

This dissertation has been
microfilmed exactly as received

66-10,394

WATSON, Betty Lee Elgin, 1925-
INSOLITE ET POÉSIE DANS LE THÉÂTRE
D'AVANT-GARDE EN FRANCE. [French Text].

Rice University, Ph.D., 1966
Language and Literature, modern

University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan

RICE UNIVERSITY

Insolite et Poésie
dans le Théâtre d'Avant-Garde en France

by

Betty Lee Elgin Watson

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

Thesis Director's signature:

C. H. Leung

Houston, Texas

August, 1965

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	P.1
-L'esthétique nouvelle au théâtre.....	P.1
-Distinction entre le théâtre poétique et le théâtre de l'absurde.....	P.2
-Les pièces choisies. Leur degré d'insolite.....	P.3
-Discussion des termes "poésie" et "insolite".....	P.4
-Comment ces pièces renversent l'esthétique traditionnelle.....	P.6
-Nécessité chez le Français de l'analyse intellectuelle.....	P.16
-Le langage poétique créateur du drame, non simple ornement.....	P.20
-Les ancêtres de ce théâtre poétique.....	P.21
-Triomphe de la fantaisie et de l'imagination.....	P.23
CHAPITRE I: <u>Escorial</u> ; ou les Masques au miroir.....	P.30
-Le monde de Ghelderode.....	P.30
- <u>Escorial</u> : tradition et nouveauté.....	P.31
-Question essentielle: Qui sommes-nous?.....	P.34
-Atmosphère de la pièce.....	P.36
-Le théâtre s'interroge sur lui-même.....	P.42
-Le jeu du jeu.....	P.47
-Le rôle de l'amour.....	P.56
-La part d'originalité de la pièce; l'insolite, la poésie.....	P.66
CHAPITRE II: <u>Le Mal court</u> ; ou un Coeur mis à nu.....	P.74
-Fantaisie et imagination chez Audiberti: son étonnant langage.....	P.74
-La thèse du <u>Mal court</u> , simple prétexte à fan- taisie effrénée.....	P.75
-Part du traditionnel.....	P.76
-L'intrigue.....	P.78
-Exemples de déluge verbal.....	P.80
-Nouvelle façon d'exprimer l'amour.....	P.88
-Vues de critiques.....	P.94
-Humour de la pièce.....	P.96
-Le langage des personnages ne correspond pas à leur situation sociale.....	P.100
-La fantaisie l'emporte sur la vraisemblable.....	P.105
-Moyens employés pour dérouter le spectateur.....	P.116

CHAPITRE III: Histoire de Vasco; ou les Nuances de
la Peur.....P.129

- Fraîcheur du théâtre de Schehadé.....P.129
- Risque de se tromper sur le sens d'Histoire de Vasco.....P.131
- Résumé de l'intrigue.....P.132
- Juxtaposition des tons dans la pièce.....P.135
- Les personnages, projections de la poésie de Schehadé.....P.137
- Mystère des choses; humour.....P.138
- Ambiguïté de certaines scènes.....P.142
- Rôle de la pantomime.....P.151
- Innocence de Vasco.....P.153
- Parodie du militaire.....P.155
- Scènes burlesques.....P.159
- Tendresse et innocence de l'amour.....P.163
- Pathétique de la scène finale.....P.171
- Lyrisme et mysticisme du poète.....P.177
- Comparaison avec d'autres dramaturges.....P.178

CHAPITRE IV: Nucléa; ou l'Oratorio onirique.....P.185

- Pichette retourne à l'oratorio comme genre dramatique dans Nucléa.....P.185
- Rôle de la musique et du bruitage.....P.187
- Aspect onirique du poème: cauchemar et rêve.....P.188
- Première partie: Vision du poète, l'humanité en guerre.....P.189
- Analyse des images.....P.192
- Lyrisme de l'auteur.....P.200
- Bizarrerie et irréalité du poème.....P.206
- Seconde partie: Vision céleste du bonheur humain.....P.209
- Utilisation nouvelle de l'alexandrin.....P.213
- Panthéisme de l'amour.....P.219
- L'insolite de la pièce est dans son hétérogénéité.....P.224

CHAPITRE V: Les Amants du Métro; ou Ballet à Babel.....P.228

- La poésie "muette" des Amants du Métro.....P.228
- Importance de la pantomime.....P.229
- Transposition de la réalité dans le rythme.....P.231
- Humour de la pièce.....P.232
- Vision nouvelle de scènes banales.....P.238
- Incommunicabilité des consciences.....P.239

-Sommes-nous des marionnettes?.....	P.247
-Anéantissement d'un être-chose.....	P.256
-Sa tragédie est la nôtre.....	P.257
-Les apparences quotidiennes vues sous un angle fantastique.....	P.264

CHAPITRE VI: Le Personnage Combattant; ou l'Homme entre deux textes.....P.266

-Comparaison entre <u>Le Personnage Combattant</u> et une symphonique baroque.....	P.266
-Intrigue et sens de la pièce.....	P.267
-Multiplicité d'aspects du personnage unique.....	P.269
-Importance du décor et des objets.....	P.270
-Rupture constante de ton.....	P.273
-Lutte du personnage - un écrivain - contre ses mots.....	P.276
-Difficulté de distinguer entre le sérieux et la parodie.....	P.283
-Description détaillée des gestes de l'acteur.....	P.284
-Changement de rythme.....	P.285
-Lutte avec les objets.....	P.286
-Le risque pris par l'auteur dans cette conception du théâtre.....	P.297
-Le personnage symbolise le poète.....	P.299
-La nuit de souffrance du personnage.....	P.309
-Le poète, nouveau Christ?.....	P.312
-Innovations de la pièce.....	P.313

CONCLUSION.....P.320

-Rappel de l'insolite dans les six pièces étudiées.....	P.320
-Vues des critiques sur ce théâtre poétique.....	P.325
-Problèmes qui confrontent le dramaturge moderne.....	P.328
-L'influence probable de ce théâtre sur l'esthétique traditionnelle.....	P.329

Introduction

Problèmes et Précédents

L'esthétique du théâtre poétique d'avant-garde s'oppose à l'esthétique théâtrale à laquelle le public français cultivé de l'époque contemporaine est habitué. Nous expliquerons que de cette opposition naît l'insolite, et cet insolite secrète pour ainsi dire une poésie toute spéciale, toute nouvelle. Nous discuterons dans cette introduction ces notions d'insolite et de poésie qui fait le sujet de notre thèse, et parlerons du public français et de ses habitudes que cet insolite bouscule. L'esthétique nouvelle révélée par des oeuvres comme celles que nous étudierons requiert en effet une refonte complète des critères traditionnels par lesquels on appréciait ou jugeait les oeuvres antérieures.

Nous avons choisi six oeuvres: Escorial de Michel de Ghelderode, Le Mal Court de Jacques Audiberti, Histoire de Vasco de Georges Schehadé, Nucléa de Henri Pichette, Les Amants du Métro de Jean Tardieu, et Le Personnage Combat-tant de Jean Vauthier -- que nous analyserons pour montrer l'insolite et la poésie qui caractérisent une des tendances du théâtre d'avant-garde en France, celle qu'on appelle "poétique". Ce dernier mot est l'épithète appliquée à un groupe d'auteurs par des critiques tels que Jacques Gui-

charnaud,¹ Guy Dumur,² Michel Corvin,³ et Martin Esslin que nous citons ci-dessous et qui distingue ce théâtre poétique d'avant-garde du théâtre d'avant-garde dit "absurde", mieux connu, où se groupent les "maîtres" tels que Ionesco, Beckett, Adamov, Genêt, et d'autres:

The Theatre of the Absurd must...be distinguished from another important, and parallel, trend in the contemporary French theatre, which is equally preoccupied with the absurdity and uncertainty of the human condition: the 'poetic avant-garde' theatre of dramatists like Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, ...and, in the younger generation, Georges Schehadé, Henri Pichette, and Jean Vauthier, to name only some of its most important exponents. This is ...a difficult dividing line to draw, for the two approaches overlap a good deal. The 'poetic avant-garde' relies on fantasy and dream reality as much as the Theatre of the Absurd does; it also disregards such traditional axioms as that of the basic unity and consistency of each character or the need for a plot. Yet basically the 'poetic avant-garde' represents a different mood; it is more lyrical, and far less violent and grotesque. Even more important is its different attitude toward language: the 'poetic avant-garde' relies to a far greater extent on consciously 'poetic' speech; it aspires to plays that are in effect poems, images composed of a rich web of verbal associations. 4

Ce critique, en faisant cette distinction, résume en même temps quelques caractéristiques du théâtre d'avant-garde, et sa dernière phrase nous aide à expliquer pourquoi nous avons limité notre choix à une seule pièce de chaque auteur, que nous analyserons, plutôt que de choisir quelques morceaux de plusieurs pièces d'un auteur. Comme dans un

poème, dans chaque pièce "poétique" que nous étudierons, il y a une certaine unité d'images, de ton, de rythmes, et d'associations verbales qui serait ou détruite ou atténuée si on la réduisait trop; "résumer" tout simplement plusieurs pièces d'un seul auteur en essayant d'en expliciter seulement quelques vers isolés du reste de la pièce, équivaudrait, par exemple, à résumer certains poèmes de Rimbaud: une telle réduction fausserait beaucoup l'oeuvre originelle.

Ajoutons, en parlant de cette division d'un théâtre "poétique", que la plupart des auteurs groupés ainsi -- Audiberti, Schehadé, Pichette, et Tardieu, par exemple, étaient connus comme poètes avant d'avoir abordé le théâtre. Nous avons choisi ces pièces particulières pour leur qualité poétique et surtout à cause du degré d'insolite qu'elles contiennent. Certaines de ces pièces sont moins insolites que d'autres; nous essaierons de montrer qu'il y a des éléments plus traditionnels dans la première pièce étudiée (Escorial), par exemple, que dans la deuxième (Le Mal Court), dans la deuxième que dans la troisième (Histoire de Vasco), etc.; quoique nous soyons certaine qu'il y aura jamais d'accord unanime sur cette question. Nous avons choisi ces pièces individuelles afin de montrer une progression qui va du relativement traditionnel à l'extrême avant-garde, ainsi que la variété de la poésie originale et individuelle de ces poètes.

tes-dramaturges.

L'un des deux éléments de notre thèse, la "poésie", est particulièrement difficile à "définir"; essayer de le faire serait de notre part, nous semble-t-il, ou naïf ou présomptueux. On ne définit pas la poésie, on la sent. Les poètes eux-mêmes depuis des siècles ont essayé de "définir" la poésie en présentant des vues et des avis divergents; et les critiques qui ont essayé de donner une "définition" ont eu autant de difficulté. A cet égard, citons Pierre-Henri Simon qui écrit dans Le Grand Larousse Encyclopédique,

De la difficulté qui se rencontre pour ramener la poésie à une notion claire, on aura une preuve en se reportant à l'Art Poétique de J. Charprier et P. Seghers (1957): dans ce volume de 700 pages, anthologie de textes consacrés à la poésie à travers les âges et les cultures, les auteurs reconnaissent qu'on ne trouve pas 'une définition, mais cent, et souvent contradictoires.'...

...'Poésie' est, en effet, un de ces termes dont use couramment le langage de la critique, clairs et commode quand on les prend de façon sommaire, mais que l'analyse volatilise en fragments brillants et fugaces. 5

Nous ne pouvons pas ne pas suivre ses indications sur le mot "poésie" à travers notre thèse:

caractère de ce qui parle particulièrement à l'imagination, au coeur; de ce qui évoque, suggère, touche, émeut, charme.... 6

Simon distingue deux types généraux de poésie: d'un côté une sorte de poésie traditionnelle, celle de Racine,

La Fontaine, Chénier, même des romantiques français comme Victor Hugo, des Parnassiens et même de Baudelaire. Elle essaie de décrire la réalité d'une façon rythmique, musicale, et pittoresque, mais en même temps rationnelle, c'est-à-dire comprise immédiatement par l'esprit. D'un autre côté, une poésie qui a commencé avec Gérard de Nerval, Rimbaud et les symbolistes, c'est-à-dire une poésie qui n'essaie plus de décrire la réalité ne de l'interpréter, mais plutôt exprime par des images l'être intérieur et complexe du poète, sa conscience ou sous-conscience, ou essaie de découvrir derrière les objets de tous les jours un monde caché, un univers mystérieux, pour communiquer à travers celui-ci un langage qui suggère plutôt qu'il ne décrit.

Ce second type de poésie sans doute était senti comme "insolite" par les lecteurs accoutumés à la poésie plus traditionnelle. Certes la lecture de la poésie ne met en cause que le poète, le poème, et le lecteur. C'est dans l'ensemble une expérience qui a lieu sur un plan individuel. Quand ce type de poésie envahit le théâtre, en choisissant la forme dramatique pour s'exprimer, alors l'expérience devient collective. L'individu participe alors à une communion que lui fournit la représentation dramatique. Le paradoxe de ce nouveau théâtre est que, s'il s'adresse au public français moyen habitué au traditionnel, il produit cette communion au moyen de l'insolite, plutôt que suivant les critères courants que

nous avons mentionnés plus haut. L'expérience poétique des spectateurs coïncide dans une grande mesure avec l'expérience de l'insolite.

Mais qu'est-ce que l'"insolite"? Nous voudrions expliquer comment nous considérons le terme "insolite" en relation avec l'avant-garde théâtrale en France. Le terme "insolite" vient de deux mots latins, le préfixe négatif "in" et l'adjectif "solitus" qui signifie "accoutumé". Les dictionnaires Littré et Larousse définissent "insolite" comme "qui n'est pas d'usage"⁷, ou "contraire à l'usage, aux règles établies".⁸ Le dictionnaire Robert, qui est plus récent, ajoute à ces définitions en constatant que l'"insolite" est quelque chose "qui étonne, qui surprend par son caractère inaccoutumé."⁹

Nous avons employé cette définition plus récente dans notre thèse, car le théâtre d'avant-garde étonne, en effet, par sa forme étrange, son intrigue bizarre ou son manque d'intrigue, ses personnages inhabituels, son langage singulier ou même son manque de langage. Cependant, afin de montrer comment et pourquoi telle ou telle pièce est insolite, il semble nécessaire d'avoir une notion assez bien définie de qui est habituel, reconnaissable, ou fait selon les "règles". C'est pourquoi nous voudrions montrer que le Français cultivé moyen d'aujourd'hui se sert d'habitude d'un critère pour juger une pièce, à savoir celui que lui fournit

le théâtre classique. Certes il y a eu des additions faites à ce théâtre: le drame romantique, la "pièce bien faite" surtout, et le théâtre réaliste de la deuxième moitié du XIXème siècle. Mais la tradition dite "classique" est à la base de cette tradition théâtrale, et nous voudrions esquisser ce qu'est l'esprit ou le goût traditionnel qui se trouve à la base du jugement de la plupart du public français. Pour justifier notre point de vue nous citerons Wallace Fowlie:

One of the principal characteristics of the French theater, both of the subsidized state theaters and the privately owned independent theater companies, is the custom of alternating new plays and revivals of the so-called classical plays, those especially of Corneille, Racine, and Molière, to which have been added a few eighteenth- and nineteenth-century plays, of Marivaux, Beaumarchais, and Musset, for example. When a Frenchman attends the theater, it is often to rediscover and enjoy for perhaps the tenth or twentieth time a text with which he is perfectly familiar. The average theatergoing Frenchman has a wider, more varied, and more permanent heritage of plays than the average theatergoer of other countries. He has therefore developed what is often called a "cool 'classical' taste, namely the pleasure of re-discovery and re-evaluating the familiar. A fairly extensive number of plays, representing a very high standard of dramaturgy, form a set of criteria in terms of which the Frenchman will judge any new play. His familiarity with Racine and Molière supplements his innate tendencies and makes of him a harsh, articulate theater critic. New plays that are weak in structure and language disappear quickly in Paris. Only the strongest of them are able to stand this proximity to the classical plays that inhabit all the French theaters, at least as ghosts when they are not being actively per-

formed.

...The theatergoer of classical taste prefers not to be held or disturbed by a new plot, a new situation. When he is actually attending a new play, he will instinctively search for the original myth of which the new play is a mere contemporary expression. 10

Le théâtre traditionnel relève donc d'une conception du théâtre suffisamment générale pour être partagée par le public mentionné ci-dessus. A la base nous y placerions cet esprit "classique" dont parle Fowlie (absorbé et étudié dès la jeunesse par les Français) mais s'ajoutant à cet esprit, ce goût, nous y verrions les empreintes des écoles qui ont succédé au classicisme en le marquant.

Dès l'école le jeune Français est mis en contact avec les chefs-d'oeuvre de la littérature classique. Dès l'enfance il apprend les Fables de la Fontaine, dès l'adolescence il est nourri des dialogues de Corneille, de la musique de Racine, du comique de Molière. Ils deviennent pour lui un catéchisme, une bible, sur lesquels il aura tendance à jurer toute sa vie; autrement dit, c'est en fonction du Oid, d'An-dromaque, du Misanthrope, qu'il va juger ou qu'il va tendre à juger toute oeuvre théâtrale postérieure et même contemporaine. Comme Fowlie a affirmé en parlant des "revenants" classiques qui hantent le théâtre français, chaque fois qu'il voudra faire l'éloge d'un dramaturge, il le comparera consciemment ou inconsciemment à l'un de ces grands ancêtres.

L'histoire lui donne raison, d'ailleurs, puisque toutes les tentations faites pour les déboulonner de leur socle se sont avérées vaines.

Le jeune Français retrouve cet esprit fait de mesure, de clarté, de logique, dans toutes les disciplines qu'il étudie à l'école, puis au lycée, et dans l'enseignement supérieur. Son esprit, coulé dans ce moule, accepte difficilement plus tard tout phénomène qui ne se laisse pas réduire à cette vision cartésienne des choses. L'esprit humain doit, selon lui, pouvoir serrer la réalité et la découper, au besoin de plus en plus finement. L'intelligence est donc sa qualité majeure car c'est la faculté qui permet de les utiliser pour saisir et juger les choses.

Dans le domaine artistique et littéraire, le théâtre classique va donc lui offrir de parfaits exemples où se retrouvera ce besoin d'ordre, d'équilibre, de mesure, de logique. Ce n'est pas à dire que l'imagination n'a pas de rôle à jouer ou doit être refoulée de l'esthétique classique. Elle est, après tout, l'âme de toute production artistique, mais elle doit être étroitement surveillée et rigoureusement contrôlée par la raison.

Parmi l'ensemble de goûts et de notions chers aux Français dominant l'ordonnance intellectuelle, l'harmonie, la mesure, la solidité. Ces qualités ne sont pas le monopole du classicisme au sens étroit du mot; les artistes du XIXème

siècle partagent avec les classiques certaines caractéristiques communes. Et des artistes d'aujourd'hui aussi différents que Montherlant, Camus, et Sartre (dans leur théâtre) y figureraient en bonne place.

Une des constantes chez les auteurs français (et surtout chez les auteurs classiques) est de faire appel à leur intelligence et à son pouvoir d'analyse pour explorer les replis les plus cachés du coeur ou découvrir les plus intimes secrets de l'âme. Ce besoin de l'analyse psychologique n'est certes pas une exclusivité de l'âge classique; en fait il est constant dans la littérature française de Chrétien de Troyes à Marcel Proust et à André Gide.

Les notions de pittoresque ou de couleur locale qui seront introduites plus tard à l'époque romantique (en grande partie du reste par l'intermédiaire des littératures étrangères), le Grand Siècle les a connues sous une autre forme, à savoir le concept du bizarre, de l'étrange, du burlesque ou de l'extravagant. A côté de Corneille, de Racine, de Molière, le XVIIème siècle nous a donné aussi Cyrano de Bergerac, Saint Amant et Scarron et les excès de la littérature précieuse. Si nous voulions établir un parallèle avec notre époque, nous pourrions montrer que ces notions "irrégulières", le bizarre ou l'exotique des siècles classique et romantique, nous les retrouvons sous la forme de cette dramaturgie d'avant-garde qui justement nous transporte dans un monde irra-

tionnel, curieux, inquiétant parfois. On ne s'en étonnera pas trop si l'on songe que la plupart de ces dramaturges, bien qu'écrivant en français, sont d'origine étrangère. Ghelderode est flamand, Vauthier, né en Belgique, a passé son enfance au Portugal, Schéhadé est libanais, Fichette est né d'un père américain, Arrabal est espagnol, Adamov russe, Ionesco roumain, Beckett irlandais. Les deux seuls Français de souche sont Audiberti et Tardieu. Leur exemple semblerait indiquer que les écrivains d'origine purement française ne se tiennent pas à l'écart de cette dramaturgie moderne et qu'ils sont prêts à l'assimiler à leur culture, comme l'avaient fait en leur temps Alfred de Musset en retrouvant une certaine fantaisie shakespearienne ou Gérard de Nerval en faisant résonner la langue française du timbre de la poésie romantique allemande.

Nous remarquerons que la langue des classiques ne se sert que d'images parfaitement cohérentes et que d'expressions directes et immédiates. La réalité des sentiments et des émotions telle que révèlent par exemple les monologues d'Hermione ou de Phèdre n'est pas l'exploration du subconscient à laquelle nous ont habitué la psychologie en profondeur et la psychanalyse et qui est à la source de l'écriture automatique des poètes surréalistes. Il s'agit en fait de l'expression très consciente de notre vie intime révélée par l'introspection la plus "classique" et qui, guidée par la raison, ne

veut laisser dans l'ombre aucune frange de conscience. Mais la poésie moderne à partir du symbolisme en particulier, sera au contraire obligée d'employer images et métaphores "indirectes" ou "médiates" puisque c'est par elles seules que pourra se révéler l'inconscient ou le subconscient. Les images à partir de Baudelaire en particulier, mais presque exclusivement chez les surréalistes et en grande partie dans le théâtre d'avant-garde que nous étudierons, vont abandonner leur rôle explicatif intellectuel pour assumer celui, plus subtil, d'agent du dynamisme psychique.

Nous voulons dire par là que tous les procédés formels d'expression vont court-circuiter les voies rationnelles de la compréhension pour induire une connaissance purement affective. On pourrait en effet comparer l'image claire et cohérente de la langue classique (dans son sens large) à des phénomènes mécaniques directement appréhendés par les sens, et l'image obscure et incohérente de la poésie moderne à des phénomènes d'électro-magnétisme dont on voit certes les effets mais dont les causes nous sont cachées. On voit facilement alors combien un public dont l'esprit est si profondément ancré dans des habitudes de langage clair et rationnel pourra être désorienté par une poésie et une dramaturgie qui renoncent à ces habitudes et le plongent dans un monde où, laissé à ses ressources, il doit intuitivement appréhender et sentir ce fluide psychique que tentent de lui communiquer

ces écrivains modernes. Son imagination n'aura plus en effet le soutien d'une logique qu'il sait reconnaître et qui pointe comme une boussole vers le nord d'une raison absolue; elle devra tant bien que mal s'habituer à de nouveaux paysages ou à une topographie originale qu'aucun arpenteur n'a marquée. On comprend que des oeuvres comme celle que nous étudierons, bousculant ou ruinant tant d'habitudes qui étaient celles-là mêmes de la culture française, exigent de ceux qui veulent les aborder avec sympathie, sinon avec ferveur, un effort mental considérable. Ce sont des oeuvres difficiles qui exigent du lecteur ou du spectateur une familiarité totale avec elles. Les critères traditionnels ne s'appliquent plus.

Nos normes de goût doivent également changer. Nous assistons donc à une révolution esthétique sans exemple peut-être depuis le romantisme, quoiqu'il y ait eu d'autres essais, et l'on ne doit donc pas être surpris des attaques et des railleries que cette révolution suscite. Notre thèse s'efforcera de montrer que cette esthétique d'avant-garde fait honneur à ses représentants qui souhaitent que l'art dramatique "épouse son siècle" et marche avec la science qui, depuis Einstein et Heisenberg, a abandonné les notions d'absolu et de déterminisme, et avec la philosophie contemporaine, l'existentialisme, qui renonce aux systèmes finis et plonge l'homme dans la liberté inconditionnelle.

Le théâtre traditionnel français de l'époque actuelle combine la vérité humaine permanente de l'idéal classique avec le réalisme "photographique" prôné par le théâtre libre (les fameuses "règles" de la doctrine classique sont des ancêtres en un sens de ces recettes du théâtre réaliste) et les procédés d'intrigue hérités de Scribe. Les pièces de Montherlant pourraient à cet égard fournir un exemple de cette première manière et celles de Sartre de la seconde, dans la mesure où Sartre reprend l'idée de la pièce à thèse du XIXème siècle. Sartre a même cru bon au début de sa carrière dramatique d'entrer davantage dans le jeu du public bourgeois en lui offrant dans Les Mouches un décor antique et des personnages mythologiques connus, afin de l'attirer pour le mieux fustiger. Cependant, un théâtre poétique conçu selon une esthétique différente se développait et triomphait finalement; c'était celui de Maeterlinck, de Claudel, de Cocteau, de Giraudoux et d'Anouilh. Néanmoins chacun de ces auteurs, marqué par le symbolisme, le surréalisme ou un courant de fantaisie issu de Shakespeare ou de Musset restait encore tributaire d'une tradition dans la mesure où il offrait aussi au public des points de repère qui lui permissent de s'orienter. Maeterlinck écrit Monna Vanna, construit comme une tragédie classique, Claudel utilise (superbement) le thème du triangle dans Partage de Midi, Cocteau rassure un public bourgeois dans La Voix Humaine.

ne, et avec Giraudoux ressuscitent les Grecs. Anouilh habille Antigone en robe du soir et Créon en complet veston. Malgré tout, ces dramaturges peuvent être considérés comme frayant davantage les voies au théâtre d'avant-garde poétique qui fait le sujet de notre thèse. Leur langue poétique souligne le refus du réalisme et arrive parfois (chez les trois premiers surtout) à créer une ambiance qui plonge le spectateur dans un monde quasi-onirique. Plus encore dans le théâtre d'avant-garde, "règles" et recettes" s'estompent et même s'abolissent pour faire place à une vision quasi-directe du monde intérieur du dramaturge dont nous parlions plus haut.

On comprend qu'un tel théâtre va faire fi des règles et des recettes qu'il considère périmées et incapables de renouveler son art. Ce n'est pas à dire toutefois que toute dramaturgie ne doit pas obéir à certaines lois sans risquer de s'anéantir. Mais l'avant-garde dans l'ensemble respecte ces lois; ce sont celles qui font du théâtre un art de représentation. Si le personnage n'est plus en effet l'être indépendant de son auteur qu'il paraissait être dans le théâtre traditionnel, il reste néanmoins concrétisé dans un acteur et soumis aux impératifs du déroulement chronologique et du dialogue. Certaines tentatives ont été faites, il est vrai, pour abolir personnages ou dialogue (Tardieu dans Une Voix Sans Personne, Beckett dans Acte Sans Parole, Pichette

qui dans Nucléa remplace les personnages par des récitants), mais on voit que la limite a été atteinte et qu'au delà serait un théâtre du silence et du vide scénique difficilement imaginable. L'artificialité du théâtre va donc souvent servir de thème même aux auteurs que nous étudierons, et nous montrerons comment cette mise en procès de l'art dramatique sur la scène même peut dérouter un public habitué soit à en accepter passivement les conventions, soit enclin à les défendre au nom des valeurs héritées du passé sur lesquelles se sont formés son goût et son esthétique.

Ce nouveau théâtre né au milieu de notre siècle, mais déjà entrevu par Jarry et surtout par Vitrac et Apollinaire, nous le considérons comme cette nécessité qui confronte le dramaturge du XX^{ème} siècle; ces artistes vont hardiment de l'avant et ne craignent pas d'imposer leur vision nouvelle et personnelle au public. Mais il nous semble difficile d'admettre en effet que les Français ne restent pas fidèles malgré tout à une certaine constante culturelle, celle désignée, par exemple, comme "intellectualité" par Henri Peyre.¹¹ Salvador de Madariaga, dans son livre Anglais, Français, Espagnol, analyse remarquablement cette constante. Pour lui le Français est dans son élément propre lorsqu'il pense. Sentant instinctivement, semble-t-il, le besoin de "voir clair", d'expliquer les choses, il constate que s'opère chez lui la séparation nette entre le sujet et l'objet vu, (alors que

chez l'Anglais, comprendre c'est se mêler quelque peu à l'objet). Et cet auteur montre que l'un des traits mentaux du Français, c'est la précision, c'est-à-dire le pouvoir de séparer nettement. Il la considère sous trois aspects différents: 1) séparation des éléments qui composent l'objet (c'est l'analyse); 2) séparation de l'objet avec ce qui l'entoure (c'est la définition); 3) séparation de l'objet d'avec le sujet.¹² Cette séparation, qui est distance entre l'objet et le sujet, implique la disjonction des éléments extra-intellectuels, (ou éléments vitaux qui, eux, entrent dans la connaissance anglaise). Il en résulte que la pensée française est essentiellement classificatrice. A travers l'objet individuel, elle cherche toujours l'espèce. Elle porte en elle la hiérarchie des idées, l'ordre intellectuel auquel elle ajuste le monde. Ceci s'accorde avec certaines des conceptions traditionnelles du théâtre que nous avons notées plus haut.

Ces remarques sont de la plus haute importance pour notre sujet, car nous voyons à la lumière de ce que nous avons dit du théâtre d'avant-garde, que ces pièces nouvelles se prêtent très mal à cette analyse intellectuelle du Français. La connaissance de ce théâtre poétique devra se faire en effet grâce à cette intimité avec l'objet que Salvador de Madariaga constate chez l'Anglais; autrement dit elle aura lieu grâce à la familiarité avec l'oeuvre totale et à une sorte

d'intuition affective. Quant à la critique française, elle aussi soucieuse de classification, elle multiplie les -ismes et les écoles. Il est intéressant de noter comment à cet égard la critique contemporaine française va "aborder" ce théâtre nouveau. Elle le fera, soit à la façon d'un Jean-Jacques Gautier, c'est-à-dire s'enferrant dans une façon de juger réactionnaire, condamnera toutes les expériences et tentera de mettre les rieurs bourgeois de son côté, soit comme des intellectuels beaucoup plus curieux et qui considèrent surtout cette nouvelle dramaturgie comme un problème à résoudre et d'autant plus passionnant qu'il défie constamment leurs pouvoirs rationnels. Michel Corvin est un représentant de cette critique. Nous remarquons qu'il cherche, lui aussi, selon la tradition française, à "sérifier les questions" et à chercher des "définitions" (voir son introduction, par exemple, et le plan de son livre, Le Théâtre Nouveau en France). Il reconnaît toutefois que les explications rationnelles, par les symboles par exemple, sont non seulement insuffisantes, mais inutiles:

Il vaudrait mieux accepter les pièces telles qu'elles sont et se donnent, et renoncer en face du théâtre contemporain aux mécanismes cartésiens: la vision immédiate est suffisamment parlante par elle-même pour qu'on n'ait pas recours à un alibi rationnel. 13

Il va essayer de distinguer dans ce théâtre trois grandes catégories: le théâtre poétique, le théâtre de dérision, et le théâtre politique (qui du reste demeure réaliste et tra-

ditionnel dans son ensemble). Dans cette classification, il ne va pas cependant au delà de la division suivant les auteurs eux-mêmes, et très judicieusement, nous semble-t-il. Aussi le suivrons-nous dans notre "méthode".

Nous voudrions maintenant revenir sur cette idée de Salvador de Madariaga que nous avons mentionnée plus haut, à savoir cette "distanciatiön" dont il parle, c'est-à-dire cette séparation de l'objet d'avec le sujet que le Français établit d'instinct. Elle existe non seulement dans le domaine de la recherche de la connaissance ou dans le jugement critique, mais aussi dans le domaine artistique et donc dans le théâtre.

Le dramaturge se fait le miroir de la nature, de la réalité détachée de lui, comme il la voit cependant, c'est-à-dire modifiée ou colorée suivant sa vision. Il s'agit pour l'auteur de mettre sous forme de mots et d'actions cohérentes des événements empruntés de près ou de loin au réel, d'où l'importance des sujets historiques (chez les tragiques classiques et les romantiques) ou réalistes au sens large (chez les peintres de la réalité contemporaine, de Molière à Bernstein en passant par Marivaux, Beaumarchais, Augier, Mirbeau, Curel). Sartre et Camus eux-mêmes sont dans cette tradition.

Les choses changent du tout au tout quand cette "distanciatiön" dont parle Madariaga ne se fait plus. Il ne

s'agit plus pour ces poètes-dramaturges d'avant-garde de tendre le miroir à la nature. Il s'agit à des degrés divers de refuser toute séparation entre le sujet et l'objet, ou plus exactement pour le sujet (l'auteur) de donner naissance à l'objet au lieu de le tirer de la réalité extérieure pour le décrire. Dans un poème, le poète a recours à l'image; ce sont les images qui donnent au poème tout son dynamisme psychique. L'image est comme une sécrétion de la sensibilité du poète. Dès qu'il se sert du théâtre pour exprimer cette sensibilité, pour projeter ses émotions, ses passions, ses obsessions, le poète doit se servir de "personnages", c'est-à-dire d'hommes et de femmes qui sous leur apparence concrète semblent sans doute posséder cette indépendance que leur garantissait autrefois cette "distanciation", c'est-à-dire cette séparation du sujet qui les observaient. Mais nous voyons alors que ces apparences sont fausses. Les personnages du théâtre d'avant-garde ne sont pas les images d'une réalité extérieure observée et transcrite par le dramaturge; ils sont les images de leur réalité interne, l'incarnation de leur psychisme propre. D'où l'incompréhension totale du public habitué au théâtre traditionnel où triomphent la cohérence, la logique du monde extérieur vu par leurs yeux séparés de l'objet. Cette conception du théâtre n'est cependant pas si totalement nouvelle. Un grand poète et dramaturge comme Shakespeare l'avait déjà instinctivement eue quand il écrivait le Songe d'une

Nuit d'Eté où certains "personnages" comme Puck, Titania, sont les ancêtres de la Hobereaute d'Audiberti ou du Bob'le de Schehadé. En France le théâtre de Musset (en particulier Fantasio) qui justement n'a pas été écrit pour être représenté et n'était donc pas tributaire de la tradition réaliste, offre peut-être le meilleur exemple de cette conception "intérieure" du théâtre.

Le théâtre d'avant-garde, en dehors de ces deux grands ancêtres, en a d'autres plus "directs". Nous les avons déjà signalés: Maeterlinck, Jarry, Apollinaire et Vitrac. La filiation entre ces trois derniers et nos auteurs contemporains a du reste été maintes fois signalée. Nous noterons qu'ils restèrent des isolés en leur temps et qu'il a fallu les années cinquante pour que ce théâtre nouveau commence à s'épanouir et à connaître le succès. Mais le triomphe d'un Beckett ou d'un Ionesco dans le monde entier ne doit pas nous illusionner. La majorité du grand public français n'a pas encore assimilé leurs pièces. Le chahut causé par la Fourmi dans le Corps d'Audiberti à la Comédie Française en 1961 en est une preuve. Nous espérons que notre travail, venant à la suite de nombreux autres, contribuera à faire comprendre les tentatives légitimes, et à notre avis souvent réussies, du poète dramaturge moderne.

Le théâtre d'avant-garde, dans la mesure où il est un théâtre poétique, peut aussi être considéré comme un des pro-

longements (parmi plusieurs) du Théâtre d'Art fondé en 1890 par Paul Fort, avec la collaboration de Lugné-Poë, théâtre qui avait du reste représenté des pièces symbolistes, celles de Maeterlinck et Claudel entre autres. On peut aussi considérer Copeau et le Cartel comme préparant la voie au théâtre d'avant-garde des années cinquante dans la mesure où ils avaient refusé le théâtre réaliste et surtout son commercialisme. Mais les uns et les autres étaient des hommes de théâtre intéressés à renouveler la mise en scène et la conception sociale de leur art. Ce n'étaient pas des auteurs. Notre thèse ne se veut pas historique, en ce sens que ce n'est pas son but de montrer les "filiations" de l'avant-garde contemporaine avec ses ancêtres récents ou lointains. Ceci serait à lui seul un travail qui pourrait former le sujet d'une autre thèse ou d'une autre étude importante. Et puisque notre thèse traite de l'insolite dans ce théâtre d'avant-garde, on verra que même des dramaturges poètes comme Giraudoux (qui répond aux vœux de Jouvet et du Cartel) et Anouilh, son héritier spirituel, n'ont pas été si loin dans la révolution poétique à la scène que les auteurs étudiés ici. En fait il y a encore chez eux un respect de l'esthétique traditionnelle.

Les oeuvres que nous allons étudier dans ce travail ne suivent pas, certes, le schéma forcément simplifié que nous tracions plus haut. Nous ne voulions pas dire par là que cette antériorité du langage sur le personnage est constante

et absolue. A certains égards parfois ces pièces (celles de Ghelderode, et d'Audiberti, par exemple) contiennent encore des éléments traditionnels avec lesquels le public est donc familier. L'intrigue, par exemple, n'est pas toujours complètement sacrifiée, tel ou tel personnage garde une certaine indépendance ou peut rester prétexte pour l'auteur à l'analyse psychologique, à la recherche lucide de son moi et des motifs qui le font agir. Nous ne manquerons pas de mentionner ces phénomènes dans notre thèse. Mais comme nous l'avons dit, nous avons adopté un plan qui permettra de voir ces éléments traditionnels déjà fort peu soulignés disparaître peu à peu de ce théâtre d'avant-garde. De Ghelderode à Audiberti, d'Audiberti à Schehadé pour en arriver à Pichette, Tardieu, et Vauthier, les derniers vestiges d'un théâtre conventionnel vont faire de plus en plus place à un spectacle du lyrisme le plus débridé où l'imagination de l'auteur prendra les formes les plus curieuses, les plus originales, les plus insolites. Comme certains critiques n'ont pas manqué de le dire, la révolution artistique anti-rationnelle commencée en littérature par Lautréamont, poursuivie dans la peinture avec le cubisme, dans la poésie avec le surréalisme, ne fera vraiment son apparition en force au théâtre qu'au début de la seconde moitié du vingtième siècle. La bataille est d'ailleurs loin d'être gagnée et la nouvelle esthétique dramatique française du vingtième siècle n'a peut-

être pas encore produit ses chefs-d'oeuvre. Mais les premières bastilles sont déjà conquises.

Nous n'avons essayé ici, ni de brosser un tableau du théâtre français depuis le XVIIème siècle, ni de tracer des influences, concrètes et théoriques, ce qui ferait le sujet d'une autre thèse. Nous avons voulu, suivant cette idée de Fowlie que nous avons citée, indiquer seulement ce qui est considéré d'habitude en France comme "usage" et "règles établies" du théâtre. Cette forme de théâtre qui ne se conforme pas au théâtre établi produira par conséquent l'"insolite". Au total l'esthétique traditionnelle est faite d'une synthèse des éléments d'où nous dégageons l'importance de l'analyse psychologique, la nécessité d'une vérité plus ou moins objective, mais toujours extérieure, et le souci d'une langue compréhensible par l'intellect.

Le public cultivé français vers le milieu du XXème siècle est donc dans une grande mesure conditionné par cette esthétique et tout contact avec des oeuvres aux antipodes de cette esthétique va créer l'insolite qui fait le sujet de cette thèse.

Nous pourrions maintenant dire avec quelque certitude ce que l'insolite n'est pas. L'insolite dans le théâtre n'est pas produite par une intrigue qui est simple et facile à suivre. Elle n'est pas produite par une analyse claire du coeur humain, c'est-à-dire par l'analyse psychologique tradition-

nelle per se. Elle n'est pas produite par la peinture de la réalité extérieure, c'est-à-dire par une prétendue représentation de la nature. Elle n'est pas produite par l'emploi d'un langage rationnel, le langage de la logique ou le langage qui exprime des notions de tous les jours. L'insolite est fondamentalement ce qui se passe quand une personne est mise en face de quelque chose de nouveau, quelque chose qu'elle ne peut pas comparer avec le familier, quelque chose qu'elle ne peut pas identifier avec un phénomène qui lui est déjà connu.

Dans le théâtre, l'esthétique des pièces d'avant-garde laisse le spectateur désorienté, incapable de trouver sa direction. Il est perdu, et chaque fois qu'il est perdu, c'est à cause de cet insolite. Donc après la représentation ou la lecture d'une pièce telle que Le Personnage Combattant, par exemple, le spectateur ou le lecteur est incapable de dire ce qu'il a vu ou lu. Les partisans du théâtre traditionnel peuvent ne pas être d'accord sur la définition ou le sens de la pièce, mais tous sont d'accord en disant qu'elle est "insolite".

On peut donc dire que l'insolite naît d'une expérience nouvelle. Comme la poésie, on ne le définit pas mais on la ressent. C'est une notion toute relative puisque ce qui peut paraître insolite pour l'un ne le sera pas pour l'autre. Le "Mais quoi! ils ne portent pas de hauts de chausses" rappor-

té par Montaigne est une réflexion qui traduit ce qu'a d'insolite pour le Français de cour du XVI^{ème} siècle le spectacle d'un Indien habillé selon sa coutume. Est insolite tout ce qui n'est pas reconnu et ne peut pas être identifié. Dans l'art dramatique que nous étudierons, le public conditionné par près de trois siècles de théâtre peut reconnaître une pièce qui se conforme dans l'ensemble à l'esthétique traditionnelle mentionnée plus haut. Il va pouvoir l'identifier, c'est-à-dire la classer dans les catégories auxquelles il est habitué. Le Maître de Santiago de Montherlant sera facilement assimilé à la pièce classique (intrigue simple, petit nombre de personnages, finesse d'analyse psychologique, style soutenu, etc.), le Diable et le bon Dieu de Sartre pourra aisément être classé parmi les pièces à thèse, même la Machine Infernale de Cocteau offrira au spectateur des protagonistes familiers: Oedipe, Jocaste, Tirésias et une intrigue plusieurs fois millénaire, même si çà et là l'auteur "décolle" du réel. Il serait, avouons-le, franchement abusif de parler d'insolite dans toutes ces pièces. On comprend le succès de ce théâtre qui flatte le goût d'un public cultivé en le plaçant dans son élément naturel, à savoir sa culture classique, son goût pour les conflits intimes où se révèle la connaissance du coeur humain, sa dilection pour le beau langage. A un niveau intellectuel et artistique moins élevé ce public trouvera une esthétique essentiellement ana-

logue dans le théâtre du Boulevard: Bernstein, Sacha Guitry, André Roussin, qui flattera davantage encore la certitude de sa critique, s'il daigne l'exercer. Certes la fantaisie poétique d'un Giraudoux (dans Intermezzo par exemple) finit par conquérir ce public cultivé, mais cet auteur ne va pas au delà de certaines limites, en particulier dans l'emploi du langage clair et cohérent. Les dramaturges d'avant-garde ont offert des pièces si totalement différentes à la partie de ce public qui allait les voir que l'insolite se montrait à chaque pas. Pour un petit nombre, sans doute, cet insolite a-t-il disparu peu à peu lorsque des critiques ont défendu ces oeuvres, et que les auteurs eux-mêmes sont intervenus.

Une partie de ce théâtre se trouvait écrit par des poètes; c'est celle dont nous nous sommes occupée dans notre travail. Ces poètes ont utilisé le théâtre pour extérioriser, concrétiser, et mettre en situation leurs expériences poétiques. L'insolite a pris différentes formes dans les six pièces que nous considérons, et nous voudrions dire pourquoi cet insolite est à la base de ce genre de poésie. Tout insolite n'est pas nécessairement poétique. Mais l'insolite de ces pièces considérées (on aurait pu en ajouter d'autres aussi) est à l'origine de la poésie qu'il dégage, car en fait cette mystérieuse qualité poétique se trouvait déjà dans la sensibilité, l'imagination et la conscience linguistique des auteurs. Nous avons expliqué que pour nous sentir

de plain-pied avec cette dramaturgie nouvelle il fallait abandonner le recours aux critères logiques ou rationnels. Cette qualité poétique que nous venons de mentionner, l'auteur la fait passer dans ses pièces de façon que ce soit elle avant tout qui soit le vrai "sujet" du drame. Alors que dans le théâtre "orthodoxe" même poétique (comme celui de Racine, de Musset, de Giraudoux) une imitation du monde "réel", c'est-à-dire extérieur, l'emporte, bien que tout baigne dans un halo poétique, chez les dramaturges modernes c'est le pur irrationnel poétique qui prend le pas sur la réalité et accommode celle-ci tant bien que mal à ses impératifs qui sont, nous l'avons vu, la prédominance du mot sur la chose, de l'indicible sur le descriptif, de la fantaisie individuelle parfois la plus débridée sur l'ordre universalisé par le rationnel. Cette idée, le critique Paul-Louis Mignon la confirme, qui dit:

Plus que jamais les oeuvres sont individuelles et définies par la personnalité des auteurs. Il semble que ceux qui se sont révélés et affirmés progressivement depuis dix ans, ont été non seulement créateurs d'un univers dramatique original, mais souvent même de son mode de représentation. C'est que le poète de notre temps tenté par la dramaturgie n'a pas l'occasion, et parfois même l'idée, d'écrire dans le théâtre, au contact des comédiens comme de leur public; il poursuit une expérience intérieure, assuré sans doute que la technique théâtrale se pliera aux exigences de son invention, de sa fantaisie. Ainsi l'auteur dramatique est à la fois son metteur-

en-scène et son spectateur dans le théâtre personnel qu'il recèle en lui.

Il y a là un huis-clos qui rend ensuite difficile le travail avec des acteurs assujettis aux conventions habituelles, et la communication avec cet autrui qu'est le public. 14

Ce critique mentionne ensuite ce que les textes dramatiques claudéliens et strindbergiens avaient d'abord d'insolite, et voit le même phénomène chez Michel de Ghelderode et Jean Vauthier. Ces auteurs d'avant-garde ne sont pas les seuls qui aient ainsi produit cet insolite dramatique de cette façon; nous l'avons relevé chez Audiberti, Schehadé, Pichette, et Tardieu également. Nous commencerons notre travail par Ghelderode, qui pour Mignon est le parrain de Vauthier, par qui nous terminerons notre thèse.

Chapitre I

Escorial; ou les masques au miroir

Michel de Ghelderode crée un univers à lui seul dans son théâtre, qui est riche d'une poésie faite de lyrisme et de réalisme, de gestes et de sons, de tons sombres et de couleurs vibrantes. Il découvre un monde insolite, en nous révélant cet univers où le macabre et le mystique, le grotesque et le bizarre se mêlent au burlesque et à la bouffonnerie. La poésie qui en provient est souvent fiévreuse et frénétique, et devient parfois une cacophonie désolante et dérisoire. C'est une incantation qui accompagne magiquement une cérémonie théâtrale où règnent des forces surnaturelles. Homme de théâtre, ce poète crée des métaphores qui, comme des rites anciens, ont des rapports sous-entendus avec la réalité.

Les participants de ce rite sont aussi fantastiques que le milieu où ils se meuvent, cadre d'habitude décadent et étrange qui ajoute sa propre réalité vivante à celle de ses habitants. Ces personnages, d'ordinaire franchement acteurs, par leur apparence ainsi que par leurs actes, pèsent, comme le décor, directement sur les sens du spectateur. Celui-ci trouve que ce théâtre s'écarte des pièces traditionnelles de plusieurs façons, et Ghelderode lui-même signale,

On n'aime pas assez dans mon théâtre, sans doute parce qu'on a trop aimé et qu'on n'a fait que cela -- aimer ou coucher -- dans

tout ce théâtre français qui nous empoisonna et dont l'odeur vénérienne persiste encore. ... La Mort, qui flanque la Folie et la Luxure, voilà les compagnons ordinaires du poète dramatique. Par qui les remplacerez-vous? ¹

Ces compagnons dont il parle, surtout la Mort, s'actualisent sur la scène grâce à l'art personnel de Ghelderode, qui en façonnant son théâtre poursuit une expérience intérieure, comme l'affirme Paul-Louis Mignon, que nous avons cité à cet égard à la fin de notre introduction. Ghelderode lui-même confirme les mots de ce critique en parlant de son oeuvre:

...Ce théâtre? Je l'ai écrit et ce fut ma vie. ...Et écrire, ce ne fut pas pour moi faire carrière. Mais...un rêve actif. J'ai écrit sans rien attendre. ...En 1939, j'ai cessé d'écrire et tout le reste m'a été donné par surcroît. A cette époque, mon théâtre apparaissait comme une curiosité, comme un monstre qui ne pouvait monter sur les planches. Mais le tragique et la cruauté du quotidien ont fait que l'époque a été en accord avec mon théâtre et que celui-ci a pu être joué. Comment cela s'est-il fait? Je ne m'explique pas. Et c'est précisément la conviction que j'avais de ne pas être joué qui m'a permis de risquer toutes les audaces. ²

Cette audace se voit dans Escorial, une des pièces de Ghelderode les plus courtes et les plus puissantes à la fois. Mais la pièce est fidèle à certains égards aux conventions théâtrales. Nous l'avons choisie pour montrer où, dans ce théâtre, on peut reconnaître des éléments traditionnels auxquels d'autres s'opposent et qui, nouveaux et sans rapports communs avec les premiers, vont créer l'insolite. Quant à

la poésie nous donnerons des exemples où elle se manifeste.

Le spectateur a été conditionné par la tradition à juger les pièces suivant leur vraisemblance. La dramaturgie de Ghelderode s'oppose à ce critère de la vraisemblance pour montrer les ironies monstrueuses de la vie. Il exagère peut-être, mais sa forme exprime ce qu'il veut faire de façon parfaitement adéquate. Comme métaphore provenant du psychisme de son auteur, Escurial représente un conflit et une énigme, celui de l'identité. Et juxtaposé à ce thème se trouve celui de la Mort, dont l'omniprésence se fait sentir tout le long de la pièce, rôdant partout.

Ghelderode fait écho à certains éléments trouvés dans Maeterlinck: on sent la terreur de la destinée; on prend conscience d'un univers invisible. Tout semble bizarre et mystérieux même avant que l'horreur ne frappe le spectateur. Ghelderode était d'un tempérament apte à subir cette influence (ainsi que celle de l'expressionnisme, un mode de sentir fréquent dans sa jeunesse, et qu'on peut voir parfois dans le style haché du dialogue). Lui-même a avoué avoir été sensible à l'influence de Maeterlinck en affirmant que beaucoup des idées de ce maître étaient devenues les siennes.³ Tous les deux croyaient que la création ne s'arrête pas avec l'homme, et qu'on est entouré par des êtres invisibles supérieurs à l'homme. Cette supériorité consiste en ce que ces êtres entretiennent des communications dont on ne peut pas imaginer.

la nature. Ghelderode sent profondément qu'il y a quelque chose d'inattendu et de sérieux dans la vie, caché, mais toujours présent. Ghelderode projette ces convictions intimes dans une atmosphère théâtrale qui rend le spectateur conscient de ces mystères, des choses cachées dont Ghelderode étaient toujours conscient.

Dans ce climat frappant (que nous décrirons) s'insèrent des problèmes métaphysiques. Sur la scène, qui est devenue chez Ghelderode le "lieu physique" dont parle Antonin Artaud,⁴ se déroule un spectacle de cruauté dont la signification est multiple.

Le critique Jacques Guicharnaud résume le théâtre de Ghelderode en signalant que c'est un théâtre de théâtre, un spectacle -- d'habitude cruel -- un théâtre souvent primitif qui retourne aux sources théâtrales:

As a theatre of theatre, it brings out the reciprocal relations between theatre and life. To more charitable relations of Creation, Ghelderode opposes a vision of life conceived as a parody of Creation, as a painful Farce. ⁵

Parodie, Création, Farce, voilà quelques mots clefs pour comprendre le théâtre original de Ghelderode. Parodie sceptique, farce tragique, tragédie bouffe, dont la forme et le fond suivent le sens de la vie. La vie, pour Ghelderode, est spectacle, drôle et souvent cruel.

Leonard Pronko affirme que le conflit dramatique est

l'essence de ces pièces, ainsi que de son attitude envers la vie; et que ces conflits dramatiques créés pour la scène "...catch us through our skin and our viscera rather than through our minds",⁶ (ce qui affirme ce que nous avons dit dans notre introduction sur la connaissance affective et intime des choses). Car il y a là quelque chose de vital, d'essentiel, d'une signification fondamentale, qui frappe avec une force profonde l'être affectif chez l'homme. Tout comme Artaud le préconisait, on sente plus que l'on ne comprend la pièce par l'esprit, d'où est due en partie l'originalité de Ghelderode, de là son appartenance au groupe dit d'avant-garde.

L'auteur suit ses propres règles d'art; sa liberté est évidente. Il rompt moins certes avec le théâtre conventionnel que ne le font les autres auteurs que nous étudierons, mais certaines des "règles" théâtrales, surtout les conventions d'une intrigue et des personnages indépendants, disparaissent chez Ghelderode devant la nécessité qu'il éprouve d'intensifier le problème même de la nature du théâtre.

Drame en un acte, la pièce montre un conflit dramatique qui se présente sous la forme d'un dialogue court et tendu entre un roi et son bouffon. La situation peut se résumer en une question: qui est roi? qui est bouffon?--celui qui possède un trône et une couronne, ou celui qui possède l'amour d'une reine? La question peut se poser plus foncièrement sous la forme: qui sommes-nous? C'est une question qui

n'est résolue que par la mort.

L'atmosphère de la pièce évoque le macabre et la désolation avant qu'une seule parole ne soit prononcée. Le rideau se lève sur une salle de l'Escorial, ce palais d'Espagne construit par Philippe II et auquel des associations historiques peuvent prêter un pouvoir émotif. Mais surtout la scène elle-même crée l'atmosphère par ses couleurs et ses ombres, par ses accessoires concrets. L'auteur nous la décrit ainsi:

Eclairage de souterrain. Le fond, d'opakes tentures perpétuellement agitées par des souffles et montrant des traces de blasons effacés. Au centre de cette salle, il y a des marches vétustes, recouvertes de tapis troués, qui conduisent -- très haut, -- à un trône bizarre et comme en équilibre: un trône de fou persécuté se complaisant dans cette solitude funèbre, dernier fruit d'une race malsaine et magnifique.⁷

Ces derniers mots de Ghelderode ajoutent à l'impression de décadence et d'étrangeté qui frappe le spectateur, décadence concrètement évidente dans les blasons effacés, les tapis troués. La solitude est celle qui règne dans l'âme de ce roi bizarre et grotesque, traînant ses vices ainsi qu'une sorte de magnificence déformée, une grandeur ruinée et maintenant triste.

Dans ce monde étrange et délabré créé par Ghelderode on verra des actes odieux accomplis par des personnages (qui semblent au premier abord être traditionnels). On frémira à ce spectacle, malgré le burlesque mélangé à ce tragique;

le public y trouve de quoi rire, mais c'est un rire gêné et inquiet.

Une cacophonie désolante intervient qui fait partie de cette ambiance qui entoure le spectateur, et qui le touche par les sens. Ce sont des "chiens désespérés" qui hurlent à la mort, nous dit l'auteur, "longuement et sans reprendre haleine."⁸ Ces cris sont ponctués par des jurons et des claquements de fouets, bruits qui nous rappellent que nous sommes à l'époque de l'Inquisition, où règnent la terreur et la torture. Ces cris, ces bruits forment un des leitmotivs de la pièce qui renforcent le thème, et qui créent une sorte de rythme, une séquence presque musicale de refrains et de répétitions qui sont une forme du lyrisme de l'auteur.

Quand le rideau se lève, le roi, "effondré sur le trône", essaie de ne plus entendre cette cacophonie. Il se tient les oreilles en gémissant désagréablement. Ce roi a l'air d'être sorti d'une peinture d'El Greco, "peintre maladroit" qui, d'après l'auteur, a fait son portrait. D'après la description, il est

malade et blafard, à la couronne titubante,
aux vêtements crasseux. A son cou, à ses
mains, des pierreries fausses. C'est un
roi fiévreux épris de magie noire et de li-
turgie, dont les dents pourrissent.⁹

La description est aussi frappante pour le lecteur que la vue du personnage l'est pour le spectateur et accentue l'étrangeté de l'atmosphère dès le lever du rideau.

Le macabre de ces éléments concrets, visuels et sonores, la décadence partout, même l'odeur de la mort que le spectateur croit sentir, suggèrent aussi une vision métaphysique. L'aspect tragique des choses humaines est déjà présent; la décadence et la mort semblent inévitables. On se rend compte immédiatement de cette présence invisible mais toute-puissante, ce qui donne à ce drame sa tension dès le début. On sent la Mort toujours en attente. Et le spectateur, comme le dit Micheline Herz,

...plunged in a world that precludes direct identification, has a poetic experience of or meets as in a dream protagonists endowed with a reality that to the spectator appears absurd....

This poetry has a ... strain of mystery, or of magic. The world contains things that are signs, and which may awaken at any instant.¹⁰

Mais il y a une drôlerie derrière le déroulement de ces choses cruelles. Des choses burlesques sont imprégnées parfois d'une profonde méchanceté. Cette horreur se mêle à une farce, souvent bouffonne, percée des éclats d'un langage dramatique, langage qui jaillit des personnages, vibrant et direct, parfois dur et étincelant comme le diamant, et sous lequel se trouve parfois une sorte de rythme murmurant, une séquence musicale de cadences, qui se répètent, comme dans des poèmes. L'imagination poétique de Ghelderode est spontanée et dépasse le langage; elle se communique non seulement par des mots, mais aussi par la vision picturale et par le geste,

c'est-à-dire le mouvement du corps, les expressions faciales des acteurs. Comme on le dit des pièces de Ghelderode,

...Most of his plays could readily be adapted for ballet. With him gesture is primary and speech is subordinate to it, forming a sort of ground bass that accompanies the actors plastic expression. 11

C'est le geste qui constitue le métier même du personnage Folial, le bouffon. Il s'oppose à son roi et contraste en tous points avec lui, sauf un: sous leurs vêtements se trouvent deux hommes. Voici la description de cet homme dont la vie n'est que dissimulation par définition sociale:

Dans sa livrée aux couleurs voyantes, est un athlète sur des jambes tordues, aux allures d'araignée. Il vient de Flandres. Sa tête rousse -- grosse boule expressive -- s'éclaire d'yeux pareils à des loupes. 12

On peut comparer cette description à un tableau d'Odilon Redon, et la comparaison permet de nous rendre compte que l'esthétique de Ghelderode, proche de celle de ce peintre, est à l'opposé du traditionnel et brise les valeurs établies par celui-ci. Son effet d'étrangeté est dû en partie à cela.

Sous les vêtements de cet homme émouvant se cache un homme sensible forcé de jouer la bête pour un fou. Son visage semble presque pur en contraste avec celui du roi, sale et malsain. Ses couleurs de bouffon sont lumineuses dans cette lumière spectrale qui entoure ces personnages.

Les deux autres personnages de la pièce présentent encore un contraste. Il y a un moine, "noir, tuberculeux"; et

un bourreau, désigné par Ghelderode comme "l'homme écarlate, aux doigts démesurés et velus."¹³ Comme le décor, ces figures peuvent être imaginées sur une toile aux couleurs riches et sombres. Tout semble peinture chez Ghelderode; sa vision est picturale. Le visage blême du moine tuberculeux se détache sur son habit noir; l'homme écarlate, comme antithèse, paraît puissant à son côté, et, ce bourreau, aux bras velus et aux mains puissantes, ajoute encore une note sinistre à la pièce.

Pour Ghelderode, le théâtre est spectacle, et le débat à venir ne contient qu'une partie de sa pièce. Cette scène -- les décors, l'atmosphère -- est vivante même avant que ces personnages ne s'y montrent.

L'univers de Ghelderode est un théâtre tourné vers lui-même. L'auteur va y mettre la convention théâtrale et la nature du théâtre elle-même en procès, pour les juger. Le jeu de l'apparence et de la réalité à venir est un symbole de la nature même du théâtre.

