

EWA BARAŃSKA

LE PROBLÈME DE L'ILLUSION SCÉNIQUE DANS LE THÉÂTRE D'ANDRÉ OBEY *

1. LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Dès ses premières pièces Obey avait été tenté par ce que J. Scherer appelle le jeu devant le miroir. („La littérature, et en particulier le théâtre, n'exposent en général qu'une image, et non point, simultanément, l'image et le modèle. Si l'on montre au public à la fois l'image que donne le miroir et l'objet qu'on a mis devant le miroir pour obtenir cette image, on l'introduit dans le jeu, on lui révèle le secret de la fabrication")¹.

Cette mise en secret du public par l'écrivain n'est pas une invention d'Obey. Elle est pratiquée depuis longtemps et on en trouve plusieurs exemples dans certaines formes du théâtre populaire. Même les grands classiques français s'en étaient laissé tenter, pour ne citer que le Corneille de *L'illusion comique* et le Molière de *L'Avare*². Le XVIII^e siècle a beaucoup aimé ce procédé et il nous fait souvent voir l'auteur intervenant parmi ses personnages. Diderot dans ses romans, Beaumarchais dans ses pièces se font le plaisir de démasquer la fiction et de faire du public une sorte de complice du jeu.

Plus tard Pirandello s'engagera dans cette voie et ses pièces ambiguës (*Six personnages en quête d'auteur*, *Henri IV*, *Ce soir on improvise*) où la réalité et l'image de cette réalité s'entremêlent sans cesse, marqueront le théâtre de nos jours d'une empreinte durable. Au XX^e siècle d'ailleurs les techniques théâtrales deviennent un objet de réflexion et d'analyses,

* Cet article utilise en grande partie les matériaux d'un chapitre de la thèse de doctorat: *La dramaturgie d'André Obey*, soutenue par l'auteur à Cracovie en 1967. A. Obey est mort le 11 avril 1975. Plusieurs de ses pièces, inédites jusqu'à présent, entreront dans l'édition de son *Théâtre* dont les premiers deux volumes vont paraître très prochainement.

¹ J. Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet 1954, p. 234.

² Dans *L'Avare* (Acte IV, sc. VII) Harpagon, en cherchant le voleur, prend à partie le public: „Que de gens assemblés [...] — Ils me regardent tous et se mettent à rire" (Molière, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1956, t. 2, p. 395).

et le théâtre abonde en essais et expériences de tout genre. Cet intérêt général pour la dramaturgie est aussi celui d'Obey.

On pourrait risquer de dire que le théâtre attise si fortement Obey, qu'il ne lui suffit pas, pour s'en délivrer, d'écrire une pièce. Certaines de ses oeuvres sont réellement remplies de théâtre dont le thème est un des plus fréquents chez Obey. Cette hantise se voit dans de fréquentes allusions au théâtre, dans le choix de certains termes ou métaphores. Quand Obey caractérise un personnage, précise une situation, ce sont des notions et des mots empruntés au théâtre qui lui viennent spontanément sous la plume.

Ainsi Emma, amoureuse de son beau-fils, sera qualifiée de Phèdre³, les Autrichiens, avec „ce goût qu'(ils) ont pour la sale tragédie”, des „Atrides de cuisine”⁴. Maria marche d'un „pas royal de cortège tragique”⁵ et le Patron la trouve un peu trop „drapée” et „tragédienne”⁶. Pour Ulysse la guerre est bourrée d'„entractes” dont le dernier se nomme la paix⁷. Pour le Reporter, ébloui par le soleil de la montagne, le monde se met soudain à ressembler au théâtre antique. „On jurerait que les peuples de la joyeuse Europe vont venir sur les gradins applaudir le soleil! [...] Le rideau va se lever sur le solstice d'été”⁸.

Parfois ces allusions au théâtre sont tout à fait inattendues. Ainsi une des servantes de Lucrèce avait servi chez un auteur dramatique („célèbre, difficile et riche!”)⁹ et le vieux directeur d'un grand journal, le chef du Reporter dans *Ultimatum* „dans son vieux fauteuil déguste Sophocle... quand ce n'est pas Eschyle... Le monde pour lui [...] c'est un théâtre antique”¹⁰. Son téléphone est caché sous les plis de la robe d'une étrange poupée d'Asie.

La pensée de théâtre est chez Obey parfois si intense qu'elle s'incarne dans un personnage symbolique. La Voyante dans *Ultimatum* avec ses „yeux jusqu'aux oreilles”¹¹ en „sa robe tragique”¹² et qui rappelle étrangement la marionnette d'Asie du directeur de journal, n'est personne d'autre que Cassandre¹³. Et lorsque le Patron dans *Maria* voudra

³ *Maria, deux actes*. „Revue Théâtrale” N° 2, août-septembre 1946, p. 219.

⁴ (*Ultimatum*, I^{er} acte) *Aspects du théâtre contemporain en France (1930-1945)*. Textes inédits de A. Obey, G. Neveux, C. A. Puget, A. Roussin, R. Laporte. Paris, éd. du Pavois, 1945, p. 37.

⁵ *Maria*, p. 218.

⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁷ *Une fille pour du vent, pièce en 3 actes* (Paris, Comédie-Française, 15 avril 1953), Paris, J. P. Mauclaire 1953, „Paris-Théâtre”, N° 73, p. 43.

⁸ *Ultimatum* (manuscrit), I, p. 4.

⁹ *Le Viol de Lucrèce*, acte III, p. 156, dans *Théâtre*, I, Paris, Gallimard, 1948.

¹⁰ *Ultimatum* (manuscrit), pp. 1, 2.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² *Ibid.*, p. 4.

¹³ „En quelle autre vie ai-je vu tous ces feux s'allumer dans la nuit? J'étais debout, droite... en robe noire... sur un char... Et devant, sur un char... droit dans sa

présenter sa pièce, l'idée de la mort, inséparable de la tragédie, sera si présente et si concrète qu'elle se matérialisera dans le personnage bizarre du Barbu ¹⁴.

Ce serait cependant se tromper que de croire qu'Obey se laisse dominer par certains thèmes. Il s'en servira au contraire, pour en faire, comme on va le voir, une sorte d'instrument dramaturgique.

