

Armand Salacrou: de la “dédramatisation” à la “redramatisation” du drame

Armand Salacrou: from “dedramatization” to “redramatization” of drama

TOMASZ KACZMAREK

Université de Łódź

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

Abstract

The author of the article analyses two pieces by Armand Salacrou, *L'Inconnue d'Arras* et *Sens interdit*, which, contrary to “absolute drama”, are part of the new paradigm of “drama-of-the-life”. By renouncing the canonical form of drama, the French writer deconstructs the classic fable to attract public’s attention not to action in the traditional sense of the word but to the analysis of the human’s soul. What is more, it challenges the individual character, defined by a psychology, in favor of an alienated character with multiple facets. Thus, we are witnessing a drama which is no longer *agonistic* but *ontological*, the “acting character” giving way to the “passive character”. The implementation of some operations of “dedramatization” (retrospection, anticipation, decomposition of the character) does not aim at the annihilation of the genre, but at its enlargement which allows it (following crises which it undergoes) to reinvent itself (redramatization) and to better express the disappointments of the modern man.

Resumen

El autor del artículo analiza dos piezas de Armand Salacrou, *L'Inconnue d'Arras* y *Sens interdit*, que, a diferencia del “drama absoluto”, forman parte del nuevo paradigma de “drama-de-la-vida”. Al renunciar a la forma canónica del drama, el escritor francés deconstruye la fábula clásica para llamar la atención del público no a la acción en el sentido tradicional de la palabra, sino al estudio del alma humana. Además, desafía el carácter individual, definido por una psicología, a favor de un personaje enajenado con múltiples facetas. Por lo tanto, estamos presenciando un drama que ya no es *agonista* sino *ontológico*, el “personaje de actuación” da paso al “personaje pasivo”. La implementación de algunas operaciones de “desdramatización” (retrospección, anticipación, descomposición del personaje) no apunta a la aniquilación del género, sino a su ampliación, lo que le permite (después de las crisis que sufre) reinventarse (redramatización) para expresar mejor las decepciones del hombre moderno.

Key-words

Armand Salacrou, french theater, “drama-of-the-life”, “dedramatization”, “redramatization”.

Palabras clave

Armand Salacrou, teatro francés, “drama-de-la-vida”, “desdramatización”, “redramatización”.

1. Introduction

Dans sa *Théorie du drame moderne*, Peter Szondi évoque la “crise du drame” due primordialement à “l’intrusion d’éléments épiques dans un contexte dramatique” (Sarrazac 2012 : 42). Prenant ses distances avec les approches szondiennes bâties sur l’esprit hégéliano-marxistes et rejetant les concepts des fossoyeurs du drame (Adorno, Lehmann), Jean-Pierre Sarrazac réhabilite en quelque sorte la “littérature dramatique” qui, tout en subissant diverses crises, “n’en finit pas de se réinventer” (Garcin-Marrou, 2013: 171) jusqu’à nos jours. Sans négliger le “devenir scénique” du texte de théâtre, l’auteur de la *Poétique du drame moderne* propose une nouvelle esthétique qui renonce à des règles strictes du modèle d’un “drame absolu”. Or, celle-ci se reconnaît avant tout par une “forme ouverte” qui, tout en sapant les fondements prétendument inébranlables de la fable et brisant la cohérence temporelle de l’intrigue, se concentre sur le drame vécu par le personnage. C’est ainsi qu’au “drame-dans-la-vie” succède le “drame-de-la-vie”. Si le premier se caractérise par le conflit entre les personnages, ce conflit étant inscrit dans une logique causale de l’enchaînement des actions (début, milieu, fin), le deuxième rompt définitivement avec ces prescriptions aussi sévères qu’obsolètes pour se focaliser sur “une dramatisation de la vie” (Garcin-Marrou, 2013: 173). C’est aux alentours des années 1880 qu’avec Ibsen, Strindberg ou Tchekov, pour ne citer que ces trois, la dramaturgie réussit à “déborder” la matrice classique par une série de “dédramatisations” qui ne signifient point l’épuisement ou l’effondrement du drame, mais au contraire sa “redramatisation” plus apte à témoigner du monde moderne.

Armand Salacrou appartient aussi aux auteurs qui refusent de s’installer dans le moule du “théâtre à ficelles”. En matière d’art dramatique, il procède par une remise en cause constante de la forme canonique du drame quand celle-ci lui semble insuffisante et inepte à rendre compte de ses idées métaphysiques. “Toute sa vie, il a cherché de nouvelles formes scéniques, au risque d’encourir l’échec” (Dejean, 1971: 45). Le dramaturge n’hésite donc pas à déconstruire la sacro-sainte progression dramatique afin d’étaler les vicissitudes spirituelles de ses personnages, ce qui constitue une entrave évidente à l’orthodoxie aristotélicienne. Et pour cause, la scène que l’auteur de *l’Histoire de rire* imagine pour son théâtre devrait être l’endroit privilégié où se déroulerait un “récit de vie” (Sarrazac, 1989: 119), concept étranger à l’art dramatique traditionnel. Dans ce contexte, le personnage abandonné au profit d’une inconstance psychique, perd ses attributs d’un agent actif, censés contribuer à l’action dynamique, pour devenir le témoin ou le récitant de son existence précaire. C’est à ce propos qu’il serait intéressant d’étudier deux œuvres de l’écrivain, en l’occurrence, *L’Inconnue d’Arras*

(1935) et *Sens interdit* (1952), dans lesquelles, en recourant à diverses opérations de dédramatisation, il exprime son attachement à un nouveau paradigme du “drame-de-la-vie”.

