

EWA BARAŃSKA

COMME LES CHARDONS... D'ARMAND SALACROU

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE TEMPS ET L'ESPACE

„J'adore les chardons — ça dure, ça dure —, on les cueille vivants et ils durent encore sans qu'on les ait jamais vus mourir. Ils passent, sans changer de couleur, comme si après être devenus une fois pour toutes ce qu'ils sont, vivre leur était inutile”.

„Notre passé, c'est un disque. Chaque fois qu'il tourne, c'est toujours la même chanson. On ne peut pas changer une note. On vend son âme au diable pour acheter une nouvelle jeunesse, mais à qui se vendre pour changer de souvenirs? Dieu lui-même est impuissant. Il ne peut que pardonner”.

La pièce, une des dernières dans le théâtre de Salacrou, a été écrite dans les années 1960-1964 et créée à la Comédie-Française le 26 octobre 1964 dans la mise en scène de Michel Vitold. L'héroïne, Jeanne Tellier semble vivre comme les chardons dont elle parle, sans craintes et sans espoirs, n'attendant rien de l'existence, indifférente à tout. Depuis vingt-cinq ans elle passe régulièrement six mois seule en Espagne, pour revenir le jour de la Toussaint dans sa belle propriété de Pont-Audemer et y vivre les mois d'automne et d'hiver en compagnie de son amie Juliette. Tout est réglé dans la vie de cette femme de cinquante ans, riche et indépendante; ses années passent toutes pareilles, sans chagrins et sans joies. Telle apparaît Jeanne au spectateur ou au lecteur au moment où la pièce commence. Mais Salacrou, mettant soudain son héroïne en face de son passé, fera voir une toute autre femme: tendre et passionnée, capable aussi bien d'amour que de haine.

La force dramatique de la pièce résulte du jeu des deux ressorts: l'espace et le temps. *Comme les chardons...* renoue avec „ces jeux du temps qui — selon P.-L. Mignon — sont sans doute la part la plus originale de l'oeuvre de Salacrou dans le théâtre contemporain”¹. La mobilité du temps dans la pièce fait contraste avec la

¹ Salacrou, Paris 1960, p. 134.

fixité du cadre. Car le lieu est le même pour toute l'action de la pièce. Tout se passe et tout s'est passé dans le même salon de la maison de Jeanne². L'indication scénique de Salacrou au sujet du lieu de l'action reste assez générale: „Dans une belle propriété, près de Pont-Audemer. En pleine forêt. La grande salle avec une haute cheminée. Des fenêtres. Des portes. De vieux meubles de famille”³.

Certaines indications dans le texte permettent de penser que la maison est grande et riche. A plusieurs reprises on la qualifie de château⁴, elle est entourée d'un parc et Juliette jeune récite, comme s'il s'agissait d'un conte: „Il y avait dans cette maison une cuisinière, un chauffeur, un jardinier... et un concierge”⁵.

La force d'attraction de cette maison où Jeanne est née et où elle a toujours vécu ne semble pas s'être tarie. „Depuis vingt ans elle arrive ici chaque année le jour de la Toussaint” — dit Juliette⁶ et Jeanne elle-même avoue: „Il y a certaines heures que je ne peux vivre qu'ici”⁷.

A ce microcosme⁸ qu'est la maison de Jeanne, il faut opposer tout ce qui ne l'est pas, qui le dépasse, qui s'y oppose; cet espace invisible, ce „ailleurs” qui ne cesse pas de hanter les personnages et qui, pour Jeanne et Antoine, n'est pas moindre que le monde entier. Il semble que les notions du dedans et du dehors au sens où les entend Bachelard conviendraient le mieux à exprimer ces deux espaces dont le rôle est si grand dans la pièce. Le problème du dedans et du dehors, leur opposition, leur influence sur les destins des protagonistes paraît dans *Comme les chardons...* particulièrement intéressant. Pour G. Bachelard c'est la maison qui est „une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie”⁹.

Pour Jeanne, la maison où elle est née, est inséparable de ses souvenirs d'enfant et de ses rêves de jeune fille. Elle s'y revoit petite fille dansant à la corde¹⁰. Le papier à fleurs qui couvrait alors les murs était une des premières choses qu'elle eût vues sur la terre, en ouvrant les yeux¹¹. La maison c'était aussi l'amour du père et de la mère, la sécurité et la stabilité. Pourtant la vie à la maison n'était pas toujours facile.

² „Antoine: — Mon père est venu ici?

Jeanne, avec colère. — Oui. A la place où vous êtes aujourd'hui!... Je le vois encore devant mon père. ici même...”.

Antoine Muriel insistera à son tour sur l'identité du lieu de l'action: — „Le soir de votre disparition, mon père s'est soulé; il a crié dans les rues toute la nuit; sous vos fenêtres, peut-être sous cette fenêtre il a crié...” (A. Salacrou. *Comme les chardons...*, in: *Théâtre*, t. VIII, Paris 1966, p. 318 et 339).

³ Ibidem, p. 289.

⁴ Ibidem, pp. 298, 304, 305.

⁵ Ibidem, p. 347.

⁶ Ibidem, p. 290.

⁷ Ibidem, p. 308.

⁸ Notion due à E. Souriau. Cf. *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

⁹ *La poétique de l'espace*, Paris 1957, p. 26.

¹⁰ Cf. *Comme les chardons...*, p. 307.

¹¹ Ibidem, p. 318.