Toutefois si les allusions au théâtre abondent dans toute l'oeuvre d'Obey, c'est surtout dans quatre de ses pièces que l'expression „théâtre dans le théâtre” trouve sa pleine signification. *L'Introduction au Cid*, *Revenu de L'Étoile*, *Maria* et les *Trois coups de minuit* mettent sur la scène le théâtre même. Dans ces quatre pièces nous verrons toutes les phases de la création théâtrale, à partir de la mystérieuse naissance de la pièce dans l'esprit de l'auteur jusqu'à sa représentation sur les planches.

Le problème de la construction, de l'horlogerie d'une pièce de théâtre avait toujours préoccupé Obey. A un certain moment cette hantise devient si forte qu'il l'exprime tour à tour dans trois de ses pièces.

Dans *L'Introduction au Cid*, un acte destiné à être joué avant la représentation du *Cid* de Corneille à la Comédie-Française, Obey présente sous une forme apparemment légère, les tourments d'un auteur dramatique. Il est significatif que pour Obey, le grand rouennais c'est surtout le dramaturge, l'homme de métier qui réfléchit sur le mécanisme de ses oeuvres.

Devant les yeux du public qui attend la représentation de son chef-d'oeuvre, Corneille angoissé se met à analyser toute la structure de sa pièce et il n'y trouve que des défauts. Il analyse l'intrigue, veut rejeter l'épisode de l'Infante, étudie le problème des trois unités qu'il lui semble avoir „tournées” ¹⁵, pour arriver enfin à contester le sujet même de sa pièce: „Une... femme que son devoir force à poursuivre la mort de son amant... qu'elle tremble d'obtenir... (avec dégoût). On dirait une charade!” ¹⁶

Le problème de la création dramatique apparaît aussi dans *Revenu de L'Étoile*. Ce Régisseur qui veut faire quelque chose de nouveau et qui, sans même avoir un scénario de pièce, essaie de la créer avec des souvenirs épars de la Mère, c'est le dramaturge qui n'ayant qu'un vague projet, choisit, enchaîne les différents éléments de sa future pièce. Il lui arrive parfois de ne plus les dominer. Ils s'imposent à lui, en s'enchaînant de façon imprévue, indépendants par moments de sa volonté ¹⁷.

robe rouge, un général vainqueur... O dieux! Je me rappelle... Le premier de ces feux, le père de tous les autres, le plus haut, le plus noir, c'était le feu d'une grande ville innocente” (*Ultimatum*, „Théâtre”, p. 56).

¹⁴ *Maria*, p. 205.

¹⁵ *Introduction au Cid* (manuscrit), pp. 5, 6, 8, 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ *Revenu de L'Étoile* (manuscrit), p. 69.

Avec *Maria* Obey mettra sur scène le même problème, cette fois tout à fait directement. Le Patron dans *Maria* c'est Obey lui-même. Et peut-être même, le Patron et Mme Forestier le représentent-ils tous les deux en ce qu'il y a en lui de „logique” et de „sensible”. Toutes les étapes du travail d'un dramaturge apparaissent dans *Maria* tour à tour. Avec le Barbu, un personnage imprévu d'abord, s'impose à l'auteur avec tant de force qu'il est impossible de ne pas en tenir compte¹⁸. Par contre Jeanne, la jeune blanchisseuse, imprévue d'abord elle aussi, n'aura presque aucun rapport avec l'intrigue, mais elle restera dans la pièce, car „elle est charmante” et „ça repose”¹⁹. Mais le choix des personnages n'est qu'une toute première étape du travail. Ensuite, et c'est beaucoup plus difficile, il faut les forcer, et on ne sait trop comment, „à jouer le vrai jeu, sans cris, avec des mots... noirs comme des profondeurs”, il faut les contraindre „à lâcher leur secret qui, sans doute, leur échappe à eux-mêmes, à débrouiller devant nous l'étrange entre-croisement de leurs pas dans le monde, à suivre jusqu'au bout leur chemin — cette ornière, qui coupe fatalement, les détours du hasard”²⁰.

L'auteur tâtonne dans ce monde peuplé d'êtres que son imagination avait créés, où tout est encore relatif — il change, rejette, élimine, essaie jusqu'à ce que ce monde imaginaire aux éléments interchangeables dont il pouvait jouer comme des échecs, obtienne ses propres lois, sa propre logique et se détache de l'auteur duquel il ne dépend plus.

Si d'abord le Patron était libre de choisir lequel des personnages devait mourir et comment („le meurtre, c'est tout de même plus corsé”)²¹, son monde une fois créé et mis en marche, il n'en est plus le maître.

Cette autonomie de l'oeuvre dramatique vis à vis de son créateur est montrée dans les dernières scènes de *Maria*, où le Patron — réduit au rôle de spectateur silencieux, ne peut que regarder ses personnages se débrouiller eux-mêmes.

Dans *Maria* Obey ne présente pas seulement sur la scène le processus de la création dramatique. Il se pose aussi des questions sur la situation du théâtre au lendemain de la seconde guerre mondiale et sur des formes possibles de tragédie moderne²².

Pour que l'image du théâtre dans l'oeuvre d'Obey soit complète, rappelons qu'il met sur la scène tout le personnel théâtral et qu'il le fait travailler devant nos yeux²³. Dans *Maria* on verra un metteur en scène, une habilleuse, des machinistes. Dans *Revenu de L'Étoile* à côté du

¹⁸ *Maria*, p. 205.

¹⁹ *Ibid.*, p. 222.

²⁰ *Ibid.*, p. 227.

²¹ *Ibid.*, p. 230.

²² *Ibid.*, p. 210.

