



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

LA RÉPÉTITION DANS LE THÉÂTRE D'ARRABAL

par

PATRICIA MARY PELL

Département des lettres françaises

Faculté des arts

, Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises)

Ottawa - 1986



Patricia Mary Pell, Ottawa, Canada, 1987.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-36541-2



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA



REMERCIEMENTS

Je remercie tous les professeurs du département des Lettres françaises, ainsi que toutes les secrétaires, qui m'ont aidée au cours de mon séjour à l'Université d'Ottawa, de leur appui, de leur bonté et de leur instruction.

Surtout, je remercie Monsieur Eugène Roberto, professeur titulaire du département, le directeur de la thèse. C'est grâce à son encouragement, à l'exactitude de sa direction, et à sa patience, que j'ai pu achever cette thèse.

Ces remerciements ne font qu'effleurer la surface de ma profonde reconnaissance envers tous, et toutes.

TABLE DES MATIÈRES

	<u>PAGE</u>
INTRODUCTION	4
CHAPITRE 1 - LA RÉPÉTITION DES MOTS.	13
A. L'écholalie.	14
B. L'épizeuxie	26
C. L'anaphore	38
D. L'épistrophe	40
E. L'épanalepse	43
F. La redondance.	45
G. L'épanode.	50
H. La citation.	55
CHAPITRE 2 - LES PERSONNAGES	73
A. Les jumeaux schématiques: les brancardiens.	75
B. Les jumeaux: Zapo-Zépo.	83
C. Le couple: Asan et Alima.	99
CHAPITRE 3 - FAITS SCÉNIQUES	123
A. La répétition intra-dramatique des faits	124
B. La répétition extra-dramatique des faits christiques.	137
CHAPITRE 4 - OBJETS ET GESTES.	165
A. Les armes.	168
B. Le fil dramatique.	187
C. L'oeuf mystique.	202
CONCLUSION	228
ANNEXE - CLASSIFICATION ISOTOPIQUE DES IMAGES.	242
INDEX I - NOMS DES AUTEURS	243
INDEX II - TITRES DES PIÈCES	245
INDEX III - NOMS DES PERSONNAGES	247
BIBLIOGRAPHIE.	252

INTRODUCTION

Dans cette thèse, qui a pour sujet la répétition dans le théâtre d'Arrabal, je propose de partir des structures de l'imaginaire de Gilbert Durand.¹ Cet imaginaire est situé dans une valorisation des images qui a commencé à la fin du dix-huitième siècle et qui a continué jusqu'à nos jours.

L'image existe à plusieurs niveaux. Au niveau figuratif simple, il s'agit de comparaison et de métaphore surtout dans le texte littéraire. A un niveau plus élevé, c'est le symbole ou objet qui renvoie à un autre objet: par exemple, chez Mallarmé, l'objet est évoqué par le symbole; e.g. femme-cygne. Par analogie, l'image jaillit de l'expression créatrice pour exprimer des correspondances ou des émotions dont l'expression littérale réduirait et la portée et le mystère. Une femme est évoquée par son parfum, l'amour par le chant du rossignol (Baudelaire, Verlaine). La cosmicité de l'image en élargit le sens surtout depuis l'avènement de la psychanalyse. Souvent considérés comme réducteurs de l'image, Freud et, ensuite, Jung ont contribué au rayon-

1. Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969.

nement du symbole et au dépassement de simples signes qui renvoient à eux-mêmes. D'où le rôle de l'image dans l'interprétation des rêves, dans l'exploration de l'inconscient individuel, culturel et collectif. Elle n'a trouvé son plein épanouissement dans le domaine de la critique littéraire qu'assez récemment.

Polyvalente, l'image ne peut néanmoins être interprétée n'importe comment, selon le caprice de n'importe qui. Elle jaillit de l'esprit créateur, telle une gerbe d'étincelles, dont chaque tige renvoie aux autres. Par exemple, l'image de l'arbre renvoie en même temps à celles de la croix, de la racine renversée, du germe, symboles du renouveau. Et c'est de cette polyvalence de l'image qu'est née la notion de l'imaginaire. Celui-ci est le sujet de nombreuses études relativement récentes. Au sens général du mot, c'est la somme des multiples images qui peuplent l'esprit humain. Dans le cas de l'écrivain, ou de l'artiste, l'imaginaire est le tissu même dont son oeuvre est tissée. Au niveau collectif, il rejoint l'imaginaire universel de tout artiste jusqu'aux plus lointains dans le temps et dans l'espace, réduisant ces deux différences par la puissance de l'inconscient collectif et culturel auxquels s'entrelace l'expérience réelle de chacun.

Durand a puisé sa thèse à maintes sources, mythologiques, religieuses, historiques, psychanalytiques, anthropologiques. Il est surtout disciple de Gaston Bachelard, dont l'oeuvre sur les éléments de la Nature a illuminé la critique littéraire moderne. Bachelard, à son tour, a été inspiré par Jung. Mais le principe de la classification isotopique des images chez Durand est emprunté à la réflexologie de Betcherev. Et c'est, en premier lieu, cette classification qui nous intéresse, car elle est à la base de notre analyse de l'imaginaire d'Arrabal: Durand divise d'abord les images en régimes, un régime diurne et un régime nocturne. Au premier appartiennent les premières structures. Au deuxième appartiennent les deux autres structures. Ces structures correspondent aux trois réflexes dominants des gestes humains. - Le régime diurne comprend les structures héroïques, et elles correspondent à la dominante posturale, qui est le réflexe fondamental de l'enfant qui se redresse. Le deuxième type de structure est mystique, et correspond à la dominante digestive, à toute sensation de contact, de toucher, de goûter, à la répétition des gestes infantiles communs à tout être humain. Les structures du troisième type sont les structures dramatiques qui reflètent la dominante copulative. Ces dernières appellent les rythmes saisonniers, les déplacements des

7

astres, la répétition des gestes cycliques et progressistes. Ce sont des structures de liaison qui relient les structures héroïques aux structures mystiques dans des gestes synthétisants. Toutes ces structures et leurs réflexes anthropologiques, correspondent, en partie, et aux trois types psychologiques définis par Jung, et aux catégories élémentaires de Bachelard. Elles mettent en valeur le mythe de l'éternel retour tel que défini par Eliade. Elles constituent des matrices où se situent des constellations de symboles et d'archétypes appartenant à l'inconscient collectif de tout imaginaire. Chaque série de structures et de réflexes suit un schème verbal. Les structures héroïques sont verticalisantes; elles s'associent aux mouvements de la séparation et de la montée. Les structures mystiques explorent la descente, les profondeurs de l'intimité et du redoublement. Et les structures dramatiques suivent la rythmique du va-et-vient, du frottement, s'ouvrant parfois à une progression au-delà du geste cyclique. Chaque série de structures et de réflexes correspond à des archétypes et à des symboles fondamentaux qui sont enracinés dans l'imaginaire de toute culture, et qui trouve leurs origines dans les saisons, les éléments, la religion, les événements de la vie et de la mort. L'universalité de la classification est établie. La dominante posturale correspond aux

matières lumineuses, aux armes, aux héros, au guerrier, à une figure solaire. La dominante digestive exige des matières profondes, souvent en forme de contenant, la nuit et la mort. La dominante copulative s'associe au feu-flamme, à la rythmique saisonnière et lunaire qui se répète. Plus précisément, Durand fournit une classification de symboles et d'objets qui appartiennent spécifiquement à chaque catégorie de structures. On note, dans les structures héroïques, le glaive, le soleil, la circoncision, pour en nommer quelques-uns. Dans les structures mystiques, on remarque la coupe, l'enfant, le récipient, la fleur, la femme, le berceau, le Mandala, la barque et l'oeuf. Et dans les structures dramatiques se rangent le bâton, le Fils, l'arbre, la roue, la croix, la triade, le Messie, le sacrifice, la musique et d'autres éléments de synthèse.

C'est à partir de cette classification isotopique des images² que nous abordons notre analyse de l'imaginaire d'Arrabal. Nous avons noté la présence de la répétition dans les deux structures nocturnes définies par Durand. Cette répétition prend, semble-t-il, plus d'une forme. Elle fait partie de la persévération et du

2. Annexe, p. 242, Gilbert Durand, Ibid., Classification isotopique des images, pp. 506-507.

redoublement du geste digestif qui se répète incessamment, menant à une sorte de complaisance dans la matière, subjectivité égoïste qui ramène tout au soi, de sorte que tout s'entremêle, se protège, se ressemble. Selon Durand:

Enfin, un caractère relie, fortement, le centre et son symbolisme à la grande constellation du Régime nocturne: c'est la répétition. L'espace sacré possède le remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des "centres" et sur l'ubiquité absolue du sacré: "La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant."³

Ce texte résume le premier rôle de la répétition et évoque les cercles fermés du Mandala qui vont en diminuant vers le centre. La signification qui est accordée à la répétition par Durand trouve son origine dans la répétition des images depuis des civilisations préhistoriques jusqu'à nos jours, qu'elles se trouvent sur les murailles de cavernes, dans des manuscrits illuminés ou dans une peinture de Picasso. Si les images gravitent autour des constellations plus élargies, il va sans dire que cela est vrai aussi des êtres humains. Les jumeaux, les frères, les couples se trouvent en abondance à travers l'histoire, la mythologie, la religion et la

3. Gilbert Durand, Ibid., p. 284.

littérature de l'homme. Et un mot-clé de cette répétition est la ressemblance, qui répond, de nouveau, aux structures mystiques. Durand continue, en disant:

L'homme affirme par là son pouvoir d'éternel recommencement, l'espace sacré devient prototype du temps sacré. La dramatisation du temps et les processus cycliques de l'imagination temporelle ne viennent, semble-t-il, qu'après ce primordial exercice de redoublement spatial.⁴

En d'autres mots, la répétition close des structures mystiques se retrouve, mais renouvelée, dans les structures dramatiques. Certes, les saisons se répètent, la naissance, la vie et la mort de la Nature, comme celles de l'homme, se suivent en succession inexorable. Mais l'espace mort du Mandala, tout exquis qu'il puisse être, est remplacé, au niveau dramatique par la répétition temporelle, qui contient toujours une promesse de renaissance. De sorte qu'on retrouve, dans la répétition agrolunaire, et surtout dans les symboles de l'initiation et du sacrifice, un messianisme⁵ implicite dans les religions les plus anciennes tout autant que dans le christianisme. C'est précisément cette temporalité qui rend la répétition des structures dramatiques plus significative que celle des structures mystiques dans la classification de Durand.

4. Ibid., p. 284.

Ainsi, la répétition, dans notre étude de l'image, ne paraît pas pouvoir se situer indifféremment dans les trois structures. Elle semble se placer de préférence dans les structures mystiques et dramatiques. Ayant établi que la structure mystique repose sur le redoublement, et que la structure dramatique repose sur un mouvement de lien qui va du passé à l'avenir et qui inclut la répétition, nous abordons l'étude de celle-ci dans le théâtre d'Arrabal, en nous attachant aux structures de Durand, et à leurs éléments qui concernent la répétition. Nous proposons une analyse de la répétition des mots, des personnages et des scènes dans une exploration de l'imaginaire d'Arrabal, à la lumière des trois structures héroïques, mystiques et dramatiques. Tout comme nous l'avons remarqué en parlant de Durand, nous pourrions peut-être trouver des groupements de mots et d'images qui se ressemblent. Et nous notons que les personnages sont souvent groupés par deux. Ces groupements par deux, sont-ce des jumeaux? Sont-ce des couples? Nous étudierons aussi les combinaisons possibles de répétition dans les scènes. Par exemple, les genres de répétition à l'intérieur d'une scène, dans une même pièce ou d'une pièce à une autre que nous appellerons les faits scéniques. Et même là répétition de textes qui ne sont pas d'Arrabal mais qui sont empruntés. Nous passerons,

enfin, à l'étude des objets à la suite de l'analyse de la répétition ainsi délimitée pour tenter de découvrir la profonde signification de cette dernière. On est porté à ce mouvement-là parce que les objets paraissent comme des foyers importants de l'imaginaire, plus importants même semble-t-il, que les mots, les personnages et les scènes.

L'étude des objets nous permettra de mieux définir l'imaginaire de la répétition. Sans nous attarder à la répétition des objets, nous insisterons sur le fonctionnement des objets, qui ont un pouvoir totalisant et rayonnant dans l'imaginaire d'Arrabal. Et nous essaierons de les placer dans les structures mentionnées. Mais la question est, pour le moment, simplement posée: ces objets, sont-ils héroïques, mystiques ou dramatiques? Quel sens donnent-ils à la répétition généralisée?

CHAPITRE 1

LA RÉPÉTITION DES MOTS

La définition de la répétition qui répond aux besoins de cette étude de la répétition stylistique est la suivante: c'est la reproduction une fois ou plusieurs fois du même son ou groupe de sons, du même mot ou groupe de mots. Elle prend son essor au niveau phonique dans l'écholalie. Celle-ci consiste à répéter des sons ou des syllabes dans une série phonique. Nous l'analyserons sous les rubriques suivantes: A. L'écholalie directe à la fin d'une série phonique; l'écholalie espacée à la fin d'une série; l'écholalie directe au début ou à l'intérieur d'une série; l'écholalie espacée au début ou à l'intérieur d'une série. Nous emprunterons les définitions suivantes à la nomenclature de Morier¹, allant de la figure la plus simple à la plus complexe: B. La palillogie ou "l'épizeuxie, représentée en réalité plusieurs types de répétitions consécutives"²: la

1. Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses de l'Université de France, 1975.

2. Ibid., p. 427.

réduplication; la tripllication; la palillogie multiple; syllabisée; ou syntaxique. C. L'anaphore, ou la répétition de mots au début de l'énoncé. D. L'épistrophe, ou la répétition de mots à la fin de l'énoncé. E. L'épanalepse, ou la répétition de mots en début et à la fin de l'énoncé. F. La redondance, qui consiste à répéter ce qui a déjà été dit sous une autre forme. G. L'épanode, qui consiste à jouer avec le même mot ou la même formule. H. La citation, qui est une forme de la répétition. On donnera la définition précise de chaque figure au début de chaque analyse.

A. L'écholalie

Nous avons remarqué d'abord dans le théâtre d'Arrabal, le phénomène de l'écho, son répercuté qui représente l'élément le plus simple. Nous l'appellerons l'écholalie. Mot relativement récent, emprunté à la psychanalyse, l'écholalie consiste en la répétition machinale de certains sons. L'écho est la

Répétition plus ou moins distincte d'un son heurtant contre un corps qui le réfléchit. Écho simple, celui qui ne répète les sons qu'une fois, écho multiple, celui qui les répète plusieurs fois, écho monosyllabique, celui qui ne répète qu'une syllabe, écho polysyllabique, celui qui répète plusieurs syllabes.³

3. Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, Tome 3, Gallimard/Hachette, Paris, 1963, pp. 403-404.

Ajoutons, à cela, la définition suivante de l'écholalie:

Pour Battro, 1966.-- c'est la "répétition de syllabes ou de mots".⁴

Nous ajoutons à ces définitions, par suite logique, notre propre définition de l'écholalie comme la répétition, par une, deux ou plusieurs fois, de phonèmes, de syllabes ou de mots, du point de vue purement phonique. Avant d'aborder nos premiers exemples, définissons, selon Mounin, le phonème:

Le phonème est l'unité distinctive minimale de deuxième articulation. C'est une unité fonctionnelle, qui à elle seule est "susceptible de servir, dans un langage donné, à la différenciation des significations intellectuelles."⁵

La plupart de nos exemples se trouvent dans le langage des agents dans Le Tricycle et du "Martien" dans L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, stéréotypes soit du fonctionnaire, soit de l'être bizarre d'un autre monde, ce langage consiste en des chaînes de phonèmes, donc nous

-
4. Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIXième et du XXIième siècle, publié sous la direction de Paul Imbs de l'Institut, Tome septième [Désobstruer-Epicurisme] Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1979, p. 65.
 5. Dictionnaire de la linguistique, sous la direction de Georges Mounin, Paris, P.U.F., 1974, p. 259.

allons parler, au lieu de "mot" d'une "série phonique". Le mot étant l'unité la plus petite qui a un sens, on ne peut vraiment parler de sens en parlant de ce langage nouveau. On devine parfois un certain sens mais celui-ci provient plutôt du son. Définissons la syllabe selon Larousse qui en fait, à notre sens, la plus simple classification, dont nous retiendrons le tableau suivant:

Pierre Delattre a calculé dans une somme de discours oraux la fréquence de certains types de syllabes en français.

(C = consonne, V = voyelle)

-Type C+V (ex.: ta, bo, mi): 54, 9 p. 100
 -Type C+V+C (ex.: tar, bol, mis): 17, 1 p. 100
 -Type C+C+V (ex.: tra, blo, mia): 14, 2 p. 100
 -Type V+C (ex.: al, or, os): 1, 9 p. 100

Notons surtout que la syllabe française doit contenir au moins une consonne et une voyelle.⁶

L'écholalie directe à la fin d'une série phonique:

Elle est simple:

L'Architecte.-- "Tralala-tralala."⁷

-
6. Grand Larousse de la langue française en 7 volumes. Tome 7ième, sus-z, Librairie Larousse, Paris, 1978, p. 5881.
7. Fernando Arrabal, Théâtre panique: L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, Paris, 10/18, 1974, p. 129. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.] [Je souligne les éléments intéressants dans les citations.]

Celle-ci représente le type de syllabe la plus commune selon le tableau ci-dessus, C+V. La consonne liquide, "l", suivie de la voyelle "a" ouverte, éclatante, exprime le ton chantant de l'Architecte qui répète celui de l'Empereur, qui l'accuse ensuite de l'interrompre. Un autre exemple est tiré du Tricycle:

L'Agent:-- "Caracatchitcho, caracotchitchi."⁸

Cette syllabe C+C+V, composée d'une dentale, d'une palatale suivie d'un "i" aigu représente la langue rauque et cacophonique des policiers. Combinaison insolite, elle marque la fin d'une chaîne, et évoque par onomatopée le sifflement du cobra, animal dangereux et menaçant.

Elle est double:

L'Empereur, (singe).-- "Mm, Mm!..."⁹

Dans un dialogue entre l'Architecte et l'Empereur, il s'agit ici de deux phonèmes labiaux qui se répètent sur un ton d'appréciation renforcé par la virgule et le point d'exclamation.

8. Fernando Arrabal, Théâtre II: Le Tricycle, Paris, 10/18, 1975, p. 116. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

9. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 54.

Elle est triple:

L'Agent, (les interrompt).-- Caracatchitchi-
piripipipipi.¹⁰

La syllabe type C+V consistant en la "p" labiale et la voyelle "i" aigu se répète par trois fois. Le langage de l'agent évoque l'expression enfantine ou l'oiseau.

Et elle est multiple:

L'Empereur.-- La fille du roi des Martiens est
amoureuse de moi? Elle m'aime?

L'Empereur, (Martien).-- Ki-klolooooo.

L'Empereur.-- Oh! Excusez-moi, j'avais mal
compris. Oui, vous êtes très mignonne. Un
peu... enfin...

L'Empereur, (Martien).-- Gri-gri-treeeee.¹¹

Ici la répétition multiple du phonème "o" fermé précédé de la liquide "l" fait retentir la réponse pompeuse et supposément négative du Martien, tandis que la voyelle "e" multiple après la dentale "t" crée une série de sons qui rappellent le rire malicieux devant l'incompréhension de l'Empereur.

L'écholalie espacée à la fin d'une série phonique; par exemple, simple. Le premier exemple que nous avons remarqué se trouve dans le titre même d'une pièce:

10. Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 123.

11. Fernando Arrabal, L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie, p. 88.

"Pique-nique"¹². La syllabe V+C, "ic" est séparé par la consonne dentale/nasale "n", ce qui crée un rebondissement saccadé du son "ic", ce que Morier appelle une "espèce de double gifle ou de "coup redoublé". Cet effet est mis en relief par la double répétition de la voyelle aiguë "i" et la consonne palatale sourde, "c" dont la juxtaposition par rebondissement est très évocatrice du bruit de mitrailleuse qui domine le début et le dénouement de l'action. Un deuxième exemple est:

L'Agent. -- Caracachitcho, caracachitcho.¹³

à la fin d'une série de sons identiques. L'écho de la syllabe "tcho" espacée renforce la suggestion par Mita que l'Agent "doit bien savoir cracher". La consonne chuintante, précédée de la dentale "t" en juxtaposition à la voyelle "o" fermé crée certes l'impression que l'Agent crache plutôt qu'il ne parle.

Continuons cette analyse en parlant de l'écholalie double:

12. Fernando Arrabal, Théâtre II: Pique-nique en campagne, Paris, 10/18, 1975, pp. 133-135. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

13. Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 116.

Climando.-- Qu'est ce qu'il a dit?

Mita.-- Caracatchitchá paripipipi.

Mita.-- Quel esprit de contradiction tu as, et quelle manie de discuter.

L'Agent.-- Caracatchitchi, piripipipi.

Climando s'approche de l'Agent timidement.

Climando.-- Vous avez dit caracatchitché ou caracatchitcha paripipipi?¹⁴

La double répétition de la syllabe C+V "pi" retentit espacée par deux fois. Elle est précédée à chaque reprise d'une série de sons où prédominent les sons rauques "ca-ca" et "chi-chi". Ceux-ci mettent en relief la syllabe "pi" consistant en "p" labiale sourde suivie de la voyelle aiguë "i" à la fin de trois séries phoniques, créant l'alternance entre l'Agent qui crache d'abord, puis qui fait un pépiement d'oiseau ou d'expression enfantine, voire scatologique.

Passons maintenant à l'écholalie multiple:

L'Empereur, (Martien).-- Tru-tri-looo-piiiiii.

L'Empereur, (à l'Empereur épouvantail).-- Vous voyez il me parle des systèmes d'éducation.

Au Martien:

Oui, je vous comprends. Vous avez raison.

Avec nos systèmes nous courons à l'abîme.

L'Empereur, (Martien).-- Flu-flu-flu-flu-flu-jiiiiii¹⁵

14. Ibid., p. 117.

15. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 87.

Le phonème "i" aigu se répète, espacé, cinq, six et cinq fois respectivement. Précédé, soit de la labiale "p", soit du "j" chuintant, il fait l'impression d'un robot interplanétaire par la multiplicité de sons grimaçants ou riants, surtout en compagnie des syllabes qui les précèdent. Évocation brillante d'un aspect de la technologie cinématographique qu'on a vu depuis dans des films tels La Guerre des étoiles où la petite machine parlante est capable de transporter l'auditoire vers l'univers extra-terrestre.

L'écholalie directe au début ou à l'intérieur d'une série phonique:

Elle est simple:

L'Empereur, (Martien).--- Griqri-treeeee.¹⁶

La syllabe consistant en C+C+V est assez rare selon notre tableau ci-dessus, mais c'est un type dont Arrabal se sert assez souvent, et dans le langage des policiers dans Le Tricycle, et dans celui de l'Empereur, Martien. Cette syllabe crée un effet guttural onomatopéique évoquée par "g" palatale sonore suivie de "r" palatale liquide et la voyelle aiguë "i". Ici, le Martien exprime la laideur des humains, car l'Empereur répond: "Comme c'est drôle.

16. Ibid., p. 87.

Nous vous paraissions bizarres et "laid" ? Sa réponse signale qu'il a compris le langage apparemment intelligible de son double, rien qu'à entendre prononcer ces syllabes.

Un deuxième exemple est un peu semblable :

Jlu-jli-gni-gnipoooo.¹⁷

Cela est mal compris de l'Empereur, qui le prend pour l'expression de sentiments amoureux, mais qui exprime tout le contraire. La syllabe du type C+C+V encore, consistant dans la consonne palatale "gn" suivie de la voyelle aiguë "i", signale plutôt le dédain du Martien.

Elle est double :

L'Empereur, (Martien).-- Plu-plu-plu-griiii.¹⁸

Il y a équilibre entre le dernier phonème "i" à trois reprises et les trois syllabes du type C+C+V. Celles-ci, composées de la labiale "p" sourde et de la liquide "l", suivie de la voyelle sourde "u", ont un son plus grave mis en relief par le triple équilibre de la chaîne entière. Nous avons pris pour répétition triple, un

17. Ibid., p. 88.

18. Ibid., p. 89.

exemple du début de la même pièce. La voix de l'Architecte se transforme lors de son deuxième "miracle", celui de faire revenir le jour:

Voix de l'Architecte.-- Mi-ti-riiii-tiiii.¹⁹

Il s'agit cette fois de phonèmes. La consonne dentale "t" aiguise la voyelle pénétrante "i", et l'Architecte ouvre large la bouche en un sourire ou une grimace. La répétition du phonème à trois reprises est de nouveau équilibrée par les phonèmes de la fin de la série, dont le son strident est en plein contraste avec les liquides qui ont marqué la tombée de la nuit.

Un unique exemple sert aussi pour montrer la répétition multiple:

L'Empereur, (Martien).-- Flu-flu-flu-flu-flu-
jiiiiii.²⁰

La consonne labiale "f" suivie de la liquide "l" et de la voyelle "u" sourde créent ensemble un écho chantant de robot. Nous avons noté cet effet de la syllabe C+V "flu" à cinq reprises, qui met en relief le contraste avec les derniers phonèmes multiples de "i" aigus précé-

19. Ibid., p. 89.

20. Ibid., p. 88.

dés de "j" chuintant. Les cinq premiers phonèmes font pincer les lèvres en un sifflement musical, tandis que les cinq derniers font ouvrir la bouche en une grimace. L'écholalie espacée au début, à l'intérieur d'une série phonique:

Elle est simple:

L'Agent.-- Caracatchitcho, caracotchitchi, tchou-
tcha caracatchi.

(.....)

L'Agent, furieux, s'adresse à Mita et au vieux joueur de flûte.

L'Agent.-- Caracachitcho, caracatchotcha, tch,
tchou, tcha, caracatchi.²¹

Cet exemple montre l'emploi du phonème "a", espacé à deux niveaux. Au premier, il est espacé par les consonnes "c" et "r", au deuxième par le dialogue et les indications scéniques. La combinaison c a r a c a crée une des constantes du parler de l'Agent. Superposée au phonème "a", la constante phonique "c" crée un rapport avec cette autre constante qu'on a remarquée, "pi-pi", sous forme de "ca-ca", expression scatologique de l'Agent.

21. Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 116.

Elle est double:

Mita.-- Caracatchitcha, paripipipi.

Climando.-- Non, non; il a dit caratchicho piri-pipipé.

Mita.-- Ne me soutiens pas le contraire.

Climando.-- Je ne te soutiens pas le contraire. J'ai entendu caracatchiché piripipipé.

Mita.-- Quel esprit de contradiction tu as, et quelle manie de discuter.

L'Agent.-- Caracatchitchi, piripipipi.²²

Les deux syllabes "ca" et "tchi" forment la répétition double "catchi", espacée à trois reprises par le dialogue. Elles reprennent le fil allitératif de consonnes dures ou crachotantes pour former encore une constante phonique du langage des policiers. Nous terminons cette analyse par un écho triple de la pièce Le Tricycle:

Elle est triple:

Une Voix.-- Apaaaal!... Apaaaal!... Apaaaal!

La voix vient du jardin. Quelqu'un le traverse sans être vu, en appelant Apal. Entre deux appels, on entend des cloches tinter. La voix va s'éteignant peu à peu jusqu'à se perdre complètement. On entend à nouveau la voix et les clochettes.

La voix.-- Apaaaal!... Apaaaal!... Apaaaal!²³

L'écho de la voyelle "a", ouverte et éclatante, répercute d'abord à trois reprises, espacées par le "l", le point d'exclamation et les trois points. Ensuite, il se reprend, séparé cette fois par les indications scéniques:

22. Ibid.; p. 117.

23. Ibid., p. 112.

Le tintement des clochettes qui sépare la première série d'appels de la deuxième est renforcé par l'écho de la liquide finale.

En conclusion de l'écholalie, dans le langage des policiers réapparaissent constamment les mêmes voyelles, "a" ou "i" et les mêmes consonnes, "c", "ch", "tch", "p". Celles-ci, dans leur ensemble, créent une écholalie allitérative et onomatopéique à plusieurs niveaux, évocatrice d'une scatologie et d'un infantilisme par lesquels Arrabal veut caractériser un certain type d'homme, le Bureaucrate à la fois stupide et dangereux. Le langage du Martien, par contre, tantôt menaçant, tantôt humoristique, contient comme constantes l'écho final "iiii" ou "oooo" et les consonnes moins rauques, plus liquides ou dentales, qui créent un effet d'un autre monde.

B. L'épizeux est une

figure de répétition dans laquelle les termes repris (α) sont consécutifs par opposition aux figures où la reprise est différée (comme dans l'anaphore et l'épistrophe). L'épizeux répète un mot ou un groupe de mots, soit au début, soit à la fin, ou bien encore à l'intérieur d'un mouvement syntaxique.²⁴

La réduplication. Nous avons remarqué, parmi les exemples, les adverbes, les interjections, les noms communs et les noms propres:

24. Henri Morier, Ibid., p. 427.

Cleaver (presque hystérique).-- Je ne deviendrai jamais fou. Jamais. Jamais.²⁵

Cet adverbe de temps dans la pièce Le Ciel et la merde représente la réaction de Cleaver contre la peur de la folie. Sa protestation est soulignée par la reduplication et par le point qui sépare les deux mots. Le deuxième exemple est de Pique-nique en campagne:

Zapo.-- Allô... Allô... A vos ordres, mon capitaine...²⁶

Cette interjection montre l'isolement du petit Zapo qui essaie de communiquer avec son officier supérieur par le moyen du téléphone de "campagne". Il a très peur des coups de fusil et des éclats de bombes. La reduplication des syllabes qui retentissent dans le vide met en relief la solitude du personnage. L'exemple suivant est tiré du Grand Cérémonial:

Dans l'obscurité.

Cavanosa, triste.-- Maman, maman!²⁷

-
25. Fernando Arrabal, Théâtre IX: Le Ciel et la merde, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 56. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]
26. Fernando Arrabal, Pique-nique en campagne, p. 135.
27. Fernando Arrabal, Théâtre III: Le Grand Cérémonial, Christian Bourgois, Paris, 1969, p. 25. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

Expression enfantine qui marque la fuite du personnage vers sa mère. Il devient enfant chaque fois qu'il se trouve abandonné. La reduplication est exprimée par des noms propres, souvent. Parfois il s'agit des noms d'un couple:

Tosan! Tosan!²⁸

s'écrie la voix de sa femme Falidia, après que Tosan est condamné à mort. Et en réponse:

Falidia! Falidia!²⁹

répond le mari, comme "un projecteur les éclaire". Il répète son nom par intervalles jusqu'à la dernière fois:

Falidia! Falidia!³⁰

Les noms répétés et la lueur qui éclaire le visage aimé met ces noms en évidence. La reduplication du nom aimé souligne le désespoir, la séparation, la solitude. Il ponctue le drame de l'amour et la mort. Parfois, ce sont deux femmes qui appellent:

28. Fernando Arrabal, Théâtre de Guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, Paris, 10/18, 1974, p. 245. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

29. Ibid., p. 245.

30. Ibid., p. 247.

Voix de Laïs, jeune fille.-- Miharca! Miharca!

Silence.

Miharca! Miharca!³¹

Et Miharca aussi appelle:

Miharca, jeune fille.-- Laïs! Laïs!³²

Amies d'enfance, elles se retrouvent de nouveau par les pouvoirs magiques de Téloc. Elles se complètent par la juxtaposition des noms qui rend la rencontre possible par la réduplication.

La triplification. Cette fois, nous avons remarqué les adjectifs, de nouveau les adverbes et surtout les noms propres. La gamme suivante contient les trois niveaux de la palilogie en gradation ascendante jusqu'à la triplification:

Namur.-- Mais vous en êtes sûr?

Fando, hésitant.-- ...Oui.

Namur.-- Mais sûr, sûr?

Fando, abattu.-- Vous prenez les choses d'une façon qui glisse le doute dans mon esprit.

Namur, cruel.-- Mais... sûr, sûr, sûr?³³

31. Fernando Arrabal, Théâtre VI: Le Jardin des délices, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 43.

32. Ibid., p. 43.

33. Fernando Arrabal, Théâtre I: Fando et Lis, Paris, 10/18, 1972, p. 67. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

Le crescendo numérique va à l'encontre de l'établissement d'une certitude tout en reposant sur l'emploi répété de l'adjectif "sûr". L'exemple suivant est tiré du Cimetière des voitures:

Topé.-- Mais écoute ils savent toujours, toujours, toujours, toujours si c'est mal?
Émanou.-- Oui, toujours, toujours, toujours.³⁴

La triplification de l'adverbe "toujours" répétée à deux reprises dans des perspectives différentes met en relief le dialogue à la fois infantile et sinistre entre Émanou et Topé. Le passage de l'interrogation à la constatation crée une divergence qui caractérise le passage de l'amitié à la trahison. Car, ici, c'est Émanou le prétendu sage qui répond, et Topé, innocent encore, qui interroge. Un autre exemple est celui d'un nom propre:

Climando.-- Apal! Apal! Apal!³⁵

Il le secoue.

Tu as dormi les dix-huit heures.

Le triple appel rappelle celui du début de la pièce, Le Tricycle, et annonce un dernier exemple:

34. Fernando Arrabal, Théâtre I: Le Cimetière des voitures, Paris, 10/18, 1972, p. 112. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

35. Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 100.

Mita, (l'interrompant).-- Moi aussi j'irai.
 Climando.-- Oui, et Apal?
 Mita.-- Apal? Apal, non.³⁶

En même temps, l'existence et la mort d'Apal sont soulignées, par l'affirmation, d'abord, suivie de l'interrogation. Celle-ci est suivie à son tour de la négation. L'emploi de menus détails de ponctuation et de syntaxe, dont la gradation, cette fois, est descendante.

Un exemple de la palilogie multiple renforce le rôle musical de l'épizeuxie dont parle Morier:

La gradation de l'épizeuxie est bien rendue, en musique, par le décalage sur des plans ascendants ou descendants, des termes répétés.³⁷

L'exemple se trouve à la toute fin de L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie où l'Empereur, qui se croit débarassé enfin de l'Architecte, chante:

Figaro-Figaro-Figaro-Figaro-Figaro³⁸

Emprunté à l'opéra comique, Le Barbier de Séville, le nom propre "Figaro" se répète à cinq reprises, et tout en terminant la pièce par sa gradation ascendante, précède

36. Ibid., p. 125.

37. Henri Morier, Ibid., p. 448.

38. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 152.

la réapparition de l'Architecte et montre encore, cette fois par antimonie, la rapport entre la répétition nominale et la disparition du personnage.

La palillogie "syllabisée" se trouve exclusivement dans Le Cimetière des voitures. Un mot est "syllabisé" quand les syllabes sont mises en valeur par un trait d'union. A une exception près, semble-t-il, les mots sont des noms propres:

On entend toujours des voix de plus en plus violentes au fond, à droite:

-(Tous) Mu-sique! Mu-sique! Mu-sique! Mu-sique!
Mu-sique!³⁹

Répété à deux reprises à la même page, le mot dissyllabique est prolongé par la syllabisation en MU, C+V et SIC, C+V+C. Il exprime l'impatience des pauvres qui attendent les musiciens, Emanou, Topé et Fodère, trompettiste, clarinettiste et saxophoniste, qui jouent pour eux chaque nuit. Il exprime toute la menace de la nuit où la fuite et la poursuite sont ponctuées par le son des sifflets des policiers et par celui de la musique au fond. La syllabisation est reprise par une voix anonyme:

Voix d'homme.-- É-ma-nou! É-ma-nou! Les Flics!
Emanou! Les flics!
Voix d'un autre homme.-- É-ma-nou! Voilà les flics!⁴⁰

39. Fernando Arrabal, Le Cimetière des voitures, p. 115.

40. Ibid., p. 130.

Ici "É" n'est pas une vraie syllabe mais un phonème (voir p. 16, note 6). Les deux autres syllabes cependant consistent en C-V, C+V. La réduplication d'"Émanou" suivie de la répétition espacée et du nom du trompettiste et du mot "flics" crée une urgence qui ira augmentant jusqu'à la fin de la pièce et la mort d'Émanou. Les syllabes prolongées ajoutent à l'atmosphère lourde de menaces. Le même effet stylistique se retrouve au deuxième acte lorsqu'Émanou, à son tour, cherche Topé:

Émanou.-- To-pé! To-pé! (Un temps) Où es-tu Topé?
(Un temps) To-pé!⁴¹

Ici il y a alternance entre la réduplication du nom syllabisé consistant en C+V, -C+V, et la répétition du nom simple, Topé, suivie une dernière fois de To-pé. Émanou continue de chercher dans les ténèbres celui qui le trahira:

Émanou.-- To-pé! To-pé! To-pé!⁴²

Il est en compagnie de Fodère, et la triplification du nom est suivie de sa réduplication à deux voix:

Ils sortent à gauche. On entend au loin leurs voix qui crient: "To-pé! To-pé!"⁴³

41. Ibid., p. 153.

42. Ibid., p. 155.

43. Ibid., p. 155.

Et avant la dernière fois, suivi du nom non syllabisé par deux fois:

Bientôt entrent à droite Émanou et Fodère. Il se dirige vers la gauche. Ils crient: "To-pé! Topé! Topé!..."⁴⁴

De sorte qu'il y a une gradation descendante qui passe de la triplification à travers la réduplication jusqu'à la répétition isolée du nom syllabisé, juste avant la trahison d'Émanou par Topé. Gradation qui réduit la trinité de musiciens à trois entités isolées, Topé-Judas, Fodère-Pierre, Émanou-Jésus, trahi, torturé, assassiné et abandonné de ses amis.