Après que la scène s'ouvre sur le spectacle du roi gémissant sur son "trône de fou" dans cette grandeur sordide, qui convient bien aux personnages, surtout à cette épave magnifique, les premières phrases du roi sont expletives et courtes, et rappellent bien des gémissements par leur rythme haletant et frénétique, tout en servant d'exposition à la pièce:

Egorgez les chiens, toutes les meutes!
 Assez! Assez! C'est crispant! C'est horrible!
 Noyez les chiens! Tuez les chiens et leur intuition!
 Assé-é-é-ez!... (Il se lève et chancelle.) On veut m'épouvanter.
 On veut que je perde la raison, ma raison royale!
 Et qui règnerait? On fait comploter les chiens,
 car les hommes ne l'osent... (Les abois redoublent.)
 Miséricorde! Chiens de nuit! Chiens de vent!
 Chiens de peur! Chiens... (Il descend quelques marches.)
 Follial? maître des bêtes, ordonne que ça finisse.
 L'ordre du roi! 14

Ses phrases, séries d'exclamations, sont saccadées et traduisent bien son état de frénésie. Quand les chiens se taisent enfin, il geint en clamant que c'est une grande injustice que la Mort puisse entrer dans le palais du roi. On apprend que la reine y est mourante. Quand le moine entre, le roi l'apercevant lui crie:

Non, non, non, non, ...Pas toi! Les sentinelles plutôt, pour arquebuser ce squelette qui se glisse dans les cheminées! 15

On ne voit pas les deux autres personnages, la reine qui se meurt, et ce "squelette" dont le roi parle, la Mort, qui envahit le palais et attend tout le long du drame. Elle est partout; l'atmosphère en est pleine. Comme chez Maeterlinck l'atmosphère est entièrement créée par un effet de suggestion. Si le spectateur en est conscient, c'est non grâce à ses facultés logiques, mais surtout à travers ses sens directement activés par la poésie -- qui est ici faite de cette atmosphère mystérieuse et méphitique, la séquence musicale de refrains et de rythmes, et la vision picturale de l'auteur. Le public

français est plongé dans un monde d'où il ne se sent plus libre d'échapper, mais où il est mis en contact avec une supra-réalité que ne peut connaître le sens commun. Sans être original à cet égard, Ghelderode ramène néanmoins le public français à ce drame d'atmosphère irrationnelle, donc le tire une fois de plus hors de la sphère à laquelle il est habitué, celle où l'homme reste totalement lucide et peut le rester parce qu'il se meut dans un milieu limpide.

Le moine bredouillant veut demander au roi de laisser sonner les cloches, ce qu'il a interdit; mais le roi se moque de lui en s'agenouillant devant lui, le singeant en disant:

Votre Majesté ne doit pas se lamenter encore. Rien ne peut hâter ni retarder l'heure que Dieu seul connaît. Que Votre Majesté se résigne et courbe la tête et s'initie aux aspects du malheur imminent... Continue, capuchon! 16

Ces paroles s'accordent avec le sens de la pièce, où tout est moquerie et jeu. Cette parodie n'est que la première de la pièce, qui est pleine d'ironie. Mais ce "jeu de jeu" introduit vite une ambiguïté fondamentale dans la pièce. Cette ambiguïté qui met en doute la possibilité de connaître vraiment l'être de l'homme, bouscule les habitudes de pensée du public français qui veut justement distinguer, séparer les éléments d'un problème. Or Ghelderode pose celui-ci de telle sorte qu'une réponse nette est impossible. Aussi le public est-il désorienté une fois de plus.

Le roi est hors de lui, et ses phrases martèlent le ryth-

me de ses cahots:

Non, non, non, non, non!...Plus de clob-
ches!...Etranglez les sonneurs!...(Ou-
tré.) Tant de cérémonial pour mourir?...¹⁷

Les phrases sont rapides et nerveuses. L'étiquette de la Mort, les façons dont il faut agir à un tel moment s'expriment dans ces remarques désabusées mais violentes:

Nous mourrons bien sans cloches dans ce palais. Nous irons sans cloches et sans les prières de la populace pourrir pompeusement dans les cryptes armoriées de ce palais. On marche sur les morts, ici! ça pue la Mort, ici!...Vous aimez la Mort et son odeur et ses fastes! ...Moine, n'es-tu pas ce squelette baladeur qui me hante, sous un froc?...(Il rejette le capuchon du moine, dont paraît le visage blanc, yeux baissés. Le roi se calme.)¹⁸

On remarquera la valeur expressive de ces sons, les allitérations et les répétitions, exprimant l'obsession de la Mort. On peut entendre même les cliquetis d'ossements. L'humour du roi est macabre comme celui de son créateur.

Après la sortie du moine, le roi se promène en monologuant. Obsédé, il ne cesse de parler du cérémonial, des actes qui font partie de ce qui est protocole:

Fabriquez un cercueil d'ébène, inventez des épitaphes fastueuses...Ci-gît!... Pleurez, priez, dressez des catafalques, prenez le deuil, donnez aux courtisans des masques et des mouchoirs....¹⁹

Il varie les sonorités en fonction de l'idée. Puis il se demande le rôle qu'il doit jouer devant la Mort:

Il faudra que je pleure aussi, que je prie,

que je blêmis. Quelque acteur devrait me l'apprendre. Où sont mes acteurs? Un roi doit paraître sensible, au cours du spectacle de sa noble existence. Que dirait l'Histoire qui donne aux rois des surnoms, ainsi qu'aux forçats?... 20

Dès le commencement de la pièce l'auteur prête au roi un vocabulaire propre au théâtre: rôle, jouer, acteur, paraître, spectacle, cérémonial. Il mimique, il imite, il singe. Ce sont des mots et des actions qui indiquent et impliquent la nature illusoire de tout jeu. Ici c'est encore un rôle à jouer; la "convention" opère même dans la Mort, les apparences extérieures auxquelles on s'attend. Et le travail de la Mort arrachera au roi ses accoutrements. Il sait même qu'il sera réduit à la même condition qu'un criminel. Ils sont égaux, tous les deux sont des condamnés. L'ironie consciente, légère et cruelle, de son propos est à remarquer; il se parodie, il se moque de lui-même, de sa fonction, de la vie, de tout. La vie n'est que duperie. Tout n'est que Farce. Son attitude est celle de Ghelderode, pour qui la vie est théâtre, une tragédie à jouer, un spectacle qui vaut souvent qu'on en rie.

En continuant à se parodier, il laisse échapper enfin quelques mots qui préviennent le spectateur qu'il cache un sentiment autre que la hantise de la Mort. Ses mots sont d'abord d'une ironie voulue et moqueuse:

Le roi est triste...Le roi a du chagrin.²¹

C'est une phrase qu'il reprendra plus loin dans une solitude même plus funèbre; et ces mots feront partie des rythmes et

des répétitions mentionnés plus haut. Il parle alors de sa reine et des funérailles, qui lui rappelle des fiançailles, autre cérémonial où abondent aussi des fleurs, dont il parle en cadencant ses phrases, les répétant:

Lorsque je la verrai, raide et cireuse,
dans la parade des cierges et des emblèmes,
je me souviendrai...tant de fleurs,
tant de fleurs!---d'une fiancée qui voulait me plaire...--tant de fleurs...(Il se cache les yeux et paraît sangloter.)
...pour ma chère petite reine. 22

Puis il change de ton:

Je pleurerai comme tu aurais pleuré sur moi, chère petite reine, si la Mort s'était trompée d'appartement!... 23

pour le rompre de nouveau:

(Il rit aux éclats et son rire mécanique se prolonge. Il s'assied sur une marche.)
Que c'est drôle! Et nul n'a été témoin de mes larmes! Hé, Folial, Bouffon, que n'as-tu vu pleurer ton roi! Folial? 24

Il demande un public, en bon acteur.

La Mort continuera à le hanter; et le spectateur est toujours conscient de cette présence invisible. Toujours présente, la Mort joue un rôle primordial chez Ghelderode, dont l'art dramatique est métaphysique aussi bien que physique. Il existe une vie plus profonde, comme chez Maeterlinck, vie plus profonde que le théâtre traditionnel en France a presque toujours méconnue ou plutôt qu'il a voulu rendre aussi ténue que possible, afin de concentrer son effort sur le côté de la vie qu'il pouvait le mieux mettre en lumière. Cependant, comme

le dit Micheline Herz, Ghelderode, lui,

...evolved...a kind of fetishism of death and brandished it, variously garbed, before the eyes of those eager to forget it. Western civilization with its up-to-the-minute funeral rites and its painted and smiling corpses, has administered a tranquilizer to our feeling for death, and if ever Ghelderode set himself a mission, no doubt it was to remind men of how afraid they are-- without overlooking the laugh that so often follows fear. 25

Le rire perce constamment l'atmosphère mystérieuse, comme un rappel rythmique qui se rattache à l'emploi d'incantations magiques. Le spectateur, peu accoutumé à ce mélange, n'est pas d'abord certain de la façon dont il doit réagir.

Un dialogue d'une qualité spéciale commence quand le bouffon apparaît. Sur la scène, une scène sera recréée, où les masques de ces hommes-acteurs tomberont un bref instant, laissant voir au spectateur une autre réalité cachée derrière les apparences. Le roi garde son masque, moqueur pour le moment, en continuant ses paroles railleuses:

...Je souffre selon le protocole. M'as-tu vu sangloter? Non? Tu n'as rien vu alors. Si tu parviens à me faire rire lors des funérailles, on parlera dans le monde entier de la magnanime douleur du roi. Fais-moi rire?... 26

Il veut rire où l'on doit pleurer; le rire dans la pièce est d'une nature spéciale, et comme nous l'avons signalé, devient un leitmotif, sonore et thématique.

Folial, qui s'était caché derrière le trône, fait ap-

paraître sa tête, lentement d'abord. Son visage semble d'abord figé dans une sorte de sourire stupide propre à un bouffon, mais tendu. C'est une figure inoubliable. Sur cette figure de bouffon, les yeux expressifs révèlent la douleur, quelque chose de tragique, de caché, de silencieux, derrière une façade clownesque. Cette façade tombera bientôt, brièvement, illuminant le spectateur qui est déjà conscient de quelque chose qui se cache derrière les apparences.

Au commandement du roi, Folial commence à faire des grimaces. Pour imiter la "douleur" du roi, il sort un miroir à main. Mais c'est lui qui doit se mirer. Ses gestes sont ceux qu'on attend chez un bouffon dont le métier rappelle celui de l'acteur. Il dissimule son visage en poussant des rires spasmodiques. Le roi écarte les bras du bouffon, et la face de Folial est inexprimablement contractée. Derrière ses rires se cachaient ses pleurs. Mais il se maîtrise, vite; et en voyant l'ahurissement du roi, il rit maintenant vraiment, âprement. Le roi tressaille; et les cloches (encore un leit-motif) se mettent soudain à sonner au loin. Mais il ordonne:

Ris encore! J'aime ce rire flamand qui contient des grincements de dents. Ris plus haut! Je veux qu'on t'entende au bout du palais. Je veux que ton rire bestial offense la Mort même. Plus fort!... (Le rire de Folial devient effroyable; c'est un rugissement.) Assez!... (Folial s'arrête de rire. Le roi descend au bas des marches, Folial le suivant pas à pas.) Je voudrais rire, aussi, agir comme une brute. 27

Ce "rire qui contient des grincements de dents" exprime en-

core cette ambiguïté foncière signalée plus haut. Mais ici il en surgit le drame propre de la pièce. Victor Hugo avait déjà exploité cette situation dans Le Roi S'Amuse, mais n'avait pas si intimement mêlé les deux émotions dans son Triboulet.

Folial n'a pas été fidèle à son rôle. Le roi l'accuse d'être un bouffon macabre, qui depuis des semaines se morfond et grimace pour son propre compte, quand son métier est de le faire rire. Le roi veut de lui des mots drôles -- une farce, enfin. Il n'est pas satisfait, et commence à exiger du bouffon qu'il fasse son vrai métier.

Ce métier de "jeu" sera mis en question, et par extension posera tout le problème d'illusion dans le théâtre et dans la vie. Folial joue alors le singe; il marche sur les talons du roi; il piétine son ombre -- et c'est déjà une suggestion de ce qui suivra: l'idée sera répétée plus loin sous une autre forme et dans un autre sens, d'une signification plus profonde. Pour le moment, le bouffon n'est que l'ombre du roi. Alors le roi s'exclame:

Je te retrouve...il y a du diable en toi...
je t'aimais pour tant de perfection dans le
mal...tu étais le seul homme qu'un roi de
ma sorte pût supporter...²⁸

C'est une touche baudelairienne, sacrilège, cette "perfection dans le mal" désirée, qui convient bien à l'ambiance morbide.

L'accent mis sur l'illusion théâtrale se répète; le roi

continue à insister pour que Folial "joue". Celui-ci simule alors un chien; et à quatre pattes, lui aussi, il hurle à la Mort. Ce cri est un écho des cris du début. Le roi s'énerve. Il s'écrie,

Commences-tu enfin un jeu....! 29

et il le menace de le remettre au bourreau, cet homme viril et puissant, instrument du Mal et de la Mort, ces deux entités toujours présentes, et dont le spectateur est toujours conscient.

Le roi désire follement ce divertissement. Il lui faut évidemment rire, mais toujours en grinçant les dents. Railant son propre isolement, il murmure, en menaçant Folial,

Que me reste-t-il, si mon bouffon devient triste.... 30

C'est à ce moment qu'il atteint Folial au coeur, ainsi qu'au centre même de leur drame à eux deux, en demandant enfin,

Et qu'est-ce que cela te fait que la reine meure, que la Mort travaille?...
Ne croirait-on que c'est ta femme ou ta fille qui s'en va au royaume des vers?
...(Colérique.) Une farce, invente! 31

Forcé de jouer, Folial se met à ce jeu d'un jeu.

Ce sera presque une pièce à l'intérieur d'une pièce. Nous le résumerons en signalant que le conflit à venir n'est pas entre les personnages, ni à l'intérieur d'un personnage qui décidera du cours de l'action. La vraie question est celle de l'identité d'un homme. Ces personnages ne sont que

des prétextes pour développer ce problème, cette énigme, ressenti par Ghelderode et projeté dans ses personnages.

Et comme nous l'avons dit, pour Ghelderode la vie est spectacle et farce, c'est une tragédie à jouer. Les paroles de Folial, qui traduisent cette idée, sont prophétiques aussi pour son drame à lui :

Une farce, profonde et brève, la dernière dont je me sens capable... Nous la jouerons à deux, Sire. 32

Ce qui suit est éminemment poignant et un chef-d'oeuvre d'efficacité dramatique. On assiste à une farce où cet acteur-bouffon devient hardi et sérieux, et, laissant tomber son masque, ne joue plus. Il est lui-même enfin.

Folial salue d'abord un public imaginaire, et fait une pantomime par laquelle il présente le roi et se présente lui-même. Il pirouette, sautille sur les marches. Puis il commence à présenter la pièce comme un narrateur :

Dans mon pays, au temps du Carême, on choisit un innocent qu'on nantit d'oripeaux, une couronne, un sceptre. Et de cet innocent, on fait un roi! 33

(C'est la fête des fous qu'on trouve décrite par Victor Hugo dans Notre Dame de Paris.) On lui a donné des accoutrements qui le changent, qui le cachent. La portée morale de la pièce, s'il y en a une, se révèle par ces mots :

un roi qu'on fête et mène à son trône illusoire. 34

Tout n'est qu'illusion. Le trône n'est qu'un accessoire.

Le tout est un commentaire sur le rôle qu'on a l'occasion de jouer:

Tous les honneurs lui sont rendus. La racaille défile, intrigue, flatte, acclame. Le roi boit, il se gonfle de bière et de gloriole. 35

La tournure est évocatrice et pittoresque à la fois. Mais le jeu devient soudain plus sérieux et direct:

Et lorsqu'il est bien infatué de son destin... (Il bondit vers le roi.) On jette à bas sa couronne... (Il arrache la couronne et la fait rouler sur les marches.) on lui reprend le sceptre... (Il arrache le sceptre des mains du roi.) pour en refaire un homme comme devant!... (Il recule.) Ainsi que je viens de faire. (Mieux.) Comprenez-vous? Vous n'êtes plus qu'un homme, et combien laid!... 36

Un à un il l'a débarrassé de ces accessoires, ce qui le révèle dans son état d'homme. Puis il pousse cette crise à son paroxysme en se dépouillant de ses attributs:

(Vivement, il se débarrasse de son bonnet de fou et détache sa marotte de sa ceinture. Il poursuit, sifflant.) Moi, comme vous, j'ai retrouvé ma condition d'homme. Et ma laideur vaut la vôtre!... 37

Ils sont ainsi "nus", enfin, en se confrontant, et des égaux; devant le public, et eux-mêmes, ils sont maintenant dépourvus des accoutrements qui font leur office. C'est le premier pas vers la découverte de leur condition essentielle. L'illusion se réduit. Foliai continue:

(Il rit âprement.) Saisissez-vous au moins le jeu que je propose? Il y a longtemps que je le prépare. Vous plaira-t-il? Vous

allez rire, de ce beau rire flamenco que vous aimez! Et moi, je vous regarderai rire, incomparablement, comme on rit dans vos caves!....³⁸

Un des leitmotive, celui du rire, est revenu, comme un refrain, faisant partie des rythmes de la pièce. Comme le dit un critique,

The validity of Ghelderode's theatre resides in its poetry. This does not appear to be so at first glance.... In each work there can be discovered... a particular rhythm that concords with Ghelderode's vision. The words are linked in a ... sequence of cadences and leitmotifs....³⁹

Ces cadences et leitmotive font une poésie incantatoire, évocatoire, faisant appel à l'imagination du spectateur. Après ce rire amer qui se répète, Folial pousse cette vengeance plus loin. Ses mains s'ouvrent et ses doigts s'écartent. Le roi claque des dents. Folial semble avoir perdu conscience et seules ses mains agissent, toutes-puissantes et avançant dans le vide vers le cou du roi. Ce dernier a fléchi sur ses jambes et s'est laissé tomber sur le trône, la bouche ouverte. Il veut crier mais le cri ne sort pas. Les mains de Folial enserrant son cou. Le roi suffoque. Mais un rire strident jaillit de sa bouche béante. Ce rire (variation sur un thème) flagelle le bouffon qui lâche prise et laisse pendre ses mains. Le roi quitte le trône et se tient à distance.

La violence de leur passion s'est ainsi concrétisée; la lutte est devenue physique. Et la scène est celle d'un bal-

let macabre qui frappe le spectateur.

Le roi est haletant mais maintenant c'est son tour à lui de reprendre son rôle; pour lui, projection de son créateur, la vie elle-même est une farce (et on en rie):

Réussie la farce, la bonne farce!...Laisse-moi rire mon saoul!...Que tu jouais bien, que tu simulais bien la haine!...Ma surprise est grande! Quand tu seras tout à fait stupide, je te ferai bourreau, si tu n'es pas étranglé entre temps...(Il descend quelques marches et crache en l'air.) L'ami, ce sont jeux de vilains!...(Sévère.) Approche, vermine... 40

Il mêle le théâtre à la vie réelle. Il rit de la vie, mais c'est un rire hideux. Son sarcasme est corrosif. Ses phrases se heurtent énergiquement. Il termine par un mot bref et insultant, après avoir suggéré une menace de mort, cette Mort qui ne se laisse jamais oublier chez Ghelderode.

La menace de mort insinuée par le roi produit son effet, sur Folial -- et sur l'auditoire, témoin inquiet, frappé par l'atmosphère méphitique et dérouté par ces personnages en apparence traditionnels (roi, bouffon, moine, bourreau, qui pourraient appartenir au mélodrame), mais qui se montrent foncièrement différents par leur participation à un drame de caractère ontologique. Folial dit, revenant à la "réalité":

Sire?...Le bourreau?... 41

Il a repris son masque.

Le roi, qui est devenu en quelque sorte magnifique dans son mal, poursuit:

Pas encore! (Il prend Folial par l'épaule.) Combien ta farce était équivoque et que j'aime l'équivoque! Je n'étais pas très aise, mais tu m'as étonné tout de même. Enfin, j'ai ri et d'un rire qui venait du fond des entrailles; ma bonne humeur renaît... 42

L'adjectif "équivoque" qu'il emploie souligne bien l'ambiguïté de leur situation et au delà celle de la pièce même: la "farce" est "équivoque". Mais Ghelderode sait admirablement faire ressortir le drame humain par cette confusion des rôles.

Folial est redevenu le bouffon; il bégaye même:

Les lieux n'inspirent guère. 43

Son bégaiement indique que son émotion est réelle, donc qu'il prononce ces mots avec sincérité. Le "vrai" Folial apparaît maintenant aux spectateurs avec sa vraie personnalité qui devient un absolu.

Ghelderode revient à la question de "jeu". Le roi accuse le bouffon de ne pas avoir su tirer parti de sa farce:

Ou bien, il fallait m'étrangler, et tu n'as pas été l'homme que je croyais. Ou bien, il fallait poursuivre ton jeu, et tu n'as pas été l'artiste que je croyais. 44

Le roi rit sourdement en revenant sur le sujet de l'homme-acteur; il dit des vérités qui semblent sortir de la bouche de Ghelderode;

Je comprends l'art des comédiens et des bouffons, moi...A eux, toute ma tendresse! Je possède une âme de bouffon, ce soir surtout. Et si nous jouions? C'est facile

puisque nous voici devenus deux hommes.
 Pour être autre chose, il suffira de
 quelque accessoire. Deux hommes, y pen-
 sas-tu? Moi, d'un roi; toi, d'un mons-
 tre, nous voici devenus deux hommes!
 Je m'en sens follement réjoui! ⁴⁵

La scène est de nouveau une exploitation de la nature du théâtre lui-même. L'essence même du théâtre est illusion, fausseté. Derrière le roi est l'homme, sans couronne; derrière le bouffon, l'homme qui aime la reine. Ce sont des comédiens qui échangent leur rôle. En termes existentialistes on pourrait dire que les deux hommes sont inauthentiques quand ils agissent selon leur fonction, et que leur liberté ne pourrait s'exercer que s'ils "crevaient" la toile des apparences.

Le bouffon ne joue plus; il dit la "vérité". Le roi se voit lui-même dans le bouffon, et c'est cela qui amène le tragique.

Un bon acteur ne doit pas laisser voir ses sentiments, son coeur d'homme; le roi en accuse le bouffon. Le roi est le meilleur comédien des deux; car le bouffon laisse voir la "réalité": le roi le lui dit:

Mais toi, gargouille, ton visage exprime
 le souci, l'angoisse, le désespoir --
 tout ce qui devrait paraître sur le mien
 et n'y paraîtra pas, malgré mes efforts!
 Et ta laideur, elle est royale, vraiment
 royale...Dès lors, jouons! ⁴⁶

L'échange d'exclamations qui suit est révélateur: Folial,
 que le roi a revêtu de sa couronne et de son sceptre, s'é-

crie :

Imposture!

à quoi le roi répond :

Comédie!⁴⁷

C'est à Folial maintenant d'être ce qu'il est, un homme accablé de chagrin qui repousse ce jeu que par sa fonction, cependant, il doit accepter; et au roi d'être ce qu'il ne devrait pas être, à savoir un comédien, d'où cet échange d'exclamations.

Le geste, comme nous l'avons dit, est important chez Ghelderode, et ses pièces pourraient être adaptées pour le ballet; ce qui suit est une sorte de chorégraphie: d'abord le roi recule, en considérant le bouffon avec complaisance, disant,

Quel roi!... Quel roi pour les autodafés!
 ..(Violent.) La farce continue! Grimpe jus-
 ques au trône, gorille couronné!...(Tandis
que Folial, accablé semble-t-il par le poids
de la couronne et du sceptre, gravit lourde-
ment les marches, le roi se coiffe du bonnet
du fou et saisit la marotte. Arrivé au trô-
ne, Folial s'y laisse tomber et considère,
dans une stupeur profonde, les simagrées du
roi, au bas des marches.⁴⁸

Et le roi commence à parodier le bouffon. Le geste, ces "bal-lets" font partie de la poésie de la pièce, de ce qui touche et émeut, en se joignant aux autres éléments rythmiques et cadencés de la pièce.

Un discours sur la nature du bouffon, toujours acteur, révèle un sentiment caché chez le roi. Le bouffon, dit-il,

est de nature

grimacier, perfide et dissimulé, semblable
en cela aux femmes. ⁴⁹

C'est une allusion à la reine; et en même temps c'est une allusion à lui-même, car c'est le roi, trouve-t-on, qui est "grimacier" et "dissimulé". Et le spectateur commence à se questionner lui-même sur la dissimulation, peut-être sur son propre "jeu" dans la vie.

Quand il mentionne de nouveau la reine, on revient à la "réalité" de la scène, d'après Ghelderode.⁵⁰ On apprend que la reine vouait au roi le plus absolu mépris. Elle avait mesuré son "inanité", dit le roi:

La reine a jugé et mon âme et mon corps, a vu que j'étais un bouffon sous mes habits magnifiques.... Je me fusse comporté en roi qu'elle ne s'y serait laissé prendre. Croyez bien, Sire, que j'ai fait tout pour la séduire, les plus gracieuses singeries. En vain, je me prodiguai. (Il ébauche une pavana.) ⁵¹

Il fait preuve de sincérité d'abord, et laisse tomber le masque. Puis, après le mot singerie, (soulignant de nouveau le "jeu" dans la vie), il reprend encore l'attitude moqueuse et folle. Mais quelle parfaite ambiguïté dramatique dans ces mots "j'étais un bouffon" puisque le roi est à ce moment là sous les habits de Folial!

Le rythme change en celui de pavana, qu'il ébauche; et il commence à danser en s'écriant:

Mais un bouffon raconte-t-il jamais sa vie?
Il danse! ... Je danse à la Mort! Je danse
ma libération! Je danse les funèbres pompes,

la chute au néant de cette poupée de cire,
emplie d'aromates! 52

C'est d'une brusquerie fantasque:

Vite, qu'on la descende dans les caves sépulcrales, sous une averse d'eau bénite!
Je ne crains pas son spectre. (Il reprend la pavane.) Ne vous étonnez pas si je danse. Je danse comme un veuf, comme un bouc de sabbat, comme un satyre ancien.... 53

C'est une danse sauvage et macabre, qui frappe et fait frémir l'auditoire, mais le pathétique insolite surgit du choc que le spectacle de ce roi quasi-dément lui inflige. Tant de sadomasochisme confond l'esprit du spectateur.

Folial ne se contient plus:

Blasphémateur! 54

Il décrit la reine, "belle, pure, et sainte". Il crie au roi,

Tais-toi, bouffon! ... Je connais tes farces
les plus abjectes.... 55

Ici il agit en roi, assumant ce rôle, et va jusqu'à tutoyer le roi-bouffon; Folial en réalité se sent vraiment roi.

Le roi n'arrête pas sa raillerie, mais derrière ses mots on sent croître sa haine, et de plus en plus, sa menace. Il monte les marches. La vérité cruelle éclate enfin dans ses mots:

Cette reine? Je sais, que malgré la conspirations des murailles, des verrous et des laquais, vous avez accédé à son âme... (sa voix s'étrangle) Vous avez possédé son corps... 56

Folial se dresse et chancelle:

Ce trône, trop haut... donne le vertige! 57

Le vertige, l'auditoire l'éprouve aussi à l'apogée de cette tension dramatique.

Ghelderode, en poète, peint en quelques lignes douées d'un pouvoir évocateur intense tout un tableau: le roi murmure,

Oui, ce furent des amours étranges!...
C'est par un soir d'orage, plein de mouches et d'odeurs fades, que vous avez rampé le long des couloirs...Moi, le bouffon, je rampais à votre suite...
(Soudain presque aphone.) Et j'ai connu l'atroce volupté d'être témoin de la vôtre...je me suis silencieusement tordu sur les dalles... 58

Ces mots sont vraiment les plus tristes de la pièce. Evocatrices et colorées, ces phrases, ainsi que leurs détails et le choix du vocabulaire produisent une image visuelle frappante. Les paroles même sont cadencées doucement comme les pas du roi suivant le bouffon sur la pointe des pieds et piétinant son ombre. Par ces mots maintenant il évoque merveilleusement l'atmosphère de ce palais et de la nuit où Folial a pris sa place comme roi -- et comment le roi, lui, l'a suivi comme une ombre.

Mais l'amour entre un homme et une femme qui s'explicitte longuement dans la pièce traditionnelle va servir ici de simple catalyseur, de prétexte à la pièce pour développer son thème. Le spectateur dans un sens est le témoin d'un roi jaloux de son bouffon qui a conquis le coeur de sa reine, mais ce n'est qu'un prétexte; la reine n'apparaît jamais et l'é-

change de rôles entre les deux hommes laisse le spectateur se poser les problèmes ontologiques que soulève l'action.

Ghelderode permet au roi de se hausser au lyrique. Les mots sont cadencés, et les phrases se répètent avec des variations:

...La reine...étoile...abeille...musique...
ange...La reine, comme dans les vieux romans
surannés, elle meurt de cet amour!...Elle
meurt à cause de ce monstrueux, de cet in-
concevable amour!...⁵⁹

La comparaison avec les vieux romans est appropriée au contexte; et l'imagination recrée tout ce qui ne se dit pas -- la souffrance du roi, sa jalousie silencieuse, la reine sainte et belle qui succombe à un homme plus royal que son mari et qui "meurt de cet ...inconcevable amour....", phrase qui suggère une mort précipitée pour des raisons jusqu'ici inconnues. Ses phrases ont un rythme ascendant et dynamique et s'accordent avec le sentiment intense du roi, son élan douloureux. Le roi semble ici le romantique complètement isolé qui souffre silencieusement d'un mal qui le ronge jusqu'à la folie. Mais le spectateur a du mal à définir ce personnage qui ne se classe dans aucune catégorie traditionnelle. Enfin le roi hurle dans l'aigu:

Elle meurt empoisonnée!...⁶⁰

La note criée dans l'aigu choque, inattendue. On peut penser que le romantisme de la scène est exagéré, mais la tension de la pièce est telle qu'on ne rit plus, on frissonne.

Puis une rupture de ton intervient, qui produit l'effet d'un soubresaut et d'une discordance. Le roi crie, avec rage:

L'amour n'entre pas dans ce palais!...
Il est défendu d'aimer dans ce palais!...⁶¹

Sa folie du début, sa frénésie, réapparaissent, après qu'il a révélé ce qui le rongait. Puis le ton change brusquement de nouveau, ainsi que le rythme:

(Il dégringole au bas des marches.) Ah!
la farce...⁶²

L'auteur nous ramène soudain sur le plan de la comédie qui se jouait entre Folial et le roi. Ces ruptures de ton et de rythme ne laissent pas un seul moment le spectateur reprendre le contrôle total de sa faculté critique. Celui-ci, habilement manœuvré par le talent du dramaturge, essaie en vain de retrouver des personnages à l'identité bien définie, aux sentiments complexes sans doute, mais identiques à leurs possesseurs, et de suivre une intrigue linéaire en accord avec son souci d'ordre (trait typiquement français que nous avons discuté dans notre introduction).

Folial, comme ivre et descendant du trône, agit en roi; il continue à jouer son rôle et poursuit:

Bouffon, dois-je éclater de rire? Ou préfères-tu la vérité?...⁶³

C'est un renversement de rôle réussi. Mais le roi semble soudain se réveiller. Il n'est plus "fou", ne "bouffon", -- ni romantique. C'est lui qui met fin au jeu. Le plan

de réalité change; il rompt encore le ton, et le style est soudain "réaliste":

Sur ma damnation! Mais dis-moi? qui de nous deux a du génie? ⁶⁴

Cette volte-face marque la reprise de conscience et la retour au monde réel:

Folial: Vous êtes grand acteur.

Le roi: Grands acteurs sommes-nous!
Assez, la farce est finie. Reprenons
notre identité. ⁶⁵

Ne pas être soi-même pose le problème d'identité qui sert de base à la pièce. Ghelderode se sert du théâtre pour nier le théâtre, c'est-à-dire pour refuser la fiction qu'il offre au spectateur.

Avant que la pièce ne se termine, le spectateur verra ces deux personnages, qui n'appartiennent en effet évidemment ni au théâtre classique ni au théâtre réaliste, s'opposer en luttant une dernière fois; mais ces deux êtres, projections de Ghelderode, se superposent un moment, comme deux façons d'être qui se rencontrent et luttent, comme deux attitudes envers la vie. Ce ne sont pas des personnages à analyser selon la façon traditionnelle, à suivre dans leur développement psychologique, quoique Ghelderode peigne de manière frappante leur comportement. C'est leur extérieur et leurs actions qu'on voit. Le reste n'est que suggéré. Car Ghelderode

...rejects all psychology. The dramatist,

he maintains, must draw upon the wellsprings of vision or of instinct....

...The...characters...become human via their dehumanization. Like Jarry's personages, they are so untrue that they achieve a truth of their own....⁶⁶

Folial, fuyant sur les marches, s'exclame:

Ma couronne!...Je suis le roi!...

Le roi, le poursuivant:

Ma couronne!...Je suis le roi!...⁶⁷

Les mots sont identiques. A qui est la couronne? Tous les deux, se superposant comme leurs paroles, s'en saisissent comme d'un symbole précieux. Le spectateur a trouvé que les apparences sont fausses; l'ambiguïté est rehaussée par cette superposition de Folial et du roi, qui fournit à la pièce en même temps une tension dramatique qui lui est propre. L'oeuvre dramatique de Ghelderode est, souligne un critique,

...entirely modern in its insistence on the ambiguity of our human lot. The burlesque and the tragic remain in balance, and subsumed in a poetry whose unquestionable originality is due to a use of language devoid of all self-conscious "poetry"....⁶⁸

Folial justifie son titre de roi ainsi:

C'est moi, le roi, puisque j'avais l'amour d'une reine!

Le roi, s'agrippant au bouffon:

Gardez l'amour, rendez la couronne!⁶⁹

L'expression est drôle en même temps que triste. Alors, comme dans un ballet violent, ils s'empoignent; la lutte est maintenant muette sur les marches du trône. La couronne est

symbolique du pouvoir et les aide à se définir.

La lutte est interrompue brusquement par l'apparition du moine, qui annonce dans le désordre de la scène la mort de la reine. La réponse de chacun est d'un contraste frappant:

Folial: Dieu l'accueille!

Le roi: Le diable l'emporte! 70

L'antithèse résume la situation; et les masques sont tombés pour de bon.

Ces antithèses, évidentes dans les apparences des personnages, sont aussi des oppositions éternelles, celles de l'illusion et de la réalité, de l'amour et de la haine. Le monde est fait d'illusion, de mal, et de la mort qui attend -- le bouffon mourra d'avoir eu son moment de vérité. Gheldero-de exprime ce qu'il ressent, le paradoxe tragi-comique de l'homme, cet animal qui peut penser mais qui peut résoudre peu de problèmes sérieux.

Le geste l'emporte dans la dernière scène. Le roi a arraché à Folial, qui reste cloué sur place en entendant l'annonce de la mort de la reine, la couronne, le sceptre, et le manteau. Avec le sceptre, il fait des signes vers la coulisse et désigne le bouffon; puis il crache sur Folial:

Après la farce, la tragédie. 71

Gnomique, la phrase a un double sens. La farce est finie; la tragédie la remplace, toutes les deux participent du théâtre.

Un jeu suit un autre, dans le théâtre comme dans la vie.

Le roi, comme un maître de danse, fait quelques gestes au bourreau qui est entré et qui étrangle silencieusement Follial. Les derniers mots du roi avant de quitter la scène sont pleins d'une dérision cruelle et triste:

Une reine, ça se trouve, mais un bouffon....⁷²

Il est plus isolé que jamais. Sardonique et moqueuse, la phrase est présentée sous forme d'aphorisme qui résume tout en réduisant beaucoup. Et puis, avec une "oeillade ignoble",

J'ai du chagrin. ⁷³

Il reprend ces mots, comme en écho du début du jeu, pour terminer la pièce. Il a repris son masque. Et par ces mots il recommence son jeu, dans une solitude plus funèbre que jamais, sans reine, sans bouffon, mais toujours entouré par la Mort qui reste sur scène -- dans la présence du bourreau, dans l'atmosphère de ce palais décadent, dans les cris des chiens qui hurlent à la Mort. C'est le perpétuel recommencement. La pièce est "circulaire". Et comme dans un poème, la tonalité d'ensemble est ainsi précisée.

A l'intérieur de sa propre mascarade, le roi se condamne à son propre isolement. Il part en éclatant de rire, stupidement. Le rire est encore un écho, un rire creux, qui, comme la pièce elle-même, fait frissonner le spectateur. Ses rires se mêlent de nouveau avec les hurlements des chiens, qui ont repris leurs cris du début, cacophonie qui est maintenant même

plus désolante, soulignée par ce rire. Le rire est autant expression de douleur que les pleurs; cette ambivalence est ressentie par le spectateur qui est incertain de la façon dont il doit interpréter ce qu'il voit et éprouve. Ces leitmotive -- les cris des chiens, le rire du roi -- se rejoignent à d'autres: les cloches sonnent, un canon tonne. La pièce finit dans ce tintamarre pendant que le bourreau, triomphant, son visage toujours dissimulé par son masque rouge, cachant l'homme (ce qui semble symboliser concrètement la signification de la pièce), monte jusqu'au trône, s'assoit, et lentement, met la couronne sur sa tête.^o C'est une chorégraphie finale muette et macabre qui a comme accompagnement cette cacophonie et comme décors le palais décadent plein de mystère et de mort. Cette ambiance et les refrains des leitmotive mentionnés ont un effet sensuel et affectif sur le spectateur, dont l'imagination est éveillée et ébranlée:

...Ghelderodé's poetry, feeding on the supernatural, constitutes a kind of evocation, an incantatory art. ⁷⁴

L'originalité de Ghelderode se trouve dans la présentation de ce dialogue qui est dialectique (c'est-à-dire une sorte d'évolution qui procède par oppositions et par dépassements des oppositions), sur une scène unifiée organiquement avec le reste de la pièce. Car l'ambiguïté se trouve partout: le mystère se cache dans l'atmosphère; et il y a ambivalence dans le jeu entre les personnages ainsi que dans leur personnalité.

^o Ce dernier jeu de scène est celui de la troupe que nous avons vue à Paris l'été 1964, qui a interprété ainsi le texte en le changeant légèrement.

Tout est mis en question. La pièce illustre l'illusion du théâtre lui-même.

Quoique le thème d'Escurial ne soit pas nouveau, la façon dont Ghelderode le traite est originale. Il concrétise en métaphore dramatique le problème de la personnalité qui est aussi un problème philosophique, celui de l'identité, et présente en forme condensée le mélange inséparable de l'apparence et de la réalité. En ce faisant il se montre homme de théâtre ainsi que poète doué d'une imagination vive et baroque. Ghelderode façonne une image poétique de la violence, de l'horreur, du bizarre. Il transforme en beauté une situation au fond répugnante, façonnant sa propre fleur du mal.

La pièce peut être comparée à un fabliau ancien où à une vieille ballade étrange, qui, tout en passant dans un dialogue dramatique en prose, retient certains cadences et thèmes poétiques -- l'amour, la mort --, où apparaissent refrains et répétitions, ballade fantastique peuplée de spectres ou d'esprits, qui jouaient un si grand rôle dans la littérature populaire. Plein de couleur locale, plein de superstition, Escurial a le ton d'une vieille chanson oubliée, narrative et poétique. Ghelderode lui-même dit qu'en écrivant la pièce, il entendait dans son esprit le disque qu'il avait d'une chanson dure et monotone, où il a trouvé l'atmosphère méphitique, sauvage, et sombre qu'il voulait exprimer. 75 Il a réussi a

recréer cette ambiance.

Cet univers original de Ghelderode, c'est un ton propre à lui seul, qui s'écarte des pièces traditionnelles quoiqu'on puisse trouver quelques ressemblances. Ce théâtre est différent de celui de Marivaux, par exemple, où les acteurs changent de rôle (Le Jeu de l'Amour et du Hasard), mais où, pour le spectateur, la limite est toujours nettement tracée entre le personnage et le rôle de celui auquel il se substitue. Il accentue celui de Victor Hugo où se trouvent déjà ces antithèses (Ruy Blas: "J'ai l'habit d'un laquais et vous en avez l'âme"; ou Le Roi S'Amuse). Mais son drame ajoute l'aspect pirandellien au drame de Victor Hugo.

Il est vrai que Ghelderode frôle le romantisme, même le mélodrame, mais c'est un dramaturge au goût romantique qui est tout à fait moderne quand il insiste sur l'ambiguïté de notre condition. Par suite de l'ironie et des éléments de farce cruelle de cette comédie noire, le rire est mêlé à l'angoisse: l'auteur crée une ambivalence dramatique, un sens tragi-comique où il y a désillusion, voire pessimisme, derrière une façade parfois comique. Et son drame est ouvert aux interprétations, étant un argument sur lui-même, une dialectique poétique et baroque.

Le goût fantastique est un aspect du romantisme, ainsi que ce goût du passé et du grotesque (et Victor Hugo a beau-

coup à dire sur le comique et le bouffon dans sa "Préface" de Cromwell). Mais ces tendances, que le spectateur reconnaît, trouvent en Ghelderode un terrain qui est préparé par d'autres dispositions de son tempérament -- son obsession de la Mort, son "compagnon", et cette conscience de l'énigme de l'identité humaine, de l'ambiguïté de notre condition -- et chez lui une poésie s'élabore qui n'a rien d'artificiel. Car l'artiste chez lui utilise habilement ces tendances, qu'il emploie en tant que poète et auteur dramatique. Dans son théâtre il y a l'union de la lucidité et de la frénésie, du réalisme et du lyrisme, de l'effroi et de la goguenardise, qui rend un son absolument original. Il unit à un air narquois un sincère sentiment d'effroi; de là procède la saveur grinçante du roi. Il burine son histoire, et donne une saveur particulière à ces personnages; par la concision et la netteté des traits physiques, il donne une importance aux effets picturaux et aux vigoureux contrastes. Son goût du spectral est aussi goût d'artiste. Il arrive à une formule personnelle du théâtre.

Il l'a fait en écrivant sans penser à un public. Il dit dans les Entretiens d'Ostende qu'il a toujours écrit des pièces comme il lui convenait, et non pas pour trouver un écho chez un public éventuel. C'est pourquoi, dit-il, il a appelé ce théâtre expérimental. C'était une forme poétique qui lui convenait; il voulait trouver, cachée dans la prose, la même

musique éternelle qu'on demande aux poèmes, murmurante et invisible, incantatoire.⁷⁶

Les modulations du ton de ses personnages sont reprises comme en écho par les modulations de farce du style. La dialectique est nouvelle, c'est celle du vingtième siècle. Le spectateur se demande si lui aussi est joueur, comédien, sujet à l'observation d'un autre public, plus omniscient. Le jeu du roi et du bouffon devient réalité et leur réalité d'autrefois devient jeu, et il est difficile de distinguer entre les deux. Comme le roi Henri IV de Pirendello, on croit à la folie du roi, pour le découvrir ensuite parfois trop lucide. On voit la situation de nouveaux points de vue qui changent sans cesse, et l'on n'est pas certain de la vérité. Est-elle subjective? Où est la vérité? Ghelderode montre au public les contradictions dans la vie et chez le spectateur lui-même. On ne sait pas où finit la réalité et où commence la fantaisie.

Ghelderode rend conscient un public, habitué au théâtre réaliste ou rationnel, de ce dont il n'est pas conscient d'habitude, grâce à sa vision poétique. Il aborde les mystères les plus sombres de la personnalité humaine.

Dans son interview avec Samuel Draper, Ghelderode a admis qu'il a pleuré sur le roi d'Escorial, qui a empoisonné la sainte reine.⁷⁷ Car le roi, dit-il, n'avait jamais eu la révélation de la lumière (on remarque qu'il vit même dans

les ombres spectrales), ni de l'infinie, ni du beau, ni de l'inattendu dans la vie. Il n'avait jamais soupçonné l'existence de la main divine. Ghelderode cite un héros de Shakespeare: "John, before I loved thee as a brother, but now I do respect thee as my soul." Si le roi malsain avait été capable de dire cela, affirme Ghelderode, il aurait connu une nouvelle naissance. Il ajoute que Folial, dans sa mort, avait ouvert les yeux de son âme à tous les rayons de lumière. Il avait exercé son âme, son coeur, et les avait trop fait vivre, -- de sorte qu'il souhaitait la Mort.⁷⁸ (Et on pourrait en ce sens appeler la pièce un mystère en ce que ces deux êtres, Folial et la reine, se rejoignent dans la Mort.) Comme dans les vieux mystères, on blague en profanant, malgré le sérieux. Il y a un élément de quasi-blasphème dans les vieux mystères, comme dans Escurial, et un mélange de comique et de sérieux, de burlesque et de sacré. On se moque de ce qui terrifie l'homme le plus: la mort, la vie, le salut.

On sent la présence des morts et du passé dans sa pièce, le goût pour de vieilles légendes, des époques perdues, des coutumes ancestrales. On participe à la violence du seizième siècle, à la vie brutale de ces jours des guerres religieuses, à des massacres et des maladies dans l'oeuvre de ce poète. La Mort est mêlée aux choses putrides (le roi s'extasie sur les odeurs -- "ça pue" s'écrie-t-il au début), mais

en même temps elle est liée à la beauté chez Ghelderode. Sa fascination de la Mort est morbide mais belle à la fois, façonnant cette atmosphère qui parle aux sens et à l'imagination; il en résulte une sorte d'esthétique du laid, de la décadence et du macabre, semblable à celle de Baudelaire à certains égards. Il se complaît dans le démoniaque ou le macabre, et tend à recréer une sorte de poétique en retrouvant une beauté d'un ordre nouveau.

Cette poétique atteint son maximum d'intensité dans Escorial. Le dialogue est tendu, dramatique, et d'un haut niveau de qualité littéraire. L'action est classique en ce qu'elle est réduite à un minimum, mais l'intrigue est inhabituelle, et frappante. L'attente de la Mort est poignante, et le conflit puissant. L'inquiétude où Ghelderode laisse son public est voulue. L'atmosphère de sa pièce, le cadre, et la musique des mots qui produisent ce dialogue, ce jeu, forment une unité qui est celle d'un poème, organique et rythmique.

Le langage de Ghelderode est si puissant que le Français cultivé en sent la beauté, mais réagit d'une certaine façon, -- peut-être arraché à une attitude de complaisance, donc forcé de voir certaines choses sous une lumière différente. L'action de la pièce ne fait qu'un avec ce dialogue prononcé pendant l'échange physique des rôles, avec le jeu et sa parodie qui ont une signification tragique.

Ce langage dans son climat crée un ton, un style plein de tension dramatique -- vibrant et richement coloré, rythmique et musical.

Cette atmosphère décadente, pourrisante, morbide, est peut-être désagréable pour ceux qui sont accoutumés au théâtre classique, ou à Musset, à Giraudoux, ou même à Cocteau, eux aussi représentants d'un théâtre poétique. C'est que, héritiers de la tradition classique en ce sens, ils obéissent aux règles du bon goût né à la cour de Louis XIII et de Louis XIV. Le public reçoit un choc intellectuel de même qu'il passe par une expérience émotionnelle. Son imagination est mise en branle en écoutant un langage qui est plus que de simples mots.

Malgré certains points de repère, qui permettent de classer la pièce, elle introduit une esthétique en partie originale d'où naît l'insolite. Dans Escorial si nous avons encore à faire à des personnages traditionnels et même en fait à ceux auxquels la convention théâtrale nous a habitués (roi, bouffon, moine, bourreau), nous nous apercevons assez vite que ces personnages ne sont que des prétextes et que les véritables problèmes de la pièce sont ailleurs. Il s'agit pour l'auteur de s'interroger sur la nature de l'identité humaine, de l'homme pris entre son être véritable et sa fonction. L'atmosphère méphitique dans laquelle baigne ce drame ne nous paraît pas un pro-

cédé délibérément placé là pour produire un effet sur le spectateur ou le lecteur, il nous semble une forme du lyrisme même de Ghelderode, intimement donc intégré à l'oeuvre, ainsi que les rythmes de la pièce et les leitmotive que nous avons signalés. Nous pouvons dire que l'ambiguïté fondamentale de la nature humaine que la pièce pose mais ne résout pas, et le drame ontologique, ressenti par l'auteur et projeté dans les personnages et l'intrigue, suscitent l'insolite.

Chapitre II

Le Mal Court; ou un coeur mis à nu

Nous avons vu chez Ghelderode un théâtre qui, par certains aspects, reste encore compréhensible pour un public qui connaît Maeterlinck, par exemple; l'auteur qui va faire le sujet de ce chapitre, Jacques Audiberti, délaisse encore plus ces normes traditionnelles pour accentuer davantage la fantaisie et donner libre cours à son imagination. Chez lui, c'est surtout la langue qui surprend le plus le public et le désoriente par des images hardies et sans aucun rapport avec celles que lui fournit une poésie plus traditionnelle.

La chose la plus insolite chez Audiberti, c'est en effet son langage. C'est une "griserie verbale", une poésie fantastique et surprenante. On a appelé Audiberti un "surréaliste dompté"¹, et certes son langage semble parfois un torrent verbal déclenché par l'écriture automatique. Mais il canalise ce torrent de mots en les dirigeant dans son théâtre où il se révèle un dramaturge à l'imagination extraordinaire, dont l'invention verbale est étonnante.

Dans sa pièce Le Mal Court il prête ses mots à des personnages curieux qui appartiennent à un monde peu semblable au nôtre; dans l'univers imaginaire que ce poète a créé, cependant, il fait courir, croit-il, un élément fondamental du monde où habitent les êtres humains: le mal. C'est une force naturelle pour lui, un principe élémentaire. Il le dit d'une façon originale, étrange pour le spectateur, dans un langage abondant et souvent bizarre, dans un style où la cataracte verbale surréaliste prend une forme baroque.

La pièce ne ressemble que superficiellement aux pièces traditionnelles auxquelles le public français est accoutumé. Audiberti conçoit une image poétique du mal, la façonnant par des procédés qu'il emprunte en partie à d'autres sources théâtrales, mais qu'il a changés pour son propre compte, les utilisant d'une manière qui lui est unique.

Le thème de la pièce, qui s'exprime dans le titre du Mal Court, s'actualise sur la scène par un changement abrupt qui s'accomplit dans un personnage né de l'imagination du poète. Il en fait naître d'autres en laissant libre cours à sa magie poétique. Il en résulte un groupe d'êtres qui font rire le public par leur parler, un public qui se trouve étonné et, en

riant des choses au fond amères, s'interroge et se sent parfois mal à l'aise.

Mal à l'aise en même temps en se rendant compte que ce dont il est témoin ne suit pas ce à quoi on est habitué dans le théâtre; le spectateur se trouve constamment dérouté par ce qu'il voit et écoute. Car la pièce n'obéit que de certaines façons à quelques conventions théâtrales. Il y a une "intrigue" qui semble au premier abord une histoire familière; on y trouve des personnages qui ont l'air, à première vue, d'être "réels"; et leur dialogue, tout d'abord, paraît convenir à ces individus. Mais certains incidents qui arrivent au cours de cette intrigue sont tout à fait inattendus; et ces personnages, qui ont l'air "humain" à l'extérieur, ne réagissent guère comme des personnages conventionnels du théâtre. Surtout ils ne parlent pas comme ces derniers. Audiberti a créé par ses paroles des êtres bavards et bizarres. Son langage est d'une audace bouleversante, et le public y réagit en partie par une certaine confusion; car ses habitudes sont dérangées.

L'intrigue est pareille à celle de certains contes légers du XVIIIème siècle, mais traitée d'une manière moderne et tout à fait personnelle. Une jeune

princesse se prépare à se marier avec un roi et se trouve désabusée au point où elle renonce à sa pureté. Cette princesse, nommée Alarica, va évoluer très vite grâce à des événements où sont mêlés sa nourrice, deux rois, un cardinal, un ministre, et un jeune cavalier.

Ces personnages ont presque tous, sauf la princesse, l'air d'appartenir à la farce, tandis que la nourrice et le cavalier gardent parfois un air réaliste, aussi bien qu'un langage d'expression tantôt expressément vulgaire tantôt expressément poétisée. Alarica est une création poétique, à part. Enfant imaginaire d'Audiberti, sa manière lui appartient en propre. C'est une création complètement originale. Pas du tout une princesse de caractère classique, elle ne pourrait appartenir non plus au théâtre réaliste. Elle partage, par sa poésie, certains traits des héroïnes de Giraudoux ou d'Anouilh, mais elle se montre douée d'une réalité poétique spéciale qui n'a pas de place dans le théâtre traditionnel moderne.

Le Mal Court semble au fond une comédie, mais elle est aussi cynique que gaie. Ce que le spectateur trouve risible, il le trouve en même temps avoir une saveur rude et désagréable. La pièce est aussi

piquante et mordante qu'elle est amusante. Car le mal envahit une âme pure, et triomphe. C'est le "vieux duel manichéen" rendu poétique et dramatique par Audiberti.

Les incidents de l'intrigue servent tous à illustrer le thème d'Audiberti. Cette intrigue semble de prime abord ordinaire. La pièce est en trois actes; rappelons-en le premier:

Alarica, accompagnée de Toulouse, sa nourrice, fait le voyage de Courtelande, petit pays d'Orient dont Célestincic, son père, est le roi, vers le grand royaume d'Occident. Là, elle doit épouser le roi Parfait. Les deux femmes s'arrêtent pour une nuit aux frontières du royaume. L'action se déroule dans la chambre d'Alarica, commençant de très bonne heure le matin. Alarica ne peut pas dormir. Pendant qu'elle compte des moutons, quelqu'un frappe à la porte et un beau jeune homme l'aborde, l'embrasse, et l'excite au point où elle se voue d'être toujours à lui. Mais ce beau cavalier saute par la fenêtre quand on veut l'arrêter. Un lieutenant accompagné du ministre de Courtelande, appelé par Toulouse, tire sur lui; et un peu plus tard on l'apporte, inerte, dans la chambre de la princesse et on l'allonge sur son lit, mal-

gré les protestations de celle-ci.

Nous citerons quelques passages pour montrer le caractère du dialogue. Alarica au commencement de la pièce est une jeune adolescente, innocente et pure; Cependant on reconnaît une certaine sensualité latente chez elle dans quelques remarques qu'elle murmure en essayant de dormir:

Il me faudrait je ne sais quoi... ²

Elle est toujours enfant. Bientôt elle sera femme, mais non pas comme elle le voulait. Car le mal, (Audiberti va le dire de sa manière unique), a toujours été à l'affût sans qu'elle s'en soit douté. Elle annonce le thème de la pièce d'une manière indirecte, en voyant, dans ses demi-rêves, un animal:

Dans les hommes, il y a un animal...
triste...mis dans les hommes...des
hommes sont en lui...qui veulent sortir. ³

Chez l'homme il y a une bête. Le mal et l'homme sont inséparables. Audiberti fait courir ce thème à travers la pièce, le suggérant ou le soulignant d'une façon originale, le cristallisant enfin dans Alarica elle-même.

Ils m'appellent... Qu'est-ce que je
vais faire?...Je ne sais plus... où
j'en suis. J'aurais dû mettre quel-
qu'un à la barrière, un contrôleur... ⁴

Bientôt, ce sera trop tard. En fait, ce l'est déjà,

selon ce qu'elle affirmera vers la fin de la pièce.

Toulouse est une nourrice qui s'exprime parfois de façon précieuse. Parlant du mariage, elle le conseille à Alarica par des phrases fleuries et imagées:

Il t'apaisera...non plus d'un peu de fleur d'orange, mais de l'arbre aux oranges tout entier ton corps sera comblé, satisfait, rassuré. Le mariage, c'est l'état, c'est le trône de la femme. ;;; Une femme n'est entière qu'autant qu'elle est une moitié....⁵

On trouvera qu'elle a aussi, ailleurs, un style "cuisinier" et cru. Le mariage est un sujet inépuisable pour la princesse vierge; sa candeur est très verbale:

Le bonheur que je prendrai dans mon époux sera-t-il celui que je lui aurai donné. Ne reboirai-je que mon bien? ⁶

L'éloquence effervescente de l'auteur, son esprit pétillant se montrent dans la conversation qui suit les coups frappés à la porte et qui interrompent les deux femmes. Quelqu'un annonce qu'il est le roi, et donne l'ordre d'ouvrir. Toulouse fait semblant de ne pas savoir qui c'est:

...Comment nous prouverez-vous que vous êtes vous, que vous êtes le roi?... Que le roi daigne nous comprendre, s'il est derrière cette porte.⁷

La repartie est immédiate:

Je ne suis pas derrière, je suis devant.⁸

Réponse qui convient peu à la prétendue majesté des

rois. La voix devient plus pressante:

J'arrive à nuit mourante, ardent comme
le feu...La prudence, ma vieille, n'est
pas toujours prudente....

Il lance des apostrophes inattendues à la princesse,
qu'il n'a pas encore vue:

Mais vous, Alarica, vous, chair de ma
vie, pensée de ma chair...vous que je
sais, vous que je sens qui m'écoutez
de toutes vos bouches, vous dont le
coeur bondit d'amour et de douleur...¹⁰

En frappant de plus en plus violemment il lui rappelle
que si elle ne lui ouvre pas, il y aura toujours entre
eux

cette grande saleté de fumier de porte...¹¹

L'expression est basse par rapport aux autres qu'il a
prononcées, et c'est un argument qui convainc la prin-
cesse. Lui aussi, un peu plus loin, parlera dans un
style plus brutal, que rien n'atténue. Pour le moment
seulement, et pour une raison qui échappe au public,
il poétise.

La princesse montre son impulsivité en n'hésitant
plus; elle court, ouvre, et un beau jeune homme se pré-
cipite sur elle avec une cascade de mots et d'embrassa-
des. L'impulsivité des deux jeunes gens surprend déjà
le spectateur, que d'autres émotions fortes attendent.

Presque toute action chez Audiberti est prétexte à

des déluges verbaux. Son tempérament effervescent se reflète dans les manières du jeune homme; c'est un bouillonnement qui frappe l'auditoire. Tout est fait de mots chez ce poète, qui ne fait pas appel à l'intelligence de son public, mais à son imagination.

Hyperbolique, le cavalier identifie la princesse aux choses diverses:

Chérie! Amour! Mon amour! Je vous vois.
Je vous tiens. Chemin des caravanes! Re-
posoir des prophètes! Lumière sans égales...
Ma fleur... 12

Sans s'interrompre, il change de ton brusquement en s'adressant à la gouvernante:

Vous, vous avez failli me faire monter
la moutarde. 13

Phrase dont on remarque le comique un peu commun; puis il revient à sa suite d'exclamations amoureuses, en retournant à l'emploi d'un vocabulaire plus relevé. Ces changements de vocabulaire et de style, et les ruptures de ton, sont typiques d'Audiberti.

Le beau jeune homme, F..., échange rapidement avec la nourrice une répartie vive, pleine d'esprit et de drôleries. Ces procédés rappellent une sorte de farce moliéresque du point de vue comique. Le jeune homme offre de pardonner à la nourrice sceptique. Il lui tend la main:

Touchez-moi. 14

puis il ajoute:

Soutiendriez-vous que je ne suis
pas moi? ¹⁵

Toulouse se montre sémantiste manquée:

Chacun est moi. Chacun s'appelle moi.
Vous êtes moi, bien sûr, comme elle,
comme moi. Mais, le roi, c'est une au-
tre affaire, une tout autre affaire.
Vous n'êtes pas le roi. ¹⁶

F... Je vous ferai pendre.

Toulouse, Pendra bien qui pendra le dernier. ¹⁷

C'est un à-peu-près sur le proverbe "Rira bien qui rira
le dernier," qui ajoute à la fantaisie verbale, et à la
sensation qu'a le spectateur de frôler simplement le réel
de façon curieuse. Toulouse semble "du peuple" mais dans
un monde farfelu.

Le jeu entre ces deux personnages ressemble à
un exercice où les mots tiennent lieu de balles dans
un jeu de paume. L'adresse d'Audiberti est remarquable.
La preuve que fournit le jeune homme d'être le roi n'est
guère digne d'un roi, pas plus qu'elle n'est réaliste;
on sent une disproportion dans la mise en parallèle de
choses hétéroclites:

Mais, foutre de diantre! quelle plus
belle preuve... que la grandeur de ...
victoires? Je traverse la porte. Je
tiens ma conquête. Je vous ris au nez.
...Qu'exigez-vous que je vous montre?
Un passeport? mon sceptre d'or? ¹⁸

Toulouse:

Vos talons, mon ami. L'heure approche de notre chocolat.

F...

Votre chocolat ne me fait pas peur. ¹⁹

Le genre de contrastes qui réside dans la dissemblance des idées rapprochées fait se rendre compte au spectateur que ces personnages ne jouent pas le jeu, habitant un univers extraordinaire, qui s'écarte du bon sens, de la raison. On reconnaît que le comique est d'un humour spécial, passant incontinent d'un ton à un autre. Ce ne sont pas des mots d'esprit provenant d'une imagination réaliste; nous sommes déjà dans le royaume de la fantaisie, où les personnages parlent comme des êtres tirés d'un pays mythique, un monde tout à fait imaginaire.