²³ Dans *Maria* et *Revenu de L'Étoile*.

régiſſeur et de la ſecrétaire, il y aura toute l'équipe technique. Le public verra des eſſais d'éclairages, entendra des diſcuſſions ſur le choix des décors, regardera un metteur en ſcène diriger les acteurs²⁴. Aſſis au théâtre, le ſpectateur verra ſur la ſcène le théâtre et pourra ainſi goûter doublement ſon climat particulier. On évoquera les ſoirées des premières²⁵, le trac des acteurs²⁶, et le difficile problème de la recette²⁷. On voit ainſi dans le théâtre d'Obey les acteurs. Les „vrais”, ceux qui ſe préparent à jouer le Cid dans *L'Introduction au Cid*, les compagnons amateurs des *Trois coups de minuit* et les acteurs improvisés d'un ſoir, l'équipe technique qui doit „jouer” la vie de la Mère dans *Revenu de L'Étoile*.

Non ſeulement ces acteurs apparaiſſent-ils ſur la ſcène, mais encore ils jouent véritablement devant les yeux du public. Dans *Revenu de L'Étoile* nous verrons le Régiſſeur jouer l'ami de la maiſon, Maurice le père de la famille, et Gaſton, Fernand et Marthe dans les rôles de Jean, Michel et Marguerite. Le I^{er} acte des *Trois coups de minuit* finit par une ſcène du „miracle”.

Ainſi voilà vraiment du théâtre dans le théâtre, une ſcène ſur la ſcène et la double fiction. Que cette ambiguïté ait toujours plu à Obey, nous en avons la preuve dans ſon article ſur la représentation de *L'illusion comique* de Corneille par les Copiaus à Lyon. Ce qui ſuſcite ſon enthouſiaſme, ce n'eſt pas ſeulement le jeu des acteurs et l'oeuvre elle-même, mais ainſi la façon de l'avoir présentée au public.

„Avec un peu de cet orgueil qui le ſigne, Copeau ſe paie le luxe de démonter ſes trucs et de plier bagages ſous nos yeux. Il a l'air indulgent, un peu ſardonique. On ſent qu'il grogne entre ſes dents: „Vous voyez ça n'était que ça.”²⁸

2. LA RUPTURE DE L'ILLUSION

Il arrive à Obey de rappeler au public plus on moins ouvertement qu'il ſe trouve au théâtre et que ce qu'il voit n'eſt que fiction. Rompant pour un moment le charme, il rappelle au ſpectateur qu'il eſt en dehors de ce monde imaginaire auquel il s'était laiſſé prendre. Souvent cette rupture de l'illusion ſe produit à travers certains énoncés des perſonnages

²⁴ *Revenu de L'Étoile*, p. 41-44; *Trois coups de minuit*, pièce en 2 actes, prés. par Paul-Louis Mignon. „L'Avant-Scène-Fémina-Théâtre” N° 188, Paris 1959 pp. 9, 10, 11, 12.

²⁵ *Revenu de L'Étoile*, p. 4.

²⁶ *Trois coups de minuit*, pp. 17, 18.

²⁷ *Revenu de L'Étoile*, p. 32.

²⁸ A. Obey, *Une représentation de Copeau*, „Nouvelles Littéraires”, 15 juillet 1929.

qui semblent équivoques au théâtre, parce que c'est justement au théâtre qu'ils font allusion.

Ainsi p.ex. dans *Revenu de L'Étoile*, le Régisseur, fatigué d'expliquer le sens du spectacle à sa troupe improvisée, s'écrie: „Et puis zut! un vrai acteur, ça ne comprend pas!”²⁹ Et Bradshaw, dans les *Trois coups de minuit* coupe les sarcasmes de Blackwill par une tape sur le crâne qu'il lui administre avec la remarque suivante: „T'es pas critique, t'es spectateur!”³⁰

Dans *Revenu de L'Étoile* Maurice voudra qu'on lui apporte les guirlandes de la *Paix*, les branches d'*Euridice*, le portillon d'*Hamlet*, le char des dieux de *Prométhée* et enfin la plante de *Noé*³¹. Il est vrai que la scène représente une scène de théâtre et toutes ces allusions ne doivent pas étonner, mais parler du théâtre au théâtre est dangereux, car l'illusion, qui est fragile, risque de s'envoler. Obey le sait bien, cependant il ne le craint pas. Il le prouve, en se montrant au spectateur l'espace d'une seconde lui-même, en faisant allusion à sa propre pièce.

Le deuxième acte de *Maria* commence par la scène, où le Barbu se réveille et cherche à savoir où il est. „Ah! oui, je me rappelle!... Ces gens-là de théâtre... qui cherchent [...] une tragédie...”³² Cette phrase rappelle aussi au spectateur l'endroit où il est, seulement le spectateur pensera d'abord au vrai théâtre, à la salle où il se trouve. Cette rupture de l'illusion n'est pas cependant grave, car elle se produit au début de l'acte, et le spectateur, après l'entracte, n'a pas encore eu le temps de se laisser reprendre par la fiction. Ce n'est pas le cas de la *Nuit des temps*, où au milieu de l'action quand Luci tente Eve et celle-ci semble déjà céder, on entend soudain le bruit de l'ascenseur qui amène Adam. Et Ange de s'écrier: „J'aime les dieux machinaux! ce sont les plus solides!”³³ Comment ne pas sentir tout ce qu'un tel propos, prononcé au théâtre, a d'équivoque! Il est vrai que la pièce n'a pas obtenue sa forme définitive.

Dans *Une fille pour du vent* il est curieux de voir les personnages comparer leurs attitudes et les situations où ils se trouvent à des attitudes et des situations de théâtre. Clytemnestre reproche à Ménélas „ce goût [...] pour l'emphase et le cri [qui le] porte à faire du monde la scène d'un théâtre”³⁴. Et Ménélas, en essayant de définir leur situation, dira: „Je vois le fond du drame, ah! d'une comédie, où nous gesticulons tous, comme des marionnettes! [...] Et derrière le rideau, ce sorcier ricaneur, ce sinistre Kalkas qui tire les ficelles!”³⁵

Nous retrouvons le même procédé dans *l'Homme de Cendres*. Juan,

²⁹ *Revenu de L'Étoile*, p. 41.

³⁰ *Les Trois coups de minuit*, p. 30.

³¹ *Revenu de L'Étoile*, pp. 27, 28.

³² *Maria*, p. 224.

³³ *La Nuit des temps* (manuscrit) II^e partie, p. 48.