2. *L’Inconnue d’Arras* ou retour sur un drame

En concluant son étude consacrée à l’expressionnisme dramatique en France, Maurice Gravier se pose la question de l’originalité de la pièce d’Armand Salacrou, tout en hésitant à la ranger dans telle ou telle catégorie esthétique:

Armand Salacrou n’était-il pas proche du surréalisme, au moment où il écrit *L’Inconnue d’Arras*? A-t-il assisté à la représentation d’Artaud? A-t-il lu l’adaptation de Jeanne Bucher d’après la version française de Strindberg? En tout cas, ce drame – la plus belle, sans doute, de ses œuvres – rappelle par sa structure *Le Songe*. (“Toute ma vie revécue en une heure”, écrivait à ce propos Strindberg). Ce théâtre, subjectif par excellence, dont les séquences s’ordonnent comme celles du rêve ou de la mémoire pure, sous quelle rubrique faut-il le classer? “Surréalisme”? Ou “expressionnisme”? Peu importe, en tout cas, le moule du théâtre traditionnel est brisé, c’est une ère nouvelle qui s’ouvre pour l’art dramatique (Gravier, 1984: 297-298).

La difficulté de cataloguer cette pièce sous une étiquette réductrice relève du fait qu’elle s’inscrit en faux contre la forme canonique du drame. De fait, contrairement au “drame absolu” au sens szondi et que Sarrazac nomme le “drame-dans-la vie”, Salacrou penche ouvertement pour le “drame-de-la-vie”. Si le premier se fonde sur un grand conflit entre les personnages, tout en respectant rigoureusement la structure dynamique et logique allant de l’exposition en passant par l’accumulation de péripéties jusqu’au dénouement de l’action, le deuxième sape cette charpente implacable en privilégiant l’émiettement de la collision dramatique et la focalisation sur des micro-conflits intrapersonnels du héros principal. L’action dans l’acception traditionnelle du mot cède ainsi la place à l’investigation de la vie de l’homme. Dans ce contexte, le drame moderne abolit les vieilles contraintes formelles pour mettre en avant “l’esthétique du désordre” plus apte à rendre compte de la complexité de la *vie* du protagoniste. L’émergence de cette nouvelle “dramatisation de l’existence” entraîne inévitablement la remise en cause du caractère immuable du personnage. Celui-ci, privé de traits psychologiques rassurants, subit une perte d’identité qu’il tente tant bien que mal de retrouver. Il perd pour autant ses attributs d’agent actif et de personnage *en action*, il devient le personnage *récitant*.

Dans *L’Inconnue d’Arras* tout se passe à l’inverse de l’intrigue classique. De fait, la pièce commence par sa fin: le suicide du protagoniste. Découvrant l’infidélité de sa femme, qui le trompe avec son meilleur ami (Maxime), Ulysse se tire un coup de revolver et meurt. Mais, avant que l’on constate officiellement son décès, il a le droit de revoir son existence entière. Une existence finie, achevée, une sorte d’*essence* sartrienne qui se déroule en accéléré face à l’agonisant. Devant le personnage principal défilent des comparses morts ou vivants

que celui-ci a rencontrés ou dont il a entendu parler pendant 35 ans de sa vie aussi mouvementée que morne. Dès sa naissance jusqu'au moment fatidique de son geste irréversible, Ulysse parcourt à travers ses souvenirs hétéroclites toute sa vie en un raccourci dynamique. Le rideau tombe sur un coup de feu, le même qui a annoncé le début du drame.

Le vrai drame a eu lieu avant que le spectacle commence et dès lors on constate le manque de tension dramatique, aucun rebondissement de l'intrigue n'étant possible puisque la catastrophe s'est déjà accomplie. Il n'y a donc pas d'action au sens traditionnel du mot, car tout converge vers une vie achevée qui, comme dans un kaléidoscope, relate l'itinéraire du héros. Salacrou détruit résolument l'histoire linéaire de la fable qui régit le "drame-dans-la-vie" pour favoriser le déploiement des fragments disparates d'une existence terminée. Même si l'on observe une certaine chronologie au niveau "de l'histoire racontée" qui va de la mort à travers la vie jusqu'à la mort, nous assistons à un "drame-dans-la-vie" décomposé et privé de ses composantes primordiales (son début, son développement et sa fin). L'idée du retour en arrière, thème annoncé bien avant la représentation de *Time and the Conways* de J.B. Priestley (1937) et dont l'amorce se trouve déjà dans le conte de *L'éternelle chanson des gueux* de Salacrou (il l'a écrit à l'âge de 16 ans), permet à celui-ci de réfléchir sur le passé et sur l'écoulement impitoyable du temps. En voulant s'arrêter sur une "vie entière", l'auteur de *Boulevard Durand* ne peut que faire éclater, en toute conscience, tout le système au service de la progression dramatique: "c'est une pièce qui, comme notre vie, sort du Néant pour retourner au néant" (Salacrou, 1968: 180). Cette approche de Salacrou témoigne ainsi de sa volonté de déborder (et non pas de dépasser) la forme canonique du drame dont les prescriptions s'avèrent aussi désuètes qu'inopérantes.

Qui plus est, l'écrivain recourt à la formule ostensiblement métadramatique et métathéâtrale qui déplace le poids du dramatique sur le statique, se concentrant sur la passion du protagoniste souffrant plutôt que sur l'agencement habile d'une suite d'événements scéniques. C'est à Nicolas, serviteur fidèle à son maître, qu'incombe le rôle aussi bien du commentateur que de l'animateur de la "cérémonie funèbre". Il explique le sujet de la pièce, celui de l'âme en peine de son patron qui, avant de s'éteindre une fois pour toutes, devra affronter, comme au ralenti, son passé:

Mon maître souffre. Il souffre d'autant plus qu'il sait que c'est sa dernière souffrance. Et tout immobile qu'il vous paraît, comme tous les jeunes morts, il se débat comme un forcené. On lui arrache ses vieilles habitudes. Et il entre, tout dépaysé, dans le grand mystère. Il étouffe, aveugle et sourd dans un paysage qui se rétrécit (Salacrou, 1968: 16-17).