Le père, un „homme à principes“, autoritaire, égoïste¹² et, „en plus probablement un imbécile“¹³ y donnait le ton. La mère ne pensait qu'à elle-même, prête à sacrifier les autres à ce qu'elle considérait comme son bonheur. C'est plus tard seulement que Jeanne se mettra à juger ses parents et verra mieux leur morale toute extérieure, leur manque de tolérance et ce confort moral et le contentement de vivre si odieux chez son père¹⁴. Au moment où elle entre dans la vie, elle n'a pas encore assez de distance vis-à-vis de sa famille pour la juger objectivement. Ainsi ce qui fait naître en elle le désir de l'évasion ce n'est pas tant le fait qu'elle étouffe à la maison, mais que cette maison devient un obstacle à son bonheur. Surtout que ce bonheur s'identifie pour Jeanne avec Antoine. Et Antoine c'est le non-conformisme, c'est l'indépendance et la liberté. Rien d'étonnant qu'il soit tout de suite en conflit avec le père de Jeanne. Méprisant la belle demeure de l'architecte Roger Tellier, il déclare: „J'ai horreur des maisons. Je déteste la pierre immobile. Même la sculpture! Même grecque! Ce qui me fascine, c'est ce qui bouge“¹⁵. Cette horreur d'immobilité chez Antoine c'est aussi une horreur des préjugés sociaux, de certaines manières de vivre et de penser¹⁶. C'est Antoine qui apporte dans la maison de Tellier le besoin d'évasion. Jeanne veut quitter la maison qui s'oppose à son bonheur¹⁷. Puisque le dedans ne signifie plus grand-chose pour elle, c'est le dehors qui attirera tous ses rêves. Et ces rêves, c'est Antoine. Partir avec Antoine n'importe où et n'importe comment! Mais tandis que pour Jeanne partir veut dire surtout: être avec Antoine¹⁸, en Antoine il y a en même temps une grande curiosité du monde¹⁹ qu'il veut conquérir: „Si nous ne découvrons pas autour du monde un coin pour y nicher, c'est que nous sommes deux cloches, et alors rien n'a plus d'importance“²⁰.

Curieusement, cette liberté qu'apportait Antoine, a tourné la tête aussi à la mère de Jeanne. Elle aussi s'est mise à rêver un bonheur en dehors de la maison. Un soir, elle la quitte pour s'enfuir en Espagne avec un jeune médecin.

Il est intéressant de voir que ce désir d'évasion est différent chez chacun des trois personnages: Jeanne, Antoine, la mère. Chez Jeanne il finit par s'identifier à un rêve. Le voyage à deux avec Antoine, où ils gagneraient de quoi manger, en chantant et en jouant de la guitare, ressemble à ses yeux à un conte merveilleux²¹. Et si elle

¹² „Pour être heureux, j'ai besoin de ton bonheur“... (ibidem, p. 323).

¹³ Ibidem, p. 330.

¹⁴ „Toujours si content de toi“ (cf. ibidem, p. 321).

¹⁵ Ibidem p. 326.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Cf. ibidem, pp. 323, 324 („Je dois te protéger contre les entreprises de cette petite crapule ricanante...“; „On ne construit pas une vie de femme sur un rêve de petite fille“; „Ce mariage impossible serait, en plus, absurde“)

¹⁸ Cf. ibidem, p. 344 („Jeanne jeune: — Il veut seulement que nous partions tous les deux. — La mère: — Où? — Jeanne jeune: — N'importe où“).

¹⁹ „J'ai la chance de ne pas être riche. Je veux en profiter. Vivre une vraie jeunesse“ (ibidem, p. 327).

²⁰ Ibidem, p. 328.

²¹ Il est vrai que ce que dit Antoine ressemble à un conte: „De pays en pays, j'écrirai dans la langue

manque au premier départ avec Antoine à cause de sa mère, elle renonce au second, car elle est trop faible pour dépasser le stade du rêve. L'évasion de la mère de Jeanne n'a pas été une réussite. Rentrée après six mois, malade de cancer et sans illusions sur l'homme qu'elle aimait, elle avertit amèrement Jeanne: „Quand on se retrouve seule, on pense: «Après tout, c'était ma place». Et l'on revient s'enfermer dans sa niche qui n'a pas changé, mais encore plus étouffante, car on a perdu jusqu'à l'espoir d'être heureuse dehors”²².

Et à la question de Jeanne: pourquoi être rentrée, elle répond: „Pour manger, ma petite fille. C'est ton père qui a l'argent”²³. Seul Antoine réussira à réaliser son désir d'évasion. Le dehors ne deviendra pas pour lui le synonyme de la défaite, mais, au contraire, celui de la réussite, du moins sur un certain plan. L'île à côté de la Martinique — l'île de bonheur, rêvée seulement par Jeanne, devient pour lui un endroit concret, où il vivra, travaillera et deviendra célèbre. — „Il racontait son avenir, comme vous racontez son passé — s'étonnait Jeanne devant le fils d'Antoine — et c'est la même histoire. Sa volonté a été la plus forte!”²⁴

Peut-être Antoine a-t-il pu conquérir le dehors parce qu'il a su rompre définitivement et sans retour ses liens avec le dedans: son père, les Tellier, Juliette²⁵. Ainsi, bien que la perte de Jeanne n'eût pas cessé d'être pour Antoine une source des souffrances, l'évasion lui a ouvert le monde; traité de voyou à Pont-Audemer où l'on couvrait de ses tableaux le poulailler, il fut reconnu dans le monde comme un des plus grands peintres de son époque²⁶.