Est-ce que les beaux cavaliers parlent d'habitude de cette façon-ci,

...Ah! que je les aime, ces équivoques instants où je ne suis qu'un homme dès que je cesse de n'être qu'un roi. ²⁰

sur une scène traditionnelle? Audiberti dispose d'une perpétuelle réserve de mots que ne demandent qu'à jaillir en rangs serrés. F... s'adresse à la princesse ainsi:

Vous êtes belle. Vous êtes l'émeraude et la source du monde. Vous êtes la jeunesse, la joie. Vous êtes trop belle. Les reines ne sont pas si belles. Le soleil

virginal de votre bouche m'éblouit,
 me donne soif. Mais c'est en lui
 que je me désaltère. Je brûlerai
 de bonheur, et il n'y aura, dans mon
 royaume, pas assez de tambours, pas
 assez de clochers, je vous le dis,
 pour qu'en suffisance mon allégresse
 soit célébrée. Je commanderai que,
 dans les rivières, même les goujons
 se mettent à chanter. 21

Il va du banal au lyrique et conclut sur une note
 d'humour avec l'image saugrenue de goujons qui chan-
 tent. Une proposition qui vient s'ajouter à la pré-
 cédente, n'est pas un simple entassement, mais gros-
 sie du prestige de la précédente, elle crée un style
 rocaille.

Le ton en contre-courant est immédiatement re-
 pris par ces mots de Toulouse:

Les rois ne sont pas si bavards. Je
 vais appeler. 22

Même ses soupçons s'expriment de façon amusante.

Parfois Audiberti se lance dans des images qui
 forment comme de petits poèmes en prose, qui pourraient
 être analysés selon la manière traditionnelle, c'est-à-
 dire que l'on pourrait signaler des images poussées, par-
 fois précieuses, mais toujours originales, et énumérer
 les procédés de prosodie formels: F... dit, avant de
 sauter par la fenêtre:

Chérie! Petit bonhomme! Mon chou! Quoi
 qu'il advienne, l'instant où il me fut

donné d'aborder, avec ma pauvre chair, la grâce en personne et de la contempler de si près que je vais me perdre en elle et peut-être le perdre avec moi, cet inestimable instant s'élève en s'élevant dans l'espace bien au-dessus, bien au delà du point mathématique où il confond nos souffles. ²³

Ce lyrisme (qui suit une rupture de ton entre les apostrophes du début et le reste de la phrase), uni à l'éloquence, entraîne le spectateur dans le vertige des mots. Le mouvement pourrait se comparer à un crescendo musical; conclu par une mesure tout en douceur. Mais l'important, c'est que l'être lui-même est mot; le personnage est la création du langage que lui prête l'auteur. L'imprévu est là, pour le spectateur. Il n'est pas accoutumé aux personnages qui délirent ainsi en se présentant.

On trouvera des images plus insolites dans le langage du Maréchal de Courtelande, personnage de farce ainsi que son lieutenant, qui font leur entrée sur la scène en réponse à l'appel de Toulouse. Le Maréchal a le crâne chauve, et, habillé d'une robe de chambre, tient sa perruque à la main. Les réponses qu'il fait aux questions de la Gouvernante sur l'identité du jeune homme sont sans suite, et riches d'images bien contraires à l'habitude. Par exemple, en répon-

dant à une question très simple, il fait ce rapprochement saugrenu:

Je me trouvais voyager dans les Flandres...en chaise publique, dans le vis-à-vis d'une femme du commun, qui m'apparut maigre comme un fifre... Je m'avisai de ses ongles. Leur ordure, une ordure particulière, un peu épinard, me frappa d'une réminiscence précise.... soudain, je la reconnais. C'était une certaine Brigitte, Brigitte ou Gertrude? une vraie salope, en tout cas, que j'avais un peu pratiquée dix ou quinze ans auparavant, à Magdebourg, Magdebourg, je dis bien, alors qu'elle pesait pas moins de cent soixante livres. Comme quoi! 24

Y-a-t-il là une réelle poésie cachée? Il faut s'y laisser prendre, non la récuser, en comparant ces images avec celles auxquelles la poésie traditionnelle nous a habitués.

Cet étonnant Maréchal n'interrompt pas son discours, et continue à bavarder curieusement malgré les questions que lui posent les autres. Il finit par cette observation générale et surprenante sur l'identité des personnes:

Je l'ai retrouvée à ses ongles. Gertrude ou Brigitte?... Il y a tant d'hommes...sur la terre, de femmes, chacun avec dix doigts, sans compter ceux des pieds, et la nature, dans sa minutieuse prodigalité, la nature trouve quand même le moyen d'impartir aux ongles de chacun une silhouette, une physionomie... Mes amis, bonsoir. Je

m'en vais m'étendre un quart d'heure encore. ²⁵

De telles digressions sont caractéristiques d'Audiberti; elles lui donnent l'occasion de faire naître le comique en permettant à son talent de se répandre dans toutes les directions.

Avant que le Maréchal ne parte, F... saute par la fenêtre et l'on tire sur lui. Le Maréchal avertit Alarica, qui s'inquiète et veut aider le jeune homme blessé, de ne rien faire pour celui-ci, car

l'univers, songez-y, vous épie.
Les scandales se nourrissent de
pralines. ²⁶

Le langage d'Alarica fait un fort contraste avec celui-ci. Son coeur, et son corps, ont été touchés par ce garçon. Le résultat, c'est que déjà un changement se voit chez elle, grâce à cette rencontre. Mais la réaction à laquelle on assiste n'est pas celle qu'on trouverait dans une pièce qui tendrait un miroir à la nature. Alarica ne dit pas ses émotions. Son état d'âme troublé n'est pas ramené à la conscience claire à l'aide d'explications ou de définitions. Quand elle parle enfin, après être restée silencieuse, c'est par une comparaison soutenue:

Le coeur d'une reine...mon coeur...
Les anémones, les églantines, les mar-

guerites, les fleurs, toutes les fleurs sont mélangées, dans un panier, comme de la terre. Dans ces fleurs, dans cette terre, des galeries sont creusées. Les galeries des hommes coupent celles des femmes. Pour chaque galerie, il n'est qu'un croisement. L'homme et la femme ne se rencontrent qu'une fois. 27

Ces lignes sont d'un rythme et d'une diction caractéristiques d'elle seule, et se répéteront plus loin presque avec nostalgie, comme un refrain ayant une certaine modulation qui revient soudain sans l'attendre. Ce langage est d'une irréalité sans attaches avec les conventions; il possède une sorte de qualité incantatoire et surréelle; ce qui convient à cette héroïne moderne, qui n'existait avant que dans l'imagination de son créateur.

Cette Juliette idéaliste déjà éprise de l'étranger changera de nouveau; ces changements se montreront plus loin presque brusquement, exprimés d'une façon qui n'est pas celle du théâtre psychologique où les passions se communiquent par l'utilisation rationnelle et formelle du langage.

Audiberti met un certain accent sur le pouvoir de la chair dans son théâtre, le mal parfois s'exprimant par l'idée de la carnalité; l'être humain y montre son animalité. Alarica est un peu ternie déjà,

quoique cela ne se montre pas encore de façon explicite. La sensualité représente en quelque sorte un esprit du mal, auquel elle a été confrontée sans le savoir.

Le spectateur sent peut-être quelque chose de louche en ce que le Maréchal et Toulouse ne font pas attention aux objections de la princesse, qui ne veut pas qu'on mette le garçon sur son lit. Mais le Maréchal nous fait rire par surprise en demandant:

Est-ce bien le moment de risquer de
faire tourner la mayonnaise? 28

L'expression argotique (au demeurant très imagée) mêlée à la langue plus soutenue de la princesse provoque une rupture de ton qui non seulement surprend ou choque le public, mais encore le laisse incapable de décider dans quel ton il se trouve. Le comique naïf de cette rupture suit le schéma bergsonnien, mais un spectateur partisan d'une harmonie de ton réagira défavorablement.

Alarica ne soupçonne rien. Mais ses mots sont d'une ironie inconsciente:

La justice m'indispose.... Un homme
doit agir et conquérir debout. Je re-
doute une perfidie chez celui qui pro-
cède les pieds au niveau de la tête.

La Gouvernante:

Telle est, pourtant, la posture que
dicte la plus grande joie de l'amour. 29

Le parler terre à terre de Toulouse fait un contraste constant avec les phrases plus relevées (pour le moment) de la princesse, toujours intéressée à la justice et à la pureté :

...s'il a pris, dans mon coeur, un instant et peut-être à jamais, la place du roi, il a volé le roi, et tu sais que je veux, que j'aurais voulu être l'épouse la plus limpide, la plus droite. 30

Ces mots sont tristes; sa pureté est déjà troublée. Elle n'aime non plus mentir; Alarica devait rencontrer son fiancé Parfait et le saluer suivant des formules de cérémonie. Elle se rebelle quand Toulouse veut qu'elle les récite. Elle montre son idéalisme ainsi que son esprit d'indépendance :

Réciter, d'abord, c'est mentir.
Mentir m'irrite très fort. 31

Toulouse l'écrase de son esprit positif :

Surtout, mon lapin bleu, ne roule pas les r. Ils te jugeront sur ton accent.

Alarica: Je les jugerai sur le leur. 32

Les propos ont peu de suite avec ce qui précède. Le spectateur hésite à juger des personnages dont les répliques sautent du coq à l'âne.

La rencontre qui aura lieu ne sera pas celle que la princesse, et l'auditoire, attendent. Elle jugera

son fiancé sur autre chose que sur son accent, et le public n'aura pas de précédent sur lequel il pourra les juger l'un et l'autre.

Le dialogue nous entraîne ensuite dans une discussion sur le père d'Alarica, qui suit la princesse avec une journée de retard. On apprend qu'il porte, non une couronne, mais une béquille, objet très peu en rapport avec la notion normale qu'on a de la royauté. Alarica voudrait qu'il vienne sans ce bâton. Qu'une princesse s'occupe d'une chose aussi futile qu'une béquille est rare, mais les personnages du théâtre d'Audiberti ne sont mus que par leur liberté:

Entre mon père et moi rien jamais
ne fut d'un peu malaisé, d'un peu
tordu, que cette béquille. 33

On s'attendrait à ce que ce soit autre chose qui dérange les relations entre un roi et sa fille. Ici la fantaisie la plus totale règne.

Ce n'est guère le langage traditionnel d'une princesse. Pas du tout réaliste, ni classique, il a quand même l'apparence du naturel, mais il convient seulement à cette princesse, soit qu'elle parle de fleurs ou de béquilles. Le ton, le vocabulaire, la couleur et le rythme des répliques des personnages sont étonnamment variés, aussi divers que ceux-ci. Audiberti

montrera bientôt même plus d'habileté à varier le style d'Alarica ainsi que ses manières d'agir.

Avant que le rideau ne tombe sur le premier acte, Toulouse raconte ce qu'elle sait d'Alarica petite fille. Sous ses joujoux, ses caprices, on trouvait un élément qui offre de la résistance:

Le diamant. Ton coeur est dur. ³⁴

Mais Alarica est obsédée par la pureté; elle vit encore dans un univers de rêve:

Dur? non... Pur. Je veux qu'il soit pur. ³⁵

Le thème se répète ainsi encore. L'idéal, la pureté, s'opposent aux choses de ce monde. Sous le monde terrestre se cachent des choses dures et résistantes, difficiles à entamer, fermement là, invisibles peut-être mais solidifiées et coriaces. Il y a une réalité de nature impure, turbulente, et obstinée qui coexiste avec ce qui est plus haut et visible. Alarica aura bientôt la révélation brutale du monde tel qu'il est, mais elle réagira de façon insolite. Cette princesse peu traditionnelle est une sorte d'Antigone (celle d'Anouilh) qui manquera sa vocation.

Quand on frappe soudain de nouveau, une voix derrière la porte annonce solennement que c'est le roi; et le rideau tombe sur les deux femmes consternées.

Le deuxième acte présente la première rencontre de la princesse avec le mal. L'intrigue qui semble simple d'abord devient bizarre par l'insertion de quelques incidents inattendus, la rendant inintelligible dans le contexte des conventions dramatiques ordinaires.

Pendant toute l'action jaillit la poésie, dans un flot de paroles ingénieuses, excursions verbales accompagnées de quelques effets surprenants. Beaucoup de rires proviennent de ces effets et de certains éléments empruntés en partie à la farce, ainsi que du dialogue riche en acrobaties verbales.

C'est du guignol inspiré, ... farce
truculente.... Les phrases jaillissent,
se culbutent, mènent une tourbillon-
nante farandole. ³⁶

Aussi parle Robert Kemp, pour qui Audiberti est rabelaisien et hugolien, et qui trouve aussi Lautréamont et Roussel chez ce poète.

La plume enthousiaste d'Audiberti rend au théâtre la plénitude du langage, de telle sorte que, comme l'affirme Guy Dumur,

... aucune pièce d'Audiberti ne peut
se réduire à son sujet, que ni l'épo-
que qui lui sert de cadre, ni les per-
sonnages eux-mêmes ne suffisent à ren-
dre compte de tout ce qui les dépasse.
... Il crée un univers capable de tout
contenir et qui met en question les fon-

dements même de cet univers. La pureté, la vérité et le mensonge,... trouvaient pour s'exprimer le chemin le plus bizarre qui soit: celui des images, des métaphores incontrôlables, de l'irrationalisme militant. On dirait que ces personnages...n'entrent en scène que pour délirer....³⁷

La force singulière de ce théâtre vient de la richesse syntaxique et lexicale de ce poète dramatique. Dès l'entrée en scène de ces personnages singuliers, on n'assiste qu'à ce délire, manifestation d'une impétuosité, d'une fougue individuelle de l'auteur qui n'est jamais hors d'haleine.

Audiberti donne expression ainsi à une image personnelle où la lutte du bien et du mal se concrétise devant le public. Cette création verbale et pittoresque est aussi d'un comique délicieux. Le public s'y amuse sur un fond d'inquiétude, pendant que dans ce mélange du tragique et du comique, du commun et du bizarre, le mal devient une suggestion poétique.

Quand la porte s'ouvre cette fois, le roi Parfait entre, accompagné de son cardinal-ministre, créature aussi extraordinaire que drôle. Le jeune homme inerte reste dans le lit de la princesse, recouvert du drap. Le Cardinal se met à insulter la princesse et son pays, car le mariage, après tout, ne devait pas

avoir lieu. Les fiançailles n'étaient qu'une partie d'un complot politique. Après quelques événements imprévus, pendant lesquels Alarica (et l'auditoire ébahi) apprend la vérité, la princesse elle-même répond par une colère acide, et montre une cruauté peu ordinaire. Sa vengeance s'exprime sous une forme surprenante. Elle finit par refuser le roi Parfait, qui lui offre à nouveau de l'épouser; celui-ci change d'avis en assistant au comportement exceptionnel de cette princesse, et rompt d'une façon inattendue avec son cardinal qui l'avait jusqu'alors dominé. Quand l'acte se termine, Alarica, quelque peu changée, voit que le monde est plus noir qu'elle ne le croyait, et qu'elle aussi est capable d'entrer dans le jeu. Le monde en rose où elle vivait se teint maintenant de couleurs sombres; mais elle aura encore des choses pénibles à découvrir avant de se mêler pleinement et sans retenue au mal, qui court dans le monde.

Malgré l'amertume du thème, le spectateur rit, car il est constamment étonné par la bizarrerie des incidents et de la langue, et l'humour qui en provient se poursuit à travers la pièce. Le ton est gai, à la surface au moins. L'auteur obtient ses effets comiques grâce à son langage -- aussi bien que grâce au

pouvoir évocateur des paroles, si important dans la poésie. L'exubérance de ce langage, sa profusion, sa richesse, rend la pièce vivante et lui accorde sa véritable liberté. Ses paroles extravagantes envahissent la scène devant un public qui en cherche le pourquoi. On est impressionné par ce déluge verbal d'une rare qualité.

Le mouvement scénique est rapide, le deuxième acte s'enchaînant avec le premier; les êtres bavards et bizarres qui entrent maintenant dans la chambre continuent cette parodie qui va découvrir une vérité sombre.

Le roi Parfait reste dans l'ombre et est dominé par son cardinal. Comportement irrégulier pour un cardinal, celui-ci se moque de ce roi singulier qui lui obéit. A la première vue de la princesse, jolie et fraîche, le roi est frappé. Le charme d'Alarica opère, et bientôt elle le fera opérer d'une manière insolite. Elle va choquer et les deux hommes et l'auditoire.

Le Cardinal se lance immédiatement dans une diatribe contre la petite Courtelande, pays que la princesse essaie d'abord de défendre. Quand elle fait mention du roi Parfait comme son "fiancé", le cardi-

nal éclate :

Fiancé! Fiancé! Méfions-nous des mots qui disent d'avance, pour ainsi dire, ce qu'ils veulent dire, et qui le tuent dans l'oeuf, des mots qui sont une musique, une propagande, une fumée. Ah là là! Qui s'obstine à ne chercher, ici-bas, que le bonheur, celui-là s'expose à rencontrer, sur sa route, d'abord l'ennui et, plus tard, le remords. Femme de roi, croyez-moi, c'est un état pour lequel il convient d'avoir de fortes épaules.³⁸

Cette réplique est remarquable dans son genre. L'accueil est bien différent de celui auquel on s'attend chez un cardinal. L'univers fantastique qu'a créé Audiberti est habité de personnages saisissants, doués d'une parole indisciplinée, où tout se dit, déconcertant le spectateur, mais en le charmant par une folie originale.

Ses mots sont aussi équivoques pour Alarica, qui se croyait fiancée. Parfait, tombant déjà amoureux de la princesse, a évidemment quelques regrets, quoiqu'il semble être sans remords pour le traitement que reçoit la princesse. Il s'adresse à elle d'abord ainsi :

Cousine, vous êtes plus jolie, vous êtes bien plus jolie que je l'espérais, que je le redoutais. Je vous aurais au moins dit cela.³⁹

Le Cardinal le pousse :

Le roi n'a pas tout dit.

Le roi:

Monseigneur, je préférerais que ce
fût vous.

Le Cardinal:

Ce n'est pas moi qui me marie.

Le roi:

Ce n'est pas moi non plus. 40

Echange saugrenu que cette discussion puérile entre
des princes de l'église et de l'état. Le Cardinal
continue:

Vos altermolements empirent la blessure
qu'il vous faut faire. Allez-y. N'ayez
pas peur. 41

Le roi, qui a peu de courage, recommence:

Mademoiselle, si les rois avaient un
coeur pour de bon, le mien serait, en
ce moment, du raisin écrasé dans le
fond d'un panier...

Le Cardinal:

Forcez! Forcez! 41b

Nous sommes dans une comédie où les cardinaux sont
insolents et les rois sont peureux, pastiche de far-
ce que le génie de l'auteur rend inspiré.

Pressé contre ce style est le langage rythmé
d'Alarica, qui répond par des phrases qui, placées
vis-à-vis des précédentes, donnent une opposition
d'effets frappante:

Je ne les verrai pas, les iris

d'Occident. Je ne recevrai pas
la couronne... Légère comme une
déesse, portée par mon mari et
suivie par ma robe, je n'entrerais
pas, je n'entrerais pas dans la
cathédrale.... 42

Ses répétitions et la cadence de ses phrases lyriques et rythmées communiquent un effet de trance.

Elles deviennent presque incantatoires:

De loin, de bien loin on l'a fait
venir, la pauvre bête, au juste
endroit où l'attendait le piquant
de la dague.... 43

Un ton d'évocation magique résonne dans la pièce, ce qui arrive rarement, mêlé à un spectacle de guignol. En même temps on est ramené ainsi au thème de ce pouvoir surnaturel du mal. Ses mots contiennent plus d'un sens. La bête est aussi l'animal qui se cache dans chaque homme.

Les tons se juxtaposent, déroutant le spectateur. Il est le témoin abasourdi des contrastes qui se font ressortir mutuellement, renforçant l'atmosphère de bizarrerie. Tout s'écarte de l'usage ou de l'ordre commun.

Le public, ému par le propos d'Alarica, commence de nouveau à rire de ce qu'il voit maintenant. Le roi s'est agenouillé en sanglotant au pied du lit, où se trouve F..., dont on peut voir le pied nu en dehors

du drap. Le roi en écoutant la princesse met par hasard une de ses mains tout près du pied d'homme, qu'il ne voit pas encore. Elle reste là pendant que Parfait explique à Alarica que l'Espagne le menace sur ses frontières et que les régiments danois défilent, pour le "narguer, toute la semaine." Le Cardinal ajoute:

Y compris le lundi. ⁴⁴

On apprend que le roi d'Espagne a une soeur, dont le souverain de Danemark est le grand-père. Alors soudain Alarica, qui était demeurée silencieuse, se met à chanter dans une langue curieuse, inventée par Audiberti:

...E di ga liala mano
 Prodjionnie bielou sgondjiane
 Padmiliaguinn stroudtsnang
 Madavlia gorapandjiane. ⁴⁵

Ces syllabes inconnues ajoutent au ton d'étrangeté déjà prévalent dans la pièce. Ces néologismes, encore quelque chose d'inusité, sont interprétés par Toulouse de façon poétique:

...l'amour...fleurit au coeur de
 la fille de roi. Une grande marguerite pousse sur la terre grise.
 Tous, les pauvres, les malheureux,
 tous ont le droit de se nourrir dans
 le coeur de la marguerite. Le coeur
 de cette fleur est le pain du bonheur... ⁴⁶

Aux rimes intérieures nombreuses, les images de fleur

et de coeur se répètent et s'accordent avec celles du jardin et de la nature fleurie dont a parlé la princesse. Le Cardinal fait vite un fort contraste avec des mots moins délicats:

Le droit des gens et la musique ne sont pas plus faits pour aller ensemble que le sang et la pisse. (Méprisant.) Stroudtsnano! 47

Le Maréchal de la Courtelande rentre en habit de fête. Ses répliques et celles du Cardinal sont burlesques et drôles. Il ne sait pas que ces autres personnes sont arrivées:

Le moment est là. Il faut vous apprêter. Je ne serai tranquille décidément, que lorsque j'aurai vu les iris d'occident et les verrues du Cardinal.

Le Cardinal:

Regardez-les, mon camarade! Quand vous en aurez vu d'aussi belles! 48

Le Cardinal lui dit que le roi n'épousera pas Alarica, ajoutant:

Bourgeois et bourgeoises, vilains et vilaines se flairent, se choisissent à loisir. Il en va tout autrement pour les têtes couronnées. L'opportunité gouvernementale appareille le masculin au féminin sans se soucier des sentiments individuels. Votre princesse a de la chance. Répudiée avant le sacrement, mais émoustillée par l'odeur du cierge, elle redevient vacante, alerte, futée. 49

Façon unique de parler qu'a ce prélat, ajoutant de l'esprit à des pensées vulgaires et les haussant au niveau de la poésie.

Ce cardinal commence à parler de la princesse en termes équivoques, suggérant on ne sait quoi à l'oreille du Maréchal. Puis il va jusqu'à l'accuser d'avoir les orteils palmés. Le princesse est enfin obsédée:

Qu'on touche à mes doigts de pied,
je saute. 50

Sa colère éclate.

...Un ministère représente le degré
le plus élevé de domestique...
...Des doigts de pied de femme com-
me les miens, vous n'en avez peut-être
jamais vu. Tenez, mon brave, goûtez-
les. Vous m'en donnerez des nouvelles. 51

Le changement du ton de la princesse, du lyrique à l'acide nous ébahit autant que son changement brusque de vocabulaire. L'outrage suprême, c'est qu'on ait insulté ses doigts de pied. Alors, debout sur son lit elle promène ses jambes nues sous le nez du Cardinal, sautant sur son lit quand le Maréchal et la Gouvernante tentent de réprimer son emportement. Le public est déjà abasourdi; Audiberti le désoriente totalement par la scène inattendue qui suit. Alarica commence par appeler

Palpito! Gorgino! 52

en tenant et caressant chacun de ses seins:

Mes petits oiseaux de devant. Mes rossignols de neige, mes écureuils dorés. Gorgino! Palpito! Peut-être a-t-on dit aussi, mes petits, que vous battez de l'aile, ou que vous inclinez votre queue vers la terre. Pauvres petits lapins, petits choux, petits vous. Toi, Palpito, blanc comme la nuit, tu contiens le petit grain noir de lune près du grand soleil rosissant. Toi, Gorgino, toi le plus près du coeur, toi le chapeau d'ivoire et de satin de mon coeur...⁵³

Cette description quasi-surréaliste de son corps est pour le critique Guicharnaud une extension terrifiante d'une situation par ailleurs parodique et simple. Le but de cette poésie délirante d'après ce critique, c'est de

disclose a monstrous reality behind... the absurdity.... Audiberti's drama is built on the relations between a surface life...and deeply hidden forces. The surface life is like a repercussion a reflection which in itself can be treated lightly. ...The...forces...are perhaps hidden but always present and controlling. ⁵⁴

Ce qu'elle fait après ces paroles osées, ne peut être imaginé ni chez Racine ni Anouilh: elle arrache en effet subitement sa chemise, tandis que Toulouse et le Maréchal essayent de l'en empêcher. Elle leur échappe et danse, provocante, près du Cardinal stupéfié. Le roi Parfait est accablé par l'imprévu. Alors

elle se jette soudain contre le Cardinal et se frotte vigoureusement contre lui, s'écriant:

...Vous avez peut-être des jambes aussi. Mais vous faites bien de les cacher. Les miennes n'ont pas peur du soleil des regards. Vous voulez m'attraper? Mais il ne tient qu'à vous... Je vous brûlerai jusqu'à l'os. 55

Le Cardinal est hors de lui, comme l'auditoire:

Si seulement je me rappelais l'exorcisme.
Excipiens... Ex planeta... De cordibus...
Chimera... Retro... Retro. 56

Les incohérences du jargon latin ajoutent à l'hilarité et à la surprise de la scène.

L'accumulation des surprises a déconcerté le spectateur; l'inattendu a atteint son sommet.

Par contraste, cette scène montre l'abus de convention à l'égard d'un personnage de théâtre. Elle souligne qu'il s'agit d'un monde fantaisiste mis sur la scène, qui n'obéit qu'aux caprices de l'imagination de l'auteur, dont l'esprit fantasque fait naître ces créatures, qui sont ou des pantins comme le cardinal, ou un être plus sympathique comme la princesse dont les caprices n'obéissent qu'à ceux d'Audiberti, auxquels il donne libre cours. La conduite désordonnée d'Alarica n'est que la pente créatrice du dramaturge qui établit ses propres règles. L'originalité de la conduite de la princesse est le désir qu'a son cré-

teur lui-même d'être original dans sa création dramatique.

Les exclamations du Cardinal ne peuvent pas être prises au sérieux:

Une reine nue comme une jument, voilà la calamité que nous épargnera l'ange gardien de l'Occident. Certes, je ne suis pas un enfant de chœur. Mais je frémis jusqu'au tréfonds de ma tripe. La vergogne... 57

Par une sorte de style contrapuntique, Audiberti fait changer de nouveau Alarica qui va vers le roi pour lui dire, après avoir menacé le Cardinal en affirmant qu'elle va maintenant lui montrer le dedans:

Messire, baillez-moi votre couteau et vous verrez mon suave cœur. Ou, plutôt, vous-même, fendez-moi. Cela se passait ainsi dans le temps. Vous pourrez, mon cœur, le jeter aux chiens.

Le Cardinal:

Et, en plus, elle a l'air de lire des romans. 58

Le thème se répète de nouveau quand Alarica, qui a gagné maintenant Parfait à elle, lui affirme que

Nous n'avons tous qu'un ennemi, le vinaigre du monde. 59

Enfin rhabillée, la princesse donne une explication insolite de sa situation. D'abord Audiberti lui

prête ces phrases de contre-chant:

De rose et d'azur l'église est drapée. Devant le fleuve brillent les cuirassiers. 60

Le roi lui dit que la vérité, c'était que dès le commencement, leurs fiançailles n'étaient qu'une comédie. Alarica maintenant plus "réaliste", répond:

La vérité... Quelle drôle de chose, alors, la vérité.... 61

mais elle redevient aussitôt un personnage qui excite le rire en décrivant cette situation qu'elle rend responsable de l'échec de son mariage:

...je croyais que la maladresse, la souffrance concernaient les autres. Moi, j'étais faite pour la santé, pour la victoire. Idiotka!

...Les lions se marient dans les trous des lions...

...moi, dont le père, il n'y a pas si longtemps, donnait des leçons de salade. ... papa, pauvre papa! gagnait quelques florins à montrer aux amateurs trente-six qualités de salade, à la Turque, à la Génoise, à l'Ecossaïse, à l'huile de noisette, aux feuilles de cerisier, que sais-je! Quelquefois nous n'avions rien d'autre à manger que la salade de la leçon.... 62

Le Cardinal répond en s'essayant les yeux et lui disant que son père à lui aussi donnait des leçons de salade:

Il jouait du biniou pour que le lait vienne aux génisses. 63

Audiberti farcit ainsi les répliques, surchargeant.

sa pièce d'espiègleries et de boutades; les inconséquences et ~~des~~ incongruités prennent le pas sur le réel. Le spectateur est forcé de modifier sans cesse son point de vue pour suivre ce qui n'est pas conforme à la vraisemblance, qu'il doit oublier.

D'autres surprises vont venir. Audiberti fait vivre la princesse à sa fantaisie. Il reste fidèle seulement à la création d'un personnage dont le comportement s'achemine sans cesse vers l'insolite.

On laisse la princesse seule avec le roi, sur qui elle court subitement et caresse langoureusement. Elle essaie de le convaincre qu'elle est une fille perdue qui couche avec tout le monde:

...Tu me prends, oui ou non? ⁶⁴

Son langage change ainsi encore de caractère. Elle insiste sur le fait que toute princesse possède un amant familier,

...un trousseur bien choisi toujours prêt à répondre. ... Sans lui, je crèverais de froid. Nulle froidure ne résiste à l'échauffement d'un couple bien vert. Vous voulez le voir? ⁶⁵

Elle appelle F..., qui est sous les draps, d'où il sort sans bottes et dépoitraillé. Elle masse son cou et lui baise les lèvres pour qu'il ne puisse répondre aux questions du roi. Elle avoue au roi, aussi étonné

que le public,

Nous autres, les dames sauvages, nous
avons comme ça, tout le temps, sous
la main, un beau garçon pour nous don-
ner de l'aise... 66

Voici une princesse qui en très peu de temps a changé
d'une innocente qui compte les moutons en une coléri-
que qui se déshabille sans honte en public et qui joue
la comédie avec aise, tout en variant ses manières de
parler autant que ses comportements. Les tons vont du
lyrique au bouffon, en frôlant parfois le réaliste et
même le magique. Alarica évolue, mais pas suivant
la façon traditionnelle. L'analyse psychologique con-
ventionnelle que l'on tenterait de faire serait vouée
à l'échec. Alarica n'est ni réelle ni historique, mais
toute imagination, pure création verbale de l'auteur.

Le reste de l'acte se déroule à vive allure et
continue suivant les mêmes caprices. Elle agit sur
Parfait d'une façon extraordinaire, et elle accepte son
offre de mariage seulement pour le refuser méchamment
et avec une cruauté de ton qui tient de la magie. El-
le lui déclare d'abord que si elle l'épousait, elle
garderait son "amant":

Il partagera notre lit. Ainsi nul
ennemi ne saura vous attendre...
Et passer sur son corps, c'est passer
sur le mien. 67

Nous sommes loin de la princesse romantique du début. Mais Audiberti lui rend ses vertus incantatoires, presque surnaturelles, à la fin de l'acte, quand, en pleine vengeance, elle présente son miroir à Parfait en lui assurant en magicienne qu'il va devenir ce qu'elle veut:

Ce miroir est pareil à tous ceux de la terre mais c'est moi qui le tiens et je suis la fatalité de la vie. Je te parle avec la voix de la fatalité de la vie. Regarde. Peu à peu tu te disloques. Tu dégoulines. Tes maîtresses te mangent comme de la viande. Tes ossements vivants pourrissent sous ta peau. (Le roi, bavant crispé, s'affaisse, s'effondre.) Et maintenant, sortez, tous... tous... tous.... 68

L'effet de ses mots est puissant. Elle semble elle-même un pouvoir surnaturel, un génie de l'esprit de mal qui possède la faculté de faire ce qu'il veut. L'auditoire, frappé et inquiet, perd la piste encore une fois. Puis Audiberti le fait rire de nouveau -- mais c'est un rire gêné -- en terminant l'acte par un comique équivoque: le pouvoir apparemment surnaturel d'Alarica soudain disparaît, et elle revient à la "réalité":

J'ai peur de n'avoir pas su... Je suis brisée.

Le Maréchal:

Rassurez-vous. Il y aura toujours du vinaigre dans la salade. 69

La rupture du ton est surprenante et effective. Le

Maréchal répète ainsi une parole de la princesse ,
 qu'elle a employée dans un autre sens auparavant,
 et quoique ce soit drôle, ici, le spectateur ne sait
 pas comment l'interpréter. Après les mots amers et
 cruels de la princesse, c'est avec des sentiments
 contradictoires qu'on rit. Le contraste de tons et
 de langage est déconcertant, et on se demande ce qui
 se passe.

L'innocente est devenue une tigresse en quel-
 ques moments et finit par parler comme la fatalité
 de la vie. Les critères dont on se sert pour juger
 les personnages ne servent plus. Ce qui arrive ne se
 conforme pas aux règles habituelles. Les personnages
 ne sont pas conçus comme la reproduction d'un modèle
 pris dans la vie ou dans l'histoire. Le temps est
 ici fabuleux ainsi que le monde farfelu où agissent
 ces personnages. Ceux-ci ne viennent que du texte
 lui-même; ils suivent le mot qui les crée. L'in-
 vraisemblance, les situations cocasses et bizarres,
 tout n'est que la haute fantaisie de l'auteur.

Au troisième acte le rideau se lève sur la même
 chambre à coucher. On voit maintenant Alarica sur
 le lit avec F..., le beau jeune homme. Ils achèvent

de s'habiller. Elle l'a pris comme amant; et son séducteur à son tour déchire les derniers voiles de ses illusions. Elle apprend que lui et sa gouvernante faisaient aussi partie du complot. Quand son père arrive, le changement chez elle est complet, accompli par le mal qui sourd de toutes parts. Elle a trouvé que le mal existe, qu'il est même universel, et elle le prouve en se décidant elle-même de s'en mêler. Elle affirmera à son père étonné, en lui volant son trône, et même en le menaçant d'assassinat, que le mal court. Audiberti fait naître ainsi une image poétique et lui donne expression dans cette création dramatique où la lutte du bien et du mal se concrétise devant le public inaccoutumé à voir représentée une idée dans une forme qui n'a aucun rapport avec la pièce à thèse. Audiberti ne prêche pas; il n'a aucun désir de moraliser. On reconnaît une idée qui a pu faire le sujet d'autres pièces qui ont essayé de le traiter comme thème philosophique ou moral. Ici, c'est une suggestion poétique exprimée par une forme nouvelle et rendue seulement concrète par le changement chez un personnage invraisemblable. La parole d'Audiberti est antérieure à Alarica et aux autres êtres de la pièce; Audiberti est un poète dont

les personnages sont faits de son langage. Comme
le dit le critique Corvin,

Il suffit d'exprimer un rêve et la
parole se fait chair. 70

Le thème de la pièce se répète de plusieurs fa-
çons dans le dernier acte. Alarica va bientôt appren-
dre encore plus de l'amère vérité. Elle montre quel-
que remords, non pour une nuit d'amour, mais, à ce mo-
ment, pour ce qu'elle a fait au roi;

Je l'ai bousculé... Je lui ai fait voir
le miroir... Je parlais comme ça, comme
une bête... J'étais une bête....

...Je me suis servi de toi... Je t'ai
fait jouer un rôle. Mais j'ai tenu que
la réalité vienne, au plus vite, alimen-
ter la comédie..., la démentir. ... J'au-
rais mieux aimé... connaître le destin
d'une épouse limpide. ... J'aurais été
loyale au roi, fidèle à Dieu. 71

Le mal n'a pas encore fait tout son travail. Elle gar-
de toujours un certain idéalisme. Le ton est ici enco-
re différent; F...., dans une langue commune, lui ap-
prend certains faits qui la bouleversent. Il détruit
ses dernières allusions par ces mots:

Vous me donnez des agacements dans le
bras qui sert à planter les tartes... Tout
ce que vous méritez, c'est que je vous
laisse patauger dans vos idées comme un
peigne dans la soupe....

...Vous m'agacez de plus en plus...
Je ferai mieux de fermer... ma grande...
gueule.... Je vous vois, avec votre re-
gard, comment dites-vous? limpide; avec

votre coeur farci de justice... quand
 je vous vois vous enfoncer dans le men-
 songe, dans le nuage.... parce que vous
 n'arrêtez pas de prendre le faux pour
 le vrai, de choisir le faux, de préférer
 le faux, j'ai envie de la prendre,
 votre tête, votre clochette de muguet,
 votre tasse de lait de biche, et de la
 poser, crac, devant la vérité. ...Foin! 72

Alarica lui récite des vers qu'il lui a dit, de beaux
 mots, de belles phrases; il tire alors un manuscrit
 de sa poche, un texte préparé. Il est de la police
 "raffinée" de l'Occident; il avait été envoyé pour
 la compromettre. Elle chante encore une chanson é-
 trange, qui rompt le ton:

Je suis la reine de Saba
 Je suis dans le trou, dans la fange
 Le serpent me mange. 73 Il me mange
 Je suis le serpent.

Ces mots curieux reprend le ton étrange qui se module
 encore dans ces autres:

Les heures qui se sont écoulées depuis
 les moutons, hier, de notre réveil. Et
 puis non! Jamais! Jamais; je ne m'y fé-
 rai... Rien ne tient. Rien ne vaut. Cha-
 que bouche est un piège. Tous les bras
 se cassent en deux dès qu'on les touche.... 74

Quand la gouvernante rentre, il y a un échange de langage
 cru entre F... et Toulouse:

F...: Charogne!

Toulouse: Je vous signalerai.

F...: Je vous crache aux fesses.

Toulouse: Maquerelle! 75

Les répliques rebondissent perpétuellement. La gouvernante avoue:

J'ai tort de vous parler. Vous êtes de l'ordure.

F... reprend:

Mais toi, espèce de grande vermine...toi, ...tu l'as soignée, tu l'as bercée...en sachant ce qui l'attendait, la bécasse... Je rougis, oui-da...Foin! 76

La Gouvernante sort après avoir expliqué, en termes figurés aussi typiques d'Audiberti:

Oui, j'ai béni mon roi. Oui, je vous ai chérie. Il y a l'amour. Il y a les amours. Les amours, vont guerroyant l'un contre l'autre au dedans de l'amour au dedans de mon coeur. A force de se battre ensemble ils détruisent ce misérable coeur. Mais d'autres coeurs fleurissent de tous les côtés. L'amour va bien. 77

Pour la troisième fois quelqu'un frappe à la porte en annonçant que c'est le roi. C'est cette fois-ci le père d'Alarica, Célestincic, roi de Courtelande. Il a sa béquille. Autre personnage de farce, il s'exprime parfois dans des phrases lyriques. Audiberti le rend même réaliste à sa façon; il essaie de soulager la peine de sa fille en lui rappelant leur petit pays:

Je sais...ne te tourmente pas. Ce mariage, au fond, c'était trop beau. Et trop de beauté, tu sais...Ça veut dire un peu de laideur.... Le mois d'avril... sera magnifique... Un bal de fleurs et de papillons... 78

Alarica fait écho à ces mots en suggérant à F... de les accompagner:

Venez...avec nous...Le printemps est
un bal de fleurs et de papillons....79

Quelques paroles vaguement slaves, inventées par Audiberti, jaillissent quand Célestincic, étonné, voudrait savoir qui est ce jeune homme. L'échange est dit avec une irritation comique:

Sdourndo zac pravoudnie refus d'obéissance pachimlaro stom! 80

Alarica répond, en colère aussi:

Aboussima zdanavor majorité légale
abrassounie zak fardomi. 81

Même les mots forgés, ce jargon exotique, peu habituel, entrecoupé il est vrai de français à l'effet comique trouve sa place dans ce théâtre.

Audiberti présente au spectateur un amalgame d'éléments si disparates que celui-ci ne parvient pas toujours à les trier et les classer. L'irrégularité, le mélange de ce qui n'est plus symétrique et uniforme l'écartent d'un chemin qu'il croyait bien connaître, celui d'un monde auquel le dramaturge tend le miroir. Cette nouveauté suit une ligne baroque avec laquelle on n'est pas familier, allant, semble-t-il, dans plusieurs directions à la fois, égarant l'attention et

l'esprit.

Alarica prend un ton encore différent en persuadant à son amant de retourner avec elle dans son pays; ses mots d'amour sont comiquement sensuels:

Tu seras ma maîtresse...mon favori...
Mon partageur musclé. Ce qu'il me faut
de chair virile pour être un homme tout
à fait... Tu es de haute taille. Tu
caresses bien. 82

Le ton de ces phrases où éclate la passion charnelle fait contraste avec celui qu'on attendrait d'une femme de sang royal. Célestincie se lève et crie au couple qui s'embrasse:

Monsieur, je vous ordonne de sortir
de ma fille.... 83

Il menace Alarica du couvent. La princesse surprend encore l'auditoire par les paroles qu'elle emploie maintenant, qui sont des variations sur le thème du mal:

...Avant tout, ce qu'il faut, c'est
que coure le mal. Le mal court; Vous
le voyez? Comme il court bien. Furet!
C'est un plaisir!...
...Le crime serait de prétendre...arrê-
ter le mal. D'arrêter le mal, quand il
court. Je ne commettrais pas ce crime,
sûr que non!... 84

La modulation incantatoire revient; et elle continue le refrain, maintenant excitée, par une suite d'exclamations étranges:

Le mal court. Furet! Furet! Surtout, qu'il coure! S'il se fixe, fut-ce un instant, il s'épaissit, comme le mauvais de la pluie. Qu'il doive, quelque jour, s'arrêter, que ce soit à l'extrémité définitive de sa vitesse, de sa force! 85

Juxtaposé à ce propos curieux et inquiétant est le suivant, où elle répond à son père qui la croit folle et qui, bouleversé, se rappelle sa fille enfant qui ne connaissait ni la bassesse ni la perfidie ni le mensonge. Elle l'appelle un petit roi d'oies et lui dit qu'il se trompe, ainsi:

...Vous mettez de l'huile de chanvre en place d'huile d'olive jusque dans la salade qu'à vous-même vous servez. Vous vous trompez pour ne voir que je vous trompe. Je n'ai fait que mentir dès mon premier bonjour. 86

Ce sont des instants ambigus pour le public, en ce sens qu'il sent que les choses tournent au tragique. Les mots irrespectueux sont atténués par la tonalité comique de l'ensemble qu'Audiberti fortifie par ses mots au moment critique. Alarica élabore:

N'ayant jamais menti, j'ai sans trêve menti. J'ai respiré le mensonge, sué le mensonge, marché, mangé, chanté le mensonge. Toute ma vie ne fut qu'une feinte. Monsieur de la Béquille, je vais vous le prouver.

Ces cruelles vérités présentées de cette manière donnent à la scène sa tension dramatique. Audiberti

mêle les traits ridicules et les traits sombres, et la tirade a une résonance douloureuse pour le public qui est agité par l'incertitude.

Mais le comique n'est jamais loin. Audiberti y revient par ses mots de franche comédie. Le lieutenant et le Maréchal sont entrés à l'appel de Célestine. Le Maréchal, plutôt que d'écouter son roi, trouve au contraire que ce que dit Alarica est intéressant. Tous les deux jouent une sorte de scène de music-hall, pendant que la princesse menace son père:

Le lieutenant: Que me conseillez-vous?

Le Maréchal: La tortue.

Le lieutenant: La torture?

Le Maréchal: Non... non... La tortue... Beaucoup de lenteur.

Le lieutenant: Re?

Le Maréchal: E. 88

C'est comme un accompagnement où les parties accessoires vocales empêchent par leurs touches légères la partie principale de sombrer dans le drame. Le rythme continue si rapide que le public écoute ces dialogues avec fascination.

Alarica continue:

Jusqu'ici, elle n'aura servi, en fin de compte, ma vie, ma vie si pure, ma si droite vie, qu'à masquer le présent

ouragan de ma férocité. Ma férocité se démasque. Tout le mal que je n'ai pas fait, je vais le faire d'un seul coup. La plaine s'ouvre. Que jaillisse la montagne des eaux noires! 89

Mais en fait et dans l'immédiat le seul mal qu'Alarica permettra sera de laisser F... introduire dans son pays le commerce, la science et la civilisation de l'Occident. Sous cet aspect grotesque, il est difficile de voir une version fantaisiste d'une certaine interprétation de l'histoire (à savoir la contagion du mal de l'ouest vers l'est). Audiberti semble plutôt en faire la parodie.

Le lieutenant et le Maréchal vont faire un commentaire burlesque de ces événements après la déclaration d'Alarica:

Messieurs, la reine de Courtelande vous délie du serment prêté entre les mains de ce béquillard pastilleux..., vous conseille de jurer fidélité à moi-même et... à ce beau garçon..., mon danseur, mon tuteur, mon filleul et mon cavalier... Je ne recherche pas la puissance pour la puissance mais il se trouve que je suis la fille d'un souverain et que le renversement de mon âme du côté du mal qui est le bien, du mal qui est le roi, je ne puis l'accomplir de plus exemplaire manière qu'en revendiquant la puissance, par l'assassinat si c'est nécessaire; 90

Le lieutenant demande:

Qu'est-ce qu'on fait?

Le Maréchal:

Il n'y a rien à faire, La béquille
en a dans l'aile.... 91

Ils imposent un ton aussi comique que fantaisiste, anéantissant tout propos sérieux par une jonglerie de mots drôles.

Les touches de fantaisie verbale ajoutent aux arabesques de l'intrigue. Le fatras se complique d'effets comiques auxquels le procédé donne lieu:

Célestincic: Je ne consens pas qu'on me détruise. Je ne me laisserai pas déposséder. Je sais me battre. Je me suis déjà battu!

Le Maréchal: Il est battu. 92

L'essentiel de l'échec de Célestincic est ainsi conté d'une manière piquante, grâce à l'agrément du récit qui souligne l'invraisemblance. Les intermèdes drôles sont tissés dans la trame d'une scène d'un arrière-goût amer.

Audiberti use en virtuose des variations sur le thème qu'il s'est donné. Il égaye les divergences des vues en répétant l'idée sous des formes différentes.

Le dénouement est aussi invraisemblable que le reste; c'est une reconnaissance du mal, sous une forme hautement originale. La juste proportion de drôleries est renversée subitement par l'intrusion d'un aspect pathé-

tique, détournant encore le spectateur: son père commente à bégayer:

Ma petite fille. Ma petite... Quand elle a marché la première fois, je tremblais, derrière elle... Ma petite... Elle avait une poupée bleue. Comment, comment a-t-elle pu... Ma petite... 93

Alarica l'interrompt pour finir la pièce sur ces paroles cruelles en parlant vite et fièrement comme une reine absolue de la malignité:

Le mal court. 94

Cette dernière réplique pourrait servir de départ à une réflexion douloureuse sur l'arbitraire avec lequel Alarica décide de l'avenir. Audiberti a pris soin de présenter son idée du Mal sous une forme qui se teinte de comique, et l'auditoire finit par éprouver des sentiments mêlés. Son affectivité a certes été mise en branle, mais son intellect a été à de rudes épreuves. On sent une réalité monstrueuse derrière toute la clownerie; et on a vu la petite princesse innocente devenir une sorte de reine des fées du mal.

Cette évolution a eu lieu, mais la forme qu'elle a prise n'est pas celle à laquelle le spectateur est habitué. Elle n'est guère une princesse douée d'une vie intérieure où l'on peut voir les changements d'é-

tats d'âme auxquels nous a habitué le théâtre classique. Le personnage d'Alarica échappe à l'analyse psychologique traditionnelle. Elle-même n'est que la forme verbale de la poésie audibertienne, non un personnage humain copié d'après nature. S'il y a une "fatalité" qui gouverne Alarica, ce n'est évidemment pas celle imposée par les dieux de la mythologie antique ni le résultat du péché originel ~~mais~~ bel et bien la nécessité d'exister sous le mode que revêt la forme verbale des images de l'auteur.

Le mal, affirme celui-ci, est partout et inhérent à l'homme; la bête est dedans -- mais cette idée à laquelle le poète donne une expression concrète par l'évolution de son personnage a ici la forme d'une métaphore baroque qui est la parole du poète. Alarica est un personnage dont l'essence verbale précède l'existence réelle.

Cette pièce, située dans une Europe fantaisiste du XVIIIème siècle, est entièrement imaginée par Audiberti. Il accomplit un voyage dans le temps qui est vraiment dépaysant. Il nous a portés dans un monde irrationnel, curieux, et même inquiétant. Il refuse le réalisme pour créer une ambiance où se trouvent le bizarre, l'étrange, le burlesque et

l'extravagant. Cette pièce irrégulière bouscule les habitudes du public, même si Audiberti reste en quelque sorte fidèle à certaines conventions théâtrales; son indépendance vis-à-vis des formes consacrées est évidente, quoiqu'il maintienne quelques éléments traditionnels.

Car il garde une intrigue qui est reconnaissable, en tant que telle; elle se déroule au moins chronologiquement en trois actes qui s'enchaînent les uns aux autres. Mais il insère dans ce déroulement d'une formule ordinaire, même voltairienne, des événements inattendus, et rend l'intrigue peu importante en elle-même. Son traitement du sujet n'est l'esclave d'aucune mode.

Ce poète n'évite pas non plus les fantoches, qui font partie d'une certaine tradition, mais leurs paroles sont celles d'Audiberti, originales dans leur jonglerie, dans leur fantaisie. D'ailleurs, les fantoches ont toujours des inconsistances psychologiques, se faisant pardonner leur existence, dans le théâtre de Molière, par exemple, grâce à leur jeu de mots, où Audiberti excelle. La manière burlesque, une recherche de la dissonance, n'est pas nouvelle, mais chez Audiberti elle se mêle à une manière baroque, où le poète

ne peut refuser à chaque phrase qu'il écrit la plénitude de son autonomie expressive. D'ailleurs, Molière chargeait son comique, la fantaisie verbale, le plus souvent de signification psychologique, subordonnant le jeu des mots à l'étude du coeur humain. Audiberti ne s'intéresse pas à camper des personnages vrais. Il n'est pas désireux de nuances psychologiques. Et les soucis de réalisme psychologique s'opposeraient à sa fantaisie.

Ses divertissements verbaux sont souvent vides de tout sens précis. Sa virtuosité verbale communique sa joie d'entasser les mots les uns sur les autres, de les faire se heurter les uns aux autres. La fantaisie avec laquelle ses mots bousculent et s'attirent, s'engendrent et se disposent en vertu d'une puissance autonome où la volonté propre du personnage qui parle n'a rien à voir, est totale.

Car Le Mal Court est une comédie qui veut être essentiellement fantaisiste et non pas psychologique. Cette fantaisie apparaît surtout dans le domaine des paroles d'Audiberti. Certaines oeuvres pré-classiques fournissaient une fantaisie burlesque semblable à certains égards. Audiberti revient même à la jonglerie de mots que le théâtre médiéval aimait tant.

Les personnages de la nourrice et du cavalier setteintent parfois de réalisme par leurs expressions crues, leurs manières populaires, mais ils peuvent vite changer cette manière pour poétiser comme des précieux. Tous les tons se juxtaposent. Leurs paroles en perpétuel jaillissement se transforment même en une parodie de la manière réaliste. Le cardinal est un pantin unique en son genre, ainsi que le Maréchal et les deux rois si peu royaux. La fantaisie verbale constitue l'essentiel du comique que déploie le dramaturge; l'effet spécifique c'est qu'on rit des mots eux-mêmes, de leur assemblage qui constitue un jeu libéré du souci de la signification: Ce langage ne se caractérise pas par une stricte économie en vue d'une fin.

Alarica est surtout la sécrétion de la sensibilité du poète, une image dont les mots sont sa vie. Ce personnage est une projection de la vitalité intense d'Audiberti, l'incarnation de son psychisme. On ne connaît pas Alarica par les voies rationnelles de la compréhension. Les critères habituels pour juger les personnages se révèlent inadéquats, ce qui est la meilleure preuve que la pièce est insolite. Alarica n'est pas conçue comme la reproduction d'un

modèle réel ou historique; elle est la concrétisation du texte lui-même par une actrice. Elle a d'abord l'apparence d'une héroïne du XVIIIème siècle, mais ses actions ne sont pas celles d'une princesse classique (et encore moins lointaine), et surtout le langage qu'elle parle n'a jamais été entendu dans le théâtre traditionnel. Audiberti invente une diction nouvelle, un rythme qui varie avec les changements du personnage qui ne sont pas ceux des revirements psychologiques du théâtre classique. Elle prend les formes même du psychisme de son créateur, qui donne naissance à cette création verbale qui est sa poésie intime.

Tout y existe sur le plan de l'imaginaire. Audiberti recherche en même temps la surprise et l'intensité des effets, et par là s'apparente aux fantaisies chères au rococo même. Infiniment varié, l'insolite va sans cesse hors de la ligne droite, même jusqu'au surréalisme. Le refus de l'ordre établi est son attitude fondamentale. L'exagération, les rapprochements saugrenus, les procédés vont jusqu'aux limites du bizarre.

Baroque et burlesque, frappante et fantasque,

la pièce Le Mal Court, comme les féeries shakespéariennes, appartient à la plus haute fantaisie poétique.

Chapitre III

Histoire de Vasco, ou les nuances de la peur

La tendresse se fait jour ainsi que la grâce et la délicatesse dans une comédie poétique où le rire est doux, où l'humour n'est ni amer ni corrosif comme chez Ghelderode ou Audiberti, mais tendre et tempéré. Dans l'Histoire de Vasco du poète Georges Schehadé, l'amour et l'innocence font une lumière qui joue en douceur à travers une pièce souvent mystérieuse et mystique dans sa simplicité même. La désinvolture des inventions folles et la plus franche drôlerie se mêlent à une poésie lumineuse et volatile dans un monde imaginaire et aérien où l'on éprouve la fraîcheur, où l'on ressent la fragilité des choses terrestres.

L'imagination et l'ingéniosité du poète créent cet univers poétique, léger et profond à la fois, qui est le monde propre de Schehadé. Son oeuvre se peuple des êtres qu'il suscite de son âme, personnages produits d'une vision subjective et façonnés par les paroles pures et intimes du poète. Un monde fonciè-

rement différent de celui où nous habitons se présente, et ses habitants si propres à leur habitat peut-être nous y entraînent par un pouvoir irréal, irrationnel; nous les connaissons intuitivement, intuitivement, comme on connaît les images d'un poème ou un songe. La sensibilité du poète qui projette ces images touche son public d'une manière affective; et ses projections abandonnent leur rôle explicatif purement intellectuel.

Ces images diaphanes et animées sont neuves, rendant la pièce insolite pour un public accoutumé à la pièce du répertoire français. On ne joue ici ni les passions ni les idées; on est amené doucement dans un autre pays, féerique et quasi-merveilleux, et ce dépaysement charmant n'est destiné ni aux amateurs d'histoires d'amour ni aux idéologues. Il faut entrer dans ce nouveau monde en laissant derrière soi ses idées préconçues.

Schehadé ne laisse pas de côté, cependant, certaines conventions théâtrales. La structure de sa pièce est traditionnelle; et cette construction dramatique est excellente. L'intrigue se déroule chronologiquement, naturellement même, semble-t-il; mais elle est extrêmement invraisemblable; les situations

sont aux antipodes du réel, ainsi que les personnages. Mais surtout la pièce

respire une poésie très ample,
un comique et un tragique qui
sont différents certes, mais
de même nature que l'on admire
tant chez Lorca.¹

Schehadé dépeint ses personnages et ses situations avec un art exquis; il produit un effet considérable dans cette histoire d'un petit perruquier qui part pour la guerre et se trouve aux prises avec la poésie, l'amour et la mort. Vasco possède une âme pure; mais il commence à être ce qu'il n'était pas autrefois: poète et amant, et enfin, héros -- mais il prouve son héroïsme seulement par sa mort. C'est un personnage aussi irréel que son univers; mais lui et son monde traduisent des vérités anciennes et familières à la fois. Schehadé nous propose un univers qui est comme un songe; un mystère, qui se dissout en air à la fin. Et comme le critique Corvin le dit, c'est

un théâtre en mineur, un monde de rêve et de l'enfance, où l'impossible côtoie le quotidien, le guignol le vivant, sans qu'aucun hiatus souligne l'irréalité de cette rencontre....²

Les personnages semblent parfois presque des

fantoches, mais ils possèdent une chaleur humaine en même temps. La nouveauté théâtrale de ces figurants, mi-ombres, mi-humains, crée une difficulté pour le spectateur, qui voit ces créatures à travers la conception qu'il a du théâtre. Le résultat est qu'il est tenté de donner à la pièce une interprétation fautive: en particulier celle de l'antimilitarisme ou du refus de la guerre. Tel n'est pas le but de l'auteur qui montre au contraire que son héros reste sauf tant qu'il reste innocent, et que sa mort sera due à son acceptation du jeu guerrier.

Ces personnages (et le spectateur avec eux) s'égarent dans la forêt de ce monde d'aventures curieusement étranges, aventures comiques et tragiques à la fois. Le lyrisme de l'auteur est rendu sensible au public par le dialogue, qui est très simple d'expression, et les images, qui frôlent parfois même le simpliste. Ces procédés sont employés par Schehadé d'une façon originale. Son style est très personnel; simple et mystérieux à la fois, il exprime l'état d'âme de ce poète devenu dramaturge.

La pièce est en six tableaux. Rappelons-en l'intrigue:

L'histoire se passe au cours d'une guerre. C'est

peut-être le milieu du XIXème siècle, peut-être en Italie; l'auteur ne nous le dit pas. Le petit Vasco, coiffeur du village de Sosso, n'aime pas la guerre. Il a peur. C'est pourquoi le général Mirador le fait chercher, pour lui donner une mission; il aime les gens peureux: "ils ont le sentiment des nuances," dit-il. Grâce à cette mission à accomplir, on pourra remporter la victoire, mais cela va coûter cher.

Le général envoie chercher Vasco par le lieutenant Septembre, seul personnage "réaliste" de la pièce. Les autres sont tous des personnages de fantaisie ou de farce, des fantoches ou des marionnettes, mais non dépourvus d'humanité. Septembre, en cherchant le village de Sosso, se perd dans une forêt. Entouré de corbeaux, du vent, des voix de la nature, il rencontre César, demi-fou, soi-disant savant, et sa fille Marguerite, jolie jeune fille qui a un rêve prophétique: elle va devenir la fiancée d'un coiffeur nommé Vasco.

Septembre trouve enfin la maison de Vasco et son habitant qui, se cachant d'abord, est ensuite convaincu d'aider le général Mirador. Mais Vasco ne sait rien de sa vraie mission et des précautions

que le Mirador prendra pour lui faire accomplir. Vasco se trouve donc au milieu des ennemis, mais toujours protégé par son innocence. Cependant les corbeaux de la forêt attendent patiemment pendant que Vasco s'égare lui aussi dans le bois, où les guerriers aux avant-postes se déguisent, pendant leur guet, sous de grossiers vêtements de femme ou en marronniers.

César et Marguerite, qui n'ont jamais vu le fiancé de cette dernière, le suivent et le rencontrent enfin, mais ce n'est que juste après cette seule rencontre que Marguerite se rend compte que c'était lui, Vasco, à qui elle a parlé brièvement.

L'ennemi capture Vasco qui s'est perdu dans la forêt; et quand il prend conscience de la vérité des choses ainsi que du fait que c'était lui que Marguerite cherchait, sa timidité se transforme en courage et en bravoure. Il se perd en devenant héros. La victoire est gagnée, mais Vasco l'a payée de sa vie. La pièce finit sur les prières de César et de Marguerite, qui pleure sur le corps de son héros tandis que les corbeaux regardent. Septembre en est aussi le témoin impassible. L'innocence est enfin victime, et les corbeaux, semble-t-il, le savaient tout com-

me le lieutenant Septembre en avait conscience. Le jeu est fait. Et que reste-t-il? Schehadé ne le dit pas, mais il le suggère doucement au spectateur. Tout se dissout, dans la vie, comme au théâtre. Et après? Tout n'est, peut-être, que songe.