³⁴ *Une fille pour du vent*, p. 41.

³⁵ *Ibid.*

essayant d'expliquer pourquoi il s'était trouvé chez Anna, dira: „Voilà le drame. J'étais seul, dans la nuit, devant cette maison... Le vent de mer soufflait. Il faisait froid. Et sombre...”³⁶

De la suite de son aventure il parlera, en se servant aussi d'un terme de théâtre: „Je m'étais trompé. Encore. Une fois de plus! Je n'aimais pas Anna. J'avais cru, je vous jure, mais non: je ne l'aimais pas. Alors? Tout ce... vacarme... autour de... d'une erreur? Hein? Tout ce mélodrame sur un malentendu?”³⁷

Ce n'est pas à proprement parler une rupture de l'illusion, mais l'aisance avec laquelle les personnages se servent de la terminologie théâtrale en l'appliquant à eux-mêmes semble quelque peu inquiétante.

Citons à ce propos un passage du III-ème acte de la même pièce:

Elvire: — „Où allez-vous?

Juan: — Sais pas. (pause) Je n'sais pas, mais j'y vais.

Elvire, avec mépris: — Oui, la fatalité!... Vous êtes un personnage, Don Juan, voilà le drame.

Juan, ironique: — Vous êtes un caractère!

Elvire: — Vous soignez ce personnage. Si vous cessiez un jour, — que dis-je, un jour! — une heure, de lui donner pâture, vous... disparaîtriez. De là, toutes ces intrigues, oui, tous ces coups de théâtre que vous appelez votre vie.

Juan: — Vous, c'est la tragédie!

Elvire: — Quand je pense qu'après vous, des générations de collégiens obscènes et de vieillards érotiques joueront les Don Juan!...”³⁸

La rupture de l'illusion chez Obey se produit aussi grâce à d'autres procédés. Au lieu de permettre à l'action de suivre son cours, le récitant ou le meneur de jeu annonce les événements à venir. Dans le *Viol de Lucrèce* le Récitant démasque au public les véritables intentions de Tarquin: „Collatin se porte à merveille. Ah! Il s'agit bien de Collatin!”³⁹ Dans le II-ème acte il suggère ce qui va arriver: „Ce serait un voleur s'il poussait les choses [...] Mais nous n'en sommes pas là...”⁴⁰ Dans le IV-ème acte il ne s'agit plus de suggérer. „Il va se passer de grandes choses... de tristes choses” — prévient la Récitante⁴¹. Et le Récitant déclare: „Elle va se tuer. [...] C'est écrit dans votre gros livre.”⁴²

Dans la même pièce Obey rompra l'illusion d'une autre façon encore. „Voilà Rome en état d'histoire [...] — annonce le Récitant. — Un jour

³⁶ *L'Homme de cendres (un prologue et 3 actes de M. A. Obey)*, Paris, 1950 („Opéra”, suppl. théâtral N° 16), acte II, p. 29.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, acte III, p. 35.

³⁹ *Le Viol de Lucrèce*, p. 137.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

⁴¹ *Ibid.*, p. 174.

⁴² *Ibid.*, p. 176.

Berlin sera en guerre et Paris en révolution. Rome, aujourd'hui est en histoire." 43

Cet anachronisme rappelant aux spectateurs qu'ils sont d'une autre époque, les fait sortir de l'univers de Lucrèce et les force à le regarder un instant du dehors.

Le même procédé est employé dans *Revenu de L'Étoile*. Bien que les spectateurs connaissent déjà le destin des personnages, ils se laissent prendre par l'illusion en regardant les scènes du passé. Mais voilà que le Régisseur les arrache à cette illusion et leur rappelle leur condition des spectateurs.

— „Soyez bien sages!” — recommande la Mère aux enfants qui vont à l'école. Mais le Régisseur de s'écrier: — Non! petits! soyez fous! si vous pouviez savoir!...” 44

Et quand le petit Jean se plaindra d'avoir été grondé par le maître, car il n'a pas su les noms des sous-préfectures („Je n'ai pas su Verdun!”) — le Régisseur fera la réflexion suivante: — „On ne sait jamais Verdun... Ça vaut peut-être mieux?” 45 Mais pour lui „Verdun” a une toute autre signification que pour Jean, et sa réflexion, en nous rappelant que Jean aura été tué justement sous ce Verdun dont il n'a pas su le nom, nous arrache du monde de la fiction et nous force à le regarder du dehors en réfléchissant sur la condition humaine.

Dans presque toutes les pièces d'Obey, même dans celles où il n'y a apparemment aucune intention d'interrompre l'illusion, nous trouvons un personnage qui s'adresse au public. Le plus souvent le genre de réflexion qu'il fait ne le fait pas sortir de l'univers dramatique, où il appartient. Que ces apartés soient cependant destinés au public, le texte d'Obey nous l'indique clairement. Tout en faisant partie du monologue du personnage, ils sont prononcés avec un mouvement vers le public. Les indications scéniques précisent en détail ces mouvements.

„Vous avez vu s'il faut se méfier” dira Noé au public après un dialogue interrompu avec Dieu 46. Luci, après avoir défié Dieu qui ne lui répond pas, fera le même clin d'oeil au public („Y dort!”) 47.

Et lorsque Luci, précipité dans l'abîme, se révélera vivant, ce n'est

43 Ibid., p. 175.

44 *Revenu de L'Étoile*, p. 91.

45 Ibid., p. 101.

46 Noé, acte I, p. 18, dans *Théâtre*, I, Paris, Gallimard, 1948. Il est curieux de voir Obey reprendre, quarante ans plus tard le même procédé dans *L'Ascension du Sināi* (pièce inédite de 1970, manuscrit, II^e tableau p. 39) — Le héros parle avec Dieu dont il commente les paroles en s'adressant au public, qui pour sa part, n'entend que la partie humaine du dialogue. La scène est donc analogue à celle de Noé malgré tout ce qui sépare ce mystère familial et optimiste et ce drame amer de solitude humaine, une des dernières pièces d'Obey.

47 *La Nuit des temps*, I. p. 51.