La palillogie syntaxique. Nous distinguerons l'impératif, la phrase simple, le subjonctif et la phrase composée:

L'impératif:

Continuez, continuez⁴⁵

dit Mitaro à Fando pour exprimer son enthousiasme pour le discours de l'autre. L'impératif met l'accent sur l'insistance créée déjà par la réduplication du verbe, vue de nouveau dans le même dialogue:

Racontez, racontez.⁴⁶

44. Ibid., p. 159.

45. Fernando Arrabal, Fando et Lis, p. 73.

46. Ibid., p. 73.

Parfois l'impératif sadique met en valeur le complément:

Bats-moi! bats-moi je t'en prie. S'écrie le Marquis, "en robe de première communianta à laquelle s'ajoutent quelques détails de la tenue de Cervantes."⁴⁷

Ou bien:

Fouette-moi, fouette-moi⁴⁸

commande l'Architecte à l'Empereur. Parfois, c'est la supplication:

Katar.-- Aide-moi, aide-moi.⁴⁹

L'imploration a lieu au début de la scène de la torture de Katar, un des sept acteurs de la pièce ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs qui jouent, chacun, différents rôles (à l'exception de Tosan). Parfois c'est la tendresse:

Asan.-- Embrasse-moi.
Alima.-- Embrasse-moi.⁵⁰

-
47. Fernando Arrabal, Théâtre IX: La Tour de Babel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 52. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]
48. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 40.
49. Fernando Arrabal, ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, p. 204.
50. Fernando Arrabal, Théâtre VI: Bestialité érotique, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 146. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

Parfois c'est érotique:

Amiel.-- Déshabille-toi.
Lélia.-- Déshabille-toi.⁵¹

L'emploi du même impératif par deux personnages exprime une interaction entre les deux qui met en relief l'amour ou la passion réciproque.

La phrase simple:

Aïe! Je me meurs, je me meurs!⁵²

s'écrie l'Empereur, hypochondriaque, puis un peu plus loin:

L'Architecte, sanglotant:-- Il est mort! Il est mort!⁵³

Parfois, le temps est le passé:

Empereur.-- Je t'ai promis, je t'ai promis ...
et alors?⁵⁴

La reduplication de la phrase souligne le ton vif qui dans Fando et Lis tourne à la colère:

Fando, en colère.-- Tu as déchiré mon tambour.
Tu as déchiré mon tambour.⁵⁵

-
51. Fernando Arrabal, ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, p. 238.
52. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 47.
53. Ibid., p. 48.
54. Ibid., p. 32.
55. Fernando Arrabal, Fando et Lis, p. 88.

Cette phrase au passé composé intensifie et l'infantilisme de Fando et la vengeance qui tombera sur l'infortunée Lis. L'exemple suivant annonce au début de la même pièce le sort tragique de Lis:

Fando (ému)-- Et à ton enterrement je chanterai à voix basse le refrain "que c'est joli un enterrement, que c'est joli un enterrement", dont l'air est si facile à retenir.⁵⁶

Le subjonctif. L'Empereur s'écrie:

Mais de quoi parles-tu? Tu passes toute la sainte journée à me seriner que je t'apprennes "ça", que je t'apprennes "ça".⁵⁷

Ici, l'emploi du subjonctif renforce la complétive en même temps que la répétition stylistique reproduit la répétition de l'action de "seriner". Et vers la fin de la même pièce:

L'Empereur.-- Je désire que... je désire... enfin... que tu me manges... que tu me manges.⁵⁸

L'Architecte exauce les vœux de l'Empereur en le mangeant. Ces deux exemples se relient à la phrase complexe en même temps qu'ils expriment la répétition mimétique:

56. Ibid., p. 47.

57. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 33.

58. Ibid., p. 138-139.

Lais.-- Non, je répète que je n'ai jamais blas-
phémé, je répète que je n'ai jamais blas-
phémé...⁵⁹

Lais essaie de se défendre avec force contre les accusations de Téloc devenu son inquisiteur. La double répétition souligne la situation désespérée où elle se trouve, en même temps que l'emploi du verbe "répéter" renforce la figure de style en la nommant. Le "long piétinement de la pensée"⁶⁰ s'exprime dans d'autres figures de la répétition plus complexes.

C. L'anaphore est une

Figure qui consiste à répéter un mot au début de plusieurs vers, phrases ou membres de phrase. Elle est justifiée par toute espèce d'insistance, celle de la volonté, de la persévérance, de l'amour impérissable, d'indignation, de lyrisme, d'éloquence ou de chagrin.⁶¹

Un premier exemple répond à plusieurs de ces caractères:

Asan.-- Je suis le feu.
 Alima.-- Je suis l'eau.
 Asan.-- Je suis l'outil.⁶²

Dans ce dialogue entre Asan et Alima, l'emploi anaphorique du verbe "je suis", en début de vers comble l'émer-

59. Fernando Arrabal, Le Jardin des délices, p. 88.

60. Henri Morier, Ibid., p. 109.

61. Ibid., p. 425.

62. Fernando Arrabal, Bestialité érotique, p. 145.

gence des amants heureux qui s'adoraient à la folie. Un autre exemple concerne les mêmes amants:

Ferme mes yeux.
Ferme les miens.⁶³

Après s'être recouverts d'un voile, et avant de mettre chacun un bandeau sur les yeux, les amants échangent le regard. Cette fois, c'est toujours le même verbe, mais c'est un verbe d'action tandis que le précédent exprimait un état. L'anaphore instaure une interaction que renforcent les deux compléments nominal et pronominal. La double fermeture crée un geste de recueillement réciproque qui exprime la volonté et le désir. Le troisième et dernier exemple est aussi un échange:

Téloc.-- Tu vois ces champs?
Lais.-- Oui.
Téloc.-- Tu vois les montagnes?
Lais.-- Oui.
Téloc.-- Tu vois les oiseaux qui volent?
Lais.-- Oui.
Téloc.-- Eh bien, tu es aussi libre qu'eux. Et
comme eux, tu chantes la liberté par tes
yeux.⁶⁴

Le verbe transitif répété est suivi d'un complément d'objet direct toujours au pluriel mais ascensionnel: champs-montagnes-oiseaux en vol. Le regard passe par

63. Ibid., p. 145.

64. Fernando Arrabal, Le Jardin des délices, p. 32.

gradation de la terre à travers les montagnes jusqu'au vol d'oiseau sans pourtant perdre le dynamisme lyrique de l'orchestration anaphorique ponctuée par l'élan interrogatif. L'anaphore de "tu vois" est renforcée par les contrepoints également anaphoriques de "oui". Et elle met en valeur le regard initial qui précède toute entreprise ou tout projet. Elle se ferme par le dernier mot, "yeux" qui renvoie à tu vois anaphorique.

D. L'épistrophe. Elle est, selon Morier, la

Répétition de mots à la fin des membres d'une phrase. Procédé élémentaire, l'épistrophe est cependant à rapprocher, sur le plan phonétique, de l'assonance, de l'équivoque et de la rime: sur le plan syntaxique de l'anaphore et du refrain. Alors que, dans l'anaphore, la répétition revêt un caractère essentiellement dynamique, la position finale des éléments répétés leur confère volontiers un aspect duratif et comme plaintif. Aussi, l'épistrophe convient-elle aux formes obsessionnelles du sentiment. Le désir languoureux, les soupirs, les supplications, les remords la sollicitent -- en prière, rappel du fidèle prostré aux pieds du seigneur, cri de reconnaissance, signe de renonciation totale et douce. Et l'épistrophe tourne aisément à la litanie.⁶⁵

Le premier exemple marque le moment décisif dans un échange:

Fando.-- Crois-moi, Lis.

Lis.-- Mais croire quoi?

Fando, (réfléchissant).-- Je ne sais pas au juste; dis-moi seulement que tu me crois.

Lis, (comme un automate).-- Je te crois.

65. Henri Morier, Ibid., p.425.

Fando, (avec violence).-- Non, non, ce n'est pas
 ça
 Lis, (fait un effort désespéré).-- Je te crois.
 Fando, (encore plus violent).-- Pas comme ça non
 plus.
 Lis, (pleine de sincérité).-- Je te crois.
 Fando, (ému).-- Lis! Tu me crois?
 Lis, (émue, elle aussi).-- Oui, je te crois.⁶⁶

L'épistrophe montre la transition des réactions contradictoires des deux amants à l'émotion partagée. L'affirmation "sincère" de Lis qui croit n'importe quoi s'exprime à la première personne du verbe "croire", renforçant à deux reprises finalement, la question épistrophique de Fando. Le partagé des sentiments de deux personnages également "émus" et la ferveur de la foi renvoient à n'importe quoi. Malgré l'incertitude initiale, c'est un exemple de la foi inébranlable de Lis en tout ce que lui fait souffrir Fando, jusqu'au comble de la cruauté de celui-ci, au fur et à mesure que le drame se déroule. Le prochain exemple est un échange entre trois personnages:

Ribla.-- Parle-moi de Dieu.
 Judas.-- Oui, Érasme, parle-nous de Dieu.
 Érasme.-- Parlez-moi de Dieu, vous.
 Judas.-- Tu nous écoutes tous raconter nos vies,
 mais tu ne nous dis rien de Dieu.⁶⁷

66. Fernando Arrabal, Fando et Lis, p. 48.

67. Fernando Arrabal, Le Ciel et la merde, p. 55.

La prière et la supplication deviennent de plus en plus puissantes, tout en renfermant les contradictions implicites dans le titre de la pièce, le ciel et la merde, dans l'opposition entre Dieu et "nos vies", l'un divin, l'autre terrestre et vain. Finalement, bien qu'Érasme ne leur parle pas de Dieu par la suite, les autres essaient d'en parler. Pourtant, l'échange aboutit de nouveau à un vide lorsque, plus tard, Érasme leur avoue qu'il n'a jamais cru en Dieu. Le dernier exemple a aussi un caractère religieux:

Mareda.-- Voici le verre de sang.

Latidia.-- Qu'en ai-je à faire, de ce verre de sang?⁶⁸

Le verre de sang évoque évidemment le vin eucharistique. Et, un peu plus loin, la signification de l'épistrophe est renforcée:

Mareda.-- C'est pour votre vengeance.

Latidia.-- Comment ça, pour ma vengeance?⁶⁹

Le paragramme contient trois éléments essentiels selon Riffaterre⁷⁰: "verre de sang" est anagrammatique car le "s" de "sang" se trouve à la fin du mot "vengeance", plutôt qu'à la fin du dernier mot du paragramme. L'idée

68. Fernando Arrabal, La Tour de Babel, p. 23.

69. Ibid., p. 23.

70. Michael Riffaterre, La Production du texte, Paris, Éditions du Seuil, 1979, pp. 76-77.

de "vengeance" est implicite dans celle du sang et se superpose à la notion religieuse pour créer un effet épistrophique. Nous remarquons une référence sacré-scatologique dans la paronomase Mareda-Merde.

E. L'épanalepse.

Elle lie l'anaphore et l'épistrophe. Elle est une ... figure qui consiste à reprendre en fin de vers ou de phrase le mot qui se trouvait au début.⁷¹

Des effets que produit cette figure, nous en avons retenu un:

La construction polaire peut indiquer l'ubiquité, l'universalité. Elle signifie littéralement "d'un côté comme de l'autre", "partout".⁷²

Dans le premier exemple, on comprend l'épanalepse comme le vertige de Laïs:

Laïs.-- Regarde!... Aïe, aïe!... La tête me tourne... Aïe, aïe!⁷³

Laïs vient de se coiffer du casque magique qui la fera voyager dans le temps et dans l'espace, où s'uniront son passé et son avenir. L'interjection "Aïe!" exprime sa désorientation initiale et son inquiétude à l'égard de tout ce qui arrivera. La position du mot au début et en

71. Henri Morier, Ibid., p. 437.

72. Ibid., p. 437.

73. Fernando Arrabal, Le Jardin des délices, p. 52.

fin de l'énoncé montre en même temps le lien entre le passé et l'avenir et l'ubiquité. Ce sera à travers son voyage que Laïs approfondira sa propre totalité d'être. Ce vertige caractérise d'ailleurs le début de chaque voyage enchanté, d'Alice au pays des merveilles au Sorcier d'Oz. Le deuxième exemple traite du rêve:

Ribla.-- Je ne délire pas, Judas. Je ne délire pas.⁷⁴

Ici l'épanalepse consiste en une répétition de phrase simple négative, ayant pour pivot un nom propre. Il s'agit de la prémonition de Ribla; elle aura une fille qui sera le Messie. La structure circulaire cerne le rêve prophétique de Ribla et fournit une extension du noyau-antithétique. Le dernier exemple est sur le même modèle: une phrase se réfléchit de part et d'autre, négative, d'un nom propre:

Latidia.-- Ce n'est pas juste, Mareda, ce n'est pas juste.⁷⁵

Latidia se lamente sur sa cécité. L'intercalation du nom propre à trois syllabes entre la plainte répétée met en relief celle-ci et l'injustice universelle. Le pivot du nom propre est une marque de continuité entre Mareda-

74. Fernando Arrabal, Le Ciel et la merde, p. 30.

75. Fernando Arrabal, La Tour de Babel, p. 19.

Merde. Nous avons signalé à trois reprises la répétition des noms propres dont le rôle est multiple. Il est intéressant aussi de noter que la plupart de nos exemples de ces trois figures de style sont tirées des pièces les plus lyriques, Le Jardin des délices, Fando et Lis, Bestialité érotique et La Tour de Babel.

F. La redondance.

Des phrases et des formules se répètent, tout en véhiculant le même message, et avec des variantes, pour la plupart syntaxiques, parfois lexicales. C'est la redondance qui est la répétition du même message sous une autre forme, souvent poétique. Nous soulignons la redondance dans chaque exemple:

Mita.-- Je voudrais me suicider tellement je suis triste.⁷⁶

L'idée du suicide de Mita se répand sur une page et demie, puis:

Climando.--

Pause.

Et toi, comment vas-tu te suicider?

Mita.-- J'ai oublié.

Climando.-- Tu oublies toujours tout.⁷⁷

76. Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 91.

77. Ibid., p. 92.

La notion de mémoire rejoint celle du suicide qui se poursuit et se reprend finalement de la façon suivante:

Climando.-- Tu vois comme tu oublies tout?

Mita.-- J'avais seulement oublié que je devais me suicider.⁷⁸

Climando répond par un coq à l'âne auquel Mita répond à son tour:

Oui, bien sûr. Mais qu'est-ce que je dois faire pour me rappeler qu'il faut que je me suicide?

Climando.-- Oui, parce que c'est dans ton intérêt. Pense que tu ne seras heureuse qu'en te suicidant.

Mita.-- Oui?

Climando.-- Bien sûr. Alors, tu vois, suicide-toi au plus vite.⁷⁹

Nous remarquons l'enchaînement de deux redondances. Celle du suicide et celle de la mémoire. La répétition de l'idée du suicide est ascendante, mais menacée par celle de l'oubli et par la métamorphose de Mita. Le verbe "suicider" passe à travers plusieurs formes. D'abord, c'est un infinitif qui dépend du verbe "vouloir" au conditionnel, vague désir dont la cause est la tristesse du sujet. Puis il reste à l'infinitif, mais dépend du futur immédiat du verbe "aller". Le désir se transforme dans la bouche de l'autre, en action qui va s'accomplir. Le verbe reste à l'infinitif dans la phrase

78. Ibid., p. 94.

79. Ibid., p. 95.

qui suit, renforcé par le verbe "devoir" au passé, et le pronom revient au sujet parlant. Le désir (conditionnel) devenu intention (futur immédiat) se transforme en obligation. L'alternance entre les deux personnages qui reprennent tour à tour, l'idée du suicide et celle de l'oubli ou de la mémoire ascendante, est rompue par la double affirmation de Climando, d'abord au gérondif, puis encore plus fort par l'emploi d'"il faut que" suivi du subjonctif. Climando confirme donc le désir devenu besoin après l'impératif "pense", en posant la question où le verbe se met au gérondif, complément circonstanciel du verbe "être heureuse". Et finalement, le verbe se met à l'impératif, de manière que le désir, devenu besoin, transformé en quête du bonheur, devient un ordre. Le deuxième exemple montre aussi des variantes syntaxiques sur la condamnation à mort:

Cris.-- Tosan a été condamné à mort.

Katar.-- Ils ont condamné Tosan à mort.

Amiel.-- Ils l'ont condamné à mort? Mon Dieu.⁸⁰

Le premier énoncé met le nom propre en tête de la phrase et le verbe "condamner" au passif. Le deuxième énoncé met Tosan en position de complément d'objet direct et le verbe à l'actif. Dans le dernier énoncé, le nom est

80. Fernando Arrabal, ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, p. 240:

transposé en pronom dans une proposition interrogative, suivie d'une interjection religieuse qui rapproche Tosan, de Dieu. Il est à noter que le nom Tosan est un raccourci de Toussaint. La redondance crée un crescendo où toute l'horreur de la mort imminente de Tosan est mise en évidence en trois phrases. Car, au contraire de Mita, Tosan mourra à la fin de la pièce après un procès injuste. La référence religieuse se réalise, car il sera martyrisé. Le troisième exemple est un exemple de la redondance poétique:

La Mère.-- Quel charme trouves-tu donc aux femmes?

Cavanosa.-- Je ne sais pas, maman. Lorsque vient la nuit il me semble qu'elles ont des yeux ardents pour le plaisir de mes yeux, des mains de flamme pour les miennes, un dos de nacre pour mes verges et une voix endeuillée pour pleurer la mort que je leur donnerai.⁸¹

Chaque matin à l'aube, Cavanosa tue une femme dans une apothéose érotique. Sa mère en est jalouse. Le premier exemple se trouve vers le milieu de la pièce, le deuxième, vers la fin, évoquant à la fois l'encerclement et le progrès. C'est le dénouement où Cavanosa se trouve amoureux, pour la première fois, de Lys, qui l'aime à son tour.

81. Fernando Arrabal, Le Grand Cérémonial, p. 116.

Cavanosa. -- Partons! (Rêveur) Tes yeux ardents
 pour le plaisir de mes yeux, tes mains sont
 de flamme pour mes mains, ton dos est de
 nacre pour mes verges et ta voix est endeuil-
 lée pour ta mort.⁸²

Dans le premier exemple, la femme est absente: dans le deuxième, elle est présente, en chair et en os. La redondance passe d'un plan à l'autre, du rêve à la réalité. Les métaphores ne changent pas, "yeux ardents", "mains de flamme", "dos de nacre", "voix endeuillée", toutes se répètent. Les principales variantes sont le passage du discours indirect en discours direct, du verbe "avoir" au verbe "être", qui rendent plus personnel l'érotisme sadique, en même temps qu'elles amènent d'autres modifications syntaxiques, telles l'emploi de l'adjectif possessif, "tes", "ton", "ta". Le second texte s'avère plus fort par son poids réel, mais en même temps onirique. Le rythme de chaque proposition est parfaitement équilibré par l'adjectif possessif qui ouvre et ferme les références métaphoriques aux parties du corps de Lys. Dans chaque texte, il existe une gradation sensorielle qui passe des yeux jusqu'aux mains de feu, au dos luisant pour culminer dans la voix affligée de la mourante au moment de l'orgasme; passage de la chair à la mort, aboutissement au néant que nous avons signalé ailleurs.

82. Ibid., p. 116.

G. L'épanode. Morier la définit:

Type de répétition multiple, d'un mot ou d'une formule qui réapparaît dans des situations variées: croissante et montante, finale et ascendante, ... finale et descendante, ou enfin médiane et transitoire...

L'épanode joue avec le mot comme le jongleur fait avec sa masse, qui passe dans son dos, sous le bras, entre les jambes et dont le temps de vol s'abrège quand l'objet saute de la main à la main ou s'allonge quand il tourne au-dessus de l'artiste.⁸³

Nous avons dégagé de cette définition certains éléments qui sont pertinents à notre analyse. D'abord, jongleur par excellence, Arrabal joue avec le mot pour le faire ressortir, sans le perdre jamais de vue. Il ne s'agit plus du mot qui se répète simplement au début, ou en fin de la phrase, mais partout. Nous avons remarqué deux façons dont le dramaturge s'en sert: les mots rapprochés, il jongle avec eux sur place, et, distanciés il les fait apparaître à différents endroits à travers une pièce. Partons des mots rapprochés:

Mita.-- Rien.
 Climando.-- Mais rien de rien?
 Mita.-- Oui, rien de rien.
 Climando.-- Mais rien de rien de rien?
 Mita.-- Oui, rien de rien de rien.⁸⁴

83. Henri Morier, Ibid., p. 438.

84. Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 140.

C'est la simple réponse de Climando qui demande à savoir ce qui rend Mita "si triste". Le mot "rien" apparaît d'abord tout seul, puis il apparaît par deux fois, séparé du "rien" précédent par "oui", du suivant par "de". Ensuite, en ordre augmentatif, I+I+I+I, il est introduit par "mais" et séparé deux fois par "de". Il réapparaît, sautillant de "oui" et de "de" en "de" pour achever la structure symétrique et pyramidale. La répétition de "oui" reprend l'équilibre de la deuxième ligne, et le "de" se répète par deux fois, puis, "rien" par trois fois, à deux reprises. Si on remplace "rien" par "0", son synonyme numérique, et les mots de liaison, par "+", on obtient:

- a) 0
- b) + 0 + 0 2
- c) + 0 + 0 2
- d) + 0 + 0 + 0 3
- e) + 0 + 0 + 0 3

Le diagramme montre l'alternance entre "mais" en b) et d), et "oui" en c) et e) qui crée une opposition, reflétée dans la répétition de "rien", augmentative mais renforçant une négation qui exalte le zéro.

Le deuxième exemple présente une figure de géométrie:

L'Architecte.-- En avant éléphant blanc.

L'Empereur.-- Je suis un éléphant sacré, je suis rose.

L'Architecte.-- En avant, éléphant sacré rose, nous allons en pèlerinage voir Brahma aux quatorze mains, nous allons nous faire bénir quatorze fois par seconde.⁸⁵

La figure repose sur le mot éléphant qui reste au centre du syntagme. Il se répète en mesures phrasiques comparables dans lesquelles, par rapport à l'axe éléphant central, la figure est équilibrée. En même temps nous notons un agencement des couleurs, a) blanc, b) sacré et rose, c) sacré rose, qui crée une augmentation par l'addition et la répétition. On passe de l'éléphant blanc à travers l'éléphant sacré et rose à l'éléphant sacré rose.

Le troisième exemple présente une forme différente:

Cleaver.-- On reconnaît que l'homme le plus disgracié, le dernier des hommes, est tout de même un homme.⁸⁶

La structure spatiale est remplacée par la structure syntaxique d'une seule phrase. Il y a un élargissement de la phrase par l'emploi de l'apposition. C'est un mouvement mélodique comparable au geste qui enchaîne le jongleur, qui va de "l'homme" déterminé par l'article

85. Fernando Arrabal, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, p. 51.

86. Fernando Arrabal, Le Ciel et la merde, p. 51.

défini, à travers "hommes" déterminé par l'article contracté au pluriel, pour revenir à l'article indéfini au singulier, de sorte qu'on obtient la figure:

disgracié
 homme le dernier
 hommes (pluriel)
 homme (singulier)

Le mouvement monte jusqu'à l'affirmation finale, crescendo qui est le sommet et le dernier chaînon de la figure musicale.

L'épanode espacée. Dans la pièce Sur le fil, la répétition est structurée selon deux registres, espagnol et américain. L'emploi du mot "Madrid", quatre-vingt fois dans cette pièce d'une cinquantaine de pages, souligne lexicalement l'unité de la pièce. Les villes jumelles ont chacune un champion: celui du Nouveau-Mexique est Wichita, funambule, celui d'Espagne, Tharsis, artiste de cirque. Les arabesques que forme le mot "Madrid" correspondent à celles de Wichita "sur le fil":

Wichita, (au fil).-- Léopard sanguinaire!
 Sauvage! Tu te plais à me voir blessé, tombé
 à terre, sans grâce.
 Tharsis, (comme hors de lui-même, illuminé).--
 Domptez-le, domptez le fil, faites-lui
 réciter un poème et chanter. N'oubliez pas
 que vous êtes à Madrid. Madrid doit vous
 acclamer, doit s'émerveiller de contempler
 un fil de six millimètres, si ténu, si menu,

maintenant dressez votre silhouette comme une cataracte. Madrid sans âme reconnaîtra la voix qui vient d'en haut, de la liberté.⁸⁷

L'échange suivant montre le jeu du jongleur, mais la répétition mêle aussi les deux registres des deux Madrid:

Wichita.-- Et travaillez dur... nous sommes à Madrid, n'en l'oubliez pas.

Tharsis.-- J'ai quitté Madrid il y a vingt ans.

Wichita.-- Tout le monde est parti il y a vingt ans, et Madrid est resté désert, du jour au lendemain.⁸⁸

La double trajectoire des deux villes orchestre le mouvement vers la tombée dans l'abîme de Wichita, et la montée sur la corde de Tharsis:

Duc.-- Continue Tharsis, tu as gagné. Tout Madrid est sorti pour te voir. La circulation s'est arrêtée. La Puerta del Sol est bourrée de badauds acclamant la liberté. Tout Madrid est sorti pour te voir.⁸⁹

Ici la répétition, par deux fois de la même phrase, et de Tout Madrid anaphorique, renforce l'épanode et le triomphe de Tharsis, champion de Madrid espagnol. La pièce entière est une épanode du nom de Madrid.

87. Fernando Arrabal, Sur le fil ou La Ballade du train Fantôme, Paris, Christian Bourgois, 1974, p. 18. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

88. Ibid., p. 18.

89. Ibid., p. 62.

H. La citation.

Elle est la répétition d'un texte, d'un poème ou d'une chanson inventée par d'autres auteurs. Elle peut consister en quelques lignes, quelques vers ou quelques strophes.

Les citations se trouvent dans La Tour de Babel. Nous avons choisi cette pièce, car elle contient beaucoup plus d'exemples que les autres pièces, et que les citations réfèrent à des images importantes. Les citations sont cristallisées autour de l'amour, de l'Espagne, et de la révolution. Nous ferons la classification des citations selon ces trois polarités. Puis nous étudierons le rapport entre le texte d'Arrabal et le texte cité.

L'amour: nous avons identifié trois citations qui ont pour sujet l'amour. Dans un premier exemple, Arrabal⁹⁰ cite le début d'un poème de Ronsard:

Mignonne allons voir si la rose
 Qui ce matin avait déclose
 Sa robe de pourpre au soleil
 A point perdu cette vèprée,
 Les plis de sa robe pourprée
 Et son teint au vôtre pareil.⁹¹

90. Fernando Arrabal, La Tour de Babel, p. 21.

91. Pierre de Ronsard, "Ode à Cassandre", An Anthology of French Poetry, New York, Oxford University Press, 1976, p. 5; cité par: Fernando Arrabal: La Tour de Babel, p. 21.

Cette strophe, citée par Arrabal, est la première de "L'Ode à Cassandre" de Pierre de Ronsard. Elle appartient au sonnet liminaire du recueil, Les Amours de Cassandre, écrit entre 1552 et 1553. Un deuxième exemple:

"La très chère était nue, et, connaissant mon coeur
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores;
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores

...Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins;

Et son ventre et ses seins, ces grappes et ma vigne,
S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal.
Pour troubler le repos où mon âme était mise.⁹²

La citation d'Arrabal⁹³ est tirée du poème "Les bijoux" de Charles Baudelaire. C'est le sixième poème des "Pièces condamnées" du recueil Les Fleurs du mal. Il appartient au groupe de poèmes de Baudelaire, condamnés en 1847 par le tribunal correctionnel, et qui ne purent être reproduits dans le recueil Les Fleurs du mal.

92. Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal, Pièces Condamnées, VI, "Les Bijoux", pp. 229-230. Paris, Éditions Saint Germain, non daté.

93. Fernando Arrabal, Ibid., p. 34.

La troisième citation⁹⁴ est aussi tirée d'un poème, mais, cette fois-ci, de Verlaine:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur monotone.
Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure
Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte.⁹⁵

C'est "La chanson d'automne", tiré du recueil Poèmes Saturniens de Paul Verlaine. Le recueil a été publié en 1866.

Quelques citations évoquent l'Espagne. La première citation⁹⁶ que nous avons repérée, est tirée de Ruy Blas. Elle fait partie du long soliloque de Ruy Blas devant les grands d'Espagne, au début de la scène 2, du troisième acte. Publiée en 1838, la pièce marque

94. Fernando Arrabal, Ibid., p. 59.

95. Paul Verlaine, Poèmes saturniens, V., "Chanson d'automne", Paris, Le Livre de poche, 1979, pp. 69-70.

96. Fernando Arrabal, Ibid., pp. 20-21.

l'apogée du drame romantique historique. Écrite en France, sous le règne de Louis-Philippe, elle montre le déclin de la maison autrichienne des Habsbourg:

"Charles Quint dans ces temps d'opprobre et de terreur
Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur?
Oh! lève-toi! viens voir! les bons font place aux pires.
Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche... Il nous faut ton bras! Au secours, Charles Quint!
Car l'Espagne se meurt, car l'Espagne s'éteint!"⁹⁷

La deuxième citation⁹⁸ est tirée du même soliloque de la même pièce:

"Au secours Charles Quint!
Car l'Espagne se meurt, car l'Espagne s'éteint!
On veut ton sceptre au poids! Un tas de nains difformes
Se taillent des pourpoints dans ton manteau de roi;
Et l'aigle impérial, qui, jadis, sous ta loi
(texte d'A foi?)
Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,
Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme!"⁹⁹

La troisième citation¹⁰⁰, au sujet de l'Espagne, est de José-Maria de Hérédia:

"Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines,
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal."¹⁰¹

-
97. Victor Hugo, Ruy Blas, Paris, Librairie A. Hatier, 1951, Acte iii, sc. 2, p. 91.
98. Fernando Arrabal, Ibid., pp. 40-41.
99. Victor Hugo, Ibid., p. 91.
100. Fernando Arrabal, Ibid., p. 61.
101. José-Maria de Hérédia, Poésies choisies de Stéphane Mallarmé et Les Trophées de J.-M. de H., "Les Conquérants", Londres, Éditions Barnard, p. 180, non daté.

Celle-ci est la première strophe du sonnet "Les Conquérants", poème liminaire du recueil Les Conquérants, publié en 1893.

La révolution. Et ce thème renoue avec le précédent. Un premier exemple d'Arrabal¹⁰² est de Victor Hugo.

"Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie
 Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie:
 Entre les plus beaux noms, leur nom est le plus beau,
 Toute gloire près d'eux passe et tombe éphémère;
 Et comme ferait une mère,
 La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau.
 Gloire à notre Espagne éternelle!
 Gloire à ceux qui sont morts pour elle!"¹⁰³

Cette strophe est tirée d'un poème du recueil Chants du crépuscule intitulé "Hymne". C'est le troisième poème du recueil, écrit en 1831.

Le deuxième texte¹⁰⁴ sur la révolution est le chant révolutionnaire:

"Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
 Les aristocrates à la lanterne.

Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
 Les aristocrates on les pendra."¹⁰⁵

102. Fernando Arrabal, Ibid., p. 20.

103. Victor Hugo, "Hymne", Les Feuilles d'Automne, Les Chants du crépuscule, Paris, Nelson, 1934, p. 170.

104. Fernando Arrabal, Ibid., p. 28.

105. Chant révolutionnaire.

La troisième et dernière citation d'Arrabal¹⁰⁶
sur ce thème est la suivante:

"La victoire en chantant nous ouvre la barrière,
La liberté garde nos pas.
Et du nord au midi la trompette guerrière
A sonné l'heure du combat.
Tyrans, descendez au cercueil!"¹⁰⁷

C'est le "Chant du départ", hymne de Marie-Joseph Chénier, composé en 1794, avec musique de Méhul, pour commémorer la prise de la Bastille.

Le sonnet à Cassandre de Ronsard est un poème célèbre. Il chante la jeunesse éphémère d'une maîtresse adorée, thème adapté d'un poème latin du quatrième siècle. Les trois strophes développent la comparaison entre la maîtresse et la rose, et la première strophe, citée, invite celle-là à contempler la beauté et la brièveté de la fleur à laquelle elle ressemble. Dans la pièce d'Arrabal, Latidia, Duchesse de Têran, et l'héroïne de la pièce, répète le sonnet de Ronsard en présence de l'âne. Celui-ci "se tient dans les douves", et exprime son amour en brayant. Les rôles sont renversés, car c'est Latidia la poétesse, l'âne, la femme aimée. Cette inversion des valeurs caractérise la pièce entière. La

106. Fernando Arrabal, Ibid., p. 64.

107. Marie-Joseph Chénier, "Le chant du départ".

répétition a trois niveaux, celui de la citation en tant que telle, celui de la redondance et celui de la rime. La rose étant la plus belle des fleurs, le choix du sonnet souligne la dignité insolite que Latidia confère à l'âne, son amant. La redondance poétique de "sa robe de pourpre", et "sa robe pourprée", renvoie à la fois à la couleur royale de la fleur et à la trajectoire de la jeunesse à la vieillesse qui évoque, pour ses fils exilés maintenant, l'image de l'Espagne, autrefois florissante, flétrie maintenant. De sorte que le thème de l'amour et celui du pays s'entrelacent. La prédominance de rimes féminines, plates d'abord, embrassées ensuite entre deux rimes masculines, met en relief la beauté féminine qui va en se fanant. En somme, Arrabal se sert du texte de Ronsard pour dire l'amour de Latidia, à la fois romantique et patriotique. La deuxième citation sur le thème de l'amour, selon Baudelaire, consiste en la première strophe intégrale du poème. Puis, dans la cinquième strophe, et dans les deux premiers vers de la sixième, qu'Arrabal arrange à sa façon. Le résultat est une transformation textuelle, qui consiste en la suppression et la juxtaposition des strophes. En somme, Arrabal supprime des éléments, et en rapproche d'autres, créant ainsi un nouvel ensemble révélateur de son propre imaginaire. Cette citation, censurée à l'époque, est de

nouveau prononcée par Latidia. Celle-ci incite le Marquis de Cerralbo à réciter un de "ses" poèmes à Emiliano Zapata, révolutionnaire et patriote mexicain, qu'elle croit reconnaître dans le personnage du tueur à gages. Le poème condamné est accompagné encore une fois du braiment de l'âne qui, seul, sait l'apprécier. Latidia se moque du Marquis, en revêtant un simple tueur à gages de l'héroïsme patriotique. De nouveau, donc, l'amour romantique et l'amour du pays sont étroitement liés. La répétition est encore, au niveau de la citation, et aussi à celui de l'épanode de la conjonction "et" qui souligne l'effet cumulatif des différentes parties du corps de la femme vêtue seulement de bijoux. Le titre "Les bijoux" se répète dans "ses bijoux sonores", et l'assonance relie la rime finale aux phonèmes à l'intérieur du poème. L'image de la nudité est mise en relief par "c" cacophonique qui se tisse parmi chaque vers, à partir de "connaissant", "coeur", "que", "vainqueur", "Qu'ont" et "esclaves", pour évoquer le cliquetis des bijoux, en contraste avec la surface lisse de la peau. Ce son se reprend moins souvent dans la deuxième strophe, avec "cuisse", "comme", "clairvoyants", trajectoire descendante qui aboutit au seul exemple de "câlins" dans la troisième strophe d'Arrabal. Entremêlé à ce cliquetis, se trouve le "s" sifflant et

la liquide, "l", qui expriment la sinuosité du corps, dans "son", "sa" -cuisse", "ses", "passaient" "mes yeux", "sereins", de la deuxième strophe, et dans "son", "ses seins", "ces", "s'avançaient", "mise", "les Anges" de la troisième strophe d'Arrabal, qui aboutit par contre à une trajectoire ascendante. Au fur et à mesure que les yeux passent du corps en entier aux différentes parties de celui-ci, la sensualité est renforcée par l'assonance et la rime. Les consonnes chuintantes, "chère", "riche", "jours", "Jambes", "Anges", s'ajoutent à celle du titre "bijoux", afin d'enrichir l'image de la chair nue-chère nue, image centrale du poème. En choisissant de rapprocher la première strophe, les strophes cinq et six, Arrabal réussit à condenser, en se servant de la répétition originale rétrécie, toute la sensualité originale qu'il superpose à sa version.