L'idée de l'innocence-victime est à l'inverse de celle qu'on trouve dans le Mal Court, où l'innocente-victime elle-même faisait partie du Mal. Il n'y a pas de Mal chez Schehadé; il n'y a que Mystère. Les manières d'Audiberti et de Schehadé sont aussi disparates que leurs idées. Mais comme chez Audiberti, plusieurs tons se juxtaposent dans ce théâtre: le comique, le tragique, le sombre et le bouffon. Cette juxtaposition déconcerte le spectateur en lui faisant éprouver un plaisir d'un genre nouveau -- s'il écoute avec le coeur ouvert. Car on sourit aux scènes tendres, et on rit du burlesque; la tristesse n'y est pas déchirante, le mystère de tout l'adoucit. Schehadé frappe le spectateur en lui inspirant une sorte d'émerveillement, d'une façon toute nouvelle.

Comme un leit-motif, le vent souffle tout au long de l'action, accompagnant le choeur des couacs

des corbeaux, autre motif qui réapparaît çà et là; Ce chœur commente les curieux événements d'une bruit étrange mais naturel, inquiétant bien qu'étant un son appartenant à la nature. Ces corbeaux et les arbres forment comme un fond à ces aventures curieuses, vécues par des créatures qui s'expriment dans un dialogue dont le style varie suivant les personnages, mais qui est toujours simple, frais, et aussi poétique que comique. Et sous tout se cache quelque chose de sérieux et de triste, qui n'est cependant jamais ni amer ni violent, comme chez Audiberti ou Ghelderode. Jamais désagréable, quoique souvent troublante, la tragédie est extrêmement douce; la pièce est quasi-bouffonne en surface, où se cache une vérité que suggère la poésie.

Le sérieux du thème fait un contraste avec la légèreté du ton. Les personnages sont comiques malgré la mort et la désillusion. Comme le dit le critique Corvin, Vasco

...ne vit pas sa mort. Vasco est frère de Charlot soldat; s'il proteste contre la guerre, c'est moins en homme qu'en pantin foudroyé; l'humanité, elle, appartient, en négatif, à un Septembre ou à un Caquot. 3

Vasco est le poète innocent et jeune qui meurt en pré-

servant ses qualités d'innocence et de pureté. La recherche de la pureté ne peut pas ne pas finir par la mort. La jeunesse avec son innocence disparaît si l'on continue à vivre. C'est un thème que Schehadé reprendra dans La Soirée des Proverbes.

Le héros de Schehadé n'est pas un être de chair et d'os; c'est un petit être transparent, léger; Ces personnages ne sont pas traditionnels. Quoiqu'ils aient des traits humains, ces traits sont plutôt illogiques, et exagérés, d'une façon pittoresque. Leur parler est simple, et charmant par cette simplicité, mais improbable, montrant leurs vices et leurs manies, de façon inhabituelle. Sauf le lieutenant Septembre, et par moments, Marguerite, ils sont ou des caricatures ou des pantins, n'appartenant ni au théâtre réaliste ni à l'esthétique classique. Le comportement de ces fantoches est celui d'un spectacle de fantaisie. Et même Septembre parle parfois d'une manière poétique.

Écoutons d'abord ce lieutenant. Il est jeune, beau, grave; Schehadé nous le présente, en uniforme noir à boutons d'or. A la recherche de Vasco, le voici perdu dans la forêt, la nuit, où les corbeaux dans les arbres qui l'entourent se tiennent immobi-

les, les yeux toujours brillants. Au fond on voit une charrette dételée, à l'intérieur de laquelle brille une lanterne. L'atmosphère est établie quand le lieutenant entend gémir le vent, son mystérieux et triste, et les hululements lointains d'une chouette; il se dit:

Encore une déesse nocturne...une princesse de sang. Comme j'aimerais avoir peur, n'être pas plein de tristesse et de dégoût comme je le suis.⁴

L'atmosphère elle-même parle, comme chez Ghelderode, mais d'un ton qui n'est pas agaçant, grinçant comme celui de ce dernier. On sent le mystère, mais l'ambiance est naturelle, non décadente, et inquiétante plutôt que menaçante. Par ses mots un thème s'exprime tout au commencement, ce thème de la pureté ou de l'innocence, pour lui perdue. Il a appris sans doute certains faits de la vie; le mystère en est brisé pour lui. Il sent la nature autour de lui, peut-être grâce à un sens caché, mais il n'a pas peur -- il n'y a pas, semble-t-il, d'inconnu pour lui à découvrir. La peur appartient à l'innocent qu'il essaie de trouver comme agent même du monde où tout est connu, ou comme le destin. Plus loin, vers la fin du tableau, après une conversation drôle avec César et après le rêve

de Marguerite, on sent de nouveau cette tristesse exprimable seulement à travers des mots comme ceux-ci:

Et moi, lieutenant de la guerre, je suis tiré par une corde... Je marche contre toutes les étoiles amies. Je veux dire combien la patrie pèse lourd sur mon âme, cette nuit... Et que nul m'entende....⁵

Avec tout son savoir, il est solitaire. Le vent souffle plus fort pendant qu'il se parle à lui-même, seul. Même César, qui dort maintenant, ne l'écoute plus. Le tableau finit par le cri de Septembre au savant fou:

Ecoutez, César!⁶

suit par d'autres mots, d'une voix faible,

Vous dormez?⁷

On ressent bien cette solitude morale, et physique, ce regret de Septembre, qui sait qu'il est à la recherche de l'innocence, presque comme le destin, qui va se perdre par la mort. Le silence est presque angoissé. Le langage employé est simple (en fort contraste avec celui d'Audiberti); en pleine nature, la nuit, Septembre, dont le nom porte une certaine signification triste, parle d'un ton qui convient à cette ambiance nocturne et silencieuse. La "déesse

nocturne" qu'il entend, les "étoiles amies", le vent qui souffle et les arbres qui l'entourent le situent bien en renforçant le fait que sa voie pour le moment est perdue; la conscience de ce milieu naturel et mystérieux à la fois où il se trouve pèse fort sur lui (et le spectateur); ses voix contrastent avec celle d'où il est venu, "tiré par une corde" par d'autres forces de la vie.

On rencontre l'humour bouffe chez César, savant qui vend des chiens empaillés. C'est une caricature, qui fait parfois des discours profonds. Ses paroles sont tour à tour crues et douces; il est coléreux, mais il déborde quelquefois de tendresse pour sa fille, l'appelant "catin!" ou "mon ange". Ses premiers mots sont typiques d'une des manières que Schehadé lui prête; il semble faire écho aux couacs des corbeaux:

Qui est-ce, qui est-ce, qui est-ce,
qui est-ce? 8

demande-t-il au lieutenant, qui demande à son tour qui c'est; cet homme extraordinaire lui répond,

César! ...J'espère que mon nom vous inspire quelque respect? A moins que, détrousseur de grand chemin que vous êtes, je ne vous allonge un grand coup avec ma pelle; ou bien n'écoutant que mon désir de conciliation, je ne vous

octroie, ô malfaiteur, une belle
pièce d'argent pour être quitte.
Déclarez-vous...

Ce qui suit est presque précieux:

Etes-vous étranger? On peut faire
connaissance. Un ami? On va causer.
Avez-vous faim, soif? Je vous prodiguerai de bonnes paroles. Célibataire? Je vous donne ma fille. Coureur de jupes? Je vous la prête. Un homme égaré? Nous offrons le gîte. Etes-vous spéculateur nocturne? Voici une table d'algèbre. Un déserteur de l'armée? On vous ramène au devoir par l'oreille. Colporteur? Spéculateur? Promeneur? Qui est-ce? qui est-ce, qui est-ce? 9

Il finit par cette question qui se répète et ressemble à un couac, le rendant presque égal à une chose de la nature où il habite, en faisant partie comme les corbeaux. Il est donc "naturel", mais peu réaliste, et vers la fin, sa voix sera même prophétique. Le discours ici est spirituel et se dit de soi-même, sans cause apparente, spontanément; en plus, il est fait par un homme curieux dont le nom est celui d'un empereur, César. Il se proclame savant; mais il habite une charrette dans la forêt et vend des chiens empaillés, à qui il parle comme s'ils étaient des personnes vivantes. Un marchand pauvre qui parle comme un précieux et un orateur à la fois, il commence et finit par ce qui semble une mimique des corbeaux, qui

regardent tous et tout. Tous ces contrastes frappants rendent insolite l'effet de ce personnage. On ne trouve pas de savants dans les forêts, et les marchands ne parlent pas ainsi. Le fantastique de cette rencontre donne au spectateur encore plus l'impression de quelque chose d'irréel qui, pourtant, existe. Il est évidemment impossible de prendre le personnage de César à la lettre. Le public sent qu'il s'agit d'une métaphore poétique soutenue, mais il n'est pas immédiatement sûr de laquelle il s'agit. L'humour de certaines répliques (sans parler de l'invraisemblance totale de l'intrigue de la pièce et des détails) détache évidemment ce que le dialogue pourrait avoir de "réalisme" de la réalité vulgaire.

Le procédé est courant dans la farce de music-hall ou de cirque. Cette communication entre le monde historique, vécu, et l'affabulation d'une comédie semble comme un coup d'oeil donné par l'acteur au spectateur, lui signifiant: "Ne croyez pas un mot de ce que je dis." Mais ici l'auteur nous déconcerte car on ne sait plus s'il veut être sérieux ou rire. A la limite de ces deux tons, l'auteur maintient le public en attente. Mais cet état d'attente est d'une autre nature que celui qu'il peut éprouver en assis-

tant à une pièce policière ou même au déroulement de la "pièce bien faite". En jouant sur l'incapacité du spectateur à reconnaître s'il doit rire ou pleurer, il brise la tradition de la distinction des genres à laquelle le public est habitué. Nous voulons dire que comique et tragique sont, non pas employés alternativement (comme chez Shakespeare par exemple), mais intimement liés dans une même phrase.

Quand César et Marguerite poursuivent Vasco, plus loin, ils vont jusqu'aux avant-postes, où César, en rendant les oeillades que lui lancent des soldats, ajoute au burlesque de ces derniers; D'abord, en traversant le camp du général Mirador avec sa fille, il dit à ce général, avec un "respectueux étonnement":

Un homme de votre âge, habillé comme un moulin. (D'une voix irritée, montrant le lieutenant.) Et celui-là en noir... comme un prêtre. ¹⁰

Il trouve aussi que

Les soldats mangeaient en brandissant des fourchettes plus terribles que leurs armes! (Au Mirador.) Oui, monsieur, l'armée, c'est un restaurant. ¹¹

Mais à la fin c'est un César grave, et non un pantin humoriste, qui prie pour l'âme de Vasco d'une voix de prophète.¹² Et enfin il lui est donné certains attributs que possède le réaliste Septembre; César lui

adresse cette réponse dérisoire :

...la gloire?...Et qu'est-ce que ce mot-là veut dire, quand on n'est plus rien! (Il montre la dépouille de Vasco.) Quand on n'a pas, dans la bouche, un peu de pain, pour la mémoire!... 13

Son langage est un mélange de styles, plein de contrastes, basé sur différents niveaux de langage, et par là, baroque. C'est un fantoche qui parle de manière souvent sublime, ce qui est rare dans le théâtre français. Et c'est ce contraste entre ce qu'il est et ce qu'il dit qui frappe de façon surprenante.

De Marguerite, on n'entend d'abord que son rire, de l'intérieur de la charrette, d'où elle sort pour regarder Septembre. C'est une jolie fille qu'on voit, la poitrine très découverte. C'est une autre enfant de la nature; gentiment sensuelle au début, elle suggère au lieutenant, qui ne cherche que l'adresse de Vasco :

Vous paraissez indifférent aux plaisirs les plus doux. Et même ce grand vent qui souffle ne vous inspire rien, alors que tout entière, il me chauffe... 14

Le vent continue à accompagner l'action et les personnages comme une voix murmurante. En entendant le nom du lieutenant, elle trouve l'appellation très triste, et change vite d'idée. C'est vrai que ce nom repré-

sente l'automne, temps qui suit l'été et annonce l'hiver, et dans l'ordre naturel. Après un temps, Marguerite lui dit :

Je voudrais seulement vous fréquenter et parler avec vous sous les arbres, comme des amis de cent ans qui n'ont plus que leur âme. ¹⁵

Le côté rêveur de cette réplique est à remarquer. Le ton est celui de la pièce même, et c'est Schehadé qui s'adresse ainsi au public, gentiment, doucement, comme une âme qui parle en ami fraternel. Le spectateur aura, pendant que la pièce se déroule, de plus en plus la sensation de participer à un rêve intime, mené par le poète. L'intrigue commence de façon peu compliquée, par une situation simple, celle d'un lieutenant qui s'égaré dans la forêt et rencontre des gens curieux. Mais la situation deviendra de plus en plus étrange, en restant assez simple; elle n'est jamais compliquée ni embrouillée, mais bizarre, comme si on participait à une sorte de rêve où tout est vêtu d'une fantaisie spéciale, en quelque sorte triste mais doucement drôle.

Envers son père, Marguerite se montre tolérante, et parfois protectrice, craignant pour lui. Le lieutenant menace un peu César, qui ne répond à ses questions que par des rapprochements saugrenus et qui é-

coute les corbeaux qu'il croit être des moines transformés par la métempsychose. Marguerite se place entre César et le lieutenant, en s'écriant:

Vous n'allez pas, tout de même, frapper mon père! 16

Leur relation est inhabituelle, amusante et touchante. César menace toujours de battre sa fille, pour des raisons fantasques, et l'accuse même de façon insolite:

Elle dort, la culotte entrouverte, je parie! ...Et pourquoi? Pour torturer son vieux père qui est veuf. 17

Mais elle le traite en enfant parfois, le guidant, tout en croyant à ses pouvoirs. Il l'accompagne dans la recherche de son fiancé, qui devient aussi la recherche de son gendre, tout naturellement, comme si le songe de Marguerite était une réalité, un vrai message. Et le spectateur même est forcé de les suivre comme dans un songe, car il n'a pas d'explication rationnelle pour le guider.

Une partie importante de la pièce est ce songe de Marguerite. Elle rêve tout haut de son avenir (un peu comme Alarica dans ses moments de poésie quasi-sur-réaliste, mais dans un ton différent):

Je marche sur les dalles d'un chemin...
dans une église ornée de bergers enfants
qui ont, chacun, deux flûtes à la bouche...

on me jette des fleurs... que je ne vois pas... j'avance, merveilleuse et abandonnée...comme...noisette...ou corps léger... L'ombre, ici, est une seconde lumière qui double tout ce que je vois... ainsi l'ombre de la rose est une rose plus légère... A présent, le jour me quitte en me laissant mes mains... et ses pas de violettes dans un jardin... et je rencontre près d'une fontaine...un petit coiffeur... Il touche mes cheveux comme un sable amer... et, ouvrant ses ciseaux, il en fait deux flammes: mon coeur et le sien... unis pour toujours! ... Voilà, père, comment je suis devenue: Madone... et fiancée à un petit coiffeur. Et je serais morte de faim dans ce lieu de lumière, n'était la mangeoire d'un cheval, pleine de bluets et de pain. 18

Les images se teintent d'allusions chrétiennes en même temps que de touches rimbaldiennes. Mais le ton est très doux, et calme; le mystère est presque mystique, mais serein et tranquille.

En contraste soudain avec ce langage, elle se met subitement à ronfler, ce qui fait presque comme un choc. En même temps Schehadé rappelle au spectateur que c'est un rêve. Encore un contraste entre les ronflements et la poésie qui fait son rêve, et fait sursauter le spectateur en le surprenant.

Il y a un autre présage dans la pièce. Une vieille femme du village de Vasco, à l'air de sorcière, regarde dans l'eau et voit un sabre, des ciseaux, et une jeune fille:

Je vais aller au fond, là où il y a

la vie et la mort des images...pour
savoir. (A l'assistance.) Prêtez-moi
vos yeux pour m'enfoncer dans l'eau
d'images. Déjà j'ai perdu un sabot
et je boîte d'une jambe dans le seau...
Ne riez pas de mon malheur. 19

La comédie se mêle à un langage de présage. Et c'est le poète qui veut que le public lui prête ses yeux pour s'enfoncer "dans l'eau d'images". C'est justement cela qu'il fait. Et l'auditoire peu accoutumé doit se forcer d'écouter cet appel. Ce ne sera pas le langage clair et logique, auquel il est habitué, qu'il entendra. Il lui faudra suivre les images personnelles du poète; et il sera nécessaire, chez Schehadé, de les comprendre plutôt intuitivement.

Elle continue; Marguerite et son père sont arrivés à Sosso, juste après que le lieutenant a trouvé ce village. Ceux-là écoutent la description de la vision:

...j'aperçois une lumière au loin
comme un écu qui pense... une petite
lumière de saint sacrement, perdue
dans un bois immense... à côté de
chiens morts... il y a longtemps...
(Elle regarde César.) Et sur un mur
abandonné, des anges qui ont faim,
mangent des roses... Tout ça est
signe de deuil... Et voilà le pre-
mier visage qui revient... et un
second visage le chasse... et c'est,
dans ce chaudron brûlant, comme un
va-et-vient, des pas de danse... Et
qui peut danser dans l'eau si bien,
sinon l'âme d'une jeune fille? (Elle
regarde Marguerite.) Maintenant l'eau

se cache... il ne reste plus rien.
que des gouttelettes froides!.... 20

Lumière comme un écu qui pense, saint sacrement à côté des chiens morts, perdu dans le bois, des anges qui mangent des roses: le spectateur doit accepter ce langage inusité sur la scène, comme on accepte ou non un présage irrationnel, ce qui est difficile pour le Français qui n'aime pas être dépaycé, transplanté dans un monde qui n'a pas l'ordre et la logique auxquels il est accoutumé.

Schehadé insère aussi dans sa pièce une sorte de "ballet tragique", d'après lui, encore un présage de choses mornes, où des veuves tragiquement fardées, habillées de noir, dansent et marchent en chantant avec des voix scandées un poème étrange et déroutant; en voici un extrait; elles viennent de faire une ronde, et se suivent à la queue leu leu:

I-ou...I-ou...I-ou...
Comme dans Jérémie, comme dans Zaccharie,
Comme dans les machines à coudre
I-ou...I-ou...
Nous nous lamentons et nous tournons!
Elles agitent leurs voiles.
Du noir! du noir! du noir!
Comme la nuit elle-même. 21

Les prophètes et les machines à coudre, dans une lamentation triste qui rappellent les veuves chez Lorca.
La pièce devient plus féérique et bizarre. Leurs gé-

misements rythmés semblent faire écho au sifflement du vent qui reviendra. Ces présages ajoutent un ton inquiétant, et créent une tension dramatique, mais aussitôt vient la comédie, pour changer le ton morne en ton bouffon. César ordonne à Marguerite, qui voudrait se joindre à elles pour pleurer déjà son fiancé qu'elle ne connaît pas sauf en rêve:

Ne bouge pas! Je connais bien ces femmes. Tout à l'heure elles vont se déshabiller avec n'importe qui!... Et de noires, devenir blanches...contre tous les sacrements! ²²

L'étrangeté de ce "ballet" terrassé par la quasi-sacrilège drôlerie des répliques de César, le mélange des choses tragiques avec leur contraire, ajoutent encore une saveur curieuse à la pièce. Le spectateur ne peut pas séparer ces éléments les uns des autres. Chez Schehadé, le comique et la tragique vont ensemble, constamment, et le spectateur français a de la difficulté à accepter ce disparate qui rompt ses habitudes.

De drôles de choses arrivent pendant la recherche de Vasco par ce couple unique, à travers les camps et la forêt. Mais le burlesque a comme cadre le sérieux, car il s'agit de la guerre, du danger, de la mort.

Le lieutenant trouve Vasco dans son village avant l'arrivée des deux autres. Vasco apparaît pour la pre-

mière fois dans le deuxième tableau. Il ne dit rien du tout d'abord. On le voit derrière les vitres de sa maison, où il apparaît brièvement, disparaissant aussitôt, pour jeter un coup d'oeil sur ceux qui parlent de lui, y compris sa soeur jumelle qui pleure ainsi parce qu'elle veut qu'il parte comme les autres pour la guerre:

Oh! comme je pleure, Vasco! Pourquoi ne veux-tu pas aller à la guerre comme tous, ici, les mulets et les hommes... Un bel avenir s'ouvrirait devant toi, M. Corfan l'a dit. ...Oh, comme je pleure!... De quoi as-tu peur? Une balle par ci, une balle par là, ce n'est pas toujours la mort: il suffit d'écarter les jambes, M. Corfan l'a dit. Et puis, un gros sou placé sur le coeur est une bonne cuirasse. Il y a aussi le sommeil, Vasco, qui te rendra, chaque soir, invisible. De quoi as-tu peur? Tu es le plus petit par la taille, tu risques le moins. ...Oh! comme je pleure! ...La guerre, je t'assure, c'est presque des vacances. (Après un temps.) Attends que je tire ces larmes de mon nez. ²³

La guerre ici devient drôle. La jeune fille se mouche pendant que Vasco met vite le nez à la fenêtre et disparaît aussitôt. Enfin sa soeur sort, en pleurant toujours.

Le pantomime l'emporte dans la scène suivante. On le voit ensuite, les ciseaux dans une main et un peigne dans l'autre; il porte la blouse blanche des coiffeurs. Autour d'un fauteuil vide, il est en train de coiffer un être imaginaire; il fait le geste de re-

hausser de grandes moustaches. C'est amusant et drôle; le spectateur rit en se rendant compte que c'est le héros de la pièce qu'il regarde. Le comportement est celui qu'on associe avec la comédie du film muet. C'est un Charlot moderne. Enfin Vasco s'incline devant son client imaginaire, cérémonieusement, après lui avoir essuyé le menton avec une serviette.

La pantomime dans le spectacle contemporain est importante. Le geste est plus direct que la parole; il la transcende. Des tentatives ont été faites parfois par l'avant-garde pour abolir la parole, rattachée au langage, au profit du geste. Chez Audiberti, au contraire, tout est mot (ainsi que chez Pichette); mais la pantomime joue un rôle chez Schehadé tout en conservant la poésie révélée dans la parole. (Nous Verons chez Tardieu et chez Vauthier que le mot lui-même est presque aboli par le mouvement, qui sera tout rythme et deviendra presque danse.)

Quand le lieutenant vient chercher Vasco, on ne voit d'abord qu'un rideau qui bouge, et on n'entend que "des bruits de meubles affolés". Après cette présentation délicieuse de la personnalité et du caractère de Vasco, traduisant très effectivement l'essentiel de celui-ci, on le voit enfin en face. Il s'avance

timidement à la fenêtre pour écouter Septembre. C'est un tout jeune homme, petit de taille, d'une apparence charmante. Il tremble de peur. "Vasco inspire vraiment de la pitié," nous dit l'auteur.²¹ On ne l'entend presque pas parler avant le quatrième tableau. Mais il n'est pas nécessaire qu'il parle. Et quand il le fera, ce sera dans un langage aussi simple et pur que lui. Ce n'est pas un personnage complexe dont la psychologie peut être analysée suivant la manière traditionnelle. Comme l'affirme le critique Jacques Guicharnaud, ces personnages de Schehadé

are less motivated personalities than points in space which attract swarms of images, grouped by affinities. Psychological coherence is replaced by poetic coherence, equally capable of presentating passions and bringing out the modulations of their intensities.²⁴

Tout comme Charlot, Vasco est très poli, ce qui se montre d'une façon charmante dans son innocence. D'abord le lieutenant lui permet de rester à la fenêtre, où il tremble, pour lui parler d'en bas en toute tranquillité. Il lance même à Vasco son pistolet, qui effrayait le jeune homme. Rendant le jeu facétieux, Vasco à son tour alors lance son peigne au lieutenant. Il dit enfin, tout gentiment;

Je respire, grâce à votre franchise,
et suis un peu gêné de vous voir à
mes pieds.²⁵

L'humour est très doux. La phrase est parfaite pour traduire la gentillesse humoristique de cette création. Le lieutenant lui lit l'ordre du général où il offre à Vasco,

par tous les moyens, de rallier l'Armée, pour une affectation SECRÈTE.... 26

Mais Septembre lui dit que c'est à lui d'accepter ou de refuser. Monsieur Corfan, le maire du village, décide Vasco à accepter en lui mentant, lui disant qu'on le veut pour coiffer la plus belle chevelure du monde, qui appartient à un certain "Armand". Enfin Vasco met sa signature sur l'ordre, se préparant à partir en rangeant dans une trousse de barbier ses divers instruments, (encore une petite touche de gentil humour). Puis il ferme sa fenêtre, apparaît au seuil de la porte, et annonce tout simplement,

Je suis prêt. 27

La simplicité de Vasco s'exprime par de petits mots et phrases, de brèves esquisses. Le lieutenant lui suggère, d'une voix très douce, de se retourner une dernière fois pour regarder sa maison; le spectateur sent la tristesse de cette suggestion. Mais Vasco n'y pense pas. En toute innocence, il dit:

Je brûle de coiffer Armand...
Qui est-ce, Armand? 28

M. Corfan s'écrie :

C'est le cheval du Mirador! 29

après quoi le pauvre Vasco redevient brusquement craintif mais, résigné, suit le lieutenant.

C'est donc avec très peu de mots qu'on connaît immédiatement ce coiffeur qui va enfin à la guerre pour son général. C'est une façon de caractériser un héros que le public voit rarement. Et qu'un héros soit un Charlot sur la scène est pour lui inusité. Il n'est pas habitué à rire d'un héros; le résultat en est une sorte d'incertitude, mais qui se mêle au charme qu'il ressent à la vue même de ce petit bonhomme. Il semble d'un côté être dirigé par des ficelles, comme une marionnette, mais il possède une réalité chaplinesque en même temps.

Le Mirador est encore une caricature, une parodie délicieuse d'un général. Même César trouve qu'il ressemble plus à un moulin qu'à un général. Il est vieux et chauve, "extrêmement racé", nous dit Schehadé. Il porte des épaulettes rutilantes, et, signale l'auteur, ses gestes sont "sobres". On voit de nouveau une scène comique mêlée de choses sérieuses. Par exemple en lisant ses rapports, il regarde les deux sentinelles qui vont et viennent inlassablement: on n'est pas accoutumé à entendre parler les généraux ainsi:

Essayez de réfléchir avec ces deux pendules. (On entend la sonnerie d'un clairon dans la cour de la caserne.) On salue quelqu'un. (On entend le roulement d'un tambour.) Celui qui est parti est revenu, on le complimente encore. Ah! la politesse est exquise chez les soldats! 30

C'est une parodie de la guerre, de la vie militaire. Il ordonne à un sergent de lui compter les pas d'une des sentinelles tandis qu'il se charge de l'autre; le sergent compte douze, le général, huit. Sa tête va de droite à gauche en murmurant,

Pourtant, ils paraissent avoir la même taille. 31

La bouffonnerie n'éclate pas; elle semble tout naturelle. Non pas cruelle, elle est gentiment drôle, et le public en rit sans remords.

Ce n'est guère la façon d'agir en général réaliste. Mais la parodie peut devenir aussi sérieuse qu'elle est drôle. Septembre s'annonce, et on apprend que Vasco est parti, sans armes, avec le message qu'on lui a donné à délivrer à un Monsieur Bertrand. (C'est un général; mais on ne sait jamais de quoi il s'agit dans ce message -- c'est encore un mystère qui ne doit pas être expliqué.) Vasco, toujours petit coiffeur, a gardé ses ciseaux, en étant censé porter une lettre à ce monsieur, qui, croit-il, pêche la truite. Vasco ne

se doute ni de l'importance de sa mission ni des risques auxquels il s'expose. Septembre affirme au Mirador avec réprobation que Vasco mourra. Il semble le savoir, en effet, dès le début. Le spectateur est encore dérouté par cette insertion sombre. Le Mirador reprend:

...ce barbier que vous avez ramené à califourchon...et que j'envoie au diable! ... si j'ai exposé cet innocent barbier aux pires dangers du corps et de l'âme, c'est bien par calcul froid. ...Au lieu de la gloire et du panache, il penche pour le blaireau.... si j'ai choisi ce garçon entre mille, ce n'est par folle imagination ni par goût de la caricature. 32

Ici les mots semblent venir directement de l'auteur artiste qui a créé Vasco pour la scène. A travers la pièce on peut trouver de tels rappels et références au fait que c'est la sorte de théâtre dont on est témoin, un rêve créateur devenu oeuvre d'art. Il continue,

Je suis plus sérieux. Vasco accomplira sa mission ... parce qu'il a peur! ... Je n'aime pas les héros. Ils sont rarement utiles et toujours encombrants! 33

On peut dire peut-être la même chose ici. Ces remarques pourraient s'appliquer au métier théâtral aussi bien qu'à l'intrigue de la pièce.

Un homme qui a peur est efficace et dangereux, si l'on sait s'en servir...

surtout il a le sentiment des nuances. Et je vous assure qu'il en faut dans notre métier, où tous les gens paraissent sculptés... Un général fixe est un plâtre!... 34

Les remarques profondes sur le sentiment de la peur, et le "sentiment des nuances" qui l'accompagne sont tels que la mort se mêle au comique. La guerre et la mort sont ici des sujets qui font partie de la comédie. Une personne de farce peut aussi en parler sérieusement.

Le général compare son bureau à un cimetière:

Des milliers de soldats y sont couchés sur des collines, petits comme ça sur le papier. 35

Ce mélange de tons, le sérieux de ce qu'il dit, cette caricature, font un effet sur le spectateur, car il peut rire à ce bouffon de général, mais non pas à l'évocation de la guerre, ni aux soldats morts, que, comme l'affirme Septembre, les corbeaux mangeront. Le public se sent mal à l'aise en écoutant dans ce qui semblait une fantaisie, de telles paroles qui insèrent encore une note de solennité dans la pièce.

Marguerite et César viennent supplier le Mirador de les laisser voir Vasco, que Marguerite croit soldat. Le général leur dit que Vasco est une grande figure militaire, et qu'il reviendra. Mais il ajoute à lui-même dans un aparté qui souligne le thème,

Il reviendra, s'il a toujours peur.³⁶

Le spectateur éprouve là encore un sentiment étrange produit par ce mélange de sérieux et de comique.

Le Mirador se comporte d'une autre façon qui dérouta le public: il cite la Bible et Isaïe. Après tout, la Bible, c'est un vieux livre de guerre; les allusions chrétiennes se trouvent ici de temps en temps comme chez Beckett, dans des scènes d'une haute farce, et comme dans les vieux mystères qui sont un mélange de farce et de choses sublimes. Il prononce ces paroles:

Vous verrez que le Seigneur ne rougissait pas d'emprunter les traits d'un artiste capillaire quand Il lui plaisait de frapper.... Mon choix... n'est pas mal venu.³⁷

En citant Isaïe, le petit perruquier devient même un frère de Christ pour l'auditoire étonné:

Ce jour-là, le Seigneur rasera avec un rasoir loué au-delà de l'Euphrate la tête et les poils de l'entre-jambe et du coup il ôtera la barbe.³⁸

En plus, trouver la Bible dans cet univers de fantaisie, (et cité par un fantoche) est encore une surprise pour le spectateur. Le mélange de styles est tel qu'il n'est pas certain de ce qu'il doit penser. Un jugement suivant ses normes ne peut s'appliquer ici.

Au quatrième tableau, qui a lieu sur une petite

colline dans la campagne, on voit s'avancer Vasco tendant son ombrelle et son panier à provisions, à la Charlot. Une scène burlesque suit, où les éléments de farce l'emportent. A ce moment, on est loin de la simplicité de la situation du lieutenant perdu dans la forêt. La pièce s'est peu à peu de plus en plus écartée du réel. Le spectateur doit la suivre comme on suit un rêve, en se laissant entraîner sans logique, ou comme dans un poème, intuitivement, par son être affectif.

Vasco retire de sa poche un long sifflet. Il siffle. Il siffle, de nouveau, et tend l'oreille. Des sifflets répondent, drôlement, après quoi trois visages apparaissent derrière la haie et disparaissent aussitôt. Ce sont trois militaires. Mais ils sont déguisés en femmes. Ils portent même des perruques de femmes. L'auditoire rit, car c'est franchement burlesque, mais en ressentant la tristesse de l'innocent qui ne sait pas ce qui se passe vraiment.

On aperçoit les uniformes sous les robes de femmes qui dépassent à peine le genou; on peut voir aussi le col des uniformes. Même l'une de ces "femmes" arbore une grande moustache noire. Ils font tous de l'oeil à Vasco. Un jeu de grosse farce s'ensuit. Le

spectateur se trouve maintenant en pleine farce. Mais toujours en reconnaissant que la vie du petit Vasco est menacée.

Ce dernier s'identifie toujours au coiffeur qu'il est. Il met des fleurs à la perruque du soldat, qu'il manie avec soin. La naïveté absolue de Vasco éclate pour le spectateur quand on entend des coups de feu au lointain. Il dit:

On gaspille beaucoup de poudre à la
chasse. 39

Cette naïveté n'est pas feinte; pour le moment, elle est réelle. Le spectateur se rend compte qu'il faut être crédule pour accepter la crédulité de ce héros enfantin d'une pureté cristalline, qui semble moitié fantôme, moitié humain.

Une scène touchante de tendresse mêlée encore avec la franche comédie s'ensuit avec l'arrivée imprévue de Marguerite et de César. Tous se cachent. César et sa fille s'assoient sur le panier de Vasco, lequel paraît et disparaît, tout comme au début, derrière la haie pendant qu'ils se demandent où ils vont le trouver. L'ironie de la seule rencontre de Vasco avec Marguerite est douce, et même rendue plus touchante par cette douceur. Il sort de sa cachette en sur-

prenant Marguerite; c'est qu'il cherche son panier.
Enfin face à face avec lui, elle ne le reconnaît pas
néanmoins. Ils se sourient, lui très timidement.

Elle lui parle de son amour -- en mentant un peu.
C'est lui à qui elle dit que son fiancé est un héros.
Elle embellit l'histoire pour Vasco; Vasco lui deman-
de si le fiancé dont elle parle est militaire, et Mar-
guerite lui répond:

Militaire seulement? ...soldat seule-
ment? ...Vous voulez rire! Mon fiancé
est une ~~grande~~ grande figure de la guerre!
Le Mirador l'appelle son pigeon... 40

Elle ajoute aussitôt:

...voyageur. 41

Vasco, à lui-même:

Un pigeon, ça passe au four! ...Mé-
fiez-vous, Mademoiselle. 42

Voilà l'ironie dramatique de la farce, dans le style
brutal même de la langue familière. Mais plutôt que
tout à fait conforme à la personnalité de Vasco, c'est
plutôt un aparté de l'auteur, et mis dans la bouche
même du héros. Il injecte ici le tragique dans cette
rupture de style.

Marguerite admet enfin qu'elle ne l'a jamais vu.
Mais elle fait d'abord une description fantastique
de son amant et Vasco ne l'oubliera pas plus tard.

Elle lui affirme :

Ajoutez à son coeur tous les courages et ce sera encore lui! ... 43

Elle enjolie en lui disant qu'elle était à sa fenêtre de la jolie maison de son père. L'auditoire se rappelle la charrette. De Vasco, elle dit qu'il

...était sur un cheval qui laissait sortir la fumée de sa queue et de son nez ... un cheval qui peut marcher sur deux sabots... lorsqu'il est fâché... 44

C'est une sorte de conte de fées bouffon qu'elle raconte. Le public sourit en se sentant plus éloigné que jamais de la réalité.

Pour ce chevalier Marguerite se fait presque princesse dans son histoire inventée, qu'elle semble croire elle-même, et qui pour le spectateur est un conte de fées à l'intérieur d'un conte de fées. Il trouve même plus curieux qu'elle commence son récit à un temps littéraire, cette fille de César qui habite dans la forêt. Elle emploie le passé simple, qui convient à cette histoire, devenue doublement burlesque dans le contexte :

Il me fit signe de la main...lui et le cheval... je refermai tout de suite la fenêtre pour ne rien voir d'autre, toute la journée. ...Il passa le jour après, en levant la main...sans me parler... Et je lui jetai une fleur! 45

Vasco écoute, charmé mais crédule comme le spectateur, pour qui le merveilleux et l'absurde se frôlent. Vasco baisse les yeux en demandant, simplement,

Qu'il porta ... à son coeur? ⁴⁶

Cette invention simple et drôle augmente l'irréalité des événements en ajoutant au comique. Les mots de Marguerite renforce le côté bouffon:

Non... Que son cheval a mangée! ⁴⁷

C'est une chute du sublime au ridicule des procédés chaplinesques. C'est la pudeur contenue du poète plus que les personnages qui font rire, mais doucement.

Marguerite ajoute,

et je compris qu'il m'aimait... ⁴⁸

Vasco:

Oh!

La pureté et la simplicité qui sont celles du poète s'incarnent dans ces deux êtres. La poésie et l'humour s'y sont liés. Le rapport d'innocence s'établit; l'imagination du poète le rend spontanément. Le dialogue est fait d'un vocabulaire très réduit, soulignant la simplicité de la scène.

Marguerite avoue:

...je ne l'ai plus revu. Je ne l'ai jamais vu en vérité! ⁴⁹

Vasco, à mi-voix:

Comme vous devez l'aimer. 50

Marguerite, les yeux perdus:

Pour ne pas le connaître. ...Maintenant il se bat, il se bat!

Vasco:

Avec des habits déchirés? La poitrine découverte?

Marguerite:

Je l'aime encore plus, ainsi. 51

Son visage exprime l'anxiété. Vasco voudrait la rassurer:

Il n'a peut-être rien. Je crois qu'il fume la pipe en ce moment.

Marguerite:

Il n'a pas le temps!...(sur un ton de grande confiance.) C'est un héros! 52

Par ces mots elle revient au thème de la comédie de la guerre que le spectateur a peut-être oublié pendant ces brefs instants frais et féeriques.

Le tout est d'une simplicité merveilleuse. Le public en ressent la magie et la fraîcheur. C'est surtout la tendresse de la scène qui est touchante; le spectateur est témoin d'une scène d'amour qui est loin des sophistications du théâtre traditionnel. La délicatesse de cette rencontre est celle de Schehadé;

le spectateur est envahi par ce sentiment en même temps qu'il sent l'irréalité, la fantaisie de ces aventures.

Car toute la pièce est une sorte de petit conte de fées bouffon et tendre. Il en sort une poésie fraîche et simple et sur le plan de la fantaisie, d'un autre "réel", où la comédie se mêle. Les scènes d'amour ainsi que les amants de cette pièce et ceux du théâtre traditionnel contrastent fortement.

Sont-ce des personnages vivants? Sont-ce des fantômes? Le spectateur hésite peut-être, mais il est frappé par la chaleur humaine qu'il sent émaner de ces personnages fantaisistes, ces quasi-pantins. Et il est frappé par la douceur de cet échange; il peut rire sans amertume, dans le théâtre de Schehade. La chaleur de ces êtres-fantômes lui semble concrète et légère à la fois. Car ce ne sont pas des abstractions de l'auteur, mais les projections de ses propres sentiments.

Vasco part après qu'on a reconnu le chemin pour lui, de manière encore burlesque, en faisant rouler des cailloux de plusieurs côtés; on les entend rouler, sauter des obstacles, s'arrêter, après quoi soudain il y a un fracas épouvantable d'armes à feu et

des détonations. Cela rappelle les vieux films de farce où les pires dangers entourent les innocents sans qu'ils le sachent, tandis que le public plein d'appréhension retient son souffle mais en riant ensuite spontanément de ces choses folles.

Le petit Vasco a pris son ombrelle et son panier. Marguerite semble en proie à un pressentiment et elle heurte les ciseaux de Vasco. Elle court pour le rejoindre, mais on la retient. Il est déjà trop tard.

La traversée que fera Vasco est encore celle d'une forêt intimidante. Mais les éléments de farce deviennent même plus burlesques. Des marronniers suivent Vasco maintenant. C'est l'ennemi, trois sergents déguisés en arbres. C'est l'animisme, force poétique concrétisée là dans cette intervention vivante (humaine) des objets. Le poétique se théâtralise, mais par le détour du comique créé par le littéral de la métaphore.

Vasco se perd. Il pense à Marguerite, et il a faim; les arbres le suivent chaque fois qu'il tourne le dos. La branche d'un marronnier arrache le cha-
peau de Vasco, le jette; un autre le piétine. Il leur dit:

Gentils marronniers, ...la guerre,

c'est la guerre; mais je n'y suis
pour rien. ⁵³

On le capture, lui flanque des gifles, le fouille.

Un de ces trois sergents fait ce portrait de Vasco:

...un parler de femelle, des yeux
d'enfant qui croit au loup, ce pa-
nier et puis cette ombrelle pour le
situer dans la zone de l'innocence.
Le pain blanc, près de lui, semble
une crotte d'agneau. ⁵⁴

C'est l'auteur-poète ici qui proteste, non le person-
nage. On remarquera la dernière image où le contras-
te "crotte" et "agneau" maintient cependant la notion
d'innocence.

Dans le camp de l'ennemi, captif, Vasco répond
naïvement aux questions. Les drôleries se suivent.

Il parle ainsi de Marguerite à ses ennemis:

Comment peut être jolie une fleur,
comment peut être jolie une fille?
C'est le mystère de la vie, mon
Sergent! ⁵⁵

Le langage ne peut être plus simple que cela, ni plus
profond en même temps. Toute vie, semble dire le poète,
est un miracle. On ne peut pas répondre à certaines
questions.

Elle...me regardait... et mon coeur,
comme un sou neuf, se mit à flamber. ⁵⁶

C'est une façon simple d'exprimer les sentiments amou-

reux.

Il parle du fiancé de Marguerite, et le lieutenant ennemi donne l'ordre de l'intercepter, pour le pendre, car Vasco leur dit que le Mirador a couronné d'avance ce fiancé. Alors le lieutenant mentionne le nom de ce dernier: Vasco. Dès ce moment le coiffeur, étonné par cette révélation, est changé -- et, par conséquent, suspect.

La scène qui suit est une scène de comédie bouffonne merveilleuse. Le lieutenant laisse le petit jeune homme avec le sergent Caquot, qui l'interroge. Caquot siffle, et un bras remet une grande bouteille de vin par la fenêtre. Les deux commencent à boire. Vasco siffle, plus faiblement, deux fois, et reçoit deux petites bouteilles par la fenêtre. Le sergent veut que son captif parle de Vasco. Le vin a donné de l'audace au petit perruquier. Lui-même est étonné de son courage. En pensant que Marguerite l'aime, il essaie de perdre sa timidité, et de devenir ce qu'elle pense qu'il est, un héros. Le changement est touchant, et les répliques extrêmement comiques. Mais encore le sérieux se présente. Dans une longue méditation pleine de revirements, Vasco, seul, réfléchit, boit, devient gai, s'effondre, boit encore, prie,

et enfin se décide. Il finit par se dire à lui-même, d'abord, presque comme un Julien Sorel sur le plan fantaisiste:

Je ne suis pas un lâche, monsieur Corfan...mais un soldat de Mirador. (Avec douceur:) et le fiancé de Marguerite. ...mon colonel...sera victorieux! ... Et si je ne reviens plus à Sosso...il y aura toujours des fleurs dans mon pays...et celui de Marguerite. (Dans un souffle:) Maintenant je touche tes cheveux Marguerite et je n'ai plus peur! ...Marguerite...(D'une voix résignée mais sans défaillance:) Sacré Vasco! C'était un brave. 57

Il prononce donc son propre réquiem. Le temps qu'il emploie dans la dernière phrase, l'imparfait, est à remarquer. C'est une façon très effective et très simple de rendre le tragique de la situation. D'un côté c'est le renoncement par le poète à ses attaches. Il va conquérir, pour l'amour, en se forçant à rejeter l'amour. On peut dire que Vasco tue Vasco lui-même.

Ce sont les derniers mots de Vasco. La scène finit sur le spectacle de Vasco qui regarde cinq colonels ennemis aux uniformes splendides, avec admiration et crainte: On l'invite d'un geste de la main à se pencher sur la carte et à parler. C'est la dernière vue de Vasco vivant.

Le spectateur retourne vers le silence, et le nocturne. Il devient conscient du royaume de l'inconnu dans les scènes par lesquelles la pièce se termine.

Le tableau final est formé du même décor que celui du premier; mais les corbeaux sont plus nombreux. Marguerite est agenouillée, dans les ténèbres, devant le corps de Vasco recouvert d'un drap blanc. César la regarde. Quelques soldats vont et viennent; ils parlent d'organiser une parade à Sosso; ils partent. Les couacs des corbeaux et le vent reviennent comme avant, formant ainsi une sorte de chœur de la nature, commentant toujours la scène d'une voix mystérieuse et curieuse. La nuit se fait sentir, et le spectateur a la conscience aiguë de l'évanouissement de toutes choses.

On entend pleurer Marguerite doucement. César essaie de lui parler:

Voilà deux nuits que tu es là, deux
longues nuits avec le vent...Le prin-
temps et les champs verts sont autour...
Et pas un rossignol, Marguerite! 50

Le ton est lugubre; César lui-même le dit d'un air cocasse. Son parler devient maintenant différent de ce qu'il était au début. Ses mots revêtent un haut séri-

eux:

Lève-toi ma fille, et quittons le
malheur. (A lui-même) Et pas un
cierge pour la mort d'un chrétien...
Pas une eau d'église pour la résur-
rection de la chair! Ne pleure plus.
...Laisse ton fiancé dormir...(Après
un temps, sur le ton de désespoir.)
Personne ne va venir! 59

Par le ton et les expressions chrétiennes, César
semble être un personnage d'aspect réaliste plutôt
que fantaisiste, pendant ces quelques moments. Le
public voit se mêler ces manières et ces styles, et
le changement le frappe.

César gronde Marguerite en parlant comme s'il
était Schehadé lui-même:

Assez, Marguerite! Marguerite, assez!
Te mettre dans tous ces états pour une...
atmosphère! Car, c'est un songe, n'est-
ce pas? tu ne vas pas me tromper... 60

Ce sont les mots du poète-dramaturge. C'est le théâ-
tre dont il parle en même temps. L'"atmosphère" et
le "songe", ce sont la scène et la pièce -- et la
vie elle-même. Les acteurs incarnent ces forces. On
pense aux mots de Shakespeare dans La Tempête: "These
our actors,/...were all spirits.../...We are such stuff/
As dreams are made of...."

Pendant que les corbeaux poussent des couacs,
la voix de César devient celle de "prophète", d'après

l'auteur:

Nous ne partirons pas, corbeaux, nous ne partirons pas, ni moi, ni ma fille, avant de lui avoir donné, en terre, la place d'une graine de fleur...avant d'avoir récité toutes les prières qui confondent les démons... Au nom du Père et du Fils! (Il ne se signe pas.) Regardez-moi, corbeaux, regardez-moi! Je suis, ce soir, l'époux de ma fille, dans la douleur! Et ce n'est pas vous, oiseaux de l'absence et de l'horreur, qui toucherez à notre pain!... 61

La douleur de l'âme s'exprime chez Schehadé par des références à la religion chrétienne, ici comme ailleurs.

La scène s'assombrit et devient profondément silencieuse, sauf des froissements de plumes dans les arbres. Septembre arrive dans le silence, alors les corbeaux croassent d'une façon assourdissante. La scène est d'une efficacité théâtrale puissante. Les phrases du commencement de la pièce se répètent. Septembre semble impassible; César lui demande d'une voix étrange:

Vous cherchez la maison de Vasco... 62

Marguerite, debout, les yeux perdus, dit d'une voix de somnanbule,

C'est mon père qui vous le dira...
Moi je connais d'autres choses. 63

Ce sont des refrains qui se répètent comme des élé-

ments d'un poème mais maintenant d'un ton plus sombre, et d'un rythme plus lent, d'une douceur triste. Ils soulignent les autres leit-motive des couacs qui sont plus fort maintenant. Tout le mouvement est celui de la poésie.

César dit à Septembre que Marguerite ne dit plus rien,

comme si elle était devenue...de la terre, elle-même.... Elle a rêvé...
Menteuse, Marguerite! ...Allez voir,
à présent, si un rêve, ce n'est rien!...64

C'est encore l'idée de songe, de théâtre, de la vie, qui se dissout enfin dans l'air. Cette réplique est d'une importance considérable. Elle résume la tragédie de Vasco, mais celle de l'Homme aussi.

Le langage est devenu maintenant sérieux, triste, et sombre. Septembre dit lentement à Marguerite;

Je ne suis pas le visage du destin... 65

Il proteste, comme s'il refusait le rôle que le dramaturge lui a assigné.

Marguerite et son père prient, mais Septembre tourne le dos, ne voulant pas participer à ce recueillement. César s'agenouille:

Au nom du Père...et du Fils. (Il ne se signe pas. Puis brusquement, il dit à Marguerite, en changeant de ton, à voix basse:) Est-ce que je ressemble à un curé, Marguerite? 66

Il redevient grave pour prononcer:

Que les vieilles servantes qui mènent
à Dieu les âmes ouvrent les portes de
Jérusalem à cet enfant mort, comme un
oiseau frappe à l'auberge de l'air! 67

On sent le poète libanais plus que jamais. La poésie
est authentique et frappante, d'émotion et de sentiment
sincère. Schehadé peut exprimer une part de lui-même
en toute liberté dans son théâtre. Le ton en est na-
turel.

Marguerite prie ainsi,

Je ne vous dirai rien, Seigneur, si-
non que j'ai rêvé, comme Vous, lors-
que Vous avez écrit le livre de la mer... 68

ce qui traduit encore son "naturel", son sentiment sin-
cère. Septembre, le dos toujours tourné, ajoute d'une
voix amère,

...et celui des sables, avec la trace
du sang nu, pour la gloire!

Il tire, d'un geste brus-
que, son pistolet et fait
feu sur les corbeaux dans
les arbres. 69

Le ton dérisoire, le mot de sang, et le feu sont enco-
re un choc dans le silence et la tristesse délicate de
la scène qui est très émouvante. La pièce finit par
des répliques amères comme celle de César sur la "gloire":

Et qu'est-ce que ce mot-là veut dire,
quand on n'est plus rien!... 70

Quel est le résultat de la quête de Vasco?

Les mots de Septembre sont dérisoires, et ceux de César amers. Mais Septembre crie après eux, qui s'éloignent:

N'oubliez pas de vous arrêter à
Sosso, César et Marguerite...
N'oubliez pas... Victoire à Sosso,
Marguerite... Victoire! 71

Mais sa voix est "farouche et amère". L'amour et la mort ont eu lieu en vain.

Le spectateur ne sait que penser, car il ne sait pas si cette mort de Vasco et le mélange des tons d'espoir et d'amertume symbolisent l'anéantissement ou l'éternité.

Enfin tout semble s'évaporer. Est-ce que la fantaisie a été en vain? Pour un rien? (Comme le dit César.) L'ambiguïté s'ajoute et se joint à la nostalgie que ressent le public.

Comme un poème, la pièce révèle plus que ce qui se dit à la surface; pour la lire il faut en accepter la poésie originale, non pas se raidir contre les images nouvelles. Comme dit Saint-John Perse de Schehadé:

Qu'il erre, libre et sûr, dans
le poème et parmi vous, comme
dans la transparence des eaux
de jour! Son crime est exem-

plaire dans notre Code Napoléon:
 il déplace, de nuit, les bornes
 de la propriété foncière...
 Ecoutez Schehadé vous parler
 du réel. 72

Car quoique ce soit une fantaisie poétique, de vieilles vérités réelles s'y trouvent. Schehadé parle de l'amour et de la mort, du temps irréparable; il nous rend pathétiquement conscient du destin humain, de cet évanouissement, comme un songe, de la vie qui elle-même est miracle.

Il fait du théâtre de ce qui est sa propre nostalgie, sa propre expérience de la vie. Les conflits du poète, sa vie secrète, intérieure, s'y traduisent avec une grâce exquise et unique. Le lyrisme de son théâtre est puissant, élevé et condensé à la fois.

C'est surtout la fraîcheur de la pièce qui est remarquable, rayonnant de naïfs bonheurs, de personnages esquissés à peine, de dialogues simples et profonds, du comique qui est doux même quand il est bouffon. Derrière tout, la tristesse et la nostalgie de la vie se font sentir, grâce à Schehadé, toujours avec délicatesse. La pièce baigne dans la tendresse du poète, dans sa gentillesse personnelle. Un certain mysticisme s'y traduit par des sentiments religieux qui percent à travers la pièce et dont on sent et la

profonde sincérité et le naturel. Enigmatique et claire à la fois, sa poésie touche au merveilleux, et se dirige vers le royaume de l'inconnu, du mystère.

Mais cette poésie frêle et délicate est en même temps concrète, se transformant en des images qui ont une bouche et des oreilles, des bras et des jambes. Personnages saugrenus et innocents qui sont l'étendue du poète, leur réalisation est légère et dense à la fois. Leur condition d'être est celle de la poésie de leur créateur, définie par ses paroles. Ils n'ont pas une psychologie à analyser; ils n'ont pas de passé -- et pas d'avenir.

La pièce a un développement linéaire, mais prend en même temps une sorte de forme de rêve où tout est possible et probable. Le temps de l'action et le lieu sont laissés dans le vague. Elle aurait pu avoir lieu n'importe où, donnant ainsi une atmosphère de fantaisie mais en même temps élevant cette action au niveau de l'universel.

C'est un certain monde de fantaisie qu'on peut comparer à certains égards à d'autres théâtres plus traditionnels; par exemple même Musset et Giraudoux, où se trouvent la fantaisie et le spirituel. Mais

Giraudoux est plus spécifique; son univers de fantaisie se situe d'habitude dans les lieux imaginaires mais spécifiques. Schehadé est peut-être plus près de Maeterlinck (qui n'est pas vraiment dans la tradition française.) Certains éléments du théâtre de Maeterlinck trouvent un écho chez Schehadé; le destin se sent dans l'ambiance, l'univers de Swedenborg, peut-être, qui entoure ceux qui vivent dans l'innocence et l'ignorance. Mais chez Schehadé il n'y a pas cette terreur du destin. Le silence et le nocturne sont inquiétants mais doucement, jamais terrifiants ni écrasants; il y a une certaine sérénité dans l'ambiance qui se mêle avec un sentiment plus troublant. L'égarement dans une forêt quasi-magique et intimidante inquiète; mais d'une façon qui diffère par le ton et l'idée de celle de Maeterlinck.

On peut trouver des thèmes semblables chez Anouilh (la pureté et la mort); mais ses personnages crient presque leur mort, tandis que la mort simplement surprend le héros de Schehadé. Et chez Giraudoux le thème de la guerre. Mais ces dramaturges font maintenant figure de représentants traditionnels. Le théâtre de Schehadé ne l'est pas

encore. Il diffère par ses images nouvelles et il est allé plus loin. Par exemple, dans la Guerre de Troie Giraudoux fait référence aux événements contemporains et son style se complaît dans des anachronismes faciles ou des images précieuses. Mais Schéhadié va jusqu'à créer quelque chose de nouveau; il ouvre de nouvelles perspectives à ce théâtre poétique. Le choc de cette poésie surprend, mais touche son public par des images neuves, de nouvelles conventions. (Les corbeaux croassent, il y a des hommes habillés comme des femmes -- choses ridicules.) En réalité c'est le sommet du ridicule grotesque (les espions, les marronniers-sergents). Le burlesque est exagéré. Mais Schéhadié, à cause de son style et la tendresse (l'amour du héros chaplinesque et de Marguerite) le rend poétique, et acceptable, pourvu qu'on ne se rebelle pas à cause de cette nouveauté même. Il y a des "trucs" pour nous faire sentir ce monde poétique -- des images cocasses, les personnages-pantins. C'est une réaction contre le théâtre réaliste ou engagé. On peut l'accepter, puisqu'il y a la tendresse, pourvu qu'on ne s'attache pas aux conventions plus réalistes, plus anciennes.

Le public est accoutumé à certaines conventions -- son héritage dans le théâtre. Mais ce théâtre ou con-

traste ou pousse à l'extrême les choses déjà existantes (chez Giraudoux ou Musset, par exemple). Ce théâtre change ces choses, en allant si loin, et crée donc un type nouveau de théâtre poétique.

Pourrait-on apparenter Schehadé aux poètes symbolistes ou surréalistes? Chez lui il y a quelque chose qui dépasse le symbolisme, un sentiment du sublime et du mystère de la vie. Chez ce poète il y a un mélange très personnel d'amour pour la vie, et un goût pour le fantastique, qui dessine ses êtres étranges.

Sa pièce est comme une sorte d'Alice au Pays des Merveilles, une certaine recherche du mystère et du merveilleux, qui l'écarte des tendances symbolistes, quelque chose d'inactuel. On se sent dans un autre monde, où il n'y a pas d'exotisme, mais recreation par l'intérieur d'un état d'âme plutôt mystificateur, parfois mystique même.

Schehadé est plus près de certains poètes qui annoncent le surréalisme. Le domaine de Schehadé, c'est la féerie intérieure, ce "wonderland"; sa pièce est presque un conte pour grandes personnes. Et à travers l'absurdité apparente des images, un monde s'organise ayant son climat particulier. Tout

est pur et frais, et vibre d'une vie inconnue. L'intrigue est un enchaînement d'absurdités; le merveilleux se révèle dans des réparties de caractère onirique. Mais la cohérence profonde de ce monde poétique se manifeste; la féerie intérieure s'y organise suivant sa logique propre. Comme la "magie suggestive" de Baudelaire, cet univers contient l'objet et le sujet; ce monde contient le poète, et est "réel", mais autrement. Schehadé nous fait sentir la réalité de ce qu'il imagine; la pièce poétique fait voir la réalité sous des aspects imaginaires.

Le côté parodique et bouffon chez Schehadé fait penser à Max Jacob, autre poète déroutant, chez qui se trouvent des rencontres cocasses, des incohérences burlesques; on y trouve aussi des visions de rêve ou des présages. Les catégories rationnelles sont brisées pour nous transporter dans un autre univers. Et l'un des tons de Schehadé rappelle le poète Pierre Reverdy: une obscure angoisse, la solitude qui pèse, un certain lyrisme élégiaque. Une sorte d'interrogation presque angoissée se sent surtout au début et à la fin de la pièce qui est pareille chez Reverdy; on y trouve un sentiment tragique de la vie et de la destinée humaine. En plus, le vent est un souffle in-

térieur qui anime la pièce de Schehadé, un principe animiste qui opère chez Reverdy ainsi que chez Saint-John Perse.

Mais ce théâtre ne se sépare pas de la poésie de son auteur; et il faut que le spectateur vive cette poésie elle-même en y participant. Schehadé crée son propre monde à lui, univers unique qui est celui de la pièce elle-même. Et les lois que ce poète suit pour la créer sont naturellement les siennes. A propos de ces lois, Gaëtan Picon affirme que les chefs-d'oeuvre de l'art dramatique viennent le plus souvent

...du poète qui entre en scène sans connaître les règles du jeu et qui, au jeu, par naturelle autorité, impose de nouvelles règles.... Georges Schehadé est au coeur de ce petit groupe de combat qui aura hissé sur la scène française, et non point par surprise et rébellion nocturne: en plein jour et en plein orgueil -- le haut Pavois de Poésie. 73

Ce critique cite Valéry, qui a dit quelque part,

'Etre poète, c'est aller du familier à l'étrange, et dans l'étrange, affronter le réel.' 74

Et c'est cela que fait Georges Schehadé, dans Histoire de Vasco. L'étrangeté que voit tout d'abord le spectateur semble familière; tout devient de plus

en plus bizarre, pendant que Schehadé égare son public ainsi que ses personnages. En recherchant la vérité, on rencontre d'autres choses étranges -- et enfin on est ramené à ce qui est le plus familier et le plus étrange: l'énigme de la mort, l'évanouissement de tout dans l'air. L'innocence et la pureté, la poésie et le rêve, se rencontrent sur cette scène en se concrétisant -- mais pour s'évaporer, après, comme tout songe, comme toute vie.

Chapitre IV

Nucléa; ou L'Oratorio onirique

Pièce qui diffère radicalement non seulement du théâtre traditionnel français, Nucléa du poète Henri Pichette diffère aussi rigoureusement des autres oeuvres que nous avons étudiées. Pichette fait revenir le poème en tant que genre à la scène, genre qui a déserté la scène depuis que le théâtre français se définit indépendamment de la poésie en tant que genre. Mais Nucléa n'est pas un poème tragique à la Racine: poésie plus près de celle de Rimbaud, elle s'y présente sous une forme expressément irrationnelle qui n'a que l'ordre logique d'un rêve, hallucinant.

