est-à-dire qu'il joue de l'équilibre idéal, proposé dès le premier lever de rideau comme le résultat d'une introspection spirituelle, préalable à la fusion parfaite de l'instinct et de la réflexion, à laquelle on doit les purs moments d'émoi qui tissent la représentation.

Simple poupée de chiffon, l'acteur épuisé par la profusion des masques successifs de *Sortilèges* monte au ciel. Ou bien le bang sonore de Marguerite Gauthier propulsée dans notre univers fait résonner le passage à "l'infini" évoqué par Kleist. Expression acoustique, si l'on veut, de l'inépuisable frémissement dont participe le reste du spectacle, dégagé de l'impasse muette où conduirait l'autodévorement de l'art?

Narcissisme métaphysique

Le narcissisme du prince, comme celui de Robert Macaire dans *Boulevard*, réfléchit donc ce vice moderne, par lequel le geste créateur se rabat sur lui-même. A cet égard le choix de l'acteur en tête d'affiche (Jean Rochefort, que particularise à la ville comme sur la scène ou l'écran une certaine sûreté de soi), indique à lui seul la conciliation des oppositions sur laquelle se fonde le spectacle: réalité (du monde) et magie trouble d'un art épris de lui-même.

La prestance de Robert Macaire justifiait son incarnation par Jean Rochefort, qui paraissait ainsi revivre tous ses rôles passés. -Impression corsée par le caractère même de Robert Macaire(24) dont l'habileté proverbiale se manifeste surtout par d'ingénieux changements d'identité, obéissant à des intentions suspectes. Ainsi définie, la situation de cet acteur répond curieusement aux qualités d'acteur exigées par une telle conception de l'art théâtral. En effet sur les planches mouvantes du TSE, l'acteur ne doit pas "camper" un personnage, mais synthétiser les aspects variés d'une donnée culturelle, qu'il embrasse par le le geste et l'intonation pour s'identifier à elle. L'illusion offerte par l'acteur, d'être "dans la peau du personnage" (comme l'aurait fait un comédien du passé) se nuance profondément: le jeu de l'acteur s'enrichit d'une puissance allusive, qui effleure tous les stades successifs connus par cette donnée, pétrie de conventions, objet d'interprétations changeantes.

De ce point de vue l'exigence "TSE" présente une indéniable parenté avec celle dont le japonais Zéami, au XVème siècle, définissait la condition de l'acteur du théâtre Nô, sur lequel repose (tout comme au TSE) l'enjeu majeur du spectacle. En effet c'est toute l'Histoire de la Représentation qui se voit comprimée dans le jeu de l'acteur du TSE. Et celui de l'ac-

24) Robert Macaire, personnage créé par Frédérick Lemaître (cf note 3) en 1823 est un dangereux filou, dont les talents de comédien correspondent parfaitement à ceux que Fabienne Pascaud reconnaît chez Jean Rochefort, qui "passe d'un genre à l'autre avec une merveilleuse aisance, interprète les personnages les plus divers sans cesser d'être lui-même." (L'*Avant-Scène*, n°778, p.9)
D'autre part le bouleversement opéré par le TSE dans l'espace scénique de *Mélodrame*, est impliqué par les pratiques littéraires de Frédérick Lemaître, qui d'après Arias "a secoué le genre du mélodrame." Ainsi Macaire à la fin du spectacle "s'échappe à l'action pour devenir spectateur."

teur de Nô partage cette capacité à manifester l'essentiel, puisqu'il se donne comme le produit d'une réflexion suprêmement aboutie sur les mécanismes internes de la mimésis. (Sans doute est-ce pourquoi Zéami privilégie la condition de l'acteur, en occultant d'autres données inhérentes à son art)(25).

Par un incommensurable effort introspectif, l'acteur de Nô doit retrouver l'essence du geste vrai (quitte à parfois jouer faux, en contrariant la réalité apparente du rôle), dans lequel se rassemble la multiplicité infinie des gestes réels, répertoriés dans un registre donné. Le geste joué séduit par le travail de réflexion qui l'a porté, gommé certes, pour retrouver la fraîcheur innocente de la "fleur", qualité divine, dont la séduction ne doit rien à une copie appliquée du geste réel.

Ce travail d'intériorisation, appréhendant la multiplicité des aspects du type (humain) étudié, est le premier objet du fascinant spectacle, offert dans une grâce innocente, dont les nuances peuvent se moduler suivant le public. Une parole de Zéami: "oublier ses débuts, c'est revenir à ses débuts" résume tout cela. Un esprit semblable paraît gouverner la démarche du TSE.

La codification de cette condition ambiguë (par Zéami) s'effectue au gré d'une inépuisable alternance de points de vue opposés -et conciliés dans un rapport d'équivalence. Cette alternance semble d'ailleurs obéir au même schéma mental, qui commande l'apparition du double sur les plans majeurs de diverses cultures. Schéma triomphant dans la mentalité extrême-orientale, comme l'attestent l'importance du "double" dans cette culture -et la conception de Zéami sur le rapport de l'acteur et de son modèle. Et pour éclairer la notion du "charme subtil" ressenti lorsque illusion et réalité interfèrent, Zéami recourt à l'exemple des marionnettes, dans des termes préfigurant ceux de Kleist, dont les pratiques poétiques et l'esthétique présentent -innocemment- de fortes résonnances extrêmes-orientales.

L'engouement de l'Europe pour l'Orient (l'Inde surtout) à l'époque de Kleist a donc des raisons profondes, que la curiosité passionnée de Goethe (dont certaines idées sur l'art rejoignent celles de Kleist) (26) n'explique pas entièrement: La mentalité de l'Occident moderne reconnait peu à peu la parenté qui l'unit à des cultures, fondées sur les principes spirituels du Bouddhisme...

La séquence clef du *Duel* (le combat) semble réfléchir un idéal (de la représentation scénique) proche de celui de Zéami. Le tournoyant échange de reflets des partenaires, sous les auspices d'une volonté divine, paraît signifier le travail de l'acteur parvenu au contrôle absolu de ses actes. Au-delà de cette illustration idéale de la théorie kleistienne (exprimée dans l'*Essai sur le théâtre de marionnettes*) c'est l'acte même de la représentation, qui se voit cerné. Or ce combat, dont la description permet la diffraction du motif de la flèche, visualisant dans ses multiples transformations le déroulement circulaire du récit, s'impose bien comme une métaphore rayonnante du geste poétique présent, centré sur lui-même.

25) Les remarques, et les prochaines citations, se rapportent à l'ouvrage de Zéami, *La tradition secrète du Nô*, Gallimard, 1960.

26) Goethe, comme Kleist (cf note 16) envisageait le principe moteur de la création (littéraire) comme un principe sonore.

Rappelons d'autre part la fascination durable de Goethe pour un drame indien, *Sacountala*, dont il avait lu la traduction par Georg Foster, effectuée en 1791. L'opinion de Goethe (ou de Kleist) sur le mystère original de la création artistique, peut-il être ramené à la conception du Son causal, qui domine la pensée indienne? (Mais pour cette pensée, les premières motivations de la création artistique sont de nature religieuse...)

Une identité spirituelle se dessine donc, entre un tel geste et le processus mimétique périlleusement resserré, saisi dans la figure du combat. L'auto-observation artistique, tourment profond de Kleist, peut alors s'interpréter en fonction de ce processus, suivant lequel objet et sujet se confondent, comme dans la spiritualité extrême-orientale, dont Zéami est un représentant profane, bienvenu pour ce propos.

La conception du jeu de l'acteur chez Zéami, se voit élargie chez Kleist au domaine plus vaste de la création artistique. Et si la vision kleistienne (dans *le Duel*) est avant tout scénographique, c'est sans doute en raison du rapport immédiat, entre la mimésis et l'art théâtral. -Mais les particularités du geste poétique de Kleist, a-t-on vu, peuvent généralement se comprendre comme l'effet d'une forme suraïgue des tensions mimétiques. Tensions affectant l'ordre social, et répercutées sur la production artistique, qu'elles modèlent à leur guise?

Le TSE, dans sa merveilleuse légèreté, paraît se jouer de ce phénomène, bien apparent chez lui, mais qui prend alors l'épaisseur impalpable d'un souvenir dérisoire...

L'Extrême-Orient se voit parfois convoqué sur la scène du TSE, avec une fermeté allusive qui laisse songeur: Bouddha doré, dans *Famille d'artistes*, personnage du Japonais invisible, opprimant l'unique protagoniste de *God save the Queen*, et bien sûr l'espace entier de *La fuite en Chine...* Plus généralement, les ambitions synthétiques du Nô, englobant - pour les supplanter? tous les arts, préfigure la conception moderne d'un art total, illustrée par les romantiques allemands -et d'une certaine manière par le TSE.

En effet l'efficacité du Nô tient à ses pouvoirs hypnotiques, dans lesquels s'unifie l'essence profonde de tous les arts. Et la structure en double phase de la pièce de Nô, dont le crescendo et le decrescendo nouent le temps sur lui-même, dans une boucle voluptueusement impérieuse, participe grandement à cet effet (27). La fraîcheur préfabriquée de *Sortilèges*, l'émoi physique du spectateur provoqué par divers moyens, coïncident avec certains aspects du Nô, de même que l'ambiguïté du jeu des acteurs... L'éclat du spectacle triomphant du temps -par le salut multiplié des comédiens, intégré dans l'action scénique- renforce cette correspondance. Et si l'essence, ou le principe originel de la création théâtrale se voit manifesté dans les deux temps du mouvement giratoire du Nô, il en va de même pour le spectacle du TSE. Sans doute cette alternance de phases opposées et complémentaires touche-t-elle supérieurement les profondeurs sensibles du spectateur. Peut-on même reconnaître dans ce spectacle, une tentative d'élucider la nature de cette séduction?

Avant de préciser cette dimension, force est de remarquer que certains spectacles, comme *God save the Queen*, présentent un découpage moins simple: Articulé en 5 scènes de longueur égale, le déroulement de la pièce manifeste un rythme fascinant, équivalant au contraste des deux phases déjà remarqué.

L'annonce de la durée de la pièce: "1 heure et 15 minutes", est peut-être un clin d'oeil vers un ancien spectacle: "*24 heures*", dont la progression en éventail servait justement une réflexion très aboutie sur l'art de la représentation.(La durée de "1 heure 15" est aussi celle

27) Georges Banu donne une image très juste du déroulement concret d'un Nô, dans *L'acteur qui ne revient pas: journées de théâtre au Japon*, Aubier 1986

de *Sortilèges* -pourtant conçu en 2 volets-, et Arias reconnaît lui- même le "lien entre *Sortilèges* et d'autres spectacles" -comme "*24 heures*", en particulier...)(28)

Le travail spirituel de descente en soi qui guide l'inspiration du Nô, détermine apparemment la nature de ses thèmes: évocation d'un passé révolu qui revit au présent, ou d'un événement mortel, autour duquel s'organise le spectacle. Il y a donc adéquation entre cette thématique, et l'exigence spirituelle de l'oeuvre (jouée), qui se déploie en se repliant -mortellement?- sur elle-même. (D'où notre référence au geste de la Penthesilée de Kleist.)

Or le spectacle de Nô, dès sa conception originelle -comme toutes les oeuvres de l'Extrême-Orient- manifeste pour la sensibilité du spectateur, la racine existentielle de tous les êtres, saisie par le créateur en oeuvrant. L'autoconnaissance de l'oeuvre explorant son propre mystère, s'accorde à cette conception, dont l'origine est évidemment religieuse. On peut alors estimer qu'une oeuvre de ce type se situe entièrement au-delà du point limite, pressenti par Kleist au plus loin de son horizon artistique. Le miracle spontané de cette oeuvre s'affirme en occultant (presque) les traces d'un souci, révolu pour elle depuis toujours: le péril du vertige spéculaire dans lequel s'engage l'oeuvre kleistienne, obéissant à la fatalité qui guide le geste terrible et triomphal de Penthesilée.

Ce rabattement sur soi, a-t-on vu, transparaît dans le mouvement contradictoire, si magiquement séduisant du spectacle de Nô. Ainsi la création japonaise, éclose au delà de la mort, retrace un périple dont tous les stades se télescopent dans son espace: Elle tourne vers un passé fantôme, qu'elle n'a de fait jamais vécu, le regard dont Kleist imagine qu'il sera celui de l'artiste futur. Le thème de la mort qui la traverse de manière ambiguë, miroite aussi dans les spectacles du TSE, aimablement tissés de références au parcours artistique (occidental) dont ils résultent. "Je fais du théâtre en souvenir du théâtre" a pu dire Arias, qui pour définir son art de metteur en scène, songe au retour obsédé d'un meurtrier "sur les lieux du crime" (29). (Cette définition projette un savoureux éclairage, sur les raisons profondes, orientant le choix d'Arias vers le "Boulevard du Crime"?)

Mais la parenté spirituelle du TSE avec l'Orient se marque plus significativement par la puissance fantômatique du spectacle nouant le temps dans son espace, et dont le propos apparent se dissout mortellement sous nos yeux. La grossesse de la ravaudeuse au début de *God save the Queen* est suspecte, par l'outrance de son exhibition: Tout se passe en fait à l'intérieur d'une conscience solitaire, vraisemblablement déréglée. -D'où la circularité de la pièce, nouée sur le thème de la mort (du fils), qui n'apparaît jamais sur scène, même lorsqu'il vit auprès de sa mère. (L'illusion de sa présence est d'ailleurs remarquablement rendue.) Il en va de même pour les rêves limités des trois vieilles filles, prisonnières d'une jeunesse sans fin, qui s'agitent dans le cercle étroit de *Trio*, dont le réalisme confondant masque en fait, comme l'avoue Arias, la profondeur de ses propres obsessions.

D'autre part l'ironie du TSE à l'égard de la mort (seulement comme convention dramatique?) paraît s'exercer sur le mystère qui fonde sa propre magie. -Distance par laquelle il se différencie de ses homologues d'Extrême-Orient, soumis à certains impératifs religieux -métaphysiques- qui dictent les fascinantes particularités de l'oeuvre se jouant de l'espace et

28) Citation extraite du texte figurant sur le programme de *Sortilèges*.
29) Propos rapportés dans *L'Avant-scène*, n°714, p.28.

du temps, ne serait-ce que par son mouvement de ressac. (Se voit ainsi transposé le principe bouddhique de la recherche de Soi, convergeant vers l'état suprême, indifférencié, de la non dualité, au sein de laquelle se retrouve l'innocence primordiale où se trouvent concentrés tous les possibles de l'Etre.)

Et pour évoquer le stade ultime où la conscience illuminée (du Soi) peut rayonner sur le monde, certains textes bouddhiques proposent des métaphores assez proches de celles trouvées par Kleist, rêvant la reconquête d'une grâce immédiate;-qui n'est pas encore tout à fait perdue dans son oeuvre. Grâce illuminant aujourd'hui le TSE, dont le seul nom, trouvaille improvisée, vide de sens? s'apparente aux aphorismes Ch'an les plus contractés. (Sans nous attarder sur la consonance -chinoise?- du "Tse"...)

Cette interférence culturelle, intuitivement pressentie par le TSE? paraît même signifiée lorsque Donna Emma -la mama de *Famille d'artistes*- avant sa divine ascension, berce dans ses bras un Bouddha doré. (La métaphysique de la Vierge sous tous ses aspects, coïncide en effet d'après d'éminents spécialistes avec la métaphysique orientale...) De même, dans *God save the Queen*, le client japonais épuisant les forces machinales de la ravaudeuse, partage l'invisibilité de Mario (Marie?), l'amant disparu dont le souvenir sacré visite fréquemment la malheureuse, à qui sont retournées les lettres (sa propre parole, ses prières?) qu'elle lui envoie.

Certes, le parfum exhalé par la scène de *Luxe* ou de *Comédie policière*, expression olfactive de la grâce intérieure du TSE, nous ramène à la métaphore du parfum, par laquelle Zéami cerne l'effet provoqué par le spectacle de Nô. L'odorat n'est-il pas en même temps le sens le plus animal et le plus abstrait? Pourtant l'acharnement introspectif du trio mort-vivant -ou de la ravaudeuse?- outrepasse le cercle de cette magie: L'inspiration créatrice, et le plaisir de jouer, de mimer, reçoivent les couleurs un peu inquiétantes d'une perturbation mentale fort répandue. La structure hiérarchisée du trio, est-elle figure de conventions sociales plus diverses, régies par le même trouble mental?

Enfin les visions du TSE, résolvent-elles très simplement les mystères, liés à l'étrange analogie que ces pages s'efforcent de clarifier? Entre l'énigme fermée et la surenchère explicative, opérée par certains clins d'oeil scéniques, ce regard se jouant de toutes les oppositions paraît nous offrir une très haute lecon -de métaphysique?- qu'il est en effet en droit de donner: La passion mimétique de la ravaudeuse solitaire par exemple, fait signe vers le secret livré -avec une évidence qui peut d'abord aveugler.

Le tourment de l'oeuvre moderne(écrite, peinte ou jouée) qui retourne sur elle-même des capacités mimétiques traditionnellement orientées vers les visages -et le défi apparent- de la réalité, se voit curieusement rabaissé dans le travail mimétique de la noble ravaudeuse, singeant la Reine. Peut-on faire confiance à la totalité du spectacle, pour éclairer totalement cette abstraite énigme?

L'obsession mimétique de cette ravaudeuse à l'égard de la famille royale donne un relief exalté à sa morne vie. Ainsi l'art du TSE se réfléchit-il dans cette passion imitative, dont les deux pôles n'en forment qu'un, malgré leur écart illusoire. L'existence du Japonais réfléchit ironiquement le passé colonial de l'Angleterre...La raison originelle du TSE -en tant qu'art- (et celle de toutes ses particularités) se trouve finement cernée, à la surface de ce relief fantasmatique: Au personnage du prince Charles, cette femme oppose l'existence (douteuse?)de son fils Charlot, pour qui Charles est un modèle imposé, tout au long des années dont la fuite s'accomplit à travers les cinq volets de la pièce. Cette identification malsaine est une impossibilité: pour Charlot, voyou sans scrupules aux multiples échecs, Charles est un modèle obstacle, dont l'existence réelle et rêvée détermine en fait la chute mortelle de Charlot, inversion négative du jeune prince. Et l'appellation "Charly", utilisée sur scène par l'actrice parlant de Charlot (dans le texte publié de la pièce) accentue cet écart verbal, à la noblesse du prénom "Charles".

On retrouve ici le pivot de la théorie girardienne, réfléchie dans tous ses aspects par le spectacle. Emprisonné, le fils de la ravaudeuse brille toujours à ses yeux, puisqu'il est le meilleur joueur de football de la prison: La référence au football (opposant deux équipes égales en nombre) fortifie savoureusement l'implication de la rivalité, dans les dispositions mentales de cette femme. L'obsession royale de celle-ci rend transparent l'unique thème diffracté dans tous les motifs du spectacle: celui de la rivalité mimétique, autour de laquelle se regroupent les facteurs pouvant expliquer tous les traits de ce phénomène artistique (TSE). -Si tous les échaffaudages culturels, comme l'affirme Girard, dérivent de l'impulsion du désir mimétique. L'art en particulier, surtout dans la forme narcissique, autoréférentielle qu'il revêt à l'époque moderne. Pourtant les paroles de la ravaudeuse, à propos du football, valent comme une condamnation instinctive de tous les échanges conflictuels qui reproduisent d'après Girard le clivage psychique, instauré par le "double bind"(30): "Ce ballon qui rebondit par ici et hop! qui revient par là, moi, ça me donne le tournis"...

Et c'est une véritable crise sacrificielle, que retrace *God save*, à l'instar des chefs-d'oeuvre shakespeariens, si bien relus par Girard (31).(Le sous-titre de la pièce: "*Mon balai pour un royaume*", est d'ailleurs un clin d'oeil fort expressif à Shakespeare!) Mais l'ironie éclatante du TSE permet une interprétation plus complète du phénomène autoréférentiel, déjà sensible chez Shakespeare. Le choix du TSE adaptant *La Tempête* (1986), peut se comprendre dans ce sens: comme la bête de *Sortilèges*, l'ours de *Boulevard*, -et les singes de Marivaux!- le Caliban (de Shakespeare ou du TSE) préfigure le couple Charlot-Charles, d'après le symbolisme gemellaire de Caliban selon Girard, figuration du "double monstrueux". -Et donc personnification du "pattern" ordonnant tous les niveaux du spectacle. (Les fréquentes références de Girard à la culture indienne dans son étude sur Shakespeare, peuvent même justifier le choix comparatif, qui a permis la progression de cette analyse.)

30) Il est (presque) inutile aujourd'hui d'effectuer une synthèse de la théorie girardienne, telle qu'elle est exposée dans l'ouvrage-clef de Girard, *La Violence et le Sacré* (Grasset, 1972). Rappelons néanmoins que le "double-bind" désigne la "double sollicitation contradictoire" subie par nos consciences, dans lesquelles l'injonction (paternelle?) "imite moi - ne m'imite pas" imprime un schéma mental, qui structure notre vision du monde, en même temps qu'elle corrompt nos désirs.
31) René Girard, *Shakespeare: Les feux de l'envie*, Grasset, 1990.

Au contexte religieux de la crise sacrificielle, habituellement désamorcée dans toutes les sociétés, le TSE substitue moqueusement un rituel princier, pour servir "sa" démonstration. Les références mystiques semées dans le spectacle (les six petits pains du goûter de Charlot?) marquent sa réussite à retrouver les formes originelles de la représentation théâtrale... Mais ces références obéissent à un regard hautement critique. La vie de Charlot, mieux que celle de Charles? rassemble des éléments sacrificiels remarquablement diversifiés, qui préparent le dénouement violent de cette vie (au cours d'une mutinerie dans laquelle se déchaînent les tensions, générées par le conflit gémellaire ordonnant son destin?)

La remise de cadeau, à l'occasion d'un anniversaire, doit s'interpréter comme un écho inspiré aux fêtes girardiennes. En effet, lorsque le jeune homme en retour offre à sa mère une étole faite de trois peaux de visons blancs, la blanchisseuse répète plusieurs fois la nouvelle, apprise par les journaux: Le prince Charles vient de "tuer son premier cerf". (Cette répétition justement, ramène cette célébration festive -cathartique?- de la violence, à un éloge du même, du double.)

Enfin après la mort du fils, le rire nerveux de la mère -imitation spontanée de rires mystérieux entendus au dehors- trahit la déchirure psychique, habituellement masquée -et révélée- par les bouffonneries variées du mock-king girardien, présent dans tous les rituels.

Cette déchirure enfin, s'affiche clairement dans certains détails scéniques: mieux que la présence-absence du fils, de l'amant Mario -et du Japonais maléfique, assimilés dans une même ombre-lumière, une rangée de bouteilles de talc identiques dénoncent le tourment profond, que le désarroi mental de cette femme indique superficiellement: la violence contradictoire, faite célébration du même. C'est-à-dire le noeud existentiel, à l'intérieur duquel s'annulent les reflets mystiques, semés dans l'espace verbal de la pièce (Mario l'amant, et le prénom de la voisine -Esther-, autre symbole sacrificiel).

On peut même reconnaître dans le vitrail bicolore à triangles alternés, resté intact en haut du panneau droit de la fenêtre sur cour, un symbole plastique de même valeur: reflet objectal du "double-bind", miroir véritable de cette figure féminine, vêtue aux couleurs de la Reine, reprises dans ce vitrail rouge et bleu. Et la violence qui se marque dérisoirement dans le souvenir du bris accidentel des carreaux réparés se trouve en fait personnifiée par cette créature hypermimétique, image-clef du phénomène théâtral présent, dans lequel paraissent s'absorber toutes les entreprises artistiques.

Les indications scéniques de la pièce écrite précisent que "l'unique fenêtre donne sur une cour(...) anonyme, où donnent aussi les fenêtres des appartements voisins." Autre symbole du "même" et du retour sur soi. Cette fenêtre donnant sur un univers clos (circulaire), porte les marques probables d'un conflit oedipien (32), exigeant le sacrifice d'objets remplaçables? Par cette ouverture trompeuse, est en effet possible le "dialogue" de la mère avec l'invisible Esther, reflet très proche d'Elizabeth la ravaudeuse.

Outre la fenêtre, le carrelage à petits motifs noirs présente des zones d'usure, qui redou-

32) René Girard consacre un important chapitre de *La Violence et le Sacré* au "complexe d'Oedipe".

blent son alternance chromatique. On peut entrevoir dans l'extrême dérision de ce réalisme inspiré, le signe ultime du coup porté par le TSE à toutes les notions concernant l'esthétique et la sensibilité artistiques, dominées par un principe alternatif aux sombres origines. Ce principe se trouve d'ailleurs visualisé, dans le couplage (graphique) du Yin et du Yang, symbole clef de la culture extrême-orientale, que représente ici l'odieux Japonais (vulgaire exploiteur, auquel s'apparente Charlot, qui vole et trompe sa mère...)

La portée de ce coup (aux illusions métaphysiques) se confirme au dénouement, lorsque cette femme elle-même, rendue à sa propre folie, après avoir jeté les vestiges de son égarement sentimental (pour Mario, l'amant si trompeur, autre modèle-obstacle, double du prince Charles -et de Charlot!) déchire enfin ses icônes de papier, et l'album de photos de la famille royale: sa seule Bible.

Ce revirement d'attitude réfléchit pourtant la métamorphose du prince en petit malfaiteur, inversion du schéma de *Sortilèges*, axé sur la bête-prince. De tels jeux et arrachements de masques restent l'image des pulsions cyclothymiques dont la mentalité moderne ne saurait vraiment guérir. Il s'agit cependant du verdict du TSE à l'égard de ses propres pratiques -poursuivies au fil étincelant des spectacles! Jamais ne s'épuise en effet la magie de ce regard tourné sur lui-même, qui dénonce ses propres séductions comme un effet spirituel des tensions qui agitent depuis toujours l'humanité. Ce regard intérieur (avec toute la vision qu'il propose) s'apparente en effet à celui des grands mystiques, chrétiens ou chinois et japonais, dont la doctrine apparaît comme une réponse désespérée au péril mimétique, immaitrisable à l'époque moderne?

Mais la frénésie victimaire de cette époque, en proie à un besoin de réfection permanent, se voit rabaissée au travail sans surprise -et certains jours délaissé- de cette ravaudeuse; et cet humour détaché marque un progrès éthique de premier ordre, à propos duquel chacun peut rêver.

Michel AROUIMI

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 Diaz: *Le voilier dans la bouteille*.

Brigitte URBANI
Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo.

UNE TENTATIVE DE THEATRE POPULAIRE: *L'HOMME AUX SANDALES DE CAOUTCHOUC* DE KATEB YACINE

Cette pièce de Kateb Yacine a été écrite en français, entre 1967 et 1970, au retour d'un voyage au Viet-Nam. Elle a été jouée du 5 au 12 novembre 1971 à Lyon, par la compagnie de Cothurne, animée par Marcel Maréchal, puis au Théâtre d'Alger le 17 novembre 1971, pour la clôture du premier Festival National du Théâtre Algérien.

L'Homme aux sandales de caoutchouc (1) est le premier volet d'une fresque qui retrace "l'immense mouvement de libération des peuples qui se réveillent", comme l'affirme Kateb en 1970. Donc, un projet essentiellement politique, tourné vers le grand public. Une pièce de théâtre qui met en scène les luttes quotidiennes des peuples opprimés, incitant le peuple, en tant que classe sociale, à identifier les mécanismes de son exploitation; une pièce où explose la vitalité du rire, des chants et de la langue du peuple. Kateb a glané de nombreuses informations historiques nécessaires à son dessein politique pour les transformer en une didactique de l'histoire, mise en forme théâtrale.

Le titre de la pièce explicite le sujet. Ho Chi Minh est mort en 1969 et *L'Homme aux sandales de caoutchouc* rend hommage à l'homme qui a tenu en échec deux impérialismes et transformé le peuple en symbole de courage et de liberté: L'Homme aux sandales de caoutchouc, c'est donc Ho Chi Minh:

> *"Dans ce pays de caoutchouc,*
> *les hommes et les arbres*
> *sont aussi simples que les tigres:*
> *un pneu crevé peut faire aussi*
> *des sandales de maquisards"*

s'exclame l'oncle Ho en envoyant le pneu en direction du choeur qui le reçoit à bras ouverts.(2) Ho, c'est d'abord un Vietnamien, un grand chef politique, mais aussi une légende. De l'homme, Kateb Yacine retient la sérénité, la volonté, la fragilité, le travail, l'ironie et une certaine poésie. Du chef politique il retrace la carrière au moyen d'épisodes dérisoires mais chargés de symboles. Ho Chi Minh est un aide cuisinier, un photographe, un journaliste, un militant communiste, un prisonnier, un chef nationaliste, leader de la lutte contre les Français et les Américains, un chef politique qui instaure la révolution agraire et prépare une société nouvelle. La pièce se termine sur sa légende: homme semblable à son peuple par son courage, ses épreuves et ses buts, homme assumant ses vertus:

La scène se vide. Lumière sur la pierre tombale, d'où se dégage l'oncle Ho. Entre le choeur vietnamien.

Choeur: *"Il marche dans nos rêves"*

1) Paris: Seuil, 1970.
2) Ibid., p. 78.

Coryphée: *"L'Homme aux sandales de caoutchouc "*

Choeur: *"L'homme de l'ombre et de la grève"*

Coryphée: *"L'homme qui ne dort pas beaucoup"*

Choeur: *"Il marche dans nos rêves"*

Coryphée: *"Le balayeur et le stratège"*

Choeur: *"Le paria au front haut"*

Coryphée: *"L'homme qu'on appelle l'oncle Ho"*

Choeur: *"Ho Chi Minh, l'homme qui éclaire"*

Coryphée: *"L'homme que tout un peuple appelle"*

Choeur: *"L'homme qui ne dort pas beaucoup"*

Coryphée: *"Il marche dans nos rêves"*

Choeur: *"L'Homme aux sandales de caoutchouc "* (3)

Ho Chi Minh nous renvoie à l'homme en général: derrière lui, il y a le peuple vietnamien qui lutte, un monde qui se mobilise malgré l'insuffisance matérielle, stimulé par l'intelligence et la volonté. Sa victoire sur deux grandes puissances, c'est le triomphe de l'homme sur la technique. Dès les premières scènes, Kateb Yacine évoque les luttes millénaires du peuple contre les envahisseurs et les combats des jeunes déterminés massacrant les Américains, abattant leurs avions tout en travaillant aux champs. Le jeune Troï accepte la mort, convaincu qu'elle augmentera le courage des autres: ses adieux à sa femme Quyen sont particulièrement émouvants:

"Ne pleure pas Quyen.

Ici, on chante.

(....)

Je veux voir jusqu'au bout

La terre vietnamienne.

(....)

Vive le Viêt-Nam!

Vive Ho Chi Minh (4)

Ce chant rappelle celui que chantaient les prisonniers algériens lorsqu'un condamné était guillotiné. La pièce n'est plus théâtre mais vie contemporaine, combat.

Kateb n'hésite pas à mettre en scène les brutalités obscènes des policiers et le voyeurisme des reporters occidentaux (cf. celui intéressé par la mort de Troï). L'ingéniosité du peuple dans cette lutte est exemplaire: Ho et ses amis rebricolent des bicyclettes fabriquées à Saint-Etienne pour qu'elles puissent porter des charges de 300 kg. afin de ravitailler les

3) Ibid., pp. 283. 284
4) Ibid., pp. 211. 214

combattants; leurs fourneaux brûlent sans fumée, leurs fusils abattent sans cesse les avions ennemis; Ho et ses frères reconstruisent rapidement des ponts détruits, retracent des pistes, etc.

Ho Chi Minh et son peuple symbolisent la lutte contre l'impérialisme. Le lecteur (ou le spectateur) voyage beaucoup (Asie, Afrique, Amérique): il rencontre des Noirs, des Algériens, des maquisards du Vénézuela, des Palestiniens, des Africains du Sud, des Indiens d'Amérique. Tous dénoncent le mythe de l'homme blanc, divinisé, qui a cru pouvoir réduire le monde à l'esclavage grâce au progrès scientifique et avec l'aide de la religion. Le peuple n'y croit pas ou plutôt n'y croit plus; le choeur vietnamien, son porte-parole, hurle l'enseignement de Ho:

"Gare à l'ennemi

partout où il se trouve (5)

Comme un écho, le Noir Alabama, lui répond:

"Nous voulons la révolution,

la vraie, pas la blanche."

Reporter: *"Nouveau pas dans l'escalade.*
L'aviation américaine
Bombarde le Nord-Viet-nam.
Les cosmonautes américains
Ont la maîtrise de l'espace."

Choeur: *"Tu peux aller au bout du monde*
Bombarder les villages
De nos frères d'Asie."

Alabama: *"Tu peux aller au ciel*
Avec ta bible et tes fusées." (6)

Choeur: *"Mais ici à Harlem*
Tu n'es pas en sécurité.

Alabama: *"Mais ici à Harlem*
Un Vietnam vient de naître

Entrent deux officiers. Ils évacuent le président, puis tirent sur le choeur, qui recule dans l'ombre.

Alabama: *"Crie-le bien fort:*
Je suis noir,
Et j'en suis fier."

5) Ibid., p. 135
6) Ibid., p. 198

Choeur: *"Je suis noir,*

Et j'en suis fier".

Un officier tire sur Alabama, qui va tomber dans la coulisse. Sirène d'incendie.

Choeur: *"Au feu! Au feu! Au feu,*

L'église du monde libre!" (7)

Au même moment, au Vénézuela, on marchande un colonel américain contre Nguyen Van Troï, prisonnier des Américains:

Entre le choeur des maquisards du Vénézuela. Ils poussent un colonel américain, puis viennent se placer entre les deux cellules de Troï et de Quyen. Les chants révolutionnaires du Sud-Viet-Nam et du Vénézuela finissent par l'Internationale.

Choeur: *"Les prisonniers voyagent*

Derrière les murs de la prison."

Coryphée: *"Les maquisards voyagent*

Avec les rêves de la prison."

Choeur: *"Les morts voyagent*

Sous la terre

Et la terre voyage

De révolution en révolution."

Entre Lancedalle:

Coryphée: *"Nous avons enlevé*

Un colonel américain.

Si Nguyen Van Troï est exécuté

Nous fusillerons votre colonel."

Lancedalle: *"O. K. Nous acceptons*

L'échange des prisonniers."

Le choeur libère le colonel.

Reporter: *"Le colonel est libéré."*

Lancedalle: *"Venez assister à l'exécution."*

Reporter: *"Vous allez tuer Troï!"*

Lancedalle: *"La C. I. A. n'est pas une petite fille*

Nous tuons le bandit,

Et nous sauvons le colonel." (8)

7) Ibid., p. 197
8) Ibid., pp. 212. 213

La lutte anti-impérialiste n'a pas de finalité en soi: elle débouche sur la lutte des classes. C'est la véritable signification de *L'Homme aux sandales de caoutchouc*. Pourquoi la colonisation a-t-elle été possible? Parce qu'elle a toujours trouvé des alliés chez les féodaux et les couches privilégiées de la population. La pièce de Kateb Yacine dénonce la trahison des féodaux Viet, ligués avec les Chinois, alors que le peuple refuse l'invasion étrangère (Hu, Nu et Thien sont alliés aux Américains). La lutte du peuple vietnamien est une lutte prolétarienne: il ne s'agit pas seulement de chasser l'étranger, il faut instaurer de nouveaux rapports économiques entre les hommes dans une société sans classe. L'acharnement des U.S.A. est voué à l'échec: apparaît Mars (Marx) qui brandit un réveil rouge à Jaunesonne (Jonhson) qui s'écrit:

"Voyons n'ayez pas peur.
Ce n'est pas une bombe.
C'est un simple réveil."
(....)
Ecoutez le réveil cosmique
Il dit: Viet-Nam! Viet-Nam!" (9)
(....)

Capitaine Jaunesonne: *"Alerte! Nous sommes envahis*
Par nos propres gaz.
Un obus est tombé
Sur un stock de lacrymogènes."

Colonel Lancedalle: *"Nos hommmes sont obligés*
de quitter leurs abris
En plein bombardement." (10)
(....)

Mars (dansant): *"J'ai compté en une heure*
Cinq cents obus et fusées."
"Viet-Nam! Viet-Nam!"

Capitaine Jaunesonne: *"Ici, l'aérodrome.*
L'ennemi contrôle la piste.
Nos avions pris en enfilade,
Ne peuvent plus atterrir.
Trois avions-cargos

9) Ibid., p. 288
10) Ibid., p.270

Et vingt hélicoptères
Ne sont plus que ferraille.
Adieu nos missions de ravitaillement."

Colonel Lancedalle: *"Les bombardiers B. 52*
n'empêchent pas les Vietnamiens
De faire ce qu'ils veulent.
Ils tiennent toute la région."

Capitaine Jaunesonne: *"Ils s'infiltrent partout*
En toutes sortes de labyrinthes
Jusqu'au camp retranché. (11)
(....)

Colonel Lancedalle: *"Les mille hectares de la base*
Ne sont plus qu'un des cimetières
De l'armée des Etats-Unis."(12)

L'Homme aux sandales de caoutchouc est donc une œuvre révolutionnaire et politique. Elle rend hommage à un homme exceptionnel, au courage d'un peuple et invite les prolétaires de tous les pays à méditer l'enjeu d'une lutte: celle des classes.

La pièce de Kateb Yacine, véritable leçon politique, relève d'une technique originale par le choix, les moyens et l'organisation des informations. L'auteur propose une lecture politique de l'histoire, en multipliant l'évocation des faits, généralement passés sous silence, qu'il juxtapose aux faits historiques. Exemples: le congrès de Versailles (1919), la mutinerie des marins français et des quantités d'anecdotes sur la vie quotidienne des Vietnamiens. L'histoire est celle vécue par les couches opprimées qui demandent des comptes à l'histoire officielle des oppresseurs. Kateb se sert d'articles de journaux et de séquences de films sur les crimes américains au Viet-Nam. Il procède aussi par flashes d'informations, grâce aux personnages, au choeur, aux reportages. Il résume de nombreux faits sur plusieurs mois, voire plusieurs années. Il va même jusqu'à reconstruire l'histoire au moyen de scènes fictives, de sketches, de farces politiques.

Ainsi apparaissent deux mouvements tout au long de la pièce:

- un mouvement qui retrace deux mille ans d'histoire vietnamienne, suivant une chronologie bouleversée.

- un mouvement politique mettant en relief la rapacité des colonisateurs, l'ambition des généraux, les luttes et les humiliations, les massacres et les espoirs.

Deux épisodes pulvérisent les notions de temps et d'espace: le premier, à la page 178, est un combat de boxe entre Jésus-Christ, suralimenté par Madame Nu, entouré de supporters,

11) Ibid., p. 271
12) Ibid., p. 272

et un Bouddha squelettique; le second est l'apparition de deux planètes, Mars et Lunine. Malgré de nombreux déplacements spatio-temporels, le nombre élevé de tableaux (71), d'acteurs (180), la pièce garde une certaine cohérence qui réside dans son fil conducteur, la lutte des classes.

