

Stupka, Vladimír

Armand Salacrou au seuil de sa maîtrise dramatique

Études romanes de Brno. 1966, vol. 2, iss. 1, pp. 165-179

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113539>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ARMAND SALACROU AU SEUIL DE SA MAÎTRISE DRAMATIQUE

VLADIMÍR STUPKA

Les succès incontestables d'Armand Salacrou que son théâtre a remportés sur les scènes d'après-guerre, notamment *Le Soldat et la Sorcière* (1945), *Les Nuits de la Colère* (1946), *L'Archipel Lenoir* (1948), *Une Femme trop honnête* (1955), *Boulevard Durand* (1960), nous engagent à une revue des thèmes et des idées du dramaturge. Son évolution dramatique a-t-elle toujours suivi une tendance ascendante ou a-t-elle été interrompue par des pauses de repos, de défaillance ou d'erreur? Son programme fondamental, tel qu'il l'avait médité et esquissé au temps de ses débuts sur les tréteaux, a-t-il subi des corrections aussi graves que décisives?

Parmi les genres littéraires, il y a juste la création théâtrale qui, à notre opinion, est des plus délicates soit par le sujet et sa réalisation dramatique, soit par les engagements scéniques dont les écueils trompeurs ont plus d'une fois surpris les auteurs par des échecs inattendus. L'histoire du théâtre français en pourrait offrir une riche série dont les premiers témoignages remontent assez loin. Salacrou en a-t-il pu éviter ou au moins adoucir les douloureuses désillusions au cours de sa carrière dramatique? Enfin, l'auteur lui-même pourrait nous en instruire le mieux, en passant en revue autocritique son œuvre théâtrale, si les valeurs de certaines pièces, leur réussite ou l'accueil poli et bienveillant, mais moins chaleureux, lui paraissaient discutables du côté du public, de la critique dramatique et de leur créateur.

„Bordée par le commencement et la fin d'une guerre mondiale qui n'aura été sans doute que l'apparence monstrueuse de révolution de structure, notre vie aura été trop bousculée pour construire un théâtre solide. Le théâtre est l'art des siècles d'or. La poésie, le roman peuvent jaillir du chaos, — et d'autre part de petits poèmes, des romans secondaires peuvent se faufiler à travers plusieurs générations. Le théâtre s'accommode mal des „œuvres du second rayon“ . . . Un théâtre n'est pas un musée, il se dressera toujours sur la place publique et c'est seulement par leur actualité persistante que les chefs-d'œuvre se maintiennent sur la scène. Quelle que soit sa valeur intrinsèque, une pièce inactuelle ne sera jamais réclamée par le spectateur qui doit sortir de chez lui

et s'agglutiner à un groupe pour devenir public de théâtre, je crois que c'est dans l'art du théâtre que cette exigence de l'actualité est la plus sensible.¹

Pour nous procurer une base plus solide pour un coup d'œil aussi vaste et exigeant, revenons aux débuts d'Armand Salacrou qui, à côté d'Antonin Artaud et Roger Vitrac, a eu le courage de s'engager, au temps du mouvement surréaliste, à la création théâtrale d'une façon aussi décisive. Dans notre contribution à l'étude du théâtre d'Armand Salacrou au cours des années trente,² nous avons caractérisé cette étape comme une époque de changement profond quant aux sujets et à la forme, car le dramaturge a renoncé aux essais hasardeux et peu effectifs d'un surréalisme poétique en s'engageant à une critique de plus en plus prononcée et agressive de la vie contemporaine par l'application de la méthode du réalisme critique sans avoir renoncé aux éléments de poétisation. En analysant les pièces du débutant dramatique, „Le Pont de l'Europe“ (1927), „Patchouli ou les Désordres de l'amour“ (1927, 1930), „Atlas-Hôtel“ (1929, 1931), „Les Frénétiques“ (1929, 1934) nous avons essayé de montrer que ce changement de ligne s'était effectué sous l'impulsion des événements politiques et économiques au cours des années trente, mais aussi par le gain des impressions profondes que Salacrou a remportées de son activité assez courte de cinéaste.³ Aussi les expériences pratiques vécues sur la scène, les acquisitions d'une collaboration intime et fructueuse avec ses premiers metteurs en scène, Charles Dullin et Louis Jourvet, deux grands maîtres de l'avant-garde théâtrale en France, pour ne pas oublier la part de Lugné-Poë, ont-elles sans doute initié le dramaturge aux finesses pratiques d'une composition plus homogène et achevée d'un genre littéraire aussi exigeant que le drame. Gare à l'expérimentation qui puisse charmer le créateur sans avoir saisi et contraint les spectateurs à suivre les intentions morales de l'auteur. „Nous en avons assez de ce qu'on a appelé le théâtre fantaisiste. D'ailleurs ce mot ne voulait pas dire grand'chose. Nous n'avons pas encore trouvé le terme qui désignera le théâtre de notre époque, s'il mérite plus tard cet honneur. On dit 'fantaisiste' en opposition à 'réalisme', mais cette fantaisie d'hier, comme ce réalisme d'avant-hier, n'est devenu que fausseté et truquage“ (Contribution de Salacrou à l'enquête du „Candide“, vers 1930).⁴

Mais Salacrou n'a-t-il pas construit son programme d'idées, n'a-t-il pas formé et médité sa conception individuelle du monde face aux troubles sérieux qui

¹ Note sur le théâtre: — Salacrou: Théâtre, II, 215—216.

² Dramatik Armand Salacrou v letech třicátých — SPFFBU, 1955, D 2, 120—129.

³ „Depuis octobre 1925, j'étais engagé dans une médiocre compagnie cinématographique. Je regardais se fabriquer des films à épisodes dénués d'intérêt. J'espérais vaguement apprendre ainsi un «métier» de metteur en scène.“ (Note au texte de Patchouli — Salacrou: Théâtre, I, 305.)