Nucléa n'est pas une pièce de théâtre dans le sens usuel du mot. Les auteurs précédemment étudiés avaient encore respecté les conventions du décor, des costumes, des gestes. Nous avons vu l'intrigue et les personnages cependant servir à l'expression de la subjectivité de l'auteur et donc se transformer, perdre leur caractère indépendant auquel le public est habitué. Mais cette transformation ne les supprimait pas dans leur existence physique. Du personnage, Nucléa ne garde guère plus que la voix et la silhouette. Présentée par le Théâtre National Populaire au Palais de Chaillot en 1952, la pièce

était dirigée par Gérard Philippe (qui tenait aussi le premier rôle) dans des "éléments scéniques" d'Alexander Calder. Elle était accompagnée d'une musique de Maurice Jarre diffusée par un procédé stéréophonique, et sa lecture ne peut que donner une impression incomplète du poème. Celui-ci, on le voit donc, apparaît plus comme une sorte d'oratorio moderne que de pièce de théâtre proprement dite. Mais étant une oeuvre faite pour être représentée devant un public et destinée à faire participer celui-ci à une expérience esthétique de nature dramatique, nous l'avons incluse dans notre travail. L'insolite non seulement paraît ici dans la langue (comme dans les pièces étudiées dans les précédents chapitres), il se montre également dans la tentative de Pichette d'atteindre la limite où le poème peut encore s'appeler aussi théâtre. Les critiques sont du reste unanimes à souligner le caractère limite qu'atteint la pièce et vont même parfois jusqu'à accuser l'auteur d'abus de pouvoir. Guicharnaud dit;

The stage here is used more for the
actualisation of other genres than
for theater itself. ¹

Roger Shattuck déclare:

Pichette...wants to write poetry to be
seen and heard. The great risk...run
is that of lacking a sure dramatic sense....²

Pour Michel Corvin,

Malgré une recreation verbale puissante

et neuve, l'oeuvre de Pichette se tient trop sur les lisières du théâtre....³

Notre étude sera faite principalement à partir du texte écrit, mais il ne faut jamais oublier qu'il est fait pour être récité et accompagné de musique, de bruits et de sons divers qui presque autant que le verbe contribuent à l'impression d'ensemble faite sur le public. Malheureusement Pichette n'a pas pu intégrer à l'édition de sa pièce tous les éléments extra-littéraires comme a pu le faire Vauthier dans Le Personnage Combattant (voir notre dernier chapitre).

Oratorio moderne, disions nous précédemment, en parlant de Nucléa. Il s'agit en fait d'une oeuvre où la musique joue un rôle d'appoint alors que la parole au contraire reçoit toute l'attention de l'auteur. Dans l'oratorio classique, c'est la musique qui l'emporte puisque le chant domine le parlé. On pourrait rapprocher Nucléa de la Jeanne au Bûcher de Claudel, poème dramatique représenté souvent sans décor ni costumes, où la parole l'emporte sur le chant mais où la musique de Honegger intervient puissamment pour plonger l'auditoire dans le drame intense de Sainte Jeanne. Là cependant s'arrête la comparaison. En effet le sujet n'est pas emprunté à l'épopée d'une héroïne historique célèbre; il est inspiré par la condition du monde actuel. telle que la ressent un poète appartenant à la génération arrivée à l'âge de l'amour au moment où la

plus grande guerre de tous les temps et la menace du cataclysme atomique envahissent la planète.

L'oeuvre est divisée en deux parties distinctes: Les Infernales, (cauchemar) et Le Ciel Humain, (songe). Dans ce voyage onirique que va constituer l'audition ou la lecture de cette oeuvre, c'est le seul aspect facilement analysable de façon rationnelle. Encore voit-on que cauchemar et rêve sont deux formes de phénomènes oniriques qui n'impliquent que des états purement affectifs de peine et de bien-être et non des modes de pensée rationnelles.

D'un certain point de vue, on pourrait même considérer la pièce comme un livre d'"exercices", une série de tentatives faites dans différentes directions pour, suivant la formule de Rimbaud, "inventer une langue". La diversité des morceaux du poète est frappante. C'est comme si le créateur essayait par tous les moyens de trouver un mode d'expression qui traduise sa vision du monde. Car ces moyens sont extrêmement variés, et, parfois, puissants, si on ne les récuse pas.

La première partie, Les Infernales, ce cauchemar, est un rêve terrifiant à plusieurs voix, mis en scène. La suite d'images poétiques parlées est audacieuse, et fait ce "cauchemar" la plainte violente d'un monde inacceptable au poète, celui de la guerre, de la mort, de l'annihilation.

Un personnage nommé Jean Lenclume sert d'une sorte de narrateur qui introduit chacune des deux parties, préparant le spectateur pour l'"action", qui sont les sentiments et expériences du poète, incarnées ici dans le personnage Tellur, qui représente le poète dans le monde. La pièce commence par une sorte de préface ou préambule dit par Lenclume :

Au seuil du théâtre des opérations, il contempla les cendres de ses maîtres dans leur berceau, et tout le monde -- même lui -- aura douté si son coeur s'est arrêté quelques secondes de suite, ou si au contraire son coeur a tant frappé qu'a plusieurs êtres il aurait pu fournir. ⁴

On reconnaît l'idée du spectacle témoigné, souligné par la première phrase. Il continue :

Et il entra : et il fut dans un autre monde. -- O cauchemar qu'il faisait ! -- Le jour aveugle lui lança un miroir au visage. La langue saigna dès qu'il se prit à parler. ⁵

Dans cet "autre monde" où il est entré, ce spectacle de la guerre, il se voit refléter dans une nature étrange ; il s'y regarde, et ses mots seront pleins de sang. C'est l'évocation du spectacle, où le personnage principal, Tellur, trouve le monde en proie de la guerre. Même, dit le narrateur,

Toute la nature se trouva embrigadée. ⁶

C'est une guerre qui semble plus que mondiale. Toute la nature et les choses inanimées sont personnifiées dans

cette prolifération de la guerre qui devient elle-même chose vivante:

Sur les prairies, les fleurs subirent le sacrifice; les avions s'envolèrent comme des croix chargées à mort. Dans la plaine, le tank enfantait; il se multipliait; il proliférait à la vitesse de l'imagination; il se nourrissait de plus en plus de surface, de plus en plus d'espace; il rongea l'horizon; les tourelles tournèrent à vif sous un soleil de plomb. Les tanks, les tanks, en masse, et comme des meubles en colère, et comme des troupeaux de menace, les tanks en formation pour les abattoirs! ⁶⁵

L'évocation de la guerre deviendra plus frappante et insolite à travers ce "cauchemar" décrit ici en termes images compréhensibles pour le spectateur: les avions sont comme des croix, les objets inanimés prennent vie comme des produits nouveaux de la nature, comme quelque mauvaise plante, qui couvre les plaines comme une anomalie, errante et sauvage, remplaçant les fleurs tuées qui couvraient la terre. Les tanks sont comparés au bétail prêt au massacre;

Ce narrateur quitte alors la scène après avoir introduit ainsi le personnage principal et le thème:

Tellur entendit en écho son coeur, perdu dans les villes, et les villes ressemblèrent à des étoiles tombées à terre, et de leur flanc s'échappait le sang des anges, le sang des hommes. Il était dans un autre monde, -- ô cauchemar qu'il faisait, -- et il était un autre monde. ⁷

(Il sort. Musique:cuivres.)

Ces images sont riches, évoquant ce spectacle de guerre,

violent et apocalyptique. C'est une transformation à une échelle universelle, plus que terrestre, qui a atteint même les cieux. Les phrases décrivent le pouvoir de ce phénomène, le sang des anges coulent, les villes sont à terre comme des étoiles tombées, le heurt est violent, le sang couvre tout. Les images, les répétitions et le rythme ternaire annoncent un poète lyrique, qui évoque ce bouleversement, cette scène sanglante, de façon baroque. La violence y est évoquée par cette plénitude presque exubérante de diction et de rythme, par la couleur riche et rouge du sang. On a l'impression déjà d'une éruption volcanique et explosive. Tellur fait partie intégrale d'un véritable cauchemar, qui est irréel dans son horreur.

Ce prologue fini, soudain un personnage désigné comme "le serviteur de scène" entre, chantant,

Et le porteDrapeau disparaît dans le vent!

L'effet de cette phrase exclamative est de déconcerter le spectateur. L'auditoire dès le début est dérouté, n'étant pas habitué à une telle "exposition" et à ces apparitions, qui mettent l'accent sur la théâtralité de la scène, de la qualité illusoire et fictive de ce qui se passe.

Les paroles imagées introduisant la pièce et les thèmes sont suivies par l'entrée en scène de Tellur, et celle de "La Masse". Le texte de la pièce dit "l'action commence",

mais cette action n'est pas celle à laquelle le spectateur s'attend. Au lieu de l'"action" en tant que telle, il entend des mots bizarres prononcés par de nombreuses voix, qui donnent expression à cette horreur de la guerre par des sons confus:

En Masse...

Fiat pax in virtute tua...

Les tanks!

En Masse...

Et abundantia in turribus tuis...

Les tanks trapus sous les ciels noirs!

En Masse...

On a été croire que la vie est la veuve de Dieu...

Les tanks râblus en formation pour les abattoirs!

En Masse...

Et le ventre de la Terre a donné le jour à des ténèbres stériles...

Conduits de main d'esclave et de cerveau de maître, les tanks!

En Masse... 9

Ce procédé est inattendu pour un public habitué à une "action" traditionnelle, qui attend un langage qui "dise" quelque chose qui suscite des représentations normales dans son esprit. Au lieu de cela, ici l'auteur nous adresse soudain un langage qui éclate, nous fait assister à une explosion où la langue

liturgique se mêle à d'autres et à des expressions qui font écho à celles du prologue: le tout est percé des exclamations répétées et des phrases imagées parallèles qui expriment la mort et ce qui semble être l'absence de Dieu, l'horreur mécanique des instruments de la guerre. Le tout ressemble à une prière accélérée dont le rythme traduit la panique.

Des personnages divers apparaissent, sans ordre explicatif, des figurants dont les paroles sont aussi bizarres que leur présence. On entend des phrases curieuses que le spectateur ne sait pas interpréter de façon rationnelle. Par exemple, entre l'expression "en Masse" qui revient comme un refrain obsédant, Pichette insère ces curiosités d'expression: une phrase interrompant la précédente, qui revient ensuite, prolongée ou variée, sans aucun ordre rationnel:

"Une voix": Adieu Adieu oliveraies
 Vous ne filtrerez plus la parole du Fils
 ...

"Le Deuxième Capitaine":

Dans leurs cerveaux savants tous les
 Seigneurs...

Des voix: ...
 En Masse...

...
 Les damiers de la paysannerie qui sont
 du blond...

Tous les seigneurs en puissance qui
 étudiaient, analysaient et compulsaient
 la Bible ou l'Encyclopédie...

En Masse...

...selon que nous appliquerons le théorème de Mars à une unité h du type ontologique moyen ou à un x collectif (ce peut être, dans l'absolu, 2.000.000.000 d'unités h), et compte tenu des mouvements sporadiques classés dans l'ordre somathématique... 10

Les phrases insérées sont toutes surprenantes. Les éléments sont de longueur variable, dans une série de phrases coupées. En accord avec le sens, le refrain brise le rythme, conduisant à l'effet de rupture. L'effet en est double -- celui de contraste, par le groupement du refrain "en masse" -- et l'effet d'élargissement du rythme. C'est une sorte de délire qui se traduit. La confusion et le désordre se traduisent par la confusion et la juxtaposition de ces choses diverses.

La vision du poète est exprimée par l'intermédiaire de ses acteurs, qui présente ainsi des "flashes" d'expérience propre à un rêve, frénétiques et mêlés de demi-phrases de signification confuse. L'effet créé par l'ensemble est celui d'un fourmillement du monde en train d'être détruit, où rien n'est vraiment ordonné. C'est une recreation de l'expérience de la guerre; les impressions, ces "flashes" dont le total est comme un rêve pour Tellur, le témoin.

Parfois des phrases commencent dans un ordre très clair. Un capitaine sort pour dire:

D'orient à occident, ce n'est qu'un fes-

tival ...

Une des voix l'interrompt pour dire

Celui du Sang! 11

Phrase qui est reprise par d'autres voix qui répètent l'idée de sang par des métaphores telles que

C'est le requin comme un trait de colère dans la pourpre des flots... 12

ou

C'est l'hermine qui dîne d'un rouge-gorge sur la nappe de neige, et qui se pourlèche... 13

images où sont représentés le sens et la couleur de sang.

Chaque épisode, vision, phrase, expression, émerge avec soudaineté, une instantanéité lyrique. Le temps ne joue pas ici le rôle habituel qu'il tient sur la scène, où d'ordinaire les divers événements s'inscrivent le long d'une ligne chronologique déterminée.

Parfois Pichette crée un effet par quelques phrases telles que celles-ci, qui résument de façon originale ce que c'est que le combat. La guerre se présente dans ce bref tableau:

Et c'est, ici et là, celui-ci, celui-là, courant, nageant, grimpant, sautant, buttant, foulant, rampant, au sol se plaquant, dans la boue se vautrant, d'herbes froissées se camouflant, l'homme, soufflant comme une âme en question, l'homme avec son sens du Bien, du Beau, du Vrai, du Pur, du Réel, et du Merveilleux. 14

(Percussion.)

Le pointillisme de ces verbes de mouvement traduit cette lutte de mort, l'usage des participes présents donnant un sens de l'immédiat, de l'action des mots eux-mêmes qui prennent vie, les accumulant dans un rythme martelé, recréent cette situation de l'homme forcé d'agir comme un animal de la jungle chassé qui essaie de s'échapper. La comparaison avec l'âme, et le contraste des mots abstraits dans la deuxième moitié de la phrase font parallèles au contraste de cet être physique avec ses capacités intellectuelles qui peut créer ces concepts, qui peut symboliser et abstraire, mais qui est forcé de lutter comme une bête. L'effet sonore de la percussion à la fin ajoute au choc, le tout traduisant la violence de cette catastrophe.

Les différents "épisodes" ne s'emboîtent pas suivant une perspective claire pour le public; des interstices laissées entre eux, les visions verbales surgissent isolées et fulgurantes.

Trois scènes frappantes répétant les thèmes de combat et de mort sont insérées par Pichette qui les intitule "La complainte du Jeune Mort", "Une Journée de combat", et "le poème de la Mort lente". Elles soulignent la catastrophe en donnant à l'auteur l'occasion de montrer son talent de poète, sa virtuosité. Voici un extrait du "requiem" du Jeune Mort, qui rappelle le premier Rimbaud:

Un jeune mort à l'orée d'un bois:

Lui aussi avait eu faim, sa chair et son esprit, et plus qu'il n'était normal d'en souffrir.

Lui aussi avait eu soif de vin vineux et de justice, et voulu, coupe en main, porter la santé des vendangeurs sous le soleil.

...
Lui aussi.

Un jeune mort...

Il a été cueilli cette matinée.

La sève tout le jour l'a pleuré dans son arbre.

Le coeur du merle veuf bat dans un mouchoir noir.

Un jeune mort...

...

Sur le tard, le renard en flairera la vareuse
rougie et la gorge cireuse...¹⁵

...

Le personnage principal, Tellur, parle pour la première fois après ce tableau expressif. C'était une vision à lui dans ce cauchemar:

O jeune mort sur qui j'ai des larmes versées,
hérite de mon coeur les vivantes pensées.^{15b}

Les phrases forment deux alexandrins. Leur harmonie en contraste avec le chaos autour de lui présage peut-être la seconde partie écrite toute en vers.

Le personnage peut à peine être appelé ainsi. C'est plutôt un acteur qui récite des vers, tels que ceux-ci, le premier discours de Tellur: Il dit "Une Journée de

Combat", qui fait véritablement un petit poème en prose:

(Un oiseau chante)

Le petit jour...

(Coups de feu au lointain.)

Cocorico!

(Rafales, canonnades qui vont s'amplifiant)

L'horizon monte jusqu'au ciel de l'enfer:

Je sue des bombes!

(Bruits d'avions. Sifflements. Explosions)

Midi tapant, horloge église emportée par obus...

(Fusées.)

On occupe du terrain. On occupe du terrain.

(L'intensité du combat diminue.)

Coquelicots!

(Calme relatif.)

Une balle morte atterrit sur mon livre d'heures.

Dans les coudraies en cendre les démons se détendent.

Les roseaux tremblent.

Brumes.

Déjà la nuit. 16

La symétrie du triptyque -- le jour -- midi -- la nuit, et le crescendo et le decrescendo des bruits est à remarquer. Le poète comprime dans ces quelques phrases, allant du petit jour au midi à la nuit, toute une journée, procédé cyclique, qui permet au poète de composer au lieu de dérouler linéairement, organisant musicalement son poème, d'instaurer un équilibre architectural. Le langage n'est pas difficile, mais un public qui s'attend à ce qu'un personnage se présente pour dire ses émotions ou raconter ses expériences est dérouté par ce procédé inusité. Plutôt que de raconter son état d'âme, il présente de façon frappante

et immédiate la situation de la guerre qui est son cauchemar.

La discontinuité de la pièce, la manière abrupte dont les visions surgissent et s'effacent, donnent une impression de vertige, d'instabilité au spectateur.

Ensuite un "passeur" décrit la paix de la campagne:

Tranquille ce village... Ses toits d'ardoise
luisent à la lune. Nulle fumée au tournevent.

...
L'aurore... Il fut un temps où elle ne s'accompagnait d'aucune suspicion. ... 17

L'impression de calme est produite par le sens des mots et par l'équilibre des phrases. Puis, un contraste tragique:

Non loin d'ici --- derrière les tilleuls,
dans la salle des fêtes, --- les otages attendent.

... Pour chacun la neige a déjà fondu pour
jamais, la pluie s'est évaporée... Le vin
a été bu, le pain rompu, l'orage et les
montagnes ont disparu, l'océan ne bat plus.
C'est la dernière nuit. 18

Encore un poème en prose bref qui évoque toute une scène naissant sous les mots du poète. Les images naturelles des dernières phrases, leurs rimes en "u", et la courte phrase résumant la finalité de cette situation qui termine le paragraphe expriment pour le spectateur de manière métaphorique le sort des otages qui d'habitude serait raconté de façon moins poétique ou plus dramatisée.

Nous voyons surgir les tableaux isolément; entre ces diverses scènes il y a non pas enchaînement mais rupture.

Ils forment de petites îlots poétiques. Le spectateur ne voit pas d'action, pas de conflit habituel.. Il ne fait qu'écouter et "voir" des poèmes sur la scène.

Quand devant les yeux de Tellur passe Yllen, sa femme, comme une vision, il exprime sa passion et décrit sa femme par des sonorités molles et mouillées, une évocation dont le mouvement sinueux est plein d'allitération:

Ma maison meurt et ma femme m'inonde de
lettres enflammées. Je suis ému. Elle
appuie de tout son corps sur tous les mots,
ce qui fait chaque aveu plus léger que l'air.
Maintes juments morelles et mille mimeuses
molles lui font route au zénith avec fidéli-
té, car elle n'est jamais plus vraie que
quand elle s'évade. Je la vois qui mordore,
cousant les crépuscules entre eux. ... 19

L'image est frappante. Pichette désire que le spectateur ressente les sensations qu'il veut exciter. Le lyrisme de l'auteur se manifeste par des formes variées. Un chœur des "Opprimés" entre, qui chante:

O Morosa,
O Morosa, déesse du chagrin
O morosa qui chantes lèvres pincées parmi
les luminaires; 20
...

suivi par un bombardement violent.

Les bruits se mêlent aux brusques explosions lyriques, des phrases qui éclatent, à côté d'impressions et de visions. Quelques-unes des phrases morcelées sont toutes en exclamations presque incohérentes; on sent la violence de la guer-

re, la tristesse de l'oppression, l'horreur de la mort.

On entend soudain un énorme bruit de bottes, et le chœur commence à chanter ce leitmotif qui réapparaîtra:

Les jambes,
les jambes par centaines, par milliers
courent sus au Destin,
par centaines, par milliers, et milliers de
milliers, enjambent les barrages, défoncent les par-
quets, déchirent les calices, violent le lit des tor-
rents et le griffon des sources... 21

Le mouvement est frénétique, la cadence accélérée. L'impression que ces phrases doivent produire sur le spectateur n'est pas intellectuelle mais physique, comme s'il éprouvait, matériellement, la sensation que l'écrivain veut créer par ses verbes de violence, les accumulations de nombres, les bruits accablants.

Ces manières sont bizarres mais frappantes. Il y a un mouvement d'ensemble, saisi seulement intuitivement, mais l'effet est presque celui d'une mosaïque, présentée de façon fragmentaire et en apparence incohérente, qui déconcerte un public qui n'est pas certain de ce qui se passe devant lui.

Mais les détails finiront par former un dessin complet, car le poète les manie avec virtuosité. Le désordre apparent suit le désordre de la guerre, et d'un cauchemar: le chœur reprend:

Entendez!
il faut périr,

périr en force
 et par la force
 et sous la force.
 Est-ce l'exode? Est-ce la fuite ou la retraite?
 La terre tourne sous les jambes!
 Est-ce la chasse aux innocents? Est-ce la course
 à l'infini? Est-ce la marche sur les eaux?
 La terre s'ouvre sur les jambes!²²
 ...

On entend des avions s'éloigner, des bruits de bottes, suivies de silence. Puis le chœur fait écho aux refrains, les variant. Les répétitions des mots périr et force, en phrases parallèles, la reprise du leitmotif des jambes, la suite d'interrogations qui rappelle les événements violents du Vieux Testament, donnent cette impression de bouleversement cosmique.

Le spectateur a de la difficulté à trouver une suite logique qui permette de parler d'une suite dans les idées. Il n'y a rien qui ressemble à la composition linéaire à laquelle il est habitué. Mais cette discontinuité est voulue, et donne l'impression d'incohérence et de violence à laquelle vise l'auteur.

Ce poète procède par des touches séparées. Un public accoutumé aux anciennes conventions a de la peine à suivre la démarche de Pichette, qui passe sans cesse d'un aspect de la guerre à un autre.

Comme dans une construction musicale; on peut trouver

des thèmes qui réapparaissent, se transforment, les uns étranges, les autres plus clairs, qui affleurent périodiquement. Par exemple le leitmotif des jambes. Le "Porte-Parole" du chœur sort des rangs pour s'écrier,

Ces jambes c'est les entendre qu'il faut,
sur les sols qui grognent!

...
Les entendre, ces jambes --- sur les asphaltes
et les dalles et les parvis des cathédrales!

...
Entendre et les voir, ces jambes, défigurer
la beauté, disqualifier l'amour!

...
Les entendre, ces jambes, se multiplier de leur
tapement!

...
Ces jambes, et tous ceux qu'elles portent:
brutaux, exécration et fanatiques, les enrégistrer pour appeler sur leur crime le verdict
de l'Histoire.¹³

C'est très vivant. L'évocation de sons, le rythme saccadé, les répétitions et la suite d'exclamations et les images inattendues et tumultueuses ont un effet intense. Ces brèves scènes, des choses intenses et rapides, sont tout un monde d'évocations. Pichette veut produire un effet d'envoûtement par son langage, par le choc de son style, la discontinuité et la fulguration, les bruits qui entourent le spectateur, qui doit faire partie de cette saison en enfer du poète.

Il mêle des genres très divers. Il frappe par la disparité des tons et des formes. Les ruptures, les change-

ments brusques, entraînent le public dans un mouvement discontinu mais irrésistible, une sorte de ronde infernale, plutôt qu'ils ne le placent dans un récit peuplé de personnages réels. Ce monde étranger au nôtre où le spectateur se trouve est le cauchemar de Pichette.

Un autre personnage de ce cauchemar apparaîtra brièvement dans cette première partie et encore dans la deuxième, Gladior, personnage diabolique par son opposition à Tellur, qui incarne les sentiments du poète. Ni l'un ni l'autre n'ont d'épaisseur, mais sont les récitants des vers de l'auteur. Gladior est une sorte d'incarnation du mauvais ange mondain. Il s'évanouira de l'oeuvre comme il apparaît, très rapidement. Ces récitants montrent que l'oeuvre est à base de lyrisme, et nullement d'observation.

Gladior prononce des mots tels que ceux-ci :

...Rien ne se perd, rien ne se crée, a dit le chimiste; il ne nous reste alors pas plus à vivre qu'à mourir. Ainsi de tout et de tous à l'ordinaire. Nous sommes matière mi-toyenne du ciel et de la terre, c'est pourquoi nos aïeux également tiraillés eurent à inventer un paradis ontre des enfers.... 24

D'autres mots pourraient être interprétés comme des remarques sur la création du personnage :

...je ne suis toujours que de passage. Je ne suis ni père ni fils de famille; je n'ai même jamais été enfant, je doute donc si je serai jamais vieillard; ... En tout cas, n'étant pas sans reconnaître que j'ai une bombe à retardement à la place du coeur, j'aurai

grand peur de palpiter; l'émotion est absolument néfaste à ma santé... 25

Ce ne sont pas là des ressorts psychologiques. La pièce n'est pas née de l'observation des autres; elle est une démarche subjective, une oeuvre poétique, toute en imagination.

L'insolite frappe de nouveau le spectateur par des paroles de Gladiolus telles que les suivantes, accompagnées soudain par une musique de cirque:

...je m'y connais, puisque j'ai recordé ma leçon entre la grosse Bertha et la Bombe atomique, et dès que je fus en âge de donner la réplique j'ai fait partie de l'Intelligence Service, où j'ai acquis la certitude que depuis qu'il y a des maîtres artificiers, et qui artificient, la poudre de guerre parle le plus pur langage de la diplomatie.... 26

Tellur reste enfin seul sur la scène et parle en créant encore un tableau de la guerre, une scène visuelle d'adieux:

Je suis parti de chez moi avec le goût de miel... Dans les embrasures des fenêtres les visages des miens luttent contre l'accablement; et, dans le ciel, un soleil de commencement du monde. "Au revoir" Le ciel était pur à agréer la mort... Or tous les habitants, jusqu'aux oiseaux, se sentaient de la même et unique douleur. "Au revoir!" ... et j'ai vu, plutôt que la lune sur une page d'eau douce, l'oeil de ma maîtresse, oeil lumineux au bord des larmes, ... Et "au revoir!!...." ... déjà la rue ressortait mille et un détails poignants...
...Et voilà que par toute la ville, on ne savait plus séparer les caresses des blessures.... 27

La brièveté de ces tableaux visuels fait l'effet d'un film accéléré. Par exemple, quand le serviteur de scène

entre pour dire le "poème de la mort lente", dont voici quelques vers:

Peter siffle entre chien et loup jusqu'au vertige...
 Brahim assiste à la feuille de figuier du rêve;
 ...
 Harry bade le Blitz et pleure sur le fleuve...²⁸
 ...

suivis par de nombreuses voix;

Jacob court après un train, c'est la vie errante... Jacob, yang! Jacob, yang! Jacob, yang!... Jacob, yang!....²⁹
 (Hululements.)

Pichette n'écrit pas pour que le public comprenne une pensée abstraite, mais pour donner des impressions et pour faire voir par ses paroles. On ne peut pas préciser le "sens" de toutes ses phrases et ses scènes, suivant la logique ordinaire. Il y a peu de mots de commentaire ou d'explication dans la pièce; le poète veut qu'elle soit instantané, d'où la brièveté et l'intensité de ses tableaux. C'est une bizarrerie voulue, un aspect d'irréalité qui convient à ce cauchemar, et toutes les formes d'expression sont valables pour lui.

Quand Tellur écrit une lettre à sa femme et ses enfants, Gladior la lit à haute voix (pendant que Tellur l'écrit) et ajoute la ponctuation ainsi:

Mes chéries virgule à la ligne je pense
 que vous vous portez bien point virgule
 pour moi ne craignez pas virgule la santé est bonne point Les ... jours virgule
 les nuits sont tous un peu la même cou-

leur grise virgule maisQue dia-
ble point exclamatif les camarades sont
là pour vous soutenir le moral.... 30
(Cris du blessé)

Le tout est ponctué par des cris des blessées, renforçant cette petite scène typique de la guerre.

C'est une série de visions qui se succèdent sans ordre chronologique ni logique. Nous sommes à l'intérieur d'un rêve. Le spectateur est peut-être fasciné, mais sent s'affaiblir son pouvoir de représentation.

La première partie de la pièce finit par des appels de Tellur aux forces de la nature et à ses propres forces créatrices:

Forces du monde! Forces du monde! serai-je
sans voix au moment de vous appeler? Tête,
ma tête, n'éclate pas encore!...O coeur, mon
coeur, ne m'abandonne à personne et surtout
pas à moi! Mes yeux qui avez vu du ciel et
du pays, qui avez relevé des traces vivantes
dans les rêves, voyez! ...insistez toujours...
il doit y avoir un fin noeud de clarté quel-
que part et qui n'attend qu'un signe pour rem-
bellir l'aurore aux fenêtres ouvertes.... 31

C'est une préparation pour la deuxième partie de la pièce, et un effort pour sortir des infernales, de ce cauchemar:

Cherche, mon âme, cherche, cherche, je n'ai
pas pu tomber bien loin.... 32

C'est comme une sorte de prière, un effort spirituel, une sorte de défi lancé à la désintégration. C'est une revendication de l'individu en face de ce qui ne le respecte pas en tant que tel. Il commence alors à rire, pris peu à peu

de délire:

...je rirai pour tous les fous du Front...
 ...rire du squelette du campanile... ..
 je laverai les yeux des aveugles avec l'eau
 de rose des vents...

j'émietterai mon coeur sur l'écume des
 vagues et me mêlerai les étoiles et puis la
 nuit le lumineux du phare balaiera mon visa-
 ge et je n'aurai plus de pensée que pour les
 horizons et nuit et jour et jour et nuit... 33

C'est la fin de ce cauchemar. La guerre, le cauchemar, ser-
 vent donc de moyen pour le héros à réagir, à chercher son
 vrai destin.

Il va passer de ce plan de la "réalité" de la guerre,
 où la vision personnelle est niée, au plan du songe du ciel
 humain, la vision du poète ou amant.

L'impression kaléidoscopique qu'a eue le spectateur le
 bouleverse, bousculant ses habitudes. Ce tableau de la
 guerre moderne et mondiale présenté par le mélange de voix
 diverses et de bruits font l'impression d'une catastrophe,
 vue comme dans un cauchemar, les enfers, un monde en train
 d'être détruit. L'éclatement de la guerre exige l'éclate-
 ment du langage, et les bruits y tenant grande part, l'ef-
 fet évidemment voulu est de recréer sur la scène l'expéri-
 ence vécue de la guerre. C'est comme les dissonnances d'u-
 ne symphonie moderne et guerrière. Les images verbales puis-
 santes et violentes, et les différentes voix alternant a-
 vec les bruits créent une sorte d'effet de feu d'artifice.

L'autre moitié de ce diptyque est l'autre pôle de cette tension, intitulé "Le Ciel Humain, (Songe)". Cette seconde partie est en opposition thématique au cauchemar qui le précède, mais pareille dans sa manière en ce que tout paraît comme dans un songe au poète. Tout a lieu dans la conscience de Tellur. Ici la violence de l'amour s'oppose à la violence de la guerre, cet autre monde. C'est comme une longue allégorie où des amants divers apparaissent brièvement pour parler en alexandrins, mêlant le thème de l'amour à ses variations.

Après les étranges visions des infernales, la mort, l'oppression, la guerre, Pichette va exalter la violence de vivre, l'ivresse d'être amant; il entonne un hymne en l'honneur de la Vie. Tellur va maintenant se plonger dans la vie pour en épuiser les joies exaltantes.

C'est encore un temps hors du temps, car c'est celui du rêve; dans ce songe l'insolite s'installe de nouveau, ici dans des vers où l'amour est chanté de manières diverses. C'est un fort contraste avec le cauchemar atroce où se trouvaient l'horreur et la mort. Ce sont maintenant des rêves délicieux, et les visions traversent la pièce contribuant à leur allure onirique, parfois belles et comme irradiées. Pichette fonde sa poésie maintenant sur une exaltation des possibilités humaines, sur la croyance à

un avenir meilleur.

De nouveau Jean Lenclume, le narrateur, apparaît pour lire une sorte d'introduction, prologue qui laisse savoir au spectateur que Tellur se réveille du cauchemar pour se trouver dans un autre monde. Tellur essaie d'abord de s'identifier (peut-être y a-t-il là un souvenir proustien):

Et Tellur s'éveilla, et la chambre un moment flotta sans connaissance autour....
Puis tel un enfant qui repasse sa leçon,
il se rappela son nom, son âge, son état;
par suite, son époque: là, les motifs du
cauchemar dont il sortait le frappèrent.
C'était comme s'il avait eu un théâtre dans
la tête, alors qu'il aurait pensé avec son
coeur. ... ³⁴

Cette dernière phrase nous rappelle le "théâtre des opérations" dont il a été question dès le début de la pièce.

Il s'agit bien en effet pour Tellur d'être le témoin d'un spectacle tout en y participant, comme on le fait dans le rêve. Telle est dans cette pièce la conception de l'auteur quant à la participation "passive" de son héros aux événements décrits. Le rêveur n'est jamais victime dans son rêve, et en tout cas ne meurt jamais.

Lenclume explique au public ce qui se passe, dans un ton presque biblique, suivant une cadence prophétique, comme si le merveilleux allait venir. En effet la première partie traduisait le sang et le tonnerre du Vieux Testament, ou l'Exode et la guerre forment le sujet du drame. Mainte-

nant ce sera comme une révélation, une rédemption; une nouvelle vie se présentera. Car maintenant Tellur

...réagissait. Enfin le soleil lui montra sa compagne, Yllen; que lorsqu'il l'embrassa, -- elle qui avait le goût de la lumière aux lèvres, -- il trouva très heureux de l'avoir aimée au large de son cauchemar telle qu'il l'aimait le long des jours, à la conscience. ³⁵

Le thème de l'amour, les images de soleil, de lumières, de jours, sont en opposition thématique aux ténèbres des infernales d'où il est sorti. Son réveil est comme une nouvelle vie, une métamorphose, une renaissance:

Il sentit ses forces recroître, ses volontés renaître, ses espérances reverdir, et, comme ils avaient accoutumer de se réinventer, ce matin-là ils se reinventèrent.... ³⁶

Les noms forces, volontés, espérances et les verbes recroître, renaître, reverdir, sont des mots soulignant cette renaissance, cette nouvelle vie puissante spirituelle et physique. De nouveau, l'accent est mis sur l'"invention."

Comme si Lenclume raconte une histoire légendaire ou biblique, déjà longtemps passée, il commente:

Et c'était bien ainsi, d'autant que leur siècle singulièrement tragique passait pour le plus escarpé que le monde eût jamais gravi. Les guerres éclataient. Parfois cessaient. C'est alors que les survivants s'ingéniaient pour reconstruire, et qu'il était nécessaire de se réincarner. ³⁷

Le dernier mot suggère de nouveau ce sens de revivre, sous une nouvelle apparence ou forme. Un nouveau monde se découvrir, l'homme sera renouvelé, il renaitra.

Ce style narratif et biblique continue en exposition franche, avec des accents allégoriques et prophétiques:

or Tellur et Yllen savaient par expérience que le pain blanc retrouvé se parfume de miracles. ...ils sentaient, ... ils voyaient que la nature a plus de génie que les tyrans de forces implacables sous leurs ordres... De jour en jour, de mieux, la nature s'insérait dans leur coeur. ...Oui, pour eux, aimer, ce fut se venger de l'injustice, car s'ils s'aimaient l'un à l'égal de l'autre et toujours librement. 38

Le thème de ce songe où l'on atteint au ciel humain se prononce ainsi. L'amour est la solution, le pouvoir transformant, la réponse au cauchemar et à la destruction du monde, qui transforme cette destruction en un monde glorieux.

Ce "narrateur" sort après avoir annoncé en introduisant cette deuxième partie:

Tellur et Yllen ne désespéraient pas que la Terre ne fût leur bonne étoile. A tel-
le enseigne qu'une nuit Tellur fit un songe. 39

Alors le spectateur sera de nouveau témoin d'une série de visions brèves et lyriques, dans un climat onirique qui le surprend et l'étonne. Ce n'est pas le monde bien ordonné du théâtre classique ou réaliste. Il verra même une sorte de pastiche du théâtre classique où des couples amoureux classiques apparaîtront pour chanter brièvement leur amour en

alexandrins rimés, mais le tout est comme un songe, les apparitions sont comme des fantasmagories, vues d'un angle imprévu.

Tout d'abord le Serviteur de scène fait une entrée pour chanter, cette fois, un poème d'amour:

...
l'enfer refuse d'exister
...
l'arbre d'amour doit exalter
Le coeur humain est ma patrie
Son sang fait le tour de la vie
Jamais ne pourra s'arrêter

Jamais ne pourra s'arrêter. 40

Le ton et le thème s'établissent par ces mots; opposé à l'enfer et la mort, l'amour sauvera la vie, la rachetant toujours.

La "scène première" est un dialogue poétique en vers entre Tellur et Yllen. Tellur commence ainsi:

Le Sexe que l'on aime est un présent des Cieux,
Ce jour-là, le soleil revint si glorieux
Que la pourpre inonda de front les roses noires;
La nouveauté des nids changea les auditoires.

...
Oui, la nuit au grand jour m'enseigna ses mystères! 41

Le thème double de la pièce, mort-amour, est au fond presque freudien; deux forces essentielles chez l'homme se présentent dans Nucléa: la volonté de détruire la vie, et le sens de la vie ou la sexualité. C'est un lien qui justifie les étrangetés et les bizarreries gratuites en apparence, les unis-

sant à l'expérience profonde du poète.

Dans son cauchemar Tellur semblait avoir un souvenir du paradis humain. C'est l'autre pôle; au lieu de l'anarchie destructrice, l'harmonie de cet autre monde s'établit, l'amour étant une puissance métamorphosante.

Yllen répond à son amant en ces alexandrins rimés pleins d'allitération:

J'aime d'amour un homme ému de ma nuit fière,
Et le dire est si doux que la langue est lumière.
Avant lui les jardins étaient privés d'odeur,
Les midis de soleil, je palpitais sans coeur,

... O Nouvelle riante! O Lendemain connu!
Mes yeux coulaient de source, il m'était apparu.
Tout prit l'azur au vol. Je lisais dans les âges. 42

Toute la scène est extrêmement romantique, et rappelle même les duos d'amour lyriques hugoliens. La plupart des images de Pichette sont naturelles -- le soleil, les jardins, etc. Pichette détaille toutes les mouvements de cette émotion. Tellur finit cette première scène par ces vers exaltant le pouvoir de l'amour:

...
Je pris sa lèvre au sang, il coula dans mon corps.
Mon âme, son âme se touchant s'éclairèrent;
Sans se désenchaîner nos penses nous guidèrent
Vers ce point du baiser où chacun fait le feu
Que l'autre entretenait au moment de l'aveu. 43

Le spectateur est frappé par le langage, sa beauté verbale, et dérouté par le procédé. Les scènes d'amour dont il est témoin ne ressemblent guère à celles du théâtre réaliste.

Et ces scènes juxtaposées avec les visions infernales qu'il vient d'éprouver est encore un fort contraste qui frappe.

Ce qui suit est encore une suite de petites scènes où différents couples entrent pour parler d'amour. D'abord deux femmes apparaissent, comme une jeune femme et sa confidente:

...
Raconte, Lucia, je brûle d'intérêt.

...Que te dire, Sylvie,
Quand je t'aurai donné qu'il m'a donné sa vie.
Une femme aux rayons d'un intime soleil,
Voilà ce que je fus jusqu'à notre sommeil.
(Elles sortent.) 44

Le personnage cynique de Gladiol était aussi entré, et regarde silencieusement ces scènes. "L'amant" et "son amante" font leur entrée:

L'amant: ...
La plupart de mon âme est de votre côté.

L'amante: Je prends corps dans vos mains.

L'amant: J'ai lieu dans ta beauté.

L'amante: ...
Ainsi, c'est chaque jour une double existence...
...Que je vois à t'aimer par-dessus l'ordinaire...

L'amant: Et pour le dire mieux d'un coeur qui te vénère,
Allons nourrir le feu de mon sang et du tien. 45
(Ils sortent.)

Après, viennent "Le romanesque" et son "confident":

Le confident: Explique!

Le romanesque: J'en suis fou par la raison suivante,
C'est que nuit comme jour sans cesse je l'invente:
Un lys dans un miroir quand je la vois qui boit! 46
...

Après qu'ils sont sortis, Gladior écoute Yllen et Tellur qui expriment en échos variés les sentiments de ces couples. Gladior affirme,

Quel étrange métier, celui de l'auditeur!
Les silences entr'eux passent pour exprimables!
Jamais le même amour, toujours les mots semblables. 47

Encore l'idée de spectacle, de théâtre se fait explicite.

Il n'y a pas de "conflit" dramatique dans la pièce, ce qui déconcerte le spectateur qui le cherche, mais quand Tellur et Yllen confrontent Gladior, il y a une sorte d'argument entre eux qui est le seul essai du poète de présenter dramatiquement une opposition entre cet esprit de haine et les forces d'amour que représente le poète, qui continue à chanter l'amour. Gladior sert de contraste à Tellur, peut-être comme une sorte de repoussoir pour que celui-ci puisse mieux se définir et préciser ses valeurs. Les paroles du personnage démoniaque sont cyniques et froides:

...
Les caresses, tenez! me font mal, et entaillent
Mes chairs affreusement.

...
L'entière Humanité mérite la torpille
Le moyen est connu de la défaire en bloc. 48

Tellur lui répond,

Qu'attendez-vous de rien? Anticipez le choc.
Soyez votre prophète... Il n'est qu'un suicide!

Gladior: Euh! je préfère attendre un temps plus fratricide.
Je veux poursuivre encor quelques amers progrès. 49

Leur argument continue :

Gladior: Au défi d'accomplir un amoureux devoir
Je me heurte à ma fin pour loin que je raisonne,
Et pour toute leçon l'univers m'emprisonne.

Tellur: Acceptez la prison dans son immensité,
Car n'en point voir les murs, c'est être en liberté⁵⁰

Dans des phrases antithétiques hugoliennes en alexandrins,
l'opposition entre ces deux pôles se concrétise par ces phrases
parallèles :

Gladior: D'où parlez-vous? du Ciel?

Tellur: Qu'ignorez-vous? la Terre?

Gladior: Etes-vous sans révolte?

Tellur: Etes-vous sans mystère? ⁵¹

Le contraste est évident, mais le spectateur est incertain du genre de théâtre qu'il écoute et voit. Le mélange du discontinu des scènes avec l'harmonie des phrases individuelles le déroute. Il ne sait s'il est en plein surréalisme ou romantisme, et il reconnaît les couples du théâtre classique et les antithèses représentées par ces deux hommes qui ne sont pas des personnages typiques du théâtre conventionnel mais des acteurs qui parlent d'une manière qui serait curieuse même pour le théâtre poétique moderne traditionnel. La beauté de la plupart du langage le frappe, le lyrisme de certains passages le touche affectivement, mais sa réaction est faite de sentiments mêlés, car il n'a pas de précédent sur lequel former un jugement. L'originalité de l'au-

teur lui fait sentir le climat onirique, présenté de façon tout à fait nouvelle.

Ce contraste entre le pessimisme et l'espoir varie:

Gladior: Je parle devant moi pour mieux vous repartir
Que le succès des morts est leur seul avenir.

Tellur: Tout le temps tout le monde est à douter qu'il meure;
Mais douter plus ou moins, c'est que vivre demeure.⁵²

Il affirme la vie. A la question d'Yllen, Gladior répond qu'il n'a jamais aimé, et que

Mon sang suit dans mon coeur un cours inad-
missable.⁵³

Ses paroles suivantes sont intéressantes:

Fallait-il que j'e fusse un être? Qu'est un être?
Une cynique odeur? le timbre d'une voix?
L'absurde résumé d'un futur autrefois?
La flamme d'une flûte à la merci d'un souffle?
Qu'un rire scélérat alors me le camoufle....⁵⁴

Il raconte, en vers, un crime, ce qui semble faire peur à Yllen, qui exprime ce sentiment ainsi:

Tellur, mon coeur me bat!

...
Je ressens tes raisons, je connais ta tendresse,
Mais quelque chose là d'insoluble m'opprime.
Ou mon âme est sujette et mon sang dominé.

...
J'aime en toi le souci d'un monde sans frontières.
Mais l'instant du dehors peut être le fatal.⁵⁵

C'est là où elle se rapproche le plus d'un personnage qui ressemble à ceux du théâtre classique ou romantique. Tellur la rassure, reaffirmant sa foi ainsi:

Non! je t'emporterai dans un rythme natal.
L'arbre en fleur! Les ailes ouvertes à la danse!

...
Yllen, l'amour est grave, et je suis ton ami.⁵⁶
(Ils sortent.)

Une autre scène courte et curieuse est celle à laquelle assiste toujours Gladior, où un "Passionné" entre pour dire dans une autre langue mêlée au français,

Et'cla du don dardi lo far del pyrivelse
 Anthor jérémica pour jamais sur la delce,
 Epouvantristement elle pompait mon coeur. 57

Gladior sort en s'exclamant,

Fallait tuer! 58

pendant que le Passionné continue à poétiser,

J'existais...J'adorais...je mourais à
 la ronde.
 J'avais le coeur empli de plusieurs
 fins du monde.... 59

Pichette épuise toutes les variations possibles sur son thème d'amour.

Tellur rentre pour parler encore de l'amour, en vers classiques, l'appelant le rythme de la Terre. Tout comme le fait Victor Hugo, le poète se persuade que le sentiment est la grande leçon de la nature. Pichette pourrait dire comme lui, "Tout conjugue le verbe aimer", dans une sorte de mysticisme sentimental:

Je redirai
 Le délice imprécis dont je t'énivrerais;
 L'amour que j'aime aimer aimera que j'adore
 La femme au sein du monde en qui je m'incorpore 60
 ...

Un dernier couple romantique apparaît dans une scène insérée comme une autre vision amoureuse. C'est maintenant "Une aveugle" et "Son soupirant". Le soupirant avoue

(une petite touche qui rappelle Stendhal):

Moi qui me meurs d'amour avant de le connaître,
Je vous ai vue, un soir de lune, à la fenêtre, ... 61

L'Aveugle répond, d'abord,

Abandonnez ici cette prompte espérance
Dont mon infirmité redoute l'apparence; 62

Mais, par de beaux vers son soupirant la convainc, et cette avant-dernière scène finit par des vers qui indiquent que l'amour conquiert toujours: elle s'écrie,

O mon âme est au coeur d'un plaisir que j'ignore!
...
Je ne sais quel destin il faut remercier
Du vôtre qui voulut à moi s'associer
Ou du mien par bonheur qui sut le reconnaître.
Venez; ma nuit se lève, et je dois vous connaître. 63
(Ils sortent.)

L'amour éclaire même les aveugles.

La dernière scène se remplit d'un lyrisme qui atteint son apogée. Tellur et Yllen chantent la gloire de l'univers avec élan et enthousiasme, après avoir chanté les extases de l'amour, décrivant parfois la joie des sens. Tellur commence ainsi par cette belle image:

Désir! ô donjon né du château de tes mains,
--- Antique renouveau des rapides chemins, ---
Pour toi, pleurer remonte à la source de joie.

Yllen: Filtre-moi dans ta gorge et parle: que je voie
chaque mot se former, que j'aime à retenir. 64

La poésie est intense; les images redeviennent naturelles/

Tellur: Le futur m'est présent comme ton souvenir

...
...

L'alouette grisolle,

L'aile effleure la feuille, et le parfum s'envole.
L'azur tourne à la fête.

Yllen: O Chère déraison
Qui te fait m'embrasser plus loin que l'horizon.⁶⁵

Gladior, qui les regarde, à part, est toujours cynique, et
les ridiculise:

Tu les voix! ⁶⁶

Mais puisque Tellur continue de chanter l'amour et sa gloire,
il se rend, et les laisse, chassé par l'amour. Ses derniers
mots ~~sont~~ aussi pessimistes que jamais:

Demain ils périront de deux coeurs à la fois.
Que me veut la beauté nageuse d'une jambe,
Et celle qui l'exhibe, et celui qui s'en flambe,
A moi qui peux, qui sais -- parfaite pesanteur --
Penser la mort? Rentrons.⁶⁷
(Il sort.)

Le duo d'amour devient de plus en plus intense:

Tellur: Brûle-toi, brûle-moi.

Yllen: Je suis le feu qui tremble.

Tellur: Je lave le soleil dans l'eau qui te ressemble

...
Le miracle est dans l'air! Les fruits exaucent l'arbre!

Yllen: Par le sang transfusé dans les veines du marbre
L'immobile s'anime et, d'un seul mouvement
Pour tout ce que je suis, fait du monde un amant.⁶⁸

Tout leur être s'épanouit et se dilate. Ils suivent le rythme
cosmique, éprouvant la sensation d'être une parcelle de l'univers,
vraiment vivant. C'est un mouvement de fusion avec la
nature. La tendance cosmique s'harmonise avec le sentiment

intense de l'existence individuelle. C'est la Vie. Leurs âmes frémissent et s'y abandonnent, s'identifiant à elle. C'est un abandon aux forces de la nature dans une exaltation mystique devant la vie universelle.

Leurs phrases prennent un aspect de feu d'artifice; ces vers sont comme une révélation:

Tellur: Gloire! La vie expose.

Yllen: Immense intimité.

Tellur: Un orgue de couleurs!

Yllen: Un levain de musiques!

Tellur: L'âme explose de joie aux frontières physiques.

Yllen: Graine!

Tellur: Herbe!

Yllen: Fleur!

Tellur: Abeille!

Yllen: Espace!

Tellur: L'Univers!

Yllen: Mon amour est un monde et mes yeux sont ouverts. ⁶⁹

Cela semble même des accents claudéliens; les vers sont hachés, suivant le souffle des acteurs. Le chœur ajoute à l'effet révélateur de cette dernière scène. Il y a enfin un bond icarien vers une sur-réalité. Tellur s'exclame en s'adressant au monde humain, (et c'est toujours Richette qui parle):

...
 Humains, accordez grâce à mes fièvres parlantes!
 Je veux sauver la mort et porter mon amour,
 Soleiller les vivants, embellir leur séjour, 70
 ...

C'est la mission du poète. Il veut faire voir aux hommes.
 Le poète adopte une attitude de demiurge; la poésie devient
 instrument d'action, à la Hugo même.

J'ai le coeur à donner. La vie est dans ma voix!
 Tout sonne et refrissonne en de claires débauches,
 Les cloches, les bosquets, les pierres, et les fauchures? 71

La pièce finit par ces mots d'illumination; le monde éclate;
 plus pur; les portes du merveilleux s'ouvrent:

Tellur: Les Soleils a foison
 Crépitent sur l'Azur.

Yllen: L'Azur est ma maison!

Tellur: Enfin l'Eternité sur ton âme se fonde.

Yllen: O passe, ô tourne en moi comme la clef du Monde... 72

L'amour a apporté au poète-mage, aux amants, une révélation,
 la clef d'un alphabet perdu. La métamorphose aboutit à l'il-
 lumination, à la transfiguration, à travers et grâce à l'amour.

Toute la pièce est en réalité un long monologue du poète,
 interrompu par ses visions qui sont des variations de ce long
 discours poétique. Ces aspects variés donnent à Nucléa la
 qualité d'une mosaïque, et les éléments divers de ce rassem-
 blement sont comme de petites illuminations qui jaillissent
 et s'évanouissent aussitôt, sans ordre apparent. Le cauche-
 mar et le songe suivent la logique de rêve où l'esthétique

est celle du discontinu.

Ce discontinu prend la place des anciens procédés de composition théâtrale, faisant pour le spectateur un chaos d'apparences qui ne le laisse jamais tranquille, le laissant sur une impression de kaléidoscope. Comme dans un film accéléré, les scènes sont des "flashes" qui frappent presque sans donner le temps au spectateur de reprendre haleine. C'est un mouvement contre l'ancienne logique du théâtre français que fait Pichette, qui veut que sa poésie soit entendue et sentie de façon originale.

La pièce est insolite dans sa nouveauté, dans sa forme. Mais il y a liaison et unité dans la pièce, quoique pour le spectateur le tout semble d'abord peut-être incohérent et dissocié. La rupture extrême avec les pièces traditionnelles l'inquiète, (le manque d'intrigue et de personnages comme tels), mais la beauté verbale de la pièce est indéniable, et le lien unifiant est celui de la poésie personnelle de l'auteur. C'est une poésie hétérogène, mais dont les éléments se lient aux thèmes antithétiques de la guerre et l'amour, -- ou le mal et le bien, le tourment et le plaisir, l'absurdité et la lumière -- les vieux conflits universels. L'effet total de ce diptyque est de frapper le public en recréant d'abord l'expérience vécue de la guerre, et en l'opposant à l'expérience métamorphosante de l'amour, en

touchant les sens et en faisant appel aux émotions du spectateur par ce contraste de forme neuve et par le choc de son langage.

Pichette découpe sa pièce suivant ces deux parties dont chacune a son propre ton et thème mais qui en se variant sans cesse font corps avec l'ensemble. La guerre et l'amour sont des oppositions éternelles, et Pichette implique, comme le dit le critique Roger Shattuck, que

the depravity of the former, quite apart from any ideological position, can be re-deemed only by the salvation of the latter. 73

Parfois ses idées sont exprimées par des phrases logiques, parfois elles sont suggérées par une gerbe de mots et d'images évocatrices. Rimbaud a donné des exemples éclatants de l'esthétique du discontinu; comme ce voyant, Pichette construit plutôt par juxtaposition. On n'a pas affaire à un déroulement linéaire. Les éléments des phrases, ou les visions variées, se trouvent souvent désintégrés, mais ils sont réassociés différemment. Les phrases éclatent, et les images éclairent.

La plupart de ces expressions et de ces tableaux pourraient faire l'objet d'un grand commentaire explicatif, mais la poésie de Pichette transmet l'émotion que la prose rationnelle ne pourrait pas communiquer. Ces images ne sont pas gratuites pourtant, quoiqu'elles soient parfois obscures; le

poète les a resserrées, et, d'habitude, les concentre. Son élan lyrique est cristallisé dans des formes; il combine son flux verbal dans un raccourci saisissant, et ses images nous étonnent par leur justesse fulgurante.

Son lyrisme est dynamique, s'il n'est pas toujours dramatique. Par là il rappelle certains poètes apparentés au surréalisme -- Rimbaud, et Eluard, par exemple; ce dernier lui aussi célèbre la manière dont l'amour anéantit le temps; mais Pichette a retenu aussi des leçons du romantisme. Les duos d'amour rhapsodiques, les antithèses, la mission du poète, ses visions prophétiques l'ont penser à Victor Hugo. Le critique Michel Corvin même l'appelle "l'Edmond Rostand du surréalisme".⁷⁴ On peut retrouver aussi des accents claudeliens dans cette symphonie universelle surtout à la fin de la pièce où l'homme et l'univers semblent se joindre dans une même unité.

Mais ses dons de recreation verbale appartiennent à lui seul, et, quoiqu'il se tienne peut-être sur les "lisières du théâtre",⁷⁵ il y parle neuf, et ses paroles sont puissantes, et très belles. Et le critique Guicharnaud affirme,

Here we have the substance of great drama:
the drama of revolt and the demand for an
elevation of man amidst modern calamities...⁷⁶

En présentant ce thème, il rompt de façon originale avec des formes anciennes. Pichette présente ce drame, son cauchemar

et son songe dans une forme poétique tout à fait individuelle.

Il y mêle toutes sortes de choses en y monologuant, poétisant sans cesse. Sa pièce est une sorte de pierre à facettes qui forme un tout à la fois un et multiple.

C'est une pierre irrégulière dont les images reflétées brillent soudain curieusement, projetant des illuminations qui ne suivent pas de lignes droites, mais qui, multiformes et complexes, s'enchaînent de manière bizarre. L'effervescence de ces projections, violentes et intenses, est exubérante, et tout à fait libre. C'est un mouvement d'ensemble qui semble d'abord dispersé, mais qui triomphe, et par ses contrastes même. C'est un mouvement baroque, indépendant, personnel, qui s'élabore en éclatant, en assumant des formes diverses luisantes.

Chapitre V

Les Amants du Métro; ou ballet à Babel

Nous avons vu chez Pichette un artisan de mots qui sont souvent éloquents, un dramaturge consciemment poète dont la beauté de la poésie réside dans son harmonie; il rompt avec les conventions théâtrales en gardant une manière poétique toute verbale, presque une rhétorique. Cette manière contraste fortement avec celle du poète Jean Tardieu dans Les Amants du Métro, pièce où la poésie est paradoxale-ment plutôt muette, où les mots sont souvent volontairement incohérents et presque un anéantissement du langage poétique.

La pièce est tout à fait insolite. Tardieu y offre un langage vide de contenu conceptuel; il fait usage d'un dialogue dramatique qui n'a pas de sens discursif. Et ce dialogue est prononcé par des personnages qui sont des marionnettes, presque des figures de carton. Mais on pourrait dire que son usage du dialogue est poétique en ce sens qu'il est distinct du discursif, c'est-à-dire un dialogue

...which replaces the exchange of ideas or information between the characters by the striking up and development of poetic images and themes by a new logic of association. ¹

Sa courte pièce expérimentale est un petit tour de force en montrant les possibilités d'un langage qui est le plus souvent disjoint et fait de mots qui ne sont souvent que

des sons, des non-sens, un langage qui est plus rythme que signification, des mots curieux en mouvement.

La singularité de ses procédés est frappante. Tardieu veut créer une convention théâtrale nouvelle, et sa création est différente de celles des autres auteurs d'avant-garde. Abandonnant tout style "littéraire", il parodie le langage, se moquant de la syntaxe et du vocabulaire conventionnels et quotidiens, faisant du langage un usage original. Mais il nous fait sentir derrière ses non-sens quelque chose qui les dépasse. Dans le théâtre de Tardieu,

grammaire et métaphysique s'amuse
l'un et l'autre.²

Il réussit à créer sur la scène un genre insolite dans sa recherche d'une nouvelle structure dramatique. Sa pièce apparaît dans un recueil intitulé "Poèmes à jouer", et elle ressemble plus à un poème musical par son rythme et sa logique intime et individuelle qu'à une pièce de théâtre traditionnelle.

A la fois pleins de mouvement et immobiles, les Amants du métro sont un "ballet comique sans danse et sans musique", d'après l'auteur, où les personnages curieux apparaissent, vont et viennent, et disparaissent comme le font des danseurs ou des marionnettes, suivant le rythme inhérent à la pièce. Ces personnages, qui n'ont pas de vie réelle, dif-

fèrent des personnages traditionnels de tous points de vue. Ce sont des créations sans nom, tirées par des ficelles de leur créateur, des figurants représentant certains types exagérés, de petites caricatures des personnes qu'on peut voir tous les jours, par exemple, dans le métro.

Tardieu raconte en filigrane une simple histoire d'amants en commentant de sa façon personnelle et originale ce qu'est la vie moderne. Il n'y a pas de "sujet" ni de "thèse" comme telle dans la pièce, mais l'auteur réussit à transmettre à l'auditoire un message réalisé dans sa création en présentant une situation dont les ramifications humoristiques touchent le sérieux.

Cette petite histoire se développe selon une progression dramatique presque de type classique, quoique d'une manière toute neuve. Les amants s'aiment, se querellent, se séparent, se rejoignent. Il y a des obstacles à franchir, à la Corneille, obstacles qui se composent des Autres, à la Sartre. Et la scène présente une sorte de tranche de vie surréaliste, où on joue un petit drame de tous les jours. Mais on peut y trouver une signification plus profonde que celle du petit drame romanesque des amants. Une métaphysique s'y glisse, qui trouble.

La pièce est brève, un seul acte court. Elle est di-

visée en deux tableaux, et a comme personnages principaux Lui et Elle, les amants, ainsi que vingt-trois autres personnages dans le premier tableau, et six autres dans le deuxième. Cinq comédiens incarnent successivement ces personnages, tous voyageurs de métro, en changeant des détails de costume, et en changeant de voix et d'attitude. L'action a lieu d'abord sur le quai d'une station de métro, et ensuite dans une des rames.

Les vingt-trois voyageurs sont anonymes, et le "protecteur" du métro est un mannequin. Ils font un va-et-vient qui donne l'impression, signale l'auteur, d'un mouvement "irrégulier et imprévisible, tout en étant réglé avec précision." C'est presque comme un corps de ballet. Tar-dieu veut qu'ils soient comme des gens inconnus qui se livrent à "toute la mimique, en apparence étrange et insolite", d'un lieu de passage public. Il veut que l'ensemble donne l'impression d'une sorte de ballet, "avec transposition de la réalité dans le rythme." 3

C'est donc une danse de la vie, un ballet parlé, car on y parle, mais toujours curieusement. Le langage qu'on entend est fait de mots et de phrases pour la plupart banales, répétés constamment; ce sont des clichés ou des phrases incomplètes, des non-sens ou de simples sons. Mais c'est un langage qu'on entend tous les jours. Les

conversations sous-entendues, les gestes, les phrases coupées, les babillages imprécis -- c'est ainsi qu'on parle, ou qu'on semble le faire, pour Tardieu. Son imagination poétique et son langage insolite naissent curieusement de l'actualité.