Quant à Jeanne, bien qu'elle croie à une suite de hasards qui l'auraient empêchée de partir²⁷, le seul vrai obstacle, comme on le verra, ce fut sa propre faiblesse. La défaite de Jeanne semble être l'effet de l'influence de son milieu. Les opinions de son père, l'opportunisme de sa mère et tout ce qui l'attache encore à son milieu l'emportent finalement, sans qu'elle s'en rende compte, sur ses propres convictions et sur ses sentiments²⁸. Désormais le dedans et le dehors changeront pour Jeanne de signification. Le dehors ne représentera plus rien. C'est avec Antoine et par Antoine seulement que le monde devenait immense et fascinant. „Ce vaste monde qui

indigène, sur une belle banderole bleu ciel, en lettres blanches: «Ecoutez chanter deux amoureux et offrez-leur de quoi manger ce soir». Je vous garantis le succès. Nous ne manquerons de rien, le bon Dieu nourrit toujours ses petits oiseaux” (ibidem, p. 327).

²² Ibidem, pp. 344-345.

²³ Ibidem, p. 345.

²⁴ Ibidem, p. 318.

²⁵ „Pour rompre avec son passé, mon père avait pris ce pseudonyme [d'Antoine Muriel]” (ibidem, p. 312).

²⁶ Ibidem, p. 314 et 315.

²⁷ „Avec Antoine, mon malheur ne fut qu'un accident” (ibidem, p. 333).

²⁸ Cf. H. Gouhier, *L'oeuvre théâtrale*, Paris 1958, p. 132 („Le mot «milieu» ne doit pas tromper: il n'introduit pas une relation spatiale selon le couple extérieur-intérieur. Titus est en Rome, mais Rome est en Titus. Le milieu est à la fois extérieur et intérieur à la personne; c'est même pourquoi aucune abstraction ne peut complètement séparer la personne du milieu.”).

m'échappait!" — s'écriait-elle après son premier rendez-vous manqué²⁹. Après le second, tous ses rêves seront morts. Paradoxalement, peu de temps après, ses parents morts tous les deux, le monde s'ouvre devant Jeanne. Seulement alors, elle n'y tient plus, car il est vide pour elle. Où qu'elle n'aille, elle est seule. Seule est aussi Juliette, malgré ses amants de passage. Toutes les deux, Jeanne et Juliette voyagent, mais jamais ensemble, chacune terriblement seule. Le récit que Juliette fait de son voyage en Grèce témoigne aussi bien de son peu d'intérêt pour le pays qu'elle visite que de sa solitude. „Tous les jours, de vieux cailloux démolis dans des îles pleines de montagnes, avec des moustiques partout. Du vin qu' on ne peut pas boire avec des journaux qu'on ne peut pas lire"³⁰. La solitude de Juliette est comme un accompagnement à la solitude de Jeanne³¹. Et toutes les deux, où qu'elles n'aillent, reviennent régulièrement à Pont-Audemer.

Ainsi, de ces deux forces dynamiques que sont dans la pièce le dedans et le dehors, c'est le dedans qui semble finalement triompher. Après toutes les catastrophes on y revient, car, représentant toujours la stabilité, la sécurité, l'aisance et l'habitude, il abrite en plus les souvenirs du bonheur perdu. Le dedans comptera désormais comme un cadre qui réunit les souvenirs, car „dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écrouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut „suspendre" le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça"³².

On dirait qu'il y a une polarisation de la maison — gardienne de souvenirs. Elle attire et réunit curieusement à un certain moment ceux qui avaient été mêlés au drame d'autrefois: Jeanne, Juliette et, par l'intermédiaire de son fils, Antoine. Il se fera une telle cumulation de souvenirs que le passé revivra avec ses morts. Mais, en surgissant ainsi et en entraînant les protagonistes à la recherche de la vérité, le passé, par l'intermédiaire du dehors (le fils d'Antoine venu de la Martinique) bouleversera le calme apparent et brisera la coquille. Désormais, il ne reste plus rien à Jeanne et la voilà, dépourvue d'illusions et de souvenirs, entre le dehors et le dedans, aussi vides et froids l'un que l'autre.

Rappelant un projet de Salacrou qui voulait refaire une de ses premières pièces, *Tour à Terre*, en situant le deuxième acte „six mois auparavant" pour „provoquer des effets dramatiques dont on soupçonne mal la grandeur et l'inattendu", Mignon remarque que, paraissant ne songer qu'à une trouvaille de technicien, Salacrou recherchait déjà en 1929 „la forme dramatique qui devait théâtraliser sa philosophie

²⁹ Ibidem, p. 330.

³⁰ Ibidem, p. 303.

³¹ „Quand je pense qu'un jour tu pourrais me manquer, je deviens folle" (ibidem, p. 307).

³² Bachelard, op. cit., p. 135.

de l'existence"³³. Le temps semble en effet jouer un rôle particulièrement important dans le théâtre de Salacrou et ceci aussi bien dans sa vision de l'homme que dans la structure dramatique de ses pièces³⁴.

Dans *Comme les chardons...* l'héroïne de Salacrou est l'objet de l'action destructrice du temps. Cette action est double. D'un côté, ce qui détruit, c'est la durée, le temps vide qui n'apporte rien, qui ne change rien, qui ne peut plus rien changer dans la vie de Jeanne³⁵. Elle subit cette durée du temps qui ne se fait presque pas sentir, qui s'exerce imperceptiblement sur elle, comme sur ces chardons qui „passent sans changer de couleur”. D'autre côté, le temps devient destructeur par la confrontation du présent et du passé. Le jour de son cinquantième anniversaire, qui tombe (symboliquement?) le jour de la Toussaint, Jeanne est obligée à faire une sorte de révision de sa vie. Elle vient d'apprendre qu'Antoine est mort depuis bientôt deux ans. Cette mort, comme diluée dans le temps („Antoine est mort comme les chardons, sans le dire”)³⁶ fait mourir aussi le dernier rêve de Jeanne³⁷. Et c'est d'une perspective de la fin qu'elle regarde maintenant son passé.