⁴ Note sur le théâtre: — Salacrou: Théâtre, II, 240.

allaient menacer son temps, la société humaine, le monde tout entier en annonçant l'arrivée très prochaine des crises profondes? A-t-il pu, dans ces conditions, rester insensible aux preuves d'une débâcle morale due aux machinations des accapareurs aussi cruels et pervers que son brasseur d'affaires Lourdalec des „Frénétiques“, ce type réussi et achevé d'escroc raffiné de nos temps, de fauve sans remords de conscience qui s'apprête à tout vendre au service de son gain individuel, et qui, obsédé par le cynisme illimité de ses réussites de corruption, ne recule pas à dévoiler sans crainte et décence sa vraie face du démon modernisé? Mais aussi du malin qui est l'œuvre d'un système d'injustice et d'égoïsme, d'une haine totale, d'un déséquilibre inquiétant dans les rapports humains.

Bien des idées du dramaturge débutant reparaissent au cours de son évolution poétique et de son expérience théâtrale croissante pour être formulées plus précisément et avec une acuité d'engagement qui monte d'une pièce à l'autre, qui a le courage de dire la vérité et rien que la vérité. Confrontons par exemple la détresse de solitude sentie et vécue par le Jeune homme trop isolé du „Casseur d'Assiettes“ aux opinions de Jules Durand, militant ouvrier engagé. „Hélas! je suis seul. Enfermés en eux-mêmes, les hommes suivent, sans se tendre la main, des vies parallèles, qui pourtant se rencontrent à l'infini... (Le Casseur d'Assiettes)⁵ „... Pour eux nous ne sommes que des chiffres. Nos souffrances se traduisent dans leurs livres par des additions ou des soustractions. Que leur importe notre misère, si leur balance comptable se balance bien, sans un sou de perdu sur leur bénéfiques. Nous réclamons le droit de vivre et ils font des preuves par neuf...“⁶

L'idée de justice sociale qu'il faut considérer comme la plus importante parmi les exigences morales présentées par le théâtre de Salacrou, a pu être précisée, au cours de son mûrissement d'artiste, par une forme plus claire et distincte parce que son auteur l'a basée sur les confrontations assidues d'une œuvre d'imagination avec les réalités de son temps et du régime social pour en déduire une découverte presque complète des erreurs, des fautes, des mensonges qui endommagent, par leur égoïsme d'intérêt, la probité des rapports humains. Ce qui l'a conduit à considérer la condition humaine dans une image beaucoup plus large et par conséquent plus juste. „Le pessimisme propre à Salacrou, cette métaphysique du désespoir qu'il ne cherche nullement à dissimuler“⁷ va lentement s'enrichir des traits spécifiques et nouveaux à l'aide desquels l'aspect brumeux et parfois trop désespérant du débutant s'engage fièrement à la lutte commune pour les droits de l'homme et dans un monde dont les valeurs dou-

⁵ Salacrou: Théâtre, I, 25.

⁶ Salacrou: Boulevard Durand, 67.

⁷ A. Ubersfeld: Salacrou. Un théâtre du scandale — La Pensée, 1961, No 100, novembre—décembre 1961, 73.

teuses font faillite. Stimulé et agacé par les événements de trahison et de désespoir d'un système qui s'apprête à couler pour céder sa place à une structure sociale plus avancée et beaucoup plus parfaite, mais sans quitter les terrains poétiques, Salacrou va ouvrir, au lendemain des „Frénétiques“, une série de pièces sensiblement plus réussies soit par leur composition, soit par leur présentation dramatique dont la mise en scène a eu lieu au cours des années quarante. C'est alors à quelques-unes de ces pièces que nous voulons vouer notre attention.

La Vie en Rose, l'impromptu en un acte, rédigé en 1931 et destiné à compléter un spectacle de Michel Saint-Denis au Théâtre du Vieux-Colombier,⁸ n'eut pas de succès. Au contraire, un malentendu assez grave, provoqué par la critique insérée au *Candide* qui dut être réglé par l'échange des témoins, finit par un procès-verbal qui donnait satisfaction aux deux adversaires. Cette solution, copieusement arrosée de vin par des amis de Salacrou, a quand même rendu impossible un rendez-vous intime avec Jacques Copeau qui aurait été sans doute bien fructueux. Salacrou a regretté le départ indigné de Copeau offensé par l'accueil qu'une société trop bruyante lui avait préparé.⁹ En somme, cet entracte dialogués, né d'une conversation entre camarades et écrit en quinze jours seulement, n'avait pas d'autres ambitions que „d'être un prétexte à chansons, à costumes, à décors“¹⁰ dans l'ambiance insouciant d'un va-et-vient parisien d'avant-guerre dans un milieu mi-bourgeois, mi-populaire, animé de types assez bien modelés, dont les passagères apparitions sur la scène ne servent qu'à illustrer une tranche comique de vie bariolée sans d'autres engagements qu'un bon spécimen d'habileté de conversation vive et ininterrompue. Les brèves allusions aux événements de politique mondiale, si rares qu'elles soient, n'ont qu'un rôle de mise en date assez pittoresque au cours d'un passe-temps scénique.

Ce n'est que dans la pièce *Une Femme libre* (1934) que nous retrouvons le don de l'invention originale de Salacrou.¹¹ Reçue d'une façon assez sympathique, parfois même élogieuse, la *Femme libre* a quand même suscité certaines réserves de la part de la critique dramatique pour la construction moins organique du troisième acte où Lucie Blondel, après avoir décliné, au deuxième acte, l'offre de Jacques Miremont de l'épouser, — d'ailleurs c'était son frère et rival Paul qui en était l'instigateur — pour conserver sa liberté d'une femme indépendante qui sait elle-même assurer son existence matérielle, reparait, invitée par

⁸ Représentée pour la première fois le 3 décembre 1931 au Théâtre du Vieux-Colombier dans la mise en scène de Michel Saint-Denis. Salacrou: Théâtre, III, 237—276.