Six procédés assurent la mise en forme théâtrale: le choeur, les personnages, le rire, le chant, "la pensée concrète" et les jeux de scène.

Le choeur est présent du début à la fin; il revêt vingt et une identités et remplit quatre fonctions. Il joue le rôle de liaison entre les divers tableaux, adoucissant ainsi "le tourbillon" des sketches et des personnages. Le choeur est avant tout politique: il dénonce, accuse et commente chaque événement important. Mais il sait aussi être comique et permet de détendre l'atmosphère (cf. scène du partage du butin). Il est animé d'une forte richesse psychologique qui lui permet d'accélérer l'action, d'exagérer certaines menaces (celles d'Alabama, en particulier), de crier sa joie, de saluer la terre délivrée, de pleurer ses morts, de se laisser aller au découragement pour se ressaisir finalement. Son action la plus marquée est celle de la marche de l'armée vietnamienne sur le terrain de Dien Bien Phu: la parole passe du "je" au "nous". Foule terriblement humaine qui affronte l'étape ultime, dans la joie et la bonne humeur, oubliant qu'elle marche vers la mort. Le choeur implique le spectateur, le force à entrer sur la scène de l'histoire: ce qui se joue sur scène, c'est une lutte actuelle, celle des Vietnamiens, des Noirs-Américains, de toutes les couches opprimées, un combat actuel pour le peuple algérien qui n'a pas mis un terme à l'exploitation, malgré l'indépendance acquise. La magie de la parole, amplifiée par le choeur, arrache le spectateur à sa passivité, à son individualisme, pour l'émouvoir sur la condition humaine:

Choeur, chantant: *"Au loin nous allons combattre*
Bravant souffrances et privations
Sous la charge nos épaules ploient
Nos corps ruissellent de sueur
Mais dans nos yeux
Brille l'éclat de la haine
Notre vie n'a qu'un but
Guerre à l'ennemi, partout où il se trouve!"

Coryphée: *"Les étapes sont dures*
Nos jambes sont lasses
Mais d'un pas égal
Nous marchons toujours
Pourquoi mes frères, pourquoi?
Nous avons vécu
Dans la misère la plus noire

Exploités, humiliés, opprimés
Notre vie n'a qu'un but
Guerre à l'ennemi, partout où il se trouve!" (13)
(....)

Choeur: *Il faut porter chaque pièce*
A la force des bras."

Coryphée: *"Nous prolongeons la piste."*

Choeur: *"Nous grimpons dans la boue."*
(....)
"Ho Hisse!"

Coryphée: *"Vive l'oncle Ho!"* (14)
(....)

Choeur: *"Nous sommes sous le feu*
Des avions ennemis.
Nous étouffons le feu,
Avec des branches
Avec nos vestes,
Et nous avançons." (15)
(....)
"Au bruit sourd du canon,
Lorsque les éclats
Volent sur nos têtes,
Nous ne lâchons jamais les cables."

Coryphée: *"Nous les retenons dans nos mains en sang."*

Choeur: *"Ho hisse!"* (16)
(....)
"Le camarade Ti Vinh Dien,
Comme tant d'autres,
Est mort pour son canon,
Sur le chemin de Dien Bien Phu."
(....)
"Ah! Un serpent. Là" (17)

13) Ibid., p. 135
14) Ibid., p. 137
15) Ibid., p. 138
16) Ibid., p. 140
17) Ibid., p. 141

Coryphée: *"L'artillerie nous tire dessus."*

(....)

Choeur: *"En avant!"* (18)

Les personnages appartiennent à l'histoire et à la fiction, tantôt symboles (Alabama), accessoires scéniques, stéréotypes (*Mars*), tantôt marionnettes (*Christ, Bouddha, Marx, Engels*). Quant à l'homme aux sandales de caoutchouc, il représente le peuple entier. Le personnage katébien renvoie toujours à un groupe social, à une fonction, un repère historique, une lutte, une politique.

Ces personnages rient souvent. Pour Kateb, le rire est le refuge des opprimés: il apparaît dans les farces, les jeux de mots, les jeux de scène, l'ironie, la dérision, les surnoms des personnages (*"Massue"* pour Massu, *"Napoléon"* pour De Lattre de Tassigny, *"Vanucrem"* pour Vanuxem, *"Mars"* pour Marx), Kateb dénature volontiers certains propos qui perdent leur signification première; écoutons le prêtre qui assiste Troï:

A part: *"Il y en a qui ramassent les mégots*
Ou des pelotes de tennis.
Moi je ramasse les âmes
Des terroristes exécutés".

A Troï: *"Courage, mon fils."* (19)

Le tragique est désamorcé: Kateb ne veut pas théâtraliser la mort de Troï; il ne faut pas pleurer cette mort, mais plutôt "l'apprivoiser". Alors, rions: nous sommes en vie et la lutte continue.

Les chants populaires remplissent la pièce, véhiculent espoirs et colères. En chantant, le peuple domine le malheur (*"Mon Anama, mon Anamite"* des Américains est suivi de l'Internationale, hurlée par les Vietnamiens). L'utilisation du chant, comme celle du rire, plonge dans la tradition, très ancienne en Algérie, de la poésie chantée à fonction politique: à partir de 1945, les chants nationalistes prennent le relais, exaltant les ancêtres glorieux et exhortant à la lutte.

"La pensée concrète" est un procédé familier à Kateb Yacine: il consiste à prendre les mots à la lettre dans leur acception immédiate et provoquer ainsi des jeux de scènes chargés de dérision. Exemple: l'expression *"porter son fardeau"* (p. 105) est prise à la lettre: Jaune-sonne veut faire porter le fardeau de l'homme blanc par le paysan vietnamien, aussi lui saute-t-il sur le dos! Sont évoqués, grâce à cet épisode cocasse, des problèmes économiques, politiques, militaires et des accords forcés.

Les jeux de scène apportent dynamisme et originalité car ils nécessitent un déplacement rapide des acteurs et de fréquents changements de costumes ou d'accessoires. Ils schématisent souvent la situation (cf. les dollars de la C.I.A. jetés en liasse; le mutisme de Jésus-Christ et de Bouddha, etc.)

Avec *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Kateb Yacine atteint son but, celui de pro-

18) Ibid., p. 142
19) Ibid. p., 214

poser un théâtre populaire par son sujet, par les moyens mis en œuvre, puisés dans la culture populaire universelle. Mais populaire ne veut pas dire vulgaire. La simplicité de la pièce permet au lecteur comme au spectateur de saisir tous les niveaux d'interprétation: Ho Chi Minh, le Viet-Nam, toutes les luttes d'indépendance, les luttes sociales. La progression chronologique, les rebondissements suggèrent les lenteurs de la prise de conscience politique et les obstacles qui l'entravent. La forme, le rôle particulier des personnages, le choeur, la culture populaire ont bouleversé bon nombre de lecteurs et spectateurs.

Le théâtre katébien est un combat dénonçant les contradictions de l'idéologie officielle. Kateb veut relier l'histoire de son pays, l'Algérie, aux grands événements internationaux. Aussi ses pièces sont-elles de vastes fresques, embrassant l'histoire mondiale et offrant des exemples à ses frères algériens.

Etre la voix des autres

pour leur rendre la parole

et

s'effacer.

Bernard URBANI

SOURCES CONSULTEES

ARNAUD, J., *La littérature maghrébine de langue française: le cas Kateb Yacine*, Paris, Publisud, tomes 1 et 2, 1986.

BONN, Ch., *Nedjma*, Paris, P. U. F. , coll. "Etudes littéraires", n°26, 1990.

DAL CENGIO, A. M. , "Kateb Yacine" in: *Le rose del deserto 2*, Bologne, Patron, 1982.

DEJEUX, J., *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke (Québec), coll. "Littératures", 1978.

DEJEUX, J., *Situation de la Littérature maghrébine de langue française*,, Alger, O.P.U.,1982.

DEJEUX, J., *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, Publisud, 1982.

DEJEUX, J., *La littérature algérienne contemporaine*, Paris P. U. F, coll. "Que sais-je"?, n°1604, 1975.

JOUBERT, J-L., LECARME, J., TABONE, E., VERCIER, B., *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

LOUANCHI, D., "Un essai de théâtre populaire:*L'homme aux sandales de caoutchouc*" in *Kalim* 7, Alger, O. P. U., 1987.

MADELAIN, J., *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983.

MEMMI, A., *Ecrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985.

YACINE, K., *Le cercle des représailles* (théâtre), Paris, Seuil, 1959; *L'Homme aux sandales de caoutchouc* (théâtre), Paris, Seuil, 1970; *Nedjma*, Paris, Seuil, coll. "Points", n° R31, 1956.

MARIANA PINEDA de FEDERICO GARCIA LORCA: " CHANT D'AMOUR " OU " À LA LIBERTÉ " ? (1)

Il en est de l'oeuvre de Lorca comme de toute création de l'esprit humain devenue par sa seule qualité patrimoine de l'Univers: sa richesse permet, provoque même, toutes les exégèses, toutes les évaluations.

C'est ainsi que, pour les uns, le *Romancero gitano* sera une suite d'exercices de style, alors que, pour les autres, il s'agira d'une façon habile - et dans le vent de l'époque - de s'intéresser à une minorité opprimée - les Gitans - et de s'en prendre aux forces de l'ordre personnifiées par la Garde Civile. De la même manière on peut voir dans *Yerma*, soit un hymne à la terre d'Espagne brûlante de passion dans sa stérilité naturelle, soit le drame de la femme espagnole victime d'une société " machiste ". Il est également permis de ne relever dans le *Libro de poemas* que les balbutiements sans originalité d'un poète débutant qui s'abreuve à diverses sources. Mais il n'est pas interdit de remarquer, au coin d'une image ou au détour d'un vers, la mise en place de ce qui deviendra, plus tard, le monde lorquien.

Mariana Pineda, deuxième tentative théâtrale du jeune poète andalou, ne déroge pas à cette règle, ce qui nous permet déjà d'affirmer que, si malgré des faiblesses imputables à l'inexpérience de son auteur - et régulièrement relevées par la critique - sa valeur, poétique surtout, ne saurait être valablement discutée, il n'en est pas de même de sa signification profonde, son " message ", selon une terminologie bien souvent abusive. A quel niveau nous transmet-on ce message, et, d'abord, existe-t-il vraiment ? Et, si c'est le cas, quelle est son importance par rapport aux autres valeurs foncières de la pièce ?

Depuis sa présentation en Pays Catalan, le 24 juin 1927 au Théâtre Goya de Barcelone et sa première à Madrid au Théâtre Fontalba, dans la première quinzaine du mois d'octobre, la même année, sans parler des lectures privées faites par Lorca à ses amis bien avant de la donner en pâture au public, *Mariana Pineda* apparaît comme une oeuvre essentiellement controversée. Et cela parce que, abstraction faite de qualités poétiques en étroite relation avec la sensibilité de chacun, et de défauts techniques qui n'ont généralement que peu d'impact sur le grand public - touché surtout par l'aspect anecdotique et l'efficacité du dialogue-, les Espagnols furent frappés, à l'époque, par les deux traits les plus apparents de cette pièce: son romantisme et son aspect engagé. Et c'est à dessein que nous disons " aspect engagé " et non " engagement ", car c'est bien sur ce point que les avis seront tout de suite partagés.

Au lendemain de sa présentation madrilène Enrique Díez-Canedo écrira dans le quotidien *El Sol:* " ... voilà ce que j'ai senti dans *Mariana Pineda*. J'y vois comme une symphonie où lutteraient deux thèmes: une phrase amoureuse, intime et passionnée, et un hymne viril qui, à la fin, s'unissent en un seul accord " (2). En l'occurrence ce critique voulait couper court à la rumeur selon laquelle Lorca aurait " déterré un symbole de rébellion pour fus-

(1) Cet article a pour origine une conférence prononcée, en français, au Consulat d'Espagne à Nîmes (janvier 1981) et, en espagnol, au Palacio Güell de Barcelona, en janvier 1986, dans le cadre des manifestations culturelles commémorant le cinquantenaire de la mort de Lorca.

(2) Paru dans *El Sol* du 13 octobre 1927, cet extrait est donné en français par Marie Laffranque, *Federico Garcia Lorca*. Paris, Seghers, 1966, p. 38

tiger l'opinion publique opposée à la dictature militaire de Primo de Rivera ", ainsi que le soulignera, quelques années plus tard, Fernando Vázquez Ocaña dans sa biographie lorquienne (3).

Le problème, dès lors, est posé: *Mariana Pineda* est-elle une oeuvre romantique mettant en scène une héroïne amoureuse pour y démêler ses tracasseries sentimentales, ou bien, au contraire, sommes-nous en présence d'une pièce engagée, à forte signification politique et -pourquoi pas ? - appelant à la subversion ou tenant du moins des propos subversifs ? C'est à cette question qu'il s'agira de répondre le plus objectivement possible, mais, pour le moment, attachons-nous à étudier, dans la critique lorquienne, les fluctuations de l'alternative qui vient de nous être proposée: chant d'amour ou hymne à la liberté ?

Deux des toutes premières études d'ensemble sur Lorca et son oeuvre furent publiées en Argentine. En 1941, cinq ans après la mort du poète, Alfredo de la Guardia voit en Mariana " l'héroïne de la Liberté qui sacrifie sa vie pour défendre un idéal sacré " (4). Mais, quelques années plus tard, dès la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, Lorca étant encore "persona non grata " des lettres espagnoles... en Espagne, le critique - espagnol ! - Guillermo Díaz-Plaja soulignera que " la grande réussite de García Lorca aura été de subordonner le thème politique à un thème sentimental " (5), ce qui est, à l'évidence, une façon point trop indirecte de reconnaître l'existence du premier de ces deux thèmes !.., mais ce qui n'empêchera pas l'auteur de cette analyse d'expédier en trois ou quatre pages l'étude de *Mariana Pineda*. . . en s'en tenant exclusivement au thème sentimental ! On le comprend; cela se passe au début des années 50, et il s'agit de parler d'un poète victime d'une dictature, d'une oeuvre probablement - restons encore vagues ! - opposée à une autre dictature, dans un pays - l'Argentine - où une troisième dictature (celle de Perón, aux abois) avait le désir de protéger des relations privilégiées avec la mère patrie espagnole, mais dont la population avait su apprécier Lorca et lui témoigner une admiration sans mélange au cours de son dernier voyage effectué en 1934.

Refermons cette parenthèse - qui n'est pas une digression ! - et poursuivons notre revue de critique littéraire autour de *Mariana Pineda*. François Nourrissier, auteur d'un modeste, mais très estimable, opuscule de vulgarisation sur le théâtre de Federico García Lorca, dira à la même époque - mais en France ! - en parlant de l'héroïne grenadine: " au moment de mourir lui apparaît une vérité insoupçonnée: c'est pour son amant qu'elle a risqué la mort, mais aujourd'hui, c'est la Liberté qui s'est incarnée en elle, et c'est pour la Liberté, de la Liberté qu'elle va mourir " (6). Ici l'alternative s'effondre: il y a bien amour, supplanté en fin de compte par un autre amour, celui de la Liberté. Opinion partagée, au cours des années qui vont suivre, par José Mora Guarnido, ami de jeunesse du poète, et par une grande partie de la critique espagnole et internationale, mais qui se nuancera de temps en temps d'avis discordants. Reprenons le fil du temps...

Deux ou trois ans après François Nourissier, Jean-Louis Schonberg se penchait sur la

3) Voir *García Lorca. Vida, cántico y muerte.* Mexico, Grijalbo, 1962, p. 192.
4) Alfredo de la Guardia, *García Lorca, persona y creación.* Buenos Aires, Schapire, 1952. Voir chapitre intitulé *Canto a la libertad.*
5) Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la Poesía española.* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1955, p. 182.
6) Voir *Lorca.* Paris, L'Arche Editeur, 1955, p. 41-42.

question dans un ouvrage malheureux, lamentable même par la thèse d'ensemble soutenue, mais qui rencontra auprès du public francophone un assez joli succès commercial. L'attrait du scandale favorise singulièrement la vente des livres... Après avoir reconnu qu'il eût été anormal que " républicain par tradition de famille, (Lorca) n'eût pas protesté devant la suppression des libertés civiques ", et après avoir ajouté que " tout naturellement dans la pensée de l'artiste, cette protestation... s'incorporait au personnage de Mariana Pineda ", Schonberg diagnostiquait curieusement: " C'est par le ton, et plus encore la portée politique, si discrète soit-elle, que le mélodrame s'insère dans la tradition romantique " (7). Nous sommes en 1956, mais Marie Laffranque, elle, n'hésitera pas, dix ans plus tard, à souligner justement l'importance de cette " portée politique ": " En 1927, sous la dictature de Primo de Rivera - dira-t-elle - comme pendant ou après la Guerre d'Espagne, l'aspect historique et politique de l'oeuvre... saute aux yeux.. " (8).

Le moment est venu d'interrompre là cette revue de détail concernant les interprétations que l'on s'est plu à donner de *Mariana Pineda* au fil des ans, et de tirer quelques conclusions ponctuelles, avant d'observer une pause que nous qualifierons d'historique.

Nous remarquerons d'abord que, dès sa présentation au public, les deux valeurs essentielles de l'oeuvre seront mises en exergue, la suite des événements ne faisant que témoigner de l'ardeur que mettront les uns et les autres à établir une préséance entre elles. Ensuite, nous nous garderons bien d'oublier que, dès qu'il s'agit d'idéal politique, la sincérité, dans certaines circonstances que traversent les pays, s'avère tout aussi difficile que l'objectivité. De là à souligner que, dans l'affaire qui nous intéresse, le jugement du public ou celui de la critique ait pu être tour à tour infléchi, dans un sens ou dans l'autre, compte tenu, par exemple, de la situation politique en Espagne, à telle ou telle époque, ou en fonction de la chapelle fréquentée par telle ou telle personne, il n'y a qu'un pas. En effet, on aura pu relever dans les citations utilisées jusqu'ici des allusions au régime sous lequel vivaient nos voisins d'outre-Pyrénées à la fin du premier tiers de ce siècle. Il serait peut-être bon d'apporter à ce sujet quelques précisions.

En 1927, il ne reste plus à l'Espagne que quatre ans de Monarchie en la personne d'Alphonse XIII. Viendront ensuite cinq années de République, trois de guerre civile et près de quarante ans de Franquisme avant que le petit-fils du dernier roi, l'actuel Juan-Carlos, n'assure à nouveau la légitimité couronnée, dans un autre style il est vrai ! Car, en 1927, Alphonse XIII ne gouverne plus - mais l'a-t-il jamais fait ce roi plus intéressé par les plaisirs de la Belle Epoque que par les devoirs de sa charge et la conduite des affaires publiques ? -; il ne gouverne plus, ayant accepté en 1923 qu'eût lieu, sans effusion de sang, le coup d'Etat militaire du général Miguel Primo de Rivera, père de José Antonio fondateur de la Phalange en 1933, mais ceci est une autre histoire... De 1923 à 1930, cet ancien gouverneur de la Catalogne, dont le grade - Capitaine Général - était le plus élevé dans la hiérarchie militaire de nos voisins ibériques, imposera à l'Espagne une dictature acceptée - réclamée parfois - par les uns et combattue puis repoussée par les autres, ceux en particulier qui, depuis de longues années préparaient, dans une clandestinité pas toujours évidente, l'avènement d'un régime républicain.

7) *Federico García Lorca. L'homme-l'oeuvre.* Paris, Plon, 1958, pp. 273 et 277.
8) *Op. cit.*, p. 34.

Il ne saurait être question de faire, ici, l'historique de cette dictature. Précisons simplement que Primo de Rivera était un admirateur inconditionnel de Benito Mussolini qui venait de prendre, en 1922, le pouvoir en Italie.

Et l'on comprendra pourquoi, à plusieurs reprises, au cours des représentations de *Mariana Pineda*, le public applaudissait à tout rompre certaines répliques qui étaient, a encore dit Vázquez Ocaña, " comme une exégèse du sentiment politique de la majorité des Espagnols lassés de la Dictature et comme un appel à la Révolution " (9), attitude qui, même dans l'anonymat relatif d'une salle de spectacle, relevait d'un certain courage; vertu également démontrée par la grande actrice catalane Margarita Xirgu qui tenait le rôle principal.., et qui comptait parmi ses amis Manuel Azaña, futur Président de la Seconde République Espagnole. Rafael Alberti, autre figure principale de la " Génération de 1927 " - celle de Lorca -, n'a pas manqué de le rappeler dans son livre de souvenirs: " Il fallut que Margarita Xirgu fît preuve d'un beau courage pour oser tenir ce rôle, au moment où Valle-Inclán commençait son duel avec le Dictateur " (10). C'est qu'en effet Primo de Rivera, moins sanguinaire que d'autres, n'hésita jamais à briser net toutes les initiatives susceptibles de mettre en péril son autorité. Quelques semaines, à peine, après sa prise de pouvoir, et après avoir destitué le Professeur Fernando de los Ríos, socialiste, futur ministre de la République et... ami de Lorca, il faisait déporter aux Iles Canaries l'une des gloires des lettres espagnoles, Miguel de Unamuno, qui s'était rendu coupable de dire tout haut ce que d'autres préféraient taire. Pour la circonstance, le Dictateur devait commenter sa décision en des termes qui en disaient long sur l'estime dans laquelle il tenait les intellectuels espagnols: " Je ne pense pas - dit-il- qu'un peu de culture hellénique donne le droit de se mêler de tout " (11).

" Un peu de culture hellénique " ! Unamuno, l'un des deux plus grands penseurs de l'Espagne moderne, était professeur de Grec et Recteur de l'Université de Salamanque, la plus prestigieuse de sa patrie. Quant à Ramón del Valle-Inclán, membre non moins important de la célèbre " Génération de 1898 ", il sera, en effet, emprisonné à plusieurs reprises pour les mêmes raisons, tout comme le sera à son tour le jeune romancier Ramón Sender. Enfin, car il faut bien clore cette liste d'écrivains victimes de la Dictature, le romancier le plus célèbre de l'époque, le Valencien Vicente Blasco Ibáñez, l'auteur des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* et de *Arênes sanglantes*, connaîtra un long exil, à Paris surtout.

Telle était, donc, l'atmosphère dans laquelle commençait sa carrière la pièce de Lorca; et l'on comprend mieux les prises de position assez contradictoires sur sa portée politique, et la difficulté que nous aurions, à vouloir nous faire une opinion valable dès à présent. Alors, peut-être conviendrait-il de " demander " la sienne au principal responsable... Nous devrions, de la sorte, être tirés d'embarras. C'est, du moins, ce que nous sommes logiquement en droit d'espérer !

Bien avant sa première représentation, et déjà pendant la gestation de son oeuvre, Lorca soulignait les deux caractéristiques essentielles de son authentique modèle: " ... un exemple de l'amour magnifique d'une Andalouse dans une atmosphère politisée à l'extrême ", ainsi

9) Vázquez Ocaña, Op. cit., p. 193.
10) Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*. Buenos Aires, Compañía General Fabril editora, 1959, p. 260
11) Victor Alba, *Histoire des républiques espagnoles*. Vincennes, Nord-Sud, 1948, p. 185.

présentait-il Mariana à son ami Fernández Almagro dans une lettre de septembre 1923 (12), au moment même où Primo de Rivera - curieuse coïncidence ! déclenchait son " pronunciamiento ". Et, dans la même lettre, il qualifiera l'héroine de" martyre de la Liberté ".

" Martyre de la Liberté... dans une ambiance politisée à l'extrême ", c'est bien ainsi que Margarita Xirgu dut voir le sujet central d'une oeuvre que, malgré - ou à cause de - son idéal républicain bien connu, elle jugera dangereuse et qu'elle n'acceptera de jouer qu'après s'être entourée, semble-t-il, de toutes les garanties désirables.

D'ailleurs, les lectures publiques ou privées, partielles ou non, auxquelles il a été fait allusion au début de cet article, et qui avaient probablement commencé dès la fin de l'année 1923, avaient mis en lumière toutes les valeurs politiques de l'oeuvre, suffisamment en tout cas pour que les rumeurs d'une possible interdiction amènent Lorca, dans une lettre adressée à sa famille, fin 1924, à tenir sur l'Espagne de son temps des propos significatifs: " Ma *Mariana Pineda* a connu un succès que je n'espérais pas... Il paraît que le Directoire, sensibilisé par le Manifeste de Blasco Ibáñez et par les événements de Vera, veut l'interdire, mais nous allons commencer les répétitions afin d'être prêts à la première occasion... " (13).

Que l'Exécutif du général-dictateur ait pu avoir à se pencher sur la pièce inédite de Lorca, ce n'était peut-être qu'une vue de l'esprit, mais révélatrice cependant. " On " était inquiet; l'attitude franchement hostile des intellectuels les plus huppés d'Espagne faisait craindre que Lorca ne fût assimilé à un Vicente Blasco Ibáñez qui, de son exil parisien, " rédigeait des pamphlets qu'il faisait répandre par avion sur les villes espagnoles " (14), ou à un Miguel de Unamuno dont nous avons déjà indiqué en quelle piètre et injuste opinion le tenait Primo de Rivera. Quoi qu'il en soit, il est évident que *Mariana Pineda* était bien considérée par beaucoup d'Espagnols des deux bords, qui en avaient eu connaissance - ou simplement entendu parler -, comme une preuve supplémentaire de l'hostilité de l'Intelligentsia péninsulaire à la dictature du favori d'Alphonse XIII. Et Lorca lui-même en était conscient; la lettre de 1924 à ses parents en fait foi: " De toute façon il est impossible de la faire jouer actuellement et vous devez le comprendre, car même si on nous permettait de la porter sur les planches, cela provoquerait un esclandre dans la salle... La situation est très tendue ". Cela ne l'empêchera pas pourtant d'ajouter, quelques lignes plus bas: " Je crois qu'elle sera jouée d'ici la fin de l'année (15).., et le succès de l'oeuvre m'a convaincu qu'il n'est pas et ne doit pas être - comme le voudrait don Fernando - de type politique, car il s'agit d'une oeuvre purement artistique, d'une tragédie que j'ai écrite sans visées politiques..".

Que Fernando de los Ríos, ami des García Lorca, personnalité libérale bien connue et futur membre des gouvernements de gauche sous la Seconde République Espagnole, ait saisi tout l'intérêt politique de la pièce en ces années de dictature, rien de plus normal ni de plus révélateur. Il convient, en effet, de souligner que cet ancien professeur du jeune Federico affichait un socialisme qui n'avait rien de révolutionnaire, ce qui, pour la circonstance, est de nature à étayer notre raisonnement.

12) Lettre n° 13, in *Obras completas* de Lorca , Madrid, Aguilar, 1974, t. 2, p. 1068. En ce qui concerne les citations traduites de l'espagnol par nos soins, elles proviennent - sauf indication contraire - de cette 18e édition en deux tomes. Il y sera dorénavant fait allusion sous le sigle *O C*.

13) Voir lettre *O C*.,t. 2, p. 1266., qui contient d'ailleurs une erreur ("d'ici un an " au lieu de " dans le courant de l'année ") rectifiée par nos soins dans notre thèse sur Lorca en cours d'impression.

14) Maurice Chavardès, *Histoire de l'Espagne*. Paris, Editions Hermès-Pierre Waleffe, 1967, p. 165.

15) Cf. n. 13.

Que Lorca, quant à lui, répugne - ponctuellement - à accepter une telle vision de son oeuvre, rien de plus " logique ": il n'est pas un militant, la polémique ne l'attire pas, toute violence le blesse profondément, et - pourquoi ne pas retenir cette explication ? - il tient beaucoup à ce que sa pièce soit jouée. Pourtant, il sera bien obligé de prendre patience: ce n'est pas en 1924 mais trois ans plus tard qu'il aura cette satisfaction. C'est qu'en effet, si, aux termes d'une lettre adressée en juin 1923 par Lorca à Antonio Gallego Burín, nous pouvons affirmer que Gregorio Martínez Sierra - qui faisait la pluie et le beau temps dans les théâtres de la capitale - et sa première actrice Catalina Bárcena débordaient d'enthousiasme... quelques mois avant le coup d'Etat, et semblaient toujours d'accord pour représenter *Mariana Pineda* à Madrid en 1924, ils ne tarderont pas à changer d'avis. Le poète se tournera alors vers la Compagnie de Margarita Xirgu, mais cela n'ira pas tout seul. C'est ce qui ressort de la correspondance de Lorca avec Melchor Fernández Almagro.

En effet, dix-huit mois après, au printemps 1926, Lorca est excédé devant les réticences des directeurs de salles et des gens de théâtre: " Ce qui devient vraiment assommant c'est cette *Mariana Pineda*. Mais, bon Dieu, quelqu'un acceptera-t-il de la représenter à la fin ?", écrira-t-il à son ami (16). Martínez Sierra a déjà fait volte-face: le contenu de la pièce (cette " chose forte " qui lui plaisait tant en 1923), lui paraît bien dangereux maintenant. Il renonce, entraînant dans son repli stratégique Catalina Bárcena. Ses confrères n'auront pas toujours une attitude aussi " nette ", au point que, quelques années plus tard, lors de la première à Grenade, Lorca avouera que sa pièce " avait frappé à la porte de plusieurs théâtres " mais que " elle fut renvoyée par tous, les uns la considérant trop osée, les autres trop difficile " (17). Difficile, *Mariana Pineda* ? Allons-donc ! Osée ? Pour cela, oui !... et Lorca savait à l'évidence ce qui pouvait y mériter cette épithète et justifier tant de refus successifs. José Mora Guarnido l'a très simplement, mais très clairement, expliqué: " Les temps n'étaient guère propices à la carrière sans heurts d'un drame où l'on entendait trop fréquemment le mot LIBERTE, et ce, sur un ton qui soulignait avec emphase que le concept ainsi proclamé se trouvait en état de crise profonde " (18).

Donc, Lorca n'était pas dupe, et il n'est pas interdit de penser que, outre le prestige national de la Xirgu, ce sont ses idées et ses amitiés politiques qui avaient conduit le poète à lui offrir le rôle que la Bárcena venait de refuser... Mais elle se fait manifestement tirer l'oreille, et son silence, ajouté à celui de l'écrivain Eduardo Marquina que Lorca a chargé de jouer les " Monsieur Bons Offices " auprès de l'illustre actrice - après qu'il eut tenu le même rôle auprès de Martínez Sierra - nous permet d'imaginer combien tous deux durent se sentir gênés devant l'insistance et... la clairvoyance du poète: " J'ai remis un manuscrit de *Mariana* à la Xirgu pour qu'elle en prenne connaissance. Elle m'a promis de me répondre mais n'en a rien fait - écrit-il à Fernández Almagro -. Sa mère est morte, je lui ai envoyé un télégramme de condoléances. Elle ne m'a pas répondu. J'ai écrit à Marquina... Il ne m'a pas répondu. Je lui ai envoyé une nouvelle lettre. Il ne m'a pas répondu davantage... Rends-moi un service. Va voir Marquina et prie-le de demander à la Xirgu son opinion sur le drame, et ce qu'elle a l'intention de faire, et si elle n'en pense rien qu'elle veuille bien me rendre l'exemplaire qu'elle a en sa possession. Marquina est tout heureux que je ne puisse le ren-

16) Lettre n° 27, in *O C.*, t. 2, p. 1086.
17) *O C.*, t. 1, p. 1153.
18) José Mora Guarnido, *Federico Garcia Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía.* Buenos Aires, Losada, 1958, p. 139.

contrer (nous sommes en octobre 1926 et Lorca est à Grenade). Si *Mariana* n'est pas jouée il en sera très satisfait, et puis je l'ai tellement importuné... Insiste encore. Tout le monde est de mauvaise foi. Marquina veut donner le change sous prétexte de me protéger, mais je n'en crois rien. Je ne vois partout que racaille et crétinisme "(19).

Les semaines passent. En janvier 1927 Lorca manifeste l'intention d'aller à Madrid pour essayer de résoudre le problème, mais au début du mois suivant rien n'est encore fait: " Je suis persuadé que la Xirgu ne veut pas jouer cette trop fameuse *Mariana* car je n'ai pas reçu la moindre nouvelle de sa part... " (20). Ce n'est que vers la fin du mois que l'actrice catalane acceptera enfin, après que les amis de Lorca soient encore intervenus auprès d'elle... et non sans qu'elle ait, probablement, exigé que la première de la pièce eût lieu à Barcelone, dans une ambiance évidemment plus favorable qu'elle n'eût été dans la capitale. Margarita Xirgu était prophète en son pays; la conviction républicaine catalane, son opposition viscérale au pouvoir central - quel qu'il soit - sont de notoriété publique et d'immémoriale tradition;... enfin, dernier atout, mais non le moindre, le poète andalou était depuis 1925 enfant adoptif de la Catalogne. Son amitié avec Salvador Dalí et sa famille, établis sur la Costa Brava, s'était déjà traduite par un séjour à Cadaqués. Séjour fructueux au cours duquel il avait pu nouer d'autres amitiés - fort utiles pour la circonstance - parmi les poètes, les artistes ou les critiques d'art catalans. Lorca allait donc se trouver placé dans des conditions on ne peut plus favorables pour affronter le grand public et sortir vainqueur d'un combat lourd de conséquences pour son avenir d'auteur dramatique.

Dans cet ordre d'idées il est curieux - et significatif ! - de constater, à travers ses déclarations à la presse, selon l'époque et le lieu, comment la prudence ou, au contraire, un certain sentiment de sécurité, l'amèneront à relever différemment le contenu de *Mariana Pineda.*

C'est ainsi qu'il déclarera au journaliste et romancier Francisco Ayala qui l'interviewait pour le compte de la *Gaceta Literaria* du 1° juin 1927: " ... Mariana Pineda est une figure essentiellement lyrique. Sans odes. Sans miliciens. Sans tables de Constitution " (21). Nous sommes sous le régime de Primo de Rivera - comment l'oublier ? -, et il convient de préparer la présentation de la pièce en Pays Catalan tout en coupant court à tout ce qui pourrait souligner telle ou telle valeur subversive, compromettant ainsi sa future présentation à Madrid. Attitude somme toute digne... d'un fin politique, si l'on veut bien accepter les termes de cette analyse.

Mais, en 1933, au début d'un long voyage à travers le continent sudaméricain qui le tiendra éloigné de la mère-patrie pendant plus de six mois, il confiera au journal *La Nación*, de Buenos Aires: " J'ai fait en sorte que Mariana Pineda, femme profondément espagnole (il ne l'avait traitée que d'Andalouse dix ans auparavant !), chante la strophe de sa vie à l'amour et à la liberté pour qu'elle s'imprègne du concept universel de ces deux grands sentiments ". Il ne s'agit plus de lyrisme et de romantisme, mais de liberté et d'amour traités sur un pied d'égalité. Ce qui ne l'empêchera pas de dire, toujours au cours de la même déclaration, que la vraie Mariana était " une femme merveilleuse, et la raison de son existence, son

19) Lettre n° 33, *O C.*, t. 2, p. 1093.
20) Lettre n° 39, *O C.*, t. 2, p. 1103.
21) *O C.*, t. 2, p. 885.

principal moteur, l'amour de la liberté " ! Or, nous sommes en Argentine, en pleine dictature militaire - celle de Justo (1932-1938) - et il convient de ménager les susceptibilités d'un régime qui ne tenait aucun compte des aspirations populaires. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir Lorca ajouter immédiatement que les valeurs littéraires de sa pièce sont le "concept qui me satisfait le plus, car je crois sincèrement que le théâtre ne peut être rien d'autre qu'émotion et poésie à travers la parole, l'action et le geste " (22). Mais, comment croire à la sincérité de ses propos alors que, déjà Directeur de LA BARRACA - théâtre universitaire itinérant subventionné par la République Espagnole - il est entré, de plain-pied, dans la dernière phase connue de son oeuvre théâtrale, celle qu'il définira dans plusieurs déclarations à la presse, et jusquà la fin de sa vie, comme un théâtre pour le peuple, engagé dans une réalité sociale qu'il s'agit de transformer ?

Ce n'est là qu'une pirouette supplémentaire dictée par une réalité qui - comment ne pas le voir ? - refuse obstinément de se laisser appréhender. Et, à ce propos, rappelons-nous les diverses allusions déjà faites au romantisme de *Mariana Pineda*. Eh bien, au mois de février de cette fameuse année 1927, avant la sortie de sa pièce à Barcelone, Lorca écrit à son grand ami - et non moins grand poète - Jorge Guillén, et, parlant de sa gestation, il précise: " Il y a trois ans j'ai pris un plaisir extraordinaire à faire *ce drame romantique* " (23). Quelques mois plus tard, le jour même de la première à Madrid, il confiera à un journaliste du quotidien *ABC*: " Inutile de préciser que ce n'est pas non plus un drame romantique " (24) !

Aurait-il, dans l'intervalle, commencé à réaliser ce qu'était devenu, à son insu peut-être, le " vrai " contenu de *Mariana Pineda* ? Il semble bien, en tout cas, à travers toutes ces "contradictions ", que Lorca se soit efforcé, selon les circonstances, de réduire la portée politique d'une oeuvre qui, manifestement, tiendra en Espagne, jusqu'à la fin de la Dictature, un rôle assez proche de celui qu'il se verra lui-même assigner à sa mort, et ce, d'une manière somme toute assez semblable. Je veux dire par là, d'un côté, que Lorca n'avait peut-être pas voulu écrire une pièce historique en rapport avec la situation politique de l'Espagne de son temps, mais que, cependant, c'est pour une grande part ce qui était sorti de sa plume, et qu'il était logique, dès lors, que cela fût mis en relief par tous les opposants au régime et par une grande partie de la presse. Et je veux dire, d'autre part, que, si Lorca ne voulait pas être un militant, politisé à la manière de plusieurs de ses contemporains auxquels son nom restera à jamais lié - Alberti, Hernández, Neruda... pour ne citer que des adversaires du "Mouvement " nationaliste de 1936 - il sera pourtant récupéré par les anti-franquistes, de façon quelque peu abusive parfois - c'était la rançon de sa gloire -, mais non injustifiée, il s'en faut de beaucoup.

Il est temps maintenant (d'aucuns penseront que nous aurions peut-être dû commencer par là, mais il nous a semblé qu'il valait mieux, d'abord, exposer à tous les niveaux la dualité d'opinions suscitée par la pièce de Lorca), il est grand temps de voir par nous-mêmes de quoi il retourne. Que lit le lecteur, que voit le spectateur de *Mariana Pineda*, et qu'entend-il?

22) *Ibid.*, p. 947-948.
23) *Ibid.*, p. 1158.
24) *O C.*, t. 1, p. 1139.