Malgré l'animosité que l'on constate dans la pièce entre le mari et sa femme inconstante, le monde de Salacrou est absent de grands affrontements interindividuels. En revanche, nous participons aux "combats intérieurs" du suicidaire, combats dont le terrain est son âme détraquée. Dès lors, on n'est à même de reconstituer le modèle actantiel à aucun moment de

la pièce, puisque le sujet et l'objet de l'action sont braqués exclusivement sur le protagoniste seul et aliéné. Celui-ci est bel et bien en décalage de l'action, car il se situe dans sa réflexion sur sa vie ratée comme un *spectateur*: il n'y a donc pas d'action *active*, pour reprendre le terme de Sarrazac, mais une action *passive*. Nous avons ainsi affaire à un drame statique où l'infradramatique ravale au rang d'anecdote insignifiant tout ce qui pourrait rappeler, ne serait-ce que superficiellement, un relent dramatique. C'est à travers la dimension onirique délibérément choisie que Salacrou, tel l'auteur du *Père*, réussit à exposer la fissure d'Ulysse entre le "personnage-rêveur" et le "personnage rêvant", entre celui qui souffre et celui qui observe cette souffrance.

Gravier compare à juste titre la pièce de Salacrou au *Songe* de Strindberg "qui n'obéit ni aux lois de l'espace ni [à celles] du temps, les personnages se scindent, se dédoublent, s'évaporent, réapparaissent; tout se passe selon l'optique du rêve et de l'imagination qui a ses propres règles et métamorphoses, qu'il s'agit de représenter sur scène" (Krahmer, 2001: 21). Dans le texte de l'auteur français nous assistons également aux atomisations des personnages. Force nous est d'évoquer à ce propos le cas de Maxime, le camarade intime d'Ulysse, qui se désagrège *diachroniquement* en deux individus différents : Maxime de 20 ans et Maxime de 37 ans. Ce premier n'hésite pas à condamner la déloyauté de ce deuxième envers son meilleur ami. La colère du jeune homme est d'autant plus violente compte tenu du fait qu'Ulysse lui a sauvé la vie dans l'enfance. Ce dédoublement n'a rien d'insolite, car les deux Maxime existent uniquement dans la tête du protagoniste. Celui-ci se rappelle bien la grandeur d'âme d'un Maxime garçon et n'oublie pas la perfidie d'un Maxime adulte. Tous les deux incarnent le désarroi du suicidaire face à la malhonnêteté de son compagnon de l'âge tendre.

Ainsi, comme dans une pièce expressionniste, les personnages sont dépourvus de "caractère", les comparses renvoyant à de simples reflets de l'âme du protagoniste. C'est dire qu'Ulysse qui, n'étant point un personnage en bronze, sur un socle, est le centre du drame autour duquel les autres gravitent comme des satellites autour d'une planète. Hormis Nicolas, le meneur de jeu, tous les personnages vivent dans la mémoire affective d'Ulysse et sont, comme dans le drame expressionniste, subordonnés à son "moi souffrant". De fait, il est le seul à déclarer "c'est une particularité à laquelle je tiens beaucoup – je continue de vivre" (Salacrou, 1968: 137). Les personnages en présence de qui Ulysse se retrouve fortuitement au cours de son "ultime voyage" expriment des signes parfois inquiétants à son égard. On pense, entre autres, à une scène où le protagoniste croise le mendiant, cette scène rappelant celle du *Chemin de Damas* de Strindberg durant laquelle L'Inconnu s'entretient aussi avec un mendiant:

ULYSSE: Qu'on me laisse seul.

LE MENDIANT: (*entrant*) Ah! La solitude est terrible aussi.

ULYSSE: Quel est cet homme?

LE MENDIANT: Vous avez raison, monsieur, l'existence est si dure. La charité, s'il vous plaît?

ULYSSE: Quel est cet homme?

NICOLAS: Un mendiant!

LE MENDIANT: La charité, s'il vous plaît.

ULYSSE: Je ne me souviens pas de lui. Que fait-il ici?

NICOLAS: Vous avez eu si peur d'être pauvre!

ULYSSE: (*incrédule*) Moi! (Salacrou, 1968: 106-107).

Le vagabond misérable personnifie ainsi les angoisses d'Ulysse qui, par peur de la misère, fait une carrière d'assidu commis voyageur en carburants. Le mari trompé est aussi terrorisé par la solitude qu'il ressent si douloureusement à l'heure de la mort. Mais au cours de sa "route spirituelle", le protagoniste s'entretient aussi avec bien d'autres individus, entre autres, avec des femmes: Yette, qui a tenté de se suicider à cause de lui, Madeleine, qu'il a aimée deux ans, et avant tout l'Inconnue qu'il a rencontrée pendant la Grande Guerre dans les environs d'Arras. Ces personnages existent uniquement dans les souvenirs de l'homme tout comme le grand-père, mort jeune comme le "héros de Gravelotte", ou le père du protagoniste, décédé également depuis longtemps. De prime abord, on aurait l'impression qu'Ulysse profite de la situation pour arracher des masques à ces "phantasmes" comme le fait Hummel dans *La Sonate des spectres* de Strindberg. Le suicidaire reproche à Madeleine d'être une femme entretenue par des hommes riches, ce qui expliquerait la brièveté de leur relation. Il n'épargne même pas les mots amers à l'égard du père et salit le portrait édulcoré du grand-père mythifié et adoré qui s'est marié avec une demoiselle sèche, uniquement parce qu'elle était riche. Qui plus est, le bon-papa a succombé à ses blessures sur le champ de bataille comme un simple soldat, sans s'être jamais distingué par un geste héroïque. Néanmoins, Ulysse ne le discrédite pas, au contraire, il semble s'attendrir sur son sort tout comme il plaint la condition absurde de l'existence humaine. Comme le protagoniste n'est pas à même de retoucher sa propre image, qui depuis son geste irréversible s'est figée une fois pour toutes, il ne prétend pas au rôle de justicier: dans ses réminiscences il apparaît aussi comme une personne harcelée par des contradictions, pleine de travers. Il s'avère brut et vulgaire à l'encontre de l'Inconnue qu'il voulait violer (la scène sera reproduite telle quelle au cours de la "cérémonie"), froid et indifférent aux amours d'autres femmes. Et puis, il serait, à ses yeux, absurde d'incriminer des comparses qui ne sont que l'émanation de ses remords ou de ses craintes. Salacrou souligne à maintes reprises la dimension spectrale des figures qui encerclent l'homme souffrant. L'Inconnue, par exemple, n'a pas de traits individuels, qui plus est, elle ne sait pas comment elle s'appelle, car elle représente là un souvenir lointain du protagoniste. Celui-ci le confirme vers la fin de l'œuvre en disant "je sais tout de vos âmes, puisque, seul, je vous fais parler" (Salacrou, 1968: 165). On pourrait objecter que la conscience d'Ulysse domine toute la pièce, étant donné qu'il y a des épisodes au cours desquels il est absent physiquement. Cependant, tous les propos tenus par les personnages semblent directement dictés par lui, ce qui n'étonne pas, car ils sont tous des "concrétisations mentales" qui se culbutent frénétiquement dans son esprit égaré. Quand, contre toute attente, Yolande, l'épouse instable, décide de rompre avec