Le rythme surtout l'emporte. Tout suit la structure d'une danse, où les participants sont des silhouettes contemporaines. Nous sommes, comme le dit Gaëtan Picon,

en présence de l'insolite, de l'absurde des situations quotidiennes que le théâtre classique a dramatisées.⁴

Tardieu souligne le caractère comique des types qu'on va voir, de leurs petits monologues. On se trouve dans un monde où toutes les habitudes du langage et de la politesse sont exagérées. Par exemple au début de la pièce, on est témoin d'abord de la rencontre, dans le métro, de deux hommes du monde. Au fond, d'autres gens vont et viennent, une foule qui apparaît, disparaît, réapparaît. Le premier homme du monde, très aimable, dit:

Alors, au revoir, mon cher!⁵

Le deuxième homme du monde est encore plus aimable:

Vous vouliez dire: au revoir, mon cher...

Le premier:

Quoi donc, n'ai-je point dit cela?

Le deuxième:

Si, si, vous l'avez dit: vous avez bien dit: au revoir, mon cher!

Le premier:

N'est-ce donc point ce qu'il fallait dire?

Le deuxième:

Exactement ce qu'il fallait dire. Et je répondrai...

Le premier:

Et vous répondrez?

Le deuxième:

Je répondrai: Au revoir, mon cher.

Le premier:

Allons, tout est bien ainsi. Au revoir!

Le deuxième:

Au revoir!

Le premier:

Au revoir!

Le deuxième:

Au revoir! ⁶

Ils se serrent les mains plusieurs fois chaleureusement et s'en vont, l'un à droite, l'autre à gauche. Mais avant de disparaître, ils s'arrêtent brusquement. Le premier se retourne et s'écrie:

Et à bientôt! ⁷

Le deuxième fait le même jeu, et mettant sa main en porte-voix, s'écrie à son tour:

Oui, à bientôt!

Le premier:

A bientôt! ⁸

Voilà de la politesse à la Tardieu. C'est une cérémonie, mais vue par des yeux tout neufs. Le comique de la situation, c'est que ces gens du monde, de la société polie et raffinée, sont dans le métro, où il y a la foule, des gens du peuple; le comique du langage, c'est l'exagération du formalisme, une parodie due aux formules-clichés. Comme chez Ionesco, l'inutilité du langage réduit à des formes vides, traduit le vide de la pensée.

Quand arrivent pour la première fois Lui et Elle, se tenant par la main, ils avancent presque en dansant. Ils vont et viennent une ou deux fois ainsi, puis disparaissent en souriant. Toute leur conversation est sur un rythme de valse:

Lui: Un, deux, trois, amour

Elle: Un, deux, trois, séjour

Lui: Un, deux, trois, Adour

Elle: Un, deux, trois, toujours

Lui: Un, deux, trois, ficelle

Elle: Un, deux, trois, plaisir
 Lui: Un, deux, trois, nacelle
 Elle: Un, deux, trois, partir
 Lui: Un, deux, trois, je t'aime
 Elle: Un, deux, trois, balance
 Lui: Un, deux, trois, quand même
 Elle: Quatre, cinq, six, constance
 Lui: Un, deux, trois, rivière
 Elle: Un, deux, trois, content
 Lui: Trois, cinq, sept, mystère
 Elle: Un, deux, trois, longtemps
 Lui: Un, deux, trois, amour
 Elle: Un, deux, trois, toujours
 Lui: Un, deux, trois, toujours ⁹

Puis ils s'en vont. C'est tout ce qui est nécessaire pour exprimer ce qu'est un jeune amour. Les éléments essentiels sont là, récités dans ce rythme d'amour. Le vocabulaire est celui des amoureux; et ce sont des rimes qui traînent dans des chansons populaires. Lui et Elle s'annocent immédiatement comme des amants par cette déclaration toute neuve des sentiments romantiques. La répétition soit du rythme soit des mots, la rime, et les quelques mots typiquement indicatifs de cette émotion traduisent la cadence et l'harmonie de leur état. C'est un enchaînement d'ac-

cords; les sons et les mouvements se succèdent d'une façon surprenante et adéquate dans cette brève apparition. Mais c'est plutôt une parodie des "romances" populaires ou des mauvaises poésies d'amour. Cependant cette parodie est légère. La sympathie de l'auteur reste pour le jeune couple d'amoureux, même s'il ne peut s'exprimer que de façon banale.

Les courtes scènes qui suivent sont parodiques et se passent comme des "flashes" cinématographiques. On voit brièvement certains types: La Dame pressée, un monsieur qui boite, un monsieur prétentieux, l'Amie du coeur, et deux hommes, un prêtre et un laïc, ces derniers absorbés dans la lecture de leurs livres.

La Dame pressée est suivie du monsieur qui traîne la jambe. Elle dit,

Vite, Gustave...pas manquer...correspondance!...Vite!

Le monsieur qui boite, très essoufflé, répond,

Long...long...mal aux talons...

La Dame pressée, agacée:

Mon Dieu' ... arriverons pas... tout sera fini! 10

Arrivent un monsieur et une dame qui traversent majestu-

eusement la scène. Le monsieur prétentieux:

J'en ai eu un, pendant fort longtemps...

L'Amie de coeur:

Ah! et comment était-il?

Le monsieur prétentieux:

Il était beau. Très beau. Très très beau. Vraiment très beau...Mais très fragile... Et très difficile à comprendre. Très, très. Il fallait s'y habituer...Très!

L'Amie de coeur:

A ce point-là, mon cher, ça devient assujettissant, très assujettissant! Moi aussi, j'en ai gardé un longtemps, gardé un longtemps. Mais un jour, en le nettoyant, nettoyant... 11

Elle fait un geste vague, évoquant soit la mort d'un être, soit le bris d'un objet. Le monsieur prétentieux:

Ah? Et où était-il?

L'Amie de coeur:

Sur la cheminée du salon, cheminée du salon! 12

Ensuite s'approchent les deux lecteurs, qui se ressemblent étonnamment mais l'un est un prêtre et l'autre un laïc. Ils se heurtent l'un à l'autre; le lecteur ecclésiastique s'exclame:

Oh pardon!

Le lecteur laïc:

Oh pardon! 13

Le lecteur ecclésiastique, parlant de son livre, comme s'il se présentait lui-même, dit, avec une légère inclination du buste:

Saint Paul!

Le lecteur laïc fait le même jeu:

Marquis de Sade!

Le lecteur ecclésiastique:

Excusez-moi!

Le lecteur laïc:

Je vous en prie! 14

Ils se saluent gravement et continuent leur chemin en reprenant leur lecture.

Ainsi par quelques touches, Tardieu caractérise parfaitement ces petits personnages, cette foule de tous les jours, des personnes qui sont nous-mêmes. C'est une miniature d'une peinture de la vie, faite d'exagération, d'absurde, d'humour. Ses moyens d'expression sont originaux. Les cérémonials eux-mêmes sont une sorte d'attitude morale; l'absurdité de la vie bourgeoise, de nos attitudes se montrent. Le spectateur se rend compte de l'insolite qui est une partie de notre vie de tous les jours. Tardieu souligne ici le comique de ces vies vécues sans s'en douter.

Ces tableaux sont amusants en surface grâce à la légèreté du ton et l'aspect familial des personnages et du décor. Mais derrière ceci se dissimule la tragédie de la vie moderne, l'incommunicabilité des consciences ou l'impossibilité pour le témoin de comprendre ses semblables même dans le banal de la vie quotidienne.

Cette foule est comme une rumeur murmurante, servant de fond pour les amants, peuplant ce monde oubliés de ce couple.

Lui et Elle réapparaissent, s'embrassant, se parlant. On les a vus dans un état d'harmonie. Ils sont maintenant dans un état de ravissement:

Elle: Où suis-je?

Lui: Auprès de moi.

Elle: Où est-tu?

Lui: Près de toi.

Elle: Tu es?

Lui: Je suis.

Elle: Je n'étais rien. Tu es venu. Je suis.

Lui: Je suis avec toi.

Elle: Je ne suis rien sans toi.

Lui: Nous sommes.

Elle, implorant: Dis: Nous serons!

Lui: Nous serons.

Elle: Je voudrais être toi.

Lui: Tu es moi.

Elle: Pour toi, autour de toi.

Lui: Par toi, vers toi, à travers toi.

Elle: Etre l'un pour l'autre.

Lui: Un seul être. 15

Ils sont, évidemment. C'est un couple, unis par le verbe. Tout ce qu'il faut pour eux c'est être. Quelques pronoms personnels, le temps du verbe, plusieurs prépositions. Tar-dieu réussit, par l'emploi d'une situation adéquate, à faire donner au banal verbe "être" toute sa force dramatique et émotionnelle une fois de plus, sans exclure non plus ses implications ontologiques.

Ils s'en vont lentement. Mais bientôt vient un changement. Quand ils apparaissent de nouveau, une "scène" succède aux scènes d'amour. Quelque chose est arrivé.

Elle est "dans l'attitude de l'énervement et du reproche", dit l'auteur, et Lui est "dans l'attitude de l'innocence désarmée", qui espère être "défendue par la seule évidence de sa bonne foi":

Elle: Songe à ce que tu étais!

Lui: Mais je suis toujours!

Elle: Non, tu n'es plus toi!

Lui: Mais si, je suis moi!

Elle: Mais non!

Lui: C'est toi qui n'es plus toi!

Elle: Ah, c'est trop fort! C'est toi qui n'est plus moi!

Lui: Mais quoi? Mais pourquoi? Mais qu'est-ce?

Elle: Tu sais bien que!

Lui: Que quoi?

Elle: C'est toi-même qui l'as dit.

Lui: J'ai dit quoi?

Elle: Tu le sais bien. Tu n'avais qu'à ne pas!

Lui: Mais je n'ai pas voulu! J'ai dit que! Mais tu as compris que ne pas!

Elle: J'ai compris que j'ai compris. 16

Lui, commençant à s'échauffer:

Et moi, je suis ce que je suis à la fin! 17

Elle, relevant le défi:

Ah, tu es ce que tu es! Eh bien, moi aussi!

Lui: Mais non, voyons! Tu ne peux pas être ce que je suis! 18

Elle, pleine d'un reproche passionné, presque au bord des larmes:

Je l'étais bien, tout à l'heure! J'étais ton 'je suis', tu étais mon 'tu es'. Ah, tout est bien différent!

Lui, implorant:

Ecoute-moi! 19

Elle, pleurnichant:

Non! Viens! Allons-nous-en! C'est ici
que nous étions!

Lui, attendri:

Mais nous serons, tu le sais bien, nous
serons de nouveau! ²⁰

Ils s'en vont. C'est la classique querelle d'amoureux. Tardieu la réduit à un certain nombre de phrases en apparence ultra banales. A cet égard la scène est "réaliste", c'est la célèbre "tranche de vie" découpée dans la réalité vécue, en dehors de toute recherche ou de tout effet artistique. Mais du fait qu'elle est intégrée à un ensemble de scènes, elle acquiert une efficacité dramatique indéniable. Le banal va comme chez certains autres auteurs (Dubillard entre autres) exprimer l'impuissance du langage chez ce couple d'amoureux, c'est-à-dire qu'il montre indirectement l'artificialité du dialogue conventionnel du théâtre. Comme dans d'autres pièces (Il y avait foule au manoir) Tardieu montre paradoxalement cette convention en la rejetant. La banalité du dialogue marque son caractère agressif qui frappe le spectateur.

Une des scènes amusantes se passe entre deux élégantes étrangères. Elles ne se comprennent pas, parlant des langues différentes. On entend la première,

qui s'exclame:

Ama mahi, paha 'Paris'! 21

La deuxième, n'ayant compris que le mot "Paris", répond:

Oh Paris, gouch, gouch, Paris!

La première:

Ouyou me-houi?

La deuxième:

Pa kop, pa kopi, potok! 22

Enfin un interprète se présente à elles. Il les aide toutes les deux, et tous les trois finissent par s'éloigner ensemble en riant:

Le deuxième:

Achr! Achr! Dedette, dedette! Abra huxo-ras magox!

La première:

Meme-hi, amama oui! mahoua, mahi!

L'interprète:

Popox! heu! heu! heu! Popox, popox! 23

Tardieu substitue un langage étrange à un autre. Là encore s'exprime le thème de l'incommunicabilité des êtres, sous cette forme humoristique. Tous ces procédés sont empruntés au music-hall. Tardieu joue sur les éléments de la vie moderne en maître de la variation parodique. Sa cocasserie est en même temps une façon de dire com-

ment on ne peut pas toujours communiquer l'un avec l'autre par le langage seul.

Quand les amants reviennent, ils sont en pleine discussion. La querelle est devenue violente. Accusations, attaques verbales, explications, injures, récriminations, critiques amères s'accumulent -- le tout sans verbe.

Lui s'écrie violemment:

Et tu, et tu, et tu, et tu! ²⁴

Elle, même violence:

Pas moi, mais toi, pas moi, toi!

Lui:

Pardon, tu me!

Elle, furieuse:

Comment, je te?

Lui; Oui, je te!

Elle: Je te jamais, moi!

Lui; Si, tu me!

Elle: C'est toi qui!

Lui: Moi qui quoi?

Elle: Toi toi toi toujours toi! (Ironique;) Ah vraiment! (Véhémente et volubile) Et comment qui que je? Et pour qui pourquoi?

Lui, accablé:

Mais pour toi, pas pour moi! C'est toi qui te, alors que moi je!

Elle: Moi je oui, parbleu, moi je, moi je
 toujours!

Lui, continuant un effort d'explication sincère:

Mais enfin: moi je, parce que toi tu!

Elle, possédée du démon:

Il n'y a pas de toi tu! Fini le moi tu,
fini le toi, fini le moi!

Elle fond en larmes. Lui, ému:

Mais tu sais bien que je! 25

A cause de leur querelle, ils ne peuvent plus communiquer. Ils étaient capables de se comprendre, malgré leurs phrases presque totalement elliptiques. Maintenant leur langage a même épuisé ces ressources.

La querelle continue. Enfin Elle s'éloigne, pleurant, pendant qu'il l'implore, l'appelant de noms variés -- Francesca, Julietta, Eloa, Héloïse, Laure, Béatrix, même Cléopâtre. Mais elle sort de la scène en courant s'écriant "Non!" Lui cherche à la rattraper, courant après elle; sa hâte est croissante, traduisant ses sentiments. Il a perdu son amour, et désire le retrouver. Le tragique et le pathétique doivent être présentés par ses mouvements.

Pendant la fin de ce jeu de scène, une voix des coulisses continue à énumérer des noms de femme, sur un ton "monotone mais très rythmé, martelé". Tardieu

veut que le rythme de la course des deux amants s'accélère ~~em~~ même temps que la mélodie des noms de femme.

Ces phrases sont encore plus brèves, et elliptiques (il y a absence de verbes), réduites au minimum. Le sens doit se montrer par l'intonation qui valorise l'affectivité du langage au détriment de son intellectualité. Par contre le chapelet de prénoms féminins (allusion à des femmes célèbres dans la littérature et l'histoire) fait appel à la culture -- donc à la connaissance intellectuelle -- du public. Là encore c'est l'éternel féminin, incompris de l'homme. Mais le tragique n'est pas appuyé puisque la scène se passe dans un décor familial et les amants se reconcilieront, peut-on penser. Mais ces allusions suggèrent le tragique de l'instant pour le jeune homme.

La scène se vide pour le deuxième tableau, qui est aussi comique dans son ensemble mais contient quelques passages plus sérieux. Tardieu le remplit d'éléments risibles, mais insère vers la fin une note grave, qui produit un malaise. On reconnaîtra le danger et la tragédie du vide dans le monde moderne.

Ce deuxième tableau a lieu dans un compartiment d'une rame de métro, ouvert. On voit debout un rang de mannequins, dont l'oeil est fixe ("pour cause", dit

l'auteur), qui remplit le compartiment. Il n'y a de place que pour un rang de voyageurs serrés. Derrière, on voit des silhouettes (en carton) qui simulent une foule de voyageurs tassés debout.

Six voyageurs arrivent en courant et montent très vite dans le compartiment, laissant une place libre à chaque extrémité de la scène: Ces six voyageurs vont devenir des obstacles à franchir pour Lui, qui a perdu son amour, et qui va essayer de le retrouver, malgré l'indifférence ou l'hostilité des gens qu'il trouve autour de lui. Ce sont l'amateur de journaux, la dame offensée mais provocante, l'ouvrier compréhensif, la star imaginaire, le "protecteur", qui est un mannequin, et l'individu-en-train-de-fondre-dans-la-foule. Ce dernier diffère des autres types; c'est lui qui traduira pour Tardieu le sentiment d'abandon qu'éprouve un individu en face de l'automatisme, de la mécanisation de la société, de la masse.

D'abord ces voyageurs seront anonymes. L'auteur signale qu'ils sont

dépersonnalisés, inexpressifs, figés,
absents, comme s'ils étaient, tous,
de simples mannequins. ²⁶

Ils resteront dans ces attitudes jusqu'à ce qu'ils entrent en conversation avec Lui, qui va les traverser comme Léan-

dre la mer. Quand ils parlent brièvement ainsi, ils quittent leur anonymat et deviennent pour le moment, d'après Tardieu, "des êtres humains caractérisés, distincts, vivants".²⁷

Tardieu veut exprimer par là le caractère éphémère des relations humaines dans le monde contemporain. Ces relations, c'est la parole qui les rend possible, aussi ces personnages s'animent-ils seulement lorsqu'un dialogue s'établit.

Ils parlent d'abord d'une voix de marionnettes, sur le même ton, en tournant mécaniquement la tête, comme des automates. Leurs voix sont irréelles. Cassantes et aiguës, d'abord, elles ~~se~~ changeront en voix normales lorsqu'ils deviendront des êtres humains particuliers. Cela rend le spectateur particulièrement conscient de l'anonymité de la foule et du manque de chaleur humaine que, paradoxalement, montre la multitude des grandes villes.

Tout d'abord, chaque voyageur tourne mécaniquement la tête à son voisin et demande de cette voix irréelle,

Vous m'connaissez? ²⁸

Chacun à son tour répond de même,

Vous connais pas! ²⁹

Cette répétition mécanique est comme un écho, accentuant le vide de ces personnes, l'absence de rapports, de com-

munication de toute sorte. Ce sont des hommes vides, semble dire Tardieu. La stérilité et le néant des vies vécues mécaniquement, sans signification, sautent aux yeux.

Alors Elle arrive soudain en courant, monte rapidement et prend la place libre à droite. Lui arrive, veut monter à côté d'elle mais n'y réussit pas. Il prend la place libre à gauche. Il est donc séparé d'Elle par la foule, ces six voyageurs debout. La rame se met en marche. Les personnages font divers mouvements pour l'indiquer (en s'inclinant comme sous l'effet du départ, puis en se redressant ainsi à plusieurs reprises).

De nouveau une sorte de mélopée, rythmée, s'insère pour représenter le mouvement des roues. Le départ est symbolisé par le mouvement des affiches qui passent.

Lui essaie de se frayer un passage dans la foule, sans succès. Personne ne bouge pour le laisser passer, malgré ses adjurations. Les voix, très rythmées, d'hommes et de femmes commencent en chœur à dire des noms d'hommes. Lui continue, sans réussir, à passer. Il devient suppliant. C'est l'échec de l'individu, de l'aimant, qui ne parvient à émouvoir aucun de ses semblables que sa détresse laisse indifférents.

Le ton de la foule monte et le rythme devient plus

pressé. Les voix disent maintenant des noms de femmes. Lui crie vers Elle, mais sa voix paraît faible, en partie couverte par ce murmure continuuel de la foule, qui sert toujours d'une sorte d'obbligato orchestral au thème rythmé des amants. Cette foule se lance maintenant des noms "comme des balles de tennis", dit Tardieu, en crescendo, puis en decrescendo. Alors les voix deviennent indistinctes, mais continuent à murmurer sur le même rythme.

Contre ce fond sonore, Elle, enfin, dit:

Tous...égale un plus un! 30

Ses mots sont répétés par la foule dans un murmure "apaisant qui va decrescendo" et devient de plus en plus indistinct:

Un plus un! Un plus un! Un plus un! ... 31

C'est comme un chœur qui proclame l'addition de deux individus qui cependant restent séparés, c'est encore "un plus un", ce n'est pas encore "deux". Contre ce total, les membres de la foule, un à un, vont opposer chacun un obstacle.

L'amateur de journaux, qui lit attentivement son journal, est le premier obstacle que le jeune homme doit franchir. Ses mouvements de tête sont d'abord mécaniques, du haut en bas du journal. Ses gestes deviennent peu à peu plus souples et humains. Lui s'adresse à ce person-

nage dans un langage en partie stylisé:

Niom, niom, niom, niom, niom, mots
croisés? 32

L'amateur de journaux tourne brusquement la tête et d'un
ton bourru dit très vite:

Tioc, tioc, tioc, tioc, tioc, tioc,
politique... 33

Lui interroge avec respect:

Beu, beu, beu, beu, beu, beu, bon-
nes nouvelles? 34

L'amateur:

Dac, dac, dac, dac, dac, dac, mau-
vaises nouvelles!

Lui, sincèrement désolé:

Oh! dz, dz, dz, dz, dz, dz, ... Ve, ve,
ve, ve, ve, faits divers.

L'amateur:

Po-pop, crime! po-po-pop, crime d'a-
mour!

Lui:

Dob, dob, dob, racontez-moi! 35

L'amateur alors raconte "le fait divers avec tous les
gestes voulus", dit Tardieu, dans le même langage sty-
lisé. Il s'agit de la banale aventure d'une jeune fil-
le séduite, qui découverte par son père dans les bras
de son amant, passe un mauvais moment. Son style assez
télégraphique laisse à notre imagination les détails;
l'essentiel est là. Mais l'auteur se moque du style

impersonnel de ce genre d'histoire et chaque mot "onomatopée" n'est que le signe de compréhension du lecteur qui "saute" la plus grande partie du récit pour n'en retenir que les mots "clés" qui sont seuls vraiment utiles à la compréhension du récit. L'amateur de journaux est devenu un vrai journal "parlant", c'est-à-dire qu'il s'identifie avec son quotidien. La parodie est évidente.

Lui alors, ayant gagné sa confiance, lui parle brièvement de son amour qui est à l'autre extrémité de la voiture, et l'amateur, pris de pitié, change de place avec Lui.

Cet échelon atteint, Lui rencontre un deuxième obstacle, et l'amateur de journal reprend ses gestes d'automate, se replongeant à nouveau dans sa lecture.

Le deuxième obstacle est volubile, bruyant, et très animé. C'est la "dame offensée mais provocante", et elle entreprend un long monologue où Lui ne pourra placer un mot. Lui, signale l'auteur,

se contentera d'exprimer ses sentiments:
étonnement, indignation, moquerie, pitié...
par des mimiques appropriées. 36

La Dame offensée lui fait des reproches:

...Ah! ...Il faut le voir pour croire!
 Une pauvre petite qui ne vous a rien
 fait! Ah! ...L'abandonner comme ça! Dans
 sa solitude! En plein métro! ... en la mal-
 traitant... Jusqu'ici! Dans notre propre
 compartiment! Un compartiment qui ne lui

a rien fait et où il n'a rien à faire
 et qui nous appartient à nous autres!
 ...Un insolent! ... Et pour qui me
 prenez-vous? ...Ah! Si ma soeur ainée
 voyait ça! ...En voilà un voici! En voi-
 là un voilà! Je veux dire un voyou! Ah!
 si la grand-tante de ma soeur ainée voy-
 ait cela! C'était une vraie femme, vous
 savez, une vraie armoire, une armoire aux
 secrets, et pas commode, une vraie com-
 mode, un vrai tombeau, le tombeau des se-
 crets! Ce n'est pas elle qui serait ici!
 Il y a trop longtemps qu'elle est morte!
 Elle est morte avant sa naissance. Je la
 connais sans la connaître. En ce temps-là
 il n'y avait pas de métro, ni de malappris,
 ni de malotrus, ni de malotro! et puis, a-
 près, je ne vous en veux pas, vous êtes plus
 bête que méchant!... 37

Dans ce monologue composé d'une kyrielle de clichés de
 paronomases rendus comiques par les à peu près et les
 demi-calembours qu'ils forment, Tardieu rejoint Ionesco
 et sa conception de l'homme perroquet, esclave du langa-
 ge plutôt que son maître.

Quand la dame laisse tomber son sac, Elle, de l'autre
 côté, griffonne quelque chose sur un billet, et le passe à
 son voisin en désignant Lui comme destinataire. Les voya-
 geurs se sont passé le billet de main en main, mécanique-
 ment. Entre temps Lui réussit à échanger sa place contre
 celle de la dame, pendant qu'elle continue son monologue.
 Brusquement elle redevient anonyme et muette.

Lui lit le billet:

'Puisque tu...' 38

Le message s'arrête là. L'ellipse, ici comme précédemment,

traduit l'impuissance du langage de celle qui l'emploie, mais déclenche chez celui qui reçoit le message des sentiments contradictoires. Doit-il supposer une fin de phrase heureuse ou malheureuse? De là sa hâte.

Il griffonne quelque chose, le passe à son voisin lui disant:

Télégramme! 39

Elle le reçoit, griffonne de nouveau, le rend à son voisin, s'écriant,

Pneumatique! 40

Ce langage télégraphique montre la hâte de la jeunesse et les incompréhensions qui peuvent en résulter. Finalement le jeune homme est rassuré, le "pneumatique" dit qu'elle l'attend.

Lui franchit ensuite d'une façon ou d'une autre encore trois obstacles, l'ouvrier compréhensif, la star imaginaire, et le "protecteur".

Le sixième obstacle à franchir est vraiment inquiétant, et c'est ici que Tardieu précise son "message". C'est l'individu-en-train-de-fondre dans la foule. Ce personnage s'est mis à trembler aussitôt que Lui s'est trouvé à ses côtés. Ce n'est pas un "type" comme les autres. Il est banal de visage et de costume, mais sa voix est haletante, et son débit est haché et précipité, expri-

mant, d'après l'auteur,

une angoisse terrible, comme s'il
était déjà léché par les flammes
de l'Enfer. 41

Ce personnage paraît en proie à une fièvre intense; lui tenant lieu de mouvements, il en est secoué des pieds à la tête.

Le langage ici devient réaliste et convaincant; et c'est peut-être ici l'idée de l'auteur, ou une explication. L'individu crie:

Ne me touchez pas! ...Ne m'approchez pas! ... Je suis menacé! Je brûle! 42

Lui, alarmé:

Que vous arrive-t-il?

L'individu, claquant des dents:

La... pire... chose!

Lui:

Vous êtes malade? Vous craignez de mourir? 43

L'individu, de plus en plus fébrile:

Non, pas mourir! ...Non, pas malade! ... Pire que cela! Il y a quelque chose d'absent, de vide, d'anonyme qui tourne, tourne, tourne autour de moi! En moi! Je vais disparaître! D'un instant à l'autre! Disparaître! ... Vous comprenez donc pas?

Lui:

Comment disparaître sans mourir? 44

L'individu s'exclame d'un nouveau rire atroce:

Ha! ha! ha! Mais il y a cent mille façons de disparaître sans mourir! Quand un morceau de glace fond au soleil, est-ce qu'il meurt?

Lui:

Façons de parler! ...

L'individu:

Non, monsieur, non! Pas mourir: disparaître! Fondre, si vous préférez. Fondre! Se confondre avec l'air, avec le sol, avec les autres, surtout! (Criant.) Avec les autres! Les autres! Tous! Tous ceux-là! Monsieur! je suis en train de devenir ~~personne~~, même pas un numéro, une idée, une abstraction, une petite vapeur, un pfouh, un pouh-pouh! un pfuit! un zzzzzzz! ... J'étais un 'individu', un 'citoyen', je m'appelais: Monsieur... heu ...heu... Ah! ...Monsieur comment? Comment donc?...(Pris de panique) Vous voyez, je ne peux même plus retrouver mon nom, le nom de ce ...quidam! Je, tu, et, moi, lui, vous, untel! ... Oh, oh, c'est le symptôme! C'est ça! Voilà la crise! la crise finale! Je vais disparaître, je vous le dis... .. Je vais disparaître dans la foule! ... Entendez-vous? (Hurlant.) Dis-pa-ru-...disparuuuuuuu!...⁴⁵

L'individu semble être englouti par les mannequins derrière lui.

Là encore comme chez les autres dramaturges d'avant-garde, le personnage n'est que la concrétisation d'une idée ou d'un sentiment de l'auteur, non une ressemblance à un modèle fourni par la réalité. Cette figure qui disparaît, c'est l'effacement d'un homme dans la mémoire de

ses semblables, tel que nous le fournit l'expérience de tous les jours. Pour Tardieu ici nous ne sommes que la représentation que les autres ont de nous, d'où le sentiment d'angoisse, de ce voyageur qui se sent disparaître dans l'oubli. A cet égard les personnages de Tardieu répondent au schéma de l'en-soi sartrien.

Maintenant Elle, dans son coin, est devenue de plus en plus figée, immobile,

comme si elle avait été gagnée par le démon d'anéantissement, d'irréalité et d'anonymat qui vient d'emporter son voisin. ⁴⁰

Pendant un moment Tardieu va prolonger cette angoisse chez le spectateur. Le personnage anonyme qui retournait au néant devant nous ne nous touchait pas trop parce que surgissant aussi du néant peu avant il n'avait pas été doué par l'auteur des caractéristiques nécessaires pour que le public sympathise et s'identifie avec lui. Mais maintenant Tardieu nous montre que cette anonymité peut s'appliquer à nous-mêmes. L'indifférence totale d'Elle envers Lui que nous allons voir, c'est le moyen qu'emploie l'auteur pour nous avertir que les autres, c'est nous, leur tragédie est la nôtre.

Il y a toujours un petit espace entre Lui et Elle. Lui se penche vers Elle. Ce jeune homme héroïque a franchi tous les obstacles -- ou presque. Il va trouver qu'a-

près cet isolement, Elle a subi un changement. Il la trouve soudain en danger. La vraie crise est arrivée.

Lui, d'une voix infiniment douce:

Je suis près de toi! ...Je suis là, près de toi... Ecoute-moi... Réponds-moi!... 47

Elle, avec une voix de songe, sans tourner la tête, l'oeil fixe, comme envoûtée:

Qui êtes-vous? Je vous entends de si loin!

Lui: J'arrive! J'arrive! Reconnais-moi!

Elle: Je ne vous connais pas, Monsieur! 48

C'est une phrase qui reprend celles dites au commencement par les voyageurs anonymes. Employant des moyens de Ionesco (même phrase banale citée dans deux situations différentes), Tardieu lui donne un ton plus tragique parce que le procédé ressortit plus à l'ironie dramatique traditionnelle qu'à la dérision.

Lui dit:

Je suis venu jusqu'ici... Souviens-toi: le multiplicande! Le multiplicateur! La multiplication! 49

Elle, avec effort, sur le ton d'une petite fille triste qui répète sa leçon:

Un... multiplié par zéro... égale zéro!...

Lui:

Sors de ce cauchemar! Rappelle-toi! Pour

te retrouver, je viens de 'les' passer,
l'un après l'autre! ... 50

Et c'était une véritable course d'obstacle. Mais Elle
fait une réponse qui glace: Elle répond:

Les autres? ...C'est moi. 51

Elle s'identifie maintenant avec cette masse, cette foule.

Le langage change de nouveau.

Lui s'écrie:

Mais non! Il y a toi, il y a moi, au mi-
lieu d'autres 'moi' et d'autres 'toi'.

Elle:

Je ne comprends pas... J'ai peur!

Lui:

Ressaïsis-toi, mon amour, Tu sais bien
qui je suis, qui ta es! 52

Le vocabulaire est devenu celui des existentiâlistes.

Mais la phrase qui suit est la plus désolante, réduisant
tout à rien. Le néant s'empare de tout: Elle:

Je ne suis rien; vous n'êtes rien; il
n'y a personne. 53

Le critique Michel Corvin dit en citant cette phrase,

Très peu de mots, très peu de gestes...
parti pris de mesure qui va jusqu'au bord
du silence, tel semble être l'idéal de
Tardieu. La plus haute expression, c'est
le silence. A ce compte, la vie se tarit
et le théâtre se déshumanise... 54

Lui continue ses efforts pour "revivre" Elle:

Donne-moi la main pour me reconnaître.

Elle, au comble de la terreur, répète des mots de l'individu:

N'approchez pas! ⁵⁵

C'est comme si Elle plongeait dans l'Enfer. Lui s'écrie:

Où es-tu? ⁵⁶

Prête à disparaître dans la foule comme l'Individu, Elle crie:

Je disparaissais! ... ⁵⁷

Elle lui dit adieu. Soudain, il y a un coup de sifflet. Alors la rame s'arrête, et les personnages se heurtent les uns contre les autres en se bousculant. C'est comme une sorte de traitement de choc. Elle s'étire, comme si elle sortait d'un cauchemar. Lui franchit l'espace entre eux:

Où étais-tu, mon amour? J'étais là... ⁵⁸

Elle, s'étirant:

J'ai dû dormir. Je rêvais. Je ne savais plus qui j'étais.

Enfin elle lui sourit et lui dit,

Je te regarde et je me reconnais: je suis, puisque tu es. ⁵⁹

Romantique, mais profond? Elle se trouve dans Lui. Ses yeux se sont ouverts à nouveau.

Lui:

L'homme est visible de près. Chacun
pour chacun! ⁶⁰

Elle, riant:

Chacun sa chacune! ⁶¹

Les voyageurs, "désensorcelés", descendent et se dispersent avec précipitation.

Les amants descendent. Ils passent devant le rideau, qui s'est refermé. Comme au début, Lui et Elle se tiennent par la main. Sur le même rythme de valse qu'au commencement, Lui résume l'histoire avec Elle:

Lui: Un, deux, anonyme.

Elle: Un, deux, trois, abîme.

Lui: Un, deux, trois, connaître.

Elle: Un, deux, trois, renaître.

Lui: Un, deux, trois, amour.

Elle: Un, deux, trois, toujours. ⁶²

Anonyme, c'est l'abîme; connaître, c'est renaître. Il faut l'amour toujours. Le rythme d'amour recommence, la valse de la vie se répète. Leur réalité est revenue.

Tardieu semble dire que c'est l'amour qui pourrait sauver le monde et l'individu de l'anéantissement qui le menace. Donc il maintient l'espoir en suggérant qu'il faut concentrer nos efforts sur l'amour entre les hommes, sur l'échange d'une vraie compréhension. La communication

est possible par le sentiment, par une confiance et une foi naturelles. Tardieu signale que le langage seul comme moyen pour transmettre un sens, peut devenir une absurdité. C'est une croyance dans une compréhension intuitive qui doit remplir les vides que le langage ne peut remplir. Il faut réagir, au milieu d'une société mécanisée et automatique, grâce à l'amour et à la compassion, pour y triompher.

La pièce est une brève métaphore de l'horreur du monde moderne, de son danger pour l'individu, réalisant sous une forme nouvelle sa conceptions des rapports entre l'individu et son milieu. Tardieu semble combiner une foi naturelle dans la vie, à une philosophie de désespoir, une sorte de romantique pessimiste. Comme l'affirme le critique Gaëtan Picon, Tardieu

glisse dans ... [ses] moyens dramatiques
une critique métaphysique. 63

La fantaisie de ce théâtre insolite provient de sa forme, faite de rythme, de mouvement, et de mots dont le sens n'est souvent que son. Son langage est parfois presque silence, parfois fait en partie de grammaire quasi-dadaïste, mais mêlé à des phrases réalistes. Son style est individuel; sa manière est unique. Le jaillissement de mots et de phrases cocasses, les inventions verbales, sont

amusants et déroutants à la fois. Son langage abandonne presque tout caractère intellectuel, et retient le plus souvent une musique imitative. L'action du poète est destructrice et constructive à la fois. Tardieu a projeté une image de la vie, il a mis une communication de cette image en action. Il est révolutionnaire par sa façon d'écrire, par sa forme théâtrale. Sans doute risque-t-elle de surprendre le grand public. Par contre, elle enthousiasme un public restreint avide de nouveauté.

Son audace nous montre un théâtre de mœurs modernes. Ce sont nos habitudes, nos manières, et l'oeuvre parle. Elle étonne en parlant neuf. Ce monde qui semble étrange est le monde où nous vivons tous, mais Tardieu en jetant sur lui un regard neuf et attentif, crée ce monde réel autrement, plein de l'agitation quotidienne, se montrant en vie. Le poète a mis en branle ce mouvement, qui a ses racines dans la réalité fondamentale. Ce monde est celui des humains, où la communication est souvent interdite entre les êtres.

Sa poésie revêt tous les moyens d'expressions utilisables sur une scène: danse, mimique, gesticulations, intonations. Presque comme le film silencieux, Tardieu expose un monde en mouvement constant mais sans but évident. En démontrant le pouvoir poétique de l'action sans mot ni

but, il nous montre l'existence qui est mécanique et suffisante. C'est un monde vu de l'extérieur, l'automatisme de la société contemporaine. Ce spectacle ou le poète a transmuté des mots et des idées en mouvements et en gestes, -- en rythme, enfin --, souligne l'absurdité de la vie bourgeoise, allégée seulement par la poésie des amants, les seuls qui n'y succombent pas. Ils évitent cette automatisme par leur relation, mais non sans danger.

Partant d'une réalité moderne la plus familière, Tardieu nous présente les apparences quotidiennes, vues sous un angle fantastique. Nous rencontrons l'insolite dès le premier moment. De cette réalité brouillée du métro il tire ses effets poétiques nouveaux, et le cadre de notre vie quotidienne est basculé, ébranlé. Nous sommes attirés par l'étrangeté et la familiarité des êtres vus par le poète, ces créatures-mannequins, cette bizarrerie mêlée d'humour. Tardieu lui-même a dit:

'Mes essais ont pour tous pour dessein
d'échapper soit délibérément, soit insensiblement au 'réalisme' pour partir
en quête d'une vérité que l'on a bien
voulu appeler 'poétique'. 64

Sans jamais quitter le métro nous sommes dépaysés et nous faisons une incursion dans l'insolite. La réalité familière donne à tout un caractère pittoresque et humo-

ristique, réaliste et fantasque à la fois. Ce n'est pas un monde poétique autonome comme celui de Schehadé, par exemple, mais c'est le fantastique du quotidien, où les gens mènent la vie de tous les jours, actions que nous reconnaissons, parce que nous les faisons journallement dans notre monde; et l'art subtil de Tardieu leur fait prendre un sens stupéfiant. C'est un fantastique nouveau né des formes de vie actuelles, fantasmagories nouvelles nées des mouvements et des mots. Tardieu arrive à trouver dans la vie urbaine la plus quotidienne une poésie nouvelle, pleine de pittoresque. Il donne une vision originale de notre univers en transformant la perspective, en agençant ses mots en unités rythmiques, en dirigeant une choréographie. Par là Tardieu exerce à la scène un pouvoir sur l'imagination et l'émotion; il tire de ces procédés des effets poétiques neufs, effets nés de l'insolite qui caractérise son monde, qui est en même temps le nôtre.

Chapitre VI

Le Personnage Combattant; ou l'Homme entre deux textes

Le titre de la pièce de Jean Vauthier Le Personnage Combattant est à la fois symbole et image. Symbole, en reflétant la signification de la pièce, où il s'agit d'une lutte; image visuelle et concrète, car on est témoin de la lutte de ce Personnage sur la scène pendant deux heures et demie. Le sous-titre de la pièce, Fortissimo, (qui en était le premier titre), indique la vigueur de ce combat; et l'intensité de l'effet de ce duel laisse le Personnage et le spectateur épuisés. La violence use ses forces jusqu'au bout. Nous n'en pouvons plus. Et nous croyons que cela atteste le pouvoir et la valeur de la pièce.

Le critique Lou Bruder a appelé la pièce "un oratorio baroque et forcené à une voix".¹ La pièce ressemble certainement à une composition musicale; Leonard Pronko aussi la nomme un long poème symphonique.² Les mouvements sont ceux d'un concerto dont le tempo change constamment, accélérant, ralentissant, et les thèmes y réapparaissent et varient sans cesse.

En même temps c'est un ballet, car le Personnage danse et pirouette comme un maître de danse; il mime, il fait des gestes qui parlent même plus que beaucoup de ses mots,

en s'adaptant toujours à un rythme qui est souvent brutalement soumis à une suite de changements brusques.

Ces mouvements et ces gestes ont été détaillés dans des notes de l'auteur, elles-mêmes écrites poétiquement (et souvent teintées d'humour), qui font partie intégrale du texte. Il y décrit la moindre grimace, chaque réaction corporelle de son Personnage, ainsi que toutes les nuances du ton de sa voix. Il nous rappelle que le théâtre doit être chose vue; son théâtre est certainement un "théâtre de comportement", comme le dit Michel Corvin.³

Nous découvrons que la pièce est une longue métaphore, dont l'image entière constitue sa poésie, poésie qui se trouve dans le lyrisme du "théâtre total" que vise Vauthier et qui est faite des images et des symboles visuels qu'emploie le dramaturge, s'incarnant dans son Personnage qui nous étonne par sa nouveauté.

Car ce Personnage, on ne l'a jamais vu avant.

Rappelons d'abord la situation où l'auteur met sa création. Comme dans la plupart des pièces d'avant-garde, il n'y a pas d'intrigue en tant que telle. Un homme qui, apprend-on, est écrivain, loue pour une nuit une chambre d'hôtel où il a demeuré il y a une quinzaine d'années. Dans cette chambre il avait écrit une nouvelle. L'auteur a eu du succès depuis.

Il est maintenant riche et connu, plus âgé, et il a mûri. Mais il a perdu quelque chose qu'il voudrait retrouver, quelque essence de jeunesse, la sincérité peut-être, la pureté. Il cherche cette vérité-- la poésie, peut-être, ou, sans le savoir, Dieu. Il veut essayer de retrouver son identité. Il passe la nuit dans cette chambre, elle aussi changée; et cette nuit deviendra une nuit de souffrances et de supplices.

Vauthier traduira les mouvements les plus chaotiques de cette âme, d'une façon peu traditionnelle, mais en nous faisant sentir les aspirations, les révoltes, les déceptions d'une âme moderne. C'est le lyrisme moderne que Vauthier nous offre, ce que pourrait être la conscience contemporaine, présentée sur la scène d'une manière insolite.

Sa technique est semblable à celle des autres écrivains d'avant-garde en ce qu'il évoque une situation tragique par des moyens souvent comiques; et en ce faisant il assujettit le spectateur à un traitement de choc.

Le Personnage est seul sur la scène pendant deux heures et demie, sauf quelques moments où un Garçon d'hôtel apparaît très brièvement de temps en temps. Mais il n'est pas vraiment tout seul; il y a des bruits. Et des objets. Et sa jeunesse passée -- sous la forme, par exemple, de

l'Espoir, liasse manuscrite qu'il lit à haute voix une grande partie de ces deux heures et demie. Surtout, il se rencontre. On trouvera que cet artiste de mots a plus d'un seul "moi". Ces choses sont là pour déconcerter et le Personnage et son public, soit spectateur, soit lecteur, qui ne sait qu'en penser. Les bizarreries de la pièce sont telles qu'on est constamment jeté dans l'incertitude.

Quoique ce Personnage soit un être parodique, et qu'il ait un aspect clownesque, ce n'est pas un personnage à un seul visage. Il a de multiples côtés: c'est un individu, qui passe de crise en crise. Mais ce Personnage, plutôt que d'exprimer ses sentiments de façon classique, gesticule, en mimant ce qu'il dit, et danse, en pensant ce qu'il mime. En même temps, ce Personnage est universel: car il joue le rôle de l'Homme, et en tant que rôle, il est en effet une abstraction, un symbole. De plus, et surtout, il incarne l'obsession et la passion de son créateur, d'où son originalité. C'est une création fantastique. Et c'est l'histoire d'une Passion, chantée et mimée par un clown de la psychologie.

Avant d'examiner la pièce, ce long monologue du Personnage qui est aussi chant et danse, il faut mentionner le décor, auquel l'auteur accorde une grande importance. Naturaliste, mais à l'extrême, le décor est employé de façon

diamétralement opposée aux conceptions naturalistes. Toute la scène a lieu dans cette chambre d'hôtel, très pauvre, mais décorée et ornée d'une façon étonnante. Sur les murs, on voit des photos de toute sorte: coureurs cyclistes, une vieille affiche, beaucoup de calendriers illustrés. Suspendus en divers endroits sont des boules de verre multicolores, des lampions de bals publics, des guirlandes de papier. Il y a un lit, une armoire, un abat-jour de verre, une table de nuit, une tablette de cheminée, ornée de poupées, de statues, des vases à fleurs. Il y a de la poussière partout.

La multiplicité des objets joue un rôle défini dans la pièce, car le décor s'animera et s'imposera au Personnage. Ces simples éléments réalistes cachent les murs que le Personnage avait connus avant; ils deviendront des ennemis. Quoique muettes, ces choses, apprend-on, sont vivantes. Et le Personnage s'opposera à tous ces objets d'une façon dynamique et drôle.

Le décor a donc un rapport avec le contenu de la pièce. Vauthier parle de cette chambre comme d'un univers à part, mais approchable et vivant:

Partons pour un monde qui s'offre. Le rideau lentement levé a délivré temps et distance; la scène et la salle se mêlent comme regards amoureux.⁴

Et l'auteur plaide en faveur de cette chambre presque sor-

dide pour les raisons suivantes:

...Il nous arrive de recevoir l'attrait de nos basses pacotilles impeccablement manufacturées.

Avec toutes ces guirlandes et objets divers la chambre possède semblable prétention, et charme.

...Incluse dans une très grande médiocrité une intention du genre de celle qui s'offre à nous dans cette chambre a de grandes chances d'exprimer les vices humains -- plus peut-être que ne le ferait un luxe raffiné. ⁵

Comme souvent dans la poésie les choses participent des êtres. Vauthier nous décrit une partie du décor de cette façon:

...Ainsi que le souci et sa servitude fouillent les visages, ici de vieilles poussières s'incrustent aux moulures du mobilier. Les jets de savon, les giclures, ont mangé teintes et vernis.

...Les meubles...sont délaissés par l'ébéniste comme des vieillards d'hôpitaux peuvent l'être de protecteurs chaleureux.

...le poêle à bois à trois pieds, sérieusement Louis XVI, le quatrième de ses pieds, facétieux, évoque la chute du règne par un mouvement invincible qui le ploie sous le corps du poêle obligé à quelque inclinaison.

...la synthèse d'un décor déjà expressif, suggestif, ayant son chant personnel; ...que presque rien ne s'échappe de lui sinon un chant puissant chanté à bouche fermée.... ⁶

Vauthier donne la vie aux objets en les personnifiant, dans cette description poétique néo-balzacienne, quasi-symboliste. Bientôt, Vauthier nous le dit, le Personnage déposera sur des objets, sur chaque chose, une signification conforme à son être.

La pièce a quarante-deux "séquences", et l'auteur a conçu sa pièce pour un jeu d'une seule coulée. "Partons pour un monde qui s'offre":

Les premières séquences fournissent certaines clés de ce qui suivra. Le Personnage, qui vient d'arriver dans la chambre, a demandé au garçon d'hôtel, que nous ne voyons pas encore, de ne pas faire trop de bruit le matin, car il compte travailler le soir, et peut-être la nuit. Seul, il se dit, lentement, dans un "demi-ton":

Le monde s'endort dans notre inertie,
sa fidélité inlassable n'est pourtant
rien sans notre vigilance...Cris des
trains, cris des trains, chassez la
sommolence...⁷

L'hôtel est tout près d'une gare. Ces bruits, maintenant doux, vont devenir presque un autre personnage. Après un silence, le Personnage continue, "en solitaire":

Ce petit vacarme? ...Non! Ce doux orchestre de fer et de vapeur...⁸

puis, il déclame:

Cris des trains! Cris des trains! ⁹

Sa déclamation s'accentue:

Le monde s'endort dans notre inertie,
sa fidélité inlassable n'est pourtant
rien sans notre vigilance! ¹⁰

Enfin elle devient lyrique:

Cris des trains! Cris des trains!
Chasse la somnolence, roulements de
fer, stridences! ...Les roseaux du
fleuve, les futaies feuillues bris-

sent dans la nuit et vous entendent dans l'horizon... (Nouvel arrêt, il cherche.)

Euh... Et vous courez à l'horizon... (Le ton devient neutre, sa conviction décroissante)...

... Et vous courez à l'horizon... Le monde s'anime... et comme Vénus sortie des flots... Euh! ... 11

C'est ainsi que, dès le début, le Personnage cherche ses mots, les répète, les varie, en changeant le ton de sa voix. Déjà on reconnaît le jongleur de mots; c'est le poète, mais à l'aspect bouffon.

Vauthier veut qu'une rupture de ton en suive une autre, sans cesse. Alors le Personnage devient maintenant orateur en annoyant son propos; ce sera, selon lui,

de narrer cette aventure d'un jeune homme qui devint poète, une nuit, aux abords d'une gare... au cours des longues heures de la nuit, il découvrit comme le monde -- le monde de la réalité est à notre portée. 12

On est incertain d'abord de ce qu'il veut dire; le lecteur de la pièce doit finir et relire celle-ci pour savoir qu'il s'agit de lui-même, le Personnage, comme jeune homme. Tout est surprenant au début -- déclarations, comportement, notes de l'auteur qui souligne chaque geste et chaque modulation de voix, en ajoutant des remarques personnelles qui sont déroutantes. Mais on découvre que c'est son rêve à lui, le Personnage, de faire un nouveau roman dans une ambiance favorable à l'inspiration, l'endroit où il de-

meurait avant. Mais c'est aussi le commencement d'une longue comédie d'erreurs. Car il se trompe, nous signale Vauthier. ¹³Il veut revivre l'aventure du jeune héros -- mais il en est exclu; il est impuissant, incapable de retrouver l'extase que possédait l'adolescent.

Le Personnage continue son improvisation, puis s'immobilise. On peut entendre des bruits extérieurs. Puis il répète, comme à la recherche d'un écho,

Cris des trains! ...Cris des trains! ¹⁴

C'est un écho qui va se réverbérer tout le long de la pièce. On entendra ces cris, les hululements des trains, et leurs sifflets, jusqu'à la folie. Le spectateur n'est pas certain, d'abord, de ne pas voir un fou sur la scène. Ce n'est pas un homme "réel", comme dans le théâtre traditionnel, bien qu'il y ressemble d'abord de l'extérieur. Typique de sa manière est ce comportement, qui est comparative-ment calme mais réservé l'agitation à venir. Le Personnage, qui commence à chanter d'une voix imitative des hululements de trains, entend encore des coups de sifflet, et reprend sa voix déclamatoire, en marchant avec un bras lancé dans l'espace:

Cris des trains, cris des trains, dia-
logues déchirés, lacération de l'espace,
que de douceurs à vous entendre depuis
les bosquets et les champs quand le rem-
blai où vous courez traverse l'horizon. ¹⁵

Il reprend ces mots en frappant le clavier de sa machine

à écrire, autre objet qui joue son rôle. Vauthier nous fait remarquer que le Personnage frappe avec une virtuosité remarquable, en déclamant et en prenant des poses, actions surprenantes pour un public qui s'attend à ce qu'un héros se comporte d'une manière qui se conforme à ses habitudes. Son travail de frappe, signale l'auteur, va à la vitesse de ses paroles. Ce n'est qu'un des rythmes nombreux de la pièce, qui est construite musicalement, et ne suit pas la structure pyramidale de la pièce conventionnelle. Il y a encore une rupture de ton, "à peine grandiloquente", note Vauthier, et maintenant le Personnage répète les phrases avec hésitation. Enfin il cesse sa frappe, pour poursuivre oralement son improvisation, "à haute et belle voix", modulation qui se joint toujours au travail de frappe, qu'il commence et quitte, et qui forme une partie essentielle du rythme haché de la pièce.

Le spectateur est d'abord perdu. La pièce est déconcertante dès le début. Heureusement Vauthier ajoute des notes pour le lecteur qui a besoin, encore plus que le spectateur, d'être guidé.

Le Personnage reprend, en constatant que ce sera une

Aventure d'un être neuf enfermé dans une
chambre d'hôtel... 16

Le spectateur n'est pas encore certain de quoi ou de qui il s'agit. Même plus étonnant, le Personnage devient visiblement passionné par ses mots, et se lève d'un bond, arpen-

te la chambre. Il saute et danse ainsi tout le long de la pièce; et ce sont les mouvements de son corps, et non pas les mots qu'un personnage traditionnel prononcerait, qui traduisent les mouvements de son âme. Ils signifient autant que les paroles. Il continue:

...Les rendez-vous de l'honnête homme et de la poésie n'obéissent à aucune conjonction de temps et de saison. Le vrai est poésie. La grâce est vérité! Et de Byron à Saint-John Perse...Mais non...c'est idiot...(fort.) Le Vrai---O Non! Poésie dans le lieu... Flûte! ... 17

On ne sait pas quels mots doivent être pris au sérieux. Le public ne peut pas toujours distinguer nettement entre les tendances diverses et mêlées, et le Personnage accroît la confusion chaque fois qu'il ouvre la bouche. Il ne s'accorde pas avec l'attente et le jugement déjà passé par le grand public.

Le Personnage s'immobilise à nouveau, puis marche, de long en large, comme une "bête en cage". Ses créations verbales ne le satisfont pas. Il va se battre lui-même contre ses mots. Il admet qu'il ne peut pas exprimer la "vérité" sans paraître ridicule. Ses paroles ne sont que parodiques.

C'est le commencement. Ces répétitions de mots et de phrases, ces changements constants de tons, les mouvements de sursauts, et les va-et-vient continuent d'un rythme à l'autre pendant toute la pièce. Mais l'intensité ira croissante, l'intonation montera et descendra plus fréquemment,

le tempo s'accélérera, ralentira soudain. Le spectateur est entraîné dans ce mouvement rythmique. Et ce tempo deviendra si forcené qu'il en sera épuisé.

Quand le Personnage écrira ou parlera, tout ce qu'il dira semblera parodie pour le spectateur, qui n'est pas sûr de ce qu'il voit. Ses mots seront souvent des échos, des reprises, coupés par des silences, des hésitations. Il deviendra immobile, puis aussitôt excité. Les bruitages accompagnent ses paroles et parfois remplissent ses silences. La fatigue l'accable parfois; puis les agitations le secouent, suivies de retenues.

Pendant ces silences, on entend des bruits dans les couloirs, des cliquetis de clefs, la chute de verreries, et, toujours, des bruits de trains qui passent, comme un leit-motif. Ce sont des interprètes de la pièce tout comme le Personnage, et en même temps ses interlocuteurs.

Vauthier note:

Les gestes du Personnage ne sont pas ceux d'une véritable afféterie mais plutôt d'une intimité violée par le spectateur. 10

Car, à l'opposé du personnage du théâtre classique, les gestes et les mouvements sont ceux de l'âme de cette création. Ce sera tantôt une danse adoucie, ou fouguese et impétueuse, tantôt des tournures rythmées. Et nulle attitude du Personnage n'est gratuite. Toutes ses figures sont

rélevatrices, traduisant ses émotions pour le spectateur qui est accoutumé d'écouter plutôt des explications orales de la vie intérieure.

On se rend compte que ce n'était qu'un préambule que le Personnage vient de déclamer. Plus loin, après d'autres essais du même genre, le Personnage marche d'un pas de soldat à sa machine à écrire, et l'attaque maintenant comme "un pianiste viril". Ses doigts "volent sur le clavier". En bas de la page, Vauthier fait des remarques personnelles :

C'est donc un poète? Il m'est bien anti-
pathique. C'est un homme connu. J'ai tou-
jours rêvé de faire quelque chose pour les
poètes. Comme c'est bien, de sa part, et
astucieux, de venir se documenter sur place!¹⁹

Curiosité de note. L'auteur intervient sans cesse. Ici il veut souligner cette différence entre la position de l'écrivain à succès et mûri, et le fait qu'il n'est plus digne de son passé, de sa jeunesse. C'est-à-dire le fait qu'il écrit bien maintenant, mais qu'il a perdu la sincérité de sa jeunesse, que rien ne peut égaler. Le critique Corvin croit que ce héros de Vauthier est le Poète ou le Pur.²⁰ Mais lorsque le poète est confronté avec le réel, lui et ses créations verbales semblent bien légers.

Il y aura un va-et-vient constant entre ses efforts pour écrire, et ses sursauts qui le jettent, par exemple, vers la fenêtre, où il veut entendre les trains, en essayant

de recapturer leur magie qu'il a sentie dans sa jeunesse.

La première entrée du Garçon d'hôtel est curieuse aussi pour le spectateur. Il ne dit rien. Son apparence est aussi suspecte que ses mouvements. Il a un "mécontentement contenu", mais doit produire, dit l'auteur, une assez grande sensation grâce à son allure. Il a de beaux yeux, une tête "séductrice". Mais il est

enlaidi par sa tenue composée du classique gilet jaune à raies noirs et d'un pantalon très négligé, beaucoup trop court. ²¹

Il lance autour de la chambre et vers le Personnage "de blancs coups d'oeil investigateurs", et ne répond au Personnage que par un regard "pointu". Il tourne les talons subitement et quitte la chambre; Vauthier note,

Il est nécessaire que les mimiques du Garçon d'hôtel n'engagent pas l'oeuvre dans les sens des complicités comiques scène-salle chères à la comédie boulevardière. Sont exclues les clowneries (jeux de sourcils et rides frontales) avec appels au public pour aggraver le client insolite. Simplement, et sans claquer la porte, le Garçon d'hôtel quitte la chambre. ²²

Vauthier voulait ce Garçon comme personnage trouble dans la pièce, pour augmenter la tension et pour contribuer aux relances successives de la pièce.²³ Le Garçon a un certain pouvoir de développer l'alarme du Personnage par ses silences et sa présence qui devient aiguë pour le Personnage et le public.

La stratégie d'effets déployés par Vauthier exige un appel continuel à l'imagination. Les réactions des spectateurs peuvent être aussi variées que celles du Personnage. Les attitudes devant la situation et la vie sont mixtes. Au coeur de la pièce est le conflit, et on le verra devenir de plus en plus frénétique, secouant le public par la nouveauté et la force dramatique.

Enfin le Personnage prend un dossier, une liasse de feuillets manuscrits, la feuilletant précautionneusement. Il nous en dit le titre, l'Espoir. C'est la nouvelle écrite dans sa jeunesse, qu'il désire, apprend-on enfin, incorporer dans son nouveau roman. Il en commence la lecture, qui va durer, avec quelques arrêts, près des deux heures.

Prendre ce manuscrit est une de ses premières erreurs. Car il va trouver que le manuscrit est plus vrai et plus pur que sa nouvelle écrite, laquelle est plus habile. Avec cette lecture, le Temps va arriver -- et il se rendra compte que sa réussite officielle est fausse, que ses années sont gâchées.

Il faut que le spectateur soit patient, car ce procédé, lire à haute voix un long manuscrit sur scène, est inusité, et il peut facilement se raidir contre la nouveauté, car il n'est pas habitué à un déroulement qui n'est pas un enchaînement de faits ou d'événements liés les uns aux autres et qui se font suite d'une façon bien ordonnée. Il se sent

désorienté par ces choses hors du commun, qu'il ne peut pas classifier, n'ayant pas de précédent à suivre.

Le Personnage commence à lire avec solennité. Il se montre d'abord grondeur et paternel; en incriminant certains passages, il griffonne sur le texte avec un stylo à bille, puis il s'arrête.

Des objets divers commencent à l'interrompre.

Soudain il aperçoit un journal. C'est un magazine "exciting". On peut voir illustrés sur le grand format des seins, des cuisses. Il l'examine, s'écrie "salopérie!", mais il pose la liasse sur la chaise et déploie le magazine, derrière lequel son visage disparaît. Ces petites touches d'un comique assez évident sont mêlés constamment à la pièce.