La troisième citation, Chanson d'automne, est une version arrabaliennne d'un des plus célèbres poèmes de Verlaine. C'était Élisabeth Dujardin, la cousine mariée du poète, qui avait fourni l'argent nécessaire pour publier le recueil. Élisabeth, dont le poète était amoureux, allait mourir quelques mois après la parution du recueil. C'est un poème allitératif et onomatopéique qui passe de la métaphore à travers le sujet pour les juxtaposer dans la dernière strophe qui culmine dans une comparaison du

sujet et de la nature morte. Le ton mélancolique et musical est renforcé par Arrabal qui abolit les trois strophes du poème original en faveur d'une seule longue strophe. Cette citation renoue avec la précédente, car au moment de la prononcer, Latidia "prend un bain de bijoux". Puis, en se crucifiant "comme Saint André", elle entonne les vers. Comme toujours, l'âne apparaît, vêtu, cette fois, "en jeune mariée". La parodie est à plusieurs niveaux, car non seulement l'amour, mais la religion et le mariage sont parodiés. La répétition est, d'abord au niveau scénique, par "sa grande mélancolie", ensuite au niveau du poème, déformé, puis de nouveau à celui de la rime et de l'assonance qui recréent la nostalgique beauté du violon. Dans l'image de l'amour, nous avons remarqué des constantes de l'imaginaire d'Arrabal. Celle de la répétition stylistique, évidemment, mais aussi, celles de la parodie, parfois grotesque, et de l'inversion des valeurs. Celles-ci sont renforcées par le choix des citations, tirées d'oeuvres célèbres, dont chacune traite non seulement d'un aspect de l'amour, mais en même temps, dans le cas des deux premières, de la mort, de la troisième, de l'érotisme censuré.

L'Espagne. Comme nous l'avons déjà signalé, les deux citations de Ruy Blas sont tirées du même discours.

Le héros, qui parle, évoque le fantôme de Charles Quint, grand empereur du seizième siècle, qui vit partir "les conquérants" vers le Nouveau Monde, et qui fit la gloire de l'Espagne en conquérant plusieurs pays européens avant la faillite de sa politique impérialiste. Ruy Blas se situe à une époque où la grandeur espagnole se meurt avec la royauté absolue de Charles II en 1700. La Tour de Babel se situe presque trois siècles plus tard à une époque où la tyrannie du Général Franco tire à sa fin. Au lieu que ce soit le héros-laquais qui évoque le grand empereur, c'est Latidia, femme-aristocrate, dualité qui renverse la situation originale en même temps qu'elle renforce les liens entre Ruy Blas et la Reine, l'âne et la Duchesse. Car chacune de ces femmes tombe amoureuse d'un "être inférieur" à identité déguisée qui représente le peuple. Le pays, dans chaque cas, est l'Espagne, à une époque de pourriture où les classes dirigeantes sont l'ennemi, le peuple, le héros. A part la répétition de la citation, il y a des figures de style qui conviennent au réseau stylistique de la répétition. Dans la première, en début et en fin de phrase, se trouve "Charles Quint", épanaleptique. Et, "Car l'Espagne se meurt, car l'Espagne s'éteint", exprime par la figure de la redondance poétique, le même message rien qu'à changer le verbe par un synonyme. Au début de la

deuxième citation, Arrabal crée une autre redondance en y superposant le dernier vers et une partie de l'avant-dernier vers de la citation précédente. Cette déformation met doublement en relief les deux thèmes de Charles Quint, sauveur du pays et de l'Espagne:

Au secours Charles Quint!
Car l'Espagne se meurt, car l'Espagne s'éteint.¹⁰⁸

En même temps, cette mise en tête de l'épanalepse et de la redondance relie les deux citations, qui se suivent de très près dans le texte de Hugo, mais à vingt pages de distance dans celui d'Arrabal. Nous avons remarqué dans le même discours, un lien avec le réseau stylistique du sonnet de Ronsard, lorsque Ruy Blas s'exclame: "Ce pays qui fut pourpre et n'est plus qu'haillon"¹⁰⁹, qui rappelle la robe pourpre de la rose de Ronsard, flétrie, et qui ce faisant rapproche, de nouveau, l'amour et la patrie.

Les Conquérants chante les Espagnols du Nouveau Monde, ainsi se reliant aux deux textes précédents qui expriment la nostalgie de l'âge d'or. Prononcé par le Borgne, autrement dit, Che Guevara, ce poème écrit par un aristocrate cubain du dix-neuvième siècle, est repris

108. Victor Hugo, Ruy Blas, p. 91.

109. Ibid., p. 90.

par la bouche du peuple représenté par le Borgne. Celui-ci représente à son tour, le célèbre cubain marxiste du vingtième siècle, dont le rêve "héroïque et brutal" était tout autre que celui de ses ancêtres espagnols. Le "vol de gerfauts" serait les révolutionnaires cubains, et le "charnier natal", le Cuba du régime corrompu de Batista. C'est donc, autant par l'inversion des valeurs et par l'antiphrase plutôt que par la répétition, que ce texte projette son message patriotique. Le thème du pays renoue avec celui de la révolution.

La révolution: la première citation a été écrite en souvenir des jeunes révolutionnaires français de 1830, évoquant aussi l'image de la patrie. "Hymne", tel que le cite Arrabal, consiste en la première strophe du poème et les deux premiers vers du refrain qui suit chaque strophe. A "France", est substitué "Espagne". Les vers sont cités par Latidia à Mareda, dans la première scène, pendant que celle-là évoque les victoires guerrières de ses ancêtres espagnols. La répétition est au niveau de la citation et à celui de la répétition stylistique à l'intérieur de celle-ci, telle la redondance inversée de: "Entre les plus beaux noms, leur nom est le plus beau."¹¹⁰ Les deux derniers vers de la

110. Victor Hugo, "Hymne", p. 170.

citation forment les deux premiers du refrain. Celui-ci est répété trois fois dans le poème de Hugo. Il est introduit par "Gloire à...", anaphorique, à deux reprises. Finalement, le premier vers de la strophe, "Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie"¹¹¹, est répété par une redondance, dans le deuxième vers du refrain, "Gloire à ceux qui sont morts pour elle"¹¹². "Ceux qui" se répète, d'abord au début, ensuite au milieu du vers. "sont morts pour la patrie" se répète sauf que le substantif est remplacé par le pronom disjonctif. Et à l'adverbe de manière "pieusement", se substitue l'interjection "Gloire à", qu'on a déjà remarqué au niveau de l'anaphore. Encore une fois, Arrabal se sert de la citation déformée pour communiquer le message patriotique par la bouche de Latidia.

Le chant révolutionnaire "Oh! ça, ira..." est une chanson populaire qui se rapporte directement à la révolution française. Il est fait mention pour la première fois, du mouvement révolutionnaire, celui de tuer ces aristocrates. La chanson évoque la mort de la noblesse pendant la Révolution de 1789. A l'intérieur du chant,

111. Ibid., p. 170.

112. Ibid., p. 170.

il y a la réduplication à deux reprises de la formule, "ça ira", ainsi que de "Ah!" et "les aristocrates" anaphoriques. La référence est doublement anachronique, puisqu'elle renvoie et aux aristocrates espagnols du temps fictif de La Tour de Babel, et aux classes dirigeantes plutôt militaires et fascistes du régime franquiste.

"Le Chant du départ" des révolutionnaires français résonne de l'orgueil patriotique. Prononcé par Latidia, le chant précède la descente aux souterrains du château de Latidia et du Pèlerin à la recherche des plans de la Tour de Babel. Cette descente, qui reprend les derniers vers cités, "Tyrens descendez au cercueil", est double. C'est à la fois la descente heureuse et intime des deux amants, et la descente au tombeau. Elle annonce la transformation de tous les personnages, aristocrates et criminels, en héros et héroïnes fictifs et réels, séculaires et spirituels, de l'Espagne. Et cette descente annonce également la destruction du château pourri, et la construction de la Tour de Babel, ambiguë.

La répétition des mots présente plusieurs formes. En même temps, elle révèle des constantes de l'imaginaire d'Arrabal. La forme la plus simple est l'écholalie, qui crée un effet cumulatif au niveau du son. On passe du phonème ou de la syllabe simple, au niveau multiple,

effet augmentatif de plus en plus illogique et ambigu. La répétition se poursuit dans la palillogie où la répétition consécutive de mots et de phrases s'ajoute à celle de phonèmes et de syllabes. Nous avons remarqué la présence de certains éléments du discours, surtout le nom propre qui se répète à deux, à trois, parfois à plusieurs reprises; en ordre montant ou descendant qui mène souvent, soit à un infantilisme, soit au néant, par la mort. Parfois, il s'agit d'un dialogue à deux voix qui signifie une rencontre, soit du couple, soit de deux femmes, qui mène à un dédoublement ou qui sort d'un dédoublement ambigu, tel celui des personnages qui jouent plus d'un rôle, ou qui se cherchent, la nuit. La palillogie renforce l'effet incantatoire du nom propre qui est privilégié, et de la confusion par la fuite et la poursuite nocturne. La palillogie syntaxique bâtit un réseau de phrases consécutives qui passent de l'impératif à travers la phrase simple et le subjonctif pour aboutir à la phrase composée. Et elle prépare la voie à des figures plus complexes. L'anaphore reprend le rôle lyrique du nom propre, tout en exprimant l'élan mystique, ou l'érotisme. Elle exprime une fermeture mystique, ou une ouverture à la liberté dans un élan litanique, tel celui de Laïs qui affirme sa foi en Télóc. Elle se lie étroitement à l'épistrophe qui ferme l'énoncé par une

profession de foi. Et celle-ci se relie, à son tour, à d'autres figures. L'épanalepse relie les deux figures précédentes par sa forme circulaire et, par son effet incantatoire. La redondance s'avère plus complexe encore; elle mène souvent à une accumulation formelle pour exprimer le même message, mais qui aboutit à la confusion. Tel est le cas pour la mort de Mita, de Tosan et de Lys. Mais c'est une mort ambiguë qui n'aura pas lieu, qui s'accomplira après un procès injuste et confus ou dans une apothéose sado-érotique. La redondance se relie à toutes les autres figures par son insistance phonique, verbale, lyrique, par sa parodie et par l'ambiguïté qu'elle accumule. La répétition s'approche de son apothéose dans l'épanode où tout se mêle, l'aboutissement au néant, la contradiction qui mène à l'ambiguïté, l'incantation lyrique, auxquels s'ajoutent la dextérité et le mystère du jongleur. De sorte qu'elle tisse parmi les autres figures ses fils de feu follet. La tapisserie de la répétition s'achève avec les citations, où s'entremêlent tous les éléments que nous avons remarqués. A la répétition du texte original se superpose, à l'intérieur de la citation, la répétition phonique de l'assonance et de la rime, la réduplication, l'anaphore, l'épanalepse, la redondance et l'épanode. Et chaque citation s'attache en quelque sorte à l'imaginaire par la parodie surtout.

5

amoureuse et religieuse, par l'érotisme, par le renversement des valeurs. Les citations mettent en évidence le dédoublement des personnages, l'ambiguïté et la confusion que nous avons déjà notées et se superposent aux autres figures de la répétition dont la désinvolture apparente recèle une infrastructure soigneusement érigée. En somme, la répétition stylistique est représentative de certaines constantes de l'imaginaire d'Arrabal. Et elle s'enchaîne avec d'autres éléments de l'imaginaire: le dédoublement des personnages, la répétition dramatique, et les objets. Elle se relie à la mystique de la matière par ses fixations scatologiques et ses obsessions nocturnes. Elle mène à la confusion. Mais elle demeure ambiguë.


CHAPITRE 2

LES PERSONNAGES

Dans ce chapitre, nous étudierons la répétition des personnages. Nous avons noté, dans le théâtre d'Arrabal, plusieurs paires de personnages. Ceux-ci présentent des formes géminées. La gémellité passe parfois à la triade, mais rarement. Il existe des cas simples, de jumeaux schématiques, qui se distinguent peu l'un de l'autre, des jumeaux presque, mais non identiques, et des couples, les plus complexes. Deux exemples de la triade seraient les trois hommes dans Fando et Lis, et les trois musiciens dans Le Cimetière des voitures. Puisque nous traiterons en détail de ces deux pièces ailleurs, nous ne les mentionnons ici que pour signaler l'existence de formes triples. Les formes doubles nous intéressent davantage. Nous avons remarqué les ~~brancardiers~~ dans Pique-nique en campagne; ce sont des êtres squelettiques, tout comme les deux hommes anonymes de La Bicyclette du condamné. D'autres figures géminées plus complexes sont les deux soldats dans Pique-nique en campagne, Étienne et Bruno dans Le Labyrinthe et les jumelles dans Concert dans un oeuf. Les couples sont plus nombreux: Fanchou et Lira, dans

Guernica, Fidio et Lilbé dans Oraison, les Tépan, dans Pique-nique en campagne, Liska et Malik, dans Une Tortue nommée Dostoïevsky, plusieurs couples dans ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, Ybar et Maïda dans Tous les parfums d'Arabie (L'Aurore rouge et noire), et Asan et Alima, dans Bestialité érotique.

Pour cette analyse, nous avons choisi les brancardiers d'abord. Ceux-ci sont comme une mécanique de la gémellité, qui met l'accent sur le physique et le geste, mais il y a une certaine intériorité identique. Ils nous semblent surtout intéressants de ce point de vue-là, car ils montrent la différence entre la gémellité mécanique et la gémellité des soldats qui, malgré les ressemblances semblent plus profonds par leur attitude mentale envers autrui et la guerre. Nous avons choisi d'étudier Zapo et Zépo, les deux petits soldats de la même pièce. Il est intéressant de noter que celle-ci contient aussi un exemple du couple dans les Tépan, les parents de Zapo. Mais c'est un couple peu profond qui sert surtout à créer une trinité de personnages doubles, tandis qu'il se trouve dans d'autres pièces des couple sexuels plus complexes, qui montrent mieux la dynamique de la sexualité. Nous avons choisi Asan et Alima de la pièce Bestialité érotique. Ils semblent représenter le



mieux, non seulement la figure du couple, mais la puissance transformatrice qui dépasse la répétition fermée dont parle Durand.

Nous étudierons chaque paire de personnages selon les ressemblances physiques, gestuelles et mentales:

- A. les jumeaux schématiques et les moins complexes;
- B. les soldats-jumeaux et C. le couple.

A. Les jumeaux schématiques: les brancardiers

Les brancardiers sont des fonctionnaires de la mort. Leur rôle est de ramasser des morts, donc il leur faut des cadavres. A cause de leur occupation, ils ont la même démarche, pas seulement extérieure, mais psychologique. Ce trait commun de la quête des morts les distingue des brancardiers idéaux qui chercheraient à soigner les malades et les blessés: Ils ont en commun la peur, qui les empêche de chercher des vivants. C'est une peur de l'autorité supérieure, une mécanique de soumission. Physiquement et gestuellement identiques, ce sont deux militaires qui ont des réflexes quasi automatiques de soumission à l'autorité. Ils partagent une généralité et une banalité schématiques.

Il n'y a qu'une seule référence à l'aspect corporel des brancardiers. Ils sont simplement "un couple

de soldats de la Croix-Rouge"¹. Pourtant, il s'établit immédiatement une gémellité implicite dans le mot "couple". Celle-ci est renforcée par leur état militaire et leur sexe masculin. Dès le début, ils sont interchangeables et, cependant, inséparables, physiquement. L'image cruciforme de la fin de la citation, symbole universel de l'organisation mondiale de secours aux blessés, revêt, à cause de la mission meurtrière des brancardiers, les nuances sinistres de la croix originelle, ensanglantée.

Les trois gestes que nous avons remarqués sont "l'entrée", le transport de la civière, et "la sortie". Un premier exemple présente la paire par: "Entre à gauche un couple de soldats..."². Leur entrée est simultanée, et elle souligne et précède l'expression de la gémellité physique. Ce premier geste établit la symétrie de leur mouvement identique, qui en fait un seul corps. En même temps, les circonstances de leur arrivée sur scène, qui suit la cachette des deux autres couples du bombardement, suggèrent une possibilité de blessés. Leur deuxième entrée réalise cette prévision, car Zapo, Zépo et les Tépan sont tous morts lorsque: "Entrent, à

1. Fernando Arrabal, Pique-nique en campagne, p. 144.

2. Ibid., p. 144.

gauche, les deux brancardiers."³ Le verbe au pluriel affermit et reprend le geste antérieur, la direction de l'entrée reste la même, et ils sont maintenant "les brancardiers". Le mouvement simultané et l'article défini rétablissent la gémellité. Leur verticalité et leur activité à l'égard des autres couples abattus mettent en relief leur rôle de quêteurs de mort.

Le transport de la civière est mentionné aussi à deux reprises, d'abord lors de la première entrée en scène, car, "Ils portent une civière."⁴ Non seulement ils accomplissent le même geste, mais ils sont liés ensemble par la civière. Celle-ci forme le diamètre d'un cercle qui pourrait se dessiner, autour des deux hommes. De sorte qu'ils existent dans un espace clos et sphérique joints par le lien de la civière. La deuxième mention de celle-ci suit la deuxième entrée en scène. Cette fois, "Ils portent la civière vide. Immédiatement

RIDEAU"⁵

Le geste est de nouveau homogène et synchronique. La civière remplace une civière. Celle-ci renvoie au geste précédent lorsque les brancardiers cherchaient des morts

3. Ibid., p. 151.

4. Ibid., p. 144.

5. Ibid., p. 151.

auprès des autres jumeaux et du couple. Ceux-ci sont devenus les victimes requises. Et la civière, qui était vide, est toujours vide, prête à ses destinataires. La figure entière qui se projette pourrait s'exprimer par:

B1/Zé/Za/Té/Té/B2
Civière

où: B1 = Brancardier 1
Zé = Zépo
Za = Zapo
Té = M. Tépan
Té = Mme Tépan
B2 = Brancardier 2

Evidemment, c'est une projection figurative puisque la civière ne peut porter qu'un seul corps. C'est précisément parce que les deux couples morts sont réduits à un seul geste, qu'on peut proposer ce diagramme. A la fin, les trois paires de jumeaux sombrent dans l'anonymat qui caractérise surtout les brancardiers. La sortie suit la première entrée en scène:

Les brancardiers leur disent au revoir. Tous les quatre leur répondent. Les brancardiers sortent.⁶

Une triple gémellité est créée par les adieux identiques. Et déjà, Zépo, Zapo et les Tépan ne font qu'un seul geste en présence des brancardiers, qui annonce leur mort. Le

6. Ibid., p. 146.

geste de sortir est en même temps une fermeture et une prévision, car les trois phrases annoncent la figure finale, autrement dit: B1/Za/Zé/Té/Té/B2. Les brancardiers interchangeables et anonymes se ressemblent en chaque détail gestuel. Ils apportent, par la mécanique de leurs gestes uniformes, la notion de la mort des autres jumeaux. Entrée, transport de la civière, sortie, triade de gestes encerclante qui reflète la triade de couples en même temps qu'elle crée une généralisation des ressemblances et des porteurs et des victimes de la réalité de la guerre.

Identiques au point de vue physique et gestuel, les brancardiers se ressemblent par leur attitude mentale. Leur quête est la même, celle de la mort. Ce sont des fonctionnaires de la mort dont le langage exprime la même mission, la seule différence étant leur manière de l'exprimer. Dans un premier exemple:

Premier brancardier.-- Il y a des morts?

Zapo.-- Non, personne ici.

Premier brancardier.-- Vous êtes sûrs d'avoir bien regardé?

Zapo.-- Sûr.

Premier brancardier.-- Et il n'y a pas un seul mort?

Zapo.-- Puisque je vous dis que non.

Premier brancardier.-- Même pas un blessé?

Deuxième brancardier, au premier.-- Eh bien, nous voilà frais!

(À Zépo d'un ton persuasif).-- Regardez bien par-ci, par-là, si vous ne trouvez pas un macchabée.

Premier brancardier.-- N'insistez-pas, ils t'ont bien dit qu'il n'y en a pas.

Deuxième brancardier.-- Quelle vacherie!

Zapo.-- Je suis désolé. Je vous assure que je ne l'ai pas fait exprès.⁷

Cet échange consiste en une série d'interrogations d'abord entre le premier brancardier et Zapo, ensuite entre le deuxième, Zépo et Zapo. Le mot-clef, "mort", réapparaît à deux reprises. Ensuite, il est remplacé par "blessé", état intermédiaire entre la vie et la mort avant de passer à l'expression beaucoup plus forte, "un macchabée." Le concept de la mort passe donc à travers plusieurs formes qui aboutissent à la figure insolite et prophétique de la danse macabre du dénouement. Le premier brancardier emploie une expression plus simple, tandis que le deuxième se sert de l'argot: "frais", "macchabée", "vacherie". Mais leurs paroles pourraient pourtant appartenir indifféremment à l'un ou à l'autre sans modifier les caractères des jumeaux. Leur ressemblance se fait plus forte autant par leurs paroles que par leur tâche. Le dialogue reprend:

Deuxième brancardier.-- C'est ce que dit tout le monde. Qu'il n'y a pas de morts et que l'on n'a pas fait exprès.

Premier brancardier.-- Laisse donc monsieur tranquille!

M. Tépan, serviable.-- Si nous pouvons vous aider ce sera avec plaisir. A votre service.

7. Ibid., pp. 144-145.

Deuxième brancardier.-- Eh bien voilà, si on continue comme ça je ne sais pas ce que le capitaine va nous dire.

M. Tépan.-- Mais de quoi s'agit-il?

Premier brancardier.-- Tout simplement, que les autres ont mal aux poignets à force de transporter des cadavres et des blessés, et que nous n'avons encore rien trouvé. Et ce n'est pas faute d'avoir cherché.⁸

En reprenant l'énoncé de Zapo, le deuxième brancardier réduit à l'absurde la notion "qu'il n'y a pas de morts et que l'on n'a pas fait exprès", par l'ironie. Celle-ci continue lors de l'arrivée de M. Tépan qui offre ses services, sans savoir pour quelle cause. Cette fois, le dialogue est plus symétrique entre les deux brancardiers. Il y a une alternance entre les paroles des brancardiers, qui reflète leurs ressemblances dans leur discours et qui renforce leur anonymat, au fur et à mesure que les autres personnages se montrent de plus en plus naïfs. Un autre réflexe est leur mécanisme de soumission à l'autorité. Ce sont deux militaires qui ont des réactions quasi automatiques de sujétion bornée, où ils réduisent la notion de la mort à l'absurde, d'abord par leur volonté stupide de trouver des cadavres avec acharnement, ensuite par leur peur du capitaine, et enfin par leur ressentiment envers "les autres". Car

8. Ibid., p. 145.

lès autres brancardiers réussirent dans leur tâche, tandis que la leur reste inachevée. Cette référence aux autres crée une généralisation des ressemblances, qui rappelle les rangées de soldats morts dans les tranchées. Le tableau de nombreuses autres paires de brancardiers, qui devraient être des sauveurs et des guérisseurs, mais ici quêtes de mort, renforce l'atmosphère de plus en plus sinistre, lorsque M. Tépan et Zapo deviennent des collaborateurs de la même recherche macabre:

M. Tépan.-- Ah! oui, c'est vraiment ennuyeux!
(A Zapo) Tu es bien sûr qu'il n'y pas de morts?

Zapo.-- Évidemment, papa.

M. Tépan.-- Tu as bien regardé sous les sacs?

Zapo.-- Oui, papa.

M. Tépan (en colère).-- Alors, dis-le tout de suite que tu ne veux rien faire pour aider ces messieurs qui sont si gentils!

Premier brancardier.-- Ne l'attrapez pas comme ça. Laissez-le. Il faut espérer qu'on aura plus de chance dans une tranchée, qu'ils seront tous morts.

M. Tépan.-- J'en serais ravi.⁹

La quête de la mort s'intensifie avec la bonne volonté de M. Tépan. Le premier brancardier, qui avait amorcé son intervention en disant: "Il y a des morts?", l'achève, tout en souhaitant qu'il y en ait, et en

9. Ibid., p. 145.

substituant à "des morts", "tous morts". Les jumeaux de la Croix-Rouge sont réduits à une présence prédatrice, celle d'une paire de vautours, dont l'emblème revêt des teintes de plus en plus sombres qui renforce leur gémellité schématique. Tout ce qui les a distingués l'un de l'autre, n'est qu'une légère différence dans l'expression des mêmes sentiments. Ceux-ci les écartent des vrais brancardiers: leur obsession de trouver des cadavres, leur crainte devant l'autorité, leur espoir de trouver une tranchée remplie de morts: ils les isolent des autres, les rassemblent dans une gémellité quasi anonyme, et les mêlent l'un et l'autre. En somme, les brancardiers sont jumeaux par le physique et le geste, mais aussi par une certaine intériorité qui s'exprime dans leur attitude envers les morts et les blessés. Ils ont la même démarche, non seulement extérieure, mais psychologique. Le trait principal qu'ils partagent, c'est leur opposition aux brancardiers authentiques qui chercheraient à soigner les victimes, tandis qu'eux convoitent les cadavres.

B. Les jumeaux: Zapo-Zépo

Zapo et Zépo sont deux jeunes soldats qui se rencontrent sur le même champ de bataille. Ils partagent des traits physiques, les mêmes gestes et une naïveté

psychologique. Ni l'un ni l'autre ne comprennent pourquoi ils sont ~~devenus~~ soldats. Ni l'un ni l'autre n'ont envie de se battre. Ils ressemblent à deux petits garçons qui jouent aux soldats. Avec les parents de Zapo, ils deviennent les victimes d'une guerre anonyme.

Ce sont d'abord des jumeaux presque homophoniques par leur nom. La spirante dentale, "Z", plus la consonne explosive ou momentanée, "p", établissent cette homophonie en même temps qu'elles évoquent le son de bombes ou de missiles en fuite qui éclatent. Le "o" final complète la conformité tout en créant un air d'étonnement infantile qui se retrouvera au niveau mental. La deuxième ressemblance vient de leur fonction militaire, et la troisième, de leur tenue militaire:

Entre un soldat ennemi: Zépo. Il est habillé comme Zapo. Il n'y a que la couleur qui change. Zépo est en vert et Zapo en gris.¹⁰

Le soldat "ennemi" porte plus ou moins le même uniforme que l'autre. La différence de couleur met en relief plutôt qu'elle ne diminue la ressemblance. Ces deux couleurs en font souvent une, voire vert-gris ou gris-vert. L'anonymat des deux noms presque identiques est renforcé par celui des vêtements à teintes ternes, quasi-

10. Ibid., p. 138.

incolores. Chaque détail corporel confirme la gémellité physique des soldats, à tel point qu'il y a de la difficulté à les distinguer l'un de l'autre. L'ordre même des noms, Zapo-Zépo, Zépo-Zapo, brouille les pistes. Tellement ils sont interchangeableables qu'il faudrait apprendre par coeur chaque nom, chaque couleur, chaque parole, afin de pouvoir en faire la distinction.

Nous remarquons quelques caractères gestuels que partagent les jumeaux: l'activité des mains; si l'un tricote, l'autre façonne des fleurs en chiffon; les mêmes mouvements corporels: plongée rapide, cachette et blotissement, sortie et danse. Et, finalement, ils partagent la même chute, la même disparition et la même mort. Au début de la pièce, Zapo tricote pour se distraire malgré les bombardements:

Zapo tire d'un sac à ouvrage en toile une pelote de laine, des aiguilles et il se met à tricoter un pull-over déjà assez avancé.¹¹

Cette action est d'autant plus importante et significative qu'elle n'est pas militaire: elle est inversée. D'habitude, on tricote pour les soldats, mais les soldats ne tricotent pas. Zapo ne tricote que pour se donner une occupation. Plus tard, il expliquera à Madame Tépan:

11. Ibid., p. 135.

Eh bien, moi, je fais du tricot, pour ne pas m'ennuyer.¹²

Zépo aussi explique sa façon à lui d'éviter l'ennui:

Mme Tépan à Zépo.-- Et dans la tranchée, qu'est-ce que vous faites pour vous distraire?

Zépo.-- Pour me distraire, je passe mon temps à faire des fleurs en chiffon. Je m'embête beaucoup.¹³

Les mains du soldat accomplissent une tâche "féminine", également inversée. Une double image se forme de deux paires de mains, celles qui tricotent, et celles qui façonnent des fleurs. Les mains s'affairent l'une auprès de l'autre dans chaque cas. Chaque paire de mains manipule une étoffe, l'une la laine, l'autre le chiffon. Chacune produit un travail propre à une main "féminine" qui s'oppose nettement à celui de tuer, le but du soldat. Cette inversion des valeurs crée une même forme, qui n'est pas militaire et qui renforce les affinités. Zépo a dû cesser d'envoyer ses fleurs à sa fiancée dont la cave déborde depuis longtemps; N'ayant pu apprendre à faire autre chose, il continue pourtant de fabriquer des fleurs en chiffon. Madame Tépan lui dit:

Mme Tépan.-- Et après, vous les jetez?

Zépo.-- Non, maintenant j'ai trouvé le moyen de les utiliser: je donne une fleur pour chaque copain qui meurt. Comme ça je sais que même si j'en fais beaucoup il n'y en a jamais assez.¹⁴

12. Ibid., p. 149.

13. Ibid., p. 149.

14. Ibid., p. 149.

Les gestes se répètent et continuent:

Mme Tépan.-- Mais dites-moi, est-ce que tous les soldats s'embêtent comme vous?

Zépo.-- Ça dépend de ce qu'ils font pour se distraire.

Zapo.-- De ce côté-là, c'est la même chose.¹⁵

Il s'établit non seulement une simple gemellité, mais une généralisation des ressemblances. A partir de Zapo et Zépo à qui les mains actives créent une occupation, il se crée, d'une part, une symétrie de l'ennui et des occupations qui se veulent des divertissements, d'autre part, un paysage de morts qui se répètent.

Après les ressemblances des mains actives, viennent les mêmes mouvements corporels lors du deuxième bombardement aérien, qui rappellent un jeu de deux petits soldats-jouets, lorsque "Zapo et Zépo se jettent sur les sacs et se cachent".¹⁶ La figure des jumeaux suit une trajectoire unique et rapide, puis disparaît dans une sorte de fusion. Un deuxième exemple renforce celui-là, car "Zapo et Zépo sont blottis entre les sacs."¹⁷ Les sacs deviennent des lieux de refuge où les deux jumeaux co-existent. Après le bombardement, un troisième geste renoue avec les deux autres, quand "Zapo et Zépo sortent

15. Ibid., p. 149.

16. Ibid., p. 143.

17. Ibid., p. 143.

de leur cachette".¹⁸ La même mécanique relie les trois mouvements -- celui de se cacher -- blottissement -- sortie. La figure formée par la fuite vers les sacs, le repliement et la sortie, passe d'une ouverture à une fermeture avant de revenir vers une ouverture. A l'impression d'un seul corps doublé, se substitue une autre mécanique, celle de la danse; on entend un air gai. Zépo danse avec Zépo et Mme Tépan avec son mari. Ils sont tous très joyeux.¹⁹

La gémellité gestuelle s'achève par une autre série de mouvements:

Une rafale de mitraillettes les fauche tous les quatre. Ils tombent à terre, raides morts.²⁰ Tout mouvement est arrêté simultanément. La trajectoire descendante des quatre corps se fait dans un seul geste. Non seulement les jumeaux mais les parents sont abattus d'un coup. De nouveau, le chiffre deux devient quatre, ainsi renforçant la paire. A la formation du couple succède la descente vers la mort. Tous les quatre subissent la même chute, la même disparition, la même mort. Les jumeaux sont réduits à "zéro".

18. Ibid., p. 144.

19. Ibid., p. 150.

20. Ibid., p. 151.

Les caractères psychologiques partagés par Zapo et Zépo sont la peur, la joie, le refus de la guerre et la naïveté. Le premier, Zapo, entre les sacs, lors du premier bombardement aérien "a très peur. Le combat cesse. Silence."²¹ Le seul mot "Silence" annonce la solitude de Zapo. Seul un moment, Zapo est désormais accompagné de son jumeau dans une peur partagée. La crainte, semble-t-il, est nourrie par la solitude. Zapo a peur à son tour, lorsqu'il entend Zapo lui dire "Haut les mains! Zépo lève les bras encore plus haut, l'air encore plus terrifié."²² C'est leur première rencontre. Une fois que les deux se rejoignent, la peur diminue à partir de leur vie commune entre les sacs jusqu'à leur mort. La joie caractérise aussi leur vie commune. D'abord, pendant le pique-nique:

M. Tépan, à Zépo, changeant de ton.-- Encore un petit verre?

Mme Tépan.-- J'espère que notre déjeuner vous a plu?

M. Tépan.-- En tout cas, c'était mieux que dimanche dernier!

Zépo.-- Que s'est-il passé?

M. Tépan.-- Eh bien, on est allé à la campagne et on a posé les provisions sur la couverture. Pendant qu'on avait le dos tourné une vache a mangé tout le déjeuner, et même les serviettes.

21. Ibid., p. 135.

22. Ibid., p. 139.

Zépo.-- Quel goinfre, cette vache!

M. Tépan.-- Oui, mais après, pour compenser, on a mangé la vache. (Ils rient)

Zapo, à Zépo.-- Ils ne devaient plus avoir faim!

M. Tépan.-- À la vôtre! (Tous boivent)²³

Le vin est l'occasion de prolonger le plaisir du pique-nique. L'incident de la vache fait rire tout le monde. Zapo et Zépo partagent une plaisanterie qui les rapproche l'un de l'autre dans une réaction commune et une généralisation de la ressemblance. En fin de compte, "tous boivent", ainsi renforçant, et la gémellité à deux, et la présence à quatre, dans une gaieté collective. Leur gaieté interrompue par une discussion au sujet de la guerre, reprend plus tard:

Mme Tépan.-- Qu'est-ce que vous diriez si on mettait le disque de tout à l'heure pour fêter ça?

Zépo.-- Parfait!

Zapo.-- Oui, mets le disque, maman.²⁴

Le plaisir de la musique rejoint les deux soldats dans un accord qui est renforcé à son tour par la présence de la mère. Plaisir de la musique et de la danse: "ils sont tous très joyeux". Au niveau psychologique, la danse joyeuse met en relief, tout autant qu'au niveau du geste, à la fois la gémellité à deux et l'augmentation de la ressemblance créée par les Tépan.

23. \ Ibid., p. 149.

24. Ibid., p. 150.

Le refus de la guerre est montré dans le dialogue suivant: M. Tépan, qui comprend peu la guerre, surtout "moderne", pose d'abord à son fils, ensuite à Zépo, la même série de questions:

M. Tépan.-- Alors, mon fils, tu as fait un beau carton?

Zapo.-- Quand?

M. Tépan.-- Mais ces jours-ci.

Zapo.-- Où?

M. Tépan.-- En ce moment, puisque tu fais la guerre.

Zapo.-- Non, pas grand-chose. Je n'ai pas fait un beau carton. Presque jamais mouche.

M. Tépan.-- Et qu'est-ce que tu as le mieux descendu: les chevaux ennemis ou les soldats?

Zapo.-- Non, pas de chevaux, il n'y a plus de chevaux.

M. Tépan.-- Alors, les soldats?

Zapo.-- Ça se peut.