⁹ Salacrou: Théâtre, II, 275—276.

¹⁰ Salacrou: Théâtre, III, 239.

¹¹ *Une Femme libre* a été représentée pour la première fois le 4 octobre 1934 sur la scène du Théâtre de l'Œuvre — Salacrou: Théâtre, III, 7—120.

la tante Adrienne, au sein de la famille Miremont pour brouiller le calme relatif auquel ce monde de bourgeoisie terrienne s'est habitué. Or l'antagonisme des deux frères Paul et Jacques dans leur rapport sentimental à Lucie existe toujours et les nouvelles, si laconiques qu'elles soient, sur la position aisée de Lucie qui a eu bien du succès dans son entreprise de modes, ne font qu'attiser les flammes du brasier de leur commun chagrin. D'ailleurs Lucie n'a obéi à cette invitation qu'à la dépêche faussée qui l'informait sur la grave maladie de Jacques. L'aime-t-elle toujours? Pourra-t-elle renouer de vieux liens interrompus il y a sept mois? Arrivé à la ferme de Miremont, Lucie va dévoiler le mensonge auquel elle a cru en quittant le centre balnéaire, et comme les avertissements de Jacques qu'elle avait entendus le soir de son premier séjour à la ferme et qui devaient la mettre en garde contre les dangers d'une existence bourgeoise, sont toujours assez vivants,¹² elle résiste aux tentatives de Jacques. Les désillusions qu'elle a dû subir, ont définitivement fixé sa décision à ne pas succomber à l'esclavage des traditions, de la moralité bourgeoise même sous forme d'une union légitime. Lucie est une autre femme qui, même au prix de renoncer au bonheur de famille, préfère conserver son indépendance. D'ailleurs n'a-t-elle pas trahi Jacques en s'enfuyant à Paris parce que l'un des deux frères l'avait choquée et effrayée par son projet de mariage? Lucie Blondel restera donc une „femme libre“ avec cette illusion du bonheur fallacieux de solitaire qui l'attend partout. Elle n'aura pas assez de force pour le refuser et s'adapter aussi bien que mal aux conventions mondaines qui l'entourent.

La disposition de l'action à la fois assez dense et moins claire dans la motivation de la décision de Lucie qui rompt définitivement avec Jacques, a pu justifier les réserves de la critique et ses objections. Le troisième acte d'Une Femme libre, au moins dans la forme où elle a été représentée, laisse bien à désirer. Mais remettons la parole à l'auteur: „Que vaut ce troisième acte? Je dois avouer que la pièce était née en quatre actes. Je n'avais pas été joué depuis trois ans, et je vivais une période de ma vie où il était nécessaire que je le fusse. Les directeurs du Théâtre de l'Oeuvre reculaient devant quatre actes et me demandaient de réunir le troisième et le quatrième en un seul. Je travaillais à cette entreprise tout un hiver. Mes héros gardaient leur destin et leurs paroles, mais le quatrième fut soudé au troisième. Ainsi la fin de la pièce se jouait dans le

¹² Lucie: „Oui, toi, qui m'as fait découvrir ici-même, un jour la liberté. Tu as ouvert cette fenêtre sur le ciel, tu as ouvert cette porte. Qui sait si, sans toi, je ne serais pas aujourd'hui une petite provinciale, abrutié c'est possible, — mais bientôt entourée d'enfants et pas plus malheureuse qu'une autre femme. Mais tu m'as effrayée avec cette lampe, tu m'as terrorisée avec ses portraits. Et tu m'as emmenée dans ce pays où je respirais comme on chante, où la vie était légère et tu n'en avais pas le droit, car tu n'étais pas un homme libre. Oh! bien sûr, moins lourdaud que les autres, mais quand même, avec ta sale patte d'homme levée toute prête à s'abattre sur moi . . .“ (Salacrou: Théâtre, III, 110).

décor du début de la pièce. Je me consolais en pensant que ma comédie prenait ainsi un certain style avec son acte de Montparnasse entre les deux actes du village.¹³

Le caractère ainsi que la conduite de l'héroïne centrale suscitaient encore d'autres doutes: on avait peine à comprendre la motivation de ses décisions parfois trop brusques, son balancement de choix entre les deux frères, sa déclinatio-
tion du mariage, son projet assez vague de bâtir toute seule une existence de femme indépendante pour ne pas se plier sous le joug des obligations trop formelles d'une morale bourgeoise auxquelles un mariage la contraindrait. Le bonheur qu'elle rêve est-il enfin assez concret pour être réalisé dans les conditions de sa vie? „J'ai voulu vivre ma vie, comme on lit un roman policier sans savoir le nom de la fin. J'ai voulu réserver mon avenir. Je n'ai pas pu supporter la pensée que toute ma vie était bouclée par serment, parce que j'entendais respecter le serment. Ah! pourquoi as-tu voulu m'enfermer, m'épouser?“¹⁴ D'autre part, Jacques n'obéit-il qu'à son naturel capricieux chargé d'égoïsme individuel de possession exclusive de Lucie sans se soucier de sa mentalité, de son droit à l'amour et au bonheur?

On retrouve de telles réserves même dans les feuilletons critiqués tchèques rédigés à l'occasion de la mise en scène d'Une Femme libre à Komorní divadlo à Prague (au mois de janvier 1937). Miloslav Novotný par exemple s'étonne¹⁵ que Salacrou n'ait pas réussi à se débarrasser des subtilités analytiques qui lui ont ôté le pouvoir de concevoir la simple réalité des cohérences sentimentales pour s'égarer dans des situations assez schématiques et livresques dans son analyse des grandes passions. Mais Novotný concède à la comédie une certaine réussite dans les scènes où l'art de poétisation d'un sujet assez banal a résisté aux divagations trop pathétiques en offrant aux spectateurs l'accès plus intime aux détours d'un aussi grand amour qui tour à tour peut blesser ou rendre heureux ceux qui le vivent.