" Dans la Grenade de 1850 (l'indication scénique de l'auteur n'a, évidemment, qu'une valeur relative, car en 1850, Mariana était morte depuis dix-neuf ans !), règnent les rêves de liberté et les complots des Libéraux en même temps... Mariana Pineda, une veuve de trente ans (en réalité, Mariana, née en 1804, avait 27 ans lorsqu'elle fut exécutée en 1831, mais il est exact que, dans la pièce, elle dit avoir dépassé la trentaine depuis peu), est la maîtresse de Pedro de Sotomayor, un des chefs de la conspiration (dans les faits, un sien cousin répondant au nom de Fernando Alvarez de Sotomayor qui n'eut, bien entendu, jamais de relations amoureuses avec notre héroïne). Pour lui, elle a brodé un drapeau aux couleurs des insurgés (il semble bien qu'elle n'ait rien brodé du tout et qu'elle ait confié ce soin à des ouvrières de l'ancien quartier maure de la ville: l'Albaicín), partout la rébellion échoue, elle est arrêtée, condamnée à mort et exécutée sur l'ordre des représentants de l'autorité royale, et après que le roi Ferdinand VII ait confirmé lui-même la sentence ".

Comme on aura pu s'en rendre compte à la simple lecture de ces brefs extraits d'un scénario très linéaire dû, pour l'essentiel, à François Nourissier (25), et que nous nous sommes permis de commenter, Mariana est, à coup sûr, une héroïne romantique dans la plus pure tradition. Mais, s'agit-il pour autant d'une histoire d'amour ? Seule une analyse quantitative des différents mouvements de la pièce à travers ses vingt sept scènes et ses trois actes- trois " estampes " selon la terminologie lorquienne - pourra nous éclairer valablement.

Que Mariana soit une femme amoureuse, voilà qui est posé une fois pour toutes, dès le début, et ce par sa mère adoptive, Doña Angustias, qui la définit simplement ainsi: " amoureuse " ! Mais, dans les faits théâtraux, dans l'anecdote schématisée à l'instant, que reste-t-il vraiment pour attirer l'attention du spectateur et frapper son esprit ? Force nous est de mettre en relief le contenu - puisqu'il existe - transmis par les tirades enthousiastes, exaltées même, des différents personnages; et comment oublier que les termes " enthousiasme " et "exaltation " sont à la base de toute bonne définition du lyrisme ? Le " message ", donc, qu'il ait été voulu ou non, s'adresse aux spectateurs avec une théâtralité - une efficacité - indéniable. Vu sous cet angle - c'est le premier niveau de compréhension, de portée immédiate, dont parlera Lorca à Francisco Ayala -, il n'est pas douteux que *Mariana Pineda* soit d'abord apparue aux Espagnols de 1927 comme une succession de scènes de conspiration - jouées ou simplement évoquées - reliées à des événements et à des hommes politiques assez précis pour qu'un rapprochement se fît tout naturellement avec l'actualité du temps.

Cela commence dès la première scène où nous apprenons, toujours de la bouche de Doña Angustias, que

> " ... si le roi n'est pas un bon roi, tant pis;
>
> cela ne regarde pas les femmes ! " (26).

Par ailleurs, et exception faite de la scène V du second acte, il ne sera nulle part question de tête-à-tête amoureux, de tendres discours, de situations sentimentales et de lyrisme triomphant. Et encore est-il nécessaire de préciser que, même dans ce cas - à savoir dans la scène qui vient d'être évoquée - les plus belles envolées seront provoquées par l'amour... de la Liberté, et que la discrétion des deux protagonistes - Mariana et Pedro - au sujet de leurs sentiments réciproques est telle que l'indication scénique de l'auteur - donc, le jeu des ac-

25) *Op. cit.*, p. 39-43.
26) *O C.*, t. 2, p. 124.

teurs, non le dialogue - ne sera pas de trop pour les souligner. Un exemple, parmi tant d'autres: pour le passage qui nous intéresse, et sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises, tant il contient de valeurs " politiques ", l'auteur - metteur en scène - précisera que "Mariana devra donner des signes d'une profonde passion " (27)... pour pallier, sans doute, son absence quasi totale dans un dialogue qui devrait constituer son principal révélateur !

En revanche, on trouve dans l'oeuvre bien des valeurs romantiques - c'est-à-dire propres au théâtre romantique - sur lesquelles il serait inutile d'insister si elles n'étaient pas au coeur même de notre débat, toutes imprégnées d'appels à la subversion. C'est, tout d'abord, un "climat " à grand renfort de conspirateurs dissimulés sous les inévitables capes, de dialogues étouffés par la peur, d'inquiétudes provoquées par la menace policière, de fuites intempestives... l'ambiance, en somme, des complots contre l'autorité. Et puis la mise en cause du pouvoir établi, le cri d'une Espagne qui aspire au changement:

" L'Espagne tout entière se tait, mais elle vit ! " (28) entend-on à la scène VIII de l'acte 2; et la ville la plus traditionaliste de la Péninsule en est bouleversée:

" Il y a tant de libéraux
et tant d'anarchistes à Grenade
que les gens sont inquiets " (29),

affirme le " méchant " Pedrosa à la scène suivante. Cela se comprend; la liberté, le bien le plus précieux de l'homme, est en cause:

" Mariana, que devient l'homme sans liberté ?
Sans cette lumière harmonieuse et ferme
qu'il porte dans son coeur ? (30)

A ces préoccupations politico-philosophiques, exprimées par celui qu'il faut bien appeler son amant, l'héroïne avait déjà répondu indirectement au premier acte:

" Il aime la liberté
et je l'aime encore plus que lui " (31) !,

et ce, sur un ton qui annonce dejà la scène finale, et en faisant même preuve d'un prosélytisme politique qui, à notre connaissance, n'a jamais été mis en relief. C'est ce qui ressort des ordres de Mariana à sa gouvernante Isabel la Clavela à la fin de la scène VI du premier acte:

" ... aime et respecte l'objet que je brode " (32).

Après une mise en garde aussi nette, tout propos subversif semblera on ne peut plus naturel. Devant la situation du pays, la résistance à l'oppression s'avère indispensable, et Fernando, jeune amoureux platonique de la belle Andalouse, est assez explicite à ce sujet:

27) *Ibid.*, p. 166.
28) *Ibid.*, p. 181.
29) *Ibid.*, p. 191.
30) *Ibid.*, p. 169.
31) *Ibid.*, p. 152. Scène VII.
32) *Ibid.*, p. 145.

" Aujourd'hui les fleuves d'Espagne

ne sont plus des fleuves

mais de longues chaînes de sang " (33),

à quoi Mariana répondra (scène V, mais cette fois du premier acte):

" C'est bien pourquoi il faut

garder la tête haute " (34).

C'est bien la Monarchie absolue qui est mise en cause. Le texte est sans équivoque: la " canaille royaliste " (canalla realista), selon les propres paroles de Mariana, constitue l'obstacle au changement que les " bons patriotes " (buenos patriotas) doivent obtenir, fût-ce par le recours à la violence:

" Je vaincrai si tu m'aides, Mariana !

Liberté, même si elle doit frapper à toutes les portes

baignée dans le Sang ! " (35)

Et, un peu plus tard, Pedro de Sotomayor sera encore plus explicite:

" Il n'est plus temps de penser aux chimères, il faut

ouvrir son coeur aux belles réalités toutes proches

d'une Espagne couverte d'épis et de troupeaux,

où les hommes mangeront du pain dans la joie...

L'Espagne foule aux pieds et enterre son coeur ancien,

son coeur blessé de Péninsule errante, et il faut

la sauver sur-le-champ à coups de poings et de dents " (36)

" Poésie ", encore et toujours, dira-t-on de cette fameuse cinquième scène du second acte, la seule que l'on puisse qualifier de sentimentale ou de romantique, mais porteuse du message politique le plus violent qui soit. Bien sûr, un poète ne peut rien dire comme le commun des mortels ! Il reste que les intentions des personnages ne sont guère douteuses, leurs pensées et leurs motivations s'exprimant avec clarté, parfois même le plus prosaïquement du monde:

" - Pourquoi est-elle prisonnière ?

- Parce qu'elle n'aime pas le roi.

- Quelle importance ! Ce n'est pas possible !

- Ni la reine.

- Mais, moi non plus Je ne les aime pas " (37).

On ne saurait être plus net ! Mariana est emprisonnée au couvent de Sainte Marie l'Egyptienne à Grenade, et nous sommes ici au début du dernier acte. Que les auteurs d'une telle

33) *Ibid.*, p. 140.
34) *Ibid.*
35) *Ibid.*, p. 170.
36) *Ibid.*, p. 171.
37) *Ibid.*, p. 201

profession de foi... politique soient deux novices, voilà qui ne pouvait passer inaperçu. Mais toute cette troisième " estampe " est essentielle si l'on veut saisir vraiment la portée politique de la pièce. En effet, c'est alors que s'effectue, dans les deux dernières scènes, la transformation progressive et définitive de l'héroïne qui, de femme amoureuse deviendra bien vite symbole de Liberté. C'est son amour pour Pedro de Sotomayor qui est à la base de son action, son amour et... autre chose:

" C'est pour lui que j'ai brodé ce drapeau.

J'ai conspiré pour vivre et pour aimer sa propre pensée "(38).

On peut évoquer ici l'analyse d'ensemble du théâtre lorquien par Marie Laffranque, valable pour Lorca lui-même et pour toute son oeuvre: " ... le drame de sa vie et celui de ses créatures est fait de frustration et d'indestructible volonté de bonheur; un bonheur qui ne se conçoit pas hors de l'amour, quelque forme qu'il prenne et quel que soit son nom. Pour Mariana Pineda sur le point de mourir, ce nom est Liberté " (39). Voilà une analyse que l'on ne peut que partager, à un détail près, mais d'une grande importance: pour Mariana, le bonheur par amour de la Liberté fait partie de sa vie, non des seuls instants qui précèdent sa mort. Souvenons-nous du premier acte:

" Il aime la Liberté

et je l'aime encore plus que lui " (40).

De toute façon sa mort est préférable au déshonneur:

" Je ne veux pas que mes enfants me méprisent.

Mes enfants auront un nom clair comme la pleine lune !

... Si je dénonçais mes amis, partout dans Grenade

ce nom serait prononcé avec frayeur " (41).

Dès lors, elle sombrera dans un état d'exaltation qui l'amènera à l'affirmation sans équivoque de sa nouvelle identité, au moment même où culmine le drame et où l'emphase du dialogue trouve le spectateur dans son état de réceptivité le plus favorable; c'est d'abord le refus d'un sentiment qui la faisait vivre et agir:

" Mais qu'est-ce que l'amour, Fernando ?

J'ignore ce qu'est l'amour ! " (42),

criera-t-elle à l'adolescent bouleversé qui l'exhorte à vivre et à l'aimer. C'est ensuite l'acceptation délibérée d'un sacrifice qu'elle désire et qui transcende sa condition humaine. C'est la valeur symbolique d'un martyre qui ne saurait tarder, en même temps que la mise en accusation d'un amant trop lâche pour tenter de la sauver, et mourir pour ses idées:

" Pedro, je veux offrir ma vie à l'idée même à laquelle

tu refuses la tienne,

38) *Ibid.*, p. 222.
39) *Op. cit.*, p. 30.
40). Voir note 31.
41) *O C.*, t. 2, p. 223.
42) *Ibid.*

au pur idéal qui a illuminé tes yeux;

Liberté ! Afin que jamais ne s'éteigne ta haute flamme

je t'offre tout entière " (43).

Arrivés à ce stade de notre analyse - discutable comme toute analyse littéraire digne de ce nom -, il pourra être amusant de constater que, si peu de critiques (en Espagne surtout) ont insisté, depuis sa création, sur le sens politique de *Mariana Pineda* (44), l'un de ceux qui, à juste titre, auraient pu le faire, Arturo Barea, républicain exilé après la guerre civile et biographe de Lorca..., ne s'en est pas privé ..., mais pour y relever " un sens plutôt réactionnaire que révolutionnaire " (45), à cause d'un détail peu à l'honneur des conspirateurs: le fait de laisser assassiner une femme sans essayer de la secourir. La galanterie, à ce stade de l'engagement idéologique, peut sembler passablement " quichottesque "; aussi laisserons-nous à Arturo Barea l'entière responsabilité de déclarations qui vont, de toutes façons, dans le sens de notre démonstration.

Voici donc Mariana pleinement consciente d'oeuvrer pour le bien de l'humanité: " je sauve ainsi nombre de créatures qui pleureront ma mort " (46), car l'identité est maintenant totale:

" Je suis la Liberté incarnée " (47),

une liberté qui ne s'oppose peut-être plus à l'amour passé pour un homme, mais qui devient symbole d'amour entre tous les êtres pour lesquels le sacrifice sera consommé:

" Je suis la Liberté exigée par l'Amour !

Pedro, la Liberté pour laquelle tu m'as abandonnée.

Je suis la Liberté blessée par les hommes " (48).

Admirons, au passage, l'humour - involontaire peut-être, féroce sûrement-de ce vers: " ... la Liberté pour laquelle tu m'as abandonnée " !

Car Pedro est en fuite, et ce sont là, pratiquement, les dernières paroles de Mariana, mais non encore celles qui, encadrant complètement le drame, lui donnent, en définitive, son sens historique, éloigné de toute élaboration artistique:

" Oh, quel triste jour à Grenade,

triste à émouvoir les pierres

car Mariana préfère mourir

plutôt que de trahir ses amis ! " (49).

Le doute n'est plus permis: Mariana est bien morte pour défendre un idéal; on nous le dit dès le prologue, on nous le rappelle avant que ne tombe le rideau sur un personnage histori-

43) *Ibid.*, p. 224.
44) Les choses ont changé tout récemment, et il n'est plus un " lorquiste " sérieux pour nier le bien-fondé de cette valeur, à l'aube des années 90.
45) Arturo Barea, *Lorca, el Poeta y su pueblo*. Buenos Aires, Losada, 1957, p. 28.
46) *O C.*, t. 2, p. 226.
47) *Ibid.*, p. 227.
48) *Ibid.*, p. 228.
49) *Ibid.*, pp. 121 et 229.

que dont le rôle authentique est ainsi mis en exergue. Lorca a glosé l'Histoire, il n'en a pas détourné le cours véritable.

La vie de la vraie Mariana Rafaela de Pineda est exceptionnellement riche en épisodes sentimentaux: mariée à 15 ans avec un militaire libéral, veuve à 18, sur le point de se remarier avec Casimir Brodett, un autre militaire tout aussi libéral que le premier, puis très probablement unie à son biographe José de la Peña y Aguayo par une sorte de mariage secret; poursuivie par les assiduités de son futur bourreau - le juge Pedrosa -, et platoniquement aimée par un homme de sept ans plus jeune qu'elle - José de Salamanca - dont on a trouvé très officiellement la trace et qui a fourni le modèle du Fernando de la pièce de Lorca.., celui-ci n'aurait eu que l'embarras du choix pour mettre en scène une Mariana amoureuse dans le contexte romantique par excellence du premier tiers du XIX° siècle. Mais voilà, il a choisi, en connaissance de cause, de nous parler de l'un des non moins nombreux épisodes patriotiques de la vie de son héroïne: le dernier. Ses motivations paraissent assez claires en l'occurrence.

Nous avons essayé, tout au long de cette dissertation sur les remous soulevés par *Mariana Pineda*, de montrer pourquoi, à notre avis, l'utilisation de son contenu à des fins politiques ne pouvait qu'être sincère de la part des opposants à la Dictature de Primo de Rivera; et il ne faut pas hésiter à ajouter que cette oeuvre aura aussi joué un rôle déterminant dans la mort de Lorca, d'autant plus que d'autres écrits, publiés vers la fin de sa vie, contribueront à préciser, aux yeux de certains, une étiquette qui condamnera, le moment venu, un homme bien éloigné des joutes partisanes, mais parfaitement conscient d'une réalité sociale et humaine à laquelle l'opposaient son tempérament et son appartenance à un milieu libéral.

Dans un très beau texte qui sert actuellement d'introduction au deuxième tome des *Obras completas* de Lorca (50), Vicente Aleixandre, l'un des récents Prix Nobel de Littérature et membre à part entière de la génération de notre poète, dit de celui-ci: " ... être né pour la Liberté... sa vie, en parfaite harmonie avec son oeuvre, fut le triomphe de la Liberté " (51). Quant à Ana María Dali, soeur du peintre surréaliste, elle écrivait, il y a quelques années, à l'auteur de ces lignes: " ... en 1925 (date du premier séjour de Lorca à Cadaqués chez ses amis Catalans) ... Federico était très préoccupé par cette oeuvre et par le chant à la liberté qu'elle contenait. C'est alors qu'il nous l'avait lue. Federico était opposé à toutes les dictatures... et il évoquait souvent ces sujets avec mon père, homme lui-même très libéral... ".

Mariana Pineda ne prend, en fait, toute sa signification que si on accepte de la considérer comme une étape dans ce qu'il faudra bien appeler, un jour, la prise de conscience politique et sociale de Lorca. Avant, il y avait eu telle ou telle pièce de son premier recueil poétique - *Livre de poèmes* -, tel ou tel passage de sa première publication, écrite en prose: *Impressions et paysages*. C'était le début des années 20. Ensuite, sous la Dictature, ce seront *Mariana Pineda* et aussi les attaques, déguisées sous le manteau de la poésie, contre les forces d'oppression, et la défense des minorités opprimées; par exemple la Garde Civile et les Gitans dans le *Romancero gitan* ou le *Poème du Cante Jondo*. Après viendra la République et un engagement de plus en plus net de la part de Federico qui s'attaquera à la

50) Texte qui a servi très longtemps d'*Epilogue* aux éditions des *O C* en un seul tome.
51) *O C.*, t. 2, p. X.

société capitaliste dans *Poète à New York*, qui dirigera " La Barraca " en participant ainsi à la lutte contre l'analphabétisme en Espagne, qui dénoncera dans son théâtre la situation lamentable de la femme espagnole, qui se définira clairement dans les déclarations à la Presse - " Tout poète est révolutionnaire. N'est-ce pas que je parle en vrai socialiste ? " (52) -, et qui, à la veille des sanglants événements qui allaient endeuiller sa patrie pendant trois ans, prêtera son nom et son prestige à la lutte contre les ennemis de la Démocratie (53). Nous voici, avec ce portrait, assez loin du Lorca " désengagé " qu'on a trop longtemps voulu imposer, et contre lequel s'est dressé un homme aussi peu suspect d'activisme que le dramaturge Antonio Buero Vallejo, dans un discours qui fit quelque bruit lors de son entrée à la Real Academia Española, en 1972.

Alors ? Chant d'amour ou hymne à la Liberté ?

Mariana Pineda tient, évidemment, un peu du premier - il ne s'agit pas pour rien d'un essai, que nous qualifierons de néo-romantique, bien dans les cordes d'un presque débutant- mais il tient aussi et surtout du second. Et, s'il fallait ne fournir qu'une seule preuve à l'appui de cette affirmation, il suffirait de faire appel - une dernière fois - au texte. Et d'évoquer cette lettre que Pedro adresse à Mariana après son évasion, à la fin du premier acte, et dans laquelle on trouverait difficilement l'expression des sentiments amoureux de son auteur: ils se réduisent, en effet, à l'appellation " Mariana adorée " et à la formule finale "Mon âme ". Du conventionnel, en somme... En revanche, cet amoureux - guère transi ! - terminera sa missive sur un cri du coeur très peu sentimental: " Tout pour notre divine mère la Liberté ! ".

Notre opinion est faite depuis longtemps, mais qu'en sera-t-il exactement de celle du lecteur? S'il n'a pas été convaincu malgré tous les arguments avancés, nous espérons lui avoir donné au moins l'envie de juger par lui-même. *Mariana Pineda*, en français ou en espagnol, dans le texte ou au théâtre, ne pourra qu'y gagner de nouveaux admirateurs et nous aurons la satisfaction de nous en sentir partiellement responsable.

Joseph VELASCO

52) *Ibid.*, p. 1017.
53) José Luis Cano, *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona, Destino, 1982. 151 p., fut le premier, à notre connaissance, à évoquer cette époque de la vie de Lorca. En plein franquisme cela ne manquait pas de courage.

L'INJUSTICE ET L'ABSURDE DANS LE THEATRE DE JORGE DIAZ: *LE VOILIER DANS LA BOUTEILLE*

Au cours des années soixante apparaît le nom de Jorge Díaz dans la génération qui a été désignée par les critiques comme la "génération des années cinquante"; parmi les courants théâtraux dans la dramaturgie chilienne de cette époque, il conviendrait de détacher quelques caractéristiques thématiques afin de mieux percevoir les influences et relations qui existent entre elles et la thématique de Díaz.

On constate d'abord qu'à l'intérieur de ce groupe se trouve une série d'auteurs tournés vers divers styles de théâtres, dans lesquels chacun d'eux va se spécialiser afin de reproduire, à travers sa vision particulière, un secteur de la réalité. Dans le prologue à l'édition de *Ceremonias de Soledad* (1), le critique J. A. Piña distingue les éléments suivants propres à cette génération:

> Tous ces auteurs composent un éventail sur lequel on peut observer non seulement les différentes manières d'imiter la réalité imitable, mais encore la création et la vision d'un monde que chacun exprime à sa façon dans son œuvre. Renouvellement des éléments folkloriques, redécouverte du passé historique, mise en avant des problèmes psychologiques, évolution d'un théâtre de l'intériorité, critique des institutions sociales, changement du concept de réalité; tout cela apparaît chez nos nouveaux dramaturges (2).

De la même manière on trouvera chez ces auteurs une vive critique politico-idéologique qui s'inscrira, dorénavant, dans une vision socio-économique beaucoup plus large que celle de leurs prédécesseurs et dans un contexte beaucoup plus combatif et engagé dans les luttes et les aspirations de la société dont ils font partie. Cependant, la production de cette génération peut se définir comme une adéquation des matériaux dramatiques hérités de la tradition de la première moitié du siècle; c'est-à-dire qu'il n'y aura pas de véritable rupture avec le passé et, chez ces auteurs, bien qu'ils:

a - modifient l'espace,

b - que leur monde intérieur atteigne une nouvelle dimension

c - qu'ils partagent une nette tendance:

à la définition psychologique des personnages,

à la structuration correcte et,

à une approche dans une certaine mesure-réaliste

dans tous les cas, la construction dramatique passe avant la possibilité théâtrale d'actualiser le texte dans une mise-en-scène; réalité qui fait prévaloir une atmosphère de "living bourgois et maison fermée" (3).

1) DIAZ Jorge - *Ceremonias de Soledad* - Teatro de Jorge Díaz - Prólogo y notas de Juan Andrés Piña - Santiago de Chile - Edit. Nascimento - 1979
2) op.cit. p.11
3) op.cit. p. 13

Il paraît intéressant de souligner ces caractéristiques générales applicables à la génération des années cinquante et de les comparer sommairement avec l'art narratif chilien de la même période, genre beaucoup plus évolué et qui montre bien comment les différentes visions du monde vont se briser à partir d'un roman réaliste incapable de refléter les intentions de ces écrivains. En comparaison, le théâtre chilien antérieur à Jorge Díaz ne parvient pas à un résultat efficace, comme le fait déjà le roman depuis les débuts du siècle avec les modèles de ruptures qui permettent de représenter le monde comme quelque chose d'informe et chaotique.

Avec Jorge Díaz apparaît une optique et une thématique nouvelle et c'est ainsi que-pour la première fois- le monde va être représenté comme quelque chose d'indéfinissable, chaotique, manipulé par des intérêts obscurs et des éléments irrationnels. L'injustice et l'absurde qui régissent cet univers vont être récupérés à travers un style apparemment grotesque qui s'inscrira dans la société actuelle de telle façon que, du point de vue de l'auteur, le monde se trouve bouleversé dans ses aspects les plus intimes.

PREMIER DEVELOPPEMENT THEMATIQUE

Les réalités politiques latino-américaines, la critique idéologique et politique, thème majeur de la plupart des auteurs dramatiques de la génération des années cinquante au Chili, correspondront chez Díaz à une période de sa production que certains critiques ont appelée les œuvres d'urgence. Les pièces appartenant à cette phase, à partir de *El lugar donde mueren los mamiferos* (4) seront d'une tendance sociale ou sociopolitique marqué; *Topografia de un desnudo* (5) s'attaque au système juridique et à la justice en Amérique Latine; *Introduccion al elefante y otras zoologias* (6) aborde les attitudes des Hispano-Américains devant la révolution et, dans *Mear contra el viento* (7), dénonce l'intervention du consortium international I. T. T. pendant le gouvernement d'Allende au Chili.

La dénonciation est donc un élément très important dans ses comédies et c'est à travers un style délirant et une atmosphère d'humour noir, acerbe, illogique, que Díaz développe des scènes imprévisibles où la condition humaine est poussée jusqu'aux limites de l'absurde. Cependant, ce que les critiques ont classé dans les œuvres contestataires, les assimilant à un certain théâtre politiquement engagé (8), est plutôt un théâtre d'une condition humaine latino-américaine constamment vilipendée.

Il y a dans tout cela une évolution, par rapport à la génération qui le précède et qu'il faut signaler: le courage de ne pas arrêter sa réflexion, de s'identifier dans une idéologie, et de dépasser cette étape pour continuer un processus individuel, bien au-delà des partis et des doctrines récupératrices. De fait, lors d'une interview accordée au quotidien *La Nación de Santiago de Chili*, Díaz explique son opinion vis-à-vis d'une critique qui persiste à le clas-

4) *Le cCmetière des mammifères*- œuvre en deux actes créée au théâtre "La Comedia" par la troupe ICTUS en mai 1963 à Santiago du Chili. Traduction de Mme. Simone Vidal Deléuze dans *De l'ombre à la parole*. Quatre pièces de Jorge Díaz éditées par Synthèse, Avignon 1986.

5) Oeuvre en deux actes créée par le Théâtre Expérimental de l'Université Catholique du Chili à Santiago le 28- VIII- 1967.

6) Oeuvre en deux actes créée par le Théâtre La comedia par la troupe ICTUS le 1-VI-1968.

7) Oeuvre commandée par la télévision suédoise en septembre 1972 et créée à Stockholm en 1973.

8) Il convient de remarquer que ce phénomène naît et se développe à l'intérieur des classes bourgeoises latino-américaines et que ses manifestations culturelles ne vont guère au-delà d'une chapelle d'intellectuels et d'étudiants.

ser selon les modèles qui ne correspondent guère aux intentions de l'auteur:

> Les qualificatifs du théâtre, sont toujours pauvres. Au Chili on m'a défini comme auteur de l'absurde, mon œuvre est un témoignage: mais la bourgeoisie appelle théâtre de l'absurde le théâtre réaliste. Moi, je me considère comme un écrivain de la réalité et parfois cette réalité est absurde et je la représente ainsi. La contestation, lorsqu'elle est sincère, vraiment profonde, ne peut se manifester par une œuvre théâtrale. Je ne peux pas affirmer que je fais un théâtre contestataire lorsque je dépends de la recette et que mon œuvre se situe dans un circuit commercial. (9)

Finalement, on peut distinguer chez Díaz un double processus dans sa critique et sa révolte: d'abord face à l'injustice des structures socio-économiques, ensuite face à la récupération politicienne et démagogique faite par des courants réformistes ou prétendument révolutionnaires.

DEUXIEME DEVELOPPEMENT THEMATIQUE

Parler de solitude et d'incommunicabilité chez Díaz, c'est aborder les éléments les plus vivants et les plus dynamiques qui configurent sa vision du monde; c'est à travers cette frange de sa thématique que l'on peut le mieux observer la manière dont son conflit personnel se développe face à un monde contre lequel il entre en lutte, auquel il pose des questions et par rapport auquel il s'interroge sur ses propres valeurs et principes fondamentaux. C"est Díaz et ses personnages qui se sentent perdus devant la cacophonie d'un univers qui porte en lui le germe de l'incommunicabilité. Dès la création de *El cepillo de dientes* en mars 1961, Jorge Díaz va apparaître comme le principal représentant d'une nouvelle vision de l'homme et de l'humanité:

> A mon avis, le théâtre n'est pas de la littérature. C'est un assemblage dans lequel se confrontent des images, des expériences. Il faut contribuer à cet assemblage: contempler à travers ces personnages-îles qui ne voient ni ne s'écoutent, qui vivent chacun leur propre fiction, qui ont perdu la faculté de communiquer. C'est une expérience douloureuse, sans doute, mais salutaire (10).

Personnages-îles à travers lesquels - quelques procédés y révèlent une influence notable du théâtre de l'absurde européen des années cinquante - Díaz va mettre en scène la solitude et l'impossibilité de communiquer. C'est ainsi que les principaux éléments de cette nouvelle vision dramatique vont se manifester techniquement par:

a - une dissolution du conflit qui se trouve ainsi réduit à des actions circulaires que les personnages répètent sans cesse.

b - la désintégration du langage car pour Díaz le langage est incapable d'exprimer l'absurde dans lequel évoluent et vivent les personnages.

c - et finalement par ce qu'on pourrait définir comme une distance par rapport aux psychologies bien définies, technique qui se traduit par la création de personnages bouffons apparamment caricaturaux.

9) *La Nacion*- interview publiée le 29-IX-1971
10) La Tercera-Guia de lectores- Hernan Poblete Varas Stgo. de Chile, 18-111-1979.

Il y a dans tout cela la volonté évidente de faire ressortir l'univers absurde qui dirige ses propres protagonistes déchirés et saugrenus; univers théâtral qui se présente comme quelque chose de chaotique, informe, grotesque, et qui va faire de Díaz un des premiers auteurs de théâtre de l'absurde au Chili, en même temps qu'il marque une rupture très nette avec le réalisme en tant qu'unique vision valable du monde. La révolte, le scepticisme, l'ironie et l'humour noir, auxquels vient s'ajouter l'intrusion de nouveaux éléments comme le rituel, vont être le point de départ pour ce nouveau théâtre, qui trouvera sa meilleure expression dans les œuvres de la période que Díaz appelle dans son curriculum "Madrid 74-82" (11). Ce qui -dans une première approche- peut surprendre chez Díaz c'est la démesure, sa manière de développer par des grands traits caricaturaux ce qui n'est parfois que détails naissants ou à peine affirmés et, de la même manière, la transformation dans ses œuvres du visage humain en masque sanglant. On peut être surpris également par ce que Díaz déclare comme étant son unique grande vocation, la solitude.

> A quarante-huit ans s'affirme à nouveau mon unique et grande vocation, la solitude. Il est possible que cette vocation coupe les derniers fils qui m'unissent encore au théâtre. J'aurai perdu ainsi l'aspect de rassemblement et de relation directe, la célébration communautaire, mais me resteront mes personnages secrets, mes cérémonies imaginaires que je tramerai paresseusement sous le soleil en n'importe quel endroit du monde. (12)

Sa dramaturgie (bien que Díaz ne se reconnaisse pas à lui-même la qualité de dramaturge) est un témoignage mis en scène de l'angoisse existentielle de l'homme qui a perdu ses liens avec la communauté et c'est ainsi que son œuvre tout entière va exprimer la rupture tragique entre l'être et l'existence, entre l'homme et sa condition humaine. Dans tous les cas, s'il existe chez chaque auteur un domaine dans lequel il est le plus communicatif, le plus authentique et le plus véridique, chez Díaz il semblerait se trouver dans ce que le critique espagnol Monleon définit comme:

> la douloureuse solitude de son subconscient tiré à flot à travers un canal intellectuel plus étonné que classificateur (13).

C'est là, dans cette douloureuse solitude, que peuvent se trouver les éléments critiques, la clef de toute l'œuvre de Díaz qui va se manifester dans:

a - le jeu que mènent ses personnages contre un temps toujours égal et incapable d'apporter autre chose que l'ennui et la solitude.

b - la cruauté et la violence, uniques moyens et point de rencontre d'êtres qui essaient désespérément et inutilement de communiquer.

c - les hallucinations qui déforment et révèlent la vérité d'un monde de solitude et d'incommunicabilité.

Dans le cadre de cette thématique de solitude et d'incommunicabilité, il semble intéressant d'analyser *El velero en la botella* (14) œuvre en trois parties créée en 1962 par la compagnie ICTUS à Santiago du Chili. Voici ce qu'en pense Díaz:

---

11) *Antropofaguia de salon - Ceremonia Ortopedica - Mata a tu* projimo como a ti mismo - *El Locutorio - La manifestación - Oscuro vuelo compartido - Un dia es un dia o las sobrevivientes - Estudias o trabajas? - Piel contra piel - Un ombligo para dos.*
12) El que avisa no es traidor, introducción del autor. In *Ceremonias de soledad.*
13) MONLEON José - "Teatro de Jorge Díaz" - *Primer Acto* - Madrid 1967 p. 21

El Velero en la botella, avec ses limites, avec sa signification précise, liée au moment où elle fut donnée, est une œuvre conséquente à son projet initial. Elle possède en premier lieu une construction simple, une facilité de montage (s'il n'est pas très simple il est au moins faisable) et elle renferme aussi deux ou trois caractéristiques qui sont tout à fait typiques de mon théâtre. L'une d'elles est la distorsion du monde objectif avec, cependant, une mise en lumière de quelques possibilités pour l'homme de briser ce cercle de pression, de distorsion et d'absurde. En second lieu, cette pièce possède une densité de langage, une qualité particulière de la langue que j'aime beaucoup. Je crois avoir tenté là... une chose que je n'aurais pas osé rationnellement, libérer le langage en lui donnant une qualité poétique en soi. Et je crois que c'est un des atouts de *El velero en la botella* (15).

Le jugement tiré de la citation qui précède nous paraît un instrument précieux pour approcher cette œuvre significative de la thématique de la solitude et de l'incommunicabilité. Il semble que les préoccupations de l'auteur se projettent sur deux plans nettement distincts: le technique et le conceptuel.

L'aspect technique se réfère au double niveau qui intègre les aspects dramatiques et théâtraux; c'est-à-dire que lorsque Díaz fait allusion à la construction simple et à la facilité de montage, il nous démontre par là sa vision de l'union indissoluble de l'œuvre "dramatico-théâtrale", en ce qu'elle ne trouve la totalité de son existence que dans la représentation. Il va plus loin encore lorsqu'il parle du contenu proposé et qu'il se réfère à son traitement, car en affirmant qu'une des caractéristiques de son théâtre est la distorsion du monde objectif, il établit de cette manière la perspective adaptée à sa vision du monde. C'est le miroir concave-convexe dans lequel l'essence de l'image est perçue, mais projetée avec une dimension dont les limites configurent une réalité différente.

Quant à l'aspect "structure du langage" de l'œuvre dramatico-théâtrale, Díaz explique également ses intentions dans la citation mentionnée plus haut, étant donné que pour lui le langage peut se projeter à deux niveaux de signification:

a - la densité ou l'épaisseur qui reste en relation avec la structure interne des personnages et leur potentiel d'idées, de sentiments, d'émotions, d'actions et de réactions qui, parfois, ne seront pas exprimées verbalement mais captées par le silence inattendu ou le geste imprévu.

b - la qualité poétique. Celle-ci étant considérée comme inhérente au langage lorsque celui-ci a acquis la liberté nécessaire pour exprimer l'ineffable, l'impondérable, tout ce qui constitue le mystère du signifié.

Le choix significatif du titre *El velero en la botella* (*Le voilier dans la bouteille*), dénote la restriction qui est le sort du personnage central, limitation imposée par la structure sociale qui s'appuie sur une échelle des valeurs tendant à enfermer l'homme dans les systèmes rigides apparamment tranparents et libres. Le noyau du titre est le substantif "velero" (voilier) contrastant avec l'autre substantif "botella" (bouteille); si on prête attention à son sens métaphorique:

14) DIAZ Jorge - *El velero en la botella y el cepillo de dientes* - Stgo. de Chile - Edit. Universitaria - 1979 - Colección Teatro.
15) *El velero* - op. cit. p. 14

a - le voilier est l'image même de la liberté, relation vérifiée par la fonction inhérente au mot voilier: naviguer, ce qui implique un espace immense s'opposant par nature à l'espace limité d'une bouteille.

b - à cela il faudrait ajouter le signifié de ce deuxième substantif, bouteille: le verre, donc une vision du monde et de la liberté à travers la transparence douteuse du verre.

David, un garçon muet, vit dans une atmosphère asphyxiante entouré de son père et de deux tantes; c'est un être presque amorphe auquel la famille reproche son mutisme, et bien qu'il soit considéré par eux comme quasiment idiot, David se rend compte de sa réalité, il n'est pas en accord avec lui-même, il a grandi et cherche à se révolter. Le seul moyen de communication dont il dispose est une série de sons gutturaux seulement compris par Rocio, la servante de la maison. Le personnage central, David, enfermé dans ce monde de verre, ne pourra avoir recours qu'à des gestes ou des attitudes dépourvus de signifiés compréhensibles. Pour parvenir à communiquer, il devra briser cet univers vitrifié sachant bien qu'en le faisant, il court d'énormes risques, mais conscient en même temps que c'est seulement par ce geste qu'il pourra trouver l'authenticité qui lui permettra de continuer à vivre. Voilà donc son objectif.

La famille, au début de la pièce, attend d'un moment à l'autre l'arrivée de la famille Tudor; les parents ont contracté l'engagement de marier David à leur fille, représentée par une commode nommée Emiliana. Les Tudor sont accompagnés par le Notaire et la Matrone, qui sont là pour certifier la légalité et la validité de l'acte matrimonial. David se rebelle et, dans un climat de démence, viole cette femme-meuble:

> MATRONE - seule une constitution perverse doublée de ressentiments sociaux peuvent mener à un tel affront . Les parties les plus délicates de son corps de commode vierge ont été atrocement offensées par ce satyre.
>
> LE PERE - Je pense que c'est un peu exagéré.
>
> MATRONE - Pas du tout. Il lui a ouvert les tiroirs. Il l'a saisie aux poignées et a tiré dessus jusqu'à faire sauter le placage. Les pieds galbés ont le vernis tout rayé de haut en bas par ses ongles lascifs. Les incrustations de laque au- dessus sont abîmées.
>
> TANTE 1 - Elle s'est blottie dans les toilettes.
>
> TANTE 2 - Elle était sans défense.
>
> MATRONE - Il semblerait que la pauvre Emiliana ait voulu se défendre, parce qu'elle a encore le dernier tiroir fermé. C'est uniquement grâce à sa robuste structure de chêne qu'elle a pu survivre. Il faudra la poncer à nouveau et lui donner un bon coup de colle partout. En tout cas, la pauvre petite, n'est plus qu'une commode d'occasion.
>
> *Monsieur Tudor ne peut retenir un gémissement de désespoir et baisse la tête. La matrone lui prend le bras pour le consoler.*
>
> Monsieur Tudor s'il vous plaît, dites vous bien que le mastic et la laque synthétique font des miracles en matière de commodes de bonne famille. (16)

La vie va continuer chez David, mais, à la suite de cet acte de rébellion, David doit se ré-

16) *El velero* - op. cit. p. 52

fugier dans le grenier de la maison, auquel seule Rocio a accès. La servante va lui transmettre, en même temps que la nourriture, le don de la parole, communicaton libératrice qui porte la destruction de la mort, puisqu'elle s'est forgée à l'intérieur même de David et non plus dans un climat imposé par la famille.