Une comparaison s'impose tout naturellement avec *l'Inconnue d'Arras*, où Ulysse regarde sa vie du moment de la mort. On pourrait très bien rapporter aussi à Jeanne les paroles adressées par Nicolas à Ulysse: „Les perspectives sont bouclées, vous êtes un homme achevé, qui n'a plus de futur”³⁸. Cette prise de conscience tragique chez le héros regardant sa vie désormais achevée, s'effectue dans les deux pièces grâce à ce qu'on appelle le „retour en arrière”. Salacrou avait déjà utilisé ce procédé, qui consiste selon lui à „mettre sur la scène la coexistence d'événements qui

³³ Op. cit., p. 135.

³⁴ „Une des questions essentielles de la dramaturgie et de la métaphysique salacriennes: l'irréversibilité du temps et le fatalisme déterministe” (M. Bunjevac, *Le problème du temps dans l'Inconnue d'Arras d'Armand Salacrou*, in: *Travaux de linguistique et de littérature*, Etudes litt. VIII, n° 2, Strasbourg, L. Klincksieck, 1970, p. 139).

Pour R. Campbell, un leitmotiv particulièrement persistant dans le théâtre de Salacrou est „celui des rapports de l'homme et du temps” (*Salacrou et l'existentialisme*, in: Mignon, op. cit., p. 276).

Le théâtre de Salacrou est „un théâtre où l'auteur manipule le temps de la façon la plus arbitraire” (P.-H. Simon, *Théâtre et destin*, Paris 1959, p. 134).

³⁵ „Antoine: — Pourquoi vous, n'étiez-vous pas au rendez-vous pour partir avec mon père? — Jeanne: — Que puis-je dire aujourd'hui? Je n'étais pas au rendez-vous. Puis, je suis revenue. L'attendre encore. Et comme dans un rêve, je l'attendais toujours, quand vous êtes entré” (*Comme les chardons...*, p. 339).

³⁶ Ibidem, p. 313.

³⁷ „Je n'avais naturellement plus d'espoir. Qu'aurais-je pu espérer? Qu'un vieux monsieur pousse la porte, et vienne me dire... vienne me dire quoi? Non, je ne pouvais plus rien espérer; si ce n'est un miracle. Car un miracle pouvait tout transformer. Comment? Les miracles sont faits précisément pour nous inventer ce bonheur qui semble impossible et qui arrive d'une façon que les vivants ne peuvent pas inventer tout seuls. C'est ça, le miracle. Mais maintenant Antoine est mort. Le seul miracle, c'eût été que je tombe morte quand je vous ai vu, vous son fils, puisqu'en plus il a eu un enfant qui vient me demander des comptes, avec son regard” (ibidem, p. 320).

³⁸ *L'Inconnue d'Arras*. in: *Théâtre*, t. III, p. 129.

ne se suivent pas dans le temps³⁹, dans *les Frénétiques* (1934), *l'Inconnue d'Arras* (1935) et *les Nuits de la colère* (1946). La rencontre, dans *le Soldat et la sorcière*, du vieux Maurice de Saxe et du jeune homme qu'il avait été, semble représenter la même ligne de recherches. C'est pourquoi la question, que Salacrou soit ou non, l'inventeur du „retour en arrière” au théâtre⁴⁰, nous semble moins importante que le fait que cette technique est une conséquence logique de toutes ses préoccupations dramatiques. Expliquant à Mignon pourquoi il se sert volontiers de ce procédé qu'il aurait pu utiliser dans toutes ses pièces⁴¹, Salacrou dit: „J'ai eu le sentiment que, si on revient en arrière pour expliquer les choses antérieures, on comprend mieux la chose du moment, je crois qu'il y avait un élément dramatique dans cette confrontation et c'est cet élément dramatique qui me touchait”⁴².

De nombreuses remarques sur le temps, sur son écoulement, sur les années qui passent, en qui le texte de *Comme les chardons...* abonde, permettent au spectateur de prendre du recul vis-à-vis de ce qu'il regarde et de voir la vie de l'héroïne dans le grand mouvement du temps humain⁴³. De cette manière il se crée un certain climat qui facilite les „retours en arrière”.

Dans *Comme les chardons...*, ces „retours” semblent être introduits avec plus de cohérence et plus de méthode que dans les pièces précédentes. Leur fonction est avant tout, dramatique. Quelques facteurs y contribuent: l'inattendue visite d'Antoine Muriel dont on ne savait même pas qu'il existât; son extraordinaire ressemblance avec son père pour qui on le prend au premier moment; son obstination à rechercher la vérité sur la jeunesse de son père; l'anniversaire de Jeanne, qui correspond aussi à celui de l'inexplicable disparition d'Antoine; enfin la date (on est le jour de la Toussaint). Tout ceci aide à faire rompre la conjuration du silence sur le passé. Le vieux Mathieu dit le premier: „Je suis assez chaviré pour qu'on puisse en parler”⁴⁴. Mais, quand Jeanne arrête le jeune homme, en disant: „Une seconde!”, Mathieu soupirera amèrement: „Si elle commence, ella sera longue, la seconde, ma pauvre Jeanne...”⁴⁵.

³⁹ A. Salacrou, *Impromptu délibéré. Entretiens avec Paul-Louis Mignon*, Paris 1966, p. 120.

⁴⁰ Bunjevac énumère les dramaturges qui l'ont utilisé avant Salacrou (voir op. cit., pp. 126-127).

⁴¹ Salacrou l'avait dit à quelques reprises. Voir *Impromptu*, p. 122.