48 Ibid., II, p. 93.

ni à Ange, ni à Eve, mais au public que s'adressera Adam: „Oui! oh! je savais bien qu'il avait la vie dure!”⁴⁸

La Voyante dans *Ultimatum* prend la salle à témoin que ses présages avaient été justes⁴⁹.

Le Soldat Mort dans *Une fille pour du vent* qui n'arrive pas à communiquer avec le monde des vivants, s'adresse à la salle: „Alors, hein, bâillonné? Pas moyen de sortir de cette caverne-là (il se frappe la poitrine) la voix qui gronde en moi?”⁵⁰

Et Catalinon dans une autre solitude, entre Juan qui défie l'ombre du Commandeur et la statue immobile de ce dernier, cherchant une présence humaine, s'adressera aussi au public.

„Ah! que je n'aime pas ça! [...] Seigneur! Vous allez voir qu'il va le décider!”⁵¹

Dans *Maria* et *L'Introduction au Cid* le public est carrément supposé présent. Les personnages de la pièce tiennent compte de cette présence et ainsi l'illusion est rompue complètement, car on rappelle aux spectateurs qu'ils se trouvent au théâtre.

Corneille se mettant à faire au sujet du *Cid* des confidences un peu „dangereuses”, le Régisseur lui souffle avec un „vif regard vers la salle”:

— „Prenez garde! —

Corneille — Nous ne sommes pas seuls?

Le Régisseur — Si, mais...

Corneille — Je vous ai dit, ce me semble, que je ne veux voir personne.

Le Régisseur — Oui, oui.

Corneille — Je n'ai pas le droit.

Le Régisseur — Je sais.

Corneille — Y a-t-il des gens là?”⁵²

Une rupture de l'illusion du même genre aura lieu dans *Maria*. — „Vous ne donnez pas, j'espère, dans le drame policier? — dit le Barbu. Et le Patron: — Non, quoique... (regard vers le public) ils aiment ça. — Le Barbu — Si on faisait ce qu'ils aiment!”⁵³

Dans la même pièce, lorsque le Patron se mettra à employer le langage peu choisi, Mme Forestier lui montrera le public d'un coup de menton, pour lui rappeler qu'ils ne sont pas seuls dans la salle⁵⁴.

Dans tous ces exemples cités, la rupture de l'illusion ne dure qu'un instant et bientôt on l'oublie. Il en est autrement dans *Ultimatum* où l'illusion sera brisée dans la dernière scène et où il ne s'agira pas de la

⁴⁹ *Ultimatum* (manuscrit), II, p. 55.

⁵⁰ *Une fille pour du vent*, p. 44.

⁵¹ *L'Homme de cendres*, III, p. 38.

⁵² *Introduction au Cid*, p. 10.

⁵³ *Maria*, p. 209.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 201.

rétablir. Au moment où les paysans avec Adam s'adressent au public, la pièce sort de la scène. Elle quitte le monde de la fiction et s'installe dans la réalité. Le danger qui menace le Choeur, se révèle être le même que celui qui menace les gens dans la salle. Comme dans certaines pièces religieuses ou révolutionnaires, dans *Ultimatum* la fiction théâtrale semble n'avoir pas pour but la création d'un monde illusoire, mais elle a une fonction sociale. La représentation n'est pas une fin, elle doit amener à une prise de conscience. Il semble que dans *Ultimatum* le dramaturge a cédé devant l'homme engagé. Rappelons que la pièce a été écrite vers 1936, au moment où l'orage pesait déjà sur l'Europe.

3. LE PUBLIC COMPLICE DU JEU

La rupture de l'illusion est une chose dangereuse. S'en doutant que ce qu'il voit n'est que fiction, le public risque de perdre l'intérêt pour la pièce. Il faut donc lui procurer un plaisir nouveau, il faut remplacer l'illusion par un autre intérêt.

Obey invitera le public „au jeu”, il lui proposera le rôle de complice dans le spectacle. Dans *Revenu de L'Étoile* et *Maria* le meneurs du jeu confient au public leurs desseins, expliquent leurs difficultés et l'invitent à participer au spectacle qui, cette fois, n'aura pas son caractère habituel.⁵⁵

En conséquence, le public aura l'impression d'être complice du jeu. Il sait ce que ne savent pas certains personnages (ceux de „l'histoire” dans *Maria* et la Mère dans *Revenu de L'Étoile*) et mis en confiance par le meneur du jeu, il éprouve un plaisir nouveau.

Le meneur du jeu le tient au courant de tout ce qui doit arriver. — „Ça commence! — dit le Patron quand Maria paraît. — Vous verrez qu'il y aura une scène tout à l'heure, c'est réglé.”⁵⁶ Et le Régisseur dans *Revenu de L'Étoile* explique au public „en secret” que la femme qu'il verra tout à l'heure, est la mère du Soldat Inconnu, celui-même qui repose sous l'Arc de Triomphe de l'Étoile.⁵⁷

Le public est ainsi préparé au jeu qu'on lui propose. Et il aura tout l'intérêt, comme le Régisseur, mais pour d'autres raisons, de créer chez la Mère l'illusion qu'elle a retrouvé sa maison, et de retenir cette illusion. Il y tiendra, parce que sans cela, il n'y aurait pas de spectacle dont il doit se sentir maintenant le co-créateur. L'illusion de la Mère, créée par les souvenirs, par l'arrangement des „meubles” qui ressemble à celui de sa maison, par toute cette atmosphère irréaliste du théâtre qui l'entoure, est

⁵⁵ *Revenu de L'Étoile*, pp. 6, 7, 12; *Maria*, pp. 190, 191.

⁵⁶ *Maria*, p. 192.

⁵⁷ *Revenu de L'Étoile*, p. 7.

pourtant fragile et à plusieurs reprises elle risque de s'envoler⁵⁸. Ainsi les rôles semblent-ils ici renversés. Si d'habitude c'est chez le public qu'il faut entretenir l'illusion, maintenant, au contraire, le public tient à ce qu'un personnage ne la perde pas.