> DAVID - Il doit être tard. Rocio va bientôt arriver. Je peux reconnaître les claquements de chaque latte du parquet sous ses pas. Ce doit être parce qu'elle m'apporte sa nourriture. Chaque poutre s'étire de façon différente: mais personne ne parle comme Rocio. En ce moment même, je ne sais pas si j'ai faim ou envie de l'écouter.
>
> *Il prend la bouteille, en retire la chandelle, souffle dedans comme s'il s'agissait d'un sifflet; ensuite il parle dans la bouteille.*
>
> Rocio...Rocio....Rocio me plaît beaucoup. Rocio est ...est.....est....elle est...
>
> *Il s'arrête. Il reste un moment, le regard fixe.*
>
> Derrière chaque mot il y a le néant. Chaque mot est une blessure terrible. Je dois faire attention.
>
> *Il met l'oeil au goulot et regarde à travers la bouteille en direction de la fenêtre.*
>
> J'ai appris à m'échapper avec le temps que contient la bouteille. Aller au fond. A travers le verre épais, on voit tout vert et déformé comme dans un souvenir. C'est comme se perdre dans le temps emprisonné dans la bouteille. Se perdre...se perdre... (17)

Ce sont ces mots, la faculté de communiquer qu'il a apprise avec Rocio, qui vont l'amener à rencontrer son père. Celui-ci, incrédule, ne le comprend pas, ne l'écoute pas et fuit sa présence. Furieux, David détruit le poste de radio-seul moyen de communication que possède son père- et l'ouvrage de ses tantes, il ouvre la fenêtre par laquelle entrent les bruits de la rue et s'élance à l'extérieur, suivi de Rocio. La dernière tentative de David de communiquer avec son père le conduit à nouveau au mutisme dans lequel il avait vécu précédemment.

Le dénouement de *El velero en la botella* explique peut-être deux aspects du processus créateur de Jorge Díaz:

a - *les contrastes* qui mettent en relief l'existence, et

b - *le scepticisme* qui semble être la conclusion implicite à bon nombre de ses œuvres.

Cependant demeure encore une certaine espérance avec l'idée que lorsque l'ordre établi aura enterré ses valeurs réelles ou supposées, il sera peut-être remplacé par un ordre fondé sur l'authenticité et, de cette manière, pourra naître un monde plus vrai découlant de cette authenticité même. On peut supposer que ceci est le signifié transcendant que Díaz prétend formuler: les valeurs matérielles finissent par contaminer le monde spirituel, et cette contamination étouffe toute volonté chez David, malgré l'ouverture qu'impliquent le geste et les dernières paroles du père:

---

17) *El velero* - op. cit. p.54

Le père regarde par la fenêtre, ébahi comme s'il voyait le monde pour la première fois. Au bout d'un moment, il s'assoit d'un air absent. Il prend une extrémité de la toile et commence à la détisser. Ensuite toujours absorbé:

LE PERE - David... parle, je t'écoute (18)

Les motifs qui régissent les unités de signification dans la structure dramatico-théâtrale de *El velero en la botella* apparaissent dès la première situation dramatique. Pour cette raison, le fait que les deux tantes soient "exactement identiques" permet à Díaz d'adopter la mise en forme de l'absurde. L'égalité absolue des tantes montre leur absence d'identité, et le dialogue à travers lequel elles s'expriment ne fera que confirmer cette carence. Chez elle, le langage n'est qu'un assemblage de signes mécaniques dont les contenus sémantiques se sont figés, à tel point que les deux femmes vont jusqu'à entrer dans la catégorie des objets: c'est le cas manifeste de la tante qui remplit la fonction d'horloge, à l'instar de la déconcertante pendule de *La cantatrice chauve*:

M. TUDOR - (*d'un air insolent*)

J'ai faim, ce n'est pas par hasard l'heure de déjeuner.

TANTE 1 - (*à la Tante 2*)

Léonides, est -ce l'heure de déjeuner?

TANTE 2 - Coucou; coucou; coucou.

TANTE 1 - Oui, c'est déjà l'heure. Je ne sais pas qui a pu se passer. Rocio devrait avoir servi. (19)

La différence entre la Tante 2 et la pendule de Ionesco dans *La Cantatrice chauve* réside en ce que, par moments, celle-ci semblerait revêtir des attributs d'être animé, par exemple, en sonnant un nombre de coups ne correspondant pas à l'heure exacte ou bien en refusant à un moment donné d'assumer sa fonction.

L'intrigue n'a qu'une faible importance dans la structure de l'œuvre, que l'on peut techniquement considérer comme constituée d'une situation exprimée au moyen d'une action. Ceci implique l'absence presque totale d'événements ou de péripéties. Ce qui est vraiment intéressant dans *El velero en la botella*, c'est, avant tout, l'analyse à laquelle l'auteur soumet ses personnages, plongés dans des circonstances essentiellement conflictuelles, et cette analyse n'est ni celle de conduites ni celle de comportements; elle n'est donc pas psychologique mais existentielle. La valeur analysée est l'existence en soi, une fois exhumé de celle-ci le contenu qui permet de la définir comme telle.

Si, dans la première partie, Díaz montre le monde de valeurs fausses, dans la seconde, il projette les valeurs authentiques, luttant pour les imposer face à l'inauthenticité, avec une conviction que l'on retrouve dans toutes ses œuvres:

DAVID - Maintenant je peux le dire. J'ai un mot juste au bout de la langue. J'ai l'impression que si je dis vent une tempête va se déchaîner. Si je dis folie, je vais deve-

18) *El velero* op. cit. p.73
19) *El velero* op. cit. p.67

nir fou. C'est comme si j'avais la clef des choses, celle qui ouvre tous les mystères (20).

L'affirmation de David quant à la valeur des mots démontre la foi qu'a Díaz dans le recouvrement de l'authenticité, exprimée dans ce mot terrible ou fabuleux cette fois utilisé avec la dimension sémantique adéquate, sans l'accomodation qu'en fait l'usage courant.

> DAVID - J'ai un mot terrible, fabuleux au milieu du cerveau. Un mot pareil à la destruction et au feu. (21)

David a trouvé la parole véritable, le verbe dont Jean l'Evangéliste (22) affirmait l'existence, verbe essentiel qui peut provoquer la destruction mais qui, en même temps est la clef qui ouvre tous les mystères.

Enrique BAEZA MARTINEZ

20) *El velero* - op. cit. p.61
21) *El velero* - op. cit. p.61
22) Evangile selon Saint Jean 1 -1,4

COMPRENDRE ET APPRECIER LE THEATRE DE DARIO FO

Si Dario Fo est un auteur de théâtre fréquemment joué en France et particulièrement à Avignon, il est malaisé au public francais d'en avoir une connaissance générale, faute de pouvoir se référer à des textes ou à des ouvrages écrits dans sa langue. C'est pour pallier cette lacune, et permettre aux spectateurs et lecteurs en puissance de mieux situer ce théâtre et d'en apprécier la validité, que nous entreprenons ici un panorama et une brève analyse de l'activité théâtrale de cet auteur-acteur si original. Nous l'illustrerons de quelques extraits que nous avons nous-même traduits.

Nombreux sont les auteurs de théâtre en Italie au XX°siècle. Théâtre bourgeois, théâtre "grotesque", théâtre futuriste, théâtre existentialiste, théâtre dans le théâtre, théâtre dialectal, théâtre de variétés, théâtre classique..., toutes les formes se sont succédé ou ont coexisté depuis le début du siècle. Mais quatre noms seulement s'élèvent au-dessus de la marée des dramaturges de médiocre ou de faible importance, ce sont Luigi Pirandello, Ugo Betti, Eduardo de Filippo et Dario Fo: quatre auteurs caractérisés par un style qui leur est propre, et qui ont véritablement renouvelé le théâtre italien. Car ce qui les différencie, c'est, outre leur immense talent, leur volonté de dénoncer les hypocrisies et les vices de la société tout en provoquant le public, lequel n'est plus considéré comme un voyeur passif confortablement calé dans son fauteuil, mais comme un ensemble d'individus à "secouer" et à faire réagir.

Le théâtre de Dario Fo peut être considéré comme l'aboutissement extrême du théâtre italien de notre siècle, tant les expériences de Fo ont été variées, passant des sketches clownesques du théâtre de variété aux farces, puis aux comédies satiriques et à la récupération du théâtre populaire, pour déboucher sur un militantisme politique ouvert, puis sur une critique sociale plus libre et plus large.

***

Dario Fo est né en 1926 en Lombardie, dans la province de Varese. Son enfance et ses années de formation expliquent bien des caractères de sa production future.

Il est le fils aîné d'une paysanne et d'un cheminot socialiste: une profession qui amena la famille à déménager fréquemment d'une gare à l'autre. Dans cette province, culture et traditions populaires étaient très vives. Beaucoup de "cantastorie" (conteurs ambulants) parcouraient le pays, racontant des histoires où les protagonistes étaient souvent des gens exploités auxquels les spectateurs pouvaient s'identifier et où l'ironie avait une large part. Ces conteurs auront une grande importance dans la formation de Dario; de même que les récits de sa mère et de son grand-père, qui avaient connu les veillées dans les étables.

Dans cette région, le taux de malades mentaux était le plus élevé d'Italie, et les gens du

pays vivaient en bon accord avec eux. En effet dans la région travaillait une colonie de souffleurs de verre très appréciés dans l'Europe entière. Mais ce pénible travail avait pour effet la silicose et la folie progressive. Pour Fo, la figure du "fou" est si familière que dans presque toutes ses comédies il y aura un fou, ou du moins un personnage bizarre, et qu'à plusieurs reprises une partie de l'action se déroulera dans un asile.

Enfant, Dario monte avec son frère des spectacles de marionnettes pour ses camarades du village; c'est lui-même qui sculpte les marionnettes et invente les textes. Passionné par la peinture, il fait ses études au "lycée artistique" de Milan, puis à la Faculté d'architecture, études qui lui seront utiles car plus tard il s'occupera aussi des décors et des costumes de son propre théâtre. Avec ses camarades étudiants, il continue à improviser des spectacles où il est à la fois l'auteur, le metteur en scène et le principal acteur.

C'est au début des années 50 qu'il fait véritablement son entrée au théâtre. Dès 1945, il s'était présenté à l'acteur Franco Parenti et avait commencé à collaborer à des shows, dans le cadre du théâtre de variété. En 1950, il participe à des revues dirigées par des acteurs célèbres et, dès le départ, se met à suivre une route anticonformiste, montrant le "linge sale" de l'Italie, en dépit de la désapprobation de la censure.

Très important pour sa formation a été, en 1952, le passage à la radio, pour laquelle il invente la typique figure du "Poer nano" (pauvre nain) qui devient vite populaire. Au bout de quelques séances, la censure supprime l'émission, mais ce passage à la radio aura été profitable car Dario y a appris à improviser et à utiliser au mieux les inflexions de la voix.

C'est à cette époque qu'il rencontre celle qui sera et demeurera sa meilleure partenaire, Franca Rame, qu'il épouse en 1954. Franca appartient à une vieille et célèbre famille d'acteurs ambulants, spécialisés dans le théâtre populaire. Excellente actrice comique, partenaire idéale pour Dario, elle sera aussi sa conseillère, tout au long de sa carrière, et l'administratrice de la compagnie.

Les premiers spectacles écrits et montés dans les années 50 sont des séries de sketches très satiriques. De là, Dario passe aux courtes pièces burlesques, dans le genre de la farce populaire, puis à la comédie loufoque, suffisamment longue pour constituer un spectacle à part entière: entre 1959 et 1960, il écrit lui-même trois comédies burlesques (*Les archanges ne jouent pas au flipper, Il avait deux pistolets et les yeux blancs et noirs, Qui vole un pied est heureux en amour*), trois pièces très satiriques qui ne sont pas à proprement parler politiques mais où sont dénoncés les nombreux problèmes, irrégularités, complicités de l'Italie d'alors.

Les années 1963-67 constituent une nouvelle étape. Après un passage de quelques semaines à la télévision (qu'ils quittent à cause de la lourdeur de la censure), Dario et Franca reviennent au théâtre avec une vision politique plus mûre. De la comédie burlesque, ils sont passés à la satire historique et politique. Quatre pièces importantes marquent cette période: *Isabelle, trois caravelles et un charlatan, Septième: vole un peu moins, C'est toujours la faute au diable, La Dame est à jeter à la poubelle*. Le spectacle est plus complexe, et l'implication idéologique plus grande; l'écriture est soignée, une place moins large est accordée

à l'improvisation. Ces quatre pièces forment une transition entre la production burlesque précédente et les oeuvres franchement politiques de la période suivante.

En effet, l'année 1968 marque une rupture. Jusqu'à la veille de 1968, les spectacles de Dario Fo ont montré une évolution de plus en plus nette vers la satire politique et l'engagement délibéré. Avec pour conséquence une réaction violente du public conservateur, et un accueil chaleureux de la part du P.C.I. Le dernier spectacle en particulier, *La Dame est à jeter à la poubelle*, lui a valu des ennuis: convoqué par la police, il a été menacé d'arrestation pour offense à chef d'état étranger (Johnson). On lui fait comprendre que certaines limites ne peuvent être dépassées. D'autre part, Dario et Franca ne se sentent pas à leur aise dans ces théâtres bourgeois où tout, même les places, reflètent la division des classes:

"Il nous était de plus en plus difficile de jouer dans un théâtre où tout, même la subdivision des places en beaux fauteuils pour les plus riches, fauteuils simples et poulailler, reflétait la division des classes. Où, malgré tous nos efforts, nous demeurions les artistes célèbres qui de temps en temps descendaient du piédestal de leur condition sociale et professionnelle. Mais surtout, rester dans le théâtre bourgeois était de plus en plus contradictoire avec ce que l'on commençait à comprendre en cette période: que le choix le plus cohérent, pour les intellectuels, était de sortir de ce ghetto doré, et de se mettre à la disposition du mouvement."

expliquent-ils. C'est ainsi qu'ils sont amenés à rompre avec le circuit théâtral traditionnel, pour tenter l'aventure du théâtre autogéré et du public populaire, une décision qui va radicalement changer leur vie.

Depuis longtemps, ils se posaient les questions suivantes: "Teatro per pochi, o teatro per molti?", théâtre pour une minorité, la minorité bourgeoise, ou théâtre pour la majorité, c'est-à-dire pour le peuple? Et puisque le peuple ne va pas au théâtre, théâtre où? dans les théâtres traditionnels, ou là où le peuple se rassemble?

En outre, en jouant devant le public bourgeois, Dario a l'impression d'être le bouffon du roi:

"La bourgeoisie acceptait que nous la critiquions, même de manière violente, à travers la satire et le grotesque, mais à condition de la critiquer à l'intérieur de ses structures. De la même façon, le bouffon du roi peut se permettre de dire des choses énormes vis-à-vis du roi en personne, s'il le fait à la cour, parmi les courtisans qui rient, applaudissent, et disent : "Mais regardez comme il est démocratique ce souverain!" Pour la bourgeoisie, c'était le moyen de se montrer à elle-même combien elle était compréhensive et démocratique... Les grands rois, les puissants, qui comprennent bien certaines choses, ont toujours payé les bouffons de cour pour qu'ils fassent de l'ironie à leur sujet. Mais chaque fois que l'un de ces bouffons sort de cette dimension pour aller parler aux paysans, aux ouvriers, à tous ceux qui sont exploités, pour leur dire certaines choses, alors on ne l'accepte plus. Vous pouvez

vous moquer du pouvoir, mais si vous le faites à l'extérieur, le pouvoir ne vous le permettra jamais."

D'où cette décision très grave: la rupture avec le circuit théâtral traditionnel, l'E.T.I., et la création de l'Association Nuova Scena (Nouvelle Scène). Désormais ils vont s'appuyer sur l'A.R.C.I. (Association Récréative Culturelle Italienne), liée au P. S. I. et au P.C. I., et jouer non plus dans les théâtres officiels mais dans les Case del Popolo (sorte de "maisons des associations" de gauche). Ils sortent du "ghetto doré" du théâtre traditionnel pour un théâtre vivant, lié aux luttes ouvrières et étudiantes, et se mettent à la disposition de la classe prolétaire. La compagnie se donne un statut et se définit comme "un collectif de militants qui se mettent au service des forces révolutionnaires non pas pour réformer l'Etat bourgeois par une politique opportuniste mais pour favoriser le développement d'un véritable processus révolutionnaire qui puisse effectivement porter au pouvoir la classe prolétaire". C'est là un véritable programme politique.

Mais une telle décision est presque héroïque car elle implique de nombreux sacrifices: finis, les autographes, les mondanités, les photos dans les magazines... Il faut se contenter d'un modeste appartement, travailler sans relâche, se réunir pour prendre la moindre décision. Tous les membres de la troupe sont égaux: plus de chef, d'acteurs, de machinistes... tous travaillent à égalité, clouent les décors, nettoient la salle... Sur les affiches, les noms des acteurs apparaissent par ordre alphabétique et tous reçoivent le même (petit) salaire. Ils se produisent dans les hangars, les Case del Popolo, les Camere del Lavoro, et leur succès est considérable: des milliers de spectateurs dont la moitié n'était jamais allée au théâtre. L'ambition de l'Association Nuova Scena est de construire un circuit de théâtre populaire et de transformer la masse de ce que Fo appelle le "non public" en spectateurs conscients et prêts à discuter. D'où un spectacle créé en collaboration avec le public (qui suggère les thèmes) et suivi d'une discussion. La police ne pouvant pénétrer dans les salles, la troupe jouit d'une entière liberté.

La collaboration avec l'A.R.C.I. durera deux ans: Dario affronte désormais les grands thèmes politiques et culturels, dépassant largement les limites de la comédie burlesque et de la satire sociale. Il y est de plus en plus poussé par les débats qui suivent les représentations. Durant ces deux années, il crée cinq nouveaux spectacles, parmi lesquels l'oeuvre la plus célèbre de toute sa carrière, *Mystère Bouffe*. (Les autres: *Grande pantomime avec drapeaux et pantins, Tu peux bien m'attacher, je casserai tout quand même, L'ouvrier connaît trois cents mots, le patron mille, c'est pour cela qu'il est le patron*, et un spectacle de chansons populaires engagées).

La collaboration avec l'A.R.C.I. ne dure pas car Dario évolue vers des critiques qui déplaisent aux partis officiels de gauche: non seulement il dénonce l'Etat capitaliste, mais il dénonce aussi l'opportunisme de la gauche qu'il attaque ouvertement. Le voilà accusé de dissension: les communistes lui reprochent de se poser en moraliste et de vouloir "nettoyer" le parti et le mouvement. Puis Dario commence à avoir des problèmes avec la police, préoccupée de la trop grande affluence du public. A cela s'ajoutent des conflits à l'intérieur de la compagnie, car tous ne sont pas d'accord sur le degré de politisation. Fo, lui, veut politiser au maximum: "Nous voulions mettre notre travail au service du mouvement de classe. Mais pour nous, "au service" cela ne voulait pas dire être en somme des artistes de gauche

laissant au parti la tâche d'élaborer une ligne de conduite, et acceptant des directives et des compromis. Nous étions décidés à participer au mouvement, à être présents, à collaborer personnellement aux luttes. A être en somme des militants révolutionnaires."

La rupture est inévitable. Dario est mis en minorité au sein même de sa compagnie. C'est la fin de l'Association Nuova Scena. Le matériel théâtral est partagé. Fo et ses quelques derniers fidèles prennent un nouveau nom: le "Collectif La Commune". C'est un moment douloureux pour tous, surtout pour Dario et Franca qui, après avoir rompu une première fois avec le théâtre bourgeois, se voient forcés de rompre une deuxième fois, mais avec leurs compagnons de route, et avec le P.C.I. qui jusqu'alors avait été leur point de référence. Il faut maintenant se constituer un nouveau public.

Le collectif La Commune est creé en 1970. Il est relié aux mouvements d'extrême gauche, notamment "Avanguardia operaia" et "Lotta continua". Pour se produire il loue un hangar dans une usine désaffectée de la banlieue milanaise.

Tout comme Nuova Scena, La Commune se donne un statut et un rôle politique: "Le théâtre n'a pour nous une fonction que s'il se lie d'un côté aux masses et à leurs justes exigences, et de l'autre aux mouvements d'avant-garde organisée pour devenir l'un des mille véhicules, l'une des mille armes du processus révolutionnaire."

Cette nouvelle période va durer environ trois ans, de 1970 à 1973, et se caractériser par ce que l'on doit malheureusement appeler un dérapage: dérapage du théâtre politique vers le théâtre de propagande. Mais parmi une série de pièces très (trop) politisées, il y a tout de même un grand chef-d'oeuvre, *Mort accidentelle d'un anarchiste*, qui est l'un des spectacles les plus mordants de toute la production de Fo. Les autres spectacles sont du théâtre de pure propagande visant à réaliser "l'objectif tactique de la construction d'un parti marxiste léniniste et l'objectif stratégique de la destruction de l'Etat et de l'édification du socialisme". Dario veut endoctriner de manière excessive et dans l'ensemble les spectacles sont loin d'être des chefs-d'oeuvre.

Toutefois, le succès auprès du public concerné est immense: à la fin de l'année 1972, il existe une centaine de cercles La Commune. Les spectacles sont toujours bondés et se transforment de plus en plus en véritables manifestations politiques, si bien que le hangar où se produit la compagnie ressemble plus au siège d'un parti qu'à un théâtre. D'où l'inévitable répression: les voilà expulsés du hangar et même de leur appartement, accusés de fomenter des révoltes dans les prisons, soupçonnés d'appartenir à des groupes terroristes, obligés de jouer en cachette car il leur est de plus en plus difficile de trouver des locaux. Ils recevaient depuis longtemps des menaces de la part de groupes néofascistes; en Mars 1973, les voilà mises à exécution: Franca est enlevée, torturée et abandonnée sur une route de campagne. En outre, comme cela s'était produit au cours de la période précédente, commencent à naître des dissensions à l'intérieur même du groupe La Commune. Le groupe ne s'entend pas sur ce que doit être un théâtre de classe, et le mouvement "Avanguardia operaia" veut annexer l'organisation. Or Dario a toujours refusé l'annexion par un parti. D'où une rupture où, une nouvelle fois, Dario et Franca sont mis en minorité. Et cette fois ils ont tout perdu: les camarades, le matériel, les costumes .... C'est pour eux un moment très difficile:

des années de travail pour se retrouver sans rien... Ils passent quelques semaines à réfléchir. Et puis, ils retrouvent quelques vieux compagnons des années 60... et ils recommencent. Mais il faut se reconquérir un public: alors, ils passent de village en village, se produisant sur les places et devant les prisons, toujours dans la même ligne très engagée. A la suite d'un spectacle ayant pour thème la prise du pouvoir au Chili par Pinochet *(Guerre populaire au Chili)* Dario est arrêté et mis en prison. Mais il reçoit des milliers de télégrammes de solidarité. Tous cela met bien en évidence l'aboutissement de la métamorphose du personnage. Son avocat dira: "Depuis déjà quelques années, Dario Fo n'est plus un simple acteur, c'est un homme politique, un homme engagé dans une bataille très dure contre le pouvoir. Et il est logique que le pouvoir use de toutes les armes pour l'empêcher de parler".

Les spectacles des années suivantes continuent à dénoncer la politique (*L'enlèvement de Fanfani*), la montée des prix (*Faut pas payer*), la drogue (*La mari-juana de maman est la plus belle*), etc. Mais désormais, Dario et Franca ont décidé d'assurer seuls la direction de leur groupe, de rester autonomes, et de ne plus jamais se lier à aucun mouvement organisé.

Et c'est ce que, depuis, ils sont restés. Et leur valeur a été unanimement reconnue. En 1977, Dario a fait un retour triomphal à la télévision. On lui a demandé un cycle de son oeuvre: il a choisi sept pièces, sept excellentes pièces, écartant toutes celles de la période propagandiste. A la suite de ces brûlantes et douloureuses expériences, il est redevenu le grand jongleur moderne, toujours prêt à dénoncer, à divertir, et à provoquer le public, mais en dehors de tout parti officiel. Les dernières pièces connues développent des arguments très divers: théâtre populaire et anarchiste avec *Histoire du tigre*, adaptation farcesque de textes classiques avec *Lucius et l'âne*, problèmes de l'inégalité des sexes avec les sketches féministes féroces montés par Franca Rame (*Monologues pour une femme*). Mais toujours le comique et la gestuelle très prononcés transmettent un message qui bouscule les spectateurs.

***

Indépendamment de cette évolution, essayons maintenant de mettre en relief et d'illustrer par quelques exemples les caractéristiques essentielles de ce théâtre, en laissant bien sûr de côté des dérapages négatifs de la période propagandiste.

Au risque d'énoncer une banalité, nous dirons d'abord que Dario Fo est essentiellement un auteur-acteur comique: il n'a écrit que des comédies et n'a jamais joué que ses propres comédies. Même quand le sujet est en soi tragique, il le démystifie en le bourrant de gags, de pirouettes, de trouvailles. Car sa didactique du théâtre est la suivante: pour être efficace, le théâtre doit être "une grosse machine qui fait rire les gens sur les choses dramatiques". Dans le préambule à *Mystère bouffe*, il écrivait: "Si je me limitais à raconter les misères d'une manière tragique, avec une position rhétorique, mélancolique ou dramatique, je ne

ferais naître chez le public que de l'indignation: tout, immanquablement, glisserait comme de l'eau sur les plumes des oies, et il ne resterait rien. Par contre, la satire est l'arme la plus efficace que le peuple ait eue entre les mains pour faire comprendre au peuple même, à l'intérieur de sa propre culture, quelles sont toutes les distorsions et les abus de pouvoir des patrons."

Un comique très largement mêlé d'humour noir...

Son but est de déconcerter, de surprendre, d'interpeller le public, en un mot de le forcer à participer.

Il déconcerte d'abord par ses titres, souvent étranges, volontairement déroutants. Rappelons-en quelques-uns: *Les archanges ne jouent pas au flipper, Qui vole un pied est heureux en amour, Tous les voleurs ne viennent pas pour nuire....* Titres qui pourtant ont toujours un étroit rapport avec la pièce et avec les diverses satires que l'auteur .met en place.

Il nous déconcerte par la multiplicité des histoires qui se mêlent et se succèdent dans chaque pièce, si bien qu' il est quasiment impossible de faire un résumé fidèle de ses comédies, tant les événements et les rebondissements inattendus s'accumulent. Chacune présente une extraordinaire abondance de gags, de pirouettes, de déguisements, de coups de théâtre, de gestes, de mimiques, de confusions d'identité remarquablement synchronisés. Tout est si bien organisé et l'écriture théâtrale si originale que les critiques de tous bords ont jugé ces représentations "parfaites comme un mécanisme d'horlogerie".

En quelque sorte, avec Dario, on est dans un autre monde, un monde où tout peut arriver, un monde où la limite entre la folie et la raison n'est pas nette. D'ailleurs, Fo a une prédilection pour la figure du fou et l'espace hors du monde dit raisonnable qu'est l'hôpital psychiatrique. Car le fou lui permet de dire ou de faire dire en toute impunité les choses les plus mordantes.

Prenons un exemple, celui de la comédie intitulée *Septième: vole un peu moins* (ce "septième", c'est le septième commandement de Dieu: tu ne voleras point). La protagoniste est une fossoyeuse, grosse naïve qui croit tout ce qu'on lui dit, et qui peu à peu prend conscience des escroqueries scandaleuses dont abonde la société italienne. L'action se déroule d'abord au dépôt du cimetière de la ville, puis dans un bureau désaffecté sous les combles d'un couvent, puis dans le couvent même qui fait fonction d'hôpital psychiatrique. L'histoire est inracontable, tant elle est riche en déguisements et en événements qui se bousculent: on y voit défiler les spéculations, les scandales, la corruption dans lesquels sont impliqués les milieux politiques. Même les manifestations ouvrières et la sauvagerie des répressions sont mises en scène. Et, en toile de fond à ces milieux putrides, le peuple italien naïf qui ne comprend rien et accepte tout en souriant béatement. A la fin, les principaux personnages au courant des scandales ont été réduits à l'impuissance par une opération au cerveau qu'a effectuée sur eux un professeur fou, pensionnaire de l'asile. Une fois trépanés, ils se promènent avec une hélice sur la tête. La pièce se termine par leur chanson, virulente dérision du peuple italien bête et naïf: ils se proclament "italioti" et fiers de l' être (jeu de mots: les premiers habitants de la Péninsule s'appelaient effectivement les Italiotes; Fo joue sur l'amalgame italiani-idioti = italiens-idiots):

"Nous sommes heureux, nous sommes contents du cerveau que nous avons,
Nous avons une hélice qui toujours nous oblige à suivre le vent.
Si on nous dit: celui-là vole, celui-là escroque, celui-là fraude,
Nous haussons les épaules, et comme des idiots nous sourions
Car nous sommes les italiotes! antique race indophénicienne,
Nous sommes heureux, nous sommes contents du cerveau que nous avons.
Vous aussi devriez le faire: trépanez-vous la cervelle,
Et mettez-y une hélice, pour toujours suivre le vent.
Trépanons-nous dans la joie, réduisons notre cerveau,
Tout sera ainsi plus beau, nous n' aurons plus à réfléchir.
Si on nous dit celui-là vole, celui-là escroque, celui-là fraude,
Nous voterons pour lui, et lui accorderons toute notre confiance,
Et nous serons tous italiotes
Un peu bouchés, un peu obtus."

Ainsi se termine la pièce: par une agression délibérée au public.

Rappelons la trame de *Mort accidentelle d'un anarchiste*: un fou (pas si fou que cela) s'introduit dans les locaux de la police et se fait passer pour un haut magistrat de Rome venu enquêter sur la mort "accidentelle" d'un anarchiste tombé par la fenêtre du quatrième étage du bâtiment. Il met les policiers sur les charbons ardents. On les voit s'embrouiller dans leurs explications, se contredire, se désespérer à l'idée du scandale qui ne manquera pas d'éclater et de ce qui les attend si lumière est faite sur l'affaire. A la fin, il est démasqué, au grand soulagement de toute la police, mais c'est quand même lui qui a le dernier mot, un dernier mot qui est demeuré célèbre et qui est encore une belle façon de secouer et de provoquer le public:

"Je m'en fous complètement... L'important est que le scandale éclate... Nolimus aut velimus! Et que le peuple italien aussi, comme le peuple américain ou anglais, devienne moderne et social-démocrate, et puisse enfin s'écrier: "Nous sommes dans la merde jusqu'au cou, c'est vrai, et c'est justement pour cela que nous marchons la tête haute!"

Car Fo ne cesse jamais de provoquer, d'attaquer. Il attaque tout; non seulement le pouvoir en place et les malversations, mais aussi le peuple, en la personne du public, le peuple-public endormi qui se laisse faire, rejette toujours la faute sur les autres, et préfère laisser autrui s'impliquer tandis que lui demeure prudemment assis dans son fauteuil. Et pour ce

faire, non seulement il situe ses pièces à notre époque, comme nous l'avons vu dans les exemples précédemment donnés, mais encore il voyage dans le temps, comme pour montrer que cet état de fait ne date pas d'aujourd'hui mais que toujours il en a été ainsi, toujours le peuple a attendu et supporté, espérant que les autres agiraient pour lui. Deux pièces des années 63-65 sont tout à fait exemplaires. Ce sont *Isabelle, trois caravelles et un charlatan* et *C'est toujours la faute au diable.*

L'action de la première se situe dans l'Espagne du XVI° siècle. Un acteur, condamné à mort par l'Inquisition pour avoir joué une pièce interdite, monte sur l'échafaud. Mais voilà qu'un messager arrive: on lui accorde la faveur de jouer une dernière comédie avant de mourir. Une femme de l'assistance lui conseille d'accepter pour gagner du temps, car quelqu'un est en train d'intervenir pour obtenir sa grâce. Les comédiens de la troupe arrivent et jouent avec lui l'histoire de Christophe Colomb, nous transportant à leur tour un demi-siècle en arrière. Mais ce Christophe Colomb n'est pas celui de la tradition: il n'a pas le beau rôle, il essaie de jouer sur plusieurs tableaux pour obtenir ses caravelles, raconte des sornettes à chaque retour de voyage, et finit par être accusé de toutes sortes de méfaits et emprisonné. En fait, en adaptant de la sorte cette histoire (exemplaire), Dario veut attaquer "les intellectuels italiens qui, avec le centre gauche et le P. S.I. au gouvernement, avaient découvert le pouvoir et ses avantages et s'y jetaient dessus comme des souris sur le fromage". Et Christophe Colomb représente précisément "l'intellectuel qui essaie de louvoyer dans la machine du pouvoir, de se mettre à jouer avec les rois, de faire le malin avec les puissants, pour finir immanquablement coincé et foutu comme un pauvre type".

La pièce est finie, le bourreau s'impatiente. On apprend que la grâce a eté refusée. Alors l'acteur "comprend tout", et ses dernières paroles sont le message de l'auteur au public. Il s'exclame en riant amèrement:

"Ha ha! Et moi qui attendais ici l'arrivée des nôtres; c'est maintenant seulement que je comprends que "les nôtres", c'est nous, nous! Mais bien sûr! Et que si nous restons toujours là, tranquillement assis, bien au chaud, à attendre que quelqu'un vienne nous sauver, nous tirer de là, on nous possédera toujours!"

Avant de mourir, il chante une chanson où il relie son aventure personnelle à celle de Christophe Colomb, puis l'élargit à l'humanité, à toutes les époques, y compris et surtout la nôtre. Le vrai malin, chante-t-il, ce n'est pas celui qui, comme Christophe Colomb, louvoie parmi les puissants, car les puissants sont toujours plus forts. Le vrai malin, c'est celui qui se met du côté des "poveri cristi, degli uomini giusti" (des pauvres bougres, des hommes justes).

Cette pièce eut un immense succès et fit de Dario Fo l'acteur le plus suivi de tout le théâtre italien.

L'action de *C'est touiours la faute au diable* se situe entre la fin du XIII° et le début du XIV° sècle en Lombardie. Apparemment, les deux protagonistes sont la belle Amalasunta, accusée de sorcellerie, et Brancaleone, un diable nain. En réalité, une bonne partie de la comédie met en scène les luttes entre le duché de Milan, gouverné par le tyran Gian Galeazzo Visconti soutenu par les Impériaux, et les Cathares, déclarés hérétiques car ils veulent appliquer l'Evangile à la lettre. Dario Fo en fait des communistes avant l'heure, honnêtes, révolutionnaires. Mais ils seront tous massacrés.

Cette pièce annonce le futur chef-d'oeuvre que sera *Mystère bouffe*. L'auteur nous fait remonter les siècles pour essayer de mettre en lumière les épisodes clefs du Moyen-Age et de la Renaissance, ignorés par les livres d'école et négligés par l'histoire traditionnelle. Il veut raconter les révoltes des "poveri cristi", des pauvres types, dire en quoi l'Eglise a toujours soutenu le pouvoir en place, en quoi les cathares n'étaient que des hommes honnêtes qui eurent le courage de dire non, de se révolter. Et en même temps, par le biais du voyage dans les siècles, les allusions à l'histoire contemporaine sont nombreuses.

A la fin de la pièce, selon un procédé maintenant coutumier, Dario provoque le public et l'oblige à réagir. Les cathares ont tous été tués. Brancaleone, le diable nain, y est pour quelque chose et Amalasunta l'accuse. Mais il se met en colère: il le savait d'avance que cela finirait ainsi! Les gens combinent un tas de "cochonneries", et à la fin, à qui la faute? au diable!

"*Amalasunta*: Maudit diable! Traître! Tu es véritablement la peste du monde, la ruine de tout ce qui existe sur terre!

Brancaleone: (tapant un grand coup par terre et se montrant en même temps terrifiant et pathétiquement désespéré) Ah!, je le savais que ça finirait ainsi... Les autres dévastent, écrasent, frappent, brûlent, combinent un tas de cochonneries; à cause d'eux, la terre ressemble à une étendue de plâtre: de plâtre, tant il y a d'ossements partout, on ne peut pas faire un pas sans trébucher dessus! Et puis à la fin, à qui la faute? à ceux qui font des jeux de prestidigitation avec la religion, la morale, la politique, et qui mettent ensemble, comme dans un beau gâteau aux lupins et aux raisins secs, aussi bien le commerce que la guerre, les bénédictions et les épées, les drapeaux, le soldat inconnu et la bourse pleine de gros sous? Non, ils peuvent être tranquilles, ces messieurs du gâteau aux raisins, ils n'ont rien à y voir: c'est toujours la faute au diable: c'est lui qui fait tout!"

Puis Brancaleone s'émeut. Car en fait, c'est un bon diable: pauvres hérétiques! ils étaient honnêtes, bons, dans le droit chemin; mais ils étaient trop peu nombreux. Car les autres dorment. Et Brancaleone de s'adresser directement au public: pas de bruit pour ne pas réveiller ceux qui dorment. Et les spectateurs aussi n'ont qu'à dormir:

"*Brancaleone*: Ça me fait de la peine, je vous l'assure.. Ça me fait de la peine, pauvres rebelles... (Il jette un coup d'oeil vers les coulisses) Regardez-moi ça, on dirait des sacs troués

pleins de sang! (Il s'émeut) Ça me fait de la peine parce que, si on réfléchit bien, ils étaient dans le vrai. Leurs intentions étaient bonnes, honnêtes, ils avaient raison. (Criant) Ils avaient raison! (Abattu, d'une voix douloureuse) Seulement, ils étaient peu nombreux, ils étaient trop peu nombreux! (Riant, provocateur) Ils étaient peu nombreux parce que les autres dorment toujours! (Elevant la voix avec délectation) Toujours ils dorment! (S'adressant au public, qui ne manque pas de réagir, en applaudissant, murmurant, sifflant, ou même en se taisant) Et vous, ne faites pas de bruit, malheureux, sinon vous allez les réveiller, et on n'aura pas fini d'avoir des ennuis, nous autres... Laissez-les dormir; et dormez vous aussi: heureux, tranquilles; et rêvez des Impériaux, qui gagnent toujours! (Une pause, puis, d'un coup) Pour le moment!"

Comme nous l'avons annoncé, ces deux pièces anticipent le grand chef-d'oeuvre de Dario Fo, *Mystère bouffe*, une oeuvre sur laquelle une digression est indispensable ("mystère": représentation sacrée donnée au Moyen Age sur les parvis des églises et sur les places publiques).