M. Tépan.-- Ça se peut? Tu n'en es pas sûr?

Zapo.-- C'est que... je tire sans viser (Un temps) en récitant un "Notre Père" pour le type que j'ai descendu.²⁵

Ce dialogue représente une parodie de la guerre qui apparaît sous la forme d'un jeu. L'expression "un beau carton", répétée, crée une atmosphère de foire. Et puisque la guerre n'est pas bien vue par M. Tépan, il ne tient pas compte de ce que c'est. Son inconscience ne dépasse que de peu, celle de Zapo qui sait au moins que la cavalerie n'existe plus. Lui non plus pourtant n'a pas l'air de saisir la vraie portée de la guerre. Les questions niaises "Quand?" et "Où?" montrent plutôt

25. Ibid., p. 138.

qu'il ne se rend même pas compte de faire la guerre. Il reprend, d'abord, l'idée du stand de tir. Puis, il ne sait pas s'il a tué des soldats, et il avoue, non sans cruauté, qu'il "tire sans viser". La guerre est vue comme un jeu du hasard. Cet extrait de "Alors... beau carton", à la fin "que j'ai descendu", est répété exactement dans le dialogue entre M. Tépan et Zépo. Celui-ci est le double de Zapo sauf le "vouvoiment" et la substitution d'un "Je vous salue, Marie" au "Notre Père". Plutôt que d'altérer les ressemblances, la récitation d'une prière les renforce. L'inaptitude à la réalité de la guerre, ainsi que la cruauté implicite dans leur inconscience, établissent une autre ressemblance des soldats. Les mêmes traits de caractère chez M. Tépan, figure paternelle pour Zépo et Zapo, recrée à nouveau un élargissement des ressemblances.

La naïveté, évidente partout, apparaît surtout dans un échange qui a lieu entre Zépo, Zapo et les Tépan. Nous l'avons fragmenté en quatre sections. Les brancardiers viennent de sortir, et M. Tépan s'adresse à Zépo:

Mais pourquoi est-ce que vous êtes ennemi?

Zépo.-- Je ne sais pas, je n'ai pas beaucoup d'instruction.

Mme Tépan.-- Est-ce que c'est de naissance ou est-ce que vous êtes devenu ennemi par la suite?

Zépo.-- Je ne sais pas, je n'en sais rien.

M. Tépan.-- Alors, comment êtes-vous venu à la guerre?

Zépo.-- Un jour à la maison, j'étais en train d'arranger le fer à repasser de ma mère, et il est venu un monsieur qui m'a dit: "C'est vous Zépo? -- Oui -- Bon, il faut que tu viennes à la guerre?" Alors moi je lui ai demandé: "Mais à quelle guerre? et il m'a dit: "Tu ne lis donc pas les journaux? Quel péquenot!" Je lui ai répondu que si, mais pas les histoires de guerre...

Zapo.-- Comme moi, exactement comme moi.²⁶

La naïveté se voit d'abord à la notion d'ennemi. Zépo ne comprend même pas le sens du mot. Et d'autant moins l'idée essentielle de la mobilisation, même lorsqu'on vient le recruter. Sa lecture même des journaux exclut les nouvelles de guerre, à une époque de guerre. L'ignorance de Zépo est répétée par celle de Zapo, lorsqu'il dit: "Comme moi, exactement comme moi". Le deuxième extrait du dialogue montre la naïveté de Zapo:

M. Tépan.-- Oui, ils sont venus te chercher aussi.

Mme Tépan.-- Non, ce n'est pas pareil, ce jour-là tu n'étais pas en train d'arranger un fer à repasser, tu réparais la voiture.

M. Tépan.-- Je parlais du reste. (À Zépo) Continuez: après que s'est-il passé?²⁷

Zapo aussi a subi la mobilisation, sans s'en rendre compte. Son père met en relief la répétition des situations. La différence entre la réparation d'un fer ou d'une voiture ne change en rien la situation, et renforce

26. Ibid., p.146.

27. Ibid., p.147.

les ressemblances entre les jumeaux. "Le reste" se réfère au recrutement, égal pour les deux garçons, et également ignoré des deux. Le troisième extrait montre un autre aspect de l'incompréhension de la guerre:

Zépo.-- Alors, je lui ai dit que j'avais une fiancée et que si je ne l'emmenais pas au cinéma le dimanche, elle allait s'embêter. Il m'a dit que ça n'avait aucune importance.
Zapo.-- Comme à moi, exactement comme à moi.²⁸

Il s'agit simplement d'excuses inadmissibles pour ne pas aller à la guerre. Pour Zépo, le fait de sortir avec sa fiancée suffit à l'empêcher de devenir soldat. Lorsque Zapo dit, "Comme à moi, exactement comme à moi", le fait que lui n'a pas de fiancée ne compte pas. Ce qui importe, c'est que Zapo soit comme Zépo. Les excuses sont tout aussi banales et déplacées. En même temps, l'hypothèse qu'en temps de guerre, les menus détails de la vie personnelle de l'homme ou de la femme soient capables d'émouvoir les officiers de recrutement, montre une superbe naïveté. De sorte que celle-ci devient même un défi. Le deuxième prétexte concerne les chevaux:

Zépo.-- Alors mon père est descendu et il a dit que je ne pouvais pas aller à la guerre parce que je n'avais pas de cheval.
Zapo.-- Comme mon père a dit.²⁹

28. Ibid., p. 147.

29. Ibid., p. 147.

Les deux pères, plongés dans le passé, redoublent et reflètent la naïveté de leurs fils, qui est reflétée, à son tour, dans l'image de deux chevaux jumeaux, ombres ou fantômes d'une ère éloignée et d'une autre guerre. Trois excuses sont mentionnées par Zépo:

Zépo.-- Le monsieur a répondu qu'on n'avait plus besoin de cheval et je lui ai demandé si je ne pouvais emmener ma fiancée. Il a dit non. Alors si je pouvais emmener ma tante, pour qu'elle me fasse la crème jeudi, j'aime bien ça.

Mme Tépan. - s'apercevant qu'elle l'a oubliée.--
Oh! la crème!

Zépo.-- Il m'a encore dit non.

Zépo.-- Comme à moi.³⁰

La crédulité augmente au point d'atteindre le plus absurde ridicule. On passe du cheval, de nouveau à la fiancée, à la tante et finalement à la crème. On est ramené à l'absurdité du titre par la découverte de Mme Tépan, qui a oublié la crème pour le "pique-nique". Cheval, fiancée, tante, crème, tous prétextes pour ne pas aller à la guerre qui multiplient les ressemblances non seulement entre les jumeaux, mais entre les parents. Toutes les excuses aboutissent à "la même chose". Toutes recréent cette généralisation des ressemblances qui caractérise la gemellité, que nous observons. La naïveté de la situation entière, celle de faire un pique-nique

30. Ibid., p. 147.

en plein champ de bataille, se superpose à l'attitude mentale du refus de la guerre. Les jumeaux se rejoignent dans la réponse négative de l'officier du recrutement, résumée par "Comme à moi". Un dernier extrait montre, à nouveau, la naïveté dans la ressemblance:

Zépo.-- Et depuis ce temps-là me voilà presque toujours seul dans la tranchée.

Mme Tépan.-- Je crois que toi et monsieur le prisonnier, puisque vous êtes si près l'un de l'autre et que vous vous ennuyez tellement, vous pourriez jouer l'après-midi ensemble.³¹

La solitude initiale de Zépo dans la tranchée cède à l'image double, évoquée par Mme Tépan, de deux enfants qui jouent. Elle les rapproche à la fois physiquement et mentalement par leur ennui partagé, et elle renforce la notion, notée ailleurs, que la guerre n'est qu'un jeu.

En somme, les petites différences qui ont l'air de se dégager, (la réparation du fer à repasser ou de la voiture, le tricot et les fleurs en chiffon) sont interchangeable. Leur vrai rôle est la mise en relief des ressemblances. La similitude est surtout soulignée par l'emploi d'un langage très simple, qui évoque un échange entre enfants. L'idée du cinéma, le dimanche, la naïveté de la notion que la guerre est une excursion à laquelle

31. Ibid., p. 147.

on amène les amies et la parenté, contribuent à créer une atmosphère rassurante qui, comme le titre de la pièce même, suggère qu'on est en pique-nique. La gemellité est consolidée par la juxtaposition de ce langage et des réponses, également infantiles, de Zapo, qui se voit dans l'autre à chaque reprise. C'est l'image-miroir qui reflète la figure identique du soldat-jouet-jumeau. L'idée de la solitude dans la tranchée, qui semble rompre cette image, est bientôt annulée par une autre figure, celle des petits qui "jouent" ensemble dans la tranchée. Le dernier dialogue de la pièce ajoute à l'ingénuité, une dimension déjà aperçue, celle du défi à l'impuissance. Nous le divisons en deux aspects:

M. Tépan.-- Alors, arrêtons la guerre.

Zépo.-- Et comment?

M. Tépan.-- Très simple: toi dis à tes copains que les ennemis ne veulent pas faire la guerre, et vous, vous dites la même chose à vos collègues. Et tout le monde rentre chez soi.

Zapo.-- Formidable.³²

Le premier élément de la naïveté est cette notion qu'on puisse arrêter la guerre rien qu'en disant aux soldats que l'ennemi n'a pas envie de se battre. Le deuxième élément est celui de deux enfants qui écoutent les

32. Ibid., p. 150.

parents. Ces enfants, que nous savons semblables à de nombreux points de vue, partagent l'opinion des mêmes parents. Un troisième élément qui joue à plein, partout, est celui de la généralisation des doubles, Zépo Zapo, dernière qui se rangent ad infinitum les troupes des deux armées "ennemi". L'épithète "Formidable" par laquelle Zapo reçoit la nouvelle de la paix toute faite, manifeste l'accord sur l'échange en même temps qu'elle amorce la deuxième partie du dialogue:

Mme Tépan.-- Comme ça vous pourrez finir d'arranger le fer à repasser.

Zapo.-- Comment se fait-il qu'on n'a pas eu plus tôt cette bonne idée?

Mme Tépan.-- Seul, ton père peut avoir de ces idées-là: n'oublie pas qu'il est ancien élève de l'école normale, et philatéliste.

Zépo.-- Mais que feront les maréchaux et les caporaux?

M. Tépan.-- On leur donnera des panoplies pour être tranquilles!

Zépo.-- Très bonne idée.

M. Tépan.-- Vous voyez comme c'est facile. Tout est arrangé.

Zépo.-- On aura un succès fou.

Zapo.-- Mes copains vont être rudement contents.³³

Ces propos montrent une crédulité à quatre voix. Le fil de la tâche quotidienne abandonnée reprend dans la bouche de la mère qui parle à Zépo. Comme tout à l'heure, les deux enfants écoutent et mettent leur confiance en leurs parents dont ils accueillent les idées rassurantes par

33. Ibid., p. 150.

d'égales réponses enthousiastes, élogieuses et ingénues. Le concept qu'être ancien élève de l'école normale et philatéliste soit préalable à une réflexion sur l'arrêt de la guerre, constitue à la fois un coq-à-l'âne et une réaction incongrue à la question puérile de Zapo. Et la solution des panoplies pour les officiers supérieurs et les sous-officiers, est non seulement ingénue, mais amusante et provocante. L'alternance, Mme Tépan-Zapo-Mme Tépan-Zépo-M. Tépan-Zépo-M. Tépan est rompue par le lien Zépo-Zapo. Ceux-ci répètent à l'unisson leur approbation unanime de l'apparente sagesse des parents.

C. Le couple: Asan et Alima

Nous avons choisi Asan et Alima, le couple de la pièce Bestialité érotique. Tout en étant plus complexe que d'autres couples, celui-ci s'approche d'une gemellité sexuée idéale, et par leur entrelacement dans une laideur initiale partagée, qui les lie l'un à l'autre, et par leur passage à une ressemblance non seulement physique, mais spirituelle. Ce couple montre la conquête de l'aspect bestial de l'homme qui aboutit à l'union avec Dieu. Il représente le désir, conscient ou inconscient, de tout homme et de toute femme, de trouver à la fois son âme-soeur et son Créateur.

Ils se ressemblent, d'abord, par leur extrême laideur, par leur disgrâce commune, puis par une même métamorphose. Les personnages sont décrits ainsi:

ASAN, un homme.
 SA JUMENT, une belle femme au joli corps lascif.
 ALIMA, une femme.
 SON CHEVAL, un homme très beau, un véritable Apollon.³⁴

Il n'y a nulle mention ici de leur laideur. Seule, la beauté des chevaux est signalée. Un premier échange de paroles, pourtant, souligne les traits peu avenants du couple humain:

Alima.-- Tu ne vas pas me dire que je veux te flatter?

Asan.-- Parle.

Alima, avec passion.-- Tu es plus laid que jamais, tu es l'être le plus horrible que j'aie vu de ma vie.

Asan, gêné et honteux.-- Je ne peux pas le croire, tu veux que les fumées de l'orgueil me montent à la tête. Ou bien tu es la victime de l'amour que tu me portes.

Alima.-- Crois-moi, mon amour, c'est la vérité, la pure vérité. Tu es atroce, tu es horrible comme les morves séchées d'une clocharde ivrognesse.

Asan.-- Ce n'est pas possible... tu as lu ça quelque part. Un poète, peut-être...

Alima.-- Non, mon amour, non, mon unique et dévorant amour, ma passion folle c'est ainsi, c'est la vérité, tu es chaque jour plus laid, plus LAID.³⁵

34. Fernando Arrabal, Bestialité érotique, p. 130.

35. Ibid., p. 133.

Le dialogue amoureux est parodié. Il est amorcé par la flatterie, pour passer à la louange progressive de la laideur. Asan réagit, de façon antiphrasique, en parlant des "fumées" de l'orgueil, métaphore qui s'associe d'habitude aux exploits héroïques, non pas aux traits hideux de la physiologie humaine. En contraste, l'éloge se poursuit dans la comparaison nauséabonde du liquide qui coule des narines de la pauvre saouïe. Cette image élève Asan vers la béatitude de l'incrédulité, lui faisant croire que c'est de la poésie. Le renversement des valeurs implicite dans l'éloge de la laideur est renforcé par l'image féminisée pour décrire la mine repoussante de l'amant. La réponse passionnée d'Alima, qui nie que ce soit de la poésie, culmine dans la laideur comparative exprimée en majuscules. Alima également s'avère très laide:

Alima.-- Et moi, comment suis-je?

Asan.-- Toi, tu le sais très bien, je te l'ai dit mille fois.

Alima.-- Répète-le-moi.

Asan.-- Tu es très laide.

Alima.-- Tu sais, lorsque j'étais fillette, je pensais que j'étais très belle et que je ne pourrais plaire à personne. Tu ne peux savoir comment je redoutais le moment où il me faudrait me déshabiller en présence d'un homme. Mon pessimisme me faisait croire que j'étais belle. Avec quelle terreur je regardais dans les miroirs en sortant de la salle de bains, tout me semblait parfait... je passais mes jours à pleurer.

Asan.-- Je n'étais pas encore avec toi pour te consoler, pour te dire la vérité.³⁶

Alima est aussi laide qu'Asan. Leur laideur mutuelle les rapproche. Non seulement comme telle, mais en tant qu'idéal renversé de la beauté traditionnelle. Car, dans ce dialogue, il s'agit, non pas de la louange de la laideur, mais de la parodie de la beauté, de sorte que chaque dialogue manifeste une ressemblance, où s'entremêlent et la laideur belle, et la beauté laide, et que partage le couple, réuni par une ressemblance reposante. Asan se trouve en état de consoler son amante de s'être trouvée belle. Elle lui répond:

Alima.-- Mais enfin je t'ai trouvé et je suis heureuse.

Asan.-- Nous sommes nés l'un pour l'autre.³⁷

Le bonheur d'Alima naît de cette rencontre, et la correspondance de leur laideur affirme leur gémellité. C'est, de nouveau, Alima qui commence à affirmer un autre caractère de l'autre, car ils se ressemblent aussi par leur puanteur:

36. Ibid., p. 137.

37. Ibid., p. 134.

Asan, qui découvre quelque chose de nouveau.-- Je sens mauvais?

Alima.-- Oui, tu sens mauvais.

Asan, coquet, pour qu'Alima confirme ses dires.-- Mais comment est-ce possible... personne ne me l'avait dit... et pourtant, hélas... il y a eu d'autres femmes qui m'ont aimé.

Alima.-- Personne ne t'a aimé comme moi.

Asan.-- Et comment est cette odeur?

Alima.-- Répugnante.

Asan, tout heureux.-- Non?

Alima.-- Si.

Asan.-- Mon amour, donne-moi des précisions.

Alima.-- C'est une odeur forte, insupportable, extrêmement désagréable, une sorte de mélange de saleté, d'urine séchée, de cadavre... C'est intolérable.

Asan.-- Merci, mon amour.³⁸

Une question, qui ouvre le dialogue, et une réponse affirmative tendent à unir le couple même avant qu'on sache si Alima partage avec son amant cet autre trait. La coquetterie d'Asan renverse encore les valeurs: ce sont, d'habitude, les femmes qui sont coquettes. En même temps, elle valorise la mauvaise odeur comme étant un préalable de l'amour. La réponse d'Alima est, de nouveau, une fermeture qui la rapproche de l'autre. Une autre question mène à la première épithète par laquelle Alima décrit l'odeur de son amant, "répugnante". Le bonheur d'Asan euphémise et, indirectement, valorise, de nouveau, sa puanteur. Alima passe d'une série d'épi-

38. Ibid., p. 134.

thètes accumulatives à une série de trois comparaisons de plus en plus dégoûtantes afin de valoriser cette odeur. Elle termine par une épithète superlative qui met en relief la réponse reconnaissante d'Asan. De son côté, Alima passe à sa propre odeur:

Alima.-- Mais je ne suis pas parfaite.

Asan.-- Pourquoi?

Alima.-- Parce que moi... je sens bon.

Asan.-- Ton odeur... on dirait toujours que tu as tes règles.

Alima, honteusement.-- Je suis nauséabonde?

Asan.-- Fétide. Tu es fétide.

Alima.-- Comme tu m'aimes.

Asan.-- Je t'aimerai toujours, comme un fleuve qui creuse son lit en l'élargissant.

Alima.-- Tu ne penses pas à d'autres femmes?

Asan.-- À d'autres femmes? Je ne pourrais pas. Personne comme toi ne me rappelle l'image de l'horrible.³⁹

Alima a honte de sentir bon et d'être imparfaite. Elle est rassurée par la réponse d'Asan qui lui affirme sa mauvaise odeur et lui donne, en même temps, la preuve de son amour. La puanteur rapproche les amants, et les rend semblables. Asan et Alima, séparés des autres par leurs communes laideur et fétidité, forment un couple qui semble indestructible... Ce sont deux lépreux dont l'isolement met en relief la gémellité particulière. Le couple d'Asan et d'Alima continue de suivre une même

39. Ibid., p. 139.

évolution, à partir du départ du couple hippomorphe. Le couple humain passe de l'animal à l'humain, du laid au beau, de la puanteur à l'arôme. Le cheval et la jument anthropomorphes se mettent chacun un masque-cagoule, "l'un de cheval, l'autre de jument." Ils échangent ainsi leur forme humaine contre une forme animale, puis disparaissent:

Des cintres tombe une barque en forme de poisson. Tous deux -- le cheval et la jument -- y prennent place et continuent à chanter et à jouer du violon.

La barque se hisse à mi-hauteur et se balance. Un temps.

A présent, la barque monte vers le haut, très lentement, jusqu'à ce qu'elle disparaisse.

Coups de canon.⁴⁰

Asan et Alima s'éveillent, après cette montée; ils se regardent et ils se parlent en termes de beauté resplendissante. Celle-ci s'exprime par leur langage:

Asan.-- Ne crains rien, tu es éternelle, nous sommes éternels dans notre amour.

Alima.-- Le soleil est un marin et ses rayons, des barques pour notre fugue.⁴¹

Le couple hippomorphe est beau. Asan et Alima sont maintenant un couple beau, qui s'élève dans la splendeur cosmologique de leur propre "fugue" solaire. Celle-ci

40. Ibid., p. 142.

41. Ibid., p. 143.

efface la laideur; elle maintient le couple. Les rayons barques symbolisent leur fuite à eux, et annoncent le passage de la puanteur à la pureté élémentaire et fondamentale:

Asan.-- Je suis le feu.
Alima.-- Je suis l'eau.⁴²

Les deux éléments antithétiques s'unissent en une figure contrastée, mais unique. La fugue purifiée, elle unit le couple dans des échanges aquatiques:

Alima.-- Tu es plein de fraîcheur, la mer dort
autour de ta taille.
Asan.-- Tu es le rêve du navire.⁴³

La figure de la fugue solaire dans une barque se prolonge dans celle de la mer et du navire onirique. La fraîcheur s'ajoute aux autres éléments de la métamorphose, renforçant les ressemblances et les convergences dans le maintien du couple cosmologique:

Le couple apparaît aussi dans trois gestes qui sont communs à Asan et à Alima. Le premier est l'échange de regards qui passent au regard intérieur; le deuxième est le léchement; le troisième, le baiser et l'embrassement.

42. Ibid., p. 145.

43. Ibid., p. 144.

Dès la première rencontre, "ASAN et ALIMA se voient et se regardent, extasiés."⁴⁴ Les deux noms en majuscules soulignent la ressemblance vocalique dans le "A" initial et intérieur dans le premier, et final dans le deuxième. Dans un deuxième exemple où, de nouveau, "Ils se regardent, extasiés"⁴⁵, la deuxième partie de l'énoncé remet en relief le regard et l'extase, en excluant "voir" et en maintenant "regarder". La différence entre "voir" et "regarder" est importante; le premier geste est involontaire et spontané, le deuxième, est voulu. Après le départ du couple hippomorphe, un autre exemple marque leur émergence à la beauté:

Obscurité complète.
 Pluie de pétales de roses tombant des cintres.
 Asan et Alima s'éveillent à leur contact.
 Ils se regardent intensément.⁴⁶

L'obscurité et les pétales de fleurs favorisent leur premier regard à la beauté. L'extase est remplacée par l'intensité; l'adjectif, par l'adverbe qui suggère à la fois une absorption de l'un dans l'autre, et une vivacité consciente par opposition à la vacuité du regard

44. Ibid., p. 132.

45. Ibid., p. 137.

46. Ibid., p. 141.

"extasié", qui évoque un ravissement mystique et éperdu. A un moment donné, ils intériorisent mutuellement leur regard:

Asan.-- Ferme mes yeux.
Alima.-- Ferme les miens.

Ils se mettent tous deux un bandeau sur les yeux.⁴⁷

La double fermeture, déjà remarquée dans l'étude des mots, est suivie de la fusion du regard intérieur. Celui-ci est doublement significatif dans ces paroles:

Asan.-- Je te vois mieux et je t'aime.
Alima.-- Je te regarde et je te sens. Tu es ma décision.⁴⁸

Le passage de la perception à l'intention, implicite dans les deux verbes "voir" et "regarder", se reprend et s'affirme pour devenir la "décision". Non seulement le regard est voulu, il scelle le couple intérieurement. Il est comme le regard des Sufi, réprimé afin de conserver la puissance érotique et spirituelle. Il amène une fusion non seulement entre homme et femme, mais entre le couple et ce qui l'entoure et le dépasse. Il marque l'éloignement de l'animalité, dans l'union mystique.

47. Ibid., p. 145.

48. Ibid., p. 145.

Le deuxième geste est le lèchement, qui ne se fait qu'avant l'ascension du couple. C'est un geste qui souligne l'aspect hippomorphe du couple et qui se dissipe lors de la disparition des chevaux. Un premier exemple renferme aussi des mouvements de danse et de chute, qu'on a notés à propos des jumeaux:

Alima.-- Dansons.

Ils dansent.

Soudain Asan tombe à terre et lèche les chaussures d'Alima. Elle se jette aussi sur le sol et ensemble ils se lèchent mutuellement et frénétiquement les semelles de leurs souliers.⁴⁹

Les deux mêmes mouvements de danser et de tomber renforcent les ressemblances. Mais c'est surtout celui du lèchement, qui les unit dans une "bestialité" que le titre de la pièce qualifie d'"érotique". Le geste de danser ensemble répond à la suggestion d'Alima, et il est exécuté en même temps. La chute de l'un précède celle de l'autre, mais elle maintient toujours la figure double du couple. Le geste de "se lécher" est précisé par les adverbes: "ensemble", "mutuellement" et "frénétiquement". Ce dernier adverbe renforce l'animalité du

49. Ibid., p. 139.

geste en ajoutant une dimension délirante. Celle-ci évoque une fusion qui parodie l'érotisme pervers ou fétichiste. Un autre exemple:

Asan.-- Alima, mon amour.
Alima.-- Je t'adore, Asan.

Ils pleurent et se lèchent.
Les deux chevaux s'excitent.⁵⁰

Les larmes s'ajoutent au léchement qui se poursuit après la déclaration mutuelle de la passion, encadrée par les deux noms propres. Il y a simultanéité des chevaux et du couple, car le double geste de pleurer et de se lécher est augmenté par la figure double des chevaux en rut. Cette présence à quatre exalte le geste animal de se lécher. Le léchement aboutit à la succion:

Ils se sucent mutuellement et frénétiquement les semelles de leurs chaussures et ils tombent comme endormis.⁵¹

On retrouve les deux adverbes de la réciprocité et de la passion. La gémellité est renforcée par la simultanéité des deux mouvements, suivis du sommeil, qui évoque une figure satisfaite et comblée. En fait, c'est le prélude à leur naissance à la beauté. En contraste

50. Ibid., p. 139.

51. Ibid., p. 139.

avec celle-ci, le couple hippomorphe, devenu laid par leur masque-cagoule, emportera avec eux la bestialité, laissant la place à un érotisme plus pur.

Le troisième geste est le baiser, accompagné de l'embrassade. Le baiser est l'équivalent humain du léchement. Le couple l'échange au dénouement:

Asan.-- Les barbelés se retirent et surgissent la gondole et le paysage.

Asan.-- Embrasse-moi.

Alima.-- Embrasse-moi.

Ils s'embrassent très longuement.⁵²

Les yeux bandés, Asan et Alima s'embrassent. Le baiser scelle leur union que les autres gestes ont préparée. Le couple se sent libéré des entraves. Il traverse les obstacles, les "barbelés". Il s'abandonne au "paysage" et à la "gondole", c'est-à-dire à l'harmonie, au bonheur et au rêve qu'évoque la gondole de Venise. Asan et Alima partagent, à eux seuls, cette félicité de glisser sur les eaux de la lagune, et de vivre dans leur union. Absorbés l'un dans l'autre, ils sont oublieux de ce qui se passe autour:

Lorsqu'ils commencent à s'embrasser, apparaissent les squelettes du cheval et de la jument en l'air:

Ils se balancent un moment.

52. Ibid., p. 146.

Soudain on entend à nouveau le violon et la cantatrice d'opéra. Puis les deux squelettes tombent des cintres et leurs os se disloquent.

Alima et Asan se recouvrent entièrement d'un voile. Ils continuent de s'embrasser.

Le soleil se couche.
L'obscurité envahit lentement la scène.⁵³

La musique du violon et la chanson "d'opéra" rappellent l'image de la gondole, mettant en relief le recueillement réciproque et romantique du couple. Par contre, les deux squelettes se manifestent et se dissolvent: ils sont extérieurs et ne menacent pas le couple. Le voile est protecteur du bonheur et de l'union du couple, qui prolonge son baiser et son embrassade, sans menace ni danger. Le baiser a amorcé la désintégration du couple hippomorphe, qui représente la gemellité de la luxure, de la laideur spirituelle et corporelle. C'est un geste générateur et don au couple humain. Leur fusion dans le baiser est protégée par le voile qui a remplacé le capuchon des lépreux. Au coucher du soleil, ils disparaissent dans le cosmos. Leur métamorphose à la beauté a lieu, commencée à la lumière d'"un énorme soleil (jaune, doré et brillant) qui éclaire la scène",⁵⁴ dans l'espace

53. Ibid., p. 146.

54. Ibid., p. 141.

d'une journée dramatisée. Ici, l'ordre est inverse, car le regard s'intériorise, le soleil se couche, la nuit mystique enveloppe et protège la figure du couple. Le baiser se prolonge au-delà. Les gestes représentent les phases d'une métamorphose psychique du couple, Asan et Alima.

Nous allons noter les caractéristiques amoureuses selon l'ordre chronologique de leur manifestation dans la pièce; l'amour fou et bestial, la sérénité et l'amour pur. L'amour fou apparaît surtout comme passion aveugle, qui perçoit dans la laideur de l'autre, des qualités tout à fait opposées à celles qui suscitent traditionnellement l'amour-passion. La bestialité y est étroitement liée:

Asan.-- Tout le jour...
Il tremble.

Alima.-- Mon amour...

L'émotion ne lui permet pas de continuer sa phrase.
Extase.
Hennissements de chevaux en rut.

Asan.-- Puis-je te dire que mon amour grandit, que la passion que j'éprouve pour toi m'envahit tout entier.⁵⁵

Alima répond que "oui", en même temps qu'elle affirme ses sentiments. Tous deux sont trop possédés par la passion pour pouvoir parler. Ce trait en commun les abaisse au

55. Ibid., p. 132.

niveau hippomorphe. L'extase répète celle du premier regard. Le nom d'extase ne s'emploie plus dans la deuxième partie de la pièce. Bien que ce soit un mot signifiant le mysticisme, Arrabal l'emploie par parodie, pour exprimer la passion charnelle. Pour lui, le vrai érotisme est représenté par une fuite vers une émotion plus calme et plus pure. La bestialité du couple est reflétée dans celle des deux chevaux en rut. Il se forme encore une silhouette à quatre en proie à la bestialité sexuelle. C'est toujours la passion amoureuse, mais figurée par la forme des chevaux. La figure se maintient jusqu'à la fin du dialogue, qui se termine ainsi :

Alima.-- Je t'aime.

Asan.-- Je t'aime follement.⁵⁶

L'excès sentimental se joint à la bestialité, dont elle devient inséparable, et à la cécité face à la laideur d'un être défavorisé pour un autre. L'amour est exprimé par des éloges antiphrasiques de l'aspect dégoûtant de chacun. Les amants échangent des "compliments" :

Asan.-- Ton visage me rappelle (en plus laid) le visage d'un lépreux agonisant.

Alima.-- Je veux t'avouer quelque chose aujourd'hui, une chose que je n'ai jamais osé te dire: ni physiquement ni spirituellement personne ne te ressemble.⁵⁷

56. Ibid., p. 133. —

57. Ibid., p. 140.

La préférence au "lépreux", surtout au masculin, Alima étant une femme, rapproche les amants l'un de l'autre, car seuls les lépreux se fréquentent. Alima répond en évoquant pour la première fois l'aspect spirituel de son amant. Lorsqu'elle affirme que personne ne lui ressemble, elle renforce inconsciemment leur affinité mutuelle et unique. Le dialogue se poursuit:

Asan.-- Que veux-tu dire spirituellement?

Alima.-- Que tu es con.

Asan, avec coquetterie.-- Non?

Alima.-- Si. Je ne te le dis pas pour te flatter.

Asan.-- La passion peut rendre aveugle.⁵⁸

A l'adverbe d'intensité "spirituellement" s'oppose le mot argotique "con". Non seulement le mot est vulgaire, mais il évoque le sexe féminin. C'est une opposition double. D'abord, au spirituel s'oppose la vulgarité, puis de nouveau, les sexes sont renversés pour devenir interchangeables. En même temps, les valeurs sont aussi renversées, car le fait d'être "con" est vu comme de la flatterie, et la cécité de la passion en est responsable. Alima poursuit son argumentation:

Alima.-- Je te l'assure, tu es complètement con, tu as le cerveau d'un moustique qui aurait eu la méningite.

58. Ibid., p. 140.

Asan.-- Ne mens pas pour me rendre heureux.

Alima.-- C'est la vérité. Je voudrais bien que tu sois comme les autres hommes: intelligent, raffiné, capable de comprendre les choses. Tout t'échappe, tu raisones comme une casserole pleine de navets.

Il se regardent un instant, dévorés de passion.

Asan.-- Je t'aime.

Alima.-- Je t'aime follement.⁵⁹

Alima est sincère sans le savoir. Femme, elle est la première à avoir remarqué la lacune dans leurs relations. Ses métamorphoses et ses comparaisons soulignent l'aspect diminué d'Asan, moustique, c'est-à-dire d'une intelligence minuscule, et navets, légumes parmi les plus rustres, cuits par-dessus le marché, donc totalement vides de qualités mentales. Ces deux images, pourtant, au lieu de dissoudre la gémellité, rapprochent le couple dans leur aveuglement commun, qui est exprimé par le regard mutuel lascif et primitif. Car, ayant tout dit, Alima partage la passion aveugle, et c'est elle qui termine le dialogue par l'adverbe "follement". Elle est tout aussi folle de passion que son amant. Ils sombrent ensuite dans le lèchement mutuel suivi du sommeil.

À la turbulence de la passion folle, animale et aveugle, succède la sérénité:

59. Ibid., p. 144.

Ils se parlent avec beaucoup de retenue et de tendresse.

Changement complet dans leur attitude et dans leur ton.

Ils parlent très lentement, avec mesure, avec sérénité, mais aussi avec poésie.⁶⁰

Après le sommeil, le réveil se révèle serein. Disparues, les paroles de la démesure. Elles sont remplacées par leurs antonymes, "tendresse", "Avec mesure". Pourtant, c'est une nouvelle phase de leur métamorphose, car la sérénité est liée à la passion. La folie, ou passion animale et amoureuse, est transformée en tranquillité. Le couple s'est calmé mutuellement, tout comme il s'était excité. Asan et Alima ont retrouvé leur santé plénière, exprimée par les paroles les plus équilibrées. Au débordement de leurs échanges antérieurs, se substitue un autre langage, une autre intonation, poétique, désormais. Les amants accomplissent la promesse des indications scéniques:

Alima.-- Et la sérénité renaît.

Asan.-- Et le duo.

Alima.-- Dans la forêt.

Asan.-- A l'intérieur de notre forêt.

Alima.-- Regarde.

Tous deux regardent vers les cintres.⁶¹

60. Ibid., p. 142.

61. Ibid., p. 142.

Plusieurs éléments intéressants apparaissent ici. Il y a d'abord une certaine euphorie phonique, créée par l'allitération vocalique et consonantique du "r" et "h", du "o" et "u" et des rimes, "ait", "êt". Puis, au niveau des images, qui reflètent la tranquillité. Le "duo" montre l'affirmation de l'accord musical entre deux voix, qui est ensuite renforcée par "Tous deux". Il se dégage, d'une part, une sorte de fusion de voix, mais aussi d'élévation, parce que tous les deux? Asan et Alima s'élèvent par le regard vers le haut. Le gémellité renaît, rassérénée. Les chevaux sont partis. La forêt, image qui évoque une fusion arborifère des ressemblances, les remplace. En même temps, elle est refuge, source de leur renaissance manifestée par "intérieur" et "notre". Il se crée une figure en même temps embryonnaire et belle, une mise en abîme d'un paysage édenique. Le regard commun est psychique et annonce la mort du couple hippomorphe et l'ascension du duo amoureux dans un décor enchanteur. L'amour pur est l'autre phase d'une métamorphose d'ensemble, qui est l'amour naissant:

Asan.-- Ils meurent.

Alima.-- Ils ne sont plus que des squelettes.

Asan.-- Je voudrais être l'esprit qui t'inspire.

Alima.-- Tu palpites et je frémis.

Asan.-- Je chanterai sous ton zénith.

Alima.-- Tu seras le donjon dont j'ai rêvé.

Asan.-- Le suis-je?

Alima.-- Et le Déluge.

Asan.-- Suis-je le Déluge?

Alima.-- Le Déluge et la goutte pure.⁶²

Après la mort des chevaux, il y a une spiritualité nouvelle. Le dialogue est presque liturgique. Les dentales, "v", "f", "s" et "z" s'entremêlent pour créer un murmure qui évoque celui de la forêt. Il est ponctué du "p" et du "t". La première partie se ferme sur les trois voyelles nasales de "donjon dont", plus sombres, et sur les sons de "rêve". Les ressemblances sont doubles: Asan est à la fois esprit, inspiration et donjon, hauteurs et refuge, encerclant. Tous deux font un même mouvement. Alima forme le zénith du cercle. Dans le couple amoureux, chaque moitié correspond à l'autre. Les quatre phrases de la deuxième partie consiste en questions et réponses. Au futur "tu seras", Asan répond par un présent, interrogatif, qui est presque une affirmation. Pour toute réponse, Alima passe à l'image du déluge, qui est un retour au chaos, renforcé par "la goutte pure" qui est l'expression de la fécondité. L'épiphanie du couple intègre les ressemblances: la répétition, par trois fois, de "le Déluge", ouverte et fermée par Alima, forme syntaxiquement une fermeture

62. Ibid., p. 142.

autour d'Asan qui fait ressortir le lieu clos, protecteur et embryonnaire de l'image créée par le donjon et le zénith, d'où naîtra "Un enfant qui étincellera", fruit de leur union. Leur amour pur et réciproque passe, enfin, par la forme de "l'explosion":

Alima.-- Nous exploserons et Dieu présidera à notre union.