⁴² *Ibidem*, p. 121.

⁴³ „Nous nous connaissons depuis quarante ans au moins” (*Comme les chardons...*, p. 302); „[...] ce garçon parti il y a trente ans...” (*ibidem*, p. 309); „[...] il fait vingt-cinq ans, juste comme autrefois, quand il est parti” (*ibidem*, p. 310); „Voici trente ans que vous n'avez pas vu mon père. — Trente ans, aujourd'hui même, très exactement” (*ibidem*, p. 311); „Je me suis surprise agacée par ces jeunes gens, qui nous regardent comme si nous n'avions jamais eu vingt ans. Et je leur donnais secrètement rendez-vous dans trente ans, moi disparue, mais les regardant toujours, et voyant d'un seul coup ces trente années leur tomber sur leur visage” (*ibidem*, p. 305); „Le bon Dieu aurait dû en user avec les hommes comme avec les fleurs des champs. Un grand rythme de saisons humaines, tous les cinquante ou soixante ans. Arrivant tous ensemble et partant tous ensemble...comme les feuilles des arbres...” (*ibidem*).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 310.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 313.

Ainsi préparés, les „retours en arrière” (et il y en aura trois) pourront avoir lieu. Ils sont tous annoncés par un changement de lumière et une projection du papier peint⁴⁶, et introduits par une exclamation que Jeanne, sous le coup de l'émotion, laisse échapper:

„Papa! Antoine avait gardé mes lettres!”⁴⁷

„Donc Antoine pouvait aimer son enfant...”⁴⁸

„Antoine, je te demande pardon...Maman! Maman!”⁴⁹

Les évocations du passé n'interrompent pas le cours de l'action que constituent: le retour de Jeanne à Pont-Audemer, la présentation d'Hubert, ami de Juliette, l'arrivée d'Antoine Muriel qui se dit le fils d'Antoine Grandidier, ses révélations et son enquête sur la jeunesse de son père. La présence sur la scène de Jeanne (elle ne sort que pour un instant)⁵⁰ garantit la continuité de l'action. D'autre part, les personnages „du présent” (Juliette, Hubert, Antoine Muriel) ont toujours un motif justifié pour quitter le salon ou pour y rentrer (photopies des lettres laissées dans la serviette, recherche au grenier d'anciens tableaux d'Antoine, que son fils aimerait racheter pour son musée etc.) Lorsqu'ils quittent la scène (où apparaîtront les images du passé), le spectateur les sait occupés ailleurs. Pendant un certain temps, Salacrou délimite ainsi soigneusement les deux niveaux temporels de l'action. Cela se voit surtout dans le premier „retour” qui est encore très discret. L'apparition du père semble être une matérialisation des souvenirs de Jeanne et répondre à son cri: „Papa! Antoine avait gardé mes lettres!” En réalité, chacun d'eux monologue à part. Lorsque Jeanne lève ses yeux et se rend compte de cette présence, elle a peur et elle s'enfuit. („Papa? Je deviens folle! Juliette! Juliette! Au secours!”)⁵¹.

Peu à peu, Jeanne se laisse envahir par les souvenirs, et les deux suivants „retours en arrière” ne semblent plus l'effrayer. (Il est vrai qu'elle sursaute encore en entendant le son de la voix de sa mère)⁵². Salacrou fait revivre à Jeanne quelques moments capitaux de sa vie: ceux qui se sont gravés à jamais dans sa mémoire. Ce seront: l'arrivée d'Antoine chez les parents de Jeanne, leur refus de la lui donner; la déclaration d'Antoine qu'il partira avec Jeanne, avec ou sans mariage, dût-il l'enlever de force; ce sera aussi leur départ manqué à cause de la mère de Jeanne qui a choisi justement ce jour-là pour quitter son foyer. Ce sera enfin l'exhortation de la mère de Jeanne, rentrée six mois plus tard, malade et délaissée, à ne pas suivre Antoine, mais à aller avec elle dans une clinique en Suisse.

⁴⁶ „Quand vous êtes parti, les murs étaient couverts de papier à fleurs, avec des oiseaux” (ibidem, 318).

⁴⁷ Ibidem, p. 320.

⁴⁸ Ibidem, p. 323.

⁴⁹ Ibidem, p. 343.

⁵⁰ Cf. ibidem, p. 321.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, p. 324.

Ce passé que Jeanne revoit, elle le connaît si bien qu'elle sait à l'avance ce qui sera dit ou fait. Ses commentaires en témoignent:

„Toujours si content de toi!“⁵³ dit-elle en écoutant parler son père.

„Cette phrase qui dégouline dans ma tête depuis trente ans: Plus tard, tu me remercieras“⁵⁴.

„Et cette dispute toujours recommencée“⁵⁵.

„Tu vas encore ricaner, au lieu de nous aider“⁵⁶.

„Ils vont se fâcher et toujours j'aurai mal“⁵⁷.

Si Jeanne connaît si bien tout ceci, c'est que „certains instants de notre vie ne s'installent jamais dans le passé. Ils restent grouillants, bien vivants“⁵⁸ et que „notre passé est un disque. Chaque fois qu'il tourne, c'est toujours la même chanson“⁵⁹.