Que veut faire Dario avec *Mystère bouffe*? que voulait-il faire avec ses récitals de chansons populaires? De même, que voudra-t-il faire plus tard avec *Histoire du tigre*? Il veut récupérer la culture populaire, montrer que les peuples ont une culture très riche et très subversive, tous les peuples, de toutes les civilisations et de toutes les époques. Qu'elle soit de France, d'Italie ou de Chine, qu'elle remonte au Moyen Age ou au début de notre siècle, elle veut toujours dire la même chose: montrer que les puissants ont voulu écraser le peuple et s'accaparer sa culture. Et ces puissants peuvent être l'Eglise, les féodaux, les Japonais... Toujours le peuple a été écrasé, et il doit réagir. Et les paysans, les jongleurs et les fous de *Mystère bouffe* réagissent: ils se vengent des féodaux, de l'Eglise, ou du moins les dénoncent, tout comme les protagonistes de *Histoire du tigre* réagiront contre Tchang-Kai-Chek, les Japonais et des dirigeants du parti communiste, puis les dénonceront en racontant leur aventure.

Avec *Mystère bouffe*, Dario se fait "giullare", jongleur du Moyen Age, l'un de ces baladins qui récitaient des histoires et jouaient de petites comédies sur les places publiques. *Mystère bouffe* est une série de récits et de petites scènes empruntés à la culture populaire du Moyen Age et de la Renaissance. Ce sont des textes de jongleurs souvent très mordants, et des scènes de la Passion tirées des Représentations Sacrées. Dario a fait de longues recherches et a rassemblé du matériel authentique, qu'il a adapté ou réécrit à sa façon. Il affirme n'avoir rien changé aux textes et les reproduire dans leur originalité. Il nous est permis d'en douter, mais ce que nous ne pouvons mettre en doute, c'est l'authenticité du fond.

Insistons, car c'est là l'idée maîtresse de l'auteur: avec *Mystère bouffe*, Dario Fo veut démontrer au peuple qui l'écoute qu'il a lui aussi une culture riche: car tous ces textes ont été créés par des jongleurs du peuple, donc par le peuple, pour un public populaire. Ces scènes démontrent que depuis toujours les exploités ont essayé de lutter contre l'oppression. Mais ce genre de textes a toujours été mis entre parenthèses par la culture officielle, celle du pouvoir (qui coupait la langue aux jongleurs trop audacieux, ou les condamnait à mort). Puis

les jongleurs du peuple ont progressivement disparu, absorbés par la classe dominante qui s'appropria leur talent; certains devinrent des bouffons de cour.

Fo essaie de faire revivre la culture et les revendications du peuple d'il y a cinq ou six siècles (lors des premières représentations, il s'est même aidé de diapositives pour montrer à son public inculte ce qu'étaient un mystère, un jongleur). Pour savoir où il va, le peuple doit savoir d'où il vient, et pour cela, Fo remonte jusqu'aux Evangiles, non pas les Evangiles tels que les interprête l'Eglise officielle, mais les Evangiles tels que se les imaginait le peuple: avec comme héros le Christ du côté des malheureux et des exploités, contre le bloc des riches et de l'Eglise de Rome. Et il arrive toujours à faire un rapprochement entre les gens du Moyen Age, leurs revendications, leur situation, leurs problèmes, et la situation du prolétariat d'aujourd'hui.

Dans "La naissance du vilain" par exemple (voir le texte un peu plus loin, en appendice), il raconte une savoureuse légende selon laquelle le vilain est né du pet d'un âne; c'est Dieu qui a eu l'idée de le créer pour soulager l'homme des plus durs travaux; et on peut lui faire faire n'importe quoi, car il n'a pas d'âme: "Et comment pourrait-il avoir une âme, ce vilain cocu, s'il est né du pet d'un âne?!" Ce long récit, très mordant, dit au peuple par un jongleur du peuple, évoque avec un humour tragique la situation des paysans de l'époque, et la collusion de l'Eglise et du pouvoir dans l'exploitation des pauvres. L'actualisation sous-entendue est aisée d'autant plus que Fo, ne manque pas de faire de temps en temps des digressions pour relier l'histoire à la réalité contemporaine.

Dario est anticlérical, mais non antireligieux. Il est athée mais respecte la religion. C'est un hérétique, comme les Cathares de *C'est toujours la faute au diable*. Il suffit de lire le "Dialogue du fou au pied de la croix": le fou veut décrocher Jésus, le soigner et le sauver, car il sait qu'il sera trompé, qu'il mourra pour rien, qu'on détournera son sacrifice:

"Tu ne veux pas être sauvé? Tu veux vraiment mourir sur cette croix ? oui ? pour le salut des hommes ?... Alors ça, c'est incroyable... Et puis on dira que le fou c'est moi, mais tu me bats de mille longueurs, mon cher petit Jésus! Et moi qui me suis crevé toute la nuit à jouer aux cartes pour ce magnifique résultat... mais, bon sang, tu es le fils de Dieu, non ? Moi, je le sais... corrige-moi si je me trompe... eh bien, du moment que tu es Dieu, tu le connais déjà le résultat de ton sacrifice, de ta crucifixion... Moi, je ne suis ni Dieu ni prophète, mais la dame en noir, cette nuit, m' a raconté en pleurant comment cela va finir.

D'abord, tu deviendras tout doré, oui, tout en or, des pieds à la tête, et puis ces clous de fer, ils deviendront des clous d'argent; tes larmes deviendront des petits bouts de diamant brillants. Et le sang qui ruisselle partout sur toi, on en fera une rangée de rubis scintillants. On te fera tout cela à toi, qui t'es égosillé à parler de la pauvreté.

Et par dessus le marché, ta croix de souffrance, on la plantera partout: sur les boucliers, sur les bannières de guerre, sur les épées, pour tuer les gens comme des veaux, et cela en

ton nom, alors que toi tu as crié que nous sommes tous frères, et qu'il ne faut pas tuer. Tu as déjà eu un Judas? Eh bien, des Judas, tu en auras autant qu'il y a de fourmis sur la terre; et ils te trahiront, ils se serviront de toi pour couillonner les imbéciles!

Non, crois-moi, cela ne vaut pas la peine..." [etc.]

Toujours le fou! le vrai représentant de la raison, de la vérité...

Mystère bouffe est un florilège de scènes toutes plus extraordinaires les unes que les autres. A côté d'épisodes très acides, il y en a de très émouvants. La Vierge qui, au pied de la croix, hurle et veut décrocher son fils est terriblement humaine, terriblement proche, dans sa manière de parler, de toute mère du peuple (italienne) qui se trouverait dans une situation semblable. Le Christ aux noces de Cana, qui boit et chante comme un joyeux compagnon, est lui aussi merveilleusement humain et proche du petit peuple.

Les récits et les scènes font intervenir un ou plusieurs personnages. Mais, et c'est là un autre prodige, Fo, nouveau jongleur, est seul à jouer tous les rôles, seul sur scène durant trois heures avec son micro, sans décor, sans costume. Non seulement il joue tous les rôles, mais il entre et sort des rôles pour commenter son texte et faire des incursions dans le présent. Et il arrive, de manière stupéfiante, à suggérer des dialogues, à animer une foule entière devant son public (il multiplie les pauses, les mimiques, les gestes, il improvise, il insère des discours en grammelot...). Cette pièce fera partie de son répertoire pendant des années. Chaque fois, il ajoutera de nouvelles scènes, de nouveaux récits. Le spectacle durait à l'origine trois heures; aujourd'hui, considéré dans sa totalité, c'est un long répertoire qui occuperait une journée entière.

Mystère bouffe a soulevé l'enthousiasme de la critique de toutes tendances. Le nom de Dario Fo y restera lié plus qu'à toute autre pièce, et fera oublier les échecs qu'il essuiera plus tard.

***

Même si l'oeuvre de Fo n'est pas achevée, on peut tenter de faire dès à présent un bilan de cette carrière. Ce rapide panorama a montré une évolution régulière vers un militantisme politique de plus en plus engagé. Mais malgré son très grand talent Fo n'a pas su éviter le piège de la propagande, et il en a tiré une leçon. Et nous aussi, nous avons pu en tirer une. Car indépendemment de toute appartenance à un parti quel qu'il soit, on ne peut que rendre hommage à un couple à qui la voie du succès s'ouvrait, facile, brillante, mais qui à plusieurs reprises est toujours resté fidèle à soi-même, et a toujours choisi, pour ne pas se trahir, la voie la plus dure, celle tracée par ses convictions profondes.

Auteur, acteur, metteur en scène, machiniste... Fo est un homme de théâtre complet comme il en existe peu. C'est un grand auteur et un grand acteur comique, un vrai "giullare" (jongleur) de notre temps qui a véritablemement renouvelé le théâtre. Sa réputation et ses oeuvres ont vite dépassé les frontières de l'Italie. Un chef-d'oeuvre comme *Mystère bouffe* devrait vivre encore longtemps dans l'histoire de la littérature italienne.

Brigitte URBANI

SOURCES CONSULTEES:

Quelques oeuvres de Dario Fo sont accessibles en français, mais dans des éditions spécialisées et à faible tirage. Cela est certes "mieux que rien". Mais pour qui comprend un peu l'italien, rien ne vaut le texte original, minutieusement transcrit par Franca Rame, accompagné d'une description soignée des moindres mimiques et jeux scéniques. Les oeuvres complètes de Dario Fo sont depuis quelques années en cours de republication dans une édition de poche (Einaudi). Le huitième volume est sorti en 1989.

Sur Dario FO:

Lanfranco BINNI, *Dario Fo*, Il castoro, La Nuova Italia, 1977 (n°23), 101 pages.

Chiara VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli economica, 1977, 198 pages.

Dario Fo parla di Dario Fo, Lerici, ed. Il Laboratorio, , 1977, 150 pages.

Sur le théâtre italien du XX° (mais attention, le titre est trompeur, Fo n'y est pas étudié): Franca ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1980, 172 pages.

***

APPENDICE: *LA NAISSANCE DU VILAIN* (MYSTERE BOUFFE)

On raconte dans un livre aujourd'hui oublié que, passées sept fois sept générations depuis le misérable jour où il fut chassé du paradis, l'homme, excédé, désespéré de toute la peine qu'il devait se donner pour subsister, est allé trouver Dieu en personne et a commencé à pleurer et à l'implorer de lui envoyer quelqu'un qui lui donnerait un coup de main pour les travaux de la terre, car lui, tout seul, il n' y arrivait plus.

"Mais n'as-tu donc pas les ânes et les boeufs pour cela ?" lui a répondu Dieu.

"Tu as raison, Seigneur Notre Père, mais derrière l'âne, c'est nous autres les hommes qui devons y être et pousser comme des damnés; les ânes ne sont pas capables de tailler la vigne, et, on a beau leur montrer comment faire, ils n'arrivent pas apprendre à traire les vaches. Si bien qu'avant l'heure, nous devenons vieux, nous autres, et que nos femmes se flétrissent; à vingt ans, elles sont déjà fanées."

Dieu, qui est si bon, en entendant ces choses, s'est laissé prendre par la compassion et a dit dans un soupir: "Bien, je vais voir si je peux vous fabriquer en vitesse une créature qui puisse descendre sur terre vous décharger de cette peine ."

Puis en courant il est allé trouver Adam: "Ecoute, Adam, rends-moi un service, soulève ta chemise, il faut que je t'enlève une côte, j'en ai besoin pour une expérience."

Mais Adam, en apprenant cette nouvelle, s'est mis à pleurer: "Seigneur, pitié, tu m'en as

déjà enlevé une, de côte, pour faire naître mon épouse, Eve la traîtresse... Si maintenant, tu me prives encore d'une autre côte, je n'en aurai plus assez pour tenir en cage mon estomac, et toutes mes tripes sortiront comme si j'étais un chapon éventré."

"Tu n'as pas tort", a marmonné le Seigneur en se grattant la tête, "que dois-je faire?"

A ce moment-là passait un âne, et le Seigneur a eu une idée lumineuse: car pour cela, lui, c'est un volcan! Il a fait un signe en direction de l'âne, et l'âne, d'un coup, s'est gonflé. Au bout de neuf mois, le ventre de l'âne avait grossi au point d'éclater... On entend un grand bruit, l'âne lâche un pet formidable, et voilà qu'en même temps sort de là le vilain tout puant.

"Oh, quelle belle nativité!"

"Tais-toi". A ce moment-là éclate un orage terrible, une pluie diluvienne, qui verse de l'eau à pleins seaux sur le fils de l'âne, pour qu'il ait tout de suite conscience de la vie qui se présente à lui.

Une fois qu'il est bien propre, voilà que descend l'ange du Seigneur. Il appelle l'homme et lui dit:

"Par ordre du Seigneur, et à partir d'aujourd'hui, tu seras
patron et supérieur, et lui vilain inférieur.
Maintenant il est établi et écrit
que ce vilain devra avoir pour nourriture
du pain de son avec de l'oignon cru,
des haricots secs, des fèves bouillies et du crachat.
Qu'il devra dormir sur une paillasse
pour qu'il se fasse bien raison de son état.
Du moment qu'il est né nu, donnez-lui un morceau de toile grossière,
de celle qu'on utilise pour ensacher les harengs,
pour qu'il se fasse une belle paire de pantalons.
Des pantalons fendus au milieu et dégrafés
pour qu'il ne perde pas trop de temps pour pisser.
A l'enseigne de sa noble famille,
mets-lui à l'épaule une bèche et une pelle.
Fais-le aller toujours pieds nus,
de toute façon, personne ne dira rien.
En janvier, mets-lui une fourche sur l'épaule,
et envoie-le nettoyer l'étable.
En février, fais-le transpirer dans les champs, à briser les mottes,

mais ne t'en fais pas s'il a des douleurs au cou,
il se couvre de plaies et de cals,
ton cheval y gagnera,
libéré des mouches et des taons
qui tous viendront habiter chez le vilain.
Mets-lui un impôt sur tout ce qu'il fait,
mets-lui un impôt même sur ce qu'il chie.
En temps de carnaval, laisse-le donc danser,
et même chanter, pour qu'il se réjouisse,
mais pas trop longtemps, afin qu'il n'oublie pas
qu'il est en ce monde pour trimer.
En mars aussi fais-le aller pieds nus.
Fais-lui tailler la vigne,
qu'il attrape la teigne.
En avril,
qu'il reste à la bergerie
à dormir avec les moutons,
à dormir éveillé, car le loup est affamé!
Si le loup affamé veut prendre quelque bête du troupeau,
qu'il se prenne donc le vilain, je ne me lamenterai pas.
Envoie-le couper l'herbe
en mai, avec les violettes,
mais prends garde qu'il ne s'égare
en courant après les belles filles.
Les belles filles saines,
peu importe si vilaines,
fais-les danser couchées
avec toi pendant tout le mois.
Ensuite quand tu t' en lasseras
donne-les aux vilains comme épouses,
donne-les leur déjà pleines,
qu'ils n'aient pas à se fatiguer.
En juin envoie le vilain cueillir des cerises,

des prunes, des pêches et des abricots,
mais auparavant, pour qu'il ne mange pas les plus beaux,
fais-lui manger du son qui lui bouchera les boyaux.
En juillet et en août,
sous le soleil qui cuit,
pour lui faire passer la soif,
donne-lui à boire du vinaigre,
et s'il blasphème de colère,
ne te fais pas de souci pour ses péchés:
car le vilain, qu'il soit bon ou mauvais,
toujours à l'enfer est destiné.
Durant le mois de septembre,
pour bien qu' il se détende,
envoie-le vendanger,
mais d'abord, fais-lui bien fouler le raisin,
afin qu'il ne puisse pas s'enivrer.
Durant le beau mois d'octobre, fais-lui tuer le cochon,
et pour le remercier, donne-lui les boyaux,
mais ne les lui laisse pas tous, car ils peuvent servir
pour faire des saucisses.
Laisse au vilain les boudins
qui sont empoisonnés et toxiques.
Les bons jambons bien fermes
laisse-les au vilain,
laisse-les lui saler, et puis fais-les porter
chez toi; tu feras un splendide repas.
En novembre ainsi qu'en décembre,
afin que le froid ne le fasse pas trop souffrir,
afin qu'il se réchauffe,
fais-le marcher,
envoie-le couper du bois,
et fais-le revenir souvent,
et qu'il revienne chargé;

ainsi, il ne prendra pas froid,
et quand il s'approchera du feu,
envoie-le dans un autre endroit,
envoie-le dehors,
car le froid le ramollit.
Si dehors il pleut à verse
dis-lui d'aller à la messe,
à l'église il est à l'abri,
et il pourra même prier,
prier pour passer le temps,
car de toute façon cela ne lui servira à rien,
car de toute façon il n'y a pas de salut pour lui
car il n'a pas d'âme,
et Dieu ne peut pas l'écouter.
Et comment pourrait-il avoir une âme, ce vilain cocu,
puisqu'il est né du pet d'un âne?

(Traduction effectuée en collaboration avec les étudiants
de 2ème année d'option)

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS

Maurice ABITEBOUL
Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène

Céline GARCIA
Traduction d'un extrait du dernier recueil de Vicente Aleixandre

Jean-François PODEUR
Comédie et métaphysique chez Leopoldo Maréchal

René AGOSTINI
Deirdre des douleurs de J.M.Synge: théâtre antique et moderne

Bernard URBANI
Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites*
de Georges Bernanos

SAUVAGE / MON AMOUR DE SAM SHEPARD: DU TEXTE à LA SCENE

Le théâtre américain, le grand, c'est bien sûr celui d'Eugène O' Neill. C'est aussi celui d'Arthur Miller et celui de Tennessee Williams ou encore celui d'Edward Albee. Mais il y a quelque temps déjà que nous savons, en France, que David Mamet et Sam Shepard existent: nous avons pu, par exemple, au cours des récentes années, apprécier une partie de leur production théâtrale, grâce notamment à Marcel Maréchal et sa compagnie du théâtre de la Criée.

Sam Shepard n'est plus un inconnu depuis le succès du film *Paris, Texas* (1984). Plusieurs de ses pièces ont été depuis lors représentées en France : *Curse of the Starving Class* (*Californie, paradis des morts de faim*), *True Love (L'Amour, le vrai), Fool for Love*, etc... Certaines ont fait l'objet d'études spécifiques, notamment *La Turista* (1), et un travail estimable fut consacré au dramaturge naguère à l'Université d'Avignon. (2)

***

C'est pourtant dans certaines tentatives, relativement récentes, (et notamment dans *Savage / Love (Sauvage/ Mon Amour)* (3) que semble devoir se marquer le renouvellement d'une forme qu'on ne peut caractériser en l 'occurrence que comme *théâtrale*, même si, au premier abord, elle peut donner l'impression qu'on a affaire à une présentation "classique " d'une série de (dix-neuf) poèmes. Joseph Chaikin, collaborateur de Sam Shepard pour cette mise en oeuvre (le premier improvisant, le second rédigeant et, au sens strict, gardant le dernier mot), parle à ce propos de "poèmes ordinaires d'instants réels et imaginés sous le charme de l'amour", et il est vrai que chacun des morceaux qui constituent l' oeuvre (très courte, une douzaine de pages à peine) se présente comme un poème *fixant* un instant donné : la rencontre, la peur d'être quitté, instant de tendresse, instant de cruauté, etc... Une fois le thème choisi - en commun - c'était à Chaikin d'improviser "autour" de la situation donnée; à Shepard revenait en quelque sorte la " mise en forme " verbale. Expérience originale, certes, et assurément exaltante, pour l'improvisateur-acteur comme pour l'auteur (nous allions dire le "compositeur") créant par le verbe des *variations* apportées au thème initial.. Mais surtout, c'est dans la structure globale de l'ensemble qu'apparaît une cohérence proprement dramatique, digne d' être traduite en termes de spectacle. Etaient prévus pour la première représentation, deux musiciens, accompagnant, ponctuant, ou soulignant la voix du comédien: nous apprenons d'ailleurs qu'avec leur aide, ainsi que celle du metteur en scène, Ruth Kreshka, la forme de la pièce - car il faut bien l'appeler ainsi - se trouva modifiée jusqu'au tout dernier moment: "leur présence, leurs sonorités et leurs réactions affectèrent et modifièrent la forme ultime de la pièce. (4)

***

Le titre choisi par Sam Shepard - et conservé malgré les réticences réitérées de Chaitkin (vaincues il est vrai dès la troisième représentation) - évoque une alternance (contraste entre

1) Voir Maurice Abiteboul, "Le dimension onirique dans *La Turista* de Sam Shepard: une version baroque du "voyage"», *Etudes Anglaises*, XL, 4 (1987), 421 - 433
2) Voir Valérie Lemaire, *Sam Shepard: From Chicago to "Paris-Texas"*, mémoire de maîtrise, Université d'Avignon, 1987.
3) Edition de référence: *Sam Shepard: Seven Plays* (London: Faber and Faber, 1985). Traduction inédite: Maurice Abiteboul (1990).
4) Ibid., p.230

deux termes qu'il faut considérer comme deux états (cruauté/amour) plutôt que comme deux actions (mises en œuvre de la cruauté et de l'amour). Nulle action en effet dans cette succession de moments, mais plutôt des instantanés. Plusieurs instantanés ne créent pas le mouvement, il est vrai, mais *l'ordre* dans lequel ils sont montrés, la *reprise*, éventuellement, de certains d'entre eux à intervalles réguliers , la *fréquence* de telles reprises par exemple, ne sont jamais innocents: s'il y a eu volonté de structuration, accentuation ou soulignement, et même obscurcissement ou estompage des contours (caractère énigmatique ou ambigu de certains "poèmes"), ou encore décentrage et disparition (momentanée) du sujet, il y a forcément sinon une histoire, du moins éléments d'une histoire, proposés comme tels, comme jalons sur le chemin d'une histoire à reconstituer, à recomposer ou peut-être à ressuciter (à re-susciter). On peut imaginer des astuces (le mot est maladroit), des inventions de mise enscène qui aident à donner mouvement à ces éléments statiques que le verbe donne à entendre mais non point toujours à voir se mouvoir. L'imagination de l'auditeur certes fera déjà une partie du chemin, mais combien elle sera aidée si, en dehors de la contribution non négligeable des musiciens, il peut aussi bénificier du précieux concours visuel qui fera de lui un *spectateur*.

***

Quoi qu' il en soit, le *texte*, primordial en l'occurrence, fait apparaître les visages de l'amour comme multiples et en tout cas assez divers (et dans l'instant même quelquefois) pour qu' on puisse concevoir une opposition *ou* une alternance, ou encore une opposition *et* une alternance qui mettent en jeu /en oeuvre, en contradiction et juxtaposition, des moments de cruauté/tendresse, de sauvagerie/amour. La discontinuité de l' expérience vécue, que marque fortement ce texte abrupt (qui écorche en même temps qu'il apaise, qui produit à la fois la blessure et son baume) trouverait peut-être sa meilleure traduction dans une suite qui ne respecterait d'autre ponctuation que celle du silence - par exemple : "la cruauté/ l'amour", plutôt que dans un groupe plus dilué, sans silence ni rupture, qui évoquerait davantage une continuité imperceptible (du genre : "l'amour la sauvagerie" comme il a pu y avoir "l'amour la poésie" par exemple).

Nous avons finalement opté pour une traduction du titre qui, tout en respectant l'alternative et le contraste, prenne le risque de suggérer une double apostrophe, destinée à celle qui est à la fois "partenaire en amour" (poème 11) (5) et "complice" (poème 10), "dormeuse abandonnée" (poème 15), mais qui, avec une sauvagerie impitoyable, dès qu'elle s'absente du paysage affectif qu'elle animait, laisse dans le corps de l 'amant meurtri "des endroits comme des trous/comme des balles peuvent en faire / flaques de souffrance" (poème 12). Mais il reste une ambiguïté, car la violence et la sauvagerie, à "l'instant fatal " peuvent aussi bien être attribuées à l'amant " c'est en un seul instant ... que je t'ai tuée", (poème 6), comme elles pourraient, d'ailleurs, résulter d'une situation totalement inversée "je n'ai pas bien su lequel de nous deux a été tué", (poème 14), sans parler des obscures connotations sexuelles mêmes de l'acte de séduction qu'implique l'allusion à "l'instant fatal".

D'où, pour finir, le choix de : *"Sauvage/Mon Amour"*.

***

5) Pour des raisons de commodité évidentes, nous avons numéroté les poèmes qui constituent cette pièce et les présentons à l'analyse comme autant de scènes autonomes.

Les rapports entre les deux amants, dont l'un seulement est présent sur scène, apparaissent à différents moments de l'histoire d'amour, suggérés à la fois avec pudeur et tendresse, mais aussi évoqués avec la violence et l'impudeur, voire l'obscénité affective, que peuvent susciter la souffrance ou le désespoir, l'appréhension ou l'inquiétude.

Fondée sur cette simultanéité et ce constraste de l 'amour/la sauvagerie, la pièce de Sam Shepard s'articule autour du poème central, *Sauvage* (poème 10), qui est la comédie des illusions, le moment où les jeux de l'amour poussent les amants à "agir comme s'ils étaient encore aux premiers temps" : le mécanisme amoureux (la routine amoureuse) peut encore faire croire à la comédie de l'amour et faire illusion mais les feux de la passion amoureuse, semble-t-il, sont désormais éteints. Les deux poèmes qui enserrent le poème 10 - lequel est au cœur de l'aventure amoureuse, comme un point de bascule - marquent l'un et l'autre l'intensité et les ravages de la passion : le poème 9, d'une part, *Hanté*, où est atteint le point culminant de cet amour-passion, avec l'intrusion de l'image de l'aimée dans l'âme et dans la conscience de l'amant et l'envahissement total de son espace affectif; à l'opposé, le poème 11, *Jouer à*, qui est, à travers la prise de conscience lucide que l'amour est un jeu (où l'on fait comme si on se séparait, comme si on se réconciliait, comme si la crise se sublimait) la reconnaissance que "la passion n'est plus".

Il y aura eu, du poème 1 au poème 9, une ascension, entrecoupée déjà d'instants d'incomplétude et de "sauvagerie", vers les sommets de la passion, et un enrichissement de l'imaginaire amoureux, comme il y aura du poème 11 au poème 19 une descente, entrecoupée d'instants encore exaltés, vers les affres de la souffrance et le "verrouillage" du mal-être, en même temps qu' un appauvrissement progressif de la relation amoureuse.

***

En un double mouvement en effet, où s'établissent des correspondances presque parfaites, se constitue puis se dissout (de la solitude et du silence jusqu'à la tendresse ineffable et la passion dévorante, puis jusqu'à l'imcomplétude et au retour de la solitude) l'aventure de l'amour vécue avec la sauvagerie de l'engagement total et de l'investissement absolu et exclusif. En même temps, par un jeu d'oppositions (très resserrées vers son centre), la pièce présente, comme le ferait un drame en cinq actes, les différentes phases de cette évolution, avec le plus souvent une composition extrêmement structurée qui souligne à la fois les contrastes et les parallélismes des instants- témoins.

***

Dans ce que nous pourrions appeler le premier acte (poèmes 1 à 4), première phase de l'idylle, nous assistons tout d'abord aux premiers émois, à la première rencontre et à la naissance de l'amour: *Dès le premier instant* (poème 1), situe dans un contexte prosaïque (le bureau de poste) le cadre de la rencontre; les gestes maladroits de l'amant (tri des papiers), sa timidité, son embarras, ses silences, contrastent avec la coquetterie naïve de la femme («regarde-moi avec tes yeux»); c'est la fulguration et l'embrasement: «ton visage a incendié mon cœur»; coup de foudre, premières craintes: «peut-être que tu te détourneras de moi». Le poème 2, *Visages à l'écoute*, approfondit le relation naissante: on lie connaissance(«tu m'as parlé de toi lorsque tu étais enfant»), ce sont les premières confidences, les premiers secrets partagés («tu m'as parlé de ta peur de la nuit»); et pourtant, comment ne pas sentir

déjà la difficulté fondamentale de communiquer, de cœur à cœur, de transmettre («tu m'as joué ta musique préférée/je n'ai pas entendu la musique qu'il y avait dedans»): autrement dit, au fond des secrets il y a d'autres secrets, plus intimes, plus profondément enfouis, qui demeurent inaccessibles, intransmissibles ou en tout cas inassimilables. Le poème 3, *Entrelacés*, révèle une intimité plus profonde: les amants, "enlacés", "entrelacés" , unis - mais peut-être seulement en apparence - ne vivent-ils pas déjà dans deux mondes séparés ? l'imagination s'enflamme: n'y a-t-il pas, au sein même de la relation amoureuse, place pour les fantasmes, les illusions et finalement les jeux de l'amour ? ce thème, qui reviendra épisodiquement, trahit la première faille de cette intimité; pointe de jalousie, piquant érotique: l'amant est prêt à se créer un personnage imaginaire qui pourrait renouveler son statut amoureux: «je pourrais inventer celui que tu voudrais que je sois». Le poème 4, auquel répondra expressément le poème 17, s'intitule *Balbutiements*; il marque la fin de cette première phase: il devient en effet déjà difficile, alors même que l'amour vient de naître et semble partagé, d'exprimer l'absolue authenticité d'un sentiment profond et unique: «Mes mots/N'arrivent pas/A trouver...».

***

Pour autant, ce "premier acte" a souligné les premiers instants d'une relation qui, au cours du "deuxième acte" (poèmes 5 à 8), va se développer avec tendresse et sauvagerie, dans une quête toujours plus douloureuse de la communication entre deux êtres, disons même de la communication entre deux âmes.

Le poème 5, *Petits mots tendres*, dans un effort d'exhaustivité, bien entendu infructueux, tente d'établir un inventaire des mots susceptibles de traduire l'ineffable tendresse de l'amant: il s'avère que l'authenticité s'exprime le mieux dans la simplicité («Peut-être pourrais-je t'appeler "Mon Amour"/ Seulement "Mon Amour") : réponse au poème précédent qui, à travers hésitations, balbutiements et finalement silence, avait tenté vainement l'explicitation de l'indicible. Le poème 6, *Instant Fatal* (auquel répond le poème 14 qui porte le même titre), à la fois énigmatique et impitoyable, assimile la victoire de l'amour à une mort brutale ("C'est en un seul instant... / Que je t'ai tuée") et souligne l'absolue solitude, même au coeur de l'acte d'amour : "Je t'ai vue gisant là/Personne pour te pleurer"). Le poème 7, *Comment je t'apparais*, développe le thème des apparences et de la réalité (déjà présent au poème 3):ce n'est plus cette fois une allusion aux fantasmes de la femme aimée mais une interrogation lancinante, douloureuse -et quelque peu narcissique- sur l'image que l'amant pourrait s'efforcer de créer pour susciter chez sa partenaire "l'envie de (le) connaître" et faire "qu'elle passe la frontière", frontière probablement de l'indifférence ou du moins du désintérêt survenu. Le poème 8, *Mendiant*, à la fois pathétique et ironique, est une variation sur le thème du désir profond (et de la difficulté ordinaire) de briser la solitude. Dans une quête douloureuse des moindres témoignages de tendresse et d'affection, l'amant sollicite et "mendie" : "Est- ce que je pourrais seulement marcher derrière toi un moment / Est -ce que tu me laisserais te suivre de loin". Mais, dans un sursaut de dignité, il se rend compte qu' il est allé trop loin, qu' il a manqué de pudeur et se rétracte brusquement, fait marche arrière : "mais ne crois pas que je sois ainsi avec tout le monde," et même finit par adopter un ton de suffisance mêlé d'insolence : "Quand cesseras-tu de croire que tu as quelque chose à m'offrir/J'ai tout ce dont j'ai besoin".

L'ensemble de ce "deuxième acte" laisse apparaître de plus en plus à la fois le besoin urgent d'un amour absolu, quasi intemporel, l'indispensable "comédie de l"amour" au quotidien et finalement la pathétique solitude, impossible à briser, inexorablement victorieuse.

***

Le " troisième acte", que constituent les poèmes 9 à 11, fait culminer la passion ardente et obsédante (poème 9, *Hanté*), souligne à nouveau le thème des apparences et de la réalité (poèmes 10 et 11), concluant, dans un passage chanté (fin du poème 11) - dans ce qui évoque un contrepoint au poème 9 - sur le thème de la passion consumée et détruite (" la passion n'est plus"), préfiguration des instants de douleur et de désarroi ultérieurs. Les poèmes 1 (premiers émois), 5 (tendresse ineffable) et 9 (passion et obsession) sont comme les jalons, jusqu'à sa culmination, de cet amour intense qui naît, se développe et s'exacerbe, avant de connaître les moments cruels et "sauvages" de la détresse, de l'absence et du délaissement.

Au poème 9, l'amant, complètement submergé par sa passion, reconnaît le caractère obsessionnel et quasi fantasmatique de l'image qu'il a construite :

"Est-ce que tu viens me rendre visite?
"Est-ce que je suis en train de t'inventer"?

Incapable de se concentrer sur quoi que ce soit d'autre que cet obscur objet de son désir il s'abandonne à cette vision envahissante qui a désormais complètement occupé son espace affectif et psychique au point de le " hanter ". Le poème 10, *Sauvage*, au coeur de "l'acte III " et de la pièce, comme précédemment les poèmes 3 et 7 dont il reprend le thème des apparences et de la réalité, et comme le poème 13 un peu plus tard, fait basculer l'aventure amoureuse vers son deuxième versant, celui qui conduira à l'incomplétude et au désarroi : c'est en pleine lucidité, contrastant avec l'état d'impuissance mentale que traduisait le poème 9, que l'amant discerne, dans la comédie de l'amour qui désormais se joue, la part des illusions et la part de la simulation ("Toi qui me laisses faire semblant..../Toi qui agis comme si nous étions encore aux premiers temps"). Le poème 11, "*Jouer à*", va développer dans le détail cette comédie douce-amère de l'amour simulé: en pleine lucidité, bien sûr, et en pleine désillusion, l'amant constate que "la passion n'est plus" les "partenaires en amour" jouant à la séparation, à la réconciliation, à la souffrance et à tant d'autres moments de l'amour en représentation.

Avec ce "troisième acte", on est parvenu à l'instant de vérité, que doit souligner, comme une complainte peut-être, la partie chantée ("La passion n'est plus"), dans un mélange d'amertume et de nostalgie ("Je l'entends dans tes soupirs").

***

Le "quatrième acte" (poèmes 12 à15) reprend certains des thèmes précédemment introduits mais dans une tonalité quasi désespérée: solitude, quête, apparences et réalité. Le poème 12, *Absence*, sur les thèmes de la solitude, de la difficulté de communiquer et de la souffrance, (déjà abordés aux poèmes 2, 6 et 8 notamment, et repris plus tard au poème 19), développe jusqu'à la détresse, le sentiment d'abandon éprouvé dans l'acte de séparation qui, plus qu'un arrachement, se révèle comme une meurtrissure dévastatrice ("Toi qui es absente de mon corps") produisant des "flaques de souffrance": douleur intolérable de la mutilation:

la femme aimée, disparue de l'univers affectif de l'amant, laisse strictement un vide multiple ("des trous dans mon corps"), elle devient "la partie absente" de l'amant: "absente de l'endroit où tu vivais en moi". L'absence est en effet ressentie comme une douleur physique atroce. Sur le thème de la simulation et de l'illusion, le poème 13, *La chasse*, adoptant un mode plus ironique et quelque peu doux-amer, évoque la quête infructueuse de l'amant, tâchant de rejoindre l'âme-sœur, même au prix d'une humiliation ordinaire:

"J'ai fait teindre mes cheveux pour toi...
"J'ai acheté une chemise voyante pour toi...
"J'ai changé totalement d'opinion pout toi...
"J'espère que nous nous rencontrerons bientôt"

Quant au poème 14, intitulé comme le poème 6 *Instant Fatal*, il reprend en créant un surcroît d'inquiétude, et sur le mode de l'ambiguïté, le thème déjà évoqué de la cruauté (ou de la sauvagerie) dans l'acte d'amour, laissant l'amant devant une interrogation douloureuse: "Je n'ai pas su lequel de nous a été tué". Dans le poème 15, *Contemplation de l'amante endormie*, l'amant recherche, dans une tentative d'union absolue ("Ton souffle soulève mon bras et le laisse retomber"), l'impossible fusion avec la femme aimée ("Je veux que tes rêves pénètrent au fond de moi") mais c'est sur une note désespérée que s'achève cette longue méditation/contemplation devant le corps de l'amante endormie: "Je veux savoir que je mourrai avant/Que nous ne soyons plus amants".

L'ensemble des quatre poèmes formant "l'acte IV" répond, en contrepoint, au groupe des quatre poèmes qui constituent "l'acte II": toujours la solitude (mais à la quête du poème 8 répond l'absence du poème 12); toujours le jeu des illusions et de la vérité et la "comédie de l'amour" (mais à l'interrogation quelque peu narcissique du poème 7 répond la constatation désabusée, au poème 13, que les apparences ne peuvent guère modifier la réalité profonde des relations amoureuses, réalité qui demeure immuable); toujours la cruauté/sauvagerie de l'amour (mais aux certitudes du poème 6 ont succédé les incertitudes et les ambiguïtés du poème 14); toujours le recherche de l'expression totale de l'amour (mais à la tendresse et aux effusions du poème 5 qui tendrait vers la simplicité, l'authenticité et l'absolu ont succédé l'incomplétude et l'insatisfaction désenchantée et quasi désespérée du poème 15). La communion des âmes recherchée au "deuxième acte" n'a en fait abouti qu'au constat d'échec désabusé du "quatrième acte".

***

Le "cinquième acte" (poèmes 16 à 19) apporte tout d'abord comme une rémission dans cette marche fatale vers la catastrophe. Avec le poème 16, *Salut*, en effet on peut même parler d'une miraculeuse guérison: le leitmotiv ("maintenant que je suis avec toi je suis sauvé") est néanmoins plus un acte de foi, une volonté de croire et l'expression d'une ultime espérance que la véritable réponse aux angoisses réitérées de "l'acte IV": l'amante est censée avoir résolu toutes les interrogations, empreintes d'une inquiétude jalouse, que posait le poème 3. Mais le poème 17 intitulé *Balbutiements*, comme le poème 4 dont il semble une fois de plus être l'écho, est à nouveau un constat d'échec devant l'impuissance de la parole à traduire la réalité profonde de l'amour: "L'expression /Que/Je/Désire/Ne veut pas/Venir": Après la rage de l'expression, l'effort désespéré pour pénétrer au fond des choses, mais tou-

jours un sentiment d'inachèvement, d'inabouti. Très bref, le poème 18, *Farce*, reprend le thème de la "comédie des illusions de l'amour": la farce continue, mais c'est désormais avec un sentiment de résignation, de lassitude que l'amant prend acte de ce qui n'est plus qu'un rituel vidé de sa signification, simple routine où la "complicité" de naguère ("Toi/ Ma complice", poème 10) est devenue "accord tacite de reconduction": "Nous sommes d'accord pour continuer". La pièce se termine sur le poème 19 intitulé *Ouverture*, où la difficulté d'expression et de communication se fait plus douloureuse que jamais: "Je voulais.../Qu'un signe/Dévérouille mon visage"; l'amant, impuissant à maîtriser son émotion, incapable de traduire ses sentiments profonds, est trahi par son corps: "Mon corps s'est mis à trembler/ Tout s"est mis à trembler". On assiste probablement alors à une rupture qui ne dit pas son nom, suggérée seulement ici par l'émotion difficilement contenue ("Plus possible de garder contenance") et par l'effort douloureux convulsif ("Mes mains s'étreignaient"). Alors que la lumière progressivement sur la scène s'affaiblit jusqu'à disparaître complètement, l'amant, immobile, figé, solitaire ("Et puis tout s'est arrêté/De tes doigts me revoici"), scande désespérément: "Toi/Toi/Toi..."