Asan.-- Et à notre plaisir.

Alima.-- Notre puissance explosera en millions d'univers.

Asan.-- Je te regarde.

Alima.-- Je sens des milliers de somnambules parcourir mon corps intérieur.

Asan.-- Lit de sable, écume. Tu es le mecano et le feu d'artifice qui explose dans mon cerveau et dans mon ventre.

Alima.-- Il y a une musique.

Asan.-- Et je l'entends aussi.

Silence absolu pendant un long moment.⁶³

Le "Nous" initial prépare l'explosion et la fusion, spirituelle et psychique. Puis le "notre", intérieur, par deux fois exprimé, par les deux voix, passe au "Notre" initial qui complète le recueillement du couple dans leur passion commune. La jouissance est exprimée par la métaphore de l'explosion commune. D'autres images encore recréent la réciprocité, les somnambules, à la fois éveillés et nocturnes qui envahissent le corps

63. Ibid. p. 144...

d'Alima. La correspondance "sable, écume" d'Asan reprend le fil d'éléments complémentaires, l'un, lit et refuge, l'autre, jet d'eau mousseux. Les éléments mécaniques et pyromorphes mènent, à nouveau, à une explosion, cérébrale et corporelle, par laquelle Asan révèle la puissance de sa passion pour Alima. Celle-ci est la première à entendre "une musique", innommée, car intérieure, qu'entend, à son tour, Asan dans un finale à deux voix. Le silence enveloppe le couple, pour leur permettre de partager ensemble la réalisation de leur rêve amoureux, qui marque l'apothéose de leur métamorphose commune et cosmologique.

La plupart des personnages dans ce théâtre se répètent, surtout par paires. Nous avons noté des paires schématiques, des paires gémées, et des couples. Nous avons analysé un exemple de chaque paire selon les ressemblances physiques, gestuelles, mentales, voire spirituelles. Ces ressemblances caractérisent les personnages. Ceux-ci sont situés dans des divisions dramatiques qui renforcent les similitudes. Les brancardiers, par exemple, sont groupés selon leurs aller et venir qui correspondent à des scènes, et à des faits quotidiens, qui vont du repas champêtre, de la vie, à la mort. Les jumeaux, Zapo et Zépo suivent, de même, un

schéma scénique, à partir de leur première rencontre et de leur vie commune, à leur mort simultanée. Et le couple, Asan et Alima, est situé selon des scènes qui passent de leur vie de lépreux, à travers la mort de leur laideur, à leur renaissance en beauté. De sorte que ces groupements de personnages annoncent une autre forme de répétition, celle des scènes, celle du drame.

CHAPITRE 3

FAITS SCÉNIQUES

Dans la répétition des faits scéniques, nous analyserons, d'abord, la répétition intra-dramatique de la naissance et de la mort. La répétition intra-dramatique est celle des faits à l'intérieur du théâtre d'Arrabal, soit dans une seule pièce, soit dans plusieurs pièces. Nous abordons la répétition scénique en nous fondant, pour la naissance, sur une seule pièce, Le Ciel et la merde, qui est particulièrement éclairante; et, pour la mort, sur Pique-nique en campagne, Guernica, La Bicyclette du condamné, et Tous les parfums d'Arabie. Ensuite, nous retiendrons les événements de la vie de Jésus dans trois pièces, Oraison, Le Cimetière des voitures et Lève-toi et rêve. Ces pièces contiennent des références, soit clairement bibliques, soit symboliques, qui montrent de fortes allusions à la naissance, à la vie et à la mort du Christ. La répétition extradramatique est celle des faits qui sont extérieurs au théâtre, et qui sont artistiques, littéraires, ou bibliques.

A. La répétition intra-dramatique des faits.

Pour cette étude, nous dirons qu'un "fait" est simplement quelque chose qui arrive, qui a lieu au cours de la vie quotidienne. Les journaux donnent, jour après jour, leur version des faits qui se passent dans le monde, qu'ils soient des plus banals ou des plus significatifs. Si nous pensons aux faits quotidiens, nous observons que la plupart d'eux ont une durée qui va de la naissance à la mort: les deux faits principaux. Ces faits existentiels sont ceux qu'on retrouve ici. Dans une pièce, ou de pièce en pièce, ils forment une répétition intra-dramatique: des faits quotidiens, ou des faits qui réfèrent à un archétype précis.

Quelques pièces d'Arrabal mentionnent la naissance. Dans Oraison, elle est associée à l'infanticide. Dans Le Cimetière des voitures, elle accompagne la mort d'Emanou. Dans Le Ciel et la merde, elle a lieu simultanément à la mort de tous les personnages. Dans Lève-toi et rêve, il y a des naissances collectives, suivies plus tard du simulacre de la naissance du Christ. D'une façon plus précise, nous avons choisi Le Ciel et la merde pour nous limiter à la répétition à l'intérieur d'une seule pièce. Il s'agit de la naissance d'une petite fille. Les caractères de la naissance que nous avons notés sont les mêmes: la souffrance, la torture ou un

équivalent, l'emboîtement ou le lilliputianisme. Nous proposons un modèle, dont nous établirons la permanence dans les exemples donnés. Les variations sont, ici, secondaires. Dans un premier exemple, Ribla parle à Judas. Ribla et Judas sont deux jeunes personnages, qui sont condamnés à mort, pour meurtre, et qui attendent leur sort dans les couloirs de la mort. Au cours de cette attente, soit en maintenant leur propre identité, soit en devenant quelqu'un(e) d'autre, ils discutent des grands mystères du mal, de l'amour, de la mort des martyres et des saints. Le rêve de Ribla fait partie de ce dialogue:

Ribla.-- Je bénis tes pieds. Tu sais, j'ai fait un rêve, j'ai vu ce qui va m'arriver. Je vais être mère.

Judas.-- Toi, mère?

Ribla.-- Je vais avoir une fille, elle sera petite comme une puce, laide comme un cafard, et dorée comme un scarabée d'or. Ce sera le Messie.¹

Nous signalons des éléments qui sont importants dans le développement du modèle: la maternité, l'annonce d'une fille, sa petitesse, sa laideur, sa couleur et sa ressemblance à trois insectes. Nous remarquons la prophétie: "Ce sera le Messie". À part la notion de naissance, il se trouve dans ces éléments, non seulement la petitesse

1. Fernando Arrabal, Le Ciel et la merde, p. 30.

de l'enfant, mais sa grandeur spirituelle, car le scarabée est un animal sacré dans maintes religions, et le Messie est une figure religieuse. La description de la fille qui ressemble aux trois insectes évoque à la fois la miniaturisation, la petite figure ridée de la nouveau-née, et le départ d'une réalisation prophétique. Dans un deuxième exemple, la nouveau-née est la fille d'Érasme et de Grouchenka. Érasme, le plus âgé des personnages, a "environ 40 ans". C'est une sorte de chef-philosophe pour les autres. Grouchenka est "très jeune". Ils deviennent des parents:

Érasme (maître).-- Nous aurons une fille, ce sera le messie.

Grouchenka.-- Oui, elle sera petite comme une puce, laide comme un cafard et rousse comme un scarabée d'or.

Érasme (maître).-- Notre fille créera la parodie de la nouvelle religion qui sauvera le monde.²

Le changement de parenté sert à deux fonctions. Il montre la potentialité du couple, homme et femme, et il crée la possibilité d'un germe de renouveau dans la répétition. Ce que nous avons appelé "redondance stylistique" au niveau des mots sert, dans cet exemple, à illustrer la répétition de la naissance. Les éléments permanents sont le fait que ce sera une fille, que

2. Ibid., p. 76.

celle-ci sera le messie, et sa ressemblance aux trois insectes, l'un très petit, le deuxième très laid, le troisième, sacré. Le scarabée est toujours d'or. La répétition est accompagnée de quelques variations: le pronom singulier de "Je vais avoir une fille" est mis au pluriel, l'addition de "Oui", et la substitution à "dorée" de "rousse". Ces écarts, en fonction de la répétition, mettent en marche une progression que nous avons remarquée dans d'autres aspects de la répétition. La lettre minuscule par laquelle commence "messie" n'est qu'un autre exemple de ces menues modifications, conscientes ou inconscientes, du même type. Un troisième exemple est plus étonnant. Cette fois, le dialogue a lieu entre Judas et Cleaver, plus loin dans la pièce. Cleaver et Judas sont deux personnages "très jeunes": comme les autres, ils jouent, tour à tour, différents rôles. Ici, ils font semblant d'être homosexuels:

Cleaver.-- Je pense que si nous nous unissons
comme tu le dis, nous aurions une fille.

Judas (compagnon).-- Une fille?

Cleaver.-- Ce sera le messie.

Judas.-- Je suis athée.

Cleaver.-- Elle sera petite comme une puce, laide
comme un cafard et rousse comme un scarabée
d'or. Le Messie de l'ère prochaine doit être
le fruit des amours d'un homosexuel et d'un
homme normal.³

3. Ibid., p. 81.

La redondance se métamorphose quelque peu et s'élargit. Elle s'exprime au conditionnel au lieu du futur. Le changement de temps implique, évidemment, l'improbabilité d'une telle union, tout en valorisant le choix de ne pas être comme tout le monde. Les éléments permanents, toujours forts, sont le nom d'une fille, à deux reprises, et la deuxième fois, à l'interrogatif. "Une fille?" se rattache à la question du premier exemple "Toi, mère?", que le même personnage, Judas, a posée à Ribla. Puis la notion du "messie", qui se répète aussi deux fois, d'abord par la minuscule "m", ensuite par la majuscule, "M". Ces répétitions renforcent la permanence des éléments les plus importants de la naissance. Les éléments zoologiques des insectes ne changent pas: ils sont absolument identiques, depuis la citation précédente, et soulignent la répétition. Le changement de sexe des parents souligne encore la permanence et cette union insolite peut être interprétée comme un nivellement de la race humaine en êtres égaux, de sorte que chacun est une répétition de l'autre. Un dernier exemple est l'accomplissement de la naissance:

Fusillade, tous les cinq s'écroulent morts.
Ribla, morte dans un dernier sursaut accouche:
sa fille tombe à terre. Le musicien prend la
fille. Il la regarde et l'enveloppe dans un drap.

Musicien, (horrifié).-- Elle est petite comme une puce, laide comme un cafard et rousse comme un scarabée d'or: ce sera le messie.⁴

Nous soulignons encore les faits permanents, l'accouchement, qui se rattache évidemment à la maternité et à la naissance; la fille, qui passe de "sa" à "la" fille, fille universelle, telle qu'elle a été annoncée, dès le premier exemple. Puis, la description détaillée de l'enfant selon un même ordre et les mêmes traits que dans les exemples précédents. De plus, ici, l'affirmation que "ce sera le messie" rejoint, pour la première fois, le premier exemple de façon très précise; elle se trouve en fin de la citation et de la pièce. L'association naissance-mort apparaît pour la première fois dans la destruction de la figure maternelle, qui meurt en accouchant, et de tous les autres personnages. Évidemment, cette fin meurtrière est potentiellement présente dès le début, par le fait que tous attendent la sentence de la mort collective. Cet élément important de la naissance est lié étroitement à la mort.

La répétition de la mort est plus évidente, plus fréquente, plus facile à vérifier, et plus importante que la répétition de la naissance. La mort est présente dans

4. Ibid., p. 94.

Pique-nique en campagne, Guernica, La Bicyclette du condamné, et Tous les parfums d'Arabie. Dans chacune, la mort s'avère violente, soudaine, cruelle, inattendue. Elle se trouve dans d'autres pièces, dont nous avons parlé à d'autres niveaux. Mais le choix présent permet de préciser nos observations. A l'exception de Ribla dans Le Ciel et la merde, de Lis, dans Fando et Lis, de Miharca dans Le Jardin des délices, les morts sont des hommes. Ceux-ci meurent individuellement, plus rarement en groupes. Dans Pique-nique en campagne, ce sont deux jeunes soldats et les parents de l'un d'eux, qui meurent; dans La Bicyclette du condamné, c'est Vilorio; dans Le Cimetière des voitures c'est Émanou; dans Les Deux bourreaux, c'est Jean, époux et père; et dans Tous les parfums d'Arabie, c'est Ybar, l'époux. Les caractères sont plus complexes et plus nombreux que ceux de la naissance, bien que les deux soient étroitement associées. La mort est presque toujours soudaine, inattendue et associée à des objets comme le téléphone, la croix ou ses équivalents, ou à des manifestations extérieures comme le bruit, la musique, la nuit. Elle est soudaine mais parfois, lente. Les soldats, le couple dans Guernica, le pianiste et Ybar, meurent vite; Émanou, Lys, Jean meurent lentement; un autre caractère de la mort serait la durée, courte ou longue. A celle-ci,

s'ajoute l'élément de la torture ou de l'attente, selon le cas. Car Emanou, Jean, Lis et d'autres meurent lentement, soit par la torture, soit par la flagellation, ou comme Ybar, tout simplement par l'écoulement du temps dramatique. Puisque nous allons traiter de la mort d'Emanou et de Lis plus loin, nous avons décidé de ne pas en parler, pour le moment.

Le premier exemple de la mort violente est tiré de Pique-nique en campagne:

Le téléphone sonne encore une fois. La danse continue. Le combat reprend avec grand fracas de bombes, de coups de feu et de crépitements de mitraillettes. Ils n'ont rien vu et ils continuent à danser joyeusement. Une rafale de mitraillettes les fauchent tous les quatre. Ils tombent à terre, raides morts. Une balle a dû érafler le phono: le disque répète toujours la même chose comme un disque rayé. On entend le disque rayé jusqu'à la fin de la pièce. Entrent à gauche, les deux brancardiers. Ils portent la civière vide.

Immédiatement.

RIDEAU⁵

On note les éléments de la mort exemplaire: le téléphone, la musique, la violence, la mort soudaine et la disparition des cadavres. Le téléphone sert d'instrument de communication de la mauvaise nouvelle, de l'avertissement, annoncés par une voix anonyme et bureaucratique.

5. Fernando Arrabal, Pique-nique en campagne, p. 151.

Ici, la voix du commandant est supprimée par la musique suivie de la mort. Le bruit de bombes ou d'armes accompagne la mort violente, tout comme le son de la joie de la fête.

-La mort est à la fois subite et imprévue. Et les cadavres disparaissent dans une autre forme qui les enveloppe. La civière sert ici de contenant. La croix est représentée par les brancardiers. Dans d'autres pièces, d'autres objets symbolisent la croix.

Un deuxième exemple est tiré de Guernica:

Long bombardement. Des pierres tombent à nouveau. Fanchou est aussi enseveli sous les décombres.

Lorsque ce long bombardement va finir, la femme passe de droite à gauche. La petite fille ne l'accompagne plus. Elle porte sur l'épaule un petit cercueil. Air irrité et impuissant (voir le tableau de Picasso).

Elle disparaît à gauche:

Au fond: les murs écroulés laissent voir l'arbre de la liberté. Le bombardement est fini: sur scène il n'y a plus que des ruines. Long silence.

De l'endroit précis où Fanchou et Lira ont disparu, s'élèvent doucement deux ballons de couleur qui montent au ciel. Entre l'officier qui tire sur les ballons avec son fusil mitrailleur sans les atteindre. Les ballons disparaissent dans le ciel. L'officier tire encore. D'en haut, on entend les rires heureux de Fanchou et Lira⁶

6. Fernando Arrabal, Théâtre II: Guernica, Paris, 10/18, 1975, p. 37.

Le téléphone, qui exprime la bureaucratie militaire, est remplacé par la présence de l'officier. Tout comme le téléphone dans l'exemple précédent, l'officier rate son coup. Il n'atteint pas les ballons. Tout commence par un "long bombardement", qui se répète au troisième paragraphe. Puis, l'officier entre, qui tire deux fois avec son fusil mitrailleur. La musique joyeuse de Pique-nique en campagne est remplacée par les rires du vieux couple basque. La mort brusque et inopinée existe à deux niveaux. Il y a la mort de Fanchou qui essaie de sauver Lira, mais qui est enseveli avec elle. Et il y a la mort de la petite fille, qui, jusqu'à ce moment dans la pièce, a toujours accompagné sa mère. Celle-ci porte le symbole de la mort de sa fille, le petit cercueil, qui remplace la civière. L'enfant a disparu dans le cercueil. La disparition des cadavres de Fanchou et de Lira est exprimée dans le texte, par les mots "Les ballons disparaissent...". L'arbre de la liberté est l'arbre de Guernica qui, seul, a survécu au bombardement. En même temps, il symbolise la croix. Les éléments du premier modèle s'y retrouvent.

Un troisième exemple est tiré de La Bicyclette du condamné. Viloro joue du piano, "frénétiquement":

Viloro continue à jouer. Paso se jette sur lui et le tue par derrière. Viloro tombe mort sur le piano. Silence. Les deux hommes regardent Viloro.

Paso aussi. On entend des rires au fond.....
 Tasla paraît sur sa
 bicyclette. En guise de remorque, elle tire un
 cercueil. Elle met Viloro dans le cercueil avec
 amour. Tasla laisse le ballon bleu -- qui était
 attaché sur son porte-bagages -- sur le piano.
 Tasla, avant de fermer le cercueil, embrasse
 Viloro avec ferveur. Tasla sort à droite avec sa
 bicyclette et le cercueil. Long silence. On
 entend des rires d'enfants. Le ballon commence à
 s'élever peu à peu jusqu'à ce qu'il disparaisse
 vers les cintres. Pendant ce temps on entend de
 plus en plus fort des rires enfantins très purs
 et au fond des gammes jouées au piano et parfaite-
 ment exécutées.⁷

Les mêmes éléments se retrouvent. L'anonymat bureaucra-
 tique est représenté par les hommes, numéro 1 et numéro
 2, qui servent d'intermédiaires funéraires: mais ils ne
 font rien. C'est Tasla qui exécute les rites funèbres.
 Le bruit violent est dans la frénésie dont Viloro joue
 du piano, suivie de sa chute. Le piano représente
 l'élément musical. La mort soudaine est particulièrement
 violente et inattendue. Le cercueil réapparaît. Et la
 disparition de Viloro est renforcée par la disparition
 du ballon. De sorte que le schéma que nous avons dans
Guernica est repris: un seul cadavre et un seul ballon.
 La bicyclette remplace, de nouveau, la croix. Ici, elle
 tire le contenant, et elle agit aussi comme instrument de
 torture. Les rires des enfants sont répétés et soulignés

7. Fernando Arrabal, Théâtre II: La Bicyclette du
 condamné, Paris, 10/18, 1975, p. 186.

par une musique pure et joyeuse. Celle-ci est d'autant plus significative qu'au début de la pièce. Viloro n'était qu'un débutant au piano: après sa mort, il se transforme en virtuose.

Un dernier exemple est tiré de la pièce Tous les parfums d'Arabie. Le Chef de l'État est au téléphone. On entend sa voix, qui condamne Ybar à mort:

Voix du Chef de l'État.-- Qu'on ne le fusille pas... à cinq heures du matin (long silence)... Qu'on le fusille immédiatement, à quatre heures juste.

Long silence.

Acteur.-- La veuve réclamera la dépouille.
Voix du Chef de l'État.-- Qu'on fasse disparaître le cadavre, qu'il n'en reste aucune trace!

Il raccroche.

Obscurité.

Bruit de fusillade assourdissant.

La lumière revient et se concentre sur le drap au-dessus de la cuve. Un homme vêtu de rouge ou taché de sang est placé au milieu du drap, c'est un cadavre. Le cadavre glisse le long du drap et tombe dans la cuve. C'est celui d'Ybar. Plusieurs taches rouges apparaissent sur le drap.

La croix en flammes au fond de la scène continue de brûler; près d'elle, un acteur vêtu en pénitent de la Semaine Sainte balance un énorme encensoir.

On voit toujours, debout, la silhouette de l'épouse. Elle retourne la cape dont l'envers est noir, et s'en couvre.

Longue plainte déchirante, qui se brise soudain.

Silence.⁸

8. Fernando Arrabal, Théâtre de Guérilla: L'Aurore rouge et noire, 2, Tous les parfums d'Arabie, Paris, 10/18, 1974, p. 293.

Le Chef de l'État est au téléphone: il donne l'ordre d'exécution d'Ybar. Le rôle du téléphone, repris, est encore plus menaçant qu'ailleurs. Il devient l'instrument de la mort d'Ybar. La mort se manifeste d'un seul coup: non seulement elle est accomplie à une heure fixée, mais brutalement. La fusillade est accompagnée d'un bruit "assourdissant". La disparition du cadavre qui est une constante a une grande force de démonstration. Avant de disparaître, le cadavre glisse dans une cuve. Celle-ci est l'habituelle enveloppe: elle rappelle le ballon, le cercueil et la civière. Cette mort d'Ybar, tout en étant plus spectaculaire, suit, de très près, les autres morts que nous avons mentionnées. La croix réapparaît. Une vraie croix, "en flammes". La mort prend le caractère pénitentiel de la Semaine Sainte: encensoir, procession, cape noire. La musique joyeuse est remplacée par la plainte déchirante de la douleur, une musique pénitentielle. Cette dernière mort est parmi les plus tragiques, et fait partie du théâtre de Guérilla qui contient d'autres morts que celle d'Ybar.

Les naissances et les morts, que nous venons de voir et de caractériser, annoncent le cycle christique qui se manifeste avec force dans Lève-toi et rêve.

B. La répétition extra-dramatique des faits christiques.

Sans doute, il y a d'autres aspects de la répétition extra-dramatique que celle de l'archétype christique. Nous avons analysé, par exemple, les citations dans la répétition des mots: Arrabal cite alors un texte qui n'est pas de lui et se réfère à un fait extérieur. Il existe aussi des références à de grands peintres, notamment à Bosch et à Picasso. Nous avons remarqué la répétition de deux peintures célèbres: Le Jardin des délices de Bosch, et Guernica de Picasso, dans les deux pièces qui ont le même titre que la peinture. Il existe aussi plusieurs films d'Arrabal. Parmi ceux-ci, deux en particulier, L'Arbre de Guernica et Je galope comme un cheval fou, sont des versions cinématographiques de peintures célèbres et des répétitions extra-dramatiques. Mais la répétition de l'archétype christique nous semble plus important, beaucoup plus important.

Nous présenterons, selon un ordre chronologique, les faits christiques: l'annonciation, la crèche, les miracles et la Passion. Et nous nous référerons à diverses pièces. En partant du texte dramatique, on remarque qu'ils répètent et intègrent dans un cycle les deux phases de toute existence: naissance et mort.

Nous montrerons les ressemblances entre le texte arrabalien et le texte biblique. Dans Les Deux bourreaux, le père est trahi et torturé, la mère lui essuie le visage avec du vinaigre, puis il meurt, trahi par sa femme et un de ses fils. Dans Le Cimetière des voitures, Emanou raconte sa naissance, qui correspond à celle de Jésus, bien que celui-ci ne soit pas nommé. Il décrit sa vie comme fils de charpentier. Lui aussi est trahi et flagellé; il meurt sur le guidon d'une bicyclette, les bras étendus en croix. Dans Le Ciel et la merde, nous avons noté la naissance de la petite fille-messie. Dans Oraison, Fidio raconte la naissance, la vie et la mort de Jésus. Nous avons déjà aperçu des références christiques dans la répétition des faits intra-dramatiques. Cependant, il convient de préciser cette répétition extra-dramatique. Dans la pièce la plus récente de cette étude, Lève-toi et rêve, l'action représente sur plusieurs plans, la vie et la mort d'un Christ contemporain. Oraison, Le Cimetière des voitures et Lève-toi et rêve fournissent des modèles qui montrent les événements de la vie de Jésus.

Un premier exemple concerne l'annonciation faite à Marie; il se trouve dans la pièce Lève-toi et rêve:

Un "ange": Pavila apparaît à Seba... ses ailes sont de paille et sa trompette de gerbes. Il apparaît en sautant brusquement du haut du trapèze, si soudainement que Seba tombe à terre, effrayée.

Pavila (ange).-- Salut... Complée de grâce... la sérénité est avec toi.

Seba.-- Que signifie cette salutation?

Pavila (ange).-- Rassure-toi, Seba, car tu as trouvé grâce auprès du ciel et de la terre. Voici que tu concevras et enfanteras un fils, et tu lui donneras le nom de Jonas. Il sera grand et par son exemple il créera un règne qui n'aura point de fin.⁹

Le texte biblique qui est le plus proche de cet exemple se trouve dans l'Évangile selon Saint Luc:

Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, du nom de Nazareth, à une vierge fiancée à un homme du nom de Joseph, de la maison de David; et le nom de la vierge était Marie. Et, entrant chez elle, il dit: "Salut, comblée de grâce! Le Seigneur est avec toi." À cette parole elle fut toute troublée, et elle se demandait ce que pouvait être cette salutation. Et l'ange lui dit: "Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Et voici que tu concevras et tu enfanteras un fils, et tu l'appelleras du nom de Jésus. Il sera grand et sera appelé Fils du Très-Haut. Et le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père, et il régnera sur la maison de Jacob pour (tout) les siècles, et son règne n'aura pas de fin."¹⁰

9. Fernando Arrabal, Théâtre XIV: Lève-toi et rêve, Paris, Christian Bourgois, 1982, p. 145. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

10. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Luc, Éditions Siloé, Paris, 1974, p. 151. [Désormais, toute référence biblique se rapportera à cette édition.]

Les ressemblances de l'annonciation sont les suivantes. Dans les deux cas, un ange se présente, qui s'appelle, selon Arrabal, Pavila; selon la Bible, Gabriel. Les deux noms se ressemblent par la voyelle "a" d'abord. Les deux consonnes "v" et "b" sont phoniquement identiques dans la langue espagnole, que parle Arrabal. Puis, la voyelle "i" s'y trouve à peu près au même endroit, et la consonne liquide "l", ajoute aux autres homophones. La ressemblance importante est la salutation à la Vierge, dont les paroles sont presque identiques dans les deux textes, à partir de "Salut" à "est avec toi". La question de Seba, "Que signifie cette salutation?" se trouve dans le texte biblique sous la forme indirecte; cette redondance porte le même message, pourtant, sous une autre formule. Les paroles de Pavila, ange, et les paroles de Gabriel, qui rassurent Marie portent aussi le même message, d'abord par un changement de "Rassure-toi, Seba" à "Sois sans crainte, Marie", qui représente encore une redondance. Mais les paroles qui suivent sont identiques, à l'exception de ciel et terre, au lieu de Dieu. L'expression arrabalienne ressemble presque, mot pour mot, à la version biblique. A Jésus est substitué Jonas. Jonas est le personnage qui représente le Christ dans la pièce, et dont les phonèmes initial et final sont identiques à ceux du nom de Jésus. L'annonciation continue avec

l'affirmation de la grandeur de Jonas/Jésus, et se termine par la référence à l'immortalité de son règne, presque sans changement.

Un autre événement est la naissance dans la crèche, que nous trouvons dans trois pièces. Un premier exemple:

Fidio.-- Oui, tu sais comment est né le fils de Dieu? (Un temps) C'est arrivé il y a très longtemps. Il est né dans une crèche très pauvre de Bethléem et comme il n'avait pas d'argent pour se chauffer, une vache et un âne le réchauffaient de leur haleine. Et comme la vache était toute contente de servir Dieu elle faisait meuh-meuh. Et l'âne brayait. Et la maman de l'enfant, qui était la mère de Dieu, pleurait, et son mari la consolait.¹¹

Un deuxième exemple concerne Émanou:

Émanou.-- Non. Ma mère était pauvre. Elle m'a dit qu'elle était si pauvre que lorsque j'allais naître personne n'a voulu la laisser entrer chez soi. Seule une petite vache et un ânon qui se trouvaient dans une étable très délabrée eurent pitié d'elle. Alors, ma mère est entrée dans l'étable et je suis né. L'âne et la vache me réchauffaient de leur haleine. La vache était contente de me voir naître et elle faisait "Meuh! Meuh!" et l'âne brayait et remuait les oreilles.¹²

Le troisième exemple est divisé en deux parties, car, dans Lève-toi et rêve, l'arrivée à l'auberge est séparée de la naissance:

11. Fernando Arrabal, Théâtre I: Oraison, Paris, 10/18, 1972, p. 20.

12. Fernando Arrabal, Le Cimetière des voitures, p. 124.

Ils parcourent l'aire et frappent au tas de paille comme à la porte d'une hôtellerie.

Togramama.-- Je vous en prie, monsieur le concierge, ouvrez-moi, ma femme est enceinte.

Voix.-- Avez-vous une carte de crédit?

Togramama.-- Non, mais...

Voix.-- Allez au diable.

Ils frappent à d'autres portes sans succès.¹³

La scène de la crèche est située un peu plus loin dans la pièce:

Ils vont dans le coin où se trouve la noria: Médès s'y trouve avec une tête d'âne (faite en paille) et Boumiza avec une tête de boeuf (de même matière).

Togramama.-- Mon pauvre et cher amour!

Seba.-- Je vais accoucher, je n'en peux plus... Entrons dans cette crèche.

Togramama.-- Non, pas ici... c'est une décharge... tu ne peux accoucher au milieu des bouteilles de plastique sale et de serviettes hygiéniques.

Seba.-- Il y a un boeuf et un âne: de leur haleine, ils me réchaufferont et reconforteront l'enfant de mes entrailles.

Tous les autres acteurs sauf Jonas s'avancent, chargés de présents et de bougies, depuis l'horizon jusqu'à la noria, tandis que descend de son trapèze l'enfant Jonas qui prend place dans la paille de la crèche. Le boeuf et l'âne sourient, heureux. Tous chantent un hymne d'allégresse.¹⁴

Le seul apôtre qui mentionne en détail la naissance du Christ est Saint Luc, l'exemple biblique est donc tiré de son Évangile:

13. Fernando Arrabal, Lève-toi et rêve, p. 146.

14. Ibid., p. 147.

Or donc, comme ils étaient là, (à Bethléem) furent révolus les jours où elle devait enfanter. Et elle enfanta son fils, le premier-né, et elle l'emballota et le coucha dans une mangeoire, parce qu'il n'y avait pas de place pour eux à l'hôtellerie.

Et il y avait dans cette contrée des pasteurs qui vivaient aux champs, et qui passaient les veilles de la nuit à veiller sur leur troupeau. Et l'Ange du Seigneur se présenta à eux et la gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté, et ils furent saisis d'une grande crainte. Et l'ange leur dit: "Soyez sans crainte, car voici que je vous annonce la bonne nouvelle d'une grande joie, qui sera pour tout le peuple: il vous est né aujourd'hui, dans la ville de David, un Sauveur, qui est Christ Seigneur. Et voici pour vous le signe: vous trouverez un nouveau-né emballoté et couché dans une mangeoire." Et soudain il y eut avec l'ange une multitude de l'armée céleste, qui louait Dieu et disait:

"Gloire à Dieu au plus haut (des cieux) et sur terre paix aux hommes, qui ont sa faveur!"

Or, quand les anges les eurent quittés pour le ciel, les pasteurs se disaient entre eux: "Passons donc jusqu'à Bethléem, et voyons cette chose qui est arrivée et que le Seigneur nous a fait connaître." Et ils vinrent en hâte et ils trouvèrent Marie et Joseph, et le nouveau-né couché dans la mangeoire. Ayant vu, ils firent connaître la chose qui leur avait été dite de cet enfant, et tous ceux qui les entendirent s'étonnèrent de ce que leur disaient les pasteurs. Quant à Marie, elle gardait avec soin toutes les choses, les repassant dans son cœur. Et les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu pour tout ce qu'ils avaient entendu et vu, selon ce qui leur avait été annoncé.¹⁵

Les éléments que nous avons trouvés en commun entre les trois textes d'Arrabal et l'Évangile selon Saint Luc sont les suivants: l'auberge, la naissance, la

15. Le Nouveau Testament, Ibid., pp. 153-154.

crèche. Le manque de place à l'auberge n'apparaît que dans Lève-toi et rêve et l'Évangile. Dans le texte d'Arrabal, nous trouvons "comme à la porte d'une hôtellerie", suivi du refus du concierge, tandis que, dans le texte de Saint Luc, nous lisons simplement, "parce qu'il n'y avait pas de place pour eux à l'hôtellerie", sans explication. La naissance se manifeste sous plusieurs formes: "il est né, je suis né", dans les deux premiers textes d'Arrabal, et "il vous est né", dans le texte de Saint Luc. La crèche ou la mangeoire est mentionnée dans Oraison, Lève-toi et rêve et l'Évangile. À chaque reprise, Arrabal parle de "crèche", tandis que Saint Luc parle de "mangeoire"; pourtant, il y a des références dans chaque texte arrabalien à une vache, ou à un boeuf et à un âne ou ânon, tous deux évocateurs de la mangeoire. La ville de Bethléem n'est mentionnée que dans Oraison et l'Évangile, créant néanmoins une ressemblance importante entre le texte dramatique et la Bible. L'identité de l'enfant divin n'est précisé que dans Oraison, par la référence "le fils de Dieu", et dans l'Évangile, par "un Sauveur qui est Christ Seigneur". Les pasteurs, qui jouent un grand rôle dans la version biblique, ne sont pas nommés. Pourtant, les batteurs de blé de la pièce Lève-toi et rêve, ressemblent à des pasteurs par leur rôle champêtre, et par la visite qu'ils

rendent à Jonas, dans une cérémonie qui est dans l'Évangile de Saint Luc, commençant par "Tous les autres acteurs sauf Jonas s'avancent, chargés de présents et de bougie, depuis l'horizon jusqu'à la noria..." à "dans la paille de la crèche."¹⁶ Saint Luc décrit cette scène ainsi:

Et ils vinrent en hâte et ils trouvèrent Marie et Joseph, et le nouveau-né couché dans la mangeoire.

Le dernier trait semblable est la glorification. Chez Arrabal, "Tous chantent un hymne d'allégresse", et selon Saint Luc, "les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu."

Nous avons choisi pour les miracles, la multiplication des pains, la guérison de l'aveugle et la promenade sur l'eau. Le premier exemple de la multiplication des pains et des poissons est tiré du Cimetière des voitures:

Topé.-- L'ennui, c'est que les autres t'en veulent, tu le sais bien. Depuis que l'autre jour tu as fait manger tout le bal avec un seul pain et une boîte de sardines, ils enragent. Les flics et eux ne vont pas te laisser un instant de repos.¹⁷

16. Fernando Arrabal, Ibid., p. 154.

17. Fernando Arrabal, Le Cimetière des voitures, p. 114.

Le miracle est allégorique, contemporain. Le deuxième exemple, tiré de Lève-toi et rêve, est plus proche des versions bibliques:

Seba.--- Jonas, toi qui as rendu la vue aux aveugles, guéri les lépreux, donné la parole aux muets, délivré les possédés, fait manger tout un stade avec deux pains et trois sardines et qui as ressuscité les morts... vois la détresse de tes compagnons.¹⁸

Cette fois, le miracle est situé parmi d'autres. Le Nouveau Testament contient aussi deux versions, qui se trouvent dans l'Évangile selon Saint Matthieu.

Le soir venu, les disciples s'avancèrent vers lui, en disant: Le lieu est désert, et l'heure est déjà passée: renvoie donc les foules, pour qu'ils s'en aillent dans les villages s'acheter des aliments." Jésus leur dit: "Ils n'ont pas besoin de s'en aller: donnez-leur vous-mêmes à manger." Ils lui disent: "Nous n'avons ici que cinq pains et deux poissons." Il dit: "Apportez les moi ici." Et après avoir ordonné aux foules de s'allonger sur l'herbe, ayant pris les cinq pains et les deux poissons, levé les yeux au ciel, il prononça la bénédiction et, ayant rompu les pains, il les donna aux disciples, et les disciples aux foules. Et il mangèrent tous et furent rassasiés, et on enleva ce qui restait des morceaux: douze couffins pleins! Ceux qui mangèrent étaient environ cinq mille hommes, sans compter femmes et enfants.¹⁹

18. Fernando Arrabal, Lève-toi et rêve, p. 138.

19. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Matthieu, p. 77.