Pour s'éclaircir sur le caractère de Lucie, pour comprendre les motifs qui font rapprocher ou éloigner le duo d'amoureux, il vaut se rappeler le particulier

¹³ Salacrou: Théâtre, III, 119. — Mais ci-jointe la note de Salacrou nous informant sur son intention de remanier la comédie pour une prochaine reprise. „Dans cette version, le troisième acte ressemble au début du troisième acte qui a été joué et se termine sur l'éclat de rire de la vieille tante Adrienne“ (ibid.). C'est juste là que Salacrou projetait l'ouverture d'un quatrième acte par une action dont la conception variait sensiblement de la première version sans en altérer l'issue finale. Lucie Blondel arrive entourée de ses nouveaux amis et comme „Jacques refuse de recommencer à vivre près de Lucie“, celle-ci s'enfuit définitivement sur le yacht d'un de ses admirateurs. La brouille des deux frères s'intensifie et finit par une bagarre d'inimitié comme dans la conception originale.

¹⁴ Salacrou: Théâtre, III, 113.

¹⁵ Mužská hra o ženské svobodě. — Lidové noviny, 30 - 1 - 1937.

dédain que Salacrou sent et conserve pour le mensonge moral quel qu'il soit, pour le jeu hasardeux avec des valeurs aussi précieuses que présentent les rapports de cœur et leur dégradation dans le système de la vie bourgeoise. „Mais tu me disais qu'il n'y avait plus d'ordre, que tout était cassé à travers le monde, que nous vivions à la fin d'une civilisation et que la nouvelle ne viendrait peut-être avant deux ou trois siècles, car l'humanité respire lentement au rythme des générations, disais-tu, et qu'alors, il faut vivre en ne tenant compte de rien,“ reproche Lucie à Jacques.¹⁶ Car à côté des femmes démoniaques, de vraies hasardeuses des sens et de leurs concupiscences, telles Isabelle du „Tour à Terre“, Mercédès du „Pont de l'Europe“, Fernande de „Patchouli“, Elisabeth des „Frénétiques“, et dont la galerie est loin d'être complète (cf. „L'Inconnue d'Arras“, „Histoire de rire“, „L'Archipel Lenoir“, „Une Femme trop honnête“, etc.), les sympathies de Salacrou appartiennent toujours à des femmes qui ont réussi à conserver, dans le tourbillon moral qui les entourait, un cœur pur, une voix sincère, un noble désintéressement, l'obligation de recevoir, mais aussi celle de donner. Or cette noblesse d'amour qui s'abstient de toute trahison d'adultère et dont la position est sans cesse menacée par le train de la vie bourgeoise, tient une place importante dans la conception morale de Salacrou. „L'un des leit-motifs du théâtre de Salacrou, c'est la dégradation de l'amour qui se résout en petites coucheries, en adultères mesquins. L'horreur charnelle de Salacrou pour l'adultère, ce cri de révolte qui s'élève de son théâtre ne sont qu'un des aspects de son horreur de toute dégradation. Mais si les douleurs de la trahison amoureuse sont une des grandes tortures de la vie humaine, Salacrou nous en dit assez pour que nous comprenions bien que ce n'est pas la nature humaine qui est incapable d'amour: le procès n'est pas fait à l'amour, mais aux conditions qui sont les siennes dans cette société.“¹⁷

Dans cette vue plus complexe qui tient compte des réalités sociales et de leur influence sur la déformation du caractère moral, on arrive à comprendre beaucoup mieux les motifs qui agencent les décisions de Lucie sans les excuser. Jacques, Paul, la tante Adrienne ne sont-ils pas enfin tous responsables de la destruction de ses rêves, de ses illusions trop grandes et tendres pour être réalisées dans ce milieu dégradant? „Les préjugés, il faut s'en libérer, soit, mais attention, ce sont les débris de grandes choses qui ont été démolies et non remplacées... Nous avons eu le courage de désirer d'être libres, mais, dans le désarroi actuel, sommes-nous libres d'être libres?“ demande Jacques.¹⁸ Ou Cher-Ami, cet être cynique et repoussant, qui s'introduit aux difficultés matérielles et morales de Paul et Lucie qui se sont enfuis à Paris. „Un jour vous ap-

¹⁶ Salacrou: Théâtre, III, 78—79.

¹⁷ A. Ubersfeld: Salacrou; étude citée, 76.

¹⁸ Salacrou: Théâtre, III, 73.

prenez qu'ils (= les hommes) sont malheureux, ceux qui attendent leur bonheur de leur désir d'acquérir, et de posséder, car on ne peut rien posséder... Rien ne peut être acquis. Les biens de ce monde sont encore plus fragiles que la vie des hommes. Et il faut vivre les mains ouvertes, pour tout recevoir et pour tout perdre.¹⁹ Il en résulte que Lucie, bien qu'elle ait voulu s'affranchir des mensonges d'une vie bourgeoise bien rangée, ne pourra jamais rebâtir son existence d'une femme libre sans avoir, préalablement, renoncé aux méthodes d'égoïsme qui sont propres à ce monde auquel on a tâché de l'associer. Le malentendu final est perpétuel et il est causé surtout par cette idée figée de possession qui met en opposition durable l'homme et la femme. Voyons comment Paul raconte à Jacques les détails de sa liaison amoureuse avec Lucie: „Mais si vraiment elle était aussi honnête qu'elle me le répétait et que, par un sortilège scandaleux, tu m'aies volé cette nuit-là. Tu ne sais ce que cette garce m'a fait souffrir... des mois j'ai attendu à la porte de sa chambre qu'elle me fermait au nez, parce qu'elle était „jeune fille“... Elle disait: „devenir une femme“... J'attendais avec une patience violente, parce que je savais qu'un jour, elle se donnerait enfin... Dans cet hôtel, en montagne, où je l'ai enfermée trois jours, tu entends, moi, le directeur de la „Trust Cy“, elle, ma petite dactylo, j'ai connu là trois jours de démente... Le soir, je suppliais, je lui embrassais les mains à genoux, dans le couloir de l'hôtel. Je me relevais, surpris par des clients, et je retombais à genoux, tout en larmes, et, la nuit, je ne dormais pas... Je lui ai offert le mariage, pour être le premier homme de son corps... Je lui aurais promis de tuer maman, de tuer notre mère, pour être le premier homme serré par elle dans ses bras nus.“²⁰