***

On peut imaginer une mise en scène qui, outre l'accompagnement musical, la mélodie "I'm in the mood for love" et la partie chantée par l'acteur, outre les jeux de lumière et surtout les intermittences de l'éclairage qui pourraient souligner le passage d'un "acte" à l'autre, tiendrait compte d'un déplacement physique de l'acteur (et d'une gestuelle appropriée sans doute), poème après poème, correspondant aux états successifs de cette aventure amoureuse. Un déplacement circulaire de l'acteur de l'arrière à l'avant de la scène, puis en sens inverse, pourrait suggérer, comme le shéma donné en annexe l'explicite:

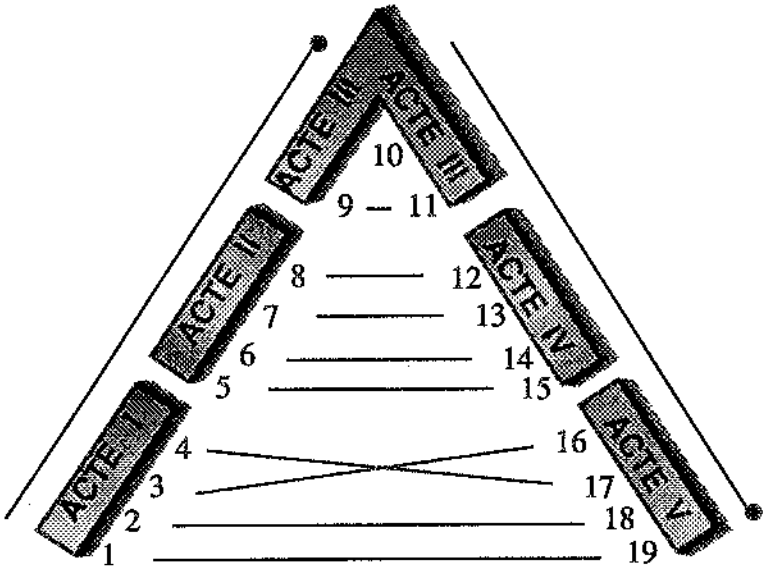
1) la montée vers un point central et crucial (le poème 10, moment critique dela pièce) suivie d'un éloignement progressif de ce point vers un point qui rejoindrait, au fond de la scène, le point initial.

2) l'opposition, poème par poème, des instants qui jalonnent le drame donné en représentation.

On voit que l'analyse des thèmes et de la structure de la pièce pourrait, en dehors de l'intérêt proprement littéraire qu'elle présente, constituer une contribution non négligeable à l'élaboration d'une mise en scène qu'un authentique directeur d'acteurs, bien entendu, saurait, avec tous les moyens dramaturgiques modernes, réaliser de manière efficace et convaincante.

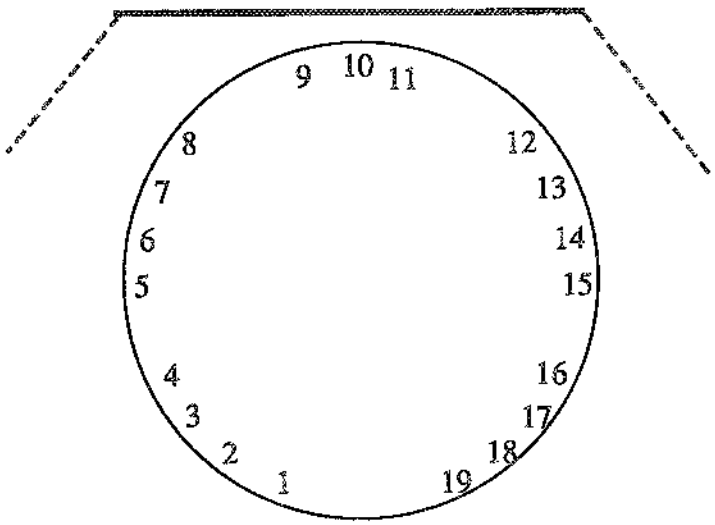
Maurice ABITEBOUL

- **ANNEXE A**: Thèmes et structure de la pièce



Acte I: Rencontre et premiers émois.
Acte II: Quête pathétique.
Acte III: La passion et la comédie de l'amour
Acte IV: Quête douloureuse.
Acte V: Ultimes convulsions.

- **ANNEXE B**: Pour une interprétation de l'espace scénique dans *Sauvage/Mon Amour*



TRADUCTION DU DERNIER RECUEIL DE VICENTE ALEIXANDRE

Le dernier recueil du poète Vicente Aleixandre Prix Nobel de littérature 1977 reste à traduire.....

L'œuvre aleixandrine se déploie à la façon d'un rétable. Si, pour cerner son étendue il convient de considérer la terre, la mer, le ciel, la surface et la profondeur et toutes les métamorphoses qui s'y jouent, il nous appartient aussi de découvrir son panorama de personnages, sa scénographie humaine. L'œuvre ne prend tout son sens que dans ce parcours complet qui conduit le poète du paysage (*Ambito* 1924-1927) à l'homme (*Diálogos del conocimiento* 1966-1973).

Or la dernière œuvre du poète, *Diálogos del conocimiento*, reste sans traduction française intégrale à ce jour. Ce fait étonnant lorsque l'on sait qu'elle représente un riche creuset dans la production poétique aleixandrine s'avère donc fâcheux puisqu'il prive les lecteurs non hispanisants (voire les acteurs!) d'un recueil poétique et théâtral majeur aux qualités d'universalité.

Il nous semble urgent de souligner cette carence pour susciter chez les hispanistes pareille urgence à se pencher sur ce palpitant Aleixandre qui dialogue dans un authentique Théâtre du Monde.

Nous offrons ci-après une traduction du premier dialogue extrait de *Diálogos del conocimiento: Sonido de la guerra. (Bruit de la guerre).*

Céline GARCIA

EL SOLDADO.

AQUI llegué. Aquí me quedo. Es triste
saber que el día en noche encama. Eterna
miré la luz en unos ojos bellos.
¡Cuán lejos ya! Aquí en la selva acato
la única luz, y Vivo. Pues ignoro
aquí de dónde vengo. Son las aves
tenaces las que sobreviven, las que
sobrevuelan. Aquí a mis pies lianas
bullen, y sienten que tierra es todo, y nada
es diferente. El cielo no es distinto.
El ave es tierra v vuela.
Lo mismo garza que alcotán.; Que pájaros
fantasmas, qué chirridos
fantasmas! El agua pasa y cunde.
Aquí mi cuerpo mineral hoy puede
vivir. Soy piedra pues que existo.

E L BRU JO.

Solo quedé. Arrasada está la aldea.
Ah, el miserable
conquistador pasó. Metralla y, más, veneno
vi en la mirada horrible. Y eran jóvenes.
Cuántas veces soñé con un suspiro
como una muerte dulce. En mis brebajes
puse el beleño de no ser, y supe
dormir, terrible ciencia última.
Mas hoy no me valió. Con ojo fijo
velé y miré, y seco

LE SOLDAT

Ici je vins. Ici je reste. C'est triste
de savoir que le jour s'incarne en nuit. J'ai regardé
la lumière éternelle dans de beaux yeux.
Comme c'est loin déjà! Ici dans la forêt je respecte
l'unique lumière, et je vis. Car j'ignore
ici d'où je viens. Ce sont les oiseaux
tenaces ceux qui survivent, ceux qui
survolent. Ici à mes pieds les lianes
foisonnent et sentent que la terre est tout, et que rien
n'est différent. Le ciel n'est pas distinct.
L'oiseau est terre et vole.
Aussi bien le héron que le lancret. Quels oiseaux
fantômes, quels grincements
fantômes! L'eau passe et se répand.
Ici mon corps minéral aujourd'hui peut
vivre. Je suis pierre puisque j'existe.

LE SORCIER

Seul je restai. Rasé est le village
Ah, le misérable
conquérant passa. De la mitraille et plus, du venin
je vis dans l'horrible regard. Et ils étaient jeunes.
Que de fois ai-je rêvé d'un soupir
comme une douce mort. Dans mes breuvages
je mis la jusquiame du non-être et je sus
dormir, terrible science ultime.
Mais aujourd'hui cela ne m'a servi à rien. L'œil fixe
je veillai et regardai, et sec
un œil vit la pluie, et elle était rouge.
Pâle et sec,

un ojo vio la lluvia, y era roja.
Pálido y seco,
y ensangrentado en su interior, cegó.

EL SOLDADO.

No estoy dormido. No sé si muero o sueño.
En esta herida está el vivir, y ya
tan sólo ella es la vida.
Tuve unos labios que significaron.
Un cuerpo que se erguía, un brazo extenso,
como unas manos que aprehendieron: cosas,
objetos, seres, esperanzas, humos.
Soñé, y la mano dibujaba el sueño,
el deseo. Tenté. Quien tienta vive. Quien conoce ha muerto.
Sólo mi pensamiento vive ahora.
Por eso muero. Porque ya no miro,
pero sé. Joven lo fui. Y sin edad, termino.

EL BRUJO.

Pues vi miré. La sangre no era un río,
sino su pensamiento doloroso.
La sangre vive cuando presa pugna
por surtir. Pero si surte, muere.
Como un castillo donde prisionera
está la bella y un dulce caballero
abre el portón, y sale: la luz mata.
Así la sangre, en que el destino yerra,
pues si Fulgura muere. Ah, qué misterio
increíble. Sólo sobre unos labios coloridos,
como tras celosía, se adivina
el bulto de la sangre. Y el amante
puede besar y presentir, ¡sin verla!

et ensanglanté du dedans, il cessa de voir.

LE SOLDAT

Je ne suis pas endormi. Je ne sais si je meurs ou rêve.
En cette blessure est la vie, et déjà
il n'y a qu'elle qui est la vie.
J'eus des lèvres qui signifièrent.
Un corps qui se dressait, un bras tendu,
comme des mains qui saisirent: des choses,
des objets, des êtres, des espoirs, des fumées.
Je rêvai, et la main dessinait le songe,
le désir. Je tâtai. Qui tâte vit. Qui connaît
est mort.
Seule ma pensée vit à présent.
C'est pourquoi je meurs. Parce que je ne regarde plus,
mais je sais. Jeune je le fus. Et sans âge, je finis.

LE SORCIER

Alors je vis je regardai. Le sang n'était pas un fleuve,
mais sa pensée douloureuse.
Le sang vit lorsque prisonnier il lutte
pour jaillir. Mais s'il jaillit, il meurt.
Comme un château où prisonnière
est la belle et où un gentil chevalier
ouvre le portail, et elle sort: la lumière tue.
Tel est le sang, dans lequel le destin se fourvoie,
car s'il fulgure il meurt. Ah! quel mystère
incroyable. Ce n'est que sur des lèvres colorées
comme derrière une jalousie, que l'on devine
la masse du sang. Et l'amant
peut embrasser et pressentir, sans le voir!

EL PAJARO

¿Quién habla aquí en la noche? Son venenos
humanos. Soy ya viejo y oigo poco,
mas no confundo el canto de la alondra
con el ronco trajín del pecho pobre.
Miro y en torno casi ya no hay aire
para mis alas. Ni rama para mi descanso.
¿Qué subversión pasó? Nada conozco.
Naturaleza huyó. ¿Qué es esto? Y vuelo
en un aire que mata.
Letal ceniza en que bogar, y muero.

EL SOLDADO.

Qué sed horrible. En tierra seca, nada.
Tendido estoy y sólo veo estrellas.
El agujero de mi pecho alienta
como brutal error. Pienso, no hablo.
Siento. Alguna vez sentir fuera vivir.
Quizás hoy siento porque estoy muriendo.
Y la postrer palabra sea: Senti.

EL BRUJO.

Camino a tientas. ¿Entre piedras ando
o entre miembros dispersos? ¿Frío un talón o es
una frente rota?
Qué rumoroso un trozo que está solo:
Más allá de la muerte vive algo,
un resto, en vida propia. Y ando, aparto
esa otra vida a solas que no entiendo.

EL SOLDADO.

L'OISEAU

Qui parle ici dans la nuit? Ce sont des poisons
humains. Je suis déjà vieux et j'ai l'oreille dure,
mais je ne confonds pas le chant de l'alouette
avec la rauque agitation du pauvre cœur.
Je regarde et alentour il n'y a presque plus d'air
pour mes ailes. Ni de branches pour mon repos.
Quelle subversion survint? Je ne connais rien.
La nature a fui. Que se passe-t-il? Je vole
dans un air qui tue.
Cendre létale où voguer et je meurs.

LE SOLDAT

Quelle horrible soif. Rien, sur la terre aride.
Je suis étendu, et je ne vois que des étoiles.
Le trou de ma poitrine respire
comme une brutale erreur. Je pense, je ne parle pas.
Je sens. Parfois sentir équivaudrait à vivre.
Si je pense aujourd'hui, peut-être est-ce parce que je meurs.
Et que les derniers mots soient: j'ai senti.

LE SORCIER

Je chemine à tâtons. Vais-je parmi des pierres
ou parmi des membres éparpillés? Est-ce un talon froid ou
quelque front brisé?
Qu'il est bruyant le fragment qui est seul:
Bien au-delà de la mort quelque chose vit,
un reste, avec sa vie propre. Et je marche, j'écarte
cette autre vie solitaire que je ne comprends pas.

LE SOLDAT

Si quelqu'un venait...Je ne peux pas parler. Je ne
puis crier. Je fus jeune et je regardais, je brûlais,

Si alguien llegase... No puedo hablar. No
puedo gritar. Fui joven y miraba, ardía,
tocaba, sonaba. El hombre suena. Pero mudo,
muero.
Y aqui ya las estrellas se apagaron,
pues que mis ojos ya las desconocen.
Sólo el aire del pecho suena. El estertor
dentro de mí respira por la herida,
como por una boca. Boca inútil.
Reciente, y hecha sólo
para morir.

EL BRUJO.

La guerra fue porque está siendo. Yerran
los que la nombran. Nada valen y son sólo
palabras
las que te arrastran, sombra polvorosa,
humo estallado, humano que resultas
como una idea muerta tras su nada.
¿Dónde el beleño de tu sueño, zumo
para dormir, si todo ha muerto y veo
sólo que la luz piensa ¿No,no hay vida,
sino este pensamiento en que yo acabo:
El pensamiento de la luz sin hombres.

LA ALONDRA.

Todo está quieto y todo está desierto.
Y el alba nace, y muda.
Pasé como una piedra y fui a la mar.

je touchais, je résonnais. L'homme résonne. Mais muet,
je meurs.
Et ici les étoiles se sont déjà éteintes
puisque mes yeux déjà les méconnaissent.
Seul l'air dans ma poitrine sonne. Le râle
au-dedans de moi respire par la blessure,
comme par une bouche. Bouche inutile.
Récente et faite seulement
pour mourir.

LE SORCIER

La guerre fut parce qu'elle se poursuit. Ils se trompent,
ceux qui la nomment. Ils ne valent rien et ne sont
que des mots
ceux qui te traînent, ombre poussiéreuse,
fumée éclatée, humaine qui te révèles
comme une idée morte derrière son néant.
Où est la jusquiame de ton rêve, suc
pour dormir, si tout est mort, si je ne vois seulement
que la lumière qui pense? Non, il n'y a pas de vie,
hormis cette pensée en laquelle je finis:
La pensée de la lumière sans hommes.

L'ALOUETTE

Tout est calme et tout est désert.
Et l'aube naît et elle mue.
Je passai comme une pierre et je m'en fus à la mer.

COMEDIE ET METAPHYSIQUE CHEZ LEOPOLDO MARECHAL.

Bien qu'abondante et variée, l'œuvre littéraire de Leopoldo Marechal forme un tout solidement cohérent. (1) De la poésie au roman et à la nouvelle en passant par l'essai, le dialogue philosophique ou le théâtre, elle est en effet parcourue de façon quasi obsessionnelle par quelques invariants métaphysiques ou ésotériques. Parmi les plus significatifs, citons celui de la féminité et de ses deux personnifications opposées : la " Vénus terrestre " et la "Vénus céleste ", liées l'une à la chute dans la matière, l'autre, à l'élévation spirituelle et toutes deux, dans leur conflit même, au Pygmalion mythique, dont le travail de création oscille entre matière et esprit. (2) Or il n'y a *a priori* rien de commun entre une production littéraire empreinte de " passion métaphysique " (3) et *Les Trois visages de Vénus*,(4) comédie qui, ne s'occupant que de la " Vénus terrestre ", pourrait être qualifiée de légère. Par un tel contraste, celle-ci servira donc de pierre de touche : il s'agira, grâce à elle, d'étudier la rémanence des invariants maréchaliens dans un contexte apparemment inapproprié, dont voici au préalable une brève analyse.

La pièce comprend sept personnages - quatre hommes et trois femmes - et se déroule en cinq " tableaux ". Dans le premier, le professeur Ambrosio, Pygmalion dérisoire, pense avoir totalement " fabriqué ", puis inventorié son épouse Graciana, mais un rêve de celle-ci échappe encore à ses fiches... Dans le second, suivant les conseils du professeur, Lucio se fait lointain et mystérieux pour reconquérir son épouse Isabel. Dans le troisième, Silvano le poète parvient à éveiller Graciana à la vie et à l'amour. Dans le quatrième, le stratagème de Lucio est couronné de succès. Dans le cinquième, Graciana abandonne Ambrosio pour Silvano. Alors que Lucio rit et qu'Ambrosio pleure, surgit au dénouement une nouvelle patiente pour le professeur, qui se remet au travail.

I DÉTOURNEMENT DU MYTHE HÉROÏQUE ET STATUT DE LA FEMME.

En ce qui concerne l'intrigue, les thèmes comiques bien connus du barbon trompé ou, inversement, de l'épouse reconquise par son mari remplissent parfaitement leur fonction, certes, mais, par ailleurs, le mythe héroïque, tellement prégnant chez Marechal, ne disparaît pas, quitte à se manifester sous forme parodique : un faux héros (Lucio) se mettra en devoir de libérer une belle captive dont le seul défaut est d'être inventée de toutes pièces. Voici donc l'histoire abracadabrante qu'il feint de vivre dans l'espoir de susciter de la jalousie et un regain d'intérêt de la part d'une épouse qui le délaisse (5)

---

1) Pedro Orgambide : " Marechal ", *in* : Pedro Orgambide y Roberto Yahni : *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.- p.419.
Jean-François Podeur : *La femme et l'enfance dans l'œuvre de Leopoldo Marechal*. Thèse de doctorat, Paris III, 1986.- p.7.
2) *i d*, *ibid.*, première partie de la thèse dont cet article s'inspire directement.
3) Nous empruntons l'expression à Graciela Coulson : *Marechal, o la pasión metafísica.*, Buenos Aires, Garcia Cambeiro, 1974.
4) Titre traduit par nous de l'original : *Las tres caras de Venus*. Buenos Aires, Citérea, 1966. Nous citerons d'après cette édition.
5) " Lucio - (Abandona la escopeta y se deja caer en un sillón). Isabel, calcula : el rey Maduk, su padre / de Morgana /, un viejo alcohólico que arrojó al fango la corona imperial, su Gran Sacerdote, una piltrafa humana que olvidó hasta el latín ; su corte, una oligarquía que se pudre lujosamente. ¡ Y este mestizo de Cayupán ! Imagínate, Isabel, que se atreve a poner sus ojitos laganosos en Morgana ! ¡ En Morgana, la perla de la isla ! " *ibid.*, p.46

- Lucio - (Il abandonne son fusil et se laisse tomber dans un fauteuil.) Isabel, fais le compte : le roi Maduk, son père / de Morgana /, un vieil alcoolique qui a laissé choir la couronne impériale dans la boue, son Grand Prêtre, une loque humaine qui a oublié jusqu'à son latin ; sa cour, une oligarchie qui pourrit dans le luxe. Et ce bâtard de Cayupan ! Figure-toi, Isabel, qu'il ose jeter ses petits yeux chassieux sur Morgana ! Sur Morgana, la perle de l'île ! "

Sous la forme d'un roman d'aventures pour enfants, on retrouve ici les principaux éléments de la geste de Mégaphone, le héros du roman le plus engagé de Marechal: *Mégaphone, ou la guerre.* (6)

Il y a d'abord un pays en pleine décadence du fait de la démission de ses élites : les prêtres et les guerriers (l'empereur), qui constituent respectivement la première et la deuxième des quatre castes d'une société, d'après la philosophie de l'histoire adoptée par Marechal. (7) On est d'autant plus enclin à faire le rapprochement avec le roman *Mégaphone, ou la guerre*, que dans les deux cas, l'auteur n'hésite pas à employer le terme péjoratif d' " oligarchie " - si riche de connotations historiques et politiques en Argentine (8) pour qualifier le vil entourage qui retient la captive.

Il y a ensuite cette même femme, appelée ici Morgana. Pour peindre sa beauté, Lucio se sert de tout un attirail métaphorique des plus conventionnels, qui n'est pas sans rappeler, par autodérision, la poésie juvénile de l'auteur (9)

" Son corps est une vivante colonne d'albâtre. La lumière chante dans les pierreries de ses yeux, pleure dans la nuit de sa chevelure, rit à flots dans le corail de sa bouche."

Le spirituel n'est d'ailleurs pas oublié, puisque, de façon très romantique, l'âme de cette princesse imaginaire est " comme un nénuphar dans l'eau putride." (10).

N'oublions pas enfin l'entreprise héroïque elle-même, qui consiste à délivrer la belle captive : Lucio feint de chercher là un exploit à sa mesure. Comme pour nombre de héros, sa naissance et son enfance n'auront-elles pas déjà annoncé un destin d'exception ? (11)

---

6) Titre traduit par nous de l'original : *Megafón, o la guerra.*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970. A propos du mythe " héroïque ", Marechal, qui relie " héros" à " Eros " par l'étymologie, aurait souscrit à cette affirmation : " Le thème qu'illustrent les mythes de héros, c'est la possibilité, dans certaines conditions, d'établir un passage entre le monde des hommes et celui des dieux, de révéler dans une épreuve la présence sur soi du divin."(Jean-Pierre Vernant : *Mythe et pensée chez les Grecs.* Paris, Maspéro, 1978.tome 2, p.91.) Ainsi s'est-il livré à une véritable herméneutique de son propre roman *Adán Buenosayres*, mais aussi des grandes épopées de l'humanité pour en souligner le sens profond : celui d'une " réalisation spirituelle " symbolisée par la quête d'une femme idéale ou " Vénus céleste " (" Claves de *Adán Buenosayres* ", in : Alfredo Andrés : *Palabras con Marechal.* Buenos Aires, Carlos Pérez, 1988.- p.p.123, 125, 133).

7) Leopoldo Marechal : *Autopsia de Creso.* Buenos Aires, Ed. del Barrilete, 1965.

8) Un des ouvrages les plus représentatifs sur l'oligarchie argentine est : Juan José Sebreli : *Apogeo y ocaso de los Anchorena.* Buenos Aires, Siglo XX, 1965. Voir aussi *Megafón, o la guerra, loc. cit.*, p.p.145-165 et *pass.*

9) " Su cuerpo es una viva columna de alabastro. La luz canta en la pedrería de sus ojos, llora en la noche de sus cabellos, ríe a borbotones en el coral de su boca." *Las tres...*, p.48.

Quant à la poésie juvénile de l'auteur, il s'agit de *Días como flechas.* (Buenos Aires, Gleizer, 1926) : elle précède le ' rappel à l'ordre ' des années suivantes et l'approfondissement métaphysique et religieux de la littérature. Sur ce point, voir : Alfredo Andrés : *loc. cit.*, p.123.

10) *Las tres...*, p.49.

11) " Yo nací para un destino heroico y señales prodigiosas lo anunciaron desde mi infancia. No te puedo afirmar como Hércules, que necesité dos años de gestación en el claustro materno, en lugar de los nueve meses que pide la normalidad. Pero te diré, como Romulo, que fui amamantado por una bestia salvaje." *Ibid.*p.p.46-47.

Sur la naissance prodigieuse du héros : Charles Baudouin : *Le Triomphe du héros.*, Paris, Plon, 1952.- ch.V.

" Je naquis pour un destin héroïque, et des signes prodigieux l'annoncèrent dès ma naissance. Je ne saurais affirmer, comme Hercule, qu'il me fallut deux ans de gestation dans le sein maternel au lieu des neuf mois normalement requis. Mais je te dirai, comme Romulus, que je fus allaité par une bête sauvage."

Bref, il y aurait bien là matière épique, comme dans *Mégaphone, ou la guerre*, s'il ne s'agissait pas seulement d'une fable destinée à faire revivre un couple moribond, et dont nous allons maintenant mesurer les effets.

Piquée au vif, Isabel, qui voulait quitter son mari, s'efforce alors de le retenir par ce même confort douillet qu'elle lui reprochait naguère de trop aimer : (12)

" - *Lucio* - J'ai mal aux pieds. On dirait que cette chaussure de montagne est en granit.

- *Isabel* - Oh oui ! Oh oui !

(Elle s'agenouille aux pieds de Lucio, le déchausse et lui met des pantoufles. Elle pleurniche :) Et tout cela, après tout, dans quel but ? Lucio, cette île est au diable Vauvert ! Moi, je l'abandonnerais à son sort ! Morgana !

Une coureuse de fortunes, qui sait ! "

Indispensables à toute expédition aventureuse, les chaussures de montagne sont remplacées par des pantoufles, qui ont ici une double signification : d'abord, celle des joies paisibles du foyer conjugal par opposition aux exploits héroïques, mais aussi, à un second niveau, celle d'une transposition parodique de ces mêmes exploits dans le cadre de la vie bourgeoise, la " dame " chaussant à son " chevalier " des pantoufles en guise d'éperons. L'entreprise consiste alors à utiliser la fiction pour reconquérir celle que l'on a perdue, et les efforts qu'elle exige finissent par être épuisants : il ne s'agit pas seulement pour Lucio de supporter " le poids de la fable " comme celui d'une armure, mais aussi de s'imposer une difficile retenue dans ses élans amoureux. (13) C'est à ce prix que son épouse lui renouvellera son amour en une pittoresque et bourgeoise reviviscence de l'argument du roman de Chrétien de Troyes *Erec et Enide*.

Selon nos deux niveaux d'interprétation, en effet, le Lucio " réel " est d'abord dans la situation d'Erec, à qui son épouse Enide reproche d'avoir délaissé le métier des armes pour mieux jouir du bonheur conjugal, puisque ce sont sa passivité et sa vie routinière qui lui valent le mépris d'Isabel. Comme Erec, donc, il lui faut se lancer dans l'aventure, ou du moins en manifester l'intention. Mais à un second niveau, son effort s'apparente beaucoup plus à celui de l'écrivain Chrétien de Troyes qu'à celui d'Erec, puisqu'il imagine et mime une histoire pour satisfaire le " bovarysme " d'Isabel. (14)

---

12) " *Lucio* - Me duelen los pies. Este calzado de montaña parece de granito.
Isabel - ¡ Eso ! ¡Eso ! (Se arrodilla a los pies de Lucio, lo descalza y le pone unas zapatillas. LLoriquea :) Y bien mirado, ¿ para qué ? ¡ Lucio, esa isla queda en la loma del diablo ! ¡ Yo dejaría que se fuese a pique ! ¡ Morgana ! ¡ Tal vez una cazadora de fortunas ! " *Les Ires...*, p.50.

13) *ibid.*, p.p.50, 56.

14) " Il / Chrétien de Troyes / n'entreprendra rien d'autre que de réconcilier le mariage et l'amour en réintroduisant dans le mode de vie du couple légal l'attrait du romanesque /.../ le remède réel qu'il proposait à ses lecteurs n'était rien d'autre que la culture de l'imagination, la pratique de la compensation fictive, avec à terme le bovarysme." Jean-Charles Payen : " Le roman médiéval du XII au XIIIe siècle ", in : (Collectif) : *Histoire littéraire de la France, I, Des origines à 1492*, Paris, Ed. Sociales, 1974.- p.234.

De plus, si Erec se bat sans ambiguïté pour Enide, Lucio se bat apparemment pour Morgana et, par des voies détournées, pour Isabel : il n'est pas question pour lui de mériter sa dame par dévouement ou dévotion, mais de fasciner son épouse selon les doctes conseils d'Ambrosio.

Aussi bien celui-ci raille-t-il fréquemment la "fausse idole" féminine érigée par les amoureux, qui " baisent ses petits petons d'or, ses mains d'argent, son cou de nickel, ses épaules de laiton, ses seins d'agate, son ventre d'antimoine " etc. En réalité, poursuit-il en se situant aux antipodes du monde courtois, c'est à l'homme qu'il revient d'attirer la femme, et non l'inverse: (15)

"Le mystère, c'est l'homme. Et la femme est la " matière première " : comme elle n'a pas de mystère en elle, elle est toujours à s'en chercher un d'emprunt. (Avec enthousiasme) Lucio ! Il est indispensable que tu sois pour elle une énigme ! Il te faut un mystère, d'urgence."

Ainsi se trouve dramatisée une nouvelle fois cette métaphysique androcentrique du sexe, chère à Marechal, selon laquelle le masculin - déterminé - et le féminin - indéterminé - ont pour fonctions respectives de donner et de recevoir une forme. (16) Que le professeur et son discours soient des plus ridicules n'empêche pas cette manière de voir de s'imposer dans la comédie, comme nous allons le montrer.

II QUELS VISAGES POUR VÉNUS ?

C'est donc à une étude des figures féminines, dont l'importance est d'ailleurs soulignée par le titre, qu'il nous faut maintenant nous livrer.

1) *Morgana, la femme imaginaire.*

Morgana, dont le nom (" Morgane ") est pétri de merveilleux, nous permet de faire la transition entre le mythe héroïque et le monde bourgeois des personnages. Si nous la prenons en compte, il n'y aura plus trois, mais quatre " visages de Vénus ". Objet de quête, elle est aussi une créature issue de l'imagination de Lucio et, de ce fait, introduit un autre mythe maréchalien : celui de Pygmalion. (17)

2) *Graciana, la femme-automate.*

" Matière première ", pour Ambrosio, la femme attend l'intervention de son Pygmalion

15) " El misterio es el hombre. Y la mujer es la ' materia prima ' : como no tiene misterio propio, anda siempre buscándose alguno de prestado. (Con entusiasmo) ¡ Lucio, es necesario que seas un enigma para ella ! Te hace falta un misterio, urgentemente." *Las tres...*, p.15.

16) " A ce degré, Apollon, dieu de la ' forme pure ' fut conçu sans mère et né de soi ' /.../ : Apollon, dieu dorien, ' géométrisant ', parce qu'au masculin et à la forme appartient la détermination, au féminin l'indéterminé de la matière plastique et le sans-limite /.../ " Julius Evola : *Métaphysique du sexe*. Paris, Payot, 1976.- p.186.

17) Jean-François Podeur : *loc.cit.*, p.p.95-102, sur la typologie des différentes figures de Pygmalion dans l'œuvre de Marechal.

18) " ¡ Sí, muchacho ! Hemos cumplido la gran obra : edificar una mujer. (Toma el retrato y lo mira con adoración creciente).¡Pues bien, yo soy el único motor de esa sonrisa. ; Estúdiale los ojos ! Miran lo que yo quiero y ven lo que yo deseo que vean." *Las tres...*,p.10

pour enfin prendre forme. Mettant sa théorie en application, le professeur fait de Graciana une femme automate, semblable à tant d'autres personnages féminins des romans de Marechal. (18)

" *Ambrosio* - Oui, mon garçon ! Nous avons accompli le grand œuvre : construire une femme. (Il prend le portrait et le regarde avec une admiration croissante). Eh bien, c'est moi le seul auteur de ce sourire. Etudie ses yeux ! Ils regardent ce que je veux et voient ce que je désire qu'ils voient."

Cependant, l'ironie du destin veut qu'il tombe dans l'erreur symétriquement inverse de celle des poètes qu'il fustige : comme eux, en effet, il a dressé une idole, mais en l'emplissant de son propre moi narcissique au lieu de la laisser vide. Il est donc aussi éloigné qu'eux du Pygmalion transcendant qui verrait en la femme le reflet, non de son propre " mystère ", mais de celui de Dieu. (19)

3) *Graciana et Isabel : la femme-disciple.*

La " femme-disciple " marque une étape dans l'accomplissement du mythe en s'émancipant quelque peu de son créateur et maître, comme la statue de Galatée, quand la déesse Vénus finit par lui donner vie. Ainsi Graciana, l'automate du premier tableau, passe-t-elle de l'emprise d'Ambrosio à celle de Silvano, le " Pygmalion-éducateur ". Comme son nom l'indique (" Sylvain "), celui-ci se charge de l'éveiller au monde qui l'entoure, par exemple aux mille couleurs et aux mille parfums de la nature, et le résultat ne tarde pas à se faire sentir : la nouvelle Graciana croque la pomme à belles dents comme une affamée, bien décidée à profiter de la vie, puis se laisse aller sans retenue à l'ivresse poétique : (20)

" *Graciana* - Nous courions tous les deux dans la nuit immense /.../ *Silvano* - (Il proteste) Cela, je ne l'ai pas dit, Graciana ! *Graciana* - (Sans l'entendre) Moi, je courais devant, sur les prés humides de rosée. L'odeur de la terre nous enivrait : une odeur de fleurs cachées, d'écorces amères, de résines et de limettiers. Et moi, je courais devant ! "

Non contente d'imaginer une scène qui ne lui a pas été soufflée, elle se voit devant Silvano: on ne saurait être plus clair...

Libre désormais, il n'en reste pas moins qu'elle doit toute sa fougue à l'homme dont elle est amoureuse. Cette nuance importante nous apparaîtra mieux si nous comparons la pièce à celle de Bernard Shaw. Dans son *Pygmalion*, cet auteur nous montre comment Galatée-Elisa s'émancipe toute seule et se révolte contre Pygmalion-Higgins sans pour autant s'éprendre d'un autre. (21) Graciana, au contraire, passe sans transition de la soumission à la

19) Sur le néo-platonisme de Marechal, sur l'élucidation théologique du ' mystère ' dont la femme serait le " fantôme ", voir : Jean-François Podeur : *loc. cit.*, p.p.103-137, 186-198 respectivement.

20) " *Graciana* - Corriamos los dos, en la noche inmensa, /.../
Silvano - (Protesta)¡ Eso no lo dije yo, Graciana !
Graciana - (Sincirlo) Yo corría delante, sobre los pastos húmedos de rocío. El olor de la tierra nos emborrachaba : un olor de flores ocultas, de amargas cortezas, de resinas y limos. ! Y yo corría delante ! " *Las tres.* ., p; 35-

21) Bernard Shaw : *Sainte Jeanne, Pygmalion.*, Paris, Rombaldi, 1969.

révolte par l'intervention déterminante de Silvano. Qui plus est, celui-ci la compare explicitement à la nature déchaînée, laissant entendre qu'il lui faudra bien un jour, quand il le pourra, " canaliser " cette énergie primitive, selon l'expression caricaturale, mais claire, du professeur Ambrosio. (22)

Comme Graciana, Isabel est tentée de choisir un autre homme que son mari, mais pour des raisons différentes. Lucio définit en effet la femme comme un " lit de roses " ou encore un " vase " qui le contiendrait, par des métaphores douteuses et ridicules qui traduisent une coupable nostalgie de la vie intra-utérine et de la femme-mère. C'est cette mollesse qu'Isabel ressent comme une frustration : (23)

" *Isabel* - /.../ j'avais besoin d'une main de guitariste qui me fasse vibrer. Et pendant que j'attendais, que faisais-tu, toi ? Tu grossissais, tu grossissais, tu grossissais !

Mais à peine Lucio fait-il mine de partir qu'elle le supplie de l'emmener. Son besoin de participation au " mystère ", c'est-à-dire à l'univers mental de son mari est si fort qu'il finit par la réduire au mimétisme. (24) Dans le cinquième tableau, elle est devenue l'écho de Lucio et croit dur comme fer à ses fariboles. Son indétermination est désormais fixée sur un projet.

4 *Eva, la femme primordiale.*

Pour le cas où tout cela ne serait pas assez clair, le dernier tableau dévoile le mythe, qui sous-tendait la frivolité de la comédie, lorsque surgit "l'Inconnue": (25)

" *L'Inconnue* - (Comme en une plainte éternelle) Professeur, j'ai besoin de votre conseil ! C'est un mal qui viendrait et qui ne viendrait pas du cœur /.../ C'est un vide que l'on dirait rempli et une plénitude que l'on dirait vide /.../ C'est un cri en silence et, en même temps un silence qui crie. Professeur ! Professeur ! /.../ *Ambrosio* - (En extase) Le vide absolu ! /.../ (Il se précipite en personne vers le bureau et revient avec quelques fiches et un crayon. Il s'assied en face de l'Inconnue, qui reste debout et lui dit) Votre nom, s'il vous plaît.

L'Inconnue - (D'une voix neutre, mais comme si elle se révélait tout entière dans son nom) EVA."

L'importance de cette scène ne saurait nous échapper. D'abord, la révélation du nom

22) Ce déchaînement, selon certaines religions et philosophies ésotériques, est celui de la Vénus " démoniqus " ou " démoniaque ", principe cosmique antagoniste du " supra-cosmique " (le masculin), caractérisé au contraire par l'immobilité hiératique. Julius Evola : *loc. cit.*, p.p. 193-199, 207-210.

23) " /.../ necesitaba una mano de guitarrero que me pulsase. Y mientras yo esperaba, ¿ qué hacías tu ? ¡ Engordar, engordar, engordar ! " *Les tres...*, p.46.

24) "/.../ le cosmique féminin est caracterisé par ce que les Grecs appelaient l' " hétérité ", c'est-à-dire le rapport à un autre, l'hétérocentrisme. Pendant qu'il appartient au masculin pur d'avoir en soi son principe, au féminin pur est propre, naturel, d'avoir son principe dans un autre." Julius Evola : *loc.cit.*, p.215.