Le deuxième texte biblique:

Seconde multiplication des pains. Jésus, appelant à lui ses disciples, dit: "J'ai pitié de cette foule; parce que voilà déjà trois jours qu'ils restent près de moi, et ils n'ont pas de quoi manger. Et les renvoyer à jeun, je ne le veux pas, de peur qu'on ne défaille en chemin." Et les disciples lui disent: "Comment aurions-nous dans un désert assez de pains, de manière à rassasier une telle foule?" Et Jésus leur dit: Combien de pains avez-vous?" Ils dirent: "Sept, et quelques petits poissons."

Et, après avoir prescrit à la foule de s'étendre à terre, il prit les sept pains et les poissons, et ayant rendu grâce, il les rompit, et il les donnait aux disciples, et les disciples aux foules.

Et ils mangèrent tous et furent rassasiés, et ce qui restait des morceaux, on l'enleva: sept corbeilles pleines! Or, ceux qui mangèrent étaient quatre mille hommes, sans compter femmes et enfants.²⁰

Dans le premier texte d'Arrabal, il s'agit de "tout le bal", dans le deuxième, de "tout un stade", et dans les deux textes bibliques, de "foules" et de "cette foule", respectivement. Arrabal mentionne "une boîte de sardines" ou "trois sardines", tandis que les Évangiles se réfèrent à des poissons ou petits poissons. Le chiffre précis, qui varie non seulement d'Arrabal à la Bible, mais dans chaque texte, n'est pas important, sauf pour les fins symboliques et numérolologiques, car on sait que l'histoire est allégorique. Quand même, il est intéressant de noter que, pour ce qui est des pains, Arrabal

20. Ibid. p. 80.

passe d'"un seul pain" à deux pains, donc à trois pains. Le chiffre trois est un chiffre mystique. Saint Matthieu parle de "cinq pains", puis de "sept pains". Le chiffre cinq est aussi d'une haute importance dans la numérologie des religions, et le sept est le chiffre par excellence, représentant le plus haut point à la portée de l'homme, la clé supérieure de la gamme musicale, la couleur au sommet de l'arc-en-ciel, pour ne nommer que quelques-unes de ses significations. Puis, si on ajoute cinq et sept, on arrive au chiffre douze, qui se réduit de nouveau au trois. Pour ce qui est des poissons, Arrabal passe de la boîte de sardines à trois poissons, chiffre qui correspond au nombre de ses pains. Saint Matthieu parle de deux poissons, puis de quelques poissons. La signification numérologique des poissons est beaucoup moins importante que la signification symbolique, car le poisson est le signe du Christ.

Un autre miracle est celui de la guérison de l'aveugle de Bethsaïde. Il y a plus d'une guérison d'aveugles dans Le Nouveau Testament, mais celui-ci correspond au récit de Fidio, quoique le nom du village ne soit pas mentionné. Fidio parle à Lilbé:

Écoute ce que dit la Bible: "On amena vers Jésus, un aveugle qu'on le pria de toucher. Il prit l'aveugle par la main et le conduisit hors du village: puis il lui mit de la salive sur les

yeux. lui imposa les mains, et lui demanda s'il voyait quelque chose. Il regarda et dit: j'aperçois les hommes, mais je vois comme des arbres et qui marchent. Jésus lui mit de nouveau les mains sur les yeux, et quand l'aveugle le regarda fixement, il fut guéri et vit tout distinctement."²¹

Et la version de ce miracle selon Saint Marc:

L'aveugle de Bethsaïde. Et ils viennent à Bethsaïde, et on lui conduit un aveugle, et on le prie de le toucher. Et, prenant la main de l'aveugle, il l'emmena hors du village et, crachant sur ses yeux, posant les mains sur lui, il l'interrogeait: "Est-ce que tu vois quelque chose?" Et, levant les yeux, il disait: "Je vois les hommes; c'est comme des arbres que je les aperçois marcher." Ensuite, il posa de nouveau les mains sur les yeux, et l'homme vit clair; il fut rétabli, et il percevait tout distinctement. Et il le renvoya chez lui, en disant: "N'entre même pas dans le village."²²

Dans ces deux textes, les détails saillants se répètent. Dans le texte d'Arrabal, Jésus est nommé deux fois, dans le texte de Saint Marc, sa présence est clairement marquée. Et les gestes sont les mêmes, suivant un même ordre. On amène à Jésus un aveugle, et le prie de le toucher. Jésus prend l'aveugle par la main, l'emmène hors du village et lui touche les yeux, selon Arrabal avec de la salive, selon Saint Marc en lui crachant dessus. A chaque reprise, le Christ pose les

21. Fernando Arrabal, Oraison, p. 48.

22. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Marc, p. 127.

mains sur les yeux de l'autre, et lui demande ce qu'il voit. L'homme répond chaque fois qu'il voit les hommes et que ceux-ci ressemblent à des arbres qui marchent. Puis, dans les deux textes, le Christ remet les mains sur les yeux de l'aveugle, qui est guéri et voit clair. Presque dans chaque détail, les deux histoires s'accordent.

Le dernier miracle est celui de la promenade sur l'eau dans Lève-toi et rêve:

Pavila.-- Je me sens si seul! Quand Jonas part je suis abandonné comme un citronnier endeuillé.

Kitten.-- Qu'as-tu fait hier soir avec lui?

Pavila.-- Le soir venu, Boumiza, Seba et moi nous nous sommes rendus sur les bords de la retenue d'eau afin de pêcher du poisson pour le souper. Nous nous sommes embarqués et nous nous dirigeons lentement vers Capharnaüm sur l'autre rive. Il faisait nuit et depuis des heures, Jonas s'en était allé à sa grotte. Le vent soufflait avec force et l'eau de la retenue devenait houleuse, s'enflait de grosses vagues. Nous avions ramé vingt cinq ou trente mètres lorsque nous avons aperçu Jonas qui s'approchait de notre barque en marchant sur les eaux.

Kitten.-- Et qu'a-t-il dit?

Pavila.-- "C'est moi, n'ayez-pas peur."²³

Le texte selon Saint Jean est le plus proche de la version arrabalienne:

23. Fernando Arrabal, Lève-toi et rêve, pp. 140-141.

Jésus marche sur la mer. Quand le soir fut venu, ses disciples descendirent à la mer, à Capharnaüm. Et déjà l'obscurité était venue, et Jésus ne les avait pas encore rejoints, et la mer s'agitait au souffle d'un grand vent. Après avoir ramé de vingt-cinq à trente stades, ils voient Jésus marcher sur la mer et se rapprocher du bateau; et ils eurent peur. Mais il leur dit: "C'est moi; n'ayez pas peur." Ils allaient donc le prendre dans le bateau, mais aussitôt le bateau toucha terre au lieu où ils allaient.²⁴

Les faits principaux se répètent dans les deux textes: la tombée de la nuit, la descente à la mer, l'obscurité, la ville de Capharnaüm. Puis, vient la tempête et l'eau agitée par un vent fort. Même la distance ramée est précisée par "vingt-cinq ou trente", et "vingt-cinq à trente". Les paroles de Jésus qui accompagnent son approche sur l'eau, sont les mêmes: "C'est moi, n'ayez pas peur." Ce miracle, parmi les plus beaux et les plus profonds du Nouveau Testament, capte, dans les deux textes, également, la conquête spirituelle de la peur contenue à la fois dans le geste de Jésus et dans ses paroles rassurantes et pleines d'amour pour ses disciples:

Les épisodes de la Passion sont d'une importance plus marquée encore et plus significatives dans deux textes arrabaliens: Le Cimetière des voitures et Lève-

24. Le Nouveau Testament, L'Evangile selon Saint Jean,
p. 225:

toi et rêve réfèrent à la trahison et à l'arrestation de Jésus. D'abord, l'annonce de la trahison dans Lève-toi et rêve, où Jonas dit: "En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira." Pavila demande: "Est-ce que ce sera moi Jonas?" et Jonas répond:

Celui qui boira à cette gourde, ce soir, voilà celui qui va me livrer... Je m'en irai selon ce qui est écrit de moi, mais malheur à cet homme-là par qui je serai trahi... Mieux eût valu pour lui de ne pas naître.²⁵

Dans les Évangiles, deux textes relatent cette trahison, d'une façon très analogique. Selon Saint Luc:

Annnonce de la trahison: "Mais voici que la main de celui qui me livre est avec moi, sur la table. Car le Fils de l'homme va son chemin selon ce qui se trouve établi; mais malheur à cet homme par qui il est livré!" Et eux se mirent à se demander entre eux quel était donc parmi eux celui qui allait faire cela.²⁶

Et selon Saint Matthieu:

Le repas. Annonce de la trahison. Le soir venu, il se mit à table avec les douze (disciples). Et tandis qu'ils mangeaient, il dit: "En vérité, je vous dit qu'un d'entre vous me livrera." Et grandement attristés, ils se mirent à lui dire, chacun: "Serait-ce moi, Seigneur?" Répondant, il dit: "Celui qui a trempé avec moi la main dans le plat, c'est celui qui me livrera. Le Fils de l'homme s'en va selon qu'il est écrit de lui, mais

25.. Fernando Arrabal, Ibid., p. 152.

26. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Luc, p. 204.

malheur à cet homme par qui le Fils de l'homme est livré mieux eût valu pour lui qu'il ne fût pas né, cet homme-là." Prenant la parole, Judas, qui le livrait, dit: "Serait-ce moi, Rabbi?" Il lui dit: "C'est toi qui l'as dit."²⁷

Dans ces trois textes, il y a des faits saillants semblables. D'abord, Jonas et Jésus annoncent leur propre trahison par un de leurs disciples. Dans les deux cas, l'épisode a lieu au cours du repas pascal. Quelqu'un demande, dans chaque texte, si ce sera lui. Jonas et Jésus annoncent que ce sera un de ceux qui ont partagé le repas avec lui qui le trahira, que ce sera pour lui un malheur et qu'il aurait mieux valu pour lui de ne pas naître. La trahison et l'arrestation, se trouvent également dans les deux pièces citées et dans les deux Évangiles. Dans Le Cimetière des voitures:

A droite, Lasca et TioSSIDo entrent en tenant la bicyclette par le guidon. Ils sont toujours habillés en agents de police et marchent à vive allure. Ils se dirigent vers la gauche. Tout à coup ils aperçoivent Topé dans le groupe. Topé, voyant les deux agents, s'approche d'Émanou et l'embrasse, tandis que Lasca et TioSSIDo l'observent. Aussitôt TioSSIDo et Lasca se jettent sur Émanou.

Lasca, à Émanou.-- C'est toi Émanou?
Émanou.-- Oui, c'est moi.
Lasca.-- Tu es arrêté.²⁸

27. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Matthieu, p. 102.

28. Fernando Arrabal, Le Cimetière des voitures, p. 170.

Et dans Lève-toi et rêve:

Obscurité.

Dans la pénombre: sirènes, klaxons. La lumière revient. Boumiza, Kitten et Togramma entrent, habillés en policiers; côté cour. Rikal, Jonas et Pavila sont en train de filer près de la noria. Les policiers portent des glaives et des bâtons. Ils fouillent le tas de paille, mettant tout en désordre, pêle-mêle; râteliers, paille, vans, tout vole. Rikal s'approche de Boumiza.

Rikal.-- Vous cherchez Jonas?

Boumiza.-- Nous venons l'arrêter, c'est une mesure prise par les autorités. Le juge a signé l'ordre de capture.

Rikal.-- La récompense de trente louis d'or tient toujours?

Boumiza.-- Bien sûr... Où est Jonas?

Rikal.-- Celui que j'embrasserai... Ce sera lui, arrêtez-le et emmenez-le sous la bonne garde... Envoyez les louis d'or à la Caisse d'Épargne, dans mon coffre.

Rikal s'approche de Jonas et l'embrasse longuement sur la bouche après lui avoir dit:

Rikal.-- Salut, Jonas.

Jonas, (après le baiser).-- Rikal, c'est par un baiser que tu livres le fils de ton frère.

Pavila lève une faucille pour en frapper Boumiza et défendre Jonas.

Pavila.-- Je te défendrai, Jonas, avec ma faucille!

Jonas.-- Range ta faucille car tous ceux qui prennent le glaive périront par le glaive.....

Plus tard, Jonas, ligoté dit:

Suis-je un brigand que vous vous soyez mis en campagne avec des glaives et des bâtons?... Alors que chaque fois que j'étais sur l'aire vous n'avez pas porté la main sur moi. Mais voici votre heure et le règne des ténèbres.²⁹

29. Fernando Arrabal, Lève-toi et rêve, pp. 158-159.

Dans le Nouveau Testament le premier exemple de la trahison et l'arrestation est tiré de Saint Luc:

L'arrestation de Jésus. Tandis qu'il parlait encore, voici une foule, et le nommé Judas, un des Douze, les précédait; et il s'approcha de Jésus pour - lui donner un baiser. Jésus lui dit: "Judas, c'est par un baiser que tu livres le fils de l'homme!" Voyant ce qui allait arriver, ceux qui étaient autour de lui dirent: "Seigneur, frapperons-nous du glaive?" Et l'un d'entre eux frappa l'esclave du grand prêtre et lui coupa l'oreille droite. Prenant la parole, Jésus dit: "Restez-en là." Et, touchant le bout de l'oreille, il le guérit.

Jésus dit à ceux qui étaient survenus contre lui, grands prêtres officiers du Temple et anciens: "Comme contre un brigand vous êtes sortis avec des glaives et des bâtons! Alors que chaque jour j'étais avec vous dans le Temple, vous n'avez pas étendu les mains contre moi. Mais c'est votre heure et le pouvoir des Ténèbres."³⁰

Et selon Saint Matthieu:

L'arrestation de Jésus. Et tandis qu'il parlait encore, voici que vint Judas, un des Douze, et avec lui une foule nombreuse avec des glaives et des bâtons, envoyés par les grands prêtres et les anciens du peuple. Celui qui le livrait leur avait fixé un signe, en disant: "Celui à qui je donnerai un baiser, c'est lui: arrêtez-le." Et aussitôt s'étant avancé vers Jésus, il dit "Salut, Rabbi!" et il lui donna un long baiser. Jésus lui dit: "Mon ami, (fais ce) pour quoi tu es là." Alors, s'étant avancés, ils portèrent les mains sur Jésus et l'arrêterent. Et voici que l'un de ceux qui étaient avec Jésus, étendant la main, tira son glaive et, frappant l'esclave du grand prêtre, lui coupa son bout d'oreille. Alors Jésus lui dit: "Remets ton glaive à sa place, car, tous ceux qui auront pris le glaive périront par le

30. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Luc, p. 206.

glaive. Ou penses-tu que je ne puisse pas invoquer mon Père, qui me fournirait à l'instant plus de douze légions d'anges? Comment donc s'accompliraient les Écritures, d'après lesquelles il doit en être ainsi?"

À cette heure-là, Jésus dit aux foules: "Comme contre un brigand vous êtes sortis avec des glaives et des bâtons pour me saisir! Chaque jour, dans le Temple, j'étais assis à enseigner, et vous ne m'avez pas arrêté." Tout cela arriva pour que s'accomplissent les écrits des prophètes. Alors, tous les disciples l'ayant laissé, s'enfuirent.³¹

Les deux épisodes de la trahison et de l'arrestation qui se trouvent dans chacun des quatre textes sont le baiser et l'arrestation même. Dans le deuxième texte d'Arrabal et les deux textes bibliques, on trouve plusieurs autres ressemblances aussi: des gens, armés de glaives et de bâtons, apparaissent. Dans le texte d'Arrabal et celui de Saint Luc, les paroles de Jésus "c'est par un baiser que tu livres le fils de ton frère", "c'est par un baiser que tu livres le fils de l'homme", correspondent presque parfaitement. Dans chacun des textes, quelqu'un essaie de défendre Jésus, au moyen d'une arme; dans le texte d'Arrabal et le texte de Saint Matthieu, la prophétie que ceux qui prennent les armes mourront par les armes, notamment par le glaive. Une autre ressemblance est celle des paroles de Jonas/Jésus. Il se compare à un

31. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Matthieu, p. 102.

brigand que des gens attaquent avec des glaives et des bâtons, tandis que, lorsqu'on l'écoutait enseigner, Jonas dans l'aire, Jésus dans le Temple, ils ne l'avaient pas arrêté. La dernière ressemblance ne se trouve que dans le deuxième texte d'Arrabal et l'Évangile selon Saint Luc. Dans Lève-toi et rêve, Jonas dit: "Mais voici votre heure et le règne des ténèbres", et dans l'Évangile, Jésus dit: "Mais c'est votre heure et le pouvoir des Ténèbres". Cette référence aux forces du mal annonce les événements du Vendredi Saint lors du crucifiement, et la ressemblance entre les deux textes est assez proche pour justifier notre mention, quoiqu'elle soit absente des deux autres textes. Les exemples arrabaliens du crucifiement sont tirés de trois pièces, Oraison, Le Cimetière des voitures, et Lève-toi et rêve. Fidio raconte l'histoire à Lilbé:

Lilbé.-- Et que s'est-il passé?

Fidio.-- Eh bien Dieu est mort sur la croix.

Lilbé.-- Oui?

Fidio.-- Oui. Mais il a ressuscité le troisième jour.³²

Dans Le Cimetière des voitures:

À droite entrent TioSSIDo et Lasça qui tiennent la bicyclette par le guidon. Ils semblent faire un gros effort, ils avancent lentement. Sur la bicyclette, Émanou est attaché, défait, couvert

32. Fernando Arrabal, Oraison, p. 22.

de sueur et de sang: sa nuque repose sur le guidon, ses pieds sur le porte-bagages, les bras sont étendus sur le guidon. Ils traversent la scène de droite à gauche. Ils s'arrêtent au milieu. Il se passe deux choses.³³

Dila arrive, et éponge la sueur du visage d'Emanou avec un gros linge. Dans Lève-toi et rêve:

On apporte une gigantesque antenne de télévision. Boumiza, Kitten et Sebâ déshabillent Jonas, tirent au sort ses vêtements qu'ils se distribuent entre eux. Ils installent Jonas sur l'antenne de sorte que Jonas, attaché (comme crucifié) sur cette antenne, domine la scène.

Boumiza.-- Et toi qui détruis l'État en trois jours et en trois jours le rebâties... sauve-toi toi-même... et descends de l'antenne.

Kitten.-- Il dit en avoir sauvé d'autres et il ne peut se sauver lui-même. Il est le meilleur... qu'il descende maintenant et nous croirons en lui.

Jonas.-- Qu'ils soient pardonnés... car ils ne savent pas ce qu'ils font... J'ai soif... Ma bouche est brûlante.

Kitten.-- Donne-lui du vinaigre sur une éponge et qu'on en finisse.

Au bout d'un roseau Boumiza lui tend une éponge imbibée de vinaigre.

Jonas.-- Oh!... Pourquoi... Pourquoi m'a-t-on abandonné?³⁴

La première version biblique de la crucifixion se trouve chez Saint Matthieu:

33. Fernando Arrabal, Le Cimetière des voitures, p. 179.

34. Fernando Arrabal, Lève-toi et rêve, pp. 165-166.

Le crucifiement. Quand ils l'eurent crucifié, ils se partagèrent ses vêtements, en jetant le sort. Et, s'étant assis, ils le gardaient là. Et on posa au-dessus de sa tête le motif de sa (condamnation) écrit ainsi: Celui-ci est Jésus, le roi des Juifs. Alors sont crucifiés avec lui deux brigands, un à droite et un à gauche. Jésus en croix raillé et injurié. Les passants l'injuriaient, hochant la tête et disant: "Toi qui détruis le Sanctuaire et en trois jours le rebâtis, sauve-toi toi-même, si tu es Fils de Dieu, et descends de la croix!" Pareillement (aussi) les grands prêtres (le) bafouant avec les scribes et les anciens, disaient: "Il en a sauvé d'autres; il ne peut se sauver lui-même! Il est roi d'Israël. Qu'il descende maintenant de la croix, et nous croirons en lui; il s'est confié à Dieu; qu'Il le délivre maintenant, s'Il tient à lui; car il a dit: Je suis le Fils de Dieu." De même aussi les brigands qui avaient été crucifiés avec lui l'insultaient.

Les derniers instants et la mort de Jésus. Dès la sixième heure, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à la neuvième heure. Vers la neuvième heure, Jésus clama d'une voix forte: "Eli, Eli, lema sabachtani?" c'est-à-dire: "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?" Certains de ceux qui se tenaient là disaient, en l'entendant: "Le voilà qui appelle Elie!" Et aussitôt l'un d'eux courant prendre une éponge, l'emplissait de vinaigre et la mettait au bout d'un roseau, lui donnait à boire. Mais les autres disaient: "Laisse; voyons si Elie va venir le sauver!" Jésus, de nouveau, criant d'une voix forte, rendit l'esprit.³⁵

La seconde version est de Saint Marc:

Le crucifiement. Et ils le crucifient, et ils se partagent ses vêtements, en jetant le sort sur eux (pour savoir) ce que chacun prendrait. C'était la troisième heure quand ils le crucifièrent. Et l'inscription du motif de sa (condamnation) était rédigée ainsi: Le Roi des Juifs. Et avec lui on crucifie deux brigands, un à droite et un à gauche.

35. Le Nouveau Testament, Ibid., pp. 107-108.

Jésus en croix raillé et insulté. Et les passants l'injuriaient, hochant la tête et disant: "Eh! toi qui détruis le Sanctuaire et le bâtis en trois jours, sauve-toi toi-même en descendant de la croix!" Pareillement, les grands prêtres aussi (le) bafouaient entre eux avec les scribes et disaient: "Il en a sauvé d'autres; il ne peut se sauver lui-même! Le Christ! Le Roi d'Israël! Qu'il descende maintenant de la croix, pour que nous voyions et croyions." Et ceux qui étaient crucifiés avec lui l'insultaient.

Les derniers instants et la mort de Jésus. Et la sixième heure venue, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à la neuvième heure. Et, à la neuvième heure, Jésus clama d'une voix forte: "Eloi, Eloi, lama sabachthani?" Et certains de ceux qui se tenaient là disaient, en l'entendant: "Voilà qu'il appelle Elie!" Quelqu'un ayant couru remplir de vinaigre une éponge et, l'ayant mise au bout d'un roseau, lui donnait à boire, en disant: "Laissez; voyons si Elie va venir le descendre!" Jésus, poussant un grand cri, expira.³⁶

La première référence commune à Arrabal et aux Évangiles est la croix. Dans Oraison, "Dieu est mort sur la croix". La référence est claire. Dans Le Cimetière des voitures, Emanou est attaché à une bicyclette, les bras "étendus sur le guidon". La référence est symbolique. Emanou joue le rôle de Jésus, la bicyclette représente la croix. Celle-ci contient, dans sa signification symbolique, l'arbre et la roue. Ces objets polyvalents sont surtout sacrificiels. La bicyclette est la roue, et elle est la croix: c'est sur elle que la

36. Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Saint Marc, pp. 145-146.

victime étend ses bras. Dans Lève-toi et rêve, Jonas est Jésus, et la croix est représentée, cette fois-ci, par "une gigantesque antenne de télévision." Cette représentation est renforcée par le geste de Boumiza et Kitten qui "installent Jonas sur l'antenne" de sorte que Jonas, attaché (comme crucifié) sur cette antenne, domine la scène". En d'autres mots, le poids symbolique de la croix et de la crucifixion va en augmentant de pièce en pièce, créant un effet cumulatif par la répétition des ressemblances. Dans les deux Évangiles de Saint Matthieu et de Saint Marc, auxquels ressemblent le plus les textes d'Arrabal, l'image de la croix est remplacée par "le crucifiement" et par le geste même de crucifier, le geste de Boumiza et Kitten. Le deuxième trait concerne les vêtements de Jésus. Arrabal n'en parle que dans Lève-toi et rêve, mais l'ordre des gestes et la description sont très proches dans les trois textes. Dans chacun, on partage les vêtements et on les tire au sort. Le troisième élément est formé des insultes adressées à Jésus par les gens qui l'accusent de détruire l'État, ou le Sanctuaire, en trois jours, et de le rebâtir en trois jours, et qui l'incitent alors de prouver ses pouvoirs en se sauvant par la descente de la croix. Cette série d'éléments est presque identique. Et les dernières

répétitions: on se moque de Jésus: on lui passe une éponge imbibée de vinaigre: le Christ prononce ses dernières paroles et expire.

L'avant-dernier fait christique commun à Arrabal et à la Bible, est la résurrection. Celle-ci se trouve à la fin de la pièce Lève-toi et rêve, lorsque "La fumée se dissipe, Jonas apparaît, crucifié et souriant." Dans les Évangiles, nous apprenons que les tombeaux s'ouvrent et les corps de nombreux saints sortent des tombeaux, "après sa résurrection."

Le dernier événement qui nous intéresse est l'ascension. Elle a lieu dans la même pièce d'Arrabal, presque tout de suite après la résurrection, lorsque:

Les paysans placent des cordes et des anneaux sur l'antenne et hissent Jonas jusqu'à ce qu'il se perde dans les hauteurs, tandis que tous chantent leur allégresse.³⁷

Le texte biblique, qui correspond, se trouve dans les Actes des Apôtres:

L'Ascension de Jésus. Et à ces mots, sous leurs regards, il fut élevé, et une nuée le déroba à leurs yeux.³⁸

37. Fernando Arrabal, Lève-toi et rêve, p. 167.

38. Le Nouveau Testament, Actes des Apôtres, p. 260.

Ainsi s'achève notre analyse de la répétition extradramatique de la vie, la mort et la résurrection de Jésus Christ.

Au cours de l'étude des faits scéniques, nous avons noté la répétition et la diversité répétitive. On a noté ces éléments au niveau des séquences dramatiques, à l'intérieur des textes d'Arrabal, et dans ses références littéraires, artistiques, et surtout bibliques. La répétition nous semble une manière de structurer les expressions de l'imaginaire sur le drame christique. Nous nous posons la question: combien de fois les dramaturges ont-ils été attirés par le centre de gravité que constitue le drame christique? Depuis le Moyen Âge, où les miracles et les mystères florissaient, jusqu'à nos jours, le drame christique s'est manifesté, malgré les rationalismes, les évolutions culturelles et les révolutions. A notre époque, les pièces polysémiques de Claudel ont recréé les thèmes messianiques, de l'annonciation à la crucifixion. Et Anouilh, malgré sa préoccupation psychologique et son athéisme, reprend, dans L'Alouette, le thème de la religion. Et Sartre, en professant l'existentialisme, approfondit les problèmes métaphysiques du bien et du mal. Et Beckett, dans En attendant Godot, tout en reniant des liens spirituels, expose le vide de l'attente sur terre sans foi. L'athée

ne peut échapper à l'attraction de l'absence christique; indirectement, il manifeste l'indestructible archétype du drame. En tout cas, Arrabal, admirateur de Beckett, catholique de naissance, révolté contre l'Église traditionnelle, déroule le fil de l'existence du Christ à travers son théâtre. Tout en se situant en dehors de l'Église catholique, dont il se moque sans merci, il reste profondément fasciné par le Christ. Pour lui, le modèle du Christ est implicite dans chaque être humain, du plus humble au plus élevé. Et son théâtre répète le drame christique: ce qui n'est pas contredit par l'étude des objets et de leurs fonctions.

CHAPITRE 4

OBJETS ET GESTES

Les objets sont très importants; ils ne sont pas des éléments purement décoratifs mais des pièces de la mise en scène, des parties du théâtre. Ils ont un rôle, ils sont actifs, ils existent avec les personnages. Et ils fonctionnent comme des personnages. Cette importance des objets a été remarquée par deux critiques, l'un dans un article¹, l'autre dans une conférence². Selon Chesneau, il n'y a "Pas d'objets inutiles, pas d'accessoires bourgeois..." (Ils sont) "Destinés à jouer un rôle dans une cérémonie sacrificielle dont un ou plusieurs personnages sont sacrifiés... Il y a trois types de cérémonies: 1. Mortelles, où chacun est lié à l'appareil idéologique, 2. Mythique ou religieuse, qui choque, par exemple, l'image du Christ encagé, 3. Alchimique... (concernant) le couple." Chesneau était, à cette époque-

-
1. Beverley J. DeLong-Tonelli, "Bicycles and Balloons in Arrabal's dramatic structure", *Modern Drama*, No. 14, 1971-1972, pp. 205-209.
 2. Albert Chesneau, "Les objets dans le Théâtre d'Arrabal", Conférence donnée à l'Université de Toronto, le 9 février, 1977.

là, en train de faire l'inventaire des objets, qu'il divisait en dix classes. Quoique sa répartition ne corresponde pas précisément à la nôtre, qui suit celle de Durand, il a quand même noté la présence de trois types d'objets en particulier, qu'il appelle "Paradigme d'objets verticaux, (échelle), horizontaux, (banc), et creux, (cercueil). Il a noté aussi que "Tous les objets creux sont réceptifs à recevoir quelqu'un: cercueil, voiture d'enfants, etc." Dans la pièce Dieu tenté par les mathématiques, où les objets sont des balles de différentes couleurs, "les objets attendent, les acteurs arrivent", et en fait, les objets sont des acteurs. Et ils sont "habitables". Dans ce chapitre, nous ferons l'analyse des objets, selon la classification de Gilbert Durand, en étudiant leurs fonctions et les gestes qui s'attachent à celles-là. Dans notre étude de la répétition, nous avons remarqué une tendance vers le recommencement. Ce sont surtout les objets, constamment en mouvement, qui contiennent les germes d'un renouveau. L'apothéose de l'objet est atteinte dans l'image de l'oeuf mystique, dont les formes diverses sont les objets creux.

Nous étudierons les armes, ou les faux objets héroïques, les objets de liaison et l'oeuf mystique. Dans chaque catégorie d'objets, nous remarquons un objet

central, autour duquel d'autres gravitent, qui, tout en partageant les mêmes fonctions, s'avèrent moins importants. Pour représenter les armes, nous avons choisi la lime dans Le Labyrinthe, le couteau dans Le Jardin des délices, et le coutelas dans la même pièce. Nous avons choisi la lime car, sans être d'abord une arme, elle le devient dans la pièce étudiée. Étant l'objet qui sert à séparer les deux protagonistes, elle crée une série de figures qui évoquent la lutte entre deux guerriers et leurs gestes "héroïques". Le couteau est une arme universelle, qui intervient aussi dans la figure de la circoncision. Et le coutelas, qui achève notre choix, est l'arme à lame énorme qui évoque le pirate, le bourreau, et qui domine la mort de Miharca dans Le Jardin des délices dans une série de figures et de gestes menaçants. Pour représenter les objets de liaison, nous avons choisi le fil dans la pièce Sur le fil, ou La Ballade du train fantôme. Nous avons limité notre choix à un seul objet dans une seule pièce, à cause de la richesse de l'imaginaire qui s'en dégage. D'autres objets de liaison qui jouent un rôle important sont la croix et la bicyclette. Le rôle cérémonial et initiatique des objets synthétiques est reflété également dans tous ces objets. Nous montrerons comment le fil représente le messianisme des objets de liaison. Le fil est

considéré comme un instrument de réunion, de tissage, soit de coton, de laine ou d'autres substances. Ici, c'est un câble de funambule en métal, qui sert à relier tous les éléments importants. Pour représenter l'oeuf mystique, nous avons choisi une constellation d'images et de gestes qui tournoient dans son orbite. L'oeuf représente toute gamme de naissance, à partir de l'espèce la plus primitive des reptiles à celle, plus complexe des mammifères. C'est le symbole, par excellence, de l'univers primordial, de la mère et du refuge, où couvent silencieusement les origines de toute vie. Les objets qui l'entourent sont le banc dans Le Grand Cérémonial et Le Tricycle, le cercueil dans Guernica, Oraison et Le Grand Cérémonial, et la voiture dans Le Cimetière des voitures, Le Grand Cérémonial et Fando et Lis. Tous ces objets mystiques aboutissent au plus important, l'oeuf, dans Le Jardin des délices. Nous avons placé chacun de ces objets, en ordre ascendant. Chaque fonction, chaque geste, s'accomplit selon un schéma verbal dans une dimension spatiale. En somme, trois divisions: A. Les armes. B. Le fil dramatique. C. L'oeuf mystique.

A. Les armes.

Les armes possèdent deux fonctions, une fonction séparatrice et une fonction meurtrière. Les armes

servent surtout d'outils ou d'instruments. Elles sont manipulées par une main, qui accomplit un geste précis. Ce geste s'exprime tantôt par un verbe, tantôt par un substantif. La fonction dépend de la trajectoire du geste.

Le premier exemple de la fonction séparatrice de la lime montre Étienne, qui, rivé à Bruno dans les latrines d'un labyrinthe, essaie de se séparer de son compagnon:

Étienne est en train de limer les fers qui l'enchaînent à Bruno.

Bruno.-- J'ai soif (Un temps. Il fait un effort pour parler) Donne-moi de l'eau.

Étienne continue à limer pour briser les fers.³

La lime vise clairement à la coupure des fers. Le schème verbal de la séparation est soulignée par la redondance stylistique de l'action de limer qui passe d'un niveau, "est en train de" à un autre, "continue à", afin de souligner la même signification. La répétition du geste établit la fonction de la lime, celle de rompre les chaînes. La poursuite de l'action de limer doit conduire à cette rupture. Un deuxième exemple renforce le premier:

3: Fernando Arrabal, Théâtre II: Le Labyrinthe, Paris, 10/18, 1975, p. 41. [Désormais, toute référence à cette pièce se rapportera à cette édition.]

Bruno gémit. Étienne poursuit son travail minutieusement. Il s'affaire car il semble que les fers vont céder. Bruno pousse un gémissement plus fort et malgré sa faiblesse, donne des coups de pied à Étienne avec sa jambe libre.⁴

Le geste de limer renforce le mouvement de la main d'Étienne. A ce geste séparateur de la main qui passe à travers le fer, s'ajoute un autre: celui de la jambe de Bruno. Les deux figures s'entremêlent: l'une, de la main qui coupe le fer attaché à la jambe immobile et entravée; l'autre, de la jambe en mouvement saccadé et violent qui va vers la main qui lime. Il en émerge une double figure qui évoque l'image de deux guerriers au combat. Cette silhouette fait valoir tantôt l'un, tantôt l'autre:

Bruno lui donne des coups de pied de plus en plus violents, ce qui gêne beaucoup Étienne. Il se défend de la tête et continue de limer, plein de joie.⁵

La violence de la jambe et du pied autonomes est précisée par la locution adverbiale progressive. La subordonnée relative suggère une certaine impuissance de la part d'Étienne, en proportion inverse de la force augmentante de Bruno. A "de plus en plus", qui exprime la colère de

4. Ibid., p. 42.

5. Ibid., p. 42.



Bruno, s'oppose l'adverbe d'intensité, moins fort, "beaucoup", qui reflète celle d'Étienne. Pendant un temps fugace, le résultat du combat inégal est douteux. Puis, le geste dominant de donner des coups de pied cède à celui de la tête qui se défend, créant une lutte frénétique. Cette fois, le double mouvement de la tête et de la main s'exprime sous la forme syntaxique de deux propositions coordonnées qui relient l'action de la tête à celle de la main. Les trois gestes de la jambe, de la tête et de la main créent une figure triple qui évoque toujours la lutte. Un dernier exemple reprend la première gradation pour produire un geste nouveau:

Bruno le gêne de plus en plus. Étienne continue de limer. Il parvient enfin à briser les fers. Il est libre.⁶

L'emploi de trois phrases simples, qui aboutissent à une phrase encore plus simple, exprime syntaxiquement le rythme de chaque geste. À celui de Bruno succède celui d'Étienne, alternance qui rappelle la figure double. Puis Étienne réussit à rompre les fers. La dernière phrase dont le sujet, le verbe et l'attribut se réfèrent tous à Étienne effectue un écart au niveau visuel et grammatical, mais qui reste provisoire. Car Bruno ne

6. Ibid., p. 43.

s'est pas écarté, et Étienne non plus ne fait aucun mouvement définitif. Selon les apparences, cependant, le geste de limer a réussi, car les fers sont brisés.

L'analyse du couteau dans Le Jardin des délices consiste en un seul dialogue tiré de l'Acte I, entre Laïs et Miharca. Redevenues "jeunes filles", elles sont au couvent, et elles jouent, selon la suggestion de Miharca, une sorte de psychodrame entre le "chaste Joseph", (Miharca) et Jésus, (Laïs):

Miharca.-- Et maintenant que tu vas devenir un homme, regarde ce que j'ai apporté.