Et quand Jacques s'ébahit du besoin impérieux de Lucie de se délivrer de lui, celle-ci réplique catégoriquement: „Tu parlais de mon avenir, tu parlais de mon corps comme un paysan de son champ. Tous les hommes avec les femmes sont des paysans. Vous vous emparez de nous, vous disposez de nous. Nous sommes votre bien pour notre éternité. Et je ne voulais pas que toi, tu sois comme tous ces hommes, parce que toi, je t'ai aimé, et que je t'aime encore par-dessus tout... Parce que tu m'aimais comme tous les autres hommes avec une suffisance insupportable de propriétaire de terre. Je n'étais plus une femme parmi d'autres femmes, parmi d'autres hommes, mais ta chose, ton meuble, ton bien.“²¹

L'opposition de Lucie au mariage que tour à tour les deux frères lui ont offert, ne paraît plus être conçue exclusivement comme une sorte de révolte individuelle comme nous l'avons trouvé dans les pièces précédentes de Salacrou. Les deux Miremont ne perdent pas la partie seulement par leurs qualités de

¹⁹ Salacrou: Théâtre, III, 58.

²⁰ Salacrou: Théâtre, III, 95—96.

²¹ Salacrou: Théâtre, III, 110—111.

caractère qui déplaisent à Lucie et qui l'obligent à renoncer à une union durable avec l'un ou l'autre. Une femme saine et courageuse — et Lucie ne paraît pas privée de tels traits sympathiques, — trouverait probablement assez de force morale à surmonter les défauts individuels, à les modérer ou les adapter à un niveau supportable pour les deux partenaires du mariage. Beaucoup plus que par ces qualités individuelles des deux frères Miremont Lucie est choquée par la singulière morale de cette bourgeoisie terrienne, par sa conception vitale, par son mode déplorable d'organiser les rapports humains. Lucie n'est pas seulement une femme libre qui s'oppose à l'esclavage officiel d'une épouse contrainte à subir les exigences capricieuses d'un mari secondé par tout le clan de famille. Dans l'air moisi de cette famille elle aurait peine à respirer, à être contente, à se sentir heureuse. Elle se révolte alors contre les mœurs et la morale d'une classe déchuë, d'un système dégradé qui n'aspire qu'à dégrader les autres en leur imposant sa puissance de propriétaires exclusifs.

C'était en septembre 1930 que Salacrou se mit à rédiger les premières scènes de *L'Inconnue d'Arras* sous un titre provisoire de „La mort est le rendez-vous des vivants“. Peu de pièces lui ont demandé tant d'effort et de patience, et si l'on suit patiemment la ligne des scènes et leur enchaînement successif, on aura la chance de découvrir l'ingéniosité d'invention ainsi que la richesse d'imagination qui ont permis à l'auteur de doter sa pièce de plans originaux. Au cours des cinq ans que Salacrou a été occupé de la composition de *L'Inconnue d'Arras*, plus d'une fois une simple réplique, un seul mot d'une valeur intensifiée lui ont suggéré une nouvelle idée, une situation inattendue à développer. L'apparition du grand-père, ce jeune mari tué à Gravelotte, qui s'indigne du suicide de son petit-fils, a fourni à l'auteur l'idée de compléter et développer le motif de cet aïeul qui enfin va être privé d'une gloriole imaginée d'héroïsme et de sacrifice sans prétentions. Et pour décider le pari d'Ulysse, pour donner au père et au grand-papa une preuve rassurante de l'inutilité du suicide commis par le jeune homme désespéré, Ulysse va vêtre obligé de mourir encore une fois pour vérifier la valeur d'une existence aussi pénible, vaine et pleine de désillusions, de mensonges, de détresses. Le projet original de la pièce qui paraissait d'abord un drame intime de trahison conjugale, s'élargissait considérablement soit par le nombre de personnages, soit par les dispositions techniques de la scène, ce qui a ôté à Charles Dullin la possibilité de se charger de sa mise en scène. Comme Louis Jouvet s'est excusé (pour combien de fois?), Salacrou a dû penser à confier sa pièce à Gaston Baty ou à Georges Pitoëff, deux autres promoteurs de l'avant-garde théâtrale. Enfin, il a eu la chance de trouver un excellent metteur en scène en Lugné-Poë qui a reçu *L'Inconnue d'Arras* par une lettre élogieuse du 14 août 1935.²² Cette solution parut fort heureuse et Lugné-

²² „Il faudrait à mon sentiment que ce fût annoncé et joué dix fois à Paris au plus, mais

Poë qui a trouvé dans la nouvelle pièce de Salacrou beaucoup d'attraits scéniques, lui a voué tous les soins d'un metteur en scène bien dévoué et versé dans l'art théâtral. Malgré une générale assez médiocre sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées²³ et les modestes réserves de certains critiques, l'Inconnue d'Arras a remporté un immense succès et bientôt elle a dépassé une centaine de représentations.²⁴