25) " *La Desconocida* - (Como en una queja eterna) Profesor, necesito su consejo ! Es un mal que vendría y no vendría del corazon /.../ Es un grito en silencio, y, a la vez, un silencio que grita. ! Profesor ! ! Profesor ! /.../

Ambrosio - (En éxtasis) ¡ El vacio absoluto ! /.../ (El mismo corre al escritorio y vuelve con algunas fichas y un lápiz. Se sienta frente a *La Desconocida*, que parmanece de pie, y le dice :) Su nombre, por favor.

d'"Eva" soulignée par la typographie, suggère l'éternel retour du couple primordial (Adam et Eve), archétype de tant d'autres rencontres entre l'homme et la femme" matière première", parmi lesquelles il faudrait vraisemblablement inclure celle du professeur et de la future Graciana-automate. Ensuite, sa place en conclusion en fait une vérité définitive comme si, malgré ses déconvenues et sa ridicule incapacité à le résoudre, le professeur savait au moins poser le problème de l' "éternel féminin ".

5 Essai de typologie.

Comme nous venons encore d'en avoir un exemple, Marechal est un écrivain toujours enclin à révéler et à éclaircir les symboles religieux et métaphysiques de ses propres œuvres autant que de celles des autres. Essayer de " distinguer pour comprendre " ce que propose le titre de la comédie se justifie donc pleinement ici. (26)

Or, nous constatons qu'en fin de compte, les personnages féminins ne sont pas aussi nettement marqués qu'on aurait pu s'y attendre. Par exemple, combien sont-ils ? *Stricto sensu*, Morgana n'est pas du nombre, mais, toute fictive qu'elle est, elle remplit une fonction importante - que nous avons analysée -, et l'oublier serait aussi absurde que d'oublier Dulcinée dans *Don Quichotte*. Pour l'intégrer, nous dirons qu'elle est un type (la princesse lointaine). Dans les autres cas, d'ailleurs, le personnage - Eva - s'efface nettement derrière l'abstraction métaphysique, ou, s'il existe vraiment, ne coïncide pas avec le type : la " femme-automate " n'est que momentanément représentée par Graciana, qui, par la suite, s'émancipe ; quant à la " femme-disciple ", on la trouve à la fois en Graciana et Isabel. Cette remarquable habilité des personnages féminins est un indice de plus d'une même volonté de voir l'éternel féminin derrière les " visages " multiples qu'il pourrait prendre, mais en même temps, fait obstacle à une classification cohérente.

En revanche, les types et les personnages masculins coïncident beaucoup plus, ce qui donne à ceux-ci une stabilité et une individualité accrues : Ambrosio, socialement défini par son titre, est le savant âgé, Lucio, le citadin moyen d'âge mûr, Silvano, l'adolescent apprenti et poète, pour ne pas parler de Bullosa, personnage secondaire, qui n'en représente pas moins efficacement le type du rival (de Lucio) et de l'amant (d'Isabel). En fait, c'est par rapport à eux que se déterminent les personnages féminins.

Conclusion.

Les Trois visages de Vénus se présente certes comme un aimable divertissement qui détonne un peu par rapport aux autres œuvres de l'auteur, comme si celui-ci, à l'instar de Lucio, se mettait à son tour en robe de chambre et en pantoufles pour souffler et pour laisser souffler ses personnages au prix d'un léger humour, leur pardonnant presque leur manque de préoccupations spirituelles. Il semble même réhabiliter la " Vénus terrestre ", qui, ni dans la vie quotidienne (Isabel) ni dans la nature (Isabel) ne sert pour cette fois de re-

26) Le scolastique, qu'il connaît très bien, informe sa démarche intellectuelle, comme l'indique par exemple le titre de son dialogue avec César Fernandez Moreno : " Distinguir para entender ", *Mundo Nuevo*, n°18, diciembre 1967,- p.p.59-84.

poussoir aux aspirations élevées que symbolise d'ordinaire la " Vénus céleste ". Pourtant, il n'oublie jamais les principes métaphysiques de sa vision du monde : le mythe héroïque ou celui de Pygmalion, bien que galvaudés, sont toujours prêts à resurgir, purs "fantômes" qui suggèrent un vide à combler, comme Eva, la "Vénus" du dénouement et du dénuement. Mais ce qui perdure par-dessus tout, c'est une vision nettement androcentrique de la femme qui peut aussi bien devenir automate ou œuvre d'art qu'épouse ou amante selon le comportement de son "Pygmalion", de sorte que l'on peut se demander si les " trois visages " qu'elle offre ne sont pas surtout ceux des hommes qui lui impriment leur volonté, comme dans un tango. (27)

Jean-François PODEUR

27) Pour certains auteurs, il existe bel et bien une " métaphysique du tango " : à partir de l'objet sexuel matérialisé par la danse, l'homme chercherait à créer la femme dont il a la nostalgie. Ernesto Sabato : *Tango. Discusión y claves*. Buenos Aires, Losada, 1968.- p.p.14-15. "L'homme est le créateur de la danse du tango, parce qu'il l'engendre sur le corps de la femme ", nous dit d'ailleurs Tulio Carella, cité par Sábato (*ibid.*, p.33).

DEIRDRE DES DOULEURS de J.M. SYNGE: THÉÂTRE ANTIQUE ET MODERNE.

J.M. Synge a écrit *Deirdre des Douleurs* à la fin de sa vie. C'est presque une coutume de dire à ce propos qu'il a investi dans cette œuvre sa propre souffrance, sa propre conscience de la mort, les transcendant, ou les sublimant, par le retour aux sources mythologiques, par la création d'un personnage héroïque pour d'autres raisons que celles du mythe. Ce point de vue autobiographique est un peu celui de W. B. Yeats dans une préface à cette pièce (1), et, quel que soit son bien-fondé, il masque un peu certaines qualités de la tragédie (dont W. B. Yeats accentuait surtout la beauté (2)), sa portée réelle pour nous aujourd'hui. Et cela demande qu'on comprenne sa relation à toutes les autres pièces du théâtre de J. M. Synge.

Que la pièce soit, comme c'est le cas, inachevée, ou que Synge s'y livre par le biais d'une héroïne mythique à laquelle il s'identifie sincèrement (3), cela ne nous dit rien sur ce en quoi cette œuvre peut encore intéresser un public, ni sur sa valeur proprement théâtrale.

J. M. Synge, dans une lettre, (4) disait que, pour lui, achever *Deirdre* signifiait transformer un simple récit en véritable théâtre. Et, parallèlement, W. B. Yeats disait, tout en insistant sur la beauté de l'œuvre, qu'elle était moins "dramatique" que ses autres pièces (5). Cette contradiction, apparente puisqu'elle ne fait que confirmer l'inachèvement de l'œuvre, a néanmoins le mérite de situer l'intérêt, ou le problème, de *Deirdre des Douleurs* ailleurs que dans une plate relation autobiographique. Sa relation au mythe ne nous semble pas être la priorité dans la compréhension de *Deirdre*. Sans entrer dans le détail, on peut dire que Synge a schématisé le récit mythique, c'est-à-dire l'a réduit, en quelque sorte, à un "squelette" qu'il a lui -même "étoffé": de la fuite des amants (acte I) aux causes du retour (II) et au retour effectif avec ses conséquences et la conclusion (acte III), Synge n'a pris que la trame et les noms et événements principaux; il y avait donc place, bien sûr, pour une adaptation, voire une modernisation, du mythe (6), c'est-à-dire sa transformation en une œuvre dramatique qui ait quelque chose à dire, ou à montrer, et qui ait une façon intéressante de le faire. Synge a en quelque sorte personnalisé, dramatisé, c'est-à-dire théâtralisé, le mythe, en y introduisant ses propres motifs psychologiques, relationnels, sa propre poésie. Il est vrai, cependant, que le mythe lui offrait une bonne base de travail: c'est en voulant protéger Deirdre que le grand Roi Conchubor la condamne. Une telle absurdité ne pouvait laisser in-

---

1) "*J.M. Synge: Collected Works*" PLAYS II - Ed. A Saddlemyer-Oxford University Press-Londres-1968 P.179-180
Yeats, dans sa préface, dit qu'il trouve poignante l'idée que toute cette émotion et toute cette sagesse soient en fait une façon, pour Synge, de se préparer à la mort. Il insiste aussi sur l'aspect grave et solennel de la pièce, son lyrisme, et rappelle que Synge avait l'intention d'en diversifier la structure en la ré-équilibrant: c'est ce qu'il aurait voulu faire, entre autres, en introduisant le personnage grotesque d'Owen.

2) "*The Letters of W. B. Yeats*"-ed. A.Wade- P. 510: plus précisément, il parle de "pure beauté lyrique".

3) "*J.M. Synge: Collected Works*"- opus déjà cité- P. 393-394: il s'agit d'un article de Synge où il dit qu'on ne peut écrire sur un personnage, ou "écrire un personnage", que si l'on s'identifie sincèrement à lui.

4) Ibidem P. 190: il s'agit d'une lettre à son amie Molly Allgood, où il confie que sa pièce ne sera achevée que quand le récit aura été entièrement transformée en théâtre.

5) "*The Letters of W. B. Yeats*" - opus déjà cité- ibidem-: selon Yeats, la pièce est plus ou moins belle mais moins "dramatique", c'est-à-dire (sens anglais du mot "dramatic"-) théâtrale (=caractéristique du genre) que ses autres œuvres.

6) "*J. M. Synge: Collected Works*" - P. 393-394: Pour Synge la modernisation d'une œuvre d'une autre époque nécessite, comme nous l'avons déjà dit, la sincérité de l'auteur qui s'identifie assez pour pouvoir capter et adapter le thème ou l'idée. Mais Synge pose le problème, par rapport à sa propre époque, de savoir si le lyrisme -le "rêve du poète", "sa sorte de monde"- est concevable sur une scène. Synge en dit long ici sur son rêve personnel de poésie et de théâtre mélangés: le lyrisme, donc, comme les choses d'un autre temps, devrait être adapté. Synge pose la question suivante:"le théâtre en tant qu'art de beauté est-il perdu?"...

différent. Il y a une ambiguïté capitale entre les déterminismes d'ordre transcendantal, sociologique, ou psychologique. La Deirdre de Synge perpétue cette richesse mais, avec elle, c'est la destinée comme immanence qui s'affirme: Deirdre choisit son amant, l'emmène dans la vie et le ramène vers la mort. Elle est plus cohérente que celle du mythe, car elle ne transige jamais et fait des choix clairs et durs. Elle ne cède en rien au grand Roi Conchubor.

Quant à ce dernier, Synge en fait un être bien plus humain -en tout cas moins inhumain- que le Roi mythique qui est un manipulateur perfide, un traître sans scrupules. Certes, le Conchubor de Synge n'est pas innocent, mais Synge nous montre d'abord un homme plein de faiblesses, mais aussi plein de spontanéités attachantes -comme quand il s'arrange coquettement devant un miroir avant l'arrivée de Deirdre. C'est un drame essentiellement humain que Synge nous donne à voir. S'il existe un sentiment de fatalité dans cette pièce, et au premier chef, évidemment, dans le mythe, ce "fatum" semble peser bien plus au niveau de l'attachement de Conchubor pour Deirdre qu'au niveau d'une prédestination (les présages dont il est souvent question dans la pièce), ou d'une emprise de l'ordre social sur un individu (le Roi choisit sa Reine), ou encore de l'influence d'un désordre psychologique (Deirdre désespère et se suicide). La question qui peut se poser est : pourquoi Conchubor s'attache-t-il à Deirdre et la poursuit-il au point de ne pas la laisser vivre? Ou encore: comment un être peut-il aimer avec autant d'acharnement, de violence, de possessivité -mieux: avec autant de désespoir et de haine?... Synge "interprète" le Roi mythique à sa manière, qui peut bel et bien être une manière d'aujourd'hui: le Roi veut une Reine parce qu'il est Roi, il veut une femme parce qu'il est homme, il veut Deirdre parce qu'il est faible... Quand il tente de la persuader et de se persuader qu'il est fait pour elle (Acte I), il se pose, et se propose, comme protecteur et initiateur, mais on prend conscience qu'en fait il cherche, lui, à être protégé et initié. A quoi? Pourquoi? Deirdre est une femme "naturelle" et, en quelque sorte, une artiste connue et reconnue par son entourage et par Conchubor lui-même (voir les allusions, dans l'acte I, à la tapisserie qu'elle crée, à son art d'harmoniser formes et couleurs). Deirdre est une fille simple, et déjà "riche", qui n'a rien à faire d'un Roi, d'un trône, de ses richesses, de ses fastes. Deirdre est riche de vie, de sa vie, de son être, du monde. Aux yeux de Conchubor elle est une femme libre, plus libre qu'un Roi, et plus heureuse aussi. Conchubor est Roi, mais en tant qu'homme ou qu'individu, il est frappé d'incapacité à vivre, ou à rester vivant, par sa seule conscience de la mort, ou de la mortalité: c'est là le "fardeau" qu'il dit porter (7). C'est à ce niveau surtout que sa solitude tant ressassée lui pèse. Il cherche chez Deirdre le réconfort, le soutien, l'encouragement à vivre, ou à survivre, le substitut à la force qu'il n'a pas, ou qu'il n'a plus. C'est l'image d'une forme d'amour pas très rassurante, il est vrai, et qui relève d'une lucidité qui pourrait paraître insoutenable, irrespirable... Lavarcham n'est pas dupe des artifices et des mensonges du Roi (8): il joue au sauveur et au prophète, mais cherche son propre salut chez autrui, une compensation par l'exercice d'un pouvoir qui est l'aveu d'une impuissance. Son "amour" est

7) -*Deirdre des Douleurs*- traduit par Fouad El-Etr- Illustrations de R. Mason -*La délirante*- Paris 1982-P.17:
-"Quelqu'un comme moi possède une somme d'expérience qui est un fardeau et une "terreur"-, dit Conchubor à Deirdre.
8) -ibidem-P.15:
-*Lavarcham*: Il vaudrait mieux ne pas la brusquer ni la gronder du tout.
-*Conchubor*: Je n'ai aucune raison de le faire. Je suis très content qu'elle soit vive et aérienne.
-*Lavarcham*: Très content, n'est-ce pas?...C'est étrange que les gens comme moi disent toujours la vérité, et que les sages mentent tout le temps!"-

complice d'un désespoir.

Au niveau de cette relation entre Conchubor et Deirdre, Synge a brillamment personnalisé, voire "humanisé", le mythe, tout en "mythifiant" sa propre individualité: l'intransigeance et la détermination de Deirdre lui plaisent, il s'identifie à cette impossible passion de vivre jusqu'à mourir -passion de la mort pour échapper au vieillissement et au déclin. Ce n'est pas l'aspect héroïque qui a séduit Synge, mais l'aspect polyvalent, polysémique- ce qu'on appellerait aujourd'hui "la signifiance". Synge a fait un rêve debout. Il a vu, en rêve, et bien d'aplomb, un monde qui n'est pas tout à fait le sien ni tout à fait le nôtre, mais qui garde certaine affinité avec un "je-ne-sais-quoi" de profond et d'intime chez chacun de nous. Synge a pris dans le mythe ce qui lui convenait à une époque de sa vie, et laissé ce qui ne voulait rien dire pour lui, ou pour nous. ses broderies personnelles ne sont pas gratuites. Elles s'inspirent d'un certain instinct de la psychologie et du relationnel, et d'un sens des valeurs philosophiques. Elles ramènent le mythe à des dimensions plus humaines, plus facilement identifiables, mieux adaptées au théâtre, à l'esthétique.

Enfin, qui dira que la pièce de Synge est archaïque, ou anachronique, dans un monde où l'individu a de plus en plus de mal à être individu? Elle peut se lire dans diverses perspectives et à divers niveaux. Elle est d'une pertinence à toute épreuve. Nous sommes tous concernés.

Peut-être Synge a-t-il réussi à transformer un récit en pièce de théâtre (4) (P. 145), et on peut se demander, à juste titre, pourquoi Yeats trouvait Deirdre moins "dramatique" (5) (P.145) que ses autres pièces. L'œuvre est-elle inachevée dans sa composition même, dans sa structure, ou simplement parce qu'on sait que Synge est mort sans avoir eu le temps d'effectuer toutes les "retouches" que son perfectionnisme lui aurait dictées?...

Il est vrai que, par rapport au reste de son œuvre, elle peut faire figure d'œuvre traditionnelle, culturellement très nettement orientée, grave et solennelle comme une tragédie philosophique (1) (P. 145). Elle s'apparente un peu à *Cavaliers vers la mer* par sa philosophie de la destinée de l'individu, mais aussi par sa théâtralité bien spécifique. Ces deux pièces peuvent illustrer ce qui a dû être pour Synge un "enjeu théâtral": faire le lien entre passé et présent, chercher une continuité dans les choses de l'art et de la culture, montrer que la tragédie humaine est la même à toutes les époques, en tout lieu; enfin, "amorcer" une forme de théâtre, un style ou une "école", moderne, paradoxalement, surtout dans le sens d'une mise à nu des racines primitives du rituel, de la récréation: partage, ou échange , salutaire d'un vécu immédiat ouvert sur l'ailleurs, communication sur la base d'un subtil précipité de réel et d'imaginaire. Pour les metteurs-en-scène et les acteurs qui le voudront, il reste un énorme travail de recherche à faire sur les textes de Synge.

Il est toutefois vrai que, par rapport à *Deirdre*, ses autres pièces (*L'Ombre de Ravine, Les Noces du Ferblantier, La Fontaine aux Saints, Le Baladin du Monde Occidental)* ont un attrait plus évident, car les réalités y sont plus évidemment reconnaissables. Ces pièces sont plus "lisibles", même si elles restent, pour le critique ou l'analyste, des pièces philosophiques, et que s'y retrouve, sur un ton, tout compte fait, pas franchement comique, le même penchant pour l'extravagant, "l'énorme"- espèce de marginalité du type théâtral, de la situa-

tion ou de l'action, du parler, vrai défi aux conventions et aux normes cautionné, ici, non par un mythe, mais par des souvenirs, du vécu, des "expériences', du réel...

Quand Yeats dit que *Deirdre* est moins "dramatique", il pense peut-être au dialogue, au ton, à l'art de la repartie, ou à la structure, peut-être aussi à un style plus familier pour tout le monde. Il y a un contraste manifeste entre *Deirdre* (et *Cavaliers vers La Mer*) et les autres pièces. Les critères de Yeats pourraient relever de la critique conventionnelle (en revanche, quand il insiste sur la beauté de l'oeuvre, parle-t-il d'autre chose que de sa propre émotion, sa propre amitié, ou sa propre admiration ?...). Quand Synge parle de "drame", ou de théâtre, il entend probablement quelque chose de moins restrictif, de moins "conforme", en tout état de cause, de plus grand, de plus vaste qu'un pur et simple concept critique. On peut croire que Synge cherchait une amélioration de la structure de son oeuvre qui tende vers plus de variété, de solidité. Mais il reste dans la pièce un élément du narratif le plus pur, le plus simple, le plus rudimentaire, le`plus direct et le plus spontané, qui, paradoxalement, ne nuit en rien au théâtral, voire qui l'intensifie, l'épanouit, le fait exploser, tendrait même vers un style de représentation moderne, d'ailleurs incompatible avec l'ordre et la topographie du théâtre à l'italienne, rompant les règles et les structures figées du théâtre d'avant et d'après Synge.

On trouve dans *Deirdre* bien des abstractions qui peuvent mettre la pièce hors de la portée du lecteur-spectateur moyen. Sous bien des rapports, on dirait une pièce d'intellectuel, "intellectualisante", donc un peu absconse, hermétique, rebutante (-encore qu'on y retrouve un certain nombre d'images d'une fraîche simplicité, et d'une poésie toute pure). Mais, si l'on attache plus d'importance à la représentation même, c'est-à-dire à l'événement tout entier construit sur la pièce, il faut reconnaître qu'elle ressemble au récit d'un récit, pour ainsi dire, "en direct". (Attention ceci peut être perçu comme exclusivement narratif, donc non théâtral, et il n'est pas garanti que ce trait n'ait pas été sous-estimé par Synge lui-même "à son injuste valeur"; peut-être est-ce l'un des éléments qu'il voulait revoir, corriger, améliorer....)

Synge semble narrer simplement comment une jeune fille devient, ou peut devenir, Reine, non pas d'un Roi, mais dans la mythologie... Il semble "dérouler" le mythe, et le ritualiser, en nous disant: voici la réincarnation de l'antique Deirdre, qui doit redonner vie, forme, couleur, et vigueur, à sa tragédie. L'action avance avec des rappels constants du mythe pré-établi, dont la fin est inéluctable. L'histoire est ce qu'elle est, Synge doit en suivre les étapes jusqu'au bout. Il entre dans l'histoire pour la faire sortir de l'histoire...Il y a comme une distance entre Synge et son matériau, entre les personnages et l'action.Tout se passe comme si les personnages dans le texte de la pièce étaient déjà acteurs, capables de sauter "hors de cercle" et de voir les choses en spectateurs, en étrangers, ou en observateurs. C'est le cas de Deirdre, de Lavarcham, de Naisi. On ne saurait, sans longueur, citer tous les passages concernés par ce procédé.

Cette distanciation de l'auteur et de son sujet, des divers narrateurs et de la narration, cette espèce de "jeu double" des personnages/acteurs, cette conscience omniprésente d'un phénomène littéraire, esthétique, surtout mythologique, en train de se produire, peuvent passer pour moins "dramatiques", ou théâtrales, que les divers aspects psychosociologiques des autres pièces de Synge, où se nouent des conflits réels dans lesquels tout

le monde peut plus ou moins se retrouver. Une fois de plus, c'est peut-être ce à quoi pensait Synge, quand il parlait de réduire le narratif au profit du théâtral.

Nous pensons que ce procédé est à lui seul extrêmement théâtral et, qui plus est, moderne: il s'agirait d'une sorte de "désesthétisation" du récit, un peu à la manière d'un choeur. Synge , ici, rejoint B. Brecht: il ne s'agit plus de dire: "faites comme si"... Il s'agit, bien au contraire, d'une mise à jour-à nu, à vif- de l'artifice qui, paradoxalement, s'évanouit: il n'y a plus d'artifice, il n'y a qu'une rencontre avec autrui, une expérience ou une aventure, où le spectateur peut "sortir de ses gonds", quitter ses blocages, se glisser hors de sa "paralysie sociale". C'est une forme de théâtre proche de la magie du jeu enfantin ou de celle de l'incantation collective -quête d'une communication et d'une émotion collective, d'un vécu intense, qui, d'une manière ou d'une autre, transformera la vie du spectateur, laissera une trace ou une empreinte, longtemps. Voilà qui, pour nous, est une caractéristique belle de cette œuvre, c'est-à-dire un élément essentiel de sa constitution en ce sens qu'il est un modèle de "théâtralité textuelle": ce qui, dans tout texte de théâtre, est déjà présent de la scène, et qui, d'ailleurs, remet en question toutes les procédures d'analyse du théâtre qui n'abordent pas le texte comme un "pré-texte de scène"...

L'effet de sens global de *Deirdre des Douleurs* serait donc un peu: voici une vie humaine, celle de Deirdre, qui (se) passe devant nos yeux, déterminée par une fatalité -le mythe. Ou encore: le mythe, c'est la fatalité dans le sens de ce qui ne peut être changé dans aucune vie d'homme, ce qui est commun à tous. La question est moins de savoir pourquoi Deirdre ne reste pas avec Conchubor, ou ne peut rester avec Naisi, que: l'homme peut-il rester quelque part, ou mieux: *où donc* peut-il rester?...A ce niveau, *Deirdre* s'apparente bien évidemment à *Cavaliers vers la mer:* c'est la philosophie des Celtes, pour qui nul homme n'est fait pour chercher seulement le bien-être, le plaisir, la satisfaction. L'homme est né pour affronter et pour assumer son destin. Son chemin n'est ni droit ni facile. La mort suit la vie, comme l'ombre de la vie. Et c'est la mort qu'il doit braver et accepter, domestiquer. Nous parlions d'une ambiguïté, dans *Deirdre*, entre déterminisme transcendantal, sociologique, ou psychologique. Ils sont tous liés. Fidèle au mythe fondamental, toutefois, la pièce donne comme origine de tout le "drame" de vagues et terribles prévisions, des présages ancestraux. Cette allusion répétée à une magie, quelque voyance ancienne, semble donner la primauté au déterminisme transcendantal d'ordre métaphysique, ce en dépit de l'intervention de Conchubor -ou en raison de son intervention, qui ne fait qu'assurer que les prévisions se réalisent... On pourrait en déduire que Synge nous signifie qu'aucun choix n'est possible dans toute vie humaine. Mais peut-être est-ce par conscience d'un déterminisme transcendantal, ordre de la vie auquel tout le monde, bon gré, mal gré, se soumet, que Deirdre refuse Conchubor, le rejette, lui résiste et meurt: c'est ce que symboliserait la scène où elle revêt les atours de la Reine et prend sa destinée en main en choisissant Naisi et en décidant de partir avec lui.Deidre semble affirmer que Conchubor n'est pas le destin, que le danger ou la mort ne sont pas non plus le destin, que son vrai destin c'est ce qu'elle fait, ou fera, pour faire face à la mort, c'est la vie qu'elle vivra en regardant la mort. Conchubor ne la fera ni vivre ni mourir. Elle vivra et elle mourra parce qu'elle aura choisi et sa vie et sa mort. Elle mourra d'avoir vécu, elle vivra sa mort... On peut considérer que Conchubor et Deirdre sont ballotés par des forces irrésistibles et qui leur échappent. mais il ne faut pas omettre l'aspect initiatique de *Deirdre des Douleurs*: Deirdre vit les "douleurs" de l'initia-

tion, de "l'enfantement" d'elle-même. Quelle que soit l'importance des présages, son mythe est le symbole d'une individualité connue et reconnue, d'un cheminement accompli, d'un aboutissement. Par ailleurs, à vouloir trop délimiter le transcendant, le social, l'immanent, on risque d'installer une certaine confusion: toutes ces perspectives sont solidaires. Disons que *Deirdre* est une pièce qui peut se lire à plusieurs niveaux. C'est là sa richesse mais aussi sa complexité: il est difficile de ne pas passer sans cesse d'un niveau à l'autre. Ainsi, si Deirdre s'oppose à l'autorité du Roi, c'est qu'elle croit dans une autorité, bien plus impérieuse, qui serait celle de la vie et de la mort, ou du désir et du non-désir -c'est une question de vie ou de mort pour son désir, pour son être. De la même manière, elle se soustrait à l'amour inauthentique de Conchubor qui offre, d'emblée, ou d'abord, comme compensation à son insuffisance essentielle, des richesses abondantes, une sécurité en or, des biens, du prestige. Deirdre veut s'accomplir dans l'amour, comme elle s'accomplit dans la vie et dans la mort, au nom d'un idéal, d'un absolu.

L'amour de Deirdre et de Naisi est, au moins au départ, un amour spontané, naturel, fondé sur une commune identité et de semblables aspirations.Deirdre choisit, en partant avec Naisi, davantage une forme de vie non-conventionnelle, a-sociale, qu'une véritable vie conjugale (9). Deirdre résistera aux assauts d'Owen en lui opposant des arguments solides (10). Pour Deirdre une vie bien remplie est d'abord une vie bien choisie, et qui choisit sa vie ne redoute pas la mort (9). Deirdre symbolise donc surtout un certain niveau de conscience. La pièce peut se lire comme une représentation héroïque d'une forme noble de l'individualisme: l'individu, face au social, n'a qu'un devoir, celui de se respecter lui-même en priorité. Il s'agit, au nom de sa propre authenticité, de déjouer le piège, ou de contourner le risque, de l'aliénation.

Deirdre des Douleurs s'inscrit dans une tradition mythologique, puisque, comme le mythe, elle promeut un récit légendaire. Elle s'inscrit aussi dans une tradition littéraire classique ou ancienne, celle de la tragédie de l'individu face à son destin, ou celle de l'amour et de la mort (il y aurait des rapprochements à faire entre *Tristan et Yseult, Roméo et Juliette*, et *Deirdre des Douleurs*). Contrairement au héros de la tragédie grecque, Deirdre ne tente pas de fuir son destin. Le héros tragique grec se perd précisément en s'efforçant d'échapper à un déterminisme auquel il ne peut se soustraire, parce qu'il le hante et le suit. Le héros celtique met d'autant plus de fougue et de détermination à ce qu'il vit, à ce qu'il fait, quand il sait, ou qu'il devine, que c'est sa destinée. Deirdre va au-devant de sa destinée, elle la "provoque". Elle a d'autant plus d'empressement à partir avec Naisi, et d'autant plus de résolution à retourner vers Emain, vers la mort, qu'elle a compris que c'est sa destinée, qu'il lui faut l'assumer. La fatalité n'entraîne aucun fatalisme, au fond: il faut savoir reconnaître ce qui doit être et l'accomplir. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'amour, qui est fatal et magique à la fois. C'est comme un sortilège auquel il est vain de vouloir échapper et qui s'empare de l'individu dans sa totalité.

9) -ibidem-P.26:
-"Il ya longtemps que je suis avec moi-même dans les bois, et je n'ai pas très peur d'une mort obtenue au prix des richesses qui feraient rougir d'envie le soleil quand il se lève dans le ciel, et rendraient la lune pâle et solitaire quand elle décline...N'est-ce pas bien peu de choses qui a été prévu, Naisi, sur notre perte...?"-
10) -ibidem-P.37
"*Owen*: Etes vous vraiment heureuse de tout ce temps passé avec le même homme qui ronfle à vos côtés chaque jour à l'aube?
Deirdre: Suis-je vraiment heureuse de voir sept ans le même soleil jeter sa lumière entre les branches à l'aube chaque jour?"-

L'absurdité du motif initial de *Deirdre* -des présages que Conchubor réalise en voulant en prémunir Deirdre- ne doit pas être surestimée. Conchubor prend cette initiative, comme nous l'avons vu, par faiblesse, par infirmité, ou par désespoir. Car Deirdre est déterminée par deux fatalités: celle des présages, et celle de son amour pour Naisi. Il n'y a évidemment pas de hasard, par rapport aux conceptions celtiques exposées plus haut, à ce que Deirdre "mette en marche" les rouages de son destin par le choix de son amant. Ce serait un contresens d'exagérer l'absurde, ou le fatalisme de *Deirdre des Douleurs*, car le plus important, c'est bien, comme le soulignent Lavarcham et la vieille femme vers la fin de l'acte III, ce que fait Deirdre, ses choix successifs, sa liberté. Le destin de l'homme n'exclut pas sa liberté.

On pourrait échafauder de grands raisonnements du type: le choix que fait Deirdre n'est pas un vrai choix puisqu'elle ne fait que réagir à des instances hiérarchiques et transcendantes. Ce serait se méprendre sur Synge, qui ne fut pas un intellectuel dans le sens d'un penseur qui a perdu contact avec la réalité: quel choix est possible, quel choix peut exister dans l'absolu, dans le néant?... Le choix n'est que par rapport à un certain nombre de stimuli, d'oppositions, de contraintes, de contrastes, d'influences. Deirdre est tout simplement aussi limitée que tout autre individu, mais elle est aussi libre.... Elle vit librement, elle veut s'accomplir, d'abord en abolissant les limites qui ne sont pas siennes, qui n'ont pas lieu d'être, qu'on veut lui imposer.

Quelles que soient, donc, ses racines, Deirdre reste une héroïne moderne; et quelles que soient ses relations mythologiques et littéraires, *Deirdre* reste une pièce des temps modernes. Pourquoi? C'est peut-être aussi une métaphore; voire une parabole: la prise de conscience de la mort et des limites de toute vie humaine n'est-elle pas, partiellement tout au moins, ce qui conditionne, ou pré-détermine, toute action, toute quête, toute passion, et, en fin de compte, tout bonheur, tout accomplissement? *Deirdre des Douleurs* est très proche des autres pièces de Synge, tout en s'en démarquant quand même un peu, à première vue. L'œuvre de J. M. Synge a une dimension, une cohérence, une intégrité, dont *Deirdre des Douleurs* aide à prendre conscience. Au-delà des différences de forme, ou de surface, et qu'il puise dans la "mythologie de quartier" ou de région, ou dans la sienne propre, Synge travaille sur un matériau de base, certains "théorèmes" ou certaines "équations", qui sont sensiblement les mêmes: Deirdre refuse de vivre avec Conchubor comme Nora quitte son mari "mort vivant" dans *L'Ombre de la Ravine*; comme Christy, dans *Le Baladin du Monde occidental*, quitte la communauté de villageois incapbles de le voir et de l'accepter tel qu'il est; ou comme Sarah, dans *Les Noces du Ferblantier*, qui comprend qu'on peut s'ennuyer avec un Roi.... Mieux: Deirdre choisit de mourir comme Martin et Mary, dans *La Fontaine aux Saints*, choisissent de rester aveugles: pour ne pas être témoin, ou spectateur, de sa propre déchéance. Mais, si, dans le cas de Martin et de Mary, prévaut l'idée d'une protection de l'individu contre le milieu -ou d'une certaine vérité et d'une certaine poésie contre le mensonge de l'impure et simple réalité (point de vue qui ne peut d'ailleurs être exclu dans le cas de Deirdre)-, chez cette dernière c'est plutôt le symbole d'un accomplissement, d'un épanouissement. La métamorphose d'une fille en Reine mythique, ou en héroïne, c'est la métaphore, ou la parabole, de l'individu qui s'accomplit.

Dans les deux cas, il y a aussi l'idée d'une quête artistique de la vérité et de la beauté, de

la création, ou de la créativité, par le verbe, ou par le récit, où l'homme exorcise son angoisse, ses doutes, son "mal-être" originel, inéluctable. Ne pas vouloir se voir vieillir, décliner, ou ne pas vouloir voir un amour décliner, c'est, métaphoriquement ou paraboliquement, vouloir rester vivant. Cela peut paraître moins évident pour Deirdre que pour Martin et Mary dans *La Fontaine aux Saints*, mais cela est pourtant formulé: -"...(ce) sera une joie et un triomphe jusqu'aux confins de la vie et du temps".(11) -dit Deirdre avant de mourir, c'est-à-dire avant de vivre...

Deirdre: héroïne des temps modernes? *Deirdre des Douleurs*: pièce des temps modernes?

On parle d'autant plus d'individu -et d'individualisme- aujourd'hui que tout ce qui le menace grandit: la "joie" et le "triomphe" de Deirdre sont, ou seront, ceux de l'individu qui aura su, ou pu, rester lui-même... Les arguments dont Fergus se sert pour tenter de persuader Deirdre et Naisi de "rentrer au bercail", ressemblent non seulement aux motifs qui ont pu pousser Nora, dans *l'Ombre de la Ravine*, à épouser Dan, ou à ceux qui ont "uni" Molly et Timmy dans *La Fontaine aux Saints*, ou même aux aspirations de Shawn, de la veuve Quin et de Peggy and *Le Baladin*, mais encore à certains des leitmotivs de nos publicités ou de certains programmes politiques (12)... Nous vivons un âge paradoxal où, comme Conchubor le fait avec Deirdre - ou comme Fergus avec Naisi - tout veut nous protéger et nous engager, mais où tout nous expose au danger, des bienveillances du progressisme aux condescendances des idéologies et jusqu'aux fièvres de la consommation: qui est libre? qui se choisit? qui s'accomplit ou peut s'accomplir? Où sont les vrais succès, les vrais bonheurs?...*Deirdre des Douleurs* est en fait très proche de toutes ces préoccupations, et, dans d'autres registres, les autres pièces de Synge également.

Il nous semble impossible que Synge ait abordé le mythe de Deirdre sans appréhender son potentiel signifiant, à une époque où, "grosso modo", toutes les bases de notre monde contemporain avaient été jetées.

Mais cette pertinence de la pièce pour notre fin de siècle, ce que nous appelons sa "modernité" et que nous pourrions aussi appeler sa pérennité, pourrait sembler moins évidente dans la perspective de la représentation théâtrale elle-même.

Deirdre pourrait paraître un personnage héroïque dans le sens de lointain, un peu irréel, en tout cas trop éloigné de nos réalités quotidiennes. Le spectateur assisterait à la pièce avec un certain recul, sensible à la poésie, mais ne se sentant pas concerné vraiment par la vie de Deirdre. De nombreux critiques (y compris Yeats) tombent d'accord sur la beauté, le lyrisme, de l'œuvre, sur les qualités de l'écriture du texte, pourtant inachevé, mais ont des doutes sur la théâtralité de cette pièce, fondés sur l'argument de l'idéalisme extrême de Deirdre, son héroïsme inhumain. Quelles que soient les qualités de l'élaboration psychologique ou relationnelle, quelles que soient les potentialités spectaculaires du récit, ou de la

11) -ibidem-P.68:
-"C'est une chose pitoyable, Conchubor, que vous avez faite cette nuit à Emain; une chose, pourtant, qui sera une joie et un triomphe jusqu'aux confins de la vie et du temps."
12) -ibidem-P.39:
-*Fergus*: Vous ne serez pas jeunes toujours, et il est temps de vous préparer pour les années qui viennent, pour vous construire un bon château...C'est un maigre plaisir d'errer jusqu'à ce que l'âge vous surprenne, et que soit envolée la jeunesse...Songez aux années à venir, Deirdre, et qu'il est de votre droit de voir Naisi devenir un grand juge...ne serait-ce pas une histoire lamentable qu'une reine comme vous n'eût d'autre idée en tête que de perdre son temps à traîner au soleil avec des fils de roi?..."-

narration, Deirdre reste une héroïne un peu "extraterrestre", dont les choix n'entraînent pas l'adhésion... A la limite, cela peut remettre en question la possibilité d'un spectacle à physionomie brechtienne: comment abolir l'artifice et le "mur" qui sépare scène et salle, avec un personnage né d'un rêve? Car la version que nous donne Synge du mythe est ambiguë: elle surenchérit sur lui sous le rapport de l'idéalisme tout en lui donnant un visage plus familier par les contours et les nuances personnels qu'elle y ajoute.

Synge, d'après Yeats, n'était sûr que de son troisième Acte (13). C'est l'acte du malentendu entre Deirdre et Naisi, donc celui de l'avènement d'un absurde et pour les personnages et pour le lecteur/spectateur: ils sont venus pour mourir, c'est-à-dire pour se protéger d'un mal de vivre, et, en fait, ils se déchirent. Avec l'imminence de leur mort, leur amour vire à la haine. Toute cette scène a lieu près d'une tombe "profonde et large" (14). Il y a quelque chose de "primitif" dans le piège que leur tend Conchubor. Cela pose bien d'autres problèmes de mise en scène. Ce qui a dû plaire à Synge dans l'Acte III c'est sa théâtralité dans le sens de son potentiel émotionnel, voire sensationnel. C'est un acte qui peut se prêter à un "grand spectacle". Qui plus est, il est véritablement tragique: du malentendu des amants à la réconciliation qui échoue, de l'arrivée de Deirdre à sa mort avec, en arrière-plan, Emain prise par les flammes.