La position de Jeanne dans ces retours au passé est celle de spectatrice. Il lui arrive une ou deux fois d'entrer dans le jeu et de se mettre à parler comme si elle se trouvait de nouveau dans ce passé, mais en réalité, sa position est celle d'observatrice et de commentatrice. Son personnage est parfois doublé par celui de Jeanne jeune. Elle se regarde donc parler et agir, mais comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, sans s'identifier avec Jeanne jeune⁶⁰. Les mêmes faits, les mêmes actes sont vus et jugés des deux différentes perspectives temporelles⁶¹. Ce „jeu de glaces qui décompose l'homme comme le prisme peut le faire de la lumière“⁶² permet à A. Salacrou d'obtenir cet „éclairage nouveau des objets présentés“⁶³ qu'il recherche. Chacune des deux Jeanne correspond à un autre niveau temporel de la pièce: l'une participe au temps chronologique des spectateurs, l'autre est un personnage „du passé“. Ces deux niveaux de temps coexistent dans la pièce et tout d'abord sont bien délimités. A un certain moment cependant, Salacrou brouillera les limites qui les séparent. Cela commence déjà au moment où Jeanne regarde son père et Jeanne jeune, le soir de la fugue de sa mère. Et cette mère, qui, logiquement, devrait être en ce moment dans un train roulant vers l'Espagne, se trouve à côté d'elle et elles regardent ensemble cette scène du passé. La mère est donc en dehors du temps où sont le père et Jeanne jeune. Elle ne semble pas être non plus sur un

⁵³ Ibidem, p. 321.

⁵⁴ Ibidem, p. 323.

⁵⁵ Ibidem, p. 326.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, p. 327.

⁵⁸ Ibidem, p. 342.

⁵⁹ Ibidem, p. 340.

⁶⁰ De même que ne se reconnaissent pas le vieux et le jeune Maurice de Saxe; de même que ne veulent pas se reconnaître Maxime 20 et Maxime 37.

⁶¹ Combien elles sont différentes, l'exclamation de Juliette en témoigne: „La véritable tricherie de la vie, c'est qu'en vieillissant nos actes changent de signification.[...] Ils nous poursuivent et nous sommes encore responsables d'eux, nous qui ne les reconnaissons même pas“ (*Comme les chardons...*, p. 348).

⁶² Mignon, op. cit., p. 76.

⁶³ *Note sur le théâtre*, in: *Théâtre*, t. II, p. 232.

autre plan du passé (p. ex. après son retour, six mois plus tard) puisqu'il y a un dialogue entre elle et Jeanne laquelle, comme on vient de le dire, ne quitte pas son présent („Antoine m'attend et m'attendra toujours sur le quai de la gare!”)⁶⁴.

Cette confusion entre les différents niveaux du temps s'accentue lorsque Juliette apparaît soudain à côté de Jeanne après une scène du passé et conclue: „Tu vois bien que c'est elle qui t'a entraînée”⁶⁵ (il s'agit de la mère de Jeanne et du voyage en Suisse). Et quand Jeanne se met à faire des reproches à Juliette au sujet du passé, ces reproches seront doublés par ceux que se feront Jeanne jeune et Juliette jeune. C'est une scène très intéressante, car ce qui est l'objet de ces reproches, est vu et jugé en même temps des deux différentes perspectives temporelles⁶⁶. Mais c'est surtout à la fin de la pièce qu'il se produit une véritable fusion des différents plans temporels qui fondent en une sorte de temps éternel où se retrouveront les vivants et les morts.

Les retours en arrière ne font revivre que certains moments de la vie de Jeanne, mais étant une sorte de catalyseurs, ils déclenchent toute une série de souvenirs. Ceux-ci ne sont pas représentés, mais seulement évoqués. Ainsi, dans ce rappel du passé, la parole complète ce que le jeu n'explique pas. Le spectateur doit découvrir ce passé à travers ce que dit Jeanne et qui n'est pas toujours objectif⁶⁷, à travers les reproches qu'elles se jettent à la figure avec Juliette après trente ans de silence⁶⁸, et aussi à travers leurs mensonges et leurs silences⁶⁹.

Cependant, peu à peu, le spectateur reconstruira toute l'histoire de Jeanne, de Juliette et d'Antoine.

Empêchée par la fuite de sa mère, Jeanne n'alla pas à la gare, où Antoine l'attendait. Celui-ci, croyant être trahi, décida de se marier le soir même avec n'importe qui, pour passer sous les fenêtres de Jeanne avec „une fille en robe blanche”. Le hasard mit sur son chemin la fille du concierge du château, Juliette, qui, trouvant tout ceci très „comique”, fut d'accord. Le mariage fut un désastre. Peu de temps après, Jeanne devient la maîtresse d'Antoine, elle attend de lui un enfant et ils se préparent à partir ensemble loin de la France. Une intrigue de Juliette fait que Jeanne, se mettant à douter de l'amour d'Antoine, renonce à le suivre et se décide à ne pas laisser naître leur enfant. Antoine, fou de douleur, part seul pour ne revenir jamais. Après la mort de ses parents, quelques années plus tard, Jeanne retrouve

⁶⁴ *Comme les chardons...*, p. 331.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 347.

⁶⁶ On peut parler ici du même phénomène que celui qu'on constate dans *l'Inconnue d'Arras* et que Bunjevac caractérise comme „une temporalité plus intense que d'ordinaire, plus riche et plus suggestive, grâce à cette interférence des plans temporels différents et une oscillation constante de l'action entre eux.” (Bunjevac, op. cit., p. 137).

⁶⁷ C'est Jeanne qui représente dans la pièce ce que Souriau appelle „le Je phénoménologique” (cf. Souriau, op. cit., p. 127 et suiv.).

⁶⁸ *Comme les chardons...*, p. 338.

⁶⁹ Juliette déclare: „Le goût de mon avenir efface tous les souvenirs qui pourraient traîner derrière moi (ibidem. p. 293); „Quand on a vécu trente ans avec un souvenir même truqué, il est devenu vrai” (ibidem, p. 337).