son amant, celui-ci lui rétorque sèchement: “Vous n’êtes en ce moment qu’un souvenir parmi les souvenirs d’Ulysse. Et c’est Ulysse qui vous fait dire ces paroles-là” (Salacrou, 1968: 81). La femme volage dira la même chose face à l’acharnement de l’ami-traître: “c’est aussi Ulysse qui vous inspire les paroles que vous dites?” (Salacrou, 1968: 83).

Serge Radine ne se sent pas de taille à comprendre l’originalité du drame de Salacrou qui chamboule aussi la sacro-sainte structure aristotélo-hégélienne, l’action étant prétendument “farcie d’artifice et de bariolage”, que la constitution traditionnelle du personnage en tant que vecteur de l’action et support de la fable. Le critique dénonce sans détours dans la pièce la banalité de la plupart des personnages qu’il compare aux “insupportables perruches” (Radine, 1951: 128) censés éveiller, à ses yeux, l’indifférence et parfois l’ennui.

Et l’on ne parvient pas à chasser de son esprit l’impression d’un certain gâchage, accentuée encore par un penchant excessif pour l’agitation et le tohu-bohu, auquel il est toujours fort dangereux de s’abandonner, car il est on ne peut plus défavorable à la composition d’œuvres dramatiques durables, qui, pour être atteintes, exigent impérieusement cette sobriété, cette économie de moyens qui est l’apanage le plus précieux du Classicisme (Radine, 1951: 128-129).

Cependant, Radine ne peut pas juger la pièce à sa juste valeur car elle se soustrait aux prérogatives strictes du “drame-dans-la-vie”. Salacrou ne pense point à instaurer un “personnage agissant”, mais un “personnage en passion” qui affronte sa propre vie. “D’un côté, la vie qui suit son cours, de l’autre, le personnage, pratiquement étranger à lui-même, qui la voit se dérouler sans pouvoir intervenir” (Sarrazac, 2012: 99). La vie d’Ulysse se déploie tel un panorama, “l’heure de la mort dilatée à l’extrême – comme dans une agonie – ouvre sur le temps infiniment plastique du drame-de-la-vie” (Sarrazac, 2012: 101). Il se fait ainsi le légataire du personnage strindbergien qui participe aussi au spectacle désolant de son existence: “j’ai vu se dérouler comme dans un panorama toute ma vie passée, depuis l’enfance à travers ma jeunesse jusqu’à maintenant” (Strindberg, 1983: 204). Il n’est donc pas étonnant que dans le texte de Salacrou des épisodes se suivent selon une certaine irrégularité ni que des comparses apparaissent dans leur platitude parfois déconcertante. Le protagoniste au seuil de la mort tente d’embrasser du regard “le paysage de sa vie” qui se compose d’éléments hétéroclites. C’est un réceptacle où, à part toutes les temporalités, se croisent le sublime et le grotesque, le sérieux et le ridicule, la haine et l’amour, le tout s’opérant toujours par le prisme de la subjectivité de son esprit désemparé.

En dépit des effets qui peuvent jaillir du burlesque ou de la cocasserie, les questions métaphysiques se révèlent déterminantes tout au long de la pièce. “J’ai une angoisse là, comme dans un cauchemar. Tout cela n’est qu’un cauchemar” (Salacrou, 1968: 159) – remarque Ulysse désenchanté. Celui-ci se rend compte de l’absurdité de son geste, mais il sait aussi bien que cette vie éphémère n’a d’autre finalité que la mort. Dénudée de toute substance, elle se manifeste comme une force aveugle et incompréhensible. La pièce reprend ainsi le

thème de la solitude de l’homme qui se débat dans un monde absurde, ahuri par le scandale de l’absence d’un Dieu tout puissant – thème récurrent dans le théâtre de Salacrou. Que les tournures grotesques du dramaturge ne nous trompent pas, il écrit sous l’emprise de cette angoisse existentielle qui nourrira toute sa production littéraire.