Le Régisseur et le public sont donc complices de jeu à l'insu de la Mère. Avant la „mort” de Jean, figurée par Gaston, le Régisseur dit au public: — „Non, elle ne se doute pas que dans 60 secondes...”⁵⁹ et tout de suite après il commente: „Ça n'a pas fait beaucoup de bruit, hein? [...] Mais ne vous en faites pas, le plus dur est passé. Maintenant nous allons du côté éternel.”⁶⁰

Pour le public du *Viol de Lucrèce*, de *L'Introduction au Cid*, du *Revenu de L'Étoile*, de *Maria*, public qui connaît bien le destin de Lucrèce, la vie et la carrière dramatique de Corneille, l'histoire de la Mère et la nouvelle de Faulkner qui est le canevas de *Maria*, ce n'est pas le dénouement qui est le plus important, puisqu'il le connaît déjà. Sa situation ressemble un peu à celle du lecteur, qui, ayant satisfait sa curiosité et sachant „comment ça finit”, revient au texte déjà connu, pour en goûter et revivre les différents fragments. Le plaisir qu'il éprouve au spectacle est maintenant différent. Connaissant déjà toute la vie des personnages, il les regarde agir, en réfléchissant en même temps sur leur destin. En les regardant se débattre entre leurs joies et leurs tragédies, et connaissant déjà toute la vanité de leurs efforts, le spectateur, tout en s'identifiant par moment aux personnages, en est en même temps détaché et éprouve à leur égard une affection du sage.

Le meneur du jeu contribue à ce détachement du spectateur, en faisant encore augmenter la distance entre lui et les personnages. Ainsi au moment, où nous voyons toute la famille réunie et heureuse, goûtant ses petites joies quotidiennes, le Régisseur soupire, en nous rappelant combien cet humble bonheur est fragile: „Ah! petites vies!... Chères petites vies! ... Pourquoi ne peut-on pas vous laisser vivre?”⁶¹

Et quand la petite Marguerite se réjouit que la comète menaçante se soit éloignée de la terre, il murmure: „Hélas! elle reviendra... Et cette fois... pif! paf! boum!... Elle ne nous ratera pas!”⁶²

Les remarques du Régisseur ne sont d'ailleurs pas toujours mélancoliques. En poussant encore plus loin la complicité avec le public, le Régisseur, ayant appris que Georges (dont il figure le personnage) s'était brouillé avec Jérôme, dira au public, en semblant lui faire ainsi un grand clin d'oeil:

⁵⁸ Ibid., pp. 63, 64, 65.

⁵⁹ Ibid., p. 42.

⁶⁰ Ibid., p. 48.

⁶¹ *Revenu de L'Étoile*, p. 93.

⁶² Ibid., p. 90.

„Oh! nous avons été brouillés... ça me fait de la peine. Mais cette façon aussi de lui chiper son sirop. C'est bizarre, ces idées qui me prennent parfois...”⁶³

4. TOUS LES RESSORTS DRAMATURGIQUES NE SONT PAS CONNUS PAR LE PUBLIC

Cette complicité du public invité au jeu n'est cependant que partielle. Obey est un dramaturge trop habile pour dévoiler au spectateur tous les secrets de sa fabrication. La pièce n'aurait d'ailleurs plus d'intérêt s'il en était ainsi. Aussi Obey, comme on va le voir, fait-il souvent semblant de se confier au public, tandis qu'en réalité, les ressorts dramaturgiques de ses pièces restent cachés jusqu'au dénouement ou du moins sont entremêlés de manière que le spectateur qui avait cru tout savoir, est surpris par le tour des événements.

Dans *Maria*, où tout semble à l'avance réglé et où les personnages n'ont qu'à jouer leur histoire, Henri résiste soudain. Cette fois il ne veut pas se laisser prendre au piège du champagne empoisonné.

„Tout le monde a bu... Et moi aussi. Dans l'histoire! [...] Mais cette fois-ci, ah! cette fois, j'ai vu, ha! ha! J'ai vu le regard du bonhomme! [...] Et j'ai pas bu!”⁶⁴

Même dans le *Viol de Lucrece*, où les événements suivent un cours imposé par l'histoire et la tradition littéraire, Obey laisse un instant le spectateur incertain. Lorsque Lucrece aura pris la décision de se donner la mort, la Récitante arrachera son masque et s'adressera au public: „Oh! nous allons la laisser vivre! N'est-ce pas? [...] A quoi servirait sa mort? [...] Je vous le demande!”⁶⁵

Ce brin d'espoir proposé au public ne sera pas détruit par le Récitant. Il n'exclue pas la possibilité que Lucrece puisse agir autrement que nous l'enseigne l'histoire. Quand la Récitante remarque la pâleur de Collatin, il dit: „Fassent les dieux qu'il n'ait pas à rougir!”⁶⁶

Dans *Maria*, le drame ne finit pas comme l'„histoire”. Les événements prendront une toute autre tournure. Et le public apprendra vers la fin de la pièce qu'il y a eu des choses qu'on lui avait cachées. Qu'il avait même été mystifié. Ce ne sera qu'à la fin qu'il apprendra l'identité du prétendu docteur lequel en réalité est prêtre.

— „Diable! — s'écrie le Barbu, en voyant apparaître le «docteur» habillé en soutane.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ *Maria*, p. 236.

⁶⁵ *Le Viol de Lucrece*, pp. 176, 178.

⁶⁶ Ibid., p. 185.

Le Patron, *comme s'excusant*: — Eh! oui!

Le Barbu: — Il fallait le dire tout de suite!

Le Patron: — Je n'...osais pas!

Le Barbu: — Pourquoi ça?

(*Le Patron montre le public*)⁶⁷

Ainsi le public apprend que sa complicité n'a été qu'apparente, qu'on ne lui a dit que les choses qu'on a bien voulu lui dire, en lui cachant d'autres. Mais il peut se sentir vengé, en constatant que le Patron lui aussi, a été dépassé par les événements qu'il avait cru diriger. Le Patron cependant, bien qu'existant sur un autre plan que les „personnages” n'est qu'un personnage lui aussi. Le véritable stage-manager, l'auteur, avec tous ses ressorts successifs, demeure ainsi invisible.