Juliette qu'elle invite à habiter chez elle, pour pouvoir découvrir à travers celle qu'elle haït, la présence de l'homme aimé⁷⁰.

Toute cette intrigue du passé, très habilement agencée, qui se laisse découvrir peu à peu, à la manière d'un roman policier, n'a dans la pièce qu'un rôle secondaire. Ses méandres et ses détours constituent cet enchevêtrement des événements — dont parle P. A. Touchard — au milieu desquels seulement peut se dérouler l'action de la pièce⁷¹. Cette action, dans *Comme les chardons...*, toute intérieure, c'est la découverte par Jeanne du véritable sens des événements passés ainsi que le jugement qu'elle porte sur eux.

Après toutes les révélations sur Antoine, sur sa vie et sa mort, Antoine Muriel qui connaît la vie de son père grâce à un journal laissé par lui, dit à Jeanne qu'Antoine, voulant être honnête envers celle qui était officiellement sa femme, l'avait mise au courant de tout: de sa liaison avec Jeanne, de l'enfant attendu et de leurs projets de départ.

Ainsi, après trente ans seulement, Jeanne comprend que Juliette furieuse, fit semblant de ne rien savoir, mais chercha des mensonges qui empêcheraient Jeanne de partir avec Antoine. Elle lui raconta en riant qu' „Antoine a mis enceinte une fille pour se moquer d'elle et la punir parce qu'elle s'était moquée de lui autrefois”. Il veut l'enlever avec son argent, et pour son argent, seulement „histoire de bambocher huit jours”⁷². Cette phrase, inventée par Juliette (qu'Antoine laissait faire pour éprouver l'amour de Jeanne), Jeanne la crut d'Antoine et la rapporta à elle-même⁷³. C'est alors qu'elle partit pour la Suisse.

A la fin de la pièce, quand les limites du temps s'estompent, en réunissant les vivants et les morts, Jeanne, désespérée se tourne vers Antoine, en disant: „Elle n'était pas de toi, cette phrase...” — „Alors, pourquoi as-tu cru qu'elle pouvait être de moi? — demande Antoine — Voilà donc à quoi je ressemblais dans ton coeur? Et c'est ta première trahison! Et voici ta deuxième trahison: même en croyant ces mensonges, tu devais partir avec moi, mais tu ne m'aimais qu'à la condition que je sois honnête, pas au-delà! Moi, c'est au-delà que je voulais être aimé!” „[...] J'attendais une femme qui puisse tout sacrifier à son amour, tout! Qui ne garde rien pour elle, qui tienne tout de moi, jusqu'à son dernier jour!”

Jeanne: — „Voilà qui est fait Antoine, mais c'est bien tard dans notre vie”⁷⁴.

Ainsi les retours en arrière ne sont-ils pas dans la pièce une jonglerie technique du dramaturge, ni même une illustration de sa méditation sur la vie humaine. Leur fonction dramatique est précise: révéler à l'héroïne le tragique malentendu de sa vie

⁷⁰ Ibidem, p. 338.

⁷¹ *Dionysos. Apologie pour le théâtre. D'Eschyle à Claudel*, Paris 1949, p. 62. Cf. aussi Gouhier, op. cit., p. 80.

⁷² *Comme les chardons...*, p. 347.

⁷³ „Cette phrase sonne dans ma tête la nuit et le jour, dans la brume et dans le soleil, même quand il me semble que je ne sois pas là pour l'écouter” (ibidem, p. 340).

⁷⁴ Ibidem, p. 350.

et lui faire comprendre qu'elle-même, par sa lâcheté a détruit irrémédiablement toute possibilité du bonheur. Jusqu'au dernier moment Jeanne ne veut pas le comprendre: — „Ta colère passée, pourquoi n'es-tu pas revenu? — demande-t-elle. Mais Antoine lui répond: — „Je ne pouvais plus revenir; tu sentais la mort!”⁷⁵

C'est le dernier élément qui manquait à Jeanne pour qu'elle pût comprendre sa vie jusqu'au fond.

Ainsi l'action peut finir. Son dénouement c'est la prise de conscience par Jeanne que sa vie est gâchée par sa faute. Antoine l'aimait, Antoine était heureux d'avoir un enfant, Antoine avait pensé à elle jusqu'à sa mort. Elle n'a donc plus ce refuge: „Antoine ne m'aimait pas. Aucun bonheur n'était possible pour moi”⁷⁶

Désormais Jeanne ne pourra que retourner à l'infini des questions sans réponse: — „Pourquoi n'être pas partie avec Antoine, ne demandant de permission à personne?”⁷⁷; — „Pourquoi la vie d'une vieille femme dépend-elle si étroitement des folies d'une jeune fille?”⁷⁸; — „Et tout était si simple!”⁷⁹ — constate-t-elle, pour arriver à la conclusion: — „Le passé c'est l'enfer”⁸⁰.

Il ne sera pas donné à Jeanne de trouver, pour la fin de sa vie une tranquillité, même à la manière des chardons. Ses souvenirs lui rappelleront désormais que le bonheur avait été possible, et sa conscience lui répétera que tout le mal avait eu sa source en elle-même⁸¹. Notre passé ne peut pas être changé. Bunjevac voit chez Salacrou „une insistance presque obsessionnelle dans la manière à démontrer l'idée de l'irréversibilité du temps”⁸² et il rappelle cette phrase de *l'Inconnue d'Arras*: „Dans la vie tout est unique: les expériences comme les secondes qui passent”⁸³.