3. *Sens interdit* ou un drame à venir

Si dans la pièce précédente le personnage agonisant tente d’embrasser sa vie passée de sa naissance jusqu’à son acte suicidaire, ici, les gens rassemblés dans une salle commune vivent leur vie à l’envers: du déclin de celle-ci jusqu’à l’innocence enfantine. Comme dans *L’Inconnue d’Arras*, la rétrospection (dé)compose la progression dramatique en attirant l’attention des spectateurs sur l’évolution intérieure du protagoniste; ici, c’est l’anticipation (une autre opération par excellence épique) qui permet à l’auteur de jeter un regard mélancolique sur le destin de l’homme. Il ne s’agit pas de dispositifs anticipateurs façon Brecht, où on présente succinctement l’idée et le déroulement de la pièce, mais d’un flux dramatique qui devance constamment une action dramatique à proprement parlée sans que celle-ci se réalise jamais. L’anticipation a ici la même fonction que la rétrospection, car toutes les deux transfèrent la sensibilité du public non sur la progression dramatique (au demeurant quasi inexistante), mais sur le lent (et banal) écoulement d’une vie. Ainsi, Ulysse revoit son existence précaire chronologiquement tandis que dans *Sens interdit*, sous-titré “ou les âges de la vie”, la chronologie est sciemment renversée, car “les habitants viennent à l’existence vieux et infirmes, et progressent peu à peu vers la jeunesse, la santé, l’amour et le bonheur, avant de disparaître dans le néant” (Mignon, 1960: 166). En précisant que cette œuvre, la plus courte des toutes de Salacrou, est un “psychodrame”, l’écrivain semble nous dire que le théâtre lui sert à analyser et à libérer ses inquiétudes existentielles, et, en particulier, son obsession du vieillissement. Mais le dramaturge ne pense pas exclusivement à ses propres angoisses, car il désire que son œuvre ébranle la quiétude des spectateurs censés se reconnaître dans les personnages livrés aux forces inconnues de l’univers. Il veut nous faire éprouver cette temporalité à contresens afin d’illustrer cette aussi douloureuse que grotesque attente de la fin. C’est dire que, comme dans *L’Inconnue d’Arras*, l’auteur revient au motif de l’absurdité de la vie humaine, tout en affranchissant l’unicité temporelle pour mieux exemplifier le destin aussi instable qu’éphémère de l’homme. Ce procédé témoigne de la volonté “d’inscrire le temps, la durée d’une vie entière dans l’espace du drame” (Sarrazac, 2012: 102). Même si nous n’assistons pas à un “déroulement complet” et exemplaire d’une existence particulière (il n’y a pas de personnage principal), le dramaturge dépeint le chemin que parcourt la race des hommes désarmés face à leur destin irrémisiblement tragique. Et, pour le faire, il rehausse les stades consécutifs de cet itinéraire infernal à travers des personnages correspondant à diverses générations (différentes périodes de la vie humaine) – cela va de la sénescence avec

Mathilde (90 ans) et le vieux monsieur (85 ans), en passant par l'âge adulte des quinquagénaires (Daniel, 55 ans; Yveline, 50 ans) et des trentenaires (Odile, 28 ans; Raoul, 35 ans ; Paul, 30 ans) pour finir avec l'adolescence (Adé, 18 ans; Gérard, 22 ans), l'enfance n'étant pas représentée, car "partie au devant de la mort". C'est ainsi que l'auteur, à l'opposé de l'œuvre antérieure, ne se concentre pas sur un individu, mais sur un agrégat de personnes qui incarnent métaphoriquement toute l'humanité dans son extension.

L'action du drame se passe dans une pièce à plusieurs portes, une sorte de huis clos sartrien, où des personnages s'entretiennent sur les différentes étapes de leur vie passées et sur celles qui s'annoncent dans l'avenir. Par la porte du vestibule arrivent des "nourrissons" en pleine "décrépidité physique", par d'autres, les vivants qui sortent pour s'adonner à leurs amours, tantôt avec leurs amants du moment, tantôt avec leurs époux légitimes. Parmi les individus rassemblés dans le salon, se distingue, dès le début, la vieille Mathilde qui vient de naître à l'âge de 90 ans. Cassée en deux et ne pouvant pas marcher sans ses deux cannes, elle attend avec impatience l'arrivée de son mari avec lequel elle va progresser vers les ardeurs de la jouvence. Elle se tourmente à l'idée que son compagnon soit trop en forme, car elle désire le voir ramolli autant que possible (de préférence se déplaçant aussi avec des béquilles), ce qui serait un signe d'une longue vie commune. Malgré son âge avancé, elle ne sait rien, tels les nouveaux-nés, sur la vie qui se profile devant elle. Mais en patientant que son mari promis débarque, elle apprend des choses sur les tribulations de la vie matrimoniale de ceux qui ont déjà goûté aux "plaisirs amers" de la cohabitation conjugale. La compagnie des autres, qui n'hésitent pas à exhiber leurs rancunes mutuelles, ne la rassure pas pour autant, car des couples réunis dans la chambre jouent en sa présence des scènes de ménage où les sentiments d'amour alternent avec ceux de déceptions et de jalousies. Mathilde est particulièrement écœurée par le comportement d'Odile, décrite par l'auteur comme une "ravissante personne", qui trahit son mari Raoul avec Paul sans que le dramaturge l'accuse de préméditation. Qui plus est, la femme inconstante ne comprend pas son faible pour des relations extraconjugales. Tous les trois se présentent ensemble dans la salle et discutent sur leur malheur et surtout les deux hommes qui témoignent de leur angoisse existentielle. Raoul a bien du mal à accepter l'infidélité de sa femme qui pourtant ne peut pas expliquer son attrait à l'égard d'un autre homme – n'oublions pas que tout se déroule de la fin au début. Dans ce contexte, Paul ne souffre pas moins, car il sait bien qu'un jour il perdra les faveurs de la femme adultère au profit de son mari légitime. Il affirme à Raoul que c'est lui-même qui est en position défavorable: "Odile a tout juste besoin de moi. Mais c'est vous qu'elle aime et aimera jusqu'au bout de son bel âge. Un jour vous roucoulez comme les deux tourteraux. Je ne serai plus là, et j'en crève" (Salacrou, 1952: 18-19). Mathilde déprécie non seulement la brouille sentimentale des trentenaires, mais aussi l'existence morne et monotone que mènent Daniel et Yveline qui, à l'âge de 50 ans, semblent récalcitrants aux ébats amoureux:

DANIEL: Yveline, nous avons déjà connu l'un près de l'autre les désagréments de la vieillesse; en ce moment, nous partageons l'ennui des amours trop tranquilles...
YVELINE: Comment imaginer qu'un jour, je puisse être folle d'amour pour toi? Que tu seras la source de ces passions mystérieuses qui font frémir la jeunesse? En ce moment, devant ta tête à la chair molle c'est inconcevable. Oh ! que tu m'exaspères! (Salacrou, 1952: 25).