Miharca sort un immense couteau à lame brillante.

Miharca.-- Coucher-toi.

Laïs.-- Mais ça me fait très peur.

Miharca.-- Coucher-toi comme ça, par terre.

Laïs se couche sur le sol avec beaucoup d'appréhension, Miharca lui baise le bout des doigts, le front et les pieds.

Laïs.-- Que fais-tu?

Miharca.-- Tais-toi, c'est un rite.

Miharca procède comme pour une cérémonie. Elle brandit très haut son couteau.

Miharca.-- Maintenant pousse un grand cri.

Laïs crie sans conviction.
Plus fort!

Laïs crie de toutes ses forces tandis que Miharca fait semblant de lui couper le ventre avec un couteau.

Ça y est. Regarde-le.

Miharca montre avec fierté un petit morceau de quelque chose qui brille entre ses doigts.

Laïs.-- Qu'as-tu fait?

Miharca.-- Je t'ai circoncis!

Nombreux coups de canon.
Puis musique de violon.
Obscurité.⁷

La scène consiste en une série de gestes rituels, entre un "homme" et "un garçon", mais en réalité entre deux jeunes filles. L'une fait le premier geste, en sortant "un immense couteau à lame brillante". Miharca dresse un arme de proportions énormes et menaçantes, qui sont renforcées par l'ordre "Couche-toi." La mine effrayée de Laïs, couchée, nous rappelle momentanément le combat, lorsque le partenaire le plus faible se trouve terrassé. Cette notion est pourtant abolie par le geste de Miharca qui se penche avec affection sur le corps de l'autre. Les deux figures se complètent ici, puis s'écartent abruptement l'une de l'autre. Car Miharca, dressée, fait un geste menaçant avec le couteau qu'elle tient très haut en l'air. Le mouvement du prêtre qui circonçoit l'enfant, est exagéré par la grandeur démesurée du couteau, qui ressemble plutôt à un instrument d'exécution. Les deux silhouettes se rejoignent encore lorsque Miharca se penche de nouveau. Le geste liturgique et respectueux est transformé en menace par la trajectoire

de la lame qui plonge vers le ventre de la victime. Un nouvel écart s'effectue, et le "jeu" se termine sur un ton terrifiant et la "circoncision" de Laïs. La figure entière est formée par une série de rapprochements et d'écartés, qui s'achève par la séparation de Miharca et de Laïs et celle du "prépuce" de Laïs de son corps.

Il y a aussi, dans Le Jardin des délices, un coutelas séparateur. Dans un premier exemple, Laïs voyage, par les pouvoirs magiques de Téléc, dans l'avenir. Elle assiste au spectacle de la "mort" de Miharca, qui se produira dans deux heures:

Au milieu de la scène est dressée une sorte d'estrade sur laquelle on a installé un gigantesque couteau à la lame aiguisée (semblable à un couteau à débiter la morue en tranches).

C'est une sorte de guillotine. Miharca est ligotée sur l'estrade, ses mains sont attachées, elle a la tête en bas. Elle est couchée. Si l'on appuyait sur le coutelas géant, il sectionnerait Miharca en deux.⁸

Il existe, dans cette série de figures insolites, plusieurs objets et plusieurs gestes. L'image du couteau énorme à lame aigüe, évoque d'abord le poissonnier qui guillotine le corps inerte d'un grand poisson. Le regard, qui voit cette trajectoire, imagine une scène

8. Ibid., p. 114.

sanglante. Celle-ci cède à une image même plus menaçante, celle de la guillotine redoutable de la Révolution française. L'énorme poisson se métamorphose en victime humaine. La tête courbée sous le "couperet", qui glisse le long de deux montants verticaux, n'attend que la descente rapide et efficace. A ce moment-ci, on revient à Miharca, qui réalise la vision de la victime révolutionnaire, dans sa posture, "la tête en bas". Bien qu'elle soit couchée, elle n'attend pas moins l'exécution. Les deux derniers gestes, au conditionnel, créent une terreur et une tension que la série entière des images avait échafaudées. L'emploi des épithètes synonymes, "gigantesque" et "géant" par lesquelles s'ouvre et se ferme le tableau crée un espace à l'intérieur duquel la figure du couteau devenu "coutelas" se déploie dans d'immenses proportions.

Après une courte scène cruelle, pendant laquelle Laïs et Téluc tourmentent Miharca, et que Zénon demande sa mort, on revient au coutelas dans un deuxième exemple:

Laïs se dirige vers le coutelas, s'apprête à couper en deux Miharca en saisissant le manche entre ses mains.

Miharca.-- Non, non, putain, pouffiasse!

Laïs la sectionne en deux à la hauteur du ventre.⁹

9. Ibid., pp. 115-116.

A la figure du coutelas immobile au-dessus du corps inerte de Miharca, s'en joint une autre. C'est celle de Laïs, debout, accompagnée d'un geste des mains qui se ferment avec menace autour du manche. Cette silhouette renvoie à la fois à la lutte inégale, et par inversion des personnages, à la circoncision. Cet enchaînement des objets séparateurs est couronné par le sectionnement en deux de Miharca; ainsi se termine la figure. La mort presque immédiate de Miharca nous amène, dans le domaine du "coutelas meurtrier". Lui seul, des trois armes, s'avère à la fois séparateur et assassin.

Le coutelas est meurtrier. Bien que ce soit la mort "simulée" de Miharca à laquelle on assiste d'abord, elle s'affirme plus saisissante que la vraie mort. Un premier exemple:

Lumière rouge, très vive.
 Miharca meurt.
 Brève plainte de Zénon en l'air.
 Bêlements des brebis.
 Coups de canon entremêlés de prières, dans l'obscurité, pendant un long moment.
 Projections.¹⁰

Un flamboiement rouge illumine la mort de Miharca, également accompagnée d'une chaîne de sons dans une nuit de plaintes, de guerre et de prières, sur quoi se projettent des images innommées. Le tableau de la mort est

10. Ibid., p. 116.

celui d'effets auditifs qui aboutissent au visuel, anonyme. La mort "simulée" de Miharca est accomplie. Après ce spectacle, on revient à la lumière normale et à l'action qui précédait la "mort". Après une scène entre Téléc et Laïs:

L'action reprend son cours.
Téléc installe sur scène une sorte d'estrade recouverte d'un linge.¹¹

Nous apprenons que c'est l'estrade qui servait de guillotine:

(Laïs) ôte le linge qui cache l'estrade et découvre l'appareil de la scène précédente avec son immense lame.¹²

L'autre exemple est dans la scène de la "vraie" mort:

Zénon, de sa cage, lance une pierre à Miharca. Elle tombe évanouie. Téléc et Laïs se jettent sur elle précipitamment. Ils l'empoignent brutalement, l'attachent à l'estrade sous le coutelas géant. Lorsqu'ils l'ont tout à fait ligotée, Miharca se "réveille" et pousse un rugissement.

Zénon, à Laïs.-- Crève-lui...yeux! Crève... yeux!

Coups de canon.
Obscurité.
Projections.
--Bombes
--Avions
--Bandes dessinées
--Goya
--Bosch¹³

11. Ibid., p. 116.

12. Ibid., p. 119.

13. Ibid., pp. 124-125.

Le premier enchaînement d'images produit une série de mouvements de lutte. Mais c'est la lutte inégale. La bête engagée jette à Miharca une pierre, une arme primitive qui abat la victime désarmée. Trois gestes prolongent la trajectoire de la pierre: la ruée sur la victime, inerte et sans connaissance; la fermeture grossière des poings autour du corps, le ligotage sous la guillotine. Soudain, on est en présence de la figure identique de la première "mort". Orchestrée par cet enchaînement de mouvements visuels, la trajectoire s'achève sur un ton auditif et animal dans le cri de Miharca. L'ordre des événements de la mort simulée est renversée, car on passe des bruits qui suivent la "mort" à des projections anonymes, puis des gestes violents aux bruits qui l'accompagnent pour aboutir à des projections précises. La mort est implicite dans l'ordre de Zénon et dans la série d'armes guerrières. Disparus, le coutelas et le corps de Miharca. Les images se terminent par celles d'un peintre à double registre, mais dont la dominante est l'horreur, et d'un peintre à la fois mystique et apocalyptique; le tableau le plus célèbre de ce dernier a inspiré le titre même de la pièce. Cette série d'effets dramatiques achève le voyage de Laïs dans le passé et l'avenir. En apparence, la mort de Miharca est accomplie.

Pourtant, nous allons montrer que les fonctions "héroïques" s'annulent. Car le rôle du rite et du sacrifice l'emporte sur les fonctions antithétiques des armes. Dans cette analyse, nous montrerons comment les armes sont héroïques, et comment leurs fonctions s'annulent. Nous employons, évidemment, le mot "héroïque", selon l'acception de Durand, définie au début de la thèse. Nous suivrons le même ordre que celui que nous avons suivi pour l'analyse des fonctions, séparatrice et meurtrière.

La lime, dans Le Labyrinthe, est utilisée comme une arme. Elle réussit à détacher Étienne des fers, qui le rivent à Bruno. Elle remplit sa fonction.

Le schème verbal suit une trajectoire ascendante. À partir de la continuité de l'action de passer la lime à travers les fers, on arrive à la dislocation de ceux-ci dans un geste séparateur. Celui-ci est couronné par la délivrance. Nous avons noté la série de figures créée par les mouvements réciproques des deux protagonistes. Tels deux combattants, ils s'attaquent, l'un de la lime, l'autre du pied. Entremêlés au début, ils s'écartent l'un de l'autre, puis se touchent, puis s'écartent encore jusqu'au crescendo du duel devenu de plus en plus farouche. Puis, cessation, écart et triomphe du vainqueur. Victorieux, et vertical, Étienne suit l'élan du

héros. Chaque conflit à deux s'accomplit grâce à une arme, que ce soit poing, pierre, bâton ou lame. La lutte passe à travers une succession d'impulsions martiales d'écart et de rapprochement, de feintes. La figure à deux cède la place soudain à une silhouette inégale, celle du perdant terrassé en directe antithèse à celle du gagnant, dressé. Ce schéma se suit avec précision au cours du combat entre Étienne et Bruno. Nous concluons donc, que la lime atteint le geste triomphal des structures héroïques.

Le couteau, dans Le Jardin des délices, avec lequel Miharca "circoncit" Laïs, possède tous les attributs du glaive. Son immensité répond au gigantisme des structures héroïques. Sa lame "brillante" répond à la polarité diurne et lumineuse des mêmes structures. Cette luminosité passe à son tour au "prépuce" luisant. Le réflexe postural du glaive se voit dans le bras levé de Miharca qui brandit le couteau au-dessus de sa victime. Le geste est suivi de la descente rapide et antithétique de l'arme. C'est le schéma verbal de la montée et de la chute. La cérémonie de la circoncision appartient aux archétypes parmi les plus significatifs des structures antithétiques.

Et le coutelas, dont nous avons analysé les fonctions, séparatrice et meurtrière, est, surtout gigan-

tesque. Chaque substantif, chaque épithète qui s'y attache, en renforce la grandeur: la ressemblance au couteau qui tranche la morue, grand poisson; la guillotine, appareil évocateur à la fois de grandeur et de violence; l'acuité de sa lame, qui détermine sa puissance de coupure est mise en valeur. Le réflexe dominant est vertical. Chaque comparaison évoque un instrument apprêté à monter ou à tomber en vitesse. L'arme est héroïque, avant la séparation en deux du corps de Miharca. Plus tard, lorsque Laïs se prépare à le couper, la trajectoire du démembrement atteint sa pleine signification dans le sectionnement "à la hauteur du ventre". Le déploiement de l'appareil de plus en plus démesuré culmine dans l'accomplissement de sa fonction par le geste des mains de Laïs. A toutes fins pratiques, le coutelas réussit à sectionner Miharca en deux.

Lors de la "vraie" mort de Miharca, le coutelas réapparaît sur scène. La scène de l'accablement de Miharca montre la victoire des trois protagonistes qui désirent la mort de Miharca. Le poing, la pierre, les poings, de Téluc et Laïs, la corde qui garrotte la victime, sont des gestes agressifs et violents de guerriers. La lutte inégale est néanmoins une lutte à mort, dans un climat de bruits et de tableaux meurtriers.

Cependant, ces objets et ces gestes sont faussement "héroïques". Il est vrai qu'Étienne réussit à se détacher de Bruno sur le plan physique. Pourtant, cette délivrance s'avère un échec double. Car, après le suicide de Bruno, il aide Micaela à cacher le cadavre dans le labyrinthe. Plus tard, il est accusé du meurtre et condamné à mort. Lorsqu'il cherche à s'évader, il rencontre Bruno. Celui-ci, "agonisant" mais en vie, effraie Étienne, qui tente en vain d'échapper au dédale et à Bruno:

Étienne reparait, essoufflé. Le bruit des tambours approche. Étienne hésite. Il soulève une couverture pour entrer dans le labyrinthe. Derrière elle apparaît Bruno agonisant.

Bruno.-- J'ai soif.

Étienne recule rempli d'angoisse. La couverture cache Bruno. Les tambours se rapprochent. Étienne hésite. Avec précaution, il soulève une couverture pour entrer dans le labyrinthe. Il n'y a personne. Il entre dans le labyrinthe et quitte la scène. Un temps. Le bruit des tambours approche. Étienne hésite. Il soulève une couverture pour entrer dans le labyrinthe. Derrière elle apparaît Bruno agonisant.

Bruno.-- J'ai soif.

Étienne recule, rempli d'angoisse, la couverture cache Bruno, les tambours approchent. Étienne hésite. Etc. RIDEAU¹⁴

14. Fernando Arrabal, Le Labyrinthe, p. 80.

La figure du fugitif qui apparaît et disparaît est ponctuée par d'autres. Les tambours représentent les gardes métonymiques qui cherchent leur proie. Leur roulement sinistre est suivi de la pause d'Étienne, puis d'un geste de sa main levée. La première couverture révèle Bruno mourant. Il répète les mêmes paroles qu'il n'y a personne derrière la couverture. Lors d'une autre suite de sons et de mouvements, Bruno réapparaît; la première scène, les mêmes paroles se répètent. Et à la "dernière" répétition, l'abréviation "Etc." donne à comprendre que le spectacle n'en finira jamais, derrière le rideau tombé. En appelant Étienne, "É", et Bruno, "B", nous observons la figure qui indique que la fonction séparatrice s'abolit:

1. É
 É-B
 B___J'ai soif___É.
 É-B
-
2. É-O
 É
-
3. É-B
 B___J'ai soif
 É-B
 É---répétition ad infinitum de 1, 2, 3.

En d'autres mots, Étienne ne réussira jamais à se séparer de Bruno. Les deux personnages resteront, malgré tout, ensemble. En même temps, cette fusion est renforcée par l'ambiguïté de la pièce entière, où tout se passe à

l'intérieur d'un espace clos, sans issue, ténébreux. La lime séparatrice est dramatique ou mystique.

Nous avons noté les dimensions et la brillance du faux couteau "héroïque" avec lequel Miharca "circoncit" Laïs. Tous les éléments héroïques sont présents dans la figure de la circoncision. Pourtant, ces éléments s'abolissent pour plusieurs raisons. D'abord, les protagonistes sont deux jeunes filles. Le rite de la circoncision n'est qu'un jeu. Puis, il y a un changement syntaxique significatif. Le couteau est d'abord "un immense couteau", puis, c'est "son" couteau: possessif tout à fait justifié. Pourtant, lors du geste de la coupure, Miharca fait semblant de circoncire Laïs avec un couteau. Si le couteau existait vraiment, ce serait le couteau, nommé et défini. Le renversement de la valeur du couteau est souligné par le sexe de Laïs. Étant femme, elle ne pouvait avoir de prépuce. Cette négation de la cérémonie de la circoncision détruit la fonction purificatrice, et ramène le couteau dans le domaine des structures antiphrasiques.

Dans les deux scènes où le coutelas géant coupe en deux Miharca, nous avons établi que le sectionnement paraît avoir lieu. Mais, après cela et la première mort, Miharca reparait sur scène, telle que Bruno, vivante. C'était donc un simulacre, plutôt qu'un démembrement.

Et au moment de la "vraie" mort, le corps est absent de la scène. La fonction "meurtrière" est même plus que douteuse. La scène entière était sur un plan irréel, sous forme de recul en arrière, après la "vraie mort", car

"La scène est comme au commencement du deuxième acte."¹⁵

Puis, on entend la sonnerie du téléphone et la voix de la Police qui rapporte le "suicide" de Miharca à son amie, Laïs. Celle-là lit, de sa propre voix, une lettre qu'elle a écrite:

Voix de Miharca.-- Avec la complicité de Télloc, je vais offrir ma vie en sacrifice. La main qui me torturera et me tuera sera guidée par moi, ainsi je célébrerai ma mort avec des bouteilles noires et des extases et des volubilis.¹⁶

Ce monologue épistolaire nous avertit que ce qui était meurtre est suicide; ce qui annule la fonction meurtrière du coutelas. Le fait que la lettre avait supposément été écrite avant la mort ne change rien: c'est la voix de la morte qui parle. Miharca serait encore vivante. D'autres éléments se superposent à l'ambiguïté de cette mort. La notion de "célébrer" la mort avec des extases

15. Fernando Arrabal., Le Jardin des délices, p. 125.

16. Ibid., p. 125.

est antiphrasique. Les "bouteilles noires" suggèrent le vin mystique. Les volubilis, espèce de fleurs grim-pantes, -appartiennent aussi aux symboles mystiques. Nous pouvons illustrer, par une figure, l'orchestration de la mort de Miharca, signalée par "M":

1. M _____ La prévision de la mort
ni coupée ni morte
2. M la "mort"
morte
mais hors scène
3. Voix de M vivante

Cette voix, ni "morte" ni "coupée" est la manifestation vivante du souvenir qui évoque l'avenir. Non plus que le coutelas séparateur, le coutelas meurtrier ne remplit sa fonction. L'ambiguïté de la mort et de la lettre se joint à d'autres, déjà notées: la plongée dans la noirceur, après chaque "meurtre", qui s'oppose aux attributs héroïques et antithétiques de l'arme. La nuit harmonisante, dramatique et profonde est amplifiée par les cris de Zénon, de Miharca, des brebis. Celles-ci sont "mortes" au début de la pièce et ne sont ressuscitées qu'après les événements du coutelas. Toute l'action se passe "dans le Jardin", qui encercle, à son tour, le château de Laïs. Cet emboîtement est le contraire du

mouvement vertical et lumineux du coutelas. Même, les personnages sont ambivalents. Car Téléc, magicien, disparaît aussi magiquement qu'il s'est manifesté. Miharca n'apparaît plus sur scène, mais elle vit à travers sa voix. Et, à la fin de la pièce, la bête agrammatique se métamorphose en être qui parle distinctement, tandis que Laïs se métamorphose en bête. Le coutelas, autant meurtrier que séparateur, est celui de la nuit mystique. En même temps, pourtant, cette disparition du sacrifié, ou de la victime, est plutôt une cérémonie qui conduit à une renaissance. Les lueurs du recommencement, remarquées à travers la répétition, réapparaissent et s'amplifient au-delà de la nuit mystique. Les structures antithétiques s'annulent pour céder la place à une apparente confusion, et, au coeur de celle-ci, se remue une cellule embryonnaire et initiatique, de structure dramatique.

B. Le fil dramatique.

Le deuxième type d'objet est le fil. C'est un objet de liaison qui sert à unir deux points, et qui appartient à diverses activités (filage, tissage, couture). Il peut être de laine, de coton, de métal ou d'autres substances. Il appartient au schème verbal de "relier". Bien que le fil se présente sous plusieurs

formes, pelote de laine, filage, ficelle, par exemple, dans le théâtre, nous avons choisi le fil, comme élément pur et primordial dans Sur le fil ou La Ballade du train fantôme. C'est un fil de funambule en métal, qui sert à deux fonctions principales, la liaison et l'antithèse, qui mène à la métamorphose et au recommencement. Cependant, il accuse une certaine ambiguïté.

Tout en installant le fil, les trois personnages parlent de "Madrid". Mais il y a deux "Madrid", celui de Nouveau-Mexique, ville fantôme où l'action est située, et Madrid espagnol. De sorte que, dès le début de la pièce, l'installation du fil relie les deux villes, grâce au mouvement rythmique et à la liaison entre les deux plateformes. C'est la liaison du premier exemple:

Aussitôt il se met à installer son fil de funambule grâce à ses deux plateformes.¹⁷

La fonction liante du fil est clairement établie d'emblée. Wichita, le funambule américain, demande, aux deux autres personnages, de l'aider:

Ça c'est le fil, comme vous voyez c'est un câble métallique. Mais l'important c'est la concentration et la précision. Le funambule c'est l'artiste de la fatalité, à ses pieds le précipice, entre ses mains le ciel qui palpite. Moins

17. Fernando Arrabal, Sur le fil ou La Ballade du train fantôme, p. 10.

d'histoires: -aidez-moi, en deux coups de cuiller à pot, on installe le câble. Les deux supports doivent se trouver l'un en face de l'autre. Comme ça.¹⁸

La structure syntaxique renforce la fonction du fil. Le mot liminal, "Ça", renoue avec le "ça" qui ferme le monologue. Un autre élément, figuré, se dégage de l'image du ciel et du précipice. Cette figure antithétique ne l'est qu'en apparence. Car le fil fait fonction de synthèse. De plus, les deux supports, "l'un en face de l'autre", sont liés par le câble. Celui qui marche dessus, "l'artiste de la fatalité", se balance entre la vie et la mort. La figure entière forme une sphère, dont le fil est le rayon. Celui-ci renoue les deux bouts de l'énoncé, le ciel et l'abîme, la vie et la mort.

Dans un deuxième exemple, les premiers mouvements de Wichita sur le fil soulignent le rythme de la liaison:

Il pose un pied sur le fil, puis l'autre. Aussitôt son postérieur vacille, se meut en un va-et-vient dramatique jusqu'au moment où Wichita perd l'équilibre et tombe.¹⁹

Les oscillations du corps de Wichita répondent au "va et vient" rythmique, dont parle Durand à propos des objets de liaison.²⁰ L'emploi de l'adjectif "dramatique"

18. Ibid., p. 18.

19. Ibid., p. 18.

20. Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 384.

renvoie aux structures "synthétiques". L'harmonie et l'équilibre sont interrompus par la chute de Wichita. Une autre référence montre les mêmes mouvements:

Son postérieur joue encore le pendule en un va-et-vient accéléré qui provoque sa chute.²¹

Le mouvement oscillant du corps s'exprime par la métaphore du pendule qui remplace l'épithète "dramatique". Le substantif, "va-et-vient", tel l'adjectif, reprend le rythme de la figure précédente. Et, cette fois, c'est le va-et-vient qui précipite la chute. La même dialectique entre l'équilibre et la chute se dégage.

Un troisième exemple précise l'installation du fil. C'est Tharsis qui parle:

Je veux que vous m'appreniez à être funambule et, quand j'aurai réussi, je retournerai à Madrid et j'installerai le fil en plein centre, à la Puerta del Sol, entre deux hautes tours et j'irai de l'une à l'autre à la surprise générale. Et Madrid tout entier, qui pour le moment vit baillonné, comme un peuple fantôme, verra que l'on peut être libre, que l'on peut toucher le ciel.²²

La fonction liante du fil s'élargit pour encercler les deux villes, en même temps qu'elle relie les deux tours. Il se crée de nouveau une sphère, dont le fil reste le

21. Fernando Arrabal, Ibid., p. 19.

22. Ibid., p. 21.

rayon. L'image diurne du soleil et de la hauteur renoue encore avec celle du peuple nocturne. Aux autres liens, s'ajoute celui de la lumière et des ténèbres, du présent et de l'avenir, le premier en noirceur, le deuxième, illuminé. La réponse de Wichita renforce cette signification:

Wichita.-- Bien sûr que vous pourrez. Vous serez tel un oiseau de lumière.²³

Lui aussi s'exprime au futur, maintenant ainsi le lien temporel. La figure de l'oiseau "de lumière" se superpose à celle de la Puerta del Sol dans un geste à la fois héroïque et dramatique. Car le vol d'oiseau, vertical, est aussi un geste de renouveau. Un dernier exemple complète notre choix:

Tharsis poursuit sa marche sur le fil avec une grâce infinie. A présent, il exécute d'extraordinaires exercices sur le fil, très difficiles, tandis que retentit un alleluia.²⁴

Tous les éléments de la fonction liante du fil sont ici présents. Le rêve réalisé de Tharsis se passe au temps présent, ce qui crée une certitude. La "grâce infinie" rappelle la symétrie rythmique remarquée dans d'autres figures. Cette fois, les gestes sont remarquables aussi

23. Ibid., p. 21.

24. Ibid., p. 62.

par leur complexité et par leur élégance. La musique à la fois messianique et triomphale ferme la figure sur une note d'espoir et de progrès. Selon nos exemples, la fonction essentielle du fil, celle de relier tous les éléments dans une synthèse, l'a emporté. La deuxième fonction du fil est étroitement liée à la liaison, et, à notre sens, est plus importante.

L'antithèse observée dans la liaison consiste en plusieurs images; et chacune aboutit à une métamorphose. La première est celle de la montée et de la chute de Wichita. Cette figure aboutit à sa disparition au fond de la mine. Un premier exemple montre l'alternance entre les deux gestes:

Duc et Tharsis regardent Wichita qui pathétiquement monte de nouveau sur la plateforme.

Bras en croix, il avance encore avec mille précautions. Il pose un pied sur le fil, puis un second.²⁵

Ensuite, il retombe encore. La position de l'adverbe de manière, avant le verbe, souligne l'attitude du funambule. Son "pathos" revêt le messianisme implicite dans la figure qui est plus clairement évocatrice de la crucifixion. La montée et la chute mènent au sacrifice, et à

25. Ibid., p. 19.

la marche pénible d'un chemin de la croix. Ce sacrifice est manifesté vers la fin de la pièce, dans un deuxième exemple:

Wichita.-- Vautours, corbeaux, oiseaux de mon âme,
compagnons de mon coeur, mes très chers amis,
adieu!

Wichita, complètement nu se pare et devient une sorte de première communiant.

Il se met une couronne de fleurs d'oranger sur la tête. Il reste immobile quelques instants.

Soudain, il s'élance vers la droite à toute vitesse, une vitesse incroyable pour son âge. Il se précipite dans le puits et s'enfonce dans l'abîme.²⁶

Plusieurs éléments messianiques apparaissent. Les oiseaux de proie signifient un certain printemps, une saison de la résurrection de "l'âme". Le Sacré Coeur est un des symboles les plus puissants du foyer catholique. De plus, ce sont les mêmes oiseaux qui viendront au secours de Tharsis, lors de l'attaque aérienne, après la mort de Wichita. La nudité évoque celle d'un Christ. Et l'image de la "première communiant", la Cène. La vraie renaissance, celle de Tharsis, funambule, aura lieu après la dernière chute de la figure messianique. Le pseudonyme de Wichita est "l'ange du fil dressé", à la fois phallus et être ailé. L'âge même des funambules est

26. Ibid., p. 56.

antithétique, vieillesse et jeunesse. Cette juxtaposition de Dieu et du Diable, de la montée et de la chute, du présent et de l'avenir, mène à une métamorphose double, celle de Wichita et celle de Tharsis. L'antithèse se voit aussi dans les images de la lumière et de l'obscurité, du troisième exemple :

Seule est éclairée la plateforme de droite, celle du fil. Elle est éclairée par un projecteur manié par Duc.

Sur la plateforme se trouve Tharsis. Duc est donc caché par le projecteur. Le reste de la scène est plongé dans la plus totale obscurité.²⁷

Nous assistons à la transformation de Tharsis. Tharsis rappelle "l'oiseau de lumière" que Wichita n'avait pu devenir. La métamorphose est accomplie sur le plan de la lumière. À celle-ci s'oppose non seulement l'obscurité "la plus totale", mais la plongée, la chute dans l'abîme. La figure entière redouble celle de la sphère formée par le fil. La métamorphose est celle du personnage. Tharsis remplace Wichita au centre du cercle, tandis que la dernière chute de Wichita est reproduite en abîme. L'antithèse entre la lumière et les ténèbres correspond aussi à celle de la montée et de la chute :

27. Ibid., p. 59.

elle mène à la transformation de Tharsis en vrai funambule. Une autre opposition que nous avons remarquée est celle de la saleté et de la propreté. Lors de sa dernière tentative de marcher sur le fil, Wichita s'adresse aux autres en ces termes:

Regardez-moi: j'ai des souliers percés, la figure mal lavée, mon collier souillé par les scories de la mine, mais grâce au fil et à sa fête, je vais devenir l'allié, l'égal de la mort. Le poussier va se changer en paillettes d'or. Flairez-moi: j'empeste. Mais quand je marcherai sur le fil, mon corps distillera mille parfums de la Glorietta et de la Florida. Voyez comme la Vierge Immaculée des funambules va me soutenir comme si j'étais une plume. Et sur le fil je serai seul.²⁸

L'antithèse entre la propreté et la saleté, la pureté et la souillure, est illustrée par le mineur, ancien habitant de Madrid, Nouveau-Mexique. Ses souliers percés, son visage et ses vêtements sales se juxtaposent à la vision de sa transformation en ange. L'odeur de la puanteur se changera en effluves parfumés de fleurs exotiques. C'est le funambule qui parle; c'est le fil, l'agent transformateur qui, dans la fête, accomplira la métamorphose. La fête suggère une épiphanie du fil harmonisant, qui reliera les antithèses en une synthèse parfumée et purifiée. En filigrane de cette série

28. Ibid., pp. 28-29.

d'images, se profile, de nouveau, le visage du Christ, celui du linceul de Turin. La position du funambule-mineur sur le fil crée, comme nous l'avons remarqué ailleurs, une impression de la figure crucifiée. Et si nous notons les souliers percés, il est facile d'y voir les pieds lacérés et pénétrés de clous du crucifié. De plus, une autre métamorphose apparaît, celle du Christ en ange à l'égard de la mort. La Vierge Immaculée, patronne des mineurs-funambules, est surtout la Mère du Christ, toujours présente au sacrifice. Il s'opère un processus alchimique à travers ce tissage d'images, dont les produits sont les senteurs embaumées et l'or. Madrid, Nouveau-Mexique se transformera, en province fleurie et dorée de soleil. La figure s'achève sur l'image heureuse de la plume. Oiseau métonymique, elle représente le funambule en vol dans un geste de triomphe. Tout se passe à l'intérieur de l'espace sphérique formé par le fil. L'antithèse entre la vie et la mort est encore amorcée par Tharsis:

Tharsis, (comme hypnotisé).-- Le fil était sans vie, sans âme, sans essence, sans jactance, sans rêves fous... il va sentir la vie au plus profond de sa moelle.²⁹

29. Ibid., p. 17.

Ce monologue est prononcé, à la première tentative de Wichita de marcher sur le fil. Il ne réussira jamais à le faire sans tomber, malgré toute la promesse d'être "l'ange du fil dressé". Dès le premier essai, il est condamné à l'échec, tandis que Tharsis, inexpérimenté, réussit. Dans cet état d'hypnose, il prévoit son succès sur le fil. La syntaxe ascendante est orchestrée par la préposition anaphorique, "sans", à cinq reprises. Tharsis passe à travers les quatre étapes du fil pour aboutir au niveau onirique. En contrepoint à "sans vie", s'oppose, "sentir la vie", qui annonce un autre mouvement, cette fois descendant au fond de la matière vivante, la "moelle". De sorte que, à l'intérieur d'une structure circulaire, s'opère une naissance, qui annonce la fin de la pièce. La notion du fil, comme source de vie et de mort, est exprimée par Wichita juste avant sa mort:

Wichita, (au fil).-- Le geste précis... Personne n'existe sans toi, tu es la vie et la mort.³⁰

Ce geste renoue avec les paroles de Tharsis et avec la plume symbolique. Le fil revêt une puissance qui dépasse son simple rôle de câble, lien entre deux points. Il est la source même de l'existence humaine et de ses deux

30. Ibid., p. 56.

pôles opposés. Le fil liant réalise la promesse messianique que nous avons, souvent, remarquée dans cette analyse. Un dernier exemple, le plus frappant de tous. Après la mort de Wichita, Tharsis se métamorphose à son tour, grâce au fil. Tharsis parle à Duc:

Tharsis.-- Le fil est mon cordon ombilical, c'est comme un ruban qui jaillit de mon ventre, s'enroule autour du fil et lui donne naissance.³¹

Ce texte est riche en significations. La première figure est une métaphore qui établit sans équivoque que le fil est le cordon ombilical de Tharsis. Ceci renoue avec le geste de Wichita. Avant de mourir, il lègue le fil à Tharsis dans un mouvement amoureux. La deuxième image est une comparaison qui renforce la précédente. Cette figure du fil-cordon ombilical attaché au ventre du funambule se juxtapose ensuite à celle du ruban, qui se produit à partir de son ventre, et qui est également génésique. Les figures sont ascendantes, -- cordon ombilical -- ruban qui jaillit -- s'enroule -- donne naissance. C'est l'apothéose de la fonction créatrice: fil, fils, géniteur.

Nous voudrions mentionner, enfin, une coïncidence entre le "fil" et le "fils". À prononciation différente,

31. Ibid., p. 59:

il y a un rapport, quelque chose de frappant dans ce choix génésique. Afin d'appuyer cette hypothèse, nous nous référons à l'espagnol, qui est la langue maternelle d'Arrabal. Le mot espagnol pour "fils" est "hijo", pour "fil", "hilo". La ressemblance linguistique renforce la signification de l'imaginaire.

Nous avons montré la fonction liante du fil. Le câble rejoint les deux plateformes, et les deux supports. Il relie, au niveau du rêve, les deux Madrid. Tout en fixant diverses dispositions, il suit la trajectoire des montées et des plongées de Wichita, jusqu'à sa chute dans l'abîme. C'est, par la synthèse, que le fil renvoie aux structures dramatiques. Quoique Wichita plonge vers sa mort, il est remplacé par Tharsis: ce qui crée une nouvelle liaison, entre les deux funambules. Et le fil américain renoue avec le fil espagnol. La prophétie de Wichita, que Tharsis se transformera en "oiseau de lumière", est réalisée après la mort de Wichita. Au schème verbal "relier", s'ajoute un autre mouvement, celui du va-et-vient dramatique sur le fil. Les symboles, qui cristallisent autour de la liaison, sont le fil même, la sphère, la lumière et les ténèbres; ils sont antithétiques et harmonisants. À ceux-ci, s'ajoutent les oiseaux, symboles à la fois du vol et du renouveau, agrolunaires et cycliques.

Or, ces structures, ces symboles et ces schèmes "dramatiques", sont ambigus. Chaque montée de Wichita est suivie d'une chute. C'est un échec, non seulement pour le funambule, mais pour son fil. L'espace sphérique, que nous avons noté, est également ambigu. C'est un espace clos, où tout se confond. Le lien entre les États-Unis et l'Espagne n'est pas établi. Lorsque Tharsis cherche l'apprentissage du métier chez Wichita, il emploie le futur, le temps du devenir et de l'incertitude. Tharsis parle de son Madrid, tandis que la ville, où il se trouve au moment présent, est la vraie ville fantôme des mineurs morts au fond de la mine. Si Tharsis se trouvait vraiment à la Puerta del Sol, il n'y aurait pas d'équivoque. On établirait non seulement la liaison entre tous les éléments du fil, mais le progrès implicite dans la libération du peuple espagnol. La liaison et l'évolution sont annulées par la fusion entre les deux villes. Lors du dénouement, où Tharsis exécute des acrobaties élégantes sur le fil illuminé, tout suggère qu'il est arrivé à la Puerta del Sol. En réalité, il n'a changé ni de place ni d'espace. Et la mine, où Wichita est réduit à la viande de chien, dans un train, dans une boîte, crée un emboîtement autour du vieux funambule, qui nie toute liaison et évoque les structures mystiques. Si on retourne au titre de la

pièce, on trouve que Sur le fil et La Ballade du train fantôme sont interchangeables. Les deux images, la première, d'une liaison, la deuxième, d'un emboîtement, s'entremêlent. L'espace formé par le fil et celui formé par la mine sont des espaces embryonnaires. Écrite lors d'une visite à Madrid, Nouveau Mexique, en avril 1974, la pièce évoque les deux villes que tout, sauf leur nom, éloigne. Arrabal joue sur les deux registres à la fois. Toujours exilé, à l'époque, de son Madrid, il tisse un rêve de renaissance parmi les figures du fil bivalent. La fonction génératrice du fil est encore plus convaincante. Chaque fois que Wichita marche sur le fil, il se métamorphose en figure messianique, tantôt "bras en croix", tantôt en "première communiant". Cette figure atteint son apothéose dans le palimpseste du Christ qui se trouve tracé sous l'image du mineur. Cependant, à chaque reprise, Wichita tombe par terre avant de se suicider au fond de l'abîme. Cette abolition du funambule, pourtant, n'est pas finale. Celui-ci renaît dans Tharsis, devenu tel que promis, un "oiseau de lumière", funambule gracieux et aérien. Il se croit à la Puerta del Sol, en Espagne. Au niveau onirique, Madrid espagnol renaît sur les ruines de la ville minière abandonnée. Les symboles sont toujours ceux des structures dramatiques, oiseaux, croix, lumière solaire, fils et fil.