L'Inconnue d'Arras occupe encore aujourd'hui une place d'honneur dans la production dramatique d'Armand Salacrou. Elle dépasse sensiblement le niveau général du théâtre contemporain, elle charge les acteurs d'obligations artistiques bien sérieuses, mais elle impose aussi aux spectateurs le devoir d'y participer presque activement par la résonance d'idées au cours des scènes et de leur développement. Loin d'être un sujet d'amusement, de passe-temps agréable et plaisant à voir, l'Inconnue d'Arras exige du public une collaboration intensifiée, presque une sorte de symbiose intime pour être comprise dans sa portée morale et la poétisation des réalités fort compliquées. Ouverte par un coup de pistolet qui tranche le désespoir débordant d'Ulysse, trahi par sa femme et désolé par une disette constante d'amour, la pièce s'achève par un autre coup de la même arme, cette fois imaginé ou symbolique, par lequel s'achève la course infernale des souvenirs évoqués au cours du trépas. Est-ce une sorte de superstition populaire ou d'expérience inavouée et par conséquent peu justifiée que les derniers moments d'un moribond puissent suffire à nous rappeler tout ce que nous avons vécu auparavant et que nous avons oublié sous le fardeau des événements ultérieurs de notre existence humaine? Telle est au moins la quenouille de souvenirs de laquelle Salacrou aspire à dévider les fils d'aven-

par des comédiens très choisis et, à l'avant-scène, un bougre. Je voudrais l'être. En suis-je capable? Il est vrai, ingénu que je suis, que je n'en vois pas sérieusement d'autre pour l'instant" (Cité par J. Van den Esch: A. Salacrou, 194). De son côté, Salacrou apprécie d'une manière bien chaleureuse le dévouement de Lugné-Poë: "... L'amour du théâtre chez cet homme qui assurait ne s'être jamais couché un soir durant sa longue vie sans avoir lu le manuscrit inédit d'un jeune auteur. On eût dit qu'il aimait encore plus l'avenir du théâtre que le théâtre lui-même." (Salacrou: Théâtre, III, 217.)

²³ L'Inconnue d'Arras a été représentée pour la première fois le 22 novembre 1935 sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées avec la mise en scène de Lugné-Poë.

²⁴ A côté d'Edmond Sée qui a salué bien chaleureusement la pièce de Salacrou (... Je suis à peu près certain que si *L'Inconnue d'Arras* nous venait de l'étranger, on emploierait à son sujet le mot de «génie». — Cité par J. Van den Esch: A. Salacrou, 195), notons encore le feuilleton critique de François Porché dans la Revue de Paris: "... A certains moments plane une angoisse métaphysique d'un ordre si élevé qu'elle apparente l'ouvrage aux plus grandes œuvres. Quel que soit le bien que nous pensions de M. Salacrou, *L'Inconnue d'Arras* le hausse à un degré encore supérieur" (cité dans le III^e volume du Théâtre de Salacrou, 219—220), ou celui de Jean-Louis Vaudoyer: "... Il est peu de pièces récentes que, deux semaines après les avoir entendues, nous souhaiterions davantage revoir." (Nouvelles Littéraires, No 687, 7 - 12 - 1935, 10.)

tures pour en examiner la substance ainsi que leur cohérence motivique. Liées l'une à l'autre, les expériences amoureuses d'Ulysse ne forment alors qu'un tissu d'erreurs, de désillusions ou de mensonges où le héros s'abîme lui-même et sans le savoir. Or est-il permis aux forces humaines de pouvoir soulever sans peine le voile de l'incertitude fatale et connaître enfin la vérité et rien que la vérité? Voilà pourquoi, au cours des brèves parcelles de temps qui lui restent encore à vivre, Ulysse désespéré sera obligé de passer en revue ses souvenirs quels qu'ils soient, délicieux ou douloureux, nobles ou infâmes, minimes ou importants. Dans cette vision du délire mortuaire, mais toujours dans des raccourcis impressionnants Ulysse suit le défilé multiforme des impressions vécues dès sa jeunesse jusqu'aux jours de l'âge mûr où il a découvert la trahison de son épouse Yolande, maîtresse de Maxime, son ami d'enfance. Comme touchés par une baguette magique, les membres de sa famille, ses camarades et ses amis, mais surtout ses amantes et maîtresses s'émergent du fond de l'oubli pour l'aborder, pour lui parler, pour l'informer, pour lui faire connaître le mystère de leurs rapports réels à l'infortuné. Le valet Nicolas est chargé du service d'introduire les souvenirs rétrospectifs, car Ulysse doit entendre toutes les paroles qu'il a prononcées jadis lui-même ou ouï dire; il doit revoir tous les personnages qu'il avait rencontrés, il doit revivre encore une fois toutes ses aventures.²⁵ Or ce sont les ombres de femmes qui sont en majorité, et d'abord Yolande, son épouse, qui l'a trahi avec Maxime et qui a poussé ainsi son mari au suicide, puis la délicieuse Madeleine, la nourrice Mère Venot, Yette, une femme mariée et maîtresse d'Ulysse qui a elle-même essayé de se suicider, et enfin une femme inconnue et mystérieuse, celle d'Arras... Et comme les hommes viennent pour relever les visions féminines, Ulysse s'entretient surtout avec son père et le grand-père tué à Gravelotte et qu'il ne connaît que par son portrait.²⁶

Ce n'est qu'au second acte que l'entrée des souvenirs personifiés et leurs entretiens avec Ulysse deviennent plus intimes pour dévoiler successivement tout ce qui restait inconnu dans ses liaisons amoureuses. Et la confrontation des deux faces, celle de l'illusion et celle de la réalité, sert à dissiper les imaginations trop personnelles du héros qui, dans bien des cas, consentait à être dupé par les mensonges des femmes qu'il aimait à caresser et dont l'amour n'était souvent qu'une farce, qu'un caprice, qu'un mensonge raffiné. Enfin il n'y a qu'un seul épisode d'amour qui reste à résoudre, cette rencontre nébuleuse de l'In-

²⁵ Nicolas: „Selon les règles classiques du suicide, vous savez qu'il a le droit de revoir toute sa vie... trente-cinq années à revoir dans un petit fragment de seconde..." (Salacrou: Théâtre, III, 128).