C'est seulement le couple de jeunes mariés qui peut inspirer de l'espoir à la vieille Mathilde. Quand ils font leur première entrée, ils s'adonnent à leur roucoulement amoureux au grand dam des autres convives qui, privés d'illusions trompeuses, ne supportent pas l'engouement sentimental des époux. On peut s'imaginer la déception de la nonagénaire au moment où elle revoit les mêmes conjoints en train d'agonir l'un l'autre d'accusations de trahisons commises dans leur âge adulte. En dépit de son désenchantement, Mathilde n'a pas d'autre choix que d'attendre l'avènement de son compagnon qui va l'accompagner dans le chemin vers le néant. Elle pourrait encore mettre fin à ses jours, ce qui est tout à fait possible dans "ce système à contresens", ce qui lui épargnerait des chagrins dans le futur, mais elle désire ardemment contempler son visage sans rides, profiter des bienfaits de la jeunesse. À un moment donné arrive un Joseph de 35 ans dont l'âge aurait sans aucun doute pu désespérer cette femme. Pourtant, celui-ci semble ne pas être prédestiné à partager la vie commune avec Mathilde. Qui plus est, il affirme qu'il vit sa vie contrairement au règlement en vigueur, c'est-à-dire, de la jeunesse à la vieillesse, ce qui prête à des qui-pro-quo parfois cocasses. Joseph a du mal à comprendre l'idée de devoir se marier avec une inconnue:

JOSEPH: Pour m'épouser? Déjà? sans me connaître?
DANIEL: Se connaît-on jamais quand on se marie? C'est l'usage qu'on découvre [...]
JOSEPH: Tout de même! à six mois! [elle attend son compagnon depuis six mois] le moins que j'en puisse dire, c'est qu'elle peut attendre.
DANIEL: Mais elle s'ennuie déjà. Oh! l'ennui vient vite, vous verrez! Et elle crie!
JOSEPH: Elle crie? Pauvre petite! Ce sont les dents qui la travaillent.
DANIEL: Non, ses dents poussent bien sans douleur. Et elle sera jolie.
JOSEPH: Vous n'avez tout de même pas l'intention de me fiancer à une fille qui fait encore pipi au lit?
DANIEL: Ça m'étonnerait qu'elle en soit encore là. En six mois, elle s'est déjà bien arrangée. Elle ne bave même plus...
JOSEPH: Eh! bon, elle est en avance!
DANIEL: Ce soir je la regardais, avec ses cannes elle trotte comme un lapin.
JOSEPH: Elle marche déjà? Mais c'est un phénomène, votre Mathilde?
DANIEL: Oui, un être curieux! avec une conversation qui commence à devenir agréable.
JOSEPH: Et elle parle?
DANIEL: Et son cancer se résorbe très bien (Salacrou, 1952: 39-41).

Mais Joseph, qui semble "tomber d'une autre planète", deviendra selon toute probabilité un nouvel amant d'Odile qui cherche du réconfort dans les bras d'une inconnue coquette.

De fait, celle-ci l’emmène dans une chambre secrète pour lui dévoiler les secrets de son prétendu déséquilibre psychique.

La vieille femme assiste ainsi à des scènes saugrenues tout en espérant la naissance de son conjoint. Plus le temps s’écoule, plus elle semble plonger dans la détresse. Mais, après avoir épuisé toute sa patience, Mathilde sera enfin récompensée. Vers la fin du drame, un vieux monsieur s’insinue dans la pièce, suscitant une vraie joie chez la vieille femme. Cette fois-ci, c’est l’homme avec qui elle va retrouver l’amour en découvrant, étape par étape, la sérénité et la vigueur de la jeunesse:

LE VIEUX MONSIEUR: (*pris par ses douleurs*) Ouille! ouille!

LA VIEILLE FEMME: Ils disent que les douleurs passent avec l’âge.

[...]

LE VIEUX MONSIEUR: Et dis moi: Tu me jures que tu deviendras belle?

LA VIEILLE FEMME: Oui, et toi tu deviendras beau, mon petit Jojo
(Salacrou, 1952: 39-41).

Mais ce “système” qui va de la vieillesse à la jeunesse, contrairement à ce que l’on pourrait s’attendre, n’est point dépourvu d’angoisse. De fait, ce cheminement du rajeunissement au cours duquel l’homme perd progressivement les inconvénients douloureux liés à l’âge mène aussi bien à une fin inexorable de cette vie sur terre. Ainsi, “vivre le temps à rebours” ne change en rien la finalité et la fatalité du destin humain voué implacablement à l’anéantissement. De même, en acquérant une vigueur juvénile, et tout en s’approchant inévitablement de l’enfance, l’homme se prive de sa mémoire avant de cesser d’exister. Odile a beau chanter devant Joseph les merveilles de l’allégresse de la jeunesse, elle ne peut pourtant pas cacher que ce processus touchera lui aussi à son terme :

ODILE: On raconte qu’une nuit l’étreinte de l’homme devient tout à coup si horriblement pénible que la jeune fille pousse un terrible cri de douleur et ne recommence plus à se laisser approcher. Le lendemain, elle s’habille tout en blanc. Les deux amoureux se voient moins souvent; quand ils se rencontrent ils rougissent, tremblent devant leurs merveilleux souvenirs qui s’estompent. À peine osent-ils se serrer la main.