Peu après, il reprend la liasse manuscrite. Il lit à voix neutre. La lutte avec la liasse commence. Il y a comme plus haut une rupture de ton, et dépit, il raye à grands traits la liasse en s'écriant "Impossible! Mauvais!". Il accepte certains passages, s'impatiente, sonne, reprend la lecture, devient indulgent, et enfin sourit. Après avoir énoncé, par exemple,

'Ainsi illuminé le balcon projetait l'ombre mouvante de ses fers sur les rideaux de la fenêtre, qui, eux, éclairés par la lumière de la chambre paraissaient angéliquement blancs...' 24

mots écrits dans sa jeunesse, il montre une indignation a-

musée, s'écriant:

Georges Pellerman! Je veux bien que vous
soyez adolescent, mais il ne faut pas écri-
re comme un enfant! ... ²⁵

Il commence à se rencontrer. Il faut que le spectateur, qui est toujours incertain, devine tout. Son roman deviendra un miroir qui lui fait apparaître ce qu'il est devenu; mais il n'y a rien, avant la fin de la pièce, qui dise nettement ce qui se passe. Le spectateur verra cet homme prendre diverses attitudes et poses qui traduisent des sentiments et émotions éprouvés dans une grande lutte intérieure; et ce combat déferle ainsi, qui dure toute la nuit. Le Personnage se bat contre ses propres mots. C'est un homme "entre deux textes", d'après l'auteur. ²⁶ Le drame surgira entre les deux versions. Le héros s'oppose à lui-même en s'opposant à son passé, et le présent l'enserrera. Le spectateur est complètement inaccoutumé à un tel spectacle.

Le jeu muet qui suit a été signalé comme un "solo" par Vauthier, ce qui souligne la construction musicale de la pièce. L'auteur veut que son Personnage ressemble ici à un chanteur sur le point d'entamer un solo. Le Personnage rêve, tourne le dos, arrange son visage

aux yeux fermés, aux sourcils relevés, aux
lèvres mobiles comme pour une prière inté-
rieure. ²⁷

Il courbe le front, saisit la liasse, parcourt un passage et,

dit Vauthier,

son front relevé vers les espaces, vers
les balcons, poursuit sa quête et son
effort créateur.²⁸

Puis le Personnage ferme les yeux, et

sa main levée, au souple poignet, aux
doigts déliés, semble modeler une for-
me imaginée.²⁹

On pourrait penser qu'il mime en parodiant l'effort créateur, la condition de l'écrivain, que le métier est ici une sorte de pose, que la recherche de la poésie devient une extériorisation moqueuse. Néanmoins dans une note en bas de cette page l'auteur prétend qu'il s'agit d'exprimer la sincérité de l'écrivain et que "cela ne saurait donner lieu a des singeries, mais à une mimique grave et belle³⁰.

Il tourne la tête vers la fenêtre fermée. De son bras tendu, il la désigne chaleureusement. En s'adressant à elle, maintenant "objet d'inspiration ou d'invocation",³¹ il commence une déclamation poétique, en gardant une pose de récitant, d'"improvisateur inspiré". Puis il glisse vers la machine à écrire, et

fond sur le clavier. Ses mains s'agitent
et rebondissent sur les touches comme pour
une capture de papillons.³²

L'auteur parle du sérieux et de la sincérité des gestes, mais ces gestes peuvent aussi mystifier le lecteur ou le public, pour qui le processus créateur peut paraître ici une sorte de farce, une parodie; le héros garde un aspect

clownesque, en gardant cette sincérité de l'écrivain que l'auteur suggère. Mais ces deux attributs nous permettent de voir le mélange du comique et le sérieux ou le pathétique chez l'homme. Comme le dit le critique anglais J. L. Styan du héros comique-pathétique moderne,

Traditionally one character has provided the keystone of the structure of the play, whether tragedy or comedy. ...But where the audience's affections towards the character are equivocal, as they might be if the action that surrounds him ...shows him in this and then that colouring, then the character, our human link with the make-believe, begins to work upon us to other purposes. ...the spectator is participating in the performance in a different way, still concerned and yet vastly more critical. ...He is a character capable of suggesting complexity because he has implicitly two or more sides for two or more responses, positive and negative and all the shades between. ...It is the special force of dark comedy to show us that a clown can also be a hero: we see him playing both parts. ...dramatic 'clowns' are most serviceable agencies for the playwright to enable us to see in immense variety the mixture of the comic and the pathetic in man.... 33

On voit combien Vauthier met l'accent sur des aspects visuels et mimiques de la pièce. Pour rendre réels ces aspects il a écrit une véritable mise en scène en notant tout. Il suggère toutes les nuances; il n'a rien négligé. Les mouvements et les attitudes du Personnage révèlent ses sentiments autant que les mots. C'est comme un film muet, où les gestes signifient tout. Déjà les objets, la fenêtre et sa machine à écrire, prennent vie. Vauthier réussit même à porter de

l'intérêt à une fenêtre. Ces objets et d'autres deviendront bientôt les picadors de cette "corrida" où il y aura mise à mort. Le Personnage collera avec les choses qui l'entourent, d'étape en étape. D'abord il croit se retrouver dans les choses, en cherchant son chemin.

Le carambolage commence. Le tempo change de nouveau quand le Personnage est interrompu brusquement par un coup frappé à la porte. Le Garçon d'hôtel entre. Le Personnage a oublié qu'il avait sonné, et maintenant rempli d'inspiration, voudrait écrire.

La situation commence à devenir déjà assez tendue et grinçante pour le spectateur. Cette bigarrure le déconcerte car il est forcé de prendre continuellement de nouveaux repères. Le public ne sait pas s'il est témoin d'une comédie ou d'autre chose. La tension dramatique monte peu à peu, et le spectateur, déjà désorienté par le flux et reflux que la pression du Personnage exerce sur lui, ne sait que penser encore. L'art de Vauthier semble hypernerveux : mais les constants va-et-vient entre la comédie et le pathétique, qui se multiplieront, et leur délicat équilibre, sont des moyens d'intriguer un certain public intellectuel français. On se rendra compte aussi que cet homme bouffon est en même temps un héros. L'ambivalence est utilisée pour faire réagir ou exiger de lui toute la tension de son esprit. On ne sait pas même si les efforts du Personnage sont profonds ou superficiels.

Le Garçon ainsi que le roman sert en quelque sorte de miroir au Personnage. Celui-ci s'inquiète chaque fois qu'il le voit. Quand le Garçon entre cette fois il est hagard, ensommeillé. Le Personnage veut continuer à taper. Soudain tous les deux aperçoivent le magazine "exciting" déployé. Le Personnage commence par s'excuser auprès du Garçon comme s'il voulait se justifier. Il devient vite incompréhensible. Le Garçon ne dit rien. Alors le Personnage lui dit qu'il voudrait un fauteuil; et il se lance dans une description de ce fauteuil. Il le décrit amoureusement:

Des pieds en torsade, noirs, un peu Henri II, somme toute, et avec ça, grâce au siège et au dossier toute la poésie de l'actuel, toute l'illusion du devenir et des formes modelées par la vitesse de notre siècle...

...Au-dessus des pieds, le siège, de couleur claire, un peu jaune, un peu rose, et si j'ose dire, couleur de peau de fesse --- et doux, moelleux --- comme ces sièges de coiffeur pour un institut de beauté. Et n'est-ce pas, quelle idée a eue le bricoleur de joindre à ces formes actuelles, à ce siège pas plus large que le bassin d'une jolie femme, ce siège muni d'un dossier plus étroit à sa base qu'au sommet, de joindre ces pieds noirs, ces deux larges jambes pleines de force, voluptueuses, qui, miracle, ne sont pas plus inopportunes qu'une paire de bas sombre laissés en guise de vêtement à une femme dévêtue... 34

La création verbale de l'auteur fait presque un petit poème en prose. Son Personnage donne de la vie à ce fauteuil imaginée en rendant la description poétique. Le passage est important car il contrastera fortement avec le meuble qui se

présentera. Cette chaise fait partie du drame, joue un rôle dans la démarche de la pièce.

Après la sortie du garçon, le langage du Personnage se change en diatribe contre lui et contraste fortement avec ses exclamations poétiques qui ont précédé :

Quelle race, race de salauds... Race de porcs, race de larbins. Ça fonctionne au pourboire, pleutre et indicateur de police, ami des putains, voyeur par les trous de serrures.... Et puis qu'est-ce que foutent dans cette chambre ces boules de verre et cette multitude de cendriers dérobés aux terrasses des cafés! Il y a ici un efféminé qui se donne des allures de décorateur! ³⁵

Le Garçon et les objets deviennent des ennemis du Personnage. La bataille a commencé. Le spectateur fera partie d'une guerre spirituelle traduite en termes insolites pour lui, qui le secouera par son intensité.

Le Personnage reprend la lecture à haute voix du récit de la liasse manuscrite. Il décide de reprendre tout, avec des modifications de fond et de forme. Ce sera encore un duel, qui le met en péril. Le spectateur assiste à la dramatisation d'une lutte intérieure, qui deviendra chaotique et grotesque.

Vauthier ajoute en marge que le sort de l'oeuvre est entre les mains de l'acteur. Dans ce théâtre en effet, comme l'a dit un critique, les auteurs

qui se sont révélés et affirmés ... ont été non seulement créateurs d'un univers dramatique original, mais souvent même de son monde

de représentation qu'est le public.³⁶

Vauthier, craignant sans doute que son texte soit joué dans un mauvais registre, ajoute donc très soigneusement tous ces détails pour guider l'acteur. A la lecture du livre, toutes ces indications ajoutent une dimension à l'oeuvre. En effet à la représentation le jeu de l'acteur limitera considérablement la richesse du commentaire que contient le livre. Il s'agit pour l'acteur de suggérer cette richesse, tâche ingrate mais qui devait séduire un acteur comme Jean-Louis Barrault. Pour Vauthier la pièce sera un récital de virtuosité dramatique:

Les sauts de sa flamme, sa science à moduler cette lecture -- drame inclus dans l'autre -- dédoublent également l'intérêt poétique et donne l'avantage à la poésie dramatique sur la prétention du texte lu.

... A peine lancée, la pièce doit ressembler à un bateau dont on hisse la voile pour qu'elle se déploie gonflée d'un coup. La mesure du moyen, son danger frappant, concourent puissamment à l'émotion.³⁷

Dans la suite du texte que lit le Personnage, l'auteur donne des indications précises sur la façon dont doit être dit le récit:

Ici le Personnage pose sa voix une octave plus haut afin de créer un décalage, dans la prose lue, entre la description et le monologue écrit....

...Il replace sa voix à l'octave au-dessous.

...Retour à l'octave supérieure.³⁸

Après différents jeux de scène, le Personnage a maintenant l'allure d'un conférencier en reprenant sa lecture:

'...Et ceci parce que les mots qu'il venait d'écrire l'entraînaient bien au-delà du sens qu'il leur avait donné. Pendant ce bref instant ses mains, les cahiers épars, l'encrier, chaque objet, avaient esquissé un attouchement avec son âme --- mais avec tant de rapidité, pour un bonheur si fugitif qu'il vaut mieux parler d'une promesse ou du souffle d'une aile -- de l'aile d'un oiseau de rêve voletant doucement dans la chambre: son oeil rond n'avait pas encore pénétré dans le coeur du jeune homme...'

Le Personnage prend un petit temps, détord ses jambes et met son front dans une main: ...sa voix retrouve de nouveau la passion.

'...Mon intelligence, disait-il, ne connaît que deux manières d'être: je la dirige et elle bondit, ou bien je l'arrête, elle se couche, et j'écoute.'

Avec feu.

'Ah! Permits-moi de te voir, s'écria-t-il avec passion et douleur, fixant du regard le premier objet venu, un cadre assez dédoré et suspendu au mur.'

Un certain ton de passion plus douce:

'A peine plus qu'imaginé un bonheur encore mal deviné devenait indispensable.

'Ainsi le chaste amour peut-il découvrir davantage qu'il n'osait le supposer. Mais ici, déjà la promesse s'évanouissait en souvenirs, et le désir pressentait un désespoir.'

Rupture. Retour au ton fougueux, s'arracher complètement du ton "conférencier."

'Ah! permets-moi de te voir! répétait-il encore plus ardemment.' 39

Ici Vauthier signale au lecteur dans une note:

C'est aux environs de ce passage que le Personnage entre dans le texte comme dans une cage. Dès lors beaucoup de l'insolite général se résout en lumières diverses. 40

Continuant sa lecture, le Personnage jette des regards vers la fenêtre, car les yeux du jeune homme du manuscrit erraient

par la fenêtre ouverte. Le Personnage devient éloquent, puis passionné, variant toujours le ton de sa voix. La pièce est construite comme une symphonie ou une longue sonate, dont les divers mouvements constituent sa structure.

C'est à ce moment que le jeune homme du manuscrit lance des apostrophes passionnées aux objets. Le Personnage se met debout, en lisant "à bonne allure" et maintenant avec de la violence dans la voix. En bas de la page, Vauthier note,

Se mettre debout. Se lever. Se mettre debout pour recevoir, combattre, ou honorer, rejeter, choisir, ou accepter.

Egalement: après une longue station assise, se lever pour se délasser les cuisses.⁴¹

L'humour de cette dernière phrase est peut-être voulu.

Le Personnage va maintenant lire à haute voix sur scène cette nouvelle de sa jeunesse. Il est évident que ce sera un tour de force pour un acteur. Il y a de longs moments d'une lecture parfois lyrique, parfois ridicule, mais toujours variée ou par les mouvements du Personnage ou par des interruptions inattendues.

Voici un exemple d'autres passages typiques, qui éclaireront plus loin les réactions du Personnage:

'Ah! permets-moi de te voir. Il présentait l'ampleur d'un combat devant lequel il s'effrayait. Et, face à lui le cadre dédoré reprenait son secret et se cachait dans le silence.

'Cadre, cadre. Cadre strié, cadre aux ors passés. Cadre penché, cadre esseulé. Pied de la table, allure des livres en piles, air de la chaise, chaise, chaise, chaise, petite chaise cannée. Poêle à bois, fonte, poêle en fonte.

... '...Petit poêle en fonte, poêle à bois émaillé en bleu, poêle éteint, vilain, boiteux. Tapis, tapis, trame du tapis de la table. Fauteuil, fauteuil merveilleux au dossier renversé, aux pieds écartés comme des jambes écartelées, petit fauteuil comme la cheminée d'un navire en partance. Aux jambes écartelées comme les pattes d'un poney, donne moi ton âme de bois, fauteuil.

'Pendulette. Bouquets, bouquets de la tapisserie, palié, souillée, déchirée, fanée. Plafond! ...Plafond souillé, plafond taché et craquelé, plein d'auréoles...

(ses yeux s'échappent au plafond)

'plein de nuages, infiniment plein de nuages où voguer! Plafond!

(Pivotant sur lui-même d'un quart de tour, à voix plus rauque, rapide et arrachée.)

'Portemanteaux, armoire, encrier. Mon encrier, ma main, mes mains, mes deux mains. Ma vie, mon espoir. Mon mérite. Ma vaillance, mes progrès.

'Chaque jour, chaque nuit, davantage, un jour de plus, avec plus de pureté, avec seulement la pureté, avec la pureté simplement, sans plus de défaillance, sans trêve, sans paresse, sans vacances, sans découragement pour voir la chaise, le cadre, le tapis, le fauteuil, la nuit, l'orage, les trains, les cris, le fleuve, la mer, le monde, le ciel et la terre...

...'Et le cadre dédoré n'avait rien dit, ni les rideaux illuminés, non plus que le plafond --- ni l'ampoule dans sa fleur de verre.' 42

Le public voit la liasse manuscrite diminuer entre les mains du Personnage, peu à peu. Le spectateur est témoin de quelque chose de complètement nouveau pour lui. La pièce ne con-

vient pas aux catégories usuelles, et il n'est pas certain de l'interprétation qu'il doit lui donner. Et il écoute un langage parfois lyrique, parfois réaliste, toujours puissant.

Enfin le Personnage lit un passage que l'auteur croit doué d'un certain effet:

'...assourdi de battements de coeur, ses pas le portèrent devant le fauteuil, ce fauteuil objet du grand nombre de ses regards ^{autant} que des invocations de toute la nuit, fauteuil dont il avait cru, avec désespoir, ne jamais recevoir le langage.

'Or, ce fauteuil l'attendait pour lui dire qu'en place de tant de prières lancées sur lui pour sa possession, il restait maintenant l'essence de son être, la fibre de sa chose, sa vérité et sa ressemblance la plus parfaite qui étaient de signifier la partance, le départ. Et qu'il lui faisait don de cette signification vraiment précieuse --- car il fallait partir pour arriver, et tendre la main pour prendre --- le monde, disait-il, le monde est à qui veut le prendre!'

Eclatant, ayant fait frissonner l'auditoire.⁴³

Un changement a eu lieu. On le remarque par les gestes du Personnage qui soigneusement notés par l'auteur remplacent le discours explicite. Après avoir fini la lecture, le Personnage, bouleversé, est méditatif, et "ne contrôle donc guère ses gestes". Il

revient lentement à la pose de recroquevillement qu'il avait prise vers la fin de la lecture de la liasse.⁴⁴

Grave,

il se tasse et s'agrippe au dossier: ses yeux fouillent la chambre.⁴⁵

Le silence favorise, croit Vauthier, une tension croissante.

Alors soudain le Personnage sursaute, "hérissé". On entend des pas qui l'effraient. Le Personnage perd tout sang-froid. Presque toute la séquence qui suit est muette. On entend cesser les pas, et la poignée de la porte tourne. La porte s'ouvre un peu, mais personne n'entre. La porte s'ouvre un peu plus en recevant un choc bruyant, et un fauteuil est très vigoureusement jeté dans la chambre.

La porte se referme méchamment.⁴⁶

On a vu seulement l'avant-bras velu du Garçon d'hôtel. Puis, on entend les pas s'éloigner.

Le fauteuil a glissé jusqu'au milieu de la scène.⁴⁷

C'est un petit choc pour le Personnage et le public. Le fauteuil est là, soudain, faisant une entrée tout comme un autre personnage. La description de ce meuble contraste fortement avec celle qu'a faite le Personnage. Vauthier le décrit ainsi:

Il est bas, rejeté en arrière, couleur chamois clair et sale. Il se compose d'une sorte de siège d'automobile, ou de "coiffeuse" moderne, monté sur de gros pieds de table; les deux pieds de devant de forme torse, proviennent sans doute d'une table espagnole ou Renaissance.⁴⁸

La réaction du Personnage est à remarquer. Il ne dit rien du tout. Mais ses gestes parlent, même son manque de gestes. Le silence est long, mais rempli de signification.

Le Personnage s'est dressé et part à recu-
lons, vivement, sans perdre de vue le petit
fauteuil. Il ne joue ni la terreur ni l'in-
térêt passionné: il ne joue rien du tout.
Svelte et vu de trois quarts par le public,
le Personnage regarde seulement le fauteuil,
et ce fauteuil se laisse assez longuement
regarder.

Cela dure encore un peu.

Le Personnage se dirige ensuite vers le
fauteuil et il en fait le tour. L'acteur
qui assume un tel rôle est un homme qui a
dévoué sa vie au théâtre. Il serait donc
capable de tenir la scène, virilement, sous
des huées. Aussi ne craint-il pas de jouer
toute cette scène muette non loin des lisi-
ères du ridicule. 49

Attend-il une telle réaction? Il sait que l'insolite de la pièce pourrait lui aliéner le public. Peut-être y a-t-il une réaction à la fois pathétique et comique du Personnage à l'apparition de ce fauteuil, objet qui correspond si mal à la description lyrique qu'il en avait faite. Les objets semblent se venger de la métamorphose que le poète a opérée sur eux. Toute cette scène indique en tout cas qu'un véritable dialogue a lieu entre les choses et le poète qui les utilisent dans ses images.

Le jeu de cette scène, tel que Vauthier l' imagine, est le suivant:

Le Personnage surtendu pousse l'examen du fauteuil -- un examen à distance respectueuse -- jusqu'à chercher les positions de guet les plus favorables, les angles de visions les plus propices.

(Plongée du buste, oscillations
des épaules, mise au point du
regard.)

Ainsi peut-on faire avec un miroir dont on

cherche le faisceau d'éclat.

Il paraît se rapprocher parfois du mystérieux "point de contact", mais c'est pour le fuir aussitôt.

Dans sa quête il a des "revelés de buste" irrépressibles, des coups de reins. Il va jusqu'à ruser. Par exemple voici qu'il tourne délibérément le dos au fauteuil, fait quelques pas et se retourne brusquement vers lui.

Mais le Personnage épuise ces attitudes et revient vers nous au bord de la rampe.

Regards perdus. Jeu muet de la bouche qu'il détend et humecte. Langue passée sur les babines, grimaces involontaires.

Il halète un peu. Son regard se pose distraitement sur le public.

Enfin, il se décide: il va à la fenêtre, empoigne l'espagnolette, s'arc-boute, tente d'ébranler la croisée.

Les mains meurtries, les bras ouverts, vaincu et la figure au plafond: 50

Le Personnage, à grande voix chagrine, enfin prononce ces mots:

Soulever? Soulever? mais soulever quoi? 51

Comme plus haut, Vauthier dirige sa pièce par ses notes; il est metteur en scène autant qu'auteur. Il ordonne:

Après cette adjuration ridicule, il pousse un cri de tête, reprend l'espagnolette à deux mains en faisant effort pour soulever la croisée.

Celle-ci s'ouvre aussitôt très facilement. Il se bat ensuite avec les volets de tôle. Ses maladresses l'empêchent de bien faire fonctionner tirettes et loqueteaux. Mais les volets finissent par céder. Il les replie brusquement.

Vauthier décrit la nuit qu'on doit voir et le "doux vacarme"

qu'on entend. C'est une partie de l'orchestration, maintenant douce. Alors le Personnage se lance dans un très long discours poétique, en rejoignant un ton, dit Vauthier,

encore suspendu sur scène -- celui du don de soi, le meilleur de la passion du Personnage lecteur... 53

C'est un ton qui reviendra encore une fois, mais de façon aiguë. Ce ton doit exprimer "l'amour", signale l'auteur, rejoignant

le même amour déjà exprimé dans le récit du texte manuscrit.... Deux êtres se superposent. Les interpénétrations en tous temps de la pièce font ses vertus secrètes. 54

Et ces interpénétrations ne cessent pas. Le Personnage et son ancien être se pénètrent mutuellement dans la pièce aux reprises constantes, en ébranlant toujours le spectateur. Cette envolée lyrique, c'est celle dont il est capable quand il prend le rôle du jeune poète qu'il a été. Les allusions aux trains (convois) sont assez nettes: le Personnage dit,

Vous êtes autant l'instant présent que l'avenir. 55

Le Personnage écoute les bruits de la nuit, à laquelle il s'adresse, les chocs, les prairies, l'herbe, un jardinet, dit-il,

dont les arbustes affreux prophétisent la présence d'un urinoir public. 56

Le langage lui-même est fort varié, le lyrisme à côté des mots réalistes teintés d'humour.

Mais c'est surtout le geste et le mime qui parlent dans la pièce, et étonnent. Vauthier va à l'extrême en présentant son Personnage dont le comportement touche souvent au ridicule, mais il l'a mis dans un contexte sérieux. Un critique pose cette question, en parlant de l'ambivalence du théâtre moderne :

How much ridicule can you pour over your characters and their situation without destroying .../the/measurable link with the audience's reality? If an audience can perceive no relationship between the stage and themselves, or if an audience laughs so much that belief remains suspended, the play lapses into extended knock-about charade. To call upon the extremity of absurdity to make one's point is to risk all in a monstrous gamble. 57

Le grotesque du comportement du Personnage dans la scène suivante est risible, mais en même temps ses gestes articulent des attitudes qui impliquent quelque chose de sincère, et l'effet est encore déroutant pour le public, qui ne sait pas toujours s'il doit rire du Personnage ou le prendre au sérieux, car Vauthier trouble le public en présentant deux tendances à la fois :

Le Personnage pivote vers la chambre, ouvre les bras comme un prêtre (geste assez fréquent dans la pièce), court jusqu'aux meubles, et les effleure des doigts. S'arrêtant devant le fauteuil, il s'agenouille, "le chérissant", et le presse contre son coeur, "avec transport"; il parle au fauteuil amoureuxment, et ses gestes, légers d'abord mais poussés,

par accentuation et poses fugaces, jusqu'à

un expressionnisme parent de celui des figures de danse. 50

Il commence à s'avancer vers le cadre,

avec les gestes lents d'un sinistre longeant une muraille au bord d'un gouffre. 59

Pour Vauthier, ces mouvements font une sorte de danse

de la crainte et de l'espoir. 60

Ses gestes deviennent très stylisés à ce point. C'est la danse qui exprime ses émotions. Il tend ses doigts, "appri-voiseurs", et s'adresse au cadre et au plancher. En jetant ses derniers mots, il opère un tour complet sur lui-même,

avec une impulsivité tragique, 61

en perd l'équilibre, retombe contre la cloison. Il y reste figé, dans une "pose de crucifié", note l'auteur. En restant contre la cloison, il se détend peu à peu, et soudain il reprend "une autre tension", qui indique la curiosité. Son visage devient farouche et coupable: c'est qu'il écoute des voisins derrière la cloison. (Ses voisins joindront l'orchestration, dans un obbligato; ils vont bientôt jouer un rôle important, ainsi que les bruits). Il revient enfin vers le public; il recommence son apostrophe au plafond, aux nuages, aux continents, toujours surprenant le public. Il y a d'autres ruptures de ton, changements de voix, silences, contrastes. Il réprime des sanglots nerveux, des ricanements. Enfin il fixe l'ampoule. Sans grande convic-

tion, il s'adresse à elle:

Ampoule. Soleil. Soleil. Ampoule. Incandescence. Fleur, fleur, fleur de verre, fleur de feu; soleil pendu. O dérision: éblouis-moi soleil! (Blessé aux yeux:) Ah! 62

Le comique plane toujours sur cette pièce. Le héros est aussi comique qu'il est pathétique. Comme le dit J.L.Styan,

The dramatist who can swing between the extremes of tragedy and farce within the same framework is today the man to sting us.

...the dramatist stretch^{es} the fabric of his comedy in order to trouble an audience whose expectations have become callous and settled. 63

Après cela, le Personnage cille les yeux et redevient "raisonnable", quittant l'aire de ces "singulières escarmouches", dit Vauthier. Il se plonge la figure dans la cuvette, semble "délivré", et il revient à la machine à écrire pour reprendre sa frappe. Il rejoint donc sa position au départ de ce jeu de scène qui fusionne ainsi avec la suite, suivant le modèle d'un thème musical dans une symphonie.

Le Personnage a été pendant ces quelques moments, semblable au poète en proie aux transes. Il s'est battu avec les choses en voulant les nommer et découvrir leurs secrets dans les images par lesquelles il les nomme. Le "pose de crucifié" finale, c'est le symbole du poète victime de sa

lutte avec le langage. Mais pour le spectateur ignorant la pièce au début, le sens de ce comportement n'est pas si évident. En fait il lui échappe probablement car pour l'auteur ce comportement (ici comme ailleurs déjà) forme des "prodromes de l'insolite". 64

Le reste de la pièce est semblable. Le comportement du Personnage se répète mais chaque répétition devient de plus en plus frénétique. Le Personnage s'énerve, il cherche, il répète des mots. Il pousse des soupirs, montre de la nervosité. Entre temps le "doux vacarme" devient un charivari. On entend les sifflets des locomotives, que le Personnage imite; soudain il lance même de violents sifflets, en mettant les doigts dans sa bouche, face à l'auditoire, qui en est déconcerté. Les locomotives font des échos alors, comme des "signaux complices", dit Vauthier. A ces ébranlements, un voisin ajoute des bruits buccaux, et se moque du Personnage. Les bruits sont fantastiques; ils deviennent des "bruits de la jungle", un "chahut d'écolier." Puis on entame un air d'opéra, et ce chant cesse et reprend. Le Personnage continue à faire des grimaces, ainsi que des menaces. Dans tout cela, le public (ou le lecteur) sent bien qu'il s'agit d'une crise, mais il n'est pas sûr du tout d'en reconnaître la nature. Ses expériences esthétiques développées par une intimité devenue presque instinctive avec le théâtre classico-réaliste, sa connaissance des styles, variées certes, mais

toujours cohérents, de ce théâtre ne lui sont d'aucun secours. Placé devant cet insolite, il peut réagir de deux façons opposées: ou refuser ces tentatives de l'auteur au nom d'une critique à base rationnelle et "raisonnable", ou se laisser emporter par le déferlement verbal, les éléments accessoires du texte (gestes, intonations) les interventions des choses et connaître une expérience esthétique nouvelle. Cette expérience, nous n'hésitons pas à la qualifier de poétique parce que l'auteur utilise le pouvoir irrationnel du langage afin de mettre en branle l'imagination de spectateur (ou du lecteur) et par une sorte d'osmose psychique lui transmettre ses émotions, ses rêves et même sa frénésie.

On entend alors une voix féminine, et de véhémentes protestations. Le Personnage enfin donne un coup sur la cloison avec un plat de cuivre, et Vauthier explique que c'est maintenant "un terrifiant Personnage". Le bruitage se réduit parfois à "de faibles percussions". Puis le charivari reprend sur des modes nouveaux. C'est comme des instruments de tons différents, qui servent d'accompagnement au solo du Personnage, ou comme un chœur qui lui répond.

Le Personnage éprouve maintenant de la Terreur, et passe par des crises de nerfs, mais retourne toujours après à son travail de frappe. Des bruits gutturaux des voisins se font encore entendre. Le Personnage va et vient dans la chambre, reprend sa lecture, parmi les bruits, les sonneries,

les voix, les sifflets. Il s'arrête, devient soudain farouche, alors il commence à faire tomber toute la décoration de la chambre, tous les petits objets du décor. Il arrache, et il casse. Ce comportement destructeur est nouveau de la part du Personnage qui surprend toujours. L'auteur sait renouveler l'insolite car là encore les tentatives que pourraient faire le spectateur pour expliquer le comportement du Personnage resteraient vaines. La chambre est depouillée complètement en quelques instants. Elle est maintenant dénudée comme celle décrite dans l'Espoir. Le Personnage reprend sa lecture pendant que les trains passent. Il hurle, parmi les réactions des voisins, et s'adresse de nouveau aux objets, laissant le spectateur désorienté.

Dans son introduction à la pièce, Vauthier appelle sa pièce une "corridà" avec mise à mort. On a noté que tous les gestes du Personnage miment cette corrida, que tout est entraîné dans cette lutte, les objets de sa chambre, les trains, les grognements, les vociférations des voisins. Il lutte contre ses propres mots et contre le Garçon d'hôtel, même, bientôt, physiquement. Les signes d'un combat sont maintenant devant nous, partout. Sa chambre enfin en est ravagée. Enfin le Garçon rentre, et c'est lui maintenant qui a une crise de nerfs. Le Personnage essaye de s'expliquer:

Mais aujourd'hui quand il m'aurait fallu

retrouver...je ne le puis. Le chapitre de mon roman ne pourra s'écrire. ...Ce que j'ai vécu jadis ici-même, je ne suis plus capable de le vivre...On dirait que mes progrès ont assassiné autre chose. Quelle est cette autre chose....Quelle est cette autre vie? Taisez-vous! ... Quand je suis venu ici, savais-je que c'était un retour? 65

Il commence à se réveiller -- l'heure de vérité va sonner. Ce n'est que l'étape intermédiaire entre ses premiers essais, et son "salut" final. Ces changements ne sont pas les étapes psychologiques décrites par le théâtre traditionnel. On peut tracer ces mouvements d'âme, mais ils ne suivent pas l'ordre "régulier" et ordonné des personnages qui ont des sentiments ou des émotions à analyser.

Le Garçon lance des objets au Personnage, qui en est bombardé. Il dit à notre héros,

Vous avez perdu votre Eurydice et ce n'est pas la nuit ni les locomotives qui vous la feront retrouver! 66

Le Personnage éprouve de l'angoisse. S'il a autant de revirements qu'un personnage racinien, la façon dont ceux-ci sont produits et exprimés est totalement étrangère à la conception classique:

...C'est le début d'un supplice!...
C'est ma vie elle-même menacée. 67

Pendant qu'un voisin chante un lamento, il continue,

j'avais mis de côté, en moi, un luxe qui m'était vital et sur lequel je comptais

pour beaucoup plus tard. Je ne le
trouve plus. ⁶⁸

Plus tard on entend une lutte violente dans la chambre voisine, des brutalités affreuses. Le Garçon rentre, bien rasé, une chemise neuve, mais son allure est maintenant équivoque. Ils parlent de l'argent, et tous les deux se mettent à jeter des billets par la fenêtre. Le Personnage s'écrie :

Ah! Ah! Vous m'éclairez, vous m'illuminez! ⁶⁹

Vauthier appelle cette scène un "feu d'artifice", des "jetés" à la nuit. Ils jettent tout, des objets, des papiers, le contenu de ses poches, une valise.

voltige de mains. Jaillissement des
objets. Fête. ⁷⁰

Le Personnage rugit,

O réalité! Réalité! Surgit! ⁷¹

Enfin prenant la machine à écrire dans les mains, il la fracasse sur le sol. Le spectateur a déjà été le témoin d'une scène de violence précédemment. Mais il reste tout aussi déconcerté ici, le précédent ne l'a pas éclairé.

Le Personnage admet qu'il était venu là pour de bas motifs, pour se documenter sur place en fabriquant un nouveau roman. Mais maintenant il y renonce. Il le dit en semant des mots derrière lui "comme des bombes". Il clame, il hurle, il est plein de fureur. Il tambourine aussi sur la cloison, car il proclame, en gestes de bataille, à l'accompagnement maintenant

d'un professeur à côté qui fait l'amour avec une putain,
donc les phrases frénétiques du Personnage sont ponctuées
par des

Chérie! Oh-oh! Chérie! Cou-cou! 72

Tout est maintenant Fortissimo. La symphonie est violente.

Je renonce à écrire le roman de Georges Pellerman! Je serai digne de mon destin! J'arrive!! Non pour me complaire en moi-même mais pour tout recevoir!! -- et pour tout susciter!!

Arraché-lacéré-déchiré, murs lamentables, murs des écorchures! La fête veut une victoire et vous en aurez de la gloire. Criez! par vos blessures, joignez-vous à l'amour, chantez taudis contrée pour un lit immobile à tête de lions!!

Stop devant la table à toilette.
"Fureur."

Toilette!!/ Lino. Carpette. Miroir en larmes, brouillard, oxydation! Porte-bambou, porte-serviette et porte-savonnette/ cassés!! Lève-toi! Lave-toi! Lève-toi de la mort. Lave-toi de tes fautes. Chantez. / Choses!!

Porcelaines et poussières, levez-vous choses mortes!!!

Réactions cloison côté cour.
Réactions au-dessus du plafond. 73

On ne sait pas si l'on doit rire, ou quelle attitude adopter. Le sérieux et le tragique de cet homme qui essaie de se trouver sont exprimés de façon bizarre et ridicule, mais l'intensité est telle qu'on ne peut pas rire avec aise. On entend des protestations, des coups de poings sur la cloison, des coups vigoureux sur le plancher, des cris d'impatience dans les couloirs.

Le Garçon, qui est resté en scène quelques moments,

essaie de tenir les mains du Personnage, qui lui dit qu'il va l'étrangler. Il saute à la gorge du Garçon, et ils roulent à terre dans une lutte brève et sauvage, avec des "hâles". Le Garçon s'en dégage et fait une sortie extra-rapide; La violence est même physique.

De nouveau seul, le Personnage dit immédiatement, fort:

Une chambre qui penche
 Une armoire boiteuse
 Une chambre quelconque
 Déchirée de houx
 Traversée des fils de l'araignée électrique
 Une chambre sublime!
 Une glace fendue
 dans une armoire qui penche;
 surmontée de têtes de lions!!! 74

Ces images, les auditeurs ou les lecteurs pourront à la rigueur les rattacher au langage automatique. Mais les réactions qu'elles détermineront varieront suivant les individus. Nous n'avons plus affaire à la communion entre le poète et une auditoire "unanimisé" par l'auteur, mais à la communication entre consciences individuelles comme celle que recherche un Baudelaire ou un Verlaine, voire un Mallarmé.

Après, il devient doux, se disant que la souffrance l'a épuré. Puis il y a une contraste et il se parle d'un ton de ravissement, devenant amoureux. Mais aussitôt il chancelle, tombe à genoux, et en pleurs enfin, il prie. Ensuite, son anxiété croît. On entend toujours les gémissements spasmodiques d'un côté, des cris bruyants de l'autre côté, ainsi que le timbre de la gare qui sonne.

Comme Kafka, Vauthier évoque un monde de cauchemar, inexplicable et plein de frustrations, expériences qui ressemblent fortement à celles de la vie courante, mais qui transformées ainsi par son art, se situent à un autre niveau et par là perdent paradoxalement leurs aspects familiers.

Le Personnage s'éponge. Immobile, il écoute. Enfin il saisit le manuscrit, marchant d'un pas mal assuré, s'appuyant sur un meuble, et d'un geste sobre, déchire son texte "Pellerman" et puis déchire sa liasse manuscrite. Plus loin, il s'effondre, presque écroulé à terre. Son état de solitude morale est complète.

Le Personnage lutte dans cette prison, qui est, comme l'affirme le critique Jacques Guicharnaud,

Made up of time that has passed, the resistance of objects, absurd and uncontrolled circumstances, and his own "nature". Constantly thrown back on himself, powerless to break the walls of his prison, he experiences a night of agony...at the junction of every possible exasperation.⁷⁵

Mais il ne se rend pas. Il décide qu'il écrira le roman de Georges Pellermann, quoi qu'il arrive. Il va recommencer. Il commence à raconter:

Après les péripéties d'une première jeunesse qui tiendront environ dans le tiers du roman, Pellerman entrera donc dans une chambre d'hôtel, avec l'intention d'y séjourner longtemps et d'y poursuivre son oeuvre poétique.

Et il y écrira une nouvelle intitulée l'Espoir, une nouvelle qui commencera par ces mots: Permetts-moi de voir, permets-moi d'entendre! ...Et il obtiendra une réponse, oui, une ré-

ponse c'est cela, mais par un moyen conventionnel, un moyen banal. Une réponse conforme à la tradition poétique -- tant pis -- à l'aide d'une muse -- pourquoi pas? Une muse? De tout temps les hommes ont eu recours à ce symbole.⁷⁶

Il continue à monologuer sur sa muse, quand soudain il entend une voix mezzo-soprano,

...Ton luth! Ton luth! Bien-aimé, ton luth!

Le Personnage s'arrête, relevant cette phrase comme si elle tombait des nues. 77

L'allusion à Musset est évidente, mais cette référence à la littérature va tout de suite révéler son ton parodique. Il s'agit en effet de la prostituée qui joue avec le professeur lubrique dans la chambre voisine. Celui-ci répond en effet:

Non, plus maintenant! Pas encore! 77b

Et un dialogue riche en jeux de mots faciles sur "luth" et "poésie" s'ensuit. Dialogue de dérision qui veut montrer le ridicule du recours à cette poésie traditionnelle.^o

On entend s'élever alors un cri d'effroi de l'autre côté, et un coup de feu claque, puis un autre, puis c'est le silence. Un temps, puis, bruits sur les paliers, voix, interrogations. Alors la porte de la chambre s'ouvre et le Garçon apparaît, bouleversé. Il dit,

C'est vous!

...Tous les deux! 78

^oMusset à notre avis est le plus poète (au sens moderne du terme) dans son théâtre. Ses "Nuits" par comparaison représentent le plus pur style "pompier". Un critique dit, "Musset, qui était richement pourvu de dons mineurs, a écrit quelques chansons presque aussi admirables que son théâtre. Il a malheureusement écrit aussi les 'Nuits'." 78b

et il sort. Le Personnage est pétrifié, mais il lit,

Et la muse ajouta: dans la poursuite de
la tâche quotidienne, la mort te trouvera,
encore amoureux, encore mêlé aux jambes
de la vie. Et ton souffle ira rejoindre
le peuple immense des valeureux. 79

Le ton calme de ce qu'il avait écrit forme encore un contraste avec la frénésie ambiante.

Le Garçon d'hôtel rentre, habitant permanent de cet enfer. Le Personnage, craintif, saisit ses derniers papiers.

Laissez-moi ce qui me reste. Trois feuilles!
Je recommence! 80

Mais le Garçon l'accuse d'être un criminel, d'avoir tué les gens à côté. Il gifle le Personnage, et tente de lui arracher ses feuillets. Il y a une poursuite dans la chambre. Le Garçon arrache les feuillets et les déchire.

Le Personnage:

Ah!

Le malheur fait un tourbillon qui escalade les cieux!

Illuminé. Vaticineur. Hagard.
...Etendue, ravagée, tumefiée; (rythmé) elle a les seins bleus; elle a le front troué et la mâchoire fracassée et le suaire des draps de lit n'est même pas assez grand pour plier ses pauvres jambes de grenouille inerte.

Et lui, il est tombé dans la ruelle, il a les dents découvertes car il est mort exaspéré -- avec une balle dans le coeur! C'est lui qui a tiré. 81

Cette nuit de souffrance dont le spectateur fait par-

tie est comme un poème de Rimbaud mis sur la scène. C'est une nuit d'agonie, qui sera bientôt terminée de façon encore insolite.

Le Garçon essaie d'entraîner le Personnage vers la porte, l'empoignant par la nuque et par les reins. Le Personnage résiste en protestant, insistant même qu'il a ses "droits d'auteur". Il piaule, il hurle qu'il veut faire son devoir professionnel, et qu'il connaît le Préfet de la Seine, ajoutant des touches comiques dans cette scène de violence. Le Garçon fait un croc-en-jambe au Personnage qui tombe, puis le saisit par une jambe et le traîne. Le Personnage essaie avec ses doigts crochus d'entraîner le tapis, la table, pendant que le rideau amorce sa descente. Le Personnage pousse des cris énormes, précédés par les coups de sifflet d'une locomotive. Le rideau s'arrête à demi-course quand le Personnage s'arrache des mains du Garçon. Il y a des sifflets du train, des grondements de bielles, de vapeur, des sifflets, et le rideau se relève.

Soudain le Personnage semble avoir un moment d'illumination: c'est l'avant dernière étape. Est-ce la résurrection qui vient?

Serait-ce possible!...Est-ce possible...!!
J'entends!! Il me semble!...

...
Oh.....
Oh! ...

Takat
Takat
Takat

...
O ma vie!
...

Le train défile

Takat
~~Takat~~
Takat
Takat
Takat
Takat

J'entends!! Il me semble que je vois!
 Il me semble que je suis devenu tellement fort que je m'approche de la mesure de... de la mesure de l'amour!!!!

Très brutalement, le
Garçon lui assène un
coup. Le Personnage
tombe. 82

Le Personnage, sur ses genoux, commence à s'exclamer:

Takat
Takat
Takat

Je vous aime! Vous ne savez pas ce
 que vous faites!

Il reçoit un coup dans la face 83

Ici il semble devenir un frère du Christ. Le Personnage,
 "clamé":

Je vois! 84

Son cri retentit comme une illumination, mais dans sa position grotesque de pantin traîné hors de la scène, on peut se demander si l'auteur en rendant si grotesque son Personnage dans cette scène finale ne veut pas démolir sa propre tentative. Toutefois cette fin, sous forme d'échec, ne veut-elle pas apitoyer le spectateur ou le lecteur? Ou s'agit-il d'une mystification de Vauthier? L'ambiguïté fondamentale demeure. Nous avons affaire à une oeuvre qui comme toutes celles d'"avant-garde" ne peut qu'être sentie sur un plan personnel affectif, et non comprise sur le plan rationnel.

Quand le Personnage tente d'embrasser les mains du Garçon, il reçoit un nouveau coup dans la face, mais s'écrie de nouveau,

Je vois! 85

en embrassant une main du Garçon. Son visage est en sang.
Il se dresse sur ses jambes, et "clamé",

J'entends!

Danse noble, sur place.

O vie.

Toi que je veux.

O Toi ma vie,

Echappant à l'approche du Garçon.

(clamé) tu es digne d'être vécue!!!

Croc-en-jambe.

Le Personnage tombe.

Le Garçon le reprend par une jambe.

Le Personnage, traîné, chante.

Le rideau tombe à mesure. ⁸⁶

La danse est aussi macabre qu'il est "noble". Mais peut-être il faut l'imaginer heureux.

Pour le critique Beaujour, Vauthier est un dramaturge chrétien, dont le Personnage "...stalk/s/...the Holy Ghost".⁸⁷ Il est vrai qu'on peut trouver quelques allusions chrétiennes, ici et là; certainement certaines postures y sont empruntées -- des poses de crucifié, des gestes de prêtres, la nuit de souffrance, l'illumination, même les coups sur le visage. Et le poète est souvent comme une image du Christ, un frère du Christ, mais bouffon. Son renoncement, et le fait qu'à la fin en étant giflé il tourne l'autre joue même en remerciant son bourreau pour cette mortification, pourraient être des allusions chrétiennes. Sa recherche pourrait être vers Dieu. Pour Beaujour,

...his quest is set in a hopelessly de-

graded world without signposts to guide him in his night. ...the search for sincerity may be channeled into comically wrong-headed pursuits. Genuineness, unlike success or money, is not tangible. ...Truth...as a dimly felt driving force ... can mysteriously orient the struggle.... This must presumably be interpreted as the occult guidance of the Holy Ghost...⁸⁸

Mais l'agitation du Personnage, ses cris, la lutte de cet homme qui est "entre deux textes", c'est-à-dire entre deux définitions de lui-même, pourrait convenir à n'importe quelle lutte angoissée de l'homme. En proie à lui-même, la Passion de cet écrivain est celle de tout Homme. Pour Bernard Dort, le Personnage Combattant repose sur ce postulat:

L'existence de l'Homme, d'un homme abstrait, coupé du monde, microcosme où le monde se refléterait dans sa totalité, univers infini qui serait le monde et plus que le monde.⁸⁹

Le Personnage et sa lutte ont un caractère universel.

Les tourments intérieurs du Personnage sont pareils à ceux qu'on trouve dans le théâtre classique, mais la façon de les présenter -- en les chantant, en les dansant, en les mimant, et par un clown-héros -- est tout à fait nouvelle. Vauthier lui-même constate, en parlant de la forme de sa pièce,

Je cherche avant tout la forme la mieux adaptée à mon sujet: expliquer sans expliciter la vie intérieure de mes personnages. D'où une certaine abondance d'images et d'attitudes corporelles.⁹⁰

Nous avons déjà noté que presque tout est mouvement et modulation. Les états affectifs de son Personnage, qui surviennent de façon brusque, sous la forme de crises et d'agitations, violentes ou passagères, se traduisent par les réactions corporelles très marquées et fort variées. Les secousses émotionnelles sont mimées et dansées la plupart du temps. Ses désordres, les brusques décharges d'énergie prennent la forme d'un ballet, suivant les lignes et les figures d'une chorégraphie. La poésie du Personnage Combattant revêt tous ces moyens d'expression utilisables sur la scène, la danse, le pantomime, le mimique, la gestulation, les intonations. L'adresse de Vauthier insiste sur les aspects visuels et sonores du théâtre avec toutes leurs nuances, aussi bien que sur le langage riche prononcé par son Personnage. Et Vauthier ne restreint pas son inspiration. Comme le dit Lou Bruder,

Vauthier est poète. Incontestablement,
Comme on respire. Chez lui le langage
est d'abord pulsion, éclosion organique.
Feu qui parle. On peut ne pas être d'accord
avec son optique du théâtre. Mais
force est de reconnaître l'accent personnel,
inimitable, une voix qui s'impose. 91

L'oeuvre de Vauthier constitue le chant profond du jeune théâtre contemporain.

Ce n'est plus le monde rationnel de Descartes et du XVII^{ème} siècle pour lequel Racine écrivait, mais le monde moderne, où l'irrationalité l'emporte, le monde de la Bombe

de l'existentialisme. La structure anti-conventionnelle du Personnage Combattant est un essai de la réflexion fidèle du contenu dans la forme elle-même, et le Personnage est un passionné du XXème siècle.

Le langage émotionnel qu'emploie Vauthier, qui exploite toutes les richesses de la parole qui est, comme nous l'avons dit, mouvement, modulation, aussi bien que signification, constitue une sorte de langage bien antérieur au langage parlé et qui, beaucoup plus que celui-ci, réalise une sorte de communication directe, établissant une communication immédiate avec le spectateur en dehors de toute relation intellectuelle. Dans le théâtre traditionnel, les passions et les sentiments étaient exprimés par un langage subordonné à la psychologie. C'était la fonction dramatique du langage. Mais ici, le langage est l'extériorisation bouffonne d'une destruction intérieure.

Quoique la pièce soit modelée suivant le théâtre classique dans une certaine simplicité -- par exemple, nombre de personnages réduit, les "unités", un minimum d'événements, et ces tourments intérieurs, il y a une démesure qui le rend baroque. La tension est celle de la frénésie, éclatant presque, non pas soutenue. L'unité de la composition suivant un modèle musical manque de l'équilibre serein du

classicisme. Mais surtout, il y a cette grande différence: le monologue qui exprime la souffrance n'est pas tourné vers l'intérieur. Comme le dit le critique Guicharnaud,

There is no abstract struggle of a soul
suspended in a vacuum. The Character's
being is always a 'being-in-a-world.' 92

Vauthier n'a que faire de la psychologie traditionnelle.

On ne peut pas expliquer et analyser les sentiments et passions indépendamment de leur objet. L'être du Personnage se présente dans une totalité concrète. Le Personnage

doesn't just suffer; he suffers-with-an
-armchair. ...Vauthier has succeeded in
representing on stage the paradox of the
combined transcendence and immanence of
objects in relation to consciousness, or
of one consciousness in relation to ano-
ther. 93.

Ce critique voit dans le Personnage Combattant une combinaison exagérée de Huis Clos et de la Danse de la Mort de Strindberg.

L'élaboration explosive, trait baroque, semble être la caractéristique principale du style de Vauthier. Plein de tension et de contorsion, une telle élaboration obscurcit, presque, l'ordre ou le modèle sous-jacent. Mais Vauthier a bâti sa pièce à peu près comme un poème symphonique où il y a un entre-croisement d'images et de symboles, qui moule la forme de la pièce et qui fait un appel constant à l'imagination.

Ce n'est pas la structure pyramidale du théâtre traditionnel, où il y a une exposition, une crise et un dénouement, mais plutôt une structure intérieure et rythmique, et qui croît en intensité architectonique. On trouve une sorte d'architecture musicale, ainsi que choréographique. L'allure et le rythme changent constamment; et il y a une juxtaposition continuelle d'un ton à un autre, avec des ruptures brèves et souvent brutales. Les bruits, surtout les trains, sont des leitmotive qui accompagnent le déroulement de l'action, la danse du Personnage, et qui ressemblent aux mouvements symphoniques où les variations et les rappels de thèmes s'équilibrent pendant un court moment et s'entremêlent.

Beaucoup d'expériences humaines suivent ce même modèle subjectif, mis à part les détails. Le symbole de Vauthier est dramatiquement effectif, quoique fantastique, et fournit le plan d'un tel modèle.

L'attrait immédiat de la pièce, c'est que, bien qu'il n'y ait pas d'événements qui arrivent en tant que tels, la pièce est intensivement théâtrale, et poétique en ce qu'on a parlé aux émotions. On a fait appel à l'imagination. En même temps le long monologue du Personnage est presque toujours comique, et en même temps sérieux, car sa raison de monologuer est de se définir.

L'originalité de la pièce n'est pas dans l'idée de dé-

part de la pièce, mais, comme affirme Jean-Louis Barrault,

C'est la façon de vivre ce sujet et jusqu'où Vauthier peut aller dans l'imagination dramatique. ⁹⁴

L'auteur lui-même dit que la difficulté était de rendre dramatique une chose pour lui

anti-théâtrale; il faut que la vie sur scène s'élève à partir d'une lecture faite au public. ⁹⁵

Par sa longue métaphore de forme baroque, Vauthier se rapproche de la définition d'Artaud de ce que doit être le but du théâtre, celui de créer des mythes. ⁹⁶ Artaud voulait exprimer la vie ainsi, dans son aspect universel; ces mythes seront ceux de la Création, du Devenir, du Chaos, mythes d'un ordre cosmique. Ces mythes doivent créer une sorte d'équation passionnée entre l'Homme, la Société, la Nature, et les Objets. Ces idées métaphysiques sont suggérées indirectement; c'est-à-dire, la méthode de suggestion par des symboles, l'humour, et d'autres moyens. Le théâtre de Vauthier tend à créer un tel mythe; cette création consciente est un procédé moderne pour atteindre des niveaux de conscience et des degrés d'universalité, qui ne peuvent pas être abordés par d'autres méthodes. Comme Fronko le dit,

myth attempts to recognize truth; it employs a metaphorical presentation; it is related in some way to religious ritual; its hero is something more than any individual.... ⁹⁷

Cette création verbale, qui est individu, Passion, héros et clown, incarne une obsession de son créateur, et est donc individuelle; mais en Homme-Tout, il parle, dans un langage varié original et frappant, au spectateur moderne dont il représente la conscience, et la sensibilité.

Conclusion

Rappelons sous quelles formes ou comment se présente l'insolite dans les six pièces poétiques que nous avons étudiées:

Dans Escurial, certains éléments traditionnels sont encore facilement reconnaissables par un public qui accepte et même recherche les conventions du théâtre. Ce sont surtout les personnages dans la mesure où ils représentent des types du répertoire classique, ou des fonctions: le roi, le bouffon, le moine, le bourreau. Mais ces extérieurs sont trompeurs. Les personnages de Ghelderode ne suivent pas les conventions qu'on attendait d'eux. L'auteur, en effet, s'en sert pour développer ses idées sur la nature intrinsèque du drame théâtral, c'est-à-dire le problème de l'identité de l'homme. L'être et le paraître de la personnalité humaine, voilà les deux faces de l'individu que Ghelderode montre tour à tour et parfois en même temps pour en souligner l'équivoque. Un autre élément traditionnel est l'amour, mais là encore détourné de son aspect habituel: plus de longs duos échangés entre amants, mais l'évocation des tourments de la jalousie ou du pathétique de la mort. La femme qui en est la source reste invisible, mais présente, ce qui permet à l'auteur d'exercer son imagination et de renforcer, grâce à son style, l'atmosphère poétique de la pièce. Celle-ci est du reste dans une grande mesure créée par la vision lyrique

de Ghelderode. L'insolite naît ici du contraste entre ce qu'on attend et ce qui nous est donné: l'ambiguïté foncière de l'homme n'est pas résolue.

Audiberti, dans Le Mal Court, donne encore quelques gages aux tenants de l'orthodoxie dramatique. Comme Ghelderode, mais sur un plan comique et dans une autre atmosphère, il utilise des personnages que lui fournit la tradition: princesse et confidente, soupirants pauvres, roi-père, etc. La pièce reste aussi dans la tradition dans la mesure où s'en dégage une leçon, sinon une morale que le titre a déjà anticipée. L'action est bien définie; l'intrigue suit aussi les données d'une dramaturgie éprouvée: celle des coups de théâtre. Mais l'insolite éclate dans le langage et le comportement des personnages. Le langage, complètement en désaccord avec la position sociale des personnages, suscite l'insolite. Audiberti se laisse aller au torrent verbal en méridional qu'il est, brisant toute unité de ton, faisant fi de tout décorum. Et comme nous sommes aussi nos paroles et nos actes, on voit que ces personnages se situent à mi-chemin entre la personnalité qu'on attend d'eux au début et celle que l'auteur leur donne et qui naît de sa fantaisie verbale. Mi-chair, mi-poisson, ils participent aussi de cette ambiguïté fondamentale qu'on trouve chez les créatures ghelderodiennes d'Escorial.

· L'Histoire de Vasco présente déjà moins que les deux

pièces précédentes de ressemblance avec le peu du conventionnel qu'il leur restait. L'intrigue est constituée par des événements fragmentaires qui deviennent de plus en plus bizarres. Et si l'on y découvre une leçon ou une morale, à savoir le drame d'une pureté qui se renie, ce n'est pas sans les risques de se méprendre auparavant sur cette leçon. L'insolite poétique naît ici d'un désir frustré: le spectateur (ou le lecteur) voudrait trouver des personnages ayant acquis l'indépendance des héros dramatiques vis-à-vis de leur auteur, mais il sent que cette indépendance n'aura jamais lieu parce que leur raison d'être est précisément de personnifier les images et les métaphores de Schehadé: le lieutenant Septembre par exemple ne saurait exister sans son nom qui l'inclut tout entier. Il n'agit pas comme on l'attendrait d'un militaire de son grade, mais comme son nom suggère, il est l'avant-coureur de l'hiver et de la mort. N'hésitons pas à dire que la poésie l'emporte sur le drame. Malgré l'émotion que la vue de la dépouille de Vasco cause au spectateur, celui-ci, pour peu qu'il soit sensible à la poésie, sent qu'il a participé à une expérience poétique tout au long de la pièce, alors que l'émotion dramatique ne le saisit que par places. La poésie l'emporte sur le réalisme et aide à rendre les situations dramatiques insolites.

Nucléa de Pichette fait disparaître toute intrigue.

Elle est remplacée par une vision onirique en forme de diptique: la guerre-cauchemar et le ciel-rêve, vision poétique de la guerre sur terre d'un côté, et d'un amour heureux dans un ciel humain de l'autre, deux tableaux participant du rêve. On a affaire, non plus à des personnages, mais à des récitants, et l'insolite réside dans l'impossibilité de reconnaître cette oeuvre représentée pour ce qu'elle est: un poème dramatique en forme d'oratorio moderne ou un spectacle qui se déroule sans vraiment avancer. Une autre confusion créatrice d'insolite est l'emploi de l'alexandrin traditionnel dans la seconde partie, destiné à servir un langage surréaliste. L'identité du genre nous échappe parce qu'il est nouveau, mais on reconnaît la présence d'une expérience poétique exprimée dans une richesse d'images que leur incohérence rend insolites.

La notion de personnage indépendant s'abolit totalement aussi dans Les Amants du Métro où les personnages n'ont même plus de noms individuels. Réduits à des types nommés comme tels ("l'homme du monde", "l'ouvrier-plombier"), et même à des pronoms (Lui, Elle), ils font figure de pantins et en prennent même parfois l'aspect concret (masques, gestes mécaniques). Comme chez Ionesco leurs pensées sont également mécanisées par le recours à des kyrielles de clichés. Mais la poésie s'insère grâce à la présence de l'amour et de la jeunesse. L'insolite consistera dans la

prise de conscience par le spectateur de la mécanisation des individus qui composent la foule des grandes villes. Le spectateur ne regarde plus des hommes et des femmes avec lesquels il peut s'identifier, il est en face de pantins humains qui sont en train de perdre leur âme. C'est un spectacle dont le poète veut que nous ayons conscience dans des situations aussi familières que celle de l'intérieur d'une rame de métro. Ici nous nous rapprochons du monde insolite de Ionesco, mais Tardieu maintient la pièce au niveau d'une comédie poétique légère grâce à la fin heureuse : la réunion de deux jeunes amants.

Quant au Personnage Combattant de Vauthier, il se présente sous deux aspects, l'oeuvre écrite et le spectacle. A la lecture nous sommes déroutés par les différents niveaux où se situe le poème. Les indications scéniques, complètement absentes chez les classiques et réduites au minimum dans la plupart du théâtre traditionnel, prennent des proportions considérables et font elles-mêmes partie du poème. L'auteur ne se contente pas d'insister sur l'importance de tel ou tel geste ou de telle intonation, il le fait à l'aide d'une typographie variée et soigneusement composée pour tenter de réaliser sur le papier ce poème total qu'est la pièce. A la représentation, nous ne pouvons être qu'en face d'une version différente, où une partie de la poésie, celle qui décrit les mimes, les objets, les atti-

tudes du héros, ne s'exprimera plus par des mots mais par ces choses elles-mêmes. C'est cette tentative de théâtre total qui produira ici l'insolite. La version de scène a requis de Jean-Louis Barrault, qui l'a jouée, un exploit acrobatique, celui de tenir pratiquement seul le plateau pendant deux heures et de lutter avec des bruits et des objets tout ce temps. Le spectateur et le lecteur reconnaissent le conflit d'un écrivain à succès qui retourne dans une chambre d'hôtel où il a demeuré quand il était jeune, pauvre et idéaliste, et qui lit un vieux manuscrit semblant à la fois révéler ses défauts et, par sa poésie et sa sincérité, condamnant son succès à venir. La pièce est avant tout une sorte de poème surréaliste rendu acceptable à la scène grâce à un changement de rythme, de tempo, un usage curieux du décor (surtout des accessoires et du mobilier) et une intrusion constante de l'humour. Cette pièce est la plus difficile à saisir et certainement la plus insolite.