5. AMBIGUÏTÉ DES DEUX PLANS DRAMATIQUES

Ce qui constitue justement l'originalité d'Obey et qui ajoute de la saveur à certaines de ses pièces c'est cette ambiguïté des différents plans dramatiques. Obey semble aimer à effacer par moments les limites entre le réel et la fiction, ainsi qu'entre les différents plans de cette fiction. Rappelons le début du *Revenu de L'Étoile*, où il n'y a pas de lever du rideau et le spectateur ne se doute pas que le mouvement qu'il voit sur la scène avant les trois coups, c'est déjà le spectacle.

— „Tout en s'installant à leurs places, avant le spectacle, les spectateurs peuvent voir la scène vide, sans décors, sous la clarté grise que font trois ou quatre ampoules perdues dans le cintre. De temps en temps on voit passer sur la scène, désœuvré, «bricolant», quelqu'un du personnel du théâtre: un machiniste, un pompier, le concierge, tout à fait «chez eux», indifférents au public qui prend place dans la salle éclairée. Quand ils se croisent sur la scène, il arrive qu'ils se disent bonsoir («Salut, vieux, salut!»), qu'ils s'arrêtent même pour se demander du tabac ou du feu, puis ils passent, allant chacun à ses affaires.

A l'heure du spectacle, au moment où cesse de retentir la «sonnerie au public», un machiniste amène un électricien voir au premier plan droite, tout contre le cadre de scène, quelque chose qui ne va pas dans l'équipement électrique. L'électricien monte sur une échelle double que lui tient le machiniste, la cigarette aux lèvres, il «arrange ça». On doit sentir que ce boulot n'a rien à faire avec le spectacle: le machiniste regarde vaguement le public, entre les montants de l'échelle⁶⁸.

Et pourtant tout ceci c'est déjà le spectacle, car tout à l'heure entrera

⁶⁷ *Maria*, p. 250.

⁶⁸ *Revenu de L'Étoile*, p. 1.

la secrétaire et, sans qu'il y ait un passage direct entre la réalité et la fiction, la „pièce” commence avec les mêmes personnages, personnages qui sont des acteurs et qui faisaient tout à l'heure semblant de ne pas l'être.

Dans *Maria* il y a un lever du rideau, mais il fait apparaître „une scène vide, sans décors ni personnages, sauf un: le Patron. Il est assis de dos, à cheval sur une chaise, au milieu de l'avant-scène, et regarde, en fumant sa pipe, une toile de fond descendre lentement du cintre”⁶⁹.

Le début de la pièce est aussi équivoque que dans *Revenu de L'Étoile*. L'auteur semble vouloir effacer les limites réelles entre le vrai théâtre, celui du spectateur, et le théâtre imaginaire, celui de la pièce.

C'est pareil pour *l'Introduction au Cid*. Rappelons que la pièce était destinée à être jouée immédiatement avant le *Cid* de Corneille. Les décors sont déjà ceux du *Cid*⁷⁰. Et à la fin de la pièce il se produira un effacement des limites entre les différents univers dramatiques.

„Corneille sort. La plupart des acteurs le suivent en cortège. Seules, Chimène et Elvire restent en scène, gagnent leur place de jeu, attendent la lumière, puis se mettent à jouer.”⁷¹

Où finit l'univers d'Obey et où commence celui de Corneille? Mais aussi où sont les limites entre le théâtre réel, celui où l'on joue la pièce et l'autre, avec le „régisseur” et les acteurs qui doivent jouer le *Cid*? La scène et les personnages (acteurs du *Cid*) existent en même temps dans les deux univers.

Dans *Revenu de L'Étoile* et dans *Maria* on peut distinguer deux différents plans dramatiques: celui du personnel théâtral qui doit paraître „vrai” au public et celui de la „fiction” (personnages de l'„histoire” dans *Maria* et la famille de la Mère dans *Revenu de L'Étoile*). Cependant le personnel théâtral dans les deux pièces, n'est-ce pas une fiction aussi? — Fiction, oui, mais qui en rapport avec l'autre, l'„ombre d'une ombre”, doit apparaître comme une réalité.

Entre ces deux fictions, entre ces deux univers il y a, pour la plupart du temps, des limites distinctes. Le Patron et Mme Forestier sont des êtres „réels”, en chair et en sang, tandis que Maria, Henri, Georges, le Docteur sont des êtres d'imagination, des „personnages”. De même dans *Revenu de L'Étoile*. Le Régisseur et son équipe, c'est la „réalité” et le monde qu'ils rendent à la vie, est une ombre du passé. Les machinistes ne se déguisent même pas pour jouer, ils sont en leurs „bleus” de travail. Il y a aussi une différence entre leurs mouvements et leurs gestes ordinaires et ceux qu'ils font quand ils jouent, et qui sont „plus figurés que réalisés, un peu à la façon des acteurs de NO”⁷².

⁶⁹ *Maria*, p. 189.

⁷⁰ *Introduction au Cid*, p. 1.

⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁷² *Revenu de L'Étoile*, p. 40.

Parfois cependant les limites entre ces deux mondes semblent s'effacer. Le Patron et Mme Forestier semblent oublier qu'ils ont à faire avec des êtres fictifs. Au dernier moment ils éprouvent de la pitié à leur égard et hésitent à les livrer à la mort. Maria leur semble trop jeune et trop belle, Henri ne mérite pas „cette chose”⁷³. Ils proposent au Barbu des „serviteurs”, personnages effacés qui leur sont indifférents⁷⁴. Profitant de ce que le Barbu se retourne, le Patron court vers Henri, lui ôte des mains la coupe du champagne empoisonné et va la poser loin de lui⁷⁵.

Dans *Revenu de L'Étoile* les personnages éprouvent aussi une émotion en face du monde qu'ils créent. Les machinistes et Marthe lorsqu'ils jouent les enfants, sont pris par leur rôle et s'identifiant avec les personnes qu'ils représentent, souffrent réellement⁷⁶.