JOSEPH: Et après?

ODILE: Ils vont à l’école pour se distraire et lire les livres sérieux qu’ils n’ont pas eu le temps de lire durant leur vie.

JOSEPH: Et après?

ODILE: Après c’est assez triste, n’est-ce pas, Daniel?

DANIEL: Plus rien ne les intéresse, puis ils perdent la mémoire, puis leurs dents, puis leurs cheveux. Ils crient. Pour les faire taire, on le bat!

ODILE: Ils se font de plus en plus petits pour qu’on les oublie!

DANIEL: Ils attendent leur disparition sans une conscience très claire. Ils deviennent comme des végétaux qui n’auraient pas de racines.

ODILE: Enfin, ils disparaissent (Salacrou, 1952, 83-85).

Ces personnages diffèrent de ceux que le dramaturge a dépeints dans ses œuvres précédentes. Personne ne rappelle Jérôme (*Le pont de l'Europe*) qui, se tournant vers son propre passé, tente de déchiffrer l'énigme de sa vie, ni Patchouli (dans la pièce éponyme) qui cherche éperdument la présence de Dieu. Ici, les protagonistes semblent se résigner à leur destin aussi incompréhensible que grotesque. Mais, comme il advient dans le théâtre de l'absurde, ces “jetés-dans-le-monde”, tout en faisant penser à des fantoches ridicules, paraissent des désabusés voire des “blasés” qui se permettent de ricaner sur leur condition aussi fragile que funambulesque. Ils ne se révoltent donc pas contre l'absurdité de l'existence, car tout acte de rébellion serait encore plus absurde que la vie même. Intéressantes remarques sont réservées à l'adresse de Dieu qui disent long sur les incertitudes ontologiques du dramaturge. C'est à Daniel qu'incombe le rôle de “commentateur philosophique” qui n'hésitera pas à mettre en doute l'omnipotence et surtout la miséricorde du “Très-Haut”. Juste avant l'arrivée d'un nouveau-né, le quinquagénaire semble tenir des propos quelques peu sarcastiques à l'encontre du Créateur:

Puisque vous êtes le bon Dieu tout-puissant, prenez en charge son bonheur, ou bien détournez-le de l'existence. Ne le laissez pas même entrer et refermez tout de suite la porte. Sans le connaître, je sais que je peux vous le dire en son nom: il préfère le néant où il n'existe pas à l'enfer dont il ne pourra jamais plus s'échapper (Salacrou, 1952: 32-33).

Quand la vieille Mathilde s'inquiète de la durée du temps qui doit s'écouler avant qu'elle se mette à marcher sans bâtons, Daniel n'hésite pas à mettre en doute les compétences sérieuses de Dieu à l'encontre de ses créatures: “Il invente, puis il rature ! puis il invente encore, il retouche, il tâtonne! parfois je me demande si dans son œuvre un esprit rebelle ne découvrirait pas de l'hésitation et de l'incertitude” (Salacrou 1952: 29). Parfois, il se montre plus compréhensif envers le Seigneur, mais ses propos sont toujours imprégnés d'impertinence narquoise. Alors que Joseph constate avec amertume que la vie est “une vraie cochonnerie”, Daniel semble consoler son interlocuteur en affirmant : “Ne vous laissez pas aller à je ne sais quelle lassitude injustifiable aux yeux du Créateur qui dans sa bonté infinie, pour nous aider à surmonter nos moments de dépression, a inventé un merveilleux compagnon de voyage. [...] On l'appelle: Vin” (Salacrou 1952: 43). Et c'est encore lui qui s'exprime à la fin de la pièce en rétorquant non sans sarcasme et ironie aux questions insistantes d'Yveline sur la monotonie de la vie conjugale: “mais sois patiente puisque le bon Dieu, dans sa bonté infinie, nous conduit d'année en année vers le bonheur, la jeunesse et l'amour” (Salacrou, 1952: 107).

Dans *Sens interdit* nous assistons à une nouvelle notion dramaturgique qui tient compte non de l'intrigue savamment construite, mais du temps qui s'écoule irrémédiablement. Il n'y a donc pas d'action au sens traditionnel du mot, car le regard de l'auteur est braqué sur la situation dans laquelle se trouvent ses représentants de l'humanité. Dépourvus de

traits particuliers, les personnages ressassent leur futur radieux, comme Ulysse se penchait sur son existence irrévocablement perdue. “Voir la vie” – tel est le mot d’ordre de Salacrou qui ne résiste pas à remettre en cause la forme canonique du drame, tout en privilégiant une nouvelle esthétique, résolument morcelée et désordonnée, mais correspondant à la vie réelle. En déroulant devant nos yeux cette vie banale, qui est aussi la nôtre, l’écrivain français ne perd pas son humour sarcastique, mais l’abondance du comique rivalise toujours avec celle du tragique. Sans aucun doute, le dramaturge se pose en philosophe désabusé face à cette existence insensée où il n’y a plus de place pour un Créateur élément et compatissant:

Dieu jouant aux dés avec le salut éternel de ses créatures! L’existence d’une création sans Dieu, sans but, me paraît moins absurde que la présence d’un Dieu existant dans sa perfection et créant un homme imparfait afin de lui faire courir les risques d’une punition infernale (Salacrou 1954: 209).