A la fin de la pièce, les frontières entre le passé et le présent s'estompent, les vivants et les morts sont réunis comme dans *l'Inconnue d'Arras* ou *les Nuits de la colère*. Les personnages du „grand rêve” de Jeanne „comme des guignols de fête foraine, qui tombent et qui se redressent, sans jamais changer de place”⁸⁴ semblent l'entourer et, condamnés aux gestes et aux paroles d'autrefois, lui récitent chacun son refrain:

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, p. 342 et aussi p. 19 („J'avais accepté de souffrir, mais à condition qu'il n'y ait pas eu pour moi, et par sa faute, de bonheur possible”).

⁷⁷ Ibidem, p. 325.

⁷⁸ Ibidem, p. 336.

⁷⁹ Ibidem, p. 345.

⁸⁰ Ibidem, p. 349.

⁸¹ „Le personnage salacrien non seulement se persuade de l'irréversibilité de nos actions et de sa responsabilité à jamais de l'acte le plus futile comme le plus grave, mais voici que son passé devient pour lui un objet fini, lourd, irréductible” — écrit Mignon (op. cit., p. 75) quatre ans avant la première de la pièce.

⁸² Bunjevac, op. cit., p. 144.

⁸³ *L'Inconnue*, in: *Théâtre*, t. III, p. 195.

⁸⁴ *Comme les chardons...*, p. 351.

Le père: „Tu ne te débarasseras donc jamais de ce voyou?”

La mère: „Moi, j'avais tout de même le courage de rejoindre l'homme que j'adorais...”

Juliette jeune: „Alors que c'est toi qui es partie loin de l'homme que tu aimais”⁸⁵.

Antoine est là aussi et „il sera toujours là!”

— „Jeanne, toute ma vie je t'ai appelée *de l'autre bout du monde*” — dit-il.

— „Et jusqu'à la fin de ma mémoire je t'appellerai Antoine — répond Jeanne — *de l'autre bout du temps*, mais sans bonheur. Avec le regret d'une vie que nous n'avons pas su attrapper avec nos mains”⁸⁶.

Les dernières paroles de Jeanne, résumant toute sa vie, sont:

— „Trompée, dupée, trahie par vous tous et par moi-même, j'ai vécu sans bouger pour rien, et le dernier jour, je n'emporterai pas avec moi de quoi remplir ma tombe. Je regrette tout, Antoine, mes espoirs, mes chagrins, ta naissance et ta mort”⁸⁷.

Le spectateur qui trouverait cette vision trop noire, devrait se rappeler cet aveu de A. Salacrou: — „Lorsque j'essaie de déceler les raisons qui m'amènent chaque jour, depuis plus de trente ans, en face d'un encrier, je découvre d'abord le malaise d'être vivant, la stupéfaction sans cesse renouvelée devant ce fait que j'existe, l'incompréhension totale de mon destin d'homme même si je parvenais à le poser dans une perspective d'éternité”⁸⁸.

JAK OSTY... ARMANDA SALACROU

KILKA REFLEKSJI O CZASIE I PRZESTRZENI

Streszczenie

W sztuce tej, ukończonej i granej w r. 1964, interesująca wydaje się rola czasu i przestrzeni. Gdy chodzi o przestrzeń, uderza tu przeciwstawienie dwu jej kategorii, odpowiadających bachelardowskiemu *dedans* i *dehors*, a których moc oddziaływania kolejno zwiększa się lub maleje. Tęsknoty i marzenia protagonistów kierują się ku *le dehors*, który oznacza wolność i szczęście, podczas gdy *le dedans* jest czymś w rodzaju klatki i stanowi przeszkodę w ich realizacji. Spośród protagonistów jednak tylko Antoine może częściowo zrealizować swe pragnienia. Dla Jeanne, z chwilą utraty ukochanego, świat zewnętrzny staje się pusty i zimny, dom natomiast zaczyna mieć siłę przyciągania jako miejsce wspomnień i dawnych marzeń. Wśród nich Jeanne żyje przez trzydzieści lat „jak osty”, które „przemijają, nie zmieniając koloru, jak gdyby, odkąd stały się raz na zawsze tym, czym są, życie było im niepotrzebne”. Niespodziewanie, świat zewnętrzny wtargnie do Jeanne w postaci syna Antoine'a i zniszczy jej „coquille”; i oto bohaterka pozostanie z pustymi rękoma pomiędzy tymi dwoma przestrzeniami, którymi są *le dedans* i *le dehors*, a obie są dla niej odtąd jednakowo puste.

Problematyka czasu jest w sztuce bardzo bogata. Liczne wypowiedzi na temat lat, upływania

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem (soul. par E. B.).

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ *La vie et la mort de Charles Dullin*, in: *Théâtre*, t. VI, p. 98.

czasu, przemijania przygotowują właściwy klimat sztuki, w której czas, w stosunku do bohaterki, odgrywa rolę niszczącą. Z jednej strony odnosi się to do samego przemijania; czas jest dla Jeanne jałowy i nie może jej już niczego przynieść. Z drugiej strony niszczące działanie czasu przejawia się w konfrontacji bohaterki z jej przeszłością, z którą w pewnej chwili musi się boleśnie rozliczyć. Technicznie dokona tego Salacrou za pomocą przywoływania przeszłości poprzez grę (*retours en arriere*) stosowanego już przez niego w *Nieznajomej z Arras* i *Nocach gniewu*. Konkluzją dramatu Jeanne są jej słowa: „Przeszłość jest piekłem”. Przeszłość bowiem, będąca osobistym dziełem odpowiedzialnego za każdy swój czyn człowieka, jest nieodwracalna i nie dająca się wymazać. Wspomnienia własnych słabości i zmarnowanego życia stają się źródłem rozpaczki bohaterki. Takie spojrzenie na życie ludzkie charakteryzuje większość sztuk Salacrou.