Dans *Maria* la servante du docteur-curé, reproche au Patron et à Mme Forestier, d'être venus dans la maison de son maître en quête du scandale⁷⁷. Les voilà ainsi exister dans les deux mondes dramatiques. Ils avaient été des touristes qui visitaient l'Italie, et qui, dans un petit village, s'étaient soudain trouvés mêlés à un drame. Et ce drame est le même que celui qu'ils veulent mettre sur la scène. Ainsi, une fois de plus, les limites entre les différents plans dramatiques dans *Maria* s'embrouillent.

Elles s'embrouilleront encore plus avec l'arrivée du Barbu. Ce personnage mystérieux qui se dit venir du royaume des morts, n'appartient ni au monde des „personnages” ni à celui du Patron, bien qu'il se dise d'être „de la pièce”⁷⁸. Il est autant dangereux pour les „personnages” que pour le Patron et son équipe. (Dans les coulisses comme par hasard, un fil d'une grande poulie a lâché et un des machinistes a failli d'être tué)⁷⁹. Le drame s'élargit d'une nouvelle dimension et les limites entre les différents plans dramatiques s'effacent. On comprend bien pourquoi Mme Forestier attire le Patron sous l'abri du manteau d'arlequin⁸⁰.

La fin du *Revenu de L'Étoile* présente le même embrouillement entre les différents plans dramatiques. N'ayant personne d'autre sous main, le Régisseur envoie René, l'électricien du théâtre, chercher une sage-femme au moment où Marie éprouve ses premières douleurs. Mais il ne lui dit pas de participer au spectacle. Leur dialogue est assez équivoque et la réalité et la fiction semblent s'y confondre.

⁷³ *Maria*, p. 208.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁷⁶ *Revenu de L'Étoile*, p. 101.

⁷⁷ *Maria*, pp. 244, 245.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁷⁹ *Maria*, p. 213.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 253.

„Georges: — Tu vas courir tout de suite chez une dame Pater, oui, c'est une sage-femme, et tu la rameneras.

René: — Mais comment voulez-vous, patron? Je ne connais pas.

Le Régisseur — T'as une langue? Débrouille-toi. Allez, mon garçon, file!

René: — Mais, Patron, je ne sais pas...

Le Régisseur — Il n'y a donc pas de sage-femme à Sèvres, dans ton patelin?

René: — Si, bien sûr, mais à Sèvres...

Le Régisseur — Ici, c'est comme à Sèvres. Allons, René, bondis!"⁸¹

— Un peu plus tard René revient, réellement ému, car il n'a pas réussi à trouver la femme.

„René: — Rien à faire! Pas de sage-femme!

Le Régisseur — Tant pis, René, tant pis!

René: — Ah! mais plus de sage-femme, Patron, que sur ma main!

Le Régisseur — Tant pis! Elle fera sans!

René (*regardant la scène*): — Où est-ce qu'ils sont passés?

Le Régisseur — Partis, mon petit, partis!

René: — Mais, Patron, ils étaient...

Le Régisseur — Je te dis qu'ils sont partis!

René: — Ah! bon, Patron, ah, bon, bon!"⁸²

Qui: „ils"? S'agit-il de Maurice, chef-machiniste et de la vieille femme invitée au théâtre? Ou du jeune ménage de Marie et Jérôme? René voulait-il que le spectacle se passe sans accroc, ou voulait-il aider le couple? Il est difficile d'y répondre, ou plutôt il y a plusieurs réponses possibles, car les limites entre les deux univers semblent être confondues à dessein⁸³. D'ailleurs, où finit la réalité et où commence la fiction au théâtre?

*

Tous ces procédés dont se sert Obey pour remplacer l'illusion brisée: complicité du spectateur, possibilité de réfléchir sur la condition humaine à travers l'action, ambiguïté entre les différents plans dramatiques, ap-

⁸¹ *Revenu de L'Étoile*, p. 105.

⁸² *Ibid.*, pp. 109, 110.

⁸³ On voit la même ambiguïté dans les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Lorsque le Garçon se tue, les acteurs crient qu'il a fait semblant et que c'est une fiction. Le Fils proteste et affirme que c'est la réalité. Et le Directeur furieux: „Fiction! Réalité! Allez tous au diable! Rien de pareil ne m'était jamais arrivé!... Encore une journée de perdue!" (L. Pirandello, *Théâtre*, I, trad. de B. Crémieux RFN Gallimard, 1950, p. 74).

partiennent déjà à l'histoire de la dramaturgie du XX^e siècle. Le *Viol de Lucrèce* date de 1931, *Revenu de L'Étoile* de 1938, *Maria* de 1943. Depuis, le théâtre et la mise en scène ont subi toute une évolution. Et, comme le constate Jacques Lemarchand, à propos d'une reprise de *Revenu*⁸⁴, si certaines inventions dramaturgiques d'Obey risquent de nous paraître aujourd'hui peut-être conventionnelles, c'est qu'elles ont été exploitées depuis plus de trente ans.

ZAGADNIENIE ILUZJI SCENICZNEJ W TEATRZE ANDRÉ OBEYA

Streszczenie

Prawie od początku swej twórczości dramatycznej Obey interesuje się tym, co J. Scherer nazywa „grą przed zwierciadłem”, a co jest ukazywaniem widzowi sekretu tworzenia. Jak Diderot i Pirandello, lubi Obey demaskować fikcję swej fabuły i czynić z widza współnika gry. Już sam motyw teatru występuje u Obey'a niezwykle często. Czasem jest to prawdziwy „teatr w teatrze”. *Maria* i *Revenu de L'Étoile* ukazują powstawanie sztuki ze wszystkimi problemami jej struktury i inscenizacji. Niszcząc iluzję u widza, Obey proponuje mu w zamian wtajemniczenie w arkana spektaklu: widz i stage-manager wiedzą to, czego nie wiedzą protagoniści, których dramat ukazany jest za pośrednictwem tegoż organizatora widowiska. Czasem jednak to „wtajemniczenie” widza jest pozorne i dramaturg zapewnia mu niespodzianki. Lubi też Obey zacierać granice pomiędzy fikcją a rzeczywistością, a także pomiędzy różnymi warstwami fikcji. Wiele elementów dramaturgii Obey'a zostało przejętych przez innych pisarzy.

⁸⁴ J. Lemarchand, dans „Le Figaro Littéraire”, 9.2.1967.