Comme le dit Michel Corvin de ces années cinquante:

...ce qui fut effort sporadique et longtemps sans audience est devenu le dénominateur commun de recherches par ailleurs opposées: le théâtre n'est plus discours autour d'une action, 'langage des idées', ..., prétexte à développements ... moraux, champades 'problèmes'; l'oeuvre nouvelle ne fait pas la démonstration analytique de notre condition, ne 'parle' pas de nos angoisses ou de nos incertitudes, elle les 'montre'.¹

Car ces pièces, comme des poèmes, sont des images poétiques, chacune montrant, présentant et traduisant les réalités de la condition humaine telles que les sentent leurs auteurs. C'est-à-dire que chaque poète communique son intuition intime et personnelle de la situation humaine, sa propre vision du monde, ce qui détermine sa forme, qui alors représente une convention théâtrale différente du théâtre plus "réaliste" de nos jours et du théâtre classique qui en est son ancêtre.

Ce théâtre ne s'occupe pas, affirme Martin Esslin, de

conveying information or presenting the problems or destinies of characters that exist outside the author's inner world ... but instead with the presentation of one individual's basic situation ... ²

Ce théâtre projette le monde personnel de son auteur, présenté dans un arrangement d'images et de thèmes qui ne présentent pas toujours une ligne de développement suivi, mais qui sont le plus souvent entremêlés comme dans une composition musicale et donne à l'imagination du spectateur une impression totale et complexe d'une situation. En même temps que les éléments conventionnels traditionnels tels que la psychologie, l'intrigue et les nuances de caractère sont abandonnés, l'élément poétique dans ce théâtre est souligné davantage:

While the play with a linear plot describes a development in time, in a dramatic form that presents a concretized poetic image the play's extension in time is purely incidental.

Expressing an intuition in depth, it should ideally be apprehended in a single moment, and only because it is physically impossible to present so complex an image in an instant does it have to be spread over a period of time. The formal structure of such a play is, therefore, merely a device to express a complex total image by unfolding it in a sequence of interacting elements.

... The poetic image, with its ambiguity and its simultaneous evocation of multiple elements of sense association, is one of the methods by which we can communicate the reality of our intuition of the world. ³

La réalité dont s'occupe ce théâtre est la réalité exprimée par les projections de la personnalité de l'auteur -- ses états d'esprit, ses peurs, ses rêves, ses cauchemars et ses conflits. Ces pièces sont

... the evocation of ... poetic images designed to communicate to the audience the sense of perplexity that their authors feel when confronted with the human condition. ... ⁴

Wallace Fowlie trouve que les efforts de ce théâtre poétique nouveau sont

... perhaps the first steps in an important revindication. Throughout the history of the theatre, the suffering of man, his pathos, has been inextricably bound up with lyricism. ⁵

Mais ce critique exprime ailleurs certains problèmes et résultats de ce théâtre poétique sous cette forme:

With the poetic theater..., dramatic writing moves farther away from the 'bourgeois theater' than do the experimental plays of Beckett and Ionesco

and Adamov. This kind of play is perhaps the hardest of all to re-establish in France. The non-poetic theater has had a long history and seems deeply entrenched. It speaks of what is immediately apprehended: a scene of adultery, a scene of history, a problem in psychology. When a poet's language is used on the stage, the action of the play becomes the action of language where an effort is made to explain as profoundly as possible the multiple relationships that the characters establish among themselves. The pure verbal invention of the poet, as in the art of Schéhazade, takes hold of the action as an ivy clings to a tree. ⁶

Le théâtre d'avant-garde jette-t-il un défi au théâtre traditionnel et à cette redoutable puissance que possède le théâtre classique de retrouver à chaque génération une nouvelle jeunesse et de nouveaux charmes? Autrement dit veut-il l'abolir et l'enterrer? La question est peut-être mal posée, mais elle se pose sans doute ainsi inconsciemment ou non au spectateur français nourri des classiques, de sorte qu'il réagit avec vigueur contre ces tentatives agressives qui menacent toute une façon de voir, de penser, de sentir. Il nous semble bien préférable de considérer le problème sous un autre angle, celui de l'écrivain contemporain. Celui-ci, tout comme l'homme de science ou le philosophe conservateur, peut se contenter d'accepter ce que lui ont transmis ses prédécesseurs sans se soucier d'aller au-delà. Il en est réduit alors à imiter avec plus ou moins de succès ce que les grands maîtres ont fait.

Mais vient un temps où ces possibilités s'épuisent et où, de toute façon, les conditions sociales, historiques, économiques, scientifiques ont tellement changé que ces imitations ne pourraient être que des reconstitutions de musée, privées de la vie et du rayonnement de la chaleur humaine. Comme nous l'avons déjà dit dans notre introduction, il s'agit alors pour l'écrivain d'aller hardiment de l'avant et de ne pas craindre d'imposer sa vision nouvelle et personnelle au public.

Ce nouveau théâtre, nous le considérons comme cette nécessité de renouvellement esthétique qui confronte le dramaturge du vingtième siècle. Mais pourra-t-il résister victorieusement aux attaques du temps, c'est-à-dire secrètement-il, comme le théâtre classique, cette sorte de radio-activité qui n'épuise pas son pouvoir après des siècles, ou bien perdra-t-il un jour comme celui du siècle dernier toute sa force après quelques décades? Il est difficile de répondre à cette question. On peut dire cependant que tout ce théâtre, qui montre si souvent l'inquiétude moderne devant un avenir chargé de possibilités apocalyptiques mais aussi gonflé de si riches promesses, aura été le témoin d'un âge et la preuve que ses représentants ne se sont dérobés ni à leurs tâches ni à leurs devoirs. Ce qui nous paraît probable en tout cas, c'est que plutôt que de triompher totalement et de faire table rase du passé, le théâtre nouveau,

après avoir poussé ses pointes les plus extrêmes chez ces auteurs que nous avons étudiés, marquera un recul, mais non sans avoir auparavant fortement marqué l'esthétique traditionnelle, de sorte que cette dernière en sortira rajeunie et renouvelée.

NOTES

INTRODUCTION

1 Voir Jacques Guicharnaud, "Poetry and Discovery," Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett (New Haven, 1961), pp. 155-177.

2 Voir Guy Dumur, "Les Poètes au Théâtre," Théâtre de France (Paris, 1954), IV.

3 Voir Michel Corvin, "Le Théâtre Poétique," Le Théâtre Nouveau en France (Paris, 1963), pp. 37-58.

4 Martin Esslin. The Theatre of the Absurd (New York, 1961), pp. xx, ~~xxi~~.

5 Pierre-Henri Simon. "Poésie," Grand Larousse Encyclopédique (Paris, 1963), VIII, p. 586.

6 Ibid.

7 Emile Littré. Dictionnaire de la Langue Française (Paris, 1960), IV, p. 1037.

8 Grand Larousse Encyclopédique (Paris, 1962), VI, p. 175.

9 Paul Robert. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française (Paris, 1959), IV, p. 24.

10 Wallace Fowlie. Dionysius in Paris (New York, 1960), pp. 13-14.

11 Henri Peyre. Le Classicisme Français (New York, 1942), pp. 68-76.

12 Salvador de Madariaga. Anglais, Français, Espagnol (Paris 1930), pp. 81-82.

13 Michel Corvin. Le Théâtre Nouveau en France (Paris, 1963), pp. 28-29.

14 Paul Louis Mignon. "Claudé, Ghelderode et Vauthier," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 14 (Paris, Déc. 1955), p. 85.

CHAPITRE I

1 Michel de Ghelderode. "Entretiens d'Ostende," cités dans L'Art du Théâtre, publié par Odette Aslan (Paris, 1963), p. 321.

2 Ibid. pp. 319-21.

3 Samuel Draper. "An Interview with Michel de Ghelderode," Tulane Drama Review (New Orleans, 1963), VIII, No. 1, p. 43.

4 Antonin Artaud. "Le Théâtre et son Double," Oeuvres Complètes (Paris, 1964), IV, p. 45.

5 Jacques Guicharnaud. Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett (New Haven, 1961), p. 167.

6 Leonard Pronko. Avant-Garde, The Experimental Theater in France (Berkeley and Los Angeles, 1962), p. 177.

7 Michel de Ghelderode. "Escorial," Théâtre (Paris, 1950), I, p. 71.

8 Ibid.

9 Ibid. p. 69

10 Micheline Herz. "Tragedy, Poetry and the Burlesque in Ghelderode's Theatre," Yale French Studies, No. 29 (Spring-Summer 1962), p. 97.

11 Ibid.

12 Ghelderode, op. cit., p. 69.

13 Ibid.

14 Ibid., p. 71.

15 Ibid., p. 72.

16 Ibid.

17 Ibid., p. 73.

18 Ibid.

19 Ibid.

- 20 Ibid., pp. 73-74.
- 21 Ibid., p. 74.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid.
- 24 Ibid.
- 25 Herz, op. cit., p. 95.
- 26 Ghelderode, op. cit., p. 75.
- 27 Ibid., p. 76.
- 28 Ibid., p. 77.
- 29 Ibid., p. 78.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid., p. 79.
- 34 Ibid.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid.
- 37 Ibid.
- 38 Ibid.
- 39 Herz, op. cit., p. 97.
- 40 Ghelderode, op. cit., p. 80.
- 41 Ibid.
- 42 Ibid.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.

- 45 Ibid.
- 46 Ibid.
- 47 Ibid., p. 81.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid., p. 80.
- 51 Ibid., p. 81.
- 52 Ibid., pp. 81-82.
- 53 Ibid., p. 82.
- 54 Ibid.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid., p. 83.
- 57 Ibid.
- 58 Ibid.
- 59 Ibid.
- 60 Ibid.
- 61 Ibid.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid.
- 64 Ibid., p. 84.
- 65 Ibid.
- 66 Herz, op. cit., p. 93.
- 67 Ghelderode, op. cit., p. 84.
- 68 Herz, op. cit., p. 101.
- 69 Ghelderode, op. cit., p. 84.

70 Ibid.

71 Ibid.

72 Ibid., p. 85.

73 Ibid.

74 Herz, op. cit., p. 98

75 Michel de Ghelderode. "The Ostend Interviews," trans. George Hauger, The New Theatre of Europe (New York, 1962), p. 228.

76 Ibid., p. 229.

77 Draper, op. cit.

78 Ibid.

CHAPITRE II

1 Claude Damiens. "Jacques Audiberti: un Surréaliste dompté," Paris Théâtre, No. 146 (1959), p. 5.

2 Jacques Audiberti. "Le Mal Court," Théâtre (Paris, 1948), I, p. 133.

3 Ibid., p. 134.

4 Ibid., pp. 134-35.

5 Ibid., p. 135.

6 Ibid., p. 137.

7 Ibid., p. 138.

8 Ibid.

9 Ibid., p. 139.

10 Ibid.

11 Ibid., p. 140.

12 Ibid.

13 Ibid.

- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid., p. 141.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid., p. 142.
- 24 Ibid., p. 144.
- 25 Ibid., p. 145.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid., p. 146.
- 28 Ibid., p. 149.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid., pp. 149-50.
- 31 Ibid., p. 150.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid., p. 151.
- 34 Ibid.
- 35 Ibid.
- 36 Robert Kemp. La Vie du Théâtre (Paris, 1956), pp. 299 et 296.
- 37 Guy Dumur. "Audiberti ou le Théâtre en Liberté," Théâtre Populaire, No. 31 (1956), p. 157.

38 Audiberti, op. cit., pp. 155-56.

39 Ibid., p. 156.

40 Ibid.

41 Ibid., pp. 156-57.

41b Ibid., p. 157.

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid., p. 159.

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Ibid., p. 160.

49 Ibid., p. 161.

50 Ibid., p. 163.

51 Ibid.

52 Ibid.

53 Ibid.

54 Jacques Guicharnaud, op. cit., pp. 160-61.

55 Audiberti, op. cit., p. 164.

56 Ibid.

57 Ibid., pp. 164-65.

58 Ibid., p. 165.

59 Ibid.

60 Ibid., p. 166.

61 Ibid.

- 62 Ibid., pp. 167-68.
- 63 Ibid., p. 168.
- 64 Ibid., p. 172.
- 65 Ibid., pp. 172, 173.
- 66 Ibid., p. 174.
- 67 Ibid., p. 178.
- 68 Ibid., pp. 178-79.
- 69 Ibid., p. 179.
- 70 Cervin, op. cit., p. 38.
- 71 Audiberti, op. cit., pp. 180-81.
- 72 Ibid., pp. 182, 182-83.
- 73 Ibid., p. 186.
- 74 Ibid., p. 187.
- 75 Ibid.
- 76 Ibid., p. 188.
- 77 Ibid., p. 189.
- 78 Ibid.
- 79 Ibid., pp. 190, 191.
- 80 Ibid., p. 192.
- 81 Ibid.
- 82 Ibid.
- 83 Ibid.
- 84 Ibid., p. 193.
- 85 Ibid.
- 86 Ibid., p. 194.

87 Ibid., p. 195.

88 Ibid.

89 Ibid.

90 Ibid., p. 197.

91 Ibid.

92 Ibid.

93 Ibid., p. 198.

94 Ibid.

CHAPITRE III

1 Anonyme. Georges Schehadé, Histoire de Vasco (Paris, 1957), couverture p. 4.

2 Corvin, op. cit., p. 51.

3 Ibid., pp. 52-53.

4 Georges Schehadé. Histoire de Vasco (Paris, 1957), p. 12.

5 Ibid., pp. 41-42.

6 Ibid., p. 42.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 12.

9 Ibid., pp. 12-13.

10 Ibid., p. 108.

11 Ibid.

12 Ibid., p. 223.

13 Ibid., pp. 228-29.

14 Ibid., pp. 14-15.

15 Ibid., p. 15.

- 16 Ibid., p. 21.
- 17 Ibid., p. 16.
- 18 Ibid., pp. 25-27.
- 19 Ibid., p. 79.
- 20 Ibid., p. 80.
- 21 Ibid., p. 83.
- 22 Ibid., pp. 83-84.
- 23 Ibid., pp. 51-52.
- 24 Guicharnaud, op. cit., p. 163.
- 25 Schéhadié, op. cit., p. 61.
- 26 Ibid., p. 62.
- 27 Ibid., p. 66.
- 28 Ibid.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid., p. 90.
- 31 Ibid., p. 92.
- 32 Ibid., p. 98.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid., pp. 98-99.
- 35 Ibid., p. 102.
- 36 Ibid., p. 112.
- 37 Ibid.
- 38 Ibid., p. 113.
- 39 Ibid., p. 129.
- 40 Ibid., p. 147.

- 41 Ibid., p. 148.
- 42 Ibid.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., pp. 148-49.
- 46 Ibid., p. 149.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid.
- 51 Ibid., p. 150.
- 52 Ibid.
- 53 Ibid., p. 165.
- 54 Ibid., p. 168.
- 55 Ibid., p. 184.
- 56 Ibid.
- 57 Ibid., p. 207.
- 58 Ibid., p. 221.
- 59 Ibid.
- 60 Ibid., p. 222.
- 61 Ibid., p. 223.
- 62 Ibid., p. 225.
- 63 Ibid.
- 64 Ibid., p. 226.
- 65 Ibid.

66 Ibid., p. 227.

67 Ibid.

68 Ibid., p. 228.

69 Ibid.

70 Ibid., pp. 228-29.

71 Ibid., p. 229.

72 Saint-John Perse. "Poète, Schehadé," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 4 (1954), p. 23.

73 Gaëtan Picon. "Le Haut Pavois de Poésie," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 4 (1954), p. 37.

74 Ibid.

CHAPITRE IV

1 Guicharnaud, op. cit., p. 166.

2 Roger Shattuck. "A Poet's Progress: Henri Pichette," The French Review, XXXII (1958), 119.

3 Cervin, op. cit., p. 43.

4 Henri Pichette. Nucléa (Paris, 1952), p. 13.

5 Ibid.

6 Ibid.

6b Ibid.

7 Ibid., pp. 13-14.

8 Ibid., p. 14.

9 Ibid., pp. 15-16.

10 Ibid., p. 17.

11 Ibid., p. 18.

- 12 Ibid.
- 13 Ibid., p. 19.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., pp. 19-20.
- 15b Ibid., p. 20.
- 16 Ibid., p. 21.
- 17 Ibid., p. 22.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid., p. 28.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid., p. 30.
- 22 Ibid., p. 33.
- 23 Ibid., pp. 33-34.
- 24 Ibid., p. 35.
- 25 Ibid., p. 36.
- 26 Ibid., p. 38.
- 27 Ibid., pp. 39-40.
- 28 Ibid., p. 40.
- 29 Ibid., p. 41.
- 30 Ibid., pp. 41-42.
- 31 Ibid., p. 43.
- 32 Ibid., p. 44.
- 33 Ibid., p. 45.
- 34 Ibid., p. 49.
- 35 Ibid.

- 36 Ibid.
- 37 Ibid., p. 50.
- 38 Ibid., pp. 50-51.
- 39 Ibid., p. 51.
- 40 Ibid., p. 52.
- 41 Ibid., p. 53.
- 42 Ibid., p. 54.
- 43 Ibid., p. 56.
- 44 Ibid., p. 57.
- 45 Ibid., pp. 58-60.
- 46 Ibid., p. 61.
- 47 Ibid., p. 63.
- 48 Ibid., pp. 64-65.
- 49 Ibid., p. 65.
- 50 Ibid., p. 66.
- 51 Ibid.
- 52 Ibid., p. 67.
- 53 Ibid., p. 68.
- 54 Ibid., p. 70.
- 55 Ibid., pp. 70, 72.
- 56 Ibid., p. 72.
- 57 Ibid.
- 58 Ibid.
- 59 Ibid., p. 76.
- 60 Ibid., p. 78.

- 61 Ibid., p. 80.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid., p. 82.
- 64 Ibid., p. 83.
- 65 Ibid.
- 66 Ibid., p. 84.
- 67 Ibid.
- 68 Ibid., p. 85.
- 69 Ibid., pp. 86-87.
- 70 Ibid., p. 87.
- 71 Ibid.
- 72 Ibid., p. 88.
- 73 Shattuck, op. cit., p. 116.
- 74 Corvin, op. cit.
- 75 Ibid.
- 76 Guicharnaud, op. cit., pp. 164-65.

CHAPITRE V

- 1 Esslin, op. cit., p. 173.
- 2 Philippe Jacottet. "Notes à propos de Jean Tardieu," NRF, 1er juillet 1960, p. 110.
- 3 Jean Tardieu. "Les Amants du Métro," Poèmes à jouer (Paris, 1960), p. 110.
- 4 Gaëtan Picon. Panorama de la Nouvelle Littérature Française (Paris, 1960), p. 301.
- 5 Tardieu, op. cit.
- 6 Ibid., pp. 172-73.

- 7 Ibid.
- 8 Ibid., p. 174.
- 9 Ibid., pp. 174-75.
- 10 Ibid., p. 175.
- 11 Ibid., p. 176.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., pp. 179-80.
- 16 Ibid., pp. 182-83.
- 17 Ibid., p. 183.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid., p. 184.
- 23 Ibid., p. 185.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid., p. 186.
- 26 Ibid., p. 190.
- 27 Ibid.
- 28 Ibid.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid., p. 194.
- 31 Ibid.

- 32 Ibid., p. 195.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.
- 35 Ibid., p. 196.
- 36 Ibid., p. 198.
- 37 Ibid., pp. 198-99.
- 38 Ibid., p. 200.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid., p. 201.
- 41 Ibid., p. 209.
- 42 Ibid.
- 43 Ibid., p. 210.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid.
- 46 Ibid., p. 211.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid.
- 51 Ibid., p. 212.
- 52 Ibid.
- 53 Ibid.
- 54 Corvin, op. cit., p. 46.
- 55 Tardieu, op. cit., p. 212.
- 56 Ibid.

57 Ibid.

58 Ibid.

59 Ibid., p. 213.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 Ibid.

63 Picon, op. cit.

64 Jacques Poliéri. "Notes sur le Texte, le Décors et le Geste dans le Théâtre de Jean Tardieu," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, Nos. 22-23 (1958), p. 209.

CHAPITRE VI

1 Lou Bruder. "Théâtre de Babel," Théâtre de France, VI (1956), p. 25.

2 Pronko, op. cit., p. 162.

3 Corvin, op. cit., p. 44.

4 Jean Vauthier. Le Personnage Combattant (Paris, 1955), p. 23.

5 Ibid., p. 26.

6 Ibid., pp. 26-27.

7 Ibid., p. 34.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid., p. 35.

12 Ibid., pp. 35-36.

13 Ibid., p. 16.

- 14 Ibid. p. 36.
- 15 Ibid., p. 37.
- 16 Ibid., p. 39.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid., p. 41.
- 19 Ibid., pp. 46-47.
- 20 Corvin, op. cit., p. 45.
- 21 Vauthier, op. cit., p. 49.
- 22 Ibid., p. 50.
- 23 Ibid., p. 20.
- 24 Ibid., p. 57.
- 25 Ibid., p. 58.
- 26 Ibid., p. 15.
- 27 Ibid., p. 58.
- 28 Ibid., p. 59.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Ibid., p. 61.
- 33 J. L. Styan. The Dark Comedy (Cambridge — Eng., 1962), pp. 259-60.
- 34 Vauthier, op. cit., pp. 64-65.
- 35 Ibid., p. 67.
- 36 Mignon, op. cit.
- 37 Vauthier, op. cit., p. 69.

- 38 Ibid., p. 70.
- 39 Ibid., pp. 73-74.
- 40 Ibid., p. 74.
- 41 Ibid., p. 76.
- 42 Ibid., pp. 75-77.
- 43 Ibid., p. 83.
- 44 Ibid., p. 85.
- 45 Ibid.
- 46 Ibid., p. 86.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid., pp. 86-87.
- 51 Ibid., p. 87.
- 52 Ibid., pp. 87-88.
- 53 Ibid., p. 90.
- 54 Ibid.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid., p. 91.
- 57 Styran, op. cit., p. 232.
- 58 Vauthier, op. cit., p. 92.
- 59 Ibid., p. 93.
- 60 Ibid.
- 61 Ibid.
- 62 Ibid., pp. 94-95.

- 63 Styran, op. cit., p. 274.
- 64 Vauthier, op. cit., p. 93.
- 65 Ibid., p. 118.
- 66 Ibid., p. 126.
- 67 Ibid., p. 135.
- 68 Ibid., p. 136.
- 69 Ibid., p. 177.
- 70 Ibid.
- 71 Ibid., p. 179.
- 72 Ibid., p. 185.
- 73 Ibid., p. 187.
- 74 Ibid., p. 191.
- 75 Guicharnaud, op. cit., pp. 167-68.
- 76 Vauthier, op. cit., p. 207.
- 77 Ibid., p. 208.
- 77b Ibid., p. 209.
- 78 Ibid., p. 214.
- 78b Thierry Maulnier. Introduction à la Poésie Française
(Paris, 1939), p. 98.
- 79 Vauthier, op. cit., pp. 214-15.
- 80 Ibid., p. 215.
- 81 Ibid., p. 218.
- 82 Ibid., pp. 220-21.
- 83 Ibid., p. 221.
- 84 Ibid.

85 Ibid., p. 222.

86 Ibid.

87 Michel Beaujour. "An Introduction to the Theater of Jean Vauthier," Yale French Studies, No. 29 (Spring-Summer 1962), p. 125.

88 Ibid., p. 126.

89 Bernard Dort. "Le Personnage Combattant," Théâtre Populaire, No. 17 (Mars 1956), p. 80.

90 Jean Vauthier. "Mon Personnage," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 14 (1955), p. 95.

91 Bruder, op. cit., p. 24.

92 Guicharnaud, op. cit., p. 168.

93 Ibid.

94 Jean-Louis Barrault. "Le Personnage Combattant," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 14 (1955), p. 104.

95 Vauthier, op. cit., p. 96.

96 Artaud, op. cit., pp. 139-40.

97 Pronko, op. cit., p. 115.

CONCLUSION

1 Corvin, op. cit., p. 8.

2 Easlin, op. cit., pp. 293-94.

3 Ibid., pp. 294-95, 296.

4 Ibid., p. 308.

5 Fowlie, op. cit., p. 243.

6 Ibid., p. 242.

BIBLIOGRAPHIE

I

OEUVRES DRAMATIQUES DES AUTEURS FAISANT LE SUJET DE CETTE THESE

- Audiberti, Jacques. Le Cavalier Seul. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. L'Effet Glapion. Paris: Gallimard, 1959.
- _____. La Mégère Apprivoisée. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. Théâtre. 5 v. Paris: Gallimard, 1948-62.
- Ghelderode, Michel de. Théâtre. 5 v. Paris: Gallimard, 1950-57.
- Pichette, Henri. Les Epiphanies. Paris: K Editeur, 1948.
- _____. Nucléa. Paris: L'Arche, 1952.
- Schehadé, Georges. Histoire de Vasco. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. Monsieur Bob'le. Paris: Gallimard, 1951.
- _____. La Soirée des Proverbes. Paris: Gallimard, 1954.
- _____. Les Violettes. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. Le Voyage. Paris: Gallimard, 1961.
- Tardieu, Jean. Théâtre de Chambre, I. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. Poèmes à jouer (Théâtre, II). Paris: Gallimard, 1960.
- Vauthier, Jean. Les Abysses (Scénario et Dialogues). Paris: Gallimard, 1963.
- _____. Le Personnage Combattant (Fortissime). Paris: Gallimard, 1955.

- _____. Les Prodiges. Paris: Gallimard, 1958.
- _____. Le Rêveur. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. Théâtre. Paris: L'Arche, 1953.

II

OEUVRES LUES ET ETUDES CITEES OU CONSULTEES

1. OUVRAGES EN VOLUME

- Abel, Lionel. Metatheatre. New York: Hill & Wang, 1963.
- Adamov, Arthur. Théâtre. 2 v. Paris: Gallimard, 1953-55.
- Albérès, René Marill. L'Aventure Intellectuelle du XXe Siècle. Paris: Albin Michel, 1959.
- _____. La Révolte des Ecrivains d'Aujourd'hui. Paris: Corrêa, 1949.
- Ambrière, Francis. La Galerie Dramatique, 1945-1948. Paris: Corrêa, 1949.
- Anders, France. Jacques Copeau et le Cartel des Quatre. Paris: Nizet, 1959.
- Apollinaire, Guillaume. OEuvres Poétiques. Paris: Gallimard, 1956.
- Arrabal, Fernando. Théâtre. 2 v. Paris: Julliard, 1958-61.
- Bachelard, Gaston. L'Air et les Songes. Paris: J. Corti, 1950.
- _____. L'Eau et les Rêves. Paris: J. Corti, 1947.
- _____. La Psychanalyse du Feu. Paris: Gallimard, 1949.
- Balakian, Anna. Surrealism: The Road to the Absolute. New York: Noonday Press, 1959.
- Barrault, Jean-Louis. Nouvelles Réflexions sur le Théâtre. Paris: Flammarion, 1959.

- Basch, Victor. Etudes d'Esthétique Dramatique. Première Série. Paris: Vrin, 1929.
- Bataille, Georges. La Littérature et le Mal. Paris: Gallimard, 1957.
- Baty, Gaston. Vie de l'Art Théâtral des Origines à nos Jours. Paris: Plon, 1932.
- Beckett, Samuel. La Dernière Bande, suivi de Cendres. Paris: Editions de Minuit, 1959.
- _____. En Attendant Godot. Paris: Editions de Minuit, 1952.
- _____. Fin de Partie, suivi de Acte sans Paroles. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- _____. Oh Les Beaux Jours. Paris: Editions de Minuit, 1963.
- _____. Tous ceux qui tombent. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- Beigbeder, Marc. Le Théâtre en France depuis la Libération. Paris: Eordas, 1959.
- Bentley, Eric Russell. In Search of Theater. New York: Alfred A. Knopf, 1953.
- _____. The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1964.
- _____. Playwright as Thinker; a Study of Drama in Modern Times. New York: Meridian Books, 1955.
- _____. What is Theatre? New York: Beacon, 1956.
- Bergeaud, Jean. Je Choisis mon Théâtre. Encyclopédie du Théâtre Contemporain. Paris: Odilis, 1956.
- Billetdoux, François. Théâtre. Paris: La Table Ronde, 1961.
- Bishop, Thomas. Pirandello and the French Theatre. New-York: New York University Press, 1960.
- Bissell, Clifford H. Les Conventions du Théâtre Bourgeois Contemporain en France, 1887-1914. Paris: Presses Universitaires de France, 1930.

Blackmur, R.P. Form and Value in Modern Poetry. New York: Doubleday & Co., 1957.

Brown, John Mason. The Modern Theatre in Revolt. New York: W. W. Norton & Co., 1929.

Chiari, Joseph. Contemporary French Theatre; The Flight from Naturalism. New York: Macmillan, 1959.

Clark, Barrett H. European Theories of the Drama. New York: Crown Publishers, 1947.

Coe, Richard N. Eugène Ionesco. New York: Grove Press, 1961.

Cole, Toby, ed. Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco. New York: Hill & Wang, 1960.

Copeau, Jacques. L'Art du Théâtre. Montréal: Editions Serge, 1944.

_____. Souvenirs du Vieux Colombier. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1931.

Corrigan, Robert Willoughby. Theatre in the Twentieth Century. New York: Grove Press, 1963.

Corvin, Michel. Le Théâtre Nouveau en France. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Craig, Edward Gordon. De l'Art du Théâtre. Paris: Lieutier, 1953.

Croce, Benedetto. The Essence of AEsthetics, translated by Douglas Ainslie. London: W. Heinemann, 1921.

Day Lewis, C. The Poetic Image. London: Jonathan Cape, 1947.

_____. The Poet's Way of Knowledge. Cambridge (England) University Press, 1957.

Dhomme, Sylvain. La Mise en Scène Contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht. Paris: Nathan, 1959.

Dictionnaire des Hommes de Théâtre Français Contemporains. Tome I: Directeurs, animateurs, historiens, critiques, Paris: Librairie Théâtrale, 1957.

Doisy, Marcel. Le Théâtre Français Contemporain.
Bruxelles: Editions "La Boétie", 1947.

Dorcy, Jean. The Mime, by Jean Dorcy, and Essays by Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault and Marcel Marceau. Translated from the French by Robert Speller, Jr. and Pierre de Fontnouvelle. New York: R. Speller, 1961.

Duchartre, Pierre-Louis. La Commedia dell'Arte et ses Enfants. Paris: Editions d'Art et d'Industrie, 1955.

Dumur, Guy. Pirandello. Paris: L'Arche, 1950.

Entretiens d'Arras, 1957. Le Théâtre Moderne. Hommes et Tendances. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960.

Entretiens d'Arras, 1958. Réalisme et Poésie au Théâtre. Conférences réunies et présentées par Jean Jacquot. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960.

Ernest-Charles, J. Le Théâtre des Poètes, 1850-1910. Paris: Paul Ollendorf, 1925.

Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York: Doubleday & Co., 1961.

Fergusson, Francis. The Idea of a Theater. Princeton: Princeton University Press, 1949.

Fowlie, Wallace. Dionysius in Paris. New York: Meridian Books, 1960.

Francis, Jean. Michel de Ghelderode, Dramaturge des Pays de par-deçà. Bruxelles: Labor, 1949.

Gascoigne, Bamber. Twentieth-Century Drama. London: Hutchinson University Library, 1962.

Gassner, John. Form and Idea in Modern Theatre. New York: The Dryden Press, 1956.

_____. The Theatre in our Times; a Survey of the Men, Materials, and Movements in the Modern Theatre. New York: Crown Publishers, 1954.

- Gautier, Jean-Jacques. Paris sur Scène. Paris: Editions Jacques Vautrain, 1951.
- Genêt, Jean. Le Balcon. Décines: L'Arbalète, 1960.
- _____. Les Bonnes. Sceaux: J. J. Pauvert, 1954.
- _____. Les Nègres. Décines: L'Arbalète, 1960.
- _____. Les Paravents. Décines: L'Arbalète, 1961.
- Ghelderode, Michel de. Les Entretiens d'Ostende. Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat. Paris: L'Arche, 1956.
- Ginestier, Paul. Le Théâtre Contemporain dans le Monde. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Gorelik, Mordecai. New Theatres for Old. New York: S. French, 1952.
- Got, Maurice. Théâtre et Symbolisme; Recherches sur l'Essence et la Signification Spirituelle de l'Art Symboliste. Paris: Cercle du Livre, 1955.
- Gouhier, Henri Gaston. L'Essence du Théâtre. Paris: Plon, 1952.
- _____. L'OEuvre Théâtrale. Paris: Flammarion, 1958.
- _____. Le Théâtre et l'Existence. Paris: Aubier, 1952.
- Grand Larousse Encyclopédique. 10 v. Paris: Larousse, 1960-64.
- Grossvogel, David I. The Self-Conscious Stage in Modern French Drama. New York: Columbia University Press, 1958.
- Guicharnaud, Jacques. Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett. New Haven: Yale University Press, 1961.
- Hathorn, Richmond Y. Tragedy, Myth, and Mystery. Bloomington: Indiana University Press, 1962.
- Hobson, Harold. The French Theatre of Today. London: Harrap, 1953.

- Honig, Edwin. Dark Conceit. The Making of Allegory. Chicago: Northwestern University Press, 1959.
- Hort, Jean. Les Théâtres du Cartel et leurs Animateurs. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1944.
- Ionesco, Eugène. Notes et Contre-Notes. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. Théâtre. 3 v. Paris: Gallimard, 1954-63.
- Jamet, Claude. Images Mêlées de la Littérature et du Théâtre. Paris: Editions de l'Elan, 1947.
- Jarry, Alfred. OEuvres Complètes. Monte Carlo et Lausanne 1948.
- Jones, Robert Edmond. The Dramatic Imagination. New York: Duell, Sloan & Pearce, 1941.
- Jouvet, Louis. Témoignages sur le Théâtre. Paris: Flammarion, 1952.
- Kafka, Franz. Le Procès. Adapté pour la scène par André Gide et Jean-Louis Barrault. Paris: Gallimard, 1947.
- Kemp, Robert. La Vie du Théâtre. Paris: A. Michel, 1956.
- Lalou, René. Le Théâtre en France depuis 1900. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- Langer, Susanne K. Feeling and Form. A Theory of Art. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Littré, Emile. Dictionnaire de la Langue Française. 6 v. Paris: Gallimard, Hachette, 1960.
- Lumley, Frederick. Trends in Twentieth Century Drama. London: Barrie & Rockliff, 1960.
- Madariaga, Salvador de. Anglais, Français, Espagnols. Paris: Gallimard, 1930.
- Maulnier, Thierry. Introduction à la Poésie Française. Paris: Gallimard, 1939.
- Mauriac, Claude. L'Alittérature Contemporaine. Paris: A. Michel, 1958.
- Michaud, Guy. Message Poétique du Symbolisme. 3 v. Paris: Nizet, 1947.

Moussignac, Léon. Le Théâtre des Origines à nos Jours. Paris: Amiot, Dumont, 1957.

Nicoll, Allardyce. An Introduction to Dramatic Theory. London: George G. Harrap & Co., 1923.

_____. Masks Mimes and Miracles. New York: Cooper Square Publishers, 1963.

Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals, translated by Francis Golffing. New York: Doubleday & Co., 1956.

Oxenhandler, Neal. Scandal and Parade: The Theatre of Jean Cocteau. New Brunswick: Rutgers University Press, 1957.

Peyre, Henri. Le Classicisme Français. New York: Editions de la Maison Française, 1942.

Picon, Gaëtan. Panorama de la Nouvelle Littérature Française. Paris: Gallimard, 1960.

Pignarre, Robert. Histoire du Théâtre. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

Prescott, Frederick Clarke. The Poetic Mind. New York: Macmillan, 1922.

Pronko, Leonard Cabell. Avant-Garde. The Experimental Theater in France. Berkeley, University of California Press, 1962.

Pucciani, Oreste. The French Theater Since 1930. New York: Ginn & Co., 1954.

Raphael, D. D. The Paradox of Tragedy. Bloomington: Indiana University Press, 1960.

Raymond, Marcel. De Baudelaire au Surréalisme. Paris: J. Corti, 1947.

Robert, Paul. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française. Paris: Société du Nouveau Littré, 1959.

Robichez, Jacques. Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre. Paris: L'Arche, 1957.

Rousselot, Jean. Panorama Critique des Nouveaux Poètes Français. Paris: Seghers, 1952.

- Roussel, Raymond. La Poussière de Soleils. Paris: Lemerre, 1925.
- Saint-Denis, Michel. Theatre; The Rediscovery of Style. London: Heinemann, 1960.
- Scherer, Jacques. La Dramaturgie Classique en France. Paris: Nizet, 1950.
- Sénart, Philippe. Ionesco. Paris: Editions Universitaires, 1964.
- Shattuck, Roger. The Banquet Years; The Arts in France, 1885-1918. London: Faber & Faber, 1959.
- Simon, Pierre-Henri. Théâtre et Destin. Paris: A. Colin, 1959.
- Souriau, Maurice. De la Convention dans la Tragédie Classique et dans le Drame Romantique. Paris: Hachette, 1885.
- Strindberg, August. Six Plays of Strindberg, translated by Elizabeth Sprigge. New York: Doubleday & Co., 1955.
- Styan, J.L. The Dark Comedy. Cambridge (England): Cambridge University Press, 1962.
- _____. The Elements of Drama. Cambridge (England): Cambridge University Press, 1960.
- Taylor, John Russell. The Angry Theatre; New British Drama. New York: Hill & Wang, 1962.
- Touchard, Pierre-Aimé. Dionysios. Paris: Le Seuil, 1949.
- Veinstein, André. Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Juvet; Les Théâtres d'Art à travers leur Périodique (1887-1934). Paris: Billaudot, 1955.
- _____. La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique. Paris: Flammarion, 1955.
- Vilar, Jean. De la Tradition Théâtrale. Paris: L'Arche, 1955.
- Vitrac, Roger. Théâtre. 2 v. Paris: Gallimard, 1946.
- Waxman, Samuel Montefiore. Antoine and The Theatre-Libre. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

Wellwarth, George. The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama. New York: New York University Press, 1964.

Wright, Edward A. Understanding Today's Theatre. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1959.

2. CHAPITRES DE LIVRES, ARTICLES ET COMPTES RENDUS

(Voir à la fin la liste des abréviations employées)

Adamov, Arthur. "Parce que je l'ai beaucoup aimé," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 128-29.

_____. "Théâtre, Argent et Politique," TP, no. 17 (1 mars 1956), 5-18.

Alter, André. "Théâtre et Poésie," CRB, no. 4 (1954), 120-24.

Antoine, André-Paul. "Le Naturalisme d'Antoine: Une Légende," EA 1958, 233-40.

Artaud, Antonin. "Le Théâtre et son Double," Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1964. V. IV, 9-171.

Audiberti, Jacques. "Le Maximum," NNRF, (fév. 1958), 315-24.

_____. "La Surpopulation," NNRF (avr. 1958), 745-47.

Aubrun, Charles-V. "Abstractions Morales et Références au Réel dans la Tragédie Lyrique," EA 1958, 53-59.

Baratto, Mario. "Le Théâtre de Pirandello," EA 1958, 181-94.

Barrault, Jean-Louis. "Georges Schehadé," CRB, no. 4 (1954), 75-78.

_____. "Le Personnage Combattant," CRB, no. 14 (1955), 102-08.

Barthes, Roland. "A l'Avant-Garde de quel Théâtre?," TP, no. 18 (1 mai 1956), 56-64.

_____. "Le Théâtre Français d'Avant-Garde," Le Français dans le Monde, no. 2 (juin-juil. 1961), 10-15.

- Bataille, Nicolas. "La Bataille de la Cantatrice," CS, no. 15 (hiver 1959), 245-48.
- Bayser, Yves de. "Le Poète et le Comédien," CRB, no. 17 (sept. 1956), 21-24.
- Beaujour, Michel. "An Introduction to the Theater of Jean Vauthier," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 125-31.
- Benmussa, Simone. "Les Ensevelis dans le Théâtre d'Eugène Ionesco," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 197-207.
- Bergson, Henri. "Le Rire. Essai sur la Signification du Comique," OEuvres. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Bishop, Thomas. "Changing Concepts of Avant-Garde in XX Century Literature," FR, XXXVIII, No. 1 (Oct. 1964), 34-41.
- Blanchot, Maurice. "La Cruelle Raison Poétique," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 66-73.
- Blau, Herbert. "Meanwhile Follow the Bright Angels," TDR, V, no. 1 (Sept. 1960), 89-101.
- Bosquet, Alain. "Jean Tardieu ou la Constante Interrogation," La Table Ronde, no. 81 (sept. 1954), 133-36.
- Boulez, Pierre. "Son et Verbe," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 119-25.
- Bounure, Gabriel. "Poésie et Proverbes," CRB, no. 4 (1954), 25-29.
- Brenner, Jacques. "La Vie est un Songe," CS, no. 15 (hiver 1959), 227-29.
- Bruder, Lou. "Théâtre de Babel," TF, VI (1956), 25.
- Camp, André. "Les Naturels d'Audiberti et le Surnaturel d'Anouilh," AS, no. 83 (5 nov. 1953), 39-40.
- Capin, Jean. "Soixante Ans après..." CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 157-61.
- Carr, Philip. "Tradition and Experiment in France," Footnotes to the Theatre, edited by R.D. Charques. London: Peter Davies, 1938. Pp. 151-66.

- Cary, Joseph. "Futurism and the French Théâtre d'Avant-Garde," Modern Philology, LVII, no. 2 (Nov. 1959), 113-21.
- Chauffard, R.J. "Quand J'étais Monsieur Bob'le," CRB, no. 17 (sept. 1956), 15-19.
- Clavel, Maurice. "Le Moult de la Création," CRB, no. 14 (déc. 1955), 74-84.
- Cohn, Ruby. "Play and Player in the Plays of Samuel Beckett," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 43-48.
- Cor, Lawrence W. "French Views on Language in the Theater," FR, XXXV, no. 1 (Oct. 1961), 11-18.
- _____. "Rythmic Language in the Theatre," Modern Language Quarterly, XXII, no. 3 (June 1961), 302-06.
- Cornell, Kenneth. "Audiberti and Obscurity," YFS, II, 2, (Fourth Study), 100-04.
- Cuisinier, Jeanne. "Pouvoirs des Gestes," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 97-103.
- Damiens, Claude. "Jacques Audiberti: un Surréaliste Domp-té," Paris-Théâtre, 12 année, no. 146 (1959), 4-6.
- Dhomme, Sylvain. "Des Auteurs à l'Avant-Garde du Théâtre," CRB, no. 13 (oct. 1955), 113-18.
- Dort, Bernard. "L'Avant-Garde en Suspens," TP, no. 18 (1 mars 1956), 41-48.
- _____. "Paolo Paoli ou La Découverte du Réel," TM, 13e année, no. 142 (Déc. 1957), 1106-1114.
- _____. "Le Personnage Combattant," TP, no. 17 (mars 1956), 80-85.
- _____. "Pirandello et le Théâtre Français," TP, no. 45 (1er trimestre 1962), 3-30.
- _____. "Sur une Avant-Garde: Adamov et Quelques Autres," TA, no. 3 (sept-oct. 1957), 13-16.
- Doubrovsky, J.S. "Ionesco and the Comedy of Absurdity," YFS, no. 23 (1959), 3-10.

- _____. "Le Rire d'Eugène Ionesco," NRF, 8e année, no. 86 (1er fév. 1960), 313-23.
- Draper, Samuel. "An Interview with Michel de Ghelderode," TDR, VIII, no. 1 (Fall 1963), 39-50.
- Dumur, Guy. "Audiberti ou le Théâtre en Liberté," TP, no. 31 (1956), 153-66.
- _____. "Le Droit de la Poésie," Spectacles, no. 4 (déc. 1958), 3-5.
- _____. "La France après 1950, une Avant-Garde Perpétuelle," World Theatre, XI, no. 4 (1962-63), 329-44.
- _____. "Georges Schehadé, un Poète au Théâtre," TA, no. 3 (sept. - oct. 1957), 6-8.
- _____. "Les Poètes au Théâtre," TF, IV (1954)
- _____. "Pour une Poétique Théâtrale," TP, no. 8 (juil. - août 1954), 23-44.
- _____. "Un Théâtre de la Tendresse," CRB, no. 17 (sept. 1956), 9-14.
- Duvignaud, Jean. "Au delà du Langage," TF, IV (1956), 27.
- _____. "La Dégradation des Mythes," LN, no. 34 (jan. 1956), 138-41.
- _____. "La Dérision," CRB, no. 29 (fév. 1960), 14-22.
- Eco, Umberto. "L'OEuvre Ouverte et la Poétique de l'Indétermination," traduit de l'italien par André Boucourechliev. NRF, 1er juil. 1960, 117-24 et 1er août 1960, 313-20.
- Ehrmann, Jacques. "Genêt's Dramatic Metamorphosis: From Appearance to Freedom," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 33-42.
- Ervine, St John. "The Play and the Audience (I)," Footnotes to the Theatre, edited by R.D. Charques (London: Peter Davies, 1938) pp. 19-31.
- Esslin, Martin. "The Absurdity of the Absurd," Kenyon Review, XXII, no. 4 (Aut. 1960), 670-73.

"Eugène Ionesco ouvre le feu," World Theatre, VIII,
no. 3 (Autumn 1959), 171.

Fergusson, Francis. "Poetry in the Theatre and Poetry
of the Theatre: Cocteau's Infernal Machine,"
English Institute Essays 1949, ed. by A.S. Downer
(New York: Columbia University Press, 1950), 55-72.

Fouchet, Max-Pol. "Vers un Théâtre de Poésie," CRB,
no. 4 (1954), 67-70.

Frank, André. "De la Prise à la Gorge à la Prise à
Témoin...", CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 211-15.

_____. "Jean Vauthier entre Le Prodige et Les
Prodiges," CRB, no. 29 (fév. 1960), 115-18.

_____. "Pour de Nouvelles Réflexions...", CRB,
no. 29 (fév. 1960), 125-27.

Gandon, Yves. "Tous contre Tous," France-Illustration,
no. 396 (16 mai 1953), 704.

"Georges Schehadé, Histoire de Vasco," Histoire de
Vasco par Georges Schehadé (Paris: Gallimard,
1957), couverture p. 4.

Ghelderode, Michel de. "Entretiens d'Ostende," (Extraits)
L'Art du Théâtre, publié par Odette Aslan (Paris:
Seghers, 1963), pp. 320-21.

_____. "The Ostend Interviews," trans. by George
Hanger, The New Theatre of Europe, ed. by Robert
W. Corrigan (New York: Dell Pub. Co., 1962),
pp. 221-247.

Gintzburger, André. "Sommes-nous condamnés à la
Faillite?," TA, no. 3 (sept-oct. 1957), 17-21.

Gouhier, Henri. "Un Théâtre contre le Théâtre," La
Table Ronde, no. 141 (sept. 1959), 172-74.

Gravier, Maurice. "Les Héros du Drame Expressionniste,"
EA 1957, 117-27.

_____. "Théâtre d'Idées et Réalité," EA 1958, 119-
30.

Gregory, Horace. "Prose and Poetry of Samuel Beckett,"
Commonweal, LXXI, no. 5 (30 oct. 1959), 162-63.

Guicharnaud, Jacques. "Forbidden Games: Arrabal," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 108-115.

Gurvitch, Georges. "Sociologie du Théâtre," LN, no. 35 (fév. 1956), 196-210.

Hauger, George. "Notes on The Plays of Ghelderode," TDR, IV, no. 1 (Sept. 1959), 19-29.

Herz, Micheline. "Tragedy, Poetry and the Burlesque in Ghelderode's Theatre," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 92-101.

Hill, Robert H. "Summing up," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 10-15.

Houston, Mona T. "Villiers Vindicated," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 16-19.

Hubert, Renée Riese. "Jules Supervielle in Stageland," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 102-07.

Ionesco, Eugène. "L'Auteur et ses Problèmes," Revue de Métaphysique et de Morale, 1963 no. 4 (Oct.-déc.), 407-26.

_____. "The Avant-Garde Theatre: Contribution to the Helsinki Debates on Avant-Garde Theatre," World Theatre, VIII no. 3 (Autumn 1959), 171-202.

_____. "Controverse Londonienne," CS, no. 15 (hiver 1958), 255-262.

_____. "La Démystification par l'Humour Noir," AS, no. 191 (15 fév. 1959), 6-7.

_____. "Discovering the Theatre," TDR, IV, no. 1 (Sept. 1959), 3-18.

_____. "Expérience du Théâtre," NNRF, no. 62 (fév. 1958), 247-70.

_____. "L'Invraisemblable, l'Insolite, mon Univers," Arts, 14 août 1953, p. 8.

_____. "Lorsque j'écris..." CS, no. 15 (hiver 1959), 209-11.

_____. "Mes Critiques et Moi," Arts, 22 fév. 1956, p. 8.

_____. "Naissance de la Cantatrice," CS, no. 15
(hiver 1959), 282-84.

_____. "Ni un Dieu, ni un Démon," CRB, nos. 22-23
(mai 1958), 130-134.

_____. "Selections from the Journals," YFS no. 29
(Spring-Summer 1962), 3-9.

_____. "Théâtre et Anti-Théâtre," CS, no. 2
(oct. 1955), 149-51.

_____. "There is no Avant-Garde Theatre," Evergreen Review, I no. 4 (1957), 101-05.

_____. "La Tragédie du Langage," Spectacles, no. 2
(juil. 1958), 3-5.

Jaccottet, Philippe. "Notes à propos de Jean Tardieu,"
NRF, 8e année, no. 91 (juil. 1960), 107-111.

Jacquot, Jean. "Réflexions sur un Débat qui Reste Ouvert,"
EA 1958, 261-81.

Jouvet, Louis. "De la Convention Théâtrale," Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre, VII, 2
(avril-juin 1939), 53-61.

Kern, Edith. "Beckett's Knight of Infinite Resignation,"
YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 49-56.

_____. "Drama Stripped for Inaction: Beckett's
Godot," YFS, no. 14 (Winter 1954-55), 41-47.

Knapp, Bettina. "Georges Schehadé: 'He who Dreams
Diffuses into Air...'," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 108-15.

L., G. "Suprême Audace au Théâtre: une Pièce sans
Personnages," Le Figaro Littéraire, 4 fév. 1956,
p. 2.

Lamont, Rosette C. "The Hero in Spite of Himself," YFS,
no. 29 (Spring-Summer 1962), 73-81.

_____. "The Metaphysical Farce: Beckett and
Ionesco," FR, XXXII, no. 4 (Feb. 1959), 319-28.

Laubreaux, R. "Situation de Ionesco," TA, no. 9
(jan.-fév. 1959), 42-45.

- Laude, Jean. "Propositions pour une Poétique Théâtrale," CRB, no. 12 (1955), 121-25.
- Lebesque, Morvan. "Jean Vauthier et l'Art Sacré," CRB, no. 14 (1955), 67-73.
- _____. "Le Phénomène Audiberti," Carrefour, 15^e année, no. 733 (2 oct. 1958), 14.
- _____. "Le Théâtre aux Enfers: Artaud, Beckett et Quelques Autres," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 191-96.
- Lee, Vera. "The Ideal of Harmony in the Modern French Theatre," FR, XXXVI, no. 5 (April 1963), 482-90.
- Lemarchand, Jacques. "Audiberti et le Mal Court," NNRF, VII (fév. 1956), 315-19.
- _____. "Histoire de Vasco," NNRF, 4^e année, no. 48 (1^{er} déc. 1956), 1069-73.
- _____. "Nous n'oublions pas," CRB, no. 4 (1954), 40-42.
- _____. "Paolo Paoli d'Arthur Adamov au Théâtre de la Comédie à Lyon," Le Figaro Littéraire, 15 juin 1957, p. 14.
- _____. "La Saison Dramatique," Almanach du Théâtre et du Cinéma 1951 (Paris: Editions de Flore, 1948), pp. 9-18.
- _____. "Théâtre et Religions," NNRF, no. 64 (1^{er} avril 1958), 711-15.
- _____. "Ubu au Soleil," NNRF, no. 65 (1^{er} mai 1958) 891-94.
- Lerminier, Georges. "Clés pour Ionesco," TA, no. 3 (sept.-oct. 1957), 3-5.
- _____. "Engagement et Disponibilité du Critique Dramatique," EA-1957, 37-47.
- _____. "Jacques Audiberti et le Règne Poétique," CRB, no. 7 (1954), 53-55.
- _____. "Jacques Copeau et l'Art du Comédien," CRB, no. 12 (1955), 115-20.

- _____. "Théâtre et Poésie ou la Troisième Oreille," L'Age Nouveau, no. 87 (mai 1954), 96-99.
- Lilar, Suzanne. "Théâtre et Mythomanie," Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, XXXVI, no. 1 (1958), 20-31.
- Lynes, Carlos Jr. "Adamov or 'Le Sens Littéral' in the Theatre," YFS, no. 14 (Winter 1954-55), 48-56.
- MacNeice. "The Play and the Audience (II)," Footnotes to the Theatre, ed. by R.D. Charques (London: Peter Davies, 1938), pp. 32-43.
- Mallarmé, Stéphane. "Crayonné au Théâtre," Oeuvres Complètes (Paris: Gallimard, 1945), pp. 291-351.
- Mankin, Paul. "Blue Note from Billetdoux," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 121-24.
- Marcel, Gabriel. "La Crise du Théâtre et le Crépuscule de l'Humanisme," La Revue Théâtrale, no. 39 (1959), 7-27.
- Marissel, André. "Réflexions à Bâtons Rompus sur l'Avant-Garde Poétique," L'Age Nouveau, no. 110 (juil.-sept. 1960), 152-59.
- Mauduit, Jean. "Michel de Ghelderode ou l'Ange du Bizarre," Etudes, CCLXV (avr.-mai-juin 1950), 82-88.
- McMahon, Joseph H. "Keeping Faith and Holding Firm," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 26-32.
- Mignon, Paul Louis. "Claudé, Ghelderode et Vauthier," CRB, no. 14 (déc. 1955), 85-86.
- Moore, John R. "A Farewell to Something," TDR, V, no. 1 (Sept. 1960), 49-60.
- Murray, Jack. "Ionesco and the Mechanics of Memory," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 82-87.
- Nicoll, Allardyce. "Naturalism or Poetry?," Footnotes to the Theatre, ed. by R.D. Charques (London: Peter Davies, 1938), pp. 56-73.
- Nores, Dominique. "La Condition Humaine selon Beckett," TA, no. 3 (sep.-oct. 1957), 9-12.

Perse, St.-John. "Poète, Schehadé," CRB, no. 4 (1954), 23.

Peyre, Henri M. "The Criticism of Contemporary Writing: a French View," Lectures in Criticism by R.P. Blackmur (and others) (New York: Pantheon Books, 1949), pp. 119-168.

_____. "The 'New Theatre'," Contemporary French Literature by Henri Peyre (New York: Harper & Row, 1964), pp. 311-14.

Pichette, Henri. "Poème Offert par-delà le Temps... à Antonin Artaud," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 76-79.

Picon, Gaëtan. "Le Haut Pavois de Poésie," CRB, no. 4 (1954), 30-37.

Pillement, Georges. "La Condition de l'Auteur d'Avant-Garde," EA 1957, 49-55.

Polac, Michel. "Le Grand Ecart," CRB, no. 14 (1955), 87-88.

Polier, Jacques. "Notes sur le Texte, le Décor et le Geste dans le Théâtre de Jean Tardieu," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 208-10.

_____. "Un Spectacle Magique," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 162-65.

Polleske, S.O. "The Dramatic Technique of Maurice Maeterlinck," FR, XIV (May 1941), 500-04.

Pronko, Leonard. "The Anti-Spiritual Victory in the Theatre of Ionesco," Modern Drama, II, no. 1 (May 1959), 29-35.

Radke, Judith. "The Theater of Samuel Beckett: 'Une Durée à Animer'," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 57-64.

Reck, Rima Drell. "Appearance and Reality in Genêt's Le Balcon," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 20-25.

Regnault, Maurice. "Arthur Adamov et le Sans du Fétichisme," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 182-90.

Rexroth, Kenneth. "The Point is Irrelevance," Nation, CLXXXII, no. 15 (14 Apr. 1956), 325-28.

Riffaterre, Michel. "L'Etude Stylistique des Formes Littéraires Conventionnelles," FR, XXXVIII, no. 1 (Oct. 1964), 3-14.

- Robin, Pierre. "Des 'Poésies' à 'La Soirée des Proverbes'," CRB, no. 4 (1954), 54-57.
- Rousseaux, André. "Un Théâtre Ressuscité," CRB, no. 17 (sept. 1956), 4-8.
- Royer, Jean-Michel. "Connaissance et Reconnaissance," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 135-48.
- Sainmont, J.H. "Ubu ou la Création d'un Mythe," Cahiers du Collège de Pataphysique, nos. 3-4, 57-69.
- Saurel, Renée. "Audiberti le Prodigue," CRB, no. 7 (1954) 49-52.
- _____. "En Attendant un Nouveau Théâtre," TM, no. 183 (juil. 1961), 180-83.
- _____. "Ionesco ou les Blandices de la Culpabilité," TM, 9e année, no. 103 (juin 1954), 2286-90.
- _____. "Saint-Ionesco, l'Anti-Brecht," TM, no. 158 (avr. 1959), 1656-61.
- Schechner, Richard. "The Enactment of the 'Not' in Ionesco's Les Chaises," YFS, no. 29 (Spring-Summer 1962), 65-72.
- Schehadé, Georges. "L'Habit fait le Prince," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 220-54.
- Selz, Jean. "Le Personnage Combattant," LN, no. 36 (mars 1956), 455-60.
- Serreau, Geneviève. "Un Nouveau Style Comique, Arrabal," LN, no. 65 (nov. 1958), 573-82.
- Shattuck, Roger. "A Poet's Progress: Henri Pichette," FR, XXXII (1958), 111-19.
- Steiner, George. "The Retreat from the Word," The Listener, LXIV, no. 1633 and no. 1634 (14 and 20 July 1960), 56-57, 60 and 100-01.
- Stétié, Salah. "L'OEuvre Entièrement Poétique de Georges Schehadé," CRB, no. 4 (1954), 58-66.
- Thévenin, Paule. "1896-1948," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 17-45.

Touchard, Pierre-Aimé. "Eugène Ionesco a Renouvelé les Mythes du Théâtre," Arts, 27 fév.-5 mars 1957, 7.

_____. "La Loi du Théâtre," CS, no. 15 (hiver 1959), 221-26.

_____. "Réalisme, Poésie et Réalité au Théâtre," EA 1958, 217-19.

Valency, Maurice. "Flight into Lunacy," Theatre Arts, Aug. 1960, 8-9.

Vannier, Jean. "Langages de l'Avant-Garde," TP, no. 18 (1er mai 1956), 30-39.

Vauthier, Jean. "Mon Personnage," CRB, no. 14 (1955), 94-101.

Veinstein, André. "Nouvelles Perspectives de Recherches à partir du Réalisme," EA 1958, 251-59.

Viergé, Gabriel-Daniel. "L'Art Dramatique et l'Evolution Economique et Sociale depuis 1914," EA 1957, 19-26.

Villiers, André. "Perspectives Ouvertes et Fermées de l'Avant-Garde," EA 1957, 57-65.

Vitaly, Georges. "Pour un Théâtre de Choc," Revue Théâtrale, 4e année, no. 7 (avr.-mai 1948), 33-38.

Wahl, Jean. "Antonin Artaud? Personne," CRB, nos 22-23 (mai 1958), 61-65.

Weingarten, Romain. "La Farce d'un peu plus Vivre," CRB, nos. 22-23 (mai 1958), 149-56.

_____. "Relire Artaud," TP, no. 18 (1er mai 1956), 9-20.

Liste des abréviations employées

<u>AS</u>	<u>L'Avant-Scène</u>	<u>LN</u>	<u>Les Lettres Nouvelles</u>
<u>CRB</u>	<u>Cahiers de la Compagnie</u>	<u>NNRF</u>	<u>La Nouvelle Nouvelle</u>
	<u>Madeleine Renaud-Jean-</u>		<u>Revue Française</u>
	<u>Louis Barrault</u>	<u>NRF</u>	<u>La Nouvelle Revue</u>
<u>CS</u>	<u>Cahiers des Saisons</u>		<u>Française</u>
<u>EA</u>	<u>Entretiens d'Arras.</u>	<u>TA</u>	<u>Théâtre d'Aujourd'hui</u>
	<u>Voir plus haut Section</u>	<u>TDR</u>	<u>Tulane Drama Review</u>
	<u>II, 1. Ouvrages en</u>	<u>TF</u>	<u>Théâtre de France</u>
	<u>volumes</u>	<u>TM</u>	<u>Les Temps Modernes</u>
<u>FR</u>	<u>The French Review</u>	<u>TP</u>	<u>Théâtre Populaire</u>
	<u>YFS</u>	<u>Yale</u>	<u>French Studies</u>