D'ailleurs, l'Acte III semble tempérer l'idéalisme ravageur de Deirdre en introduisant certaine psychologie plus familière. Ce "mouvement", disons de "vulgarisation" du mythe, commence avec le portrait du Roi, et, à la fin de l'Acte II, avec la nostalgie de Deirdre, qui revient à Emain aussi parce que sa terre natale lui manque: les amants sont revenus pour mourir mais les choses auraient pu se passer autrement...Dans l'Acte III, Synge introduit la notion de culpabilité (15); le malentendu est interprété. Deirdre, et Naisi avec elle, sont traités comme mi-divins, mi-humains: ce sont des êtres humains en quête d'absolu et d'éternité; ou des dieux, des héros, qui aspirent à la condition imparfaite du commun des mortels....A la fin, Deirdre égrène son désespoir et, une fois de plus, se dédouble un peu pour chanter les louanges de sa propre légende. Puis elle meurt.

L'Acte I, tout compte fait, a le même potentiel théâtral et spectaculaire que l'Acte III, surtout avec la scène où Deirdre s'habille en reine, avant de recevoir Naisi et ses frères et de s'unir à lui dans une cérémonie évocatrice des rituels les plus anciens. Or, l'Acte I comporte aussi certaines subtilités ou nuances psychologiques et relationnelles peut-être plus identifiables, plus "lisibles" que l'impossible héroïsme de l'Acte II et de l'Acte III, à peine atténué par quelques traits psychologiques plus communs. Ces deux derniers seraient peut-être plus difficiles à adapter sur scène aujourd'hui, et on peut se demander si Synge n'a pas sous-estimé, ou mal-estimé, son œuvre... Quand Yeats admire la beauté de sa poésie, il semble parler surtout du texte de la pièce, et nullement de sa "traduction" pour la scène.

On voit donc que, dans la perspective d'une mise en scène, *Deirdre* pose un certain nombre de problèmes qui, à notre sens, ne peuvent se résoudre que

1) par la mise en valeur d'une cohabitation entre l'aspect "psychologie humaine" et

13)-"*J.M. Synge Collected Works*": opus déjà cité-P.487-: Dans un journal inclus dans ses Autobiographies, Yeats fait une allusion à Synge: celui-ci lui aurait confié qu'il n'était pas très content de sa pièce, mais qu'il était toutefois satisfait de l'acte III.
14) -*Deirdre des Douleurs*-Trad. de Fouad El-Etr-opus déjà cité-P.56
15) -Ibidem-P-61:
-"Ce sont mes paroles sans pitié qui ont poussé Naisi à une mort que nul ne pourra jamais atteindre jusqu'à la fin des temps."-

l'aspect héroïque, quasi-divin, qui congédierait le code du vraisemblable;

2) par l'élaboration, la mise au point, de l'aspect "théâtre total", d'où le spectateur ne saurait sortir indemne...Avant de vouloir supprimer "la suspension de la méfiance", ce geste par lequel le spectateur condescend sans s'impliquer vraiment, il faut évacuer la méfiance elle-même, l'incrédulité: que les choses soient claires, on ne demande à personne de croire, on ne leur demande même pas d'entrer "dans le jeu", on voudrait qu'ils soient disponibles, ouverts à d'"autres" dimensions que les leurs, vivants, simples, vrais, spontanés. C'est cela le théâtre aujourd'hui, et c'est vers cela qu'il tend, et c'est à cela que se prête *Deirdre des Douleurs*.

Le problème le plus délicat serait peut-être ceci: quelle(s) techniques(s) adopter dans la "traduction" de l'aspect métaphorique ou parabolique-comment le mettre en valeur, lui donner du relief, tout en tenant compte des deux visées précédemment décrites? La tombe ouverte en pleine scène est davantage une *image* qu'un piège grossier ou maladroit. Et la pièce tout entière pourrait être considérée comme une image.

C'est l'image de Deirdre en tant que telle qui, à notre sens, semble suggérer une stratégie de mise en scène qui tende vers la création, l'articulation, ou la concaténation, d'images successives cohérentes: impressions visuelles fortes par le décor, la régie technique et par le costume, caractère des étoffes et couleurs, ombres et clartés agencées avec précision et nuances; travail de l'acteur dans le ton, la hauteur, les modulations de la voix et de la gestuelle sobre, dépouillée, où couve l'émotion solennelle... Images visuelles, imaginaires symboliques, images de langage qui se détachent, prennent consistance dans un jeu de relations, images du/d'un rituel, d'une communion poétique, avec des moments fulgurants d'explosion: Deirdre qui se métamorphose et emporte Naisi; Deirdre qui se dresse, s'élance vers son destin, et à nouveau, emporte Naisi; Deirdre qui se soulève, "s'érige", et se donne la mort en nous donnant sa vie... Images du théâtre, lieu magique où l'homme est dieu, où dieu est l'homme et où tout est vrai; images du théâtre sans bornes, sans limites; le théâtre est partout, dedans, dehors, au fond de la scène, au fond de vous et moi; images du théâtre de la vie: il n'y a pas le choix, on les prend tous les deux ou bien on ne prend rien...

Il faudrait un narrateur-un peu comme dans la mise en scène de *L'Ombre de la Vallée* par Lionel Parlier (16), qui a compris que Synge charrie toute une tradition orale des plus authentiques-un art, mieux: un artisanat, du récit populaire: il ne faut pas masquer, ni manquer, tous les implicites et les non-dits des textes de Synge. Le narrateur, la narratrice plutôt, pourrait être Deirdre elle-même qui, sortie d'un texte comme le génie de la lampe d'Aladin, deviendrait par identification et métamorphose magique-ou par mimétisme...,- l'héroïne qu'elle raconte. Prise au piège de son propre récit incantatoire, la narratrice deviendrait un peu médium: elle se fait posséder par l'âme immortelle de son héroïne....

Image d'un fantastique latent dans l'antique romance de *Deirdre des Douleurs*. Deirdre, telle Maurya dans *Cavaliers vers la Mer*, jouit d'un certain statut implicite par rapport à une communauté implicite: deux êtres exceptionnels; initiés volontaires ou involontaires, peu importe; tous deux détenteurs d'une certaine vérité, voire d'une certaine beauté. Maurya la druidesse et Deirdre l'héroïne, la Reine, ont non seulement un statut, mais aussi une "sta-

16) Représentation de *l'Ombre de la Vallée*, dans la traduction de M. Fouad El Etr, mise en scène de Lionel Parlier, Théâtre de l'Arc, du 13 au 18 juin 1988 au Centre Mandapa (Paris 13 ème).

ture" à laquelle aspirent d'autres personnages de Synge, Martin Doul dans *La Fontaine aux Saints* et Christy Mahon dans *Le Baladin du Monde Occidental*, par exemple. Deirdre des Douleurs, c'est le théâtre d'une forme de sagesse et d'une forme de lyrisme à la fois. On pourrait dire de la pièce ce que disait Yeats, dans sa préface à l'édition posthume des poèmes de J. M. Synge: elle est "d'un genre presqu'inconnu à une époque où le lyrisme est devenu une abstraction d'ordre impersonnel" (17). Et on pourrait la resituer dans ce que Yeats appelait, dans la même préface, "la lutte (de Synge) contre l'ignorance" (17).

Synge semble s'être adonné à ce qu'il appellerait "la poésie lyrique personnelle" et le théâtre en tant qu'"art de beauté", reflet ou prolongement, de son "rêve de poète" et sa "sorte de monde", quels que soient ses efforts pour simplifier le mythe, le mettre à la portée de tout le monde, c'est-à-dire, consciemment ou inconsciemment, en l'adaptant au monde transitoire dont il était témoin.

Ce qu'il nous dit aussi, par *Deirdre des Douleurs*- et cela se comprend ou par le rapprochement avec ses autres pièces, ou par le travail de "traduction" d'une mise en scène-, c'est que le héros est celui qui n'est élu par aucune forme de transcendance, à moins que cette transcendance ne soit la force de sa propre identité, peu ouverte aux charmes, aux illusionismes, aux fausses séductions, et aux compensations dérisoires, de tout ce qui diffère d'elle, ou la contrarie, essentiellement.

Deirdre des Douleurs est moins cette "confidence" dont tout le monde convient depuis longtemps, que la confirmation, au crépuscule d'une vie, d'un choix individuel: Deirdre est le modèle de ce qui ne se fait pas, certes, mais aussi la messagère d'un homme qui dit qu'il est, en tant que créateur solitaire, méditant bien plus la vie que la mort...(18)(P.155) Synge a été sincère, il n'a pas exploité le mythe par manque d'inspiration: on peut aller jusqu'à dire qu'il l'a rajeuni, régénéré, voire transfiguré. Pour les biographes et certains critiques qui pensent "inachevé" en pensant à *Deirdre des Douleurs*, on peut poser cette question: quelle pièce est vraiment achevée avant sa mise en scène?...

René AGOSTINI

---

17) -"*J.M. Synge Collected Works*"-Volume I: Poems-ed.R. Skelton-Oxford University Press-Londres-1962-préface à la première édition posthume des poèmes de Synge: Page XXXIII. (notre traduction)

18) -Il y a dans toutes les pièces de Synge des "allusions esthétiques"- sorte de métalangage sur l'art, l'artiste, leur fonction, leur valeur.

Voici les principales allusions qu'on trouve dans Deirdre:

-opus déjà cité P.15 et 16:

"Tout le monde dit qu'elle n'a pas son égale pour imaginer des personnages et pour jeter du pourpre sur du rouge sombre et les border de verts et d'or... Il n'est pas une reine qui ne serait flattée d'avoir semblable goût pour choisir ses couleurs et faire naître des images sur la toile..."-

-Ibidem,P.64:

-"Si c'est ainsi que vous voulez être, venez, en attendant que nous trouvions un endroit plein de soleil où vous serez comme un prodige, celle qu'on appellera la reine des douleurs, et vous commencerez à éprouver quelque fierté à rester assise, là, immobile et rêveuse à la venue de l'été."-

Dans le cas de Deirdre, il est clair que, ayant souffert, ayant été initiée, au sens fort du mot, elle est prédisposée à devenir créatrice: mise "en résidence surveillée", dans la compagnie de Lavarcham, elle crée librement, poursuit sa propre quête. Au terme de ses épreuves -c'est-à-dire après la mort de Naisi- elle a le choix entre rester avec Conchubor, c'est-à-dire s'adapter, s'intégrer, ou "décrocher", c'est-à-dire,comme Lavarcham le signifie clairement dans la seconde des citations ci-dessus, devenir "reine des douleurs", c'est-à-dire reine de ses propres douleurs :symbole de la force, la volonté de celui ou celle qui veut dépasser, dominer, investir ou sublimer ses propres misères, qui devient un peu sage, un peu druide/esse, ou "griot", ou quelque peu sorcier, qui se distingue de la foule, s'élève au-dessus d'elle. La "fierté" dont parle Lavarcham impliquerait quelque narcissisme, quelque exhibitionnisme: rien de négatif ou de péjoratif dans cela, c'est le propre de celui ou celle qui a la conviction d'avoir quelque chose à dire, ou à montrer. En un sens, *Deirdre des Douleurs* devient aussi, naturellement, "Deirdre des Couleurs"... Il va sans dire que Deirdre meurt pour devenir ce "prodige" dont parle Lavarcham; "elle n'a pas son égale pour imaginer des personnages", et, bien sûr, pour vivre, ou revivre son propre personnage...

REFLETS REVOLUTIONNAIRES DANS *DIALOGUES DES CARMELITES* DE GEORGES BERNANOS

Dialogues des Carmélites est une œuvre de commande mais aussi le testament spirituel de Bernanos, le point d'aboutissement de son oeuvre. Oeuvre de commande, puisque le texte, monté en pièce de théâtre par Albert Béguin, fut écrit pour un film projeté par le Père Bruckberger et Philippe Agostini, à partir de la nouvelle de Gertrude von Le Fort: *La Dernière à l'Echafaud.* Testament spirituel, puisque Bernanos acheva son travail le 8 avril 1948, trois mois avant de mourir, en affirmant une dernière fois une indiscutable vision christique du monde; en effet l'épigraphe de *Dialogues des Carmélites* (p. 11) reprend un passage de *La Joie*, où l'auteur médite sur l'angoisse et sur la grâce liées à la Passion du Christ:

"En un sens, voyez-vous, la Peur est tout de même la fille de Dieu rachetée la nuit du Vendredi-Saint. Elle n'est pas belle à voir, non, tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous ... Et cependant, ne vous y trompez-pas; elle est au chevet de chaque agonie, elle intercède pour l'homme".

Rappelons les grandes lignes de la genèse assez complexe de cette pièce de Bernanos. Point de départ: l'Histoire et quelle Histoire? Le 17 Juillet 1794, dix jours avant le 9 thermidor et la fin de la Terreur, seize Carmélites de Compiègne, qui avaient fait le voeu du martyre, sont condamnées à mort par le Tribunal Révolutionnaire présidé par Fouquier-Tinville, accusateur public, figure de la cruauté terroriste. Elles montent à l'échafaud le jour même, à Paris, place du Trône, en chantant le "Laudate Dominum omnes gentes" ("Tous louez Dieu"). Mère Marie de l'Incarnation, absente le jour de l'arrestation, se fait l'historienne du Carmel de Compiègne, en écrivant *La Relation*, consacrée à la biographie et aux portraits des martyres. Ces seize Carmélites sont béatifiées le 27 mai 1906 par le Pape PieX.

En 1931, Gertrude von Le Fort écrit une nouvelle, *La Dernière à l'Echafaud*, inspirée par l'Histoire des seize Carmélites, mais surtout par le rapprochement qu'elle avait établi entre la Terreur de 1794 et la montée du nazisne en Allemagne.

En février 1938, le père Bruckberger remet à Bernanos un exemplaire de cette nouvelle puis rédige un scénario en 1947. Il lui demande de composer, à partir de ce scénario, des dialogues achevés en 1948. Ces dialogues, composés en vue d'une adaptation cinématographique, seront refusés parce que trop longs, impossibles à tourner. En 1949, Albert Béguin prend connaissance du manuscrit de Bernanos: il lui donne un titre, *Dialogues des Carmélites*, le divise en cinq tableaux et réduit quelques scènes... L'oeuvre est éditée et présentée au public en 1952. Quant au film, il ne sera réalisé qu'en 1960, et ne conservera qu'une petite partie du texte d'origine.

Gertrude von Le Fort propose dans sa nouvelle deux perspectives, l'une spirituelle, l'autre historique. Spirituelle, car l'angoisse de Blanche de la Force ne peut être vaincue que par

LA GRACE; historique, car la jeune fille devient le symbole de la France livrée à la Révolution de 1789, l'image d'un pays à l'agonie.

De *La Dernière à l'Echafaud*, Bernanos a retenu l'aventure de Blanche de la Force, les personnages principaux, les épisodes essentiels, historiques ou non; mais il dépasse la romancière allemande sur le chemin de l'exploration du surnaturel. Symbole du destin d'un pays livré à la Terreur, le destin de Blanche devient celui du chrétien engagé dans l'Histoire et qui revit la Passion du Christ: l'Histoire provoque l'engagement, mais elle ne sert que de cadre à une tragédie intérieure. Bernanos se saisit de l'Histoire comme point de départ d'une aventure spirituelle qui engage l'être entier sur le chemin du salut. S'il évoque la Révolution de 1789, c'est sans insister sur son importance; à chaque page de *Dialogues des Carmélites*, cette Révolution est présente, certes, mais elle ne fait pas l'action: l'action se noue et se dénoue à l'intérieur d'une âme. L'auteur ne donne aucun relief à l'évocation des décrets révolutionnaires qui suspendent les voeux monastiques ou prévoient l'expulsion des religieuses; aucun détail précis sur la perquisition des commissaires de police. Prenons l'exemple de quelques didascalies:

- 3ème tableau, scène 5:

"Parloir. Un délégué de la municipalité et le notaire du couvent expliquent qu'ils doivent procéder à l'inventaire des biens de la Communauté qui sont mis à la disposition de la nation. Cet inventaire porte sur tous les biens fonciers et sur les dots des Soeurs" (p. 63).

- 3ème tableau, scène 16:

"Cellule de la Prieure. La Prieure montre à Mère Marie de l'Incarnation le décret qui suspend les voeux des religieuses. La Prieure assise. Mère Marie, debout, achève de lire le décret" (p 63).

- 4ème tableau, scène 1:

"Chapître. Toutes les religeuses sont solennellement rassemblées. Avant de lire le décret, la Prieure récite, avec ses filles, l'hymne de Sainte Thérèse d'Avila. Puis, elle lit le décret: Je dois vous donner lecture du décret de l'assemblée qui suspend jusqu'à nouvel ordre les voeux de la religion. Décret du 28 octobre 1789. L'Assemblée Nationale décrète que l'émission des voeux monastiques sera suspendue dans tous les monastères de l'un et l'autre sexe et que le présent décret sera porté de suite à la sanction royale et envoyé à tous les tribunaux et à tous les monastères" (p. 93).

- 4ème tableau, scène 11: le commissaire fait la lecture du décret d'expulsion:

"Lecture du décret. Ainsi qu'en a décidé l'Assemblée Législative siégeant le 17 août 1792: pour le 1er octobre prochain, toutes les maisons encore actuellement occupées par des religieuses ou par des religieux seront évacuées par lesdits religieux et religieuses, et seront mises en vente à la diligence des corps administratifs" (p. 119).

Bernanos dédaigne l'événement historique pour s'intéresser aux dialogues qui reproduisent des réactions psychologiques. Il ne s'attache guère aux causes, ni aux phases de l'événement, mais plutôt à ses conséquences: le Prologue, rapidement, rappelle les fêtes en l'honneur du mariage du futur Louis XVI, les carrosses des aristocrates, celui de la famille de la Force, la foule, le feu d'artifices, les explosions: "Tout va changer bientôt, c'est vous autres qui serez massacrés et nous roulerons *dans vos carrosses*!" (p. 13), hurle un inconnu. La Marquise de la Force en est la première victime, et ce cri de menace devient la signification d'un présage de mort, la mort qui attend Blanche, avant même qu'elle soit née.

Qui dit Révolution dit aussi Peur! La Peur est le thème central de *Dialogues des Carmélites*. Gertrude von Le Fort la définit comme un pressentiment: le pressentiment métaphysique de l'assaut des puissances maléfiques que l'être humain ne peut affronter sans Dieu. La peur de Blanche, c'est la peur de toute une époque devant cette poussée de satanisme qui atteint son paroxysme en 1789. Sa peur devient le symbole du destin de son pays mais aussi celui d'une humanité pécheresse et rachetée.

L'angoisse de Bernanos est liée à la peur de la mort et de l'anéantissement. Et le drame de Soeur Blanche de l'Agonie du Christ, c'est aussi celui de Bernanos réfléchissant au destin de la France. Pour lui, le monde meurt d'avoir perdu l'HONNEUR. La grande menace, ce n'est pas la Terreur de 1789, ni une autre Terreur plus bestiale, mais l'avilissement de toute une humanité obligée de se soumettre sans combat à la plus impersonnelle des dictatures.

La scène de la perquisition (3ème tableau, scène 10) met en relief la peur de Soeur Blanche et le sens de l'honneur de Mère Marie de l'Incarnation. Le commissaire est accompagné par un nain coiffé d'un bonnet phrygien, et doit visiter le Carmel en entier. Au nom de la Loi, il est chargé de retrouver des jeunes citoyennes séquestrées par leur famille. Mère Marie lui répond: " A quoi bon visiter des cellules où vous ne trouverez qu'une paillasse et un pric-Dieu" (p. 80). Deux mondes s'opposent: le monde de la Révolution, de la Terreur et celui des Carmélites. Cette mascarade ridicule dont parle le commissaire n'est finalement pas celle des filles de Sainte Thérèse, mais plutôt celle des révolutionnaires tricolores. Mascarade qui atteindra son sommet lorsque le nain ouvrira la porte de la cellule de Soeur Blanche, tout en faisant des grimaces. Bernanos écrit:

"Blanche pousse un cri déchirant; les mains tendues en avant, elle recule jusqu'à la paroi du fond de la cellule et se tient debout, plaquée au mur comme si elle attendait la mort" (p.81).

Mascarade signalée par la sous-Prieure: "Ne croyez-vous pas que Monsieur l'a terrorisée en entrant? Croyez-vous que l'apparence et la tenue de Monsieur n'ont pas de quoi l'émouvoir?" (p. 81). Dans cet affrontement, la Terreur se lit sur chaque visage et s'assimile à cette nouvelle République qui "dispose d'une machine à couper le sifflet" (p. 82). Mère Marie de l'Incarnation calme Blanche en lui parlant d'honneur, de courage, puis s'adresse au repré-

sentant de la République en ces termes:

"Croyez-vous que je vous laisserai plus longtemps abuser de la terreur d'une enfant (...)? Hé bien Monsieur, sachez que chez la plus pauvre fille du Carmel, l'honneur parle plus haut que la crainte" (p. 83).

Cet honneur est comme un maillon que Bernanos place entre la peur de Blanche et sa souffrance: le Carmel l'attire par la vie héroïque qu'il lui propose: "Je lui sacrifie tout, dit-elle, j'abandonne tout, je renonce à tout pour qu'il me rende l'honneur" (p. 76). Blanche a peur des révolutionnaires, certes, elle a peur de voir disparaître l'idéal de caste, mais surtout elle craint de perdre l'estime de soi. Son drame rejoint celui de Bernanos. Pour lui, la France s'est déshonorée; comme Blanche, la France doit retrouver, coûte que coûte, sa fierté. N'oublions pas ce qu'il écrivait dans *Nous autres Français*: "Sans la charité du Christ, un chrétien n'est pas chrétien, mais sans honneur, il n'est qu'un porc". Qu'est-ce que cet honneur? C'est l'acceptation des devoirs, des risques, c'est la reconnaissance de la valeur que nous avons en tant que créatures de Dieu. Cet honneur, cette fierté, Blanche les retrouvera, ou plutôt, ils lui seront surnaturellenent rendus quand elle mourra "la dernière sur l'échafaud".

Dans la scène de la perquisition, Blanche a entendu les paroles de réconfort de Mère Marie de l'Incarnation et Bernanos écrit:

"A ce mot d'honneur, les paupières de Blanche se relèvent. Son regard va de l'un à l'autre comme celui d'une personne qui s'éveille. Elle se jette dans les bras de la sous-prieure, en sanglotant" (p. 83).

Les Carmélites vont revivre la tragédie de Gethsémani. Comme Gertrude von Le Fort, Bernanos insiste sur la participation de Blanche à la Passion du Christ, mais chez notre auteur, les évocations de Gethsémani rythment la structure des cinq tableaux. A la scène 2 du ler tableau, il est question de peur, de mort et de résurrection. Blanche nous parle de "sa craintive personne", du "péril qui coupe le souffle", du "grand poids depuis toujours sur (son) coeur" (pp. 20-21). Son frère, le Chevalier, lui rappelle qu'autrefois, elle lui confessait: "Je meurs chaque nuit pour ressusciter chaque matin" (p. 21). Et Blanche de lui répondre:

"C'est qu'il n'y a eu qu'un seul matin, Monsieur le Chevalier: celui de Pâques. Mais chaque nuit où l'on entre est celle de la Très Sainte Agonie" (p. 22).

Le Golgotha, dans *Dialogues des Carmélites*, apparaît dans les crépuscules qui tombent trop tôt, dans les délires de Mère Henriette de Jésus, la première Prieure, qui voit avant de mourir

"la chapelle vide et profanée (...), l'autel fendu en deux, les vases sacrés jonchant le sol, de la paille et du sang sur les dalles" (p. 50).

Le Golgotha, ce sont les interrogatoires des religieuses par les Révolutionnaires, la perquisition des ornements, la chute du Petit Roi de Gloire pendant que la Communauté prie, la prison de la Conciergerie, le déchirement de Soeur Blanche, lorsque Mère Marie de l'Incarnation lui ordonne de la rejoindre chez l'actrice Rose Ducor: "Soeur Blanche de l'Agonie du Christ, vous irez. Je sais que vous irez" (p. 139). Le Jardin des Oliviers, le Calvaire, c'est aussi le "Ça ira", la Carmagnole, les sans-culottes avec leurs piques et leurs sabres, brandissant des têtes guillotinées, les sanglots des religieuses en prison; le Golgotha, c'est aussi l'annonce de leur condamnation à mort, y compris celle de Mère Marie "pour avoir formé des conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques et conservé des écrits liberticides" (p. 151). N'est-ce pas aussi le déshonneur de Mère Marie qui ne pourra pas accompagner ses filles sur la route du Ciel?

Cette passion des Oliviers est évoquée par Madame Lidoine (Mère Marie de Saint-Augustin) et Mère Marie, commentant le décret révolutionnaire:

"Vous savez très bien que c'est dans la honte et l'ignominie de sa Passion que les filles du Carmel suivent leur maître".

La sous-Prieure répond:

"N'ont-elles pas à L'assister d'abord dans la solitude et la terreur de Sa dernière nuit?" (3ème tableau, scène 16, p. 91)

L'aumônier, lors de la cérémonie du Vendredi-Saint, rappelle la Passion du Christ, en la rattachant à l'amour des pauvres:

"Le Seigneur a vécu et vit toujours parmi nous comme un pauvre (...). Il a voulu vivre parmi les pauvres, il a aussi voulu mourir avec eux (...). Il fut vraiment, selon le mot de la Sainte-Ecriture, l'agneau qu'on mène au boucher". (p. 101).

Puis il invite les Carmélites à participer pleinement à la tragédie des Oliviers, à souffrir une mort comparable à celle du Christ "aussi seul et aussi désarmé'" (p. 109) comme le rappelle Soeur Claire.

Ce Christ, ou plutôt cet "Agnus Dei", c'est le Fils de l'Homme, c'est le Christ de Paul, s'adressant aux chrétiens de la ville de Philippe:

"Lui, de condition divine, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'anéantit lui-même; prenant condition d'esclave et devenant semblable aux hommes [...] obéissant jusqu'à la mort et la mort de la croix".

Le Christ bernanosien est celui de la néantisation volontaire et douloureuse, non pas le Christ pantocrator, mais le christ kénotique qui commence humblement à Bethléem, "Petit Roi de Gloire" et finit sur la Croix, "Agneau de Dieu sacrifié".

Blanche, postulante, guidée par Mère Henriette de Jésus et Mère Marie de l'Incarnation, s'avance vers l'Enfant/Christ-Roi, revêtu du manteau royal, une couronne sur la tête, un sceptre dans la main. Mais au 4ème tableau, les Commissaires du Peuple surgissent, le dépouillent et le jettent dans un coin. Le soir de Noël, cependant, il sera présenté à chaque Carmélite par les deux prieures:

"Chaque religieuse s'agenouille pour recevoir la statue vêtue de la pauvre robe, la dépose à terre, la vénère puis la rend à la Prieure qui s'agenouille à son tour" (p. 98).

Soeur Blanche le laisse tomber et s'écrie: "Le Petit Roi est mort. Il ne nous reste plus que l'Agneau de Dieu" (p. 98). Pourquoi l'a-t-elle lâché? A cause du chant de la Carmagnole qu'elle entend au-dehors. Les Carmélites l'emporteront avec elles en prison, où il sera placé "sur une mauvaise table" (5ème tableau, scène 12, p. 145). Puis nous le retrouvons enfin, chez Rose Ducor: Mère Marie de l'Incarnation, agenouillée, l'adore en silence, avant d'apprendre la condamnation à mort de ses filles.

Le destin de Soeur Blanche s'insère dans cette problématique de la Passion du Christ. Née dans la peur, elle l'affronte constamment. C'est l'angoisse qui l'empêche de refermer la porte de sa cellule, malgré l'ordre de la Prieure, c'est la peur qui la pousse à lâcher le Petit Roi de Gloire; c'est encore et toujours l'angoisse qui fait que le martyre la terrorise:

"Mourir, mourir, vous n'avez plus que ce mot à la bouche. Serez-vous tous jamais las de tuer ou de mourir? Serez-vous jamais rassasiés du sang d'autrui ou de votre propre sang? (...). Je ne veux pas qu'elles meurent! Je ne veux pas mourir!" (p. 143)

La peur de Soeur Blanche, celle de Bernanos, n'est pas négative: elle est, "tout de même la fille de Dieu, rachetée la nuit du Vendredi-Saint"! Patience et force lui seront nécessaires pour la continuation de la lutte; et quelle lutte! Elle prononce le voeu du martyre, encouragée par Mère Marie de l'Incarnation, mais s'enfuit à Paris, chez elle, simple servante. Elle va jusqu'à renier son appartenance au Carmel, comme Pierre, durant la Passion du Christ. L'idée du martyre se précise devant les persécutions causées par les Révolutionnaires. Les Carmélites méditent longuement sur la Passion, s'y préparent ardemment, y participent en prison, puis jusqu'à l'échafaud, en chantant le "Salve Regina" et le "Veni Creator". Seule Mère Marie, absente lors de l'arrestation de ses compagnes, échappe à la guillotine. Cette absence la déshonore:

"Leur dernier regard me cherchera en vain" (p. 154).

dit-elle à l'aumônier qui lui répond aussitôt:

"Ne pensez qu'à un autre regard auquel vous devez fixer le vôtre" (p. 154).

Mère Marie, à cet instant, rejoint le Jardin des Oliviers, renonçant à un voeu qu'elle avait elle-même suscité. Aucune récompense pour cette âme assoiffée d'héroïsme: elle doit vivre, bon gré mal gré. Elle subit l'humiliation de demeurer en vie. Et c'est son martyre dans le renoncement qui permet à Blanche de l'Agonie du Christ de monter la dernière sur l'échafaud. N'oublions pas qu'avant de mourir, Madame de Croissy (Mère Henriette de Jésus) avait confié la postulante Blanche à Mère Marie et avait prononcé les paroles suivantes:

"Il vous faudra une grande fermeté de jugement et de caractère, mais c'est précisément ce qui lui manque et que vous avez de surcroît" (p. 145).

Ainsi Mère Marie a répondu de Blanche, comme le lui avait demandé Madame de Croissy. Par ce voeu qu'il ne lui est pas accordé d'accomplir, elle trouvera le salut.

Pourtant les événements historiques lui donnent raison dans l'intuition qu'elle a eue du tragique de l'Histoire. Très tôt, Mère Marie comprend que cette Révolution, ces outrages à la religion et à Dieu la conduiront, elle et ses filles, au Golgotha et à la mort; c'est elle qui rappelle à Madame Lidoine, la nouvelle Prieure, "les épreuves qui (les) menacent" (p. 61) et le manque de temps pour faire de Blanche une vraie Carmélite. A la scène 6 du 3ème tableau, Mère Marie laisse deviner une autre prise de la Bastille et de nouvelles victimes innocentes. Ecoutons-la répondre au commissaire municipal:

Commissaire:

"A quoi servirait d'avoir pris la Bastille si la nation tolérait d'autres bastilles telles que celle -ci...). Nous détruirons ce repaire" (p.85).

Mère Marie:

"Ne manquez pas de nous détruire aussi jusqu'à la dernière. Où il y a une fille de Sainte Thérèse, il y a un Carmel". (p. 85)

Dans cette tragédie, un visage sourit: c'est celui de la Prieure, Madame Lidoine, une femme sensible, timide, humble mais directe. Pour elle, "le Carmel n'est pas un ordre de chevalerie"; elle rejette la présomption qui risque de s'installer chez ses filles. Madame Lidoine représente l'Eglise des humbles, des petits, des faibles, mais jamais, jamais, elle ne perd le sens du devoir, et surtout celui du pardon:

"C'est quand le mal fait le plus de bruit que nous devons en faire le moins, tels sont la tradition et l'esprit d'un ordre comme le nôtre, voué à la contemplation. Oui, c'est quand le pouvoir du mal (...) se manifeste avec plus d'éclat que Dieu redevient le petit enfant de la Crêche (...). N'est-ce pas la douce enfance du Seigneur, dans la personne de notre petite Blanche qui risque de faire les frais de cette manifestation d'héroïsme?" (p. 127)

déclare-t-elle à Mère Marie. Avec des phrases toutes simples, cette Prieure exprime les exigences de la plus authentique spiritualité:

"Je ne suis qu'une religieuse très terre à terre et pourtant j'ai toujours volontiers pensé que si la force est une vertu, il n'y a pas assez de cette vertu pour tout le monde, que les forts sont forts aux dépens des faibles et que la faiblesse sera finalement réconciliée et glorifiée dans l'universelle rédemption". (p. 128)

Mère Marie de Saint-Augustin et Mère Marie de l'Incarnation sont réconciliées et s'assimilent: la première meurt aussi héroïquement que la seconde aurait voulu mourir. Bernanos unit la France aristocratique et la France rurale, la fille de grande seigneurie et la paysanne,"la plus mijaurée des duchesses et la fermière".

Bernanos crée ainsi une sorte d'échange, de complémentarité: *Dialogues des Carmélites* présente toute une série de types humains, de l'aristocrate au fils du peuple, en passant par l'aumônier, le commissaire, les carmélites, l'actrice, etc. Les Carmélites sont vouées à la prière et à la contemplation, mais elles doivent prendre en charge le destin de leurs frères, fussent-ils leurs ennemis, leurs bourreaux. C'est ainsi que naît tout un réseau d'échanges mystiques qui vont vers Blanche de l'Agonie du Christ: elle reçoit des plus fortes comme des plus faibles la grâce nécessaire. Echange mystique, véritable communion; en effet, comme l'affirme Soeur Constance de Saint-Denis,

"On ne meurt pas chacun pour soi, mais les uns pour les autres ou même les uns à la place des autres".

Tel est le mystère de la Communion des Saints: certains donnent, d'autres reçoivent, l'Esprit de Dieu souffle où il veut.

Soeur Constance est le contraire de Soeur Blanche; elle possède le courage, la joie, la simplicité de l'enfant. Et par l'échange mystique, Blanche en bénificiera. Toutes deux mourront ensemble, le même jour.

La dernière scène ne peut s'expliquer rationnellement: sur la Place de la Révolution, Soeur Blanche de l'Agonie du Christ rejoint ses compagnes et se dirige vers l'échafaud, mais cette fois le visage dépouillé de toute crainte. Plus de peur, plus d'angoisse, plus de Révolution pour elle: cette ultime décision ne s'explique que par le mystère de la Communion des Saints; grâce aux sacrifices de trois âmes, Soeur Blanche est libérée et régénérée.

Miracle certes: miracle de la grâce, miracle de l'Esprit-Saint qui réconcilie la faible Soeur Blanche avec sa difficile vocation. Chez Bernanos, amour de la Patrie et amour de Dieu ne font qu'un:

"L'idée de Patrie est une idée religieuse que le christianisme a surnaturalisée tout entière. L'amour de la Patrie comme l'amour de Dieu est fondé sur le don volontaire de soi"

écrit-il dans *La Liberté pourquoi faire* (p. 42).

Voilà pourquoi Bernanos a terriblement souffert, comme les Carmélites de Compiègne, du déshonneur de la France, voilà pourquoi il pouvait écrire en 1940, depuis le Brésil:

"Une France déshonorée n'aura plus de ressources pour le bien, mais d'immenses ressources pour le mal" (*Lettre aux Anglais*, p. 72).

Et c'est pour cette France, pour ses enfants, pour ses révolutionnaires, pour ses Terreurs, pour les forts comme pour les faibles que les Filles de Sainte Thérèse offrent leurs vies, confiantes car leurs morts déboucheront sur la Résurrection, le dimanche de Pâques,

"un triomphal matin de Pâques, plein de mouettes blanches"

comme l'écrit Bernanos dans *Les grands Cimetières sous la lune.*

ET QUE TOUTES LES BRECHES OUVRENT LE CIEL!

Bernard URBANI

BERNANOS, G., *Dialogues des Carmélites*, Paris, Seuil, coll. "Points", n° R132, 1984.

La Joie, Paris, Seuil, coll. "Points", n° R120, 1983.

Les Grands Cimetières sous la lune, Paris, Seuil, coll . "Points",n° R220, 1986,

Nous autres Français, Paris, Seuil, Col. "Points", 1984.

Lettre aux Anglais, Paris, Seuil, coll. "Points", 1984

La Liberté pour quoi faire?, Paris, Gallimard, Coll. "Idées", 1972.

BEGUIN, A. , *Bernanos*, Paris, Seuil, coll. "Ecrivains de toujours", n° 27, 1954.

BRUCKBERGER, R.P. , *Bernanos vivant*, Paris, Albin Michel, 1988.

BUSH, W., *Souffrance et expiation dans la pensée de Bernanos*, Paris, Minard, coll. "Lettres modernes, thèmes et mythes", 1962.

ESTEVE, M. , *Le Sens de l'amour dans les romans de Bernanos*, Paris, Minard, coll.. "Lettres modernes, thèmes et mythes", 1959.

ESTEVE, M. , *Le Christ, les symboles christiques et l'incarnation dans l'œuvre de Bernanos*, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 1977.

ETUDES PARISIENNES 1, 3, 4, 5, 6, 11, 12, Paris, Minard, à partir de 1960.

NOTE SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur à l'Université d'Avignon (Département d'études 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'études anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime et d'études sur le théâtre irlandais.

Michel AROUIMI

Diplômé de l'Ecole du Louvre, auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Melville et Kafka, effectue actuellement des recherches sur "le rythme de l'écriture de Rimbaud"; publications sur le TSE, sur Rimbaud et sur Kafka.

Enrique BAEZA MARTINEZ

Assistant à l'Université d'Avignon (département d'études hispaniques), titulaire d'un DEA d'études théâtrales, doit prochainement soutenir sa thèse de Doctorat nouveau régime sur le dramaturge chilien Jorge Díaz.

Ilinca BATHOUIL-IONESCO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département de Roumain), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur les personnages féminins dans le théâtre de Camil Petrescu, prépare une thèse de Doctorat nouveau régime sur le thème "Individu et Société dans l'œuvre de Petrescu" ainsi qu'une édition critique avec introduction du théâtre de C. Petrescu.

Fatima FERREIRA

Lectrice de Portugais à l'Université d'Avignon, est titulaire d'un D. E. A. en didactique/didactologie des Langues et des Cultures.

Céline GARCIA

Chargée de cours à l'Université d'Avignon (Département d'Espagnol et IRIAS), est titulaire d'un Doctorat de IIIème Cycle sur l'œuvre poétique de Vicente Aleixandre et est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur le spectaculaire et le théâtral chez Vicente Aleixandre. Elle enseigne l'art dramatique au Conservatoire de Béziers.

Jean-François PODEUR

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'études hispaniques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur l'œuvre de l'écrivain argentin Leopoldo Marechal.

Bernard URBANI

Chargé de cours à l'Université d'Avignon (Département de Français), est titulaire d'un Doctorat de IIIème cycle et est l'auteur de plusieurs articles. Certfié de Lettres Modernes.

Brigitte URBANI

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est sur le point de soutenir une thèse de

Doctorat d'Etat sur "la figure d'Ulysse dans la littérature italienne" et est l'auteur de plusieurs articles.

Joseph VELASCO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'études hispaniques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur Federico García Lorca.

Maquette, couverture,tirage :

IMPRIMERIE FACULTE DES LETTRES

Octobre/Novembre 1991

ISBN en cours