4. Conclusion: déconstruire pour reconstruire

En analysant les pièces de Salacrou, force nous est de reconnaître qu’elles se libèrent tant formellement que thématiquement des prescriptions réglementaires du “drame absolu”, tout en s’alliant à un nouveau paradigme du “drame-de-la-vie”. Le “règne de l’ordre” cède ainsi la place au “règne du désordre”. C’est à partir de *L’Inconnue d’Arras* que l’œuvre de l’auteur français semble particulièrement centrée sur la remise en cause de la logique aristotélo-hégélienne du “bel animal”. Les procédés de “dé-dramatisation” auxquels le dramaturge a recours ne font pas de lui un “novateur”, d’autres tels Ibsen ou Strindberg les ont déjà employés vers la fin du XIX^e siècle, mais ils lui permettent (toujours à sa propre manière) de donner un “nouveau souffle” à la forme dramatique. C’est dire, en accord avec Sarrazac, que la “dé-dramatisation” du drame, au lieu de signifier sa mort, s’assortit de sa “redramatisation” incessante qui perdure avec succès jusqu’à nos jours.

Dans *L’Inconnue d’Arras*, Salacrou tourne le dos au *fablisme* linéaire, tout en se concentrant sur la vie “fortement condensée” du protagoniste. Tous les ingrédients visant à saper les fondements du “drame-dans-la-vie” y sont présents. Ce n’est plus la tension dramatique bâtie sur la concaténation logique des scènes qui devient le pivot de l’“intrigue”, mais le parcours spirituel d’Ulysse en proie à la mélancolie. Dès lors, nous assistons au “drame ontologique” qui, contrairement au “drame agonistique”, se déroule conformément aux fluctuations temporelles, fruits de l’âme déchirée du suicidaire. La fable y est mise à mal et les épisodes s’étalent suivant les souvenirs du personnage principal. En construisant sa pièce sur la rétrospection, le dramaturge ne rejette pas seulement l’action au sens traditionnel du mot, mais aussi le “personnage de caractère”. Il lui préfère un individu qui, surplombant l’action, se penche sur sa propre vie, ressasse les déboires de son existence ratée. C’est ainsi que, à l’opposé de la forme canonique du drame, “le personnage *en action* est supplanté

par le personnage *en question*, le personnage *agissant* remplacé par le personnage *récitant*" (Garcin-Marrou, 2013: 175).

Il en est de même avec *Sens interdit*, qui ne respecte pas non plus la "temporalité classique". Si dans la pièce précédente la rétrospection règne sans partage, ici, domine l'anticipation. Tous les personnages vivent à rebours, de la mort jusqu'à la naissance, cette dernière annonçant aussi leur disparition irrévocable. Salacrou brosse des portraits d'hommes qui, privés de traits individuels, semblent constituer une sorte de "choralité" polyphonique et discordante de toute l'humanité. C'est à travers ces individus que l'écrivain décrit toutes les étapes de la vie de l'homme prédestiné irrémédiablement à l'anéantissement. Ainsi ce personnage moderne, que Sarrazac nomme "impersonnage", est témoin de son existence mais n'est point un agent actif de l'action dramatique traditionnelle.

Si Salacrou procède par la "destruction" du "drame-dans-la-vie", il ne pense pas à faire ablation de la forme dramatique tout court, mais il désire la déborder (pas dépasser) pour mieux exprimer ses angoisses existentielles. Malgré l'humour évident, dans les deux pièces domine l'anxiété de l'homme face à son destin aussi ombrageux que grotesque. Peu importe la place des protagonistes ou les circonstances dans lesquelles ils se meuvent. Rien ne change, la finitude de l'homme étant inscrite dans sa condition précaire, "car toutes choses sont vouées à une inexorable fin, à une mort qui rend notre séjour sur terre totalement dérisoire et qui, au passage, signe l'échec de Dieu" (Simon, 2013: 216). De fait ce "métaphysicien athée", comme on appelait le dramaturge de son vivant, se focalise dans son théâtre sur les questions essentielles de l'homme. Ses drames, "malgré une verve parfois drolatique, se sont voulus, en effet, une méditation sur l'absurdité de la condition humaine et sur la mort" (Jomaron, 1992:796). Plutôt que de séduire ou d'instruire le public (Jacquart, 2010: 270), le théâtre de Salacrou est avant tout "un cri pour éveiller les assoupis, pour les déranger; une protestation métaphysique ou sociale devant le contentement de vivre" (Salacrou, 1954: 98).

Références bibliographiques

- DEJEAN, Jean-Luc. 1971. *Le théâtre français d'aujourd'hui*. Paris, Éditions Fernand Nathan.
- GARCIN-MARROU, Flore. 2013. "Le drame émancipé" in *Études théâtrales*, n° 56-57.
- GRAVIER, Maurice. 1984. "L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres" in *L'expressionnisme dans le théâtre européen*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- JACQUART, Emmanuel. 2010. *Le théâtre de dérision*. Paris, Gallimard.
- JOMARON, Jacqueline (De). 1992. "En quête de textes" in *Le théâtre en France*. Paris, Armand Colin.
- KRAHMER, Catherine. 2001. *Strindberg et Böcklin, Embarquement pour l'Île des morts*, Paris, l'Échoppe.

MIGNON, Paul-Louis. 1960. *Salacrou*. Paris, Gallimard.

RADINE, Serge. 1951. *Anouilh, Lenormand, Salacrou. Trois dramaturges à la recherche de leur vérité*. Genève-Paris, Trois Collines.

SALACROU, Armand. 1952. *Sens interdit, ou les âges de la vie*. Paris, Gallimard.

SALACROU, Armand. 1954. “Mes certitudes et incertitudes” in *Théâtre 6*. Paris, Gallimard.

SALACROU, Armand. 1968. *L’Inconnue d’Arras*. Paris, Gallimard.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 1989. *Théâtres intimes*. Arles, Actes Sud.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions du Seuil.

SIMON, Yoland. 2013. “Nous ne lisons pas Salacrou” in Anton Sonia. *Le territoire littéraire du Havre dans la première moitié du XX^e siècle*. Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre.

STRINDBERG, August. 1983. *Le Chemin de Damas I*, trad. A. Jolivet, M. Gravier. Paris, L’Arche.