²⁶ Ulysse: „Vous n'êtes qu'un portrait. Je pense à vous souvent, je sais que vous m'auriez aimé. Mais vous n'êtes pas près de moi sur la terre. Je ne pourrai vous rencontrer que plus tard au rendez-vous que la Mort donne aux vivants. C'est pourquoi j'ai pris rendez-vous, car sur cette terre personne ne m'a aimé, pas même ma femme." (Salacrou: Théâtre, III, 191.)

connue d'Arras, plutôt un cauchemar qu'une véritable femme frileuse et souffrante dans les ruines fumantes de la ville détruite. Résistant à son désir de la prendre dans sa misère et rentré, quelques jours après, avec ce dessein de l'enivrer pour posséder son corps, Ulysse se souvient alors qu'il n'a pu la retrouver à l'intérieur d'une maison restée intacte. Mais qui était alors cette Inconnue transie de froid et de tristesse dont la figure l'obsédait toujours? Une jeune fille errante dans les rues encombrées des ruines, une putain puante d'alcool et de vice, ou peut-être...? Mais il reste toujours à résoudre si le suicide auquel il va succomber, valait sa peine, sa désillusion du mariage avec Yolande qui l'aimait, pense-t-il, et qui l'aime, peut-être, toujours malgré sa trahison. Peut-il songer à un acte d'héroïsme en se brûlant la cervelle? Mais qu'est-ce que c'est que l'héroïsme si le grand-père qu'il admire, ce héros au noble cœur, ne s'était marié que pour de l'argent? Ce n'est qu'après une nouvelle discussion avec Yolande, Maxime et le grand-père qu'Ulysse va connaître le véritable prix d'une vie si difficile à supporter et chargée de souffrances, de déceptions, d'erreurs. Mais il y a encore bien d'autres questions à répondre pour avoir le cœur net. Et voici que l'Inconnue — et ce n'est que dans ce moment-ci qu'on reconnaît son nom et sa maison — promet au moribond de lui dire tout après qu'il aura réussi à se libérer de tous les liens humains et des souvenirs.

Cette étrange mixture du réel et de la fantaisie n'est qu'une transposition poétique de l'incertitude fatale qui enchaîne tous les êtres humains, qui leur promet tant d'espoirs et de bonheur pour les quitter à mi-chemin vers la solution de leurs doutes et misères. Dans des raccourcis qui ne dépassent pas la durée d'une courte scène, parfois d'un échange de quelques paroles seulement, mais toujours chargées d'une polarité suprême, Salacrou a réussi à créer une sorte de mystère scénique de nos jours où la condition humaine est mise en évidence, où l'on va autopsier l'existence de l'homme moderne si compliquée qu'elle soit et volontairement claustrée entre les parois des conventions menteuses d'égoïsme et d'inimitié. Ni Ulysse ni ses maîtresses n'ont droit à réclamer la palme d'une moralité parfaite. Un paillard qui n'aspire qu'à satisfaire ses jouissances personnelles, et des séductrices qui ne refusent pas de jouer une détestable comédie, de mentir et de trahir sans un seul remords de conscience. Alors un monde où tout n'est qu'une infâme hypocrisie, où tous et toutes s'efforcent de duper leurs compagnons de vie, où le mensonge a substitué la vérité, où l'égoïsme sans limites est le gérant suprême dans les rapports humains. Et pour achever cette ironie sarcastique. Ulysse s'affaisse mort au son de la voix de Yolande qui se met à chanter: „Parlez-moi d'amour, — Redites-moi des choses tendres...“

Ulysse et les autres personnages de cette pièce ne constituent qu'un seul univers social d'une époque d'après-guerre qui, après avoir annulé chez l'homme la primaire conscience de ses obligations humaines, n'a pas réussi à rétablir l'ordre dans un chaos moral. Bien sûr, les hommes, combattants de guerre, ont

plus d'une fois prouvé leur décrépitude morale en descendant aux bas-fonds de rudesse animale pour sublimer, par l'acte de violence et de meurtre, le déclasser de leur condition, pour se venger de leur vie de soldat. Ulysse n'a-t-il pas vécu de tels moments d'avilissement à la première rencontre de l'Inconnue? „Il faisait noir et froid, on entendait au loin le canon. Il y avait des lucurs rapides dans le ciel qui venaient se poser sur ta figure, — et tu as fondu en larmes . . . J'ai eu envie de te battre et peut-être de te tuer . . . Je pouvais le faire, nous étions seuls dans cette ville déserte au milieu de la guerre. Et nous avons la mort facile. J'ai eu l'envie furieuse de me venger de ma vie de soldat en tuant, en étranglant une femme qui pleurait“ . . .²⁷ Ou la scène du Mendiant, ce pauvre clochard, vêtu de haillons, affamé et suppliant, qui demande de l'aumône aux élégants consommateurs des grands cafés sur le boulevard. Mendiant: „Moi, j'ai faim.“ — Ulysse: „Il a raison. Les hommes comme nous n'ont pas assez de remords quand ils mangent à l'heure fixe et leur content.“²⁸ Et comme Nicolas s'étonne du manque de charité chez son maître, Ulysse réplique laconiquement: „Parce que j'ai suivi le mode de mon temps.“²⁹ Ne faudrait-il pas compléter cette réponse d'Ulysse encore par les mots . . . „et de ma classe“?

La valeur artistique de l'Inconnue d'Arras a été appréciée aussi par Gabriel Marcel dont les expériences d'auteur et de critique dramatique sont des plus importantes: „La beauté durable de *l'Inconnue d'Arras* me semble résider dans cette sorte de prise de conscience tragique à laquelle accède l'individu au seuil de la mort. Mais je suis porté à croire que l'auteur a accordé beaucoup trop de place aux amours d'Ulysse, il reste ici malgré tout prisonnier des habitudes qui pèsent sur le romancier et l'auteur dramatique français . . . Certes, il fallait bien laisser subsister l'incohérence apparente qui est le propre des songes, puisqu'après tout c'est d'un songe qu'il s'agit, du songe où une vie tente de rassembler et de trouver son unité, mais il aurait fallu aussi parvenir à faire transparaître sous cette incohérence de surface l'architecture métaphysique d'une destinée telle qu'elle est appelée à surgir et à prendre forme par delà le seuil redoutable, dans la lumière renouvelée de l'au-delà. Tâche extraordinairement malaisée, à peine réalisable, mais que l'auteur a au moins eu le mérite d'entrevoir.“³⁰

L'objection de Gabriel Marcel qui est moins content de voir Salacrou concentrer son observation sur les aventures féminines d'Ulysse toute juste qu'elle soit, mérite une petite mise au point. Ulysse, tel que Salacrou l'a conçu et présenté sur la scène, est un type singulier, mais point rare dans la bourgeoisie

²⁷ Salacrou: Théâtre, III, 174.

²⁸ Salacrou: Théâtre, III, 180.

²⁹ Salacrou: Théâtre, III, 180.

³⁰ G. Marcel: Singularité d'Armand Salacrou — Théâtre, 3^e cahier. Aspects du théâtre contemporain en France, 70—71. *

française d'après-guerre. Son naturel humain est constitué, pour la plupart, par des concupiscences sensuelles, mais aussi par un désir ardent d'aimer et d'être aimé. Or dans ses aventures amoureuses, aussi nombreuses que décevantes, Ulysse n'a jamais réussi à parvenir à un bonheur complet et durable. Même son rapport à Yolande n'est qu'une erreur, qu'une déception douloureuse qui le contraint enfin à renoncer à la vie. Mais peut-on négliger, en jugeant son inconstance d'amour, les épreuves qu'il a vécues dans la guerre où du jour en jour sa vie était menacée, où il a pu voir la dure leçon des soldats et quelquefois même leur dégradation successive au niveau de meurtrier dans une lutte dont les vrais motifs leur restaient inconnus ou repoussants pour se venger de leur vie de soldat? Rentré sauf de cette tuerie, installé au sein d'un chaos moral d'après-guerre, ayant perdu sa confiance en valeurs humaines, comment Ulysse pouvait-il, dans un monde imprégné de pourriture, restituer sa stabilité morale pour résister au mal? Ne se heurte-t-il pas à chaque instant contre des actes d'égoïsme sans mesure, contre des manifestations d'une ivresse de sensualité, contre une ambiance fiévreuse de *carpe diem* pour ne pas manquer une seule occasion à satisfaire les concupiscences individuelles? Tel est le monde qui entoure Ulysse, telle est sa devise, telle est sa raison d'être. Comment défendre aux femmes d'y participer, où faut-il chercher de rares exceptions qui savent et désirent vivre un grand amour désintéressé, tel que Ulysse l'aurait imaginé sans avoir été atteint par des leçons de tranchées, de la brutalité de guerre, d'une dépréciation universelle de la valeur de l'existence humaine? Car on trouve juste dans cette galerie de femmes dont l'Inconnue d'Arras est surchargée, des types comme Madeleine ou Yolande dont la franchise ostentatoire de cynisme moral dépasse l'imagination d'Ulysse. En voici quelques preuves: Madeleine: „Et vous savez donc ce que c'est que l'amour? Eh bien, parlez, je vous écoute . . . Non, pas d'injures! Moi, j'ai cavale après des hommes qui me donnaient du plaisir . . . mais ce n'était pas de l'amour.“³¹ Ou Yolande: „Commè si les femmes savaient toujours pourquoi elles trompent leurs maris . . . Mais tous les cœurs ne se suicident pas . . .“³²

Pour juger Ulysse tel que Salacrou l'a créé, il faut tenir compte des réalités sociales d'après-guerre, de la morale de son milieu et de sa classe ainsi que nous l'avons déjà entrepris dans l'interprétation d'Une Femme libre. C'est d'ailleurs l'évolution prochaine de Salacrou qui nous y invite et qui nous y autorise.

* * *

³¹ Salacrou: Théâtre, III, 144.

³² Salacrou: Théâtre, III, 134.

Qu'il me soit permis, en conclusion de cette contribution à l'étude de l'œuvre d'Armand Salacrou, de rappeler l'impression profonde que j'ai vécue, il y a presque trente années, en prenant part à la première représentation de *L'Inconnue d'Arras* sur la scène du Théâtre National de Brno au mois de mars 1938. C'était déjà dans une époque d'inquiétude où les nuages noirs d'une tempête qui s'approchait assombrissaient l'horizon de notre existence nationale. *L'Inconnue d'Arras*, merveilleusement adaptée par Mme Svatava Pírková, nous a fait sentir dans la mise en scène fort réussie parce que poétique du feu Josef Skřivan, malheureuse victime de l'occupation, toute la détresse d'un monde sans merci, privé de l'amour et de la justice. Une impression qui s'est profondément imprimée dans la mémoire comme une soirée d'un art exquis par sa fusion courageuse d'un monde visionnaire avec l'âpre réalité de la vie contemporaine. D'ailleurs, c'est depuis ce jour-là que l'œuvre dramatique d'Armand Salacrou m'est si chère.