Le schème verbal suit un mouvement copulatif qui aboutit au fil-cordon ombilical de Tharsis, dont la naissance mène à une métamorphose du fil, du funambule, et de la ville. Pourtant nous l'avons établi, il n'y a eu de mouvement qu'à l'intérieur du même espace formé par la sphère, et par l'abîme. C'est un espace mystique où se confondent les deux funambules, les deux villes et les deux fils, mais embryonnaire.

C. L'oeuf mystique.

L'objet central de cette partie des objets, est l'oeuf. Selon Durand:

Les images de la coquille de noix, si fréquentes dans nos contes et dans les rêveries lilliputiennes, se ramènent plus ou moins à celle du germe enfermé, de l'oeuf.

.....
 Freud rencontre la poésie trouble de Verlaine lorsqu'il voit dans le coquillage un sexe féminin. L'iconographie si tenace de la naissance de Vénus fait toujours du coquillage un utérus marin. L'oeuf philosophique de l'alchimie occidentale et extrême orientale se trouve naturellement lié à ce contexte de l'intimité utérine. L'alchimie est un "regressus ad uterum". L'orifice de l'oeuf doit être "hermétiquement" clos, ce dernier symbolise l'oeuf cosmique et l'universelle tradition. De cet oeuf doit sortir le germe philosophal, d'où les noms variés, reflétant l'isomorphisme de l'intimité: "maison de poulet", "sépulchre", chambre nuptiale.³²

32. Gilbert Durand, Ibid., pp. 288-289.

Les éléments dont parle Durand se retrouvent dans les objets que nous allons analyser: coquillage, sexe féminin, intimité utérine, utérus marin, espace clos, maison, sépulcre, chambre; en fait, l'emboîtement en général caractérise surtout les objets mystiques atrabaliens. Ces éléments se regroupent autour de deux fonctions, celle de refuge, celle de mère. Le refuge suggère l'intimité nocturne et protectrice, la fuite vers l'abri réconfortant, que ce soit maison, sépulcre, chambre. La fonction maternelle suggère la chaleur, le sommeil, la tendresse, l'amour et la régression vers le ventre maternel. Autour de l'oeuf, gravitent d'autres objets; nous en avons choisi trois: le banc, le cercueil, la voiture. Le banc, dans Le Grand Cérémonial et Le Tricycle, revêt tous les pouvoirs protecteurs et maternels de l'oeuf. Malgré sa forme rectangulaire et plate, il sert surtout de récipient au centre d'un espace clos quelconque. Nous avons choisi le cercueil dans Guernica, Oraison, Le Grand Cérémonial, à cause de son caractère de contenant universel. Il n'est pas que "sépulcre", il sert aussi de berceau, de ventre, protecteur et surtout maternel. Il relie les grandes polarités de la vie et de la mort, de la mort et de la mère, de la mère et de l'amour. La voiture dans Fando et Lis, Le Grand Cérémonial et Le Cimetière des voitures est une voiture protec-

trice et amoureuse. Elle est ventre maternel et sépulcre, à la fois. Elle est source de naissance et de mort, berceau et cimetière. L'oeuf dans Le Jardin des délices remplit toutes les fonctions des autres objets, en même temps qu'il revêt d'autres propriétés significatives, dont parle Durand. L'oeuf arrabalien est l'oeuf cosmique par excellence; à son intérieur, on passe de la chambre nuptiale au ventre féminin, avant d'atteindre la véritable éclosion en oeuf alchimique et philosophal, au centre duquel le germe se métamorphose. Malgré son gigantisme, c'est aussi un oeuf lilliputien et transformateur. Nous analyserons ces objets mystiques selon les fonctions.

D'abord, la fonction de refuge. Le banc de Cavanosa sert de refuge:

Sirènes de la police.

Peu à peu la scène s'éclaire.

Cavanosa est assis sur le banc d'un parc.³³

Cavanosa est un être difforme qui se réfugie constamment sur le banc. Il s'y trouve presque toujours la nuit, dont l'intimité rassurante renforce celle du banc. Celui-ci est situé dans un parc, espace clos. La figure d'un bossu situé sur un banc dans un parc, la nuit, est semblable à celle de l'oeuf qui renferme le germe. Les

33. Fernando Arrabal, Le Grand Cérémonial, p. 25.

sirènes mettent en relief la qualité intime et protectrice du banc, coquille à l'intérieur d'une coquille, le parc. En même temps, le son strident des sirènes amplifie la nuit. Dans un autre exemple, la scène précédente se répète, plus ou moins:

La lumière éclaire peu à peu la scène.
Cavanosa est dans le parc. Il est assis sur le banc.³⁴

Chaque élément, sauf les sirènes, y est. L'éclairage ne sert qu'à illuminer la scène suffisamment pour qu'elle devienne visible, car c'est "la nuit suivante". De nouveau, la figure est nocturne. Il y a, pourtant, une modification syntaxique, qui crée la même figure d'un point de vue différent. A "sur le banc d'un parc", se substituent "est dans le parc", "Il est assis sur le banc". La phrase unique est remplacée par deux phrases, dont la première souligne le parc, la deuxième, le banc. Il y a un ordre nouveau: le parc puis le banc. L'emploi des prépositions "dans" et "sur" met en relief davantage l'emboîtement de Cavanosa. On voit d'abord, la figure du bossu, ensuite celle du parc, puis celle du banc. Il se crée un double emboîtement. La syntaxe évoque la même figure, tout en renforçant la notion d'intimité, de protection, d'accueil. En même temps, l'image de l'oeuf

34. Ibid., p. 129.

s'avère toujours claire dans les contours créés par le geste circulaire. Au cercle créé par le parc dont le rayon est le banc, se substitue deux cercles, l'extérieur, le parc, au centre duquel se situe un autre cercle formé par le rayon moins long, cette fois, du banc. Dans Le Tricycle, le banc sert aussi de refuge:

L'action est située sur les berges d'un fleuve dans une grande ville. Quais avec anneaux. Chaussée d'environ dix mètres de large. Jardin au fond séparé de la chaussée par un petit mur de clôture. Un banc de pierre court tout au long.³⁵

L'espace s'est élargi. Cela n'empêche pas que la scène entière consiste en des emboîtements multiples, au centre desquels se retrouve le banc. D'abord la grande ville formerait la circonférence d'un énorme cercle extérieur, à l'intérieur duquel se trouve celui de la scène, qui se forme autour des objets nommés. La rivière, représente une sorte de masse d'eau en mouvement. Puis le jardin clôturé crée un autre espace circulaire. La chaussée, telle la rivière, est encerclée. Les "quais avec anneaux" créent de petits cercles à l'intérieur des grands. Le banc, placé syntaxiquement en fin d'énoncé, forme, en fait, un arc de cercle. L'ensemble ressemble à un oeuf immense, à l'intérieur duquel s'emboîtent

35: Fernando Arrabal, Le Tricycle, p. 84.

d'autres coquillages: jardin, anneaux, banc. L'eau même de la rivière remplace la nuit pour former la doublure protectrice et muqueuse de l'oeuf. Le banc, inoccupé d'abord, est prêt à servir de refuge au premier venu:

Climando s'étend près du fleuve et le Vieux Joueur de flûte s'assoit sur le banc en étirant les jambes. Longue pause.³⁶

Une figure double se forme à l'intérieur de l'oeuf. A celle de Climando, horizontal, se superpose celle du Vieux Joueur de flûte, assis. Le confort est exprimé par l'étirement des jambes. Climando et le Vieux se réfugient dans un nouvel espace créé par leur propre corps, ainsi situé. Le banc retrouve sa fonction de refuge dans cet exemple:

Il (le Vieux) s'en va, fâché au bout du banc, et regarde dans la direction opposée à celle où se trouve Climando.³⁷

Maintenant le Vieux se trouve, tel Cavanosa, seul. En s'écartant, il crée un autre espace au bout du banc, qui devient à la fois lieu de confort et de fuite. Ces deux figures à l'intérieur du grand cercle marquent le début d'une série de figures du banc-refuge.

36. Ibid., p. 86.

37. Ibid., p. 88.

Un autre lieu de refuge est la voiture. Nos exemples sont tirés de Fando et Lis. Lis a les jambes paralysées, de sorte que la voiture est destinée à lui servir de protection. Lorsqu'elle n'est pas dans la voiture, elle est traitée cruellement par Fando qui lui demande en s'impatientant:

Où veux-tu que je te porte?
Jusqu'à la petite voiture?³⁸

Lis, qui sanglote, répond: Oui... si ça ne te dérange pas.

Fando traîne Lis par une main et la mène près de la petite voiture.³⁹

Lis continue de sangloter, et Fando de la maltraiter jusqu'au moment où il la met dans la petite voiture:

La petite voiture quitte la scène, poussée par Fando.
RIDEAU.⁴⁰

La figure de la voiture recrée celle de l'oeuf à l'intérieur duquel se trouve Lis.

Même lieu:
Crépuscule. Fando rentre en scène en poussant la petite voiture dans laquelle se trouve Lis.⁴¹

38. Fernando Arrabal, Fando et Lis, p. 52.

39. Ibid., p. 52.

40. Ibid., p. 54.

41. Ibid., p. 55.

L'immobilité de la voiture, supposément en mouvement, rappelle l'oeuf, immobile, mais protecteur. La forme même de la petite voiture, dont la capote complète la sphère amorcée par son corps creux, suscite celle de l'oeuf. La phrase elliptique, "Crépuscule", met en relief la figure qui suit dans un espace nocturne. On observe un changement syntaxique. D'abord, la petite voiture, ensuite Fando, finalement Lis. On passe de la voiture, à travers Fando, pour arriver à Lis devenue la partie la plus importante de la figure à trois. Cette gradation montre un changement d'ordre par rapport à l'exemple précédent: Fando-voiture-Lis. La signification de ces combinaisons montre clairement la fonction protectrice de la voiture. A deux reprises, elle attend Lis, et se trouve à la fin de l'énoncé. Dans un autre exemple, elle se personnifie et quitte la scène, poussée par Fando, sans mention de Lis. Dans notre quatrième exemple, la voiture se place entre Fando et Lis, qui se trouve toujours protégée. Cette protection diminuante est montrée dans l'exemple suivant, mais la voiture est toujours un lieu de confort: "Fando installe confortablement Lis dans la petite voiture."⁴² Ici, Lis est placée entre Fando et la petite voiture. Dans un dernier exemple, Lis est enchaînée et elle est malade:

42. Ibid., p. 77.

Fando.-- Qu'as-tu?

Lis.-- Je suis malade.

Fando.-- Que veux-tu que je fasse, Lis?

Lis.-- M'aider à descendre de la voiture.

Fando prend Lis avec beaucoup de précautions et la fait descendre de voiture.⁴³

L'alternance entre question et réponse rappelle celle des deux premiers exemples, sauf qu'au début de la pièce, Lis voulait s'approcher de la voiture. Maintenant, elle veut s'en écarter. Le répétition de "descendre de la voiture", montre la fatalité de la descente. Elle détruira la fonction protectrice créée par la situation dans la voiture. Désormais, Lis reste en dehors de son refuge, vulnérable. Cette valorisation de la voiture comme refuge est mise en relief par la mort de Lis. Après sa mort, la voiture disparaît. Elle est remplacée par le cimetière, autre espace clos, à la fois refuge et sépulcre.

La fonction maternelle est étroitement liée à la fonction protectrice, qu'elle dépasse en importance. L'archétype de la mère renvoie à plusieurs images -- le sommeil, l'amour, la régression vers l'enfance, la naissance et la mort. Le banc de Cayana sert surtout à cette deuxième fonction. Dans un premier exemple:

43. Ibid., p. 79.

Cavanosa, seul sur scène, s'installe sur le banc.
Obscurité totale.

Cavanosa.-- Maman, maman!

Sirène de la police.⁴⁴

Il se dégage plusieurs éléments. D'abord, celui, embryonnaire, de Cavanosa sur le banc, plongé dans les ténèbres. Puis résonne le cri infantile, "Maman, maman!". La figure entière est utérine et nocturne. Le banc berce Cavanosa, enfant, dans la nuit maternelle. Les bruits qui percent le silence servent à la fois à mettre en relief la mère, réconfortante, et le monde extérieur, menaçant. Un autre exemple renforce le premier:

Sil et l'Amant sortent. Cavanosa se couche.
Obscurité totale.

Voix de Cavanosa.-- Maman, maman!

Sirène de la police.⁴⁵

Ayant renvoyé les deux autres personnages, Cavanosa retourne à sa solitude au milieu du cercle originel. Cette fois, il se couche sur le banc. Le sommeil nocturne est celui de l'enfant, qui répète le cri infantile, "Maman, maman!". La sirène recrée la distanciation entre

44. Fernando Arrabal, Le Grand Cérémonial, p. 36.

45. Ibid., p. 48.

le ventre maternel et le monde extérieur. Aux éléments notés, se superpose le banc amoureux, dans un autre exemple:

Cavanosa (à Sil).-- Seriez-vous disposée à coucher avec moi sur ce banc?⁴⁶

Bien que Sil s'y refuse, l'image du banc érotique est établie pour reprendre plus loin:

Une heure plus tard. La lumière revient peu à peu. Sil entre. Cavanosa, couché dort toujours sur le banc. Sil porte un fouet à la main. Elle s'approche lentement, s'agenouille près du banc. Sil regarde Cavanosa pendant un long moment. Cavanosa, tout à coup, se réveille en sursaut.

Cavanosa.-- Maman, maman!
(Furieux) Que faites-vous ici?⁴⁷

Apparaissent ici, et des constantes du banc maternel, et des éléments nouveaux. Il fait toujours nuit, malgré la lumière qui revient; Cavanosa se trouve toujours dans une position utérine, dans le parc, sur le banc. De nouveau, il s'écrie, "Maman," à deux reprises. Il se tisse, entre ces images, une figure amoureuse par l'apparition de Sil. Le fouet est un cadeau que lui avait demandé Cavanosa. A ce geste amoureux, s'ajoute celui de l'agenouillement

46. Ibid., p. 31.

47. Ibid., p. 49.

suivi du regard. La figure est plus complexe que les précédentes à cause de la présence de Sil, de ses gestes et de la colère de Cavanosa en la voyant. On passe à travers quatre mouvements pour aboutir à l'expression de la colère. C'est une réaction qui exprime toute l'ambivalence de Cavanosa envers sa mère et envers toute femme. Lorsque Sil refuse de partir, sa colère augmente:

Cavañosa.-- Putain! Trainée! Roulure! Tiens, tiens!

Il revient vers le banc et donne de grands coups de pied sur le bois.

Sa fureur, s'apaise peu à peu.

Enfin, il dit doucement: Maman, maman!⁴⁸

De nouveau, sa colère d'enfant se dirige ostensiblement vers Sil, puis vers le banc. Aux paroles insultantes et au geste violent, succèdent graduellement la tendresse et le retour à la mère, aimée-haïe, que symbolisent, à la fois, Sil et le banc. A la toute fin de la pièce, Cavanosa quitte le banc, sa mère monte brièvement sur le banc pour le chercher, puis en descend. Étant parti avec Lys, il a pu se débarrasser du banc maternel, en apparence. Dans une autre pièce Guernica, le cercueil sert à une fonction maternelle:

48. Ibid., p. 53.

Lorsque ce long bombardement va finir, la femme passe de droite à gauche. La petite fille ne l'accompagne pas. Elle porte sur l'épaule un petit cercueil. Air irrité et impuissant (Voir le tableau de Picasso).⁴⁹

On vient de voir mère et fille traverser la ville de Guernica. Ici, le cercueil et, par osmose, la mère, est associé à la mort. Le cercueil est à la fois ventre et sépulcre. Il contient un enfant. Dans Oraison, aussi, il y a une référence au cercueil, qui contient un enfant:

Les deux personnages: Fidio et Lilbé, homme et femme.
Un cercueil d'enfant noir.
Quatre cierges.
Un crucifix de fer.
Au fond un rideau noir.⁵⁰

La scène suggère les funérailles d'un enfant décédé. Le couple "en deuil" entoure l'enfant. L'emploi de l'épithète "noir" pour décrire et le cercueil et le rideau qu'allume la faible lueur des cierges, suscite une scène nocturne et funèbre. Un deuxième exemple:

Obscurité.
Faibles vagissements d'un nouveau-né pendant un moment. Soudain, cri perçant du bébé, suivi aussitôt d'un silence.⁵¹

49. Fernando Arrabal, Guernica, p. 37.

50. Fernando Arrabal, Oraison, p. 14.

51. Ibid., p. 15.

L'obscurité règne, nuit profonde. La présence du cercueil est niée par les cris d'un bébé vivant. Bien que ceux-ci soient suivis d'un silence inquiétant, qui signale la vraie mort, nous savons que le bébé était déjà dans le cercueil. Mais il crie toujours. De sorte que le cercueil possède des propriétés génératrices que nous associons au berceau. L'obscurité percée de cris d'enfant nouveau-né, suivi d'un autre, de douleur, reste néanmoins l'obscurité utérine. Le lien entre la mère et la mort est mis en évidence. Dans Le Grand Cérémonial, le cercueil joue un rôle surtout maternel. La mère de Cavanosa essaie de regagner l'amour que son fils lui portait auparavant, mais qu'il porte maintenant à ses poupées:

Elle se lève, va jusqu'à la commode et en sort un petit cercueil.⁵²

L'emboîtement est triple. On est dans la chambre de Cavanosa, chambre à la fois nuptiale et meurtrière. On passe de la chambre, à la commode, et de la commode au cercueil. A l'intérieur de l'espace clos le plus grand, se trouvent Cavanosa, sa mère et la commode, qui contient, à son tour, le "petit cercueil". Puis, on passe à l'intérieur du cercueil:

52. Fernando Arrabal, Le Grand Cérémonial, p. 69.

Elle ouvre le cercueil.

La petite poupée apparaît, la tête arrachée.⁵³

La fille absente de Guernica, le bébé absent d'Oraison se retrouvent dans la destinataire du cercueil de Cavanosa. La fonction maternelle est renforcée par le geste de la mère, qui, ayant ouvert la commode, ouvre ensuite le cercueil, et montre la figure de l'amour, la poupée; mais la poupée a la tête arrachée. Cependant, le cercueil contient la poupée, comme un ventre maternel. Le cycle de la vie humaine va du ventre maternel, à travers l'amour, pour aboutir à la mort, trois gestes qui sont inextricablement liés. Un autre exemple montre des liens semblables:

La Mère.-- Une autre fois tu t'es échappé pour aller jusqu'au cimetière - tu m'as rapporté un petit cercueil blanc. Comme tu m'aimais! M'aimes-tu autant à présent?⁵⁴

L'emboîtement réapparaît. Cavanosa, enfant, passe de la chambre au cimetière, d'où il sort un petit cercueil, avant de retourner à la chambre close. Le mouvement suit la trajectoire: chambre-cimetière-cercueil-chambre. On voit, de nouveau, la relation mère-mort-amour. Le cercueil signifie encore l'attachement maternel. Un dernier exemple concerne Sil:

53. Ibid., p. 69.

54. Ibid., p. 69.

Cavanosa.-- Je vais vous faire un cadeau.

Il se dirige vers la commode, en sort un petit cercueil et le place dans son giron et lui pose les mains dessus.⁵⁵

Cette fois, le geste va de la commode, par le cercueil, jusque dans le giron même de la jeune femme. Toute femme est pour Cavanosa, à la fois maîtresse, mère, mort: il rêve au matricide et tue ses maîtresses. Pourtant, la fonction génératrice l'emporte, de nouveau. Le giron féminin est le symbole maternel par excellence. La figure, créée par le giron à l'intérieur duquel se trouve le cercueil miniature, est complétée par les mains pliées, posées dessus, qui protègent la coquille de l'oeuf utérin dans un geste amoureux. Celui-ci clôt hermétiquement l'espace. Le cercueil est source de mort, mais aussi de naissance.

La voiture a une fonction maternelle dans Fando et Lis, Le Grand Cérémonial, Le Cimetière des voitures. Un premier exemple rapproche la fonction maternelle de l'objet, du sentiment amoureux:

Fando.-- Dis-moi ce que tu désires?

Lis.-- Que nous nous mettions en route pour Tar.

Fando.-- Nous partirons tout de suite.

Fando prend Lis dans ses bras avec beaucoup de soin et il la dépose dans la petite voiture.⁵⁶

55. Ibid., p. 87.

56. Fernando Arrabal, Fando et Lis, p. 53.

Il s'agit du désir de Lis, auquel répond Fando dans un mouvement à la fois amoureux et maternel. Fando agit comme une mère. La petite voiture est un réceptacle, qui répond à un désir et à la vie. Ensuite:

Fando pousse la petite voiture qui commence à traverser la scène lentement. Lis, de l'intérieur, regarde vers le fond. Fando s'arrête tout à coup, se dirige vers Lis et lui caresse le visage de ses deux mains.⁵⁷

Quand le mouvement berceur s'interrompt, de nouveau, se forme la figure des mains pliées, cette fois, autour du visage aimé.

Dans une scène entre Cavanosa et Lys:

Celle-ci sort une poupée. Elle prend place dans la voiture.⁵⁸

Cette fois, le germe artificiel est enlevé et remplacé par une vraie femme. Celle-ci joue le rôle de l'enfant. Plus tard, Cavanosa prend le rôle de la mère qui promène la voiture maternelle. C'est la scène du dénouement: Cavanosa attache la chaîne de sa poupée autour de la cheville de Lys, et il promène la femme. Lys est enfant et Cavanosa

s'approche de Lys. Il prend son visage entre ses mains et la caresse doucement. Elle ferme les yeux et se laisse faire. Puis il l'embrasse.⁵⁹

57. Ibid., p. 54.

58. Fernando Arrabal, Le Grand Cérémonial, p. 142.

59. Ibid., p. 143.

La figure première est celle d'une jeune femme installée dans une voiture d'enfant. Le geste amoureux de Cavanosa répète celui de Fando. Les mains enferment, la caresse. Le regard de Lis se métamorphose en fermeture des yeux de Lys. La trajectoire culmine dans un baiser. La voiture maternelle est surtout ici, tout en étant utérine, une voiture amoureuse.

Une autre voiture est celle du Cimetière des voitures. Bien que la voiture, en général, serve de refuge, de lieu d'érotisme ou d'amour, elle est à noter à notre avis pour son rôle dans la mort d'Emanou:

On entend les coups de fouet/que l'on administre à Emanou et les plaintes de ce dernier/. Dans la "voiture 3" on entend les plaintes du nouveau-né/qui couvrent les gémissements d'Emanou.⁶⁰

Le premier geste est menaçant, meurtrier, accompagné des plaintes de la victime de la torture. Puis on passe à l'intérieur de la voiture-ventre, où pleure le nouveau-né. Bien que l'énoncé se termine par "les gémissements d'Emanou", ils sont assourdis par les cris du bébé. La figure est formée de deux phrases composées qui consistent en une principale suivie d'une subordonnée relative. Elles sont orchestrées de façon à mettre en relief:

60. Fernando Arrabal, Le Cimetière des voitures, p. 174. [Les divisions sont les nôtres.]

la souffrance, qui l'emporte ici sur la fonction génératrice: souffrance-naissance-souffrance. Dans un deuxième exemple, l'ordre est renversé:

L'enfant se tait/. Dans le silence on entend au loin les coups de fouet/que l'on administre à Émanou. Les gémissements sont de plus en plus plaintifs. Tout à coup, vive plainte d'Émanou/. L'enfant de la "voiture 3" pleure à nouveau.⁶¹

La composition syntaxique crée une autre figure. Dans une première phrase simple apparaît l'enfant. Dans une deuxième phrase, composée, se répète en partie le message contenu dans la première phrase du premier exemple. Cette fois, "les plaintes de ce dernier" et les gémissements, par lesquels se ferme la figure précédente, sont joints en une phrase étendue dont les trois "p" allitératifs montrent la douleur augmentante d'Émanou. Puis une phrase elliptique du verbe exprime une douleur plus aiguë. L'ensemble se ferme sur l'image de l'enfant, tout comme elle avait commencé. A la différence, pourtant, de l'enfant, qui, à l'intérieur de la voiture, "pleure à nouveau". La forme de l'énoncé en appuie le fond pour faire ressortir la fonction génératrice et maternelle de la voiture. Dans un troisième exemple, un autre schéma s'établit:

61. Ibid., p. 175. [Les divisions sont les nôtres.]

On entend les coups de fouet et les plaintes d'Émanou./ Vive plainte d'Émanou./L'enfant, toujours dans les bras de Milos pleure bruyamment.⁶²

Le même message est transmis par la redondance, sauf que l'énoncé s'amorce par le son des coups de fouet, et que la phrase elliptique se raccourcit, ce qui la rend plus vive. La subordonnée relative se réduit ici à un deuxième complément d'objet. Et la troisième phrase s'allonge, de sorte que l'accent tombe sur "L'enfant", liminaire (ou en tête de phrase), et qui "pleure bruyamment" en fin de celle-ci. De nouveau, la fonction génératrice l'emporte, renforcée par l'adverbe d'intensité. Le dernier exemple fournit une fermeture aux autres et à la fonction maternelle de la voiture:

On entend les coups de fouet et les plaintes d'Émanou. Les coups cessent. Silence.

Voix de femme, "voiture 3". -- Regarde, il s'est endormi comme un petit ange.

Voix d'homme, "voiture 3". -- Comme un vrai petit ange.⁶³

Il y a un écart entre Émanou et l'enfant dans le texte. Sa mort s'exprime en trois étapes. La répétition de la phrase de l'exemple précédent recrée la même figure

62. Ibid., p. 177. [Les divisions sont les nôtres.]

63. Ibid., p. 179.

coups de fouet meurtriers et douleur. Puis la phrase simple constate une cessation. Le "silence", qui couronne cette gradation ascendante du point de vue de la forme de la figure, descendante du point de vue syntaxique, est celui de la mort. Il s'ensuit des références au "petit ange", supposément le bébé, qui s'endort au même moment où Émanou meurt. Cette simultanéité du geste crée un lien étroit entre la naissance et la mort, ce qui rappelle le rapport "mère-mort" déjà noté. En fin de compte, pourtant, la naissance triomphe, la voiture du cimetière est génératrice.

Finalement, nous analyserons l'oeuf dans Le Jardin des délices. Bien que celui-ci serve aussi de refuge, nous avons dégagé surtout une fonction maternelle. L'oeuf apparaît pour la première fois au début du deuxième acte, puis disparaît pour réapparaître au dénouement. Laïs et Zénon, balbutiant son amour, courent sur scène:

Zénon.-- Je... t'aime... je t'aime.

Ils courent.

Cette scène d'amour morbide doit être délirante. Zénon apporte sur scène un oeuf géant décaloté (avec des dessins de Jérôme Bosch)⁶⁴

64. Fernando Arrabal, Le Jardin des délices, p. 80.

Cet exemple contient plusieurs éléments de la fonction de l'oeuf. D'abord, c'est une scène d'amour. Ensuite, c'est un oeuf géant, ce qui lui confère le potentiel de servir de récipient à des êtres humains. Puis il est couvert des dessins d'un grand peintre mystique dans l'oeuvre de qui le coquillage joue un rôle utérin important.

Zénon réussit à attraper Laïs:

Zénon rit, tout heureux, jusqu'à ce qu'il parvienne à la faire glisser à l'intérieur de l'oeuf. Ils sont tous les deux dans la coquille.

On ne voit rien de ce qui se passe. Tandis qu'ils se trouvent tous les deux dans l'oeuf, se déroule une sorte de rite amoureux. Des fleurs tombent sur l'oeuf géant.⁶⁵

La fonction utérine, voire génératrice, de l'oeuf s'affirme. La présence du couple à l'intérieur de l'oeuf réalise la naissance de Vénus dont parlent la mythologie et Durand. L'oeuf est le coquillage devenu "utérus marin", par la référence directe à la coquille. Elle fonctionne en même temps comme lit nuptial, pour le "rite amoureux" du couple. L'emboîtement dans l'oeuf se manifeste encore au dénouement:

65. Ibid., p. 80.

Zénon.-- Viens dans l'oeuf.

Ils prennent place tous les deux dans l'oeuf gigantesque muni d'une petite porte avec verrou.
Grimpe... Oeuf... jette... clef

Lais.-- Jeter la clef? Mais nous resterons prisonniers.

Zénon.-- Jette... clef.

Lais.-- Oui, je jette la clef, tu es mon trésor et ma félicité et ma nuit. Mais avant, Zénon, prends ce pot de confiture.

Elle lui tend le pot qui contient son âme.⁶⁶

Le couple s'établit, pour de bon, dans l'espace clos, intime, profond. Lais s'adresse à Zénon sur un ton érotique qui précise l'aspect nuptial de l'oeuf. Le cosmos est féminisé par "ma félicité et ma nuit", mystique. Le pot de confiture annonce leur absorption l'un dans l'autre qui s'accomplit dans un autre exemple:

Lorsqu'il a mangé tout le pot, il devient un "être humain" et il parle "normalement". Quel goût délicieux.

Ils s'installent dans l'oeuf et jettent la clef.

Lais.-- Zé...non... Brebis vivantes!⁶⁷

L'oeuf enfante le couple dans une métamorphose qui les fusionne, en même temps que les brebis mortes ressus-

66. Ibid., p. 127.

67. Ibid., p. 127.

citent. L'oeuf est donc doublement générateur: et malgré son gigantisme, il joue le rôle lilliputien dont parle Durand:

L'oeuf alchimique lui-même, microcosme de l'oeuf mythique du monde, n'est qu'un processus magique de maîtrise et d'accélération de la gestation de métaux. Mais, inspirant ce si riche symbolisme, nous voyons apparaître constamment le thème de l'intimité lilliputienne.⁶⁸

La gestation du couple s'opère à l'intérieur de cet espace lilliputien. La figure d'un germe jumeau, embryonnaire, au centre de la sphère, complète la série d'images que nous avons analysées pour montrer la fonction maternelle de l'oeuf mystique. Il "commence à tournoyer dans les airs", avant de disparaître. Cette fin couronne la disparition de Cavanosa, de Lis, d'Émanou. En dernier lieu, il semble que l'oeuf mystique conduise à zéro. En même temps, seul des récipients creux, il ne perd pas le germe fétal. Banc, cercueil, voiture, tous restent inoccupés à la fin, tandis que l'oeuf s'en va, chargé de la dyade amoureuse.

Nous avons analysé les deux fonctions de refuge et de mère de l'oeuf mystique et des objets qui gravitent

68. Gilbert Durand, Ibid., p. 290.

dans son orbite. Elles sont étroitement liées, de sorte que l'oeuf réussit à les fusionner. Dans chaque catégorie d'objets, nous avons noté une phase initiatique qui dépasse, d'abord, la trajectoire verticale des faux objets "héroïques", pour les rapprocher des structures mystiques, mais en même temps rénovatrices par la mort abolie, et donc proches des structures dramatiques. Dans l'analyse des objets dramatiques, le fil, surtout messianique, semble rejoindre les objets mystiques à cause de l'ambiguïté de son existence. Mais, il s'avère régénérateur par le sacrifice de Wichita, suivi de l'initiation de Tharsis. L'oeuf, ainsi que les objets qui l'entourent, montre une complaisance dans l'origine. Il contient une poupée et des personnages. Il atteint l'apothéose du recommencement dans la figure du couple, Laïs et Zénon. L'oeuf est refuge, ventre maternel, source de vie, de naissance et de renaissance mais aussi, forme des synthèses et des métamorphoses.

Ainsi, nous avons analysé les fonctions des faux objets héroïques, du fil dramatique et de l'oeuf mystique. Chaque objet principal est entouré d'autres objets qui remplissent les mêmes fonctions. La lime, le couteau et le coutelas sont représentés dans la classification de Durand, par le Glaive. L'oeuf mystique est représenté par la Coupe. Et l'objet dramatique, qui est ici illus-

tré par le fil, est représenté par le Bâton. Nous pouvons conclure que les objets héroïques n'accomplissent pas leur fonction de couper et de séparer, car on n'est ni coupé ni séparé à la fin. Les objets mystiques, malgré l'emboîtement, la nuit, la descente et la mort, restent ambigus, car, à chaque reprise, apparaît un symbole régénérateur; ils culminent dans le départ de Laïs et de Zénon, qui se métamorphosent mutuellement, à l'intérieur d'un oeuf décaloté, qui monte vers le ciel. L'oeuf mystique vire au dramatique. Le fil dramatique, que nous avons choisi, polyvalent et ambigu, relie deux pays, deux villes, deux funambules; il manifeste ainsi sa fonction de liaison et de synthèse dramatique.

CONCLUSION

Dans l'étude de la répétition, nous avons perçu une ambivalence de l'imaginaire, qui oscille entre les structures dramatiques et les structures mystiques. La répétition a des caractères communs; en même temps, elle est une cérémonie qui a un caractère d'initiation et aboutit à un recommencement. Dans cette conclusion, nous mettrons en relief les caractères de cette répétition, avant de formuler la réponse définitive aux questions posées dès le début, réponse que propose l'expression arrabaliennne, et, en particulier, les objets. Ceux-ci montrent, surtout, l'émergence de l'imaginaire arrabalien d'une répétition, en apparence, sans commencement ni fin, monotone et confuse, vers une métamorphosé lumineuse et ordonnée.

Les caractères communs de la répétition des mots, des personnages et des scènes sont la ressemblance et le désordre, mais vers un renouvellement. Car, même au niveau de la répétition, nous avons noté une tendance régénératrice. La ressemblance ne s'avère pas, en fin de compte, absolue; et, du désordre, naît un ordre impeccable qui renie le chaos, qui précède les origines.

Nous avons remarqué la ressemblance entre les sons dans le discours de l'Empereur, Martien, dans L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, et dans celui de l'Agent dans Le Tricycle. Les séries de sons de l'écholalie inondent les sens et brouillent toute distinction. Par exemple, la fin de la série phonique énoncée par l'Agent, "tchitchi", montre deux syllabes qui se correspondent l'une à l'autre. Un autre exemple, que nous avons analysé, est "pipipi", un triple pépiement d'oiseau ou de besoin infantile. L'Empereur, qui joue aussi le rôle du Martien, énonce des phonèmes, par exemple, "looooo", où l'écholalie multiple crée une ressemblance prolongée. Pour le cas de l'écholalie espacée, les ressemblances s'accroissent. Mais, en gros, le langage de l'Agent montre des modifications qui rompent la répétition sans issue. Et l'Empereur, Martien, n'est pas tout à fait l'Empereur, car il porte le masque de l'autre. Il existe, ainsi, deux dialogues et deux masques.

Les ressemblances constituent un passage à des sons et à des figures de style qui sont presque, mais non pas identiques. Au niveau des figures plus complexes, cette répétition de mots, de noms, de groupes de mots, à deux, trois, ou parfois à cinq reprises, renforce la ressemblance qui semble figer ces figures sur place. Un

exemple serait la conversation entre Fando et Lis, où la répétition du verbe "croire" instaure une contradiction qui culmine dans le triomphe du "n'importe quoi". En même temps que cet exemple épistrophique répète le verbe "croire", il montre une progression, malgré la futilité de l'argument, de "Je te crois", "Tu me crois?" à "Oui, je te crois", de la part de Lis, résignée, sinon convaincue. Dans l'épanode du nom "Madrid", dans Sur le fil, la ressemblance paraît frappante. A la fin de la pièce, il ne reste qu'un seul Madrid, de sorte que l'ambiguïté et la confusion causées par les deux villes disparaissent au niveau lexical. Mais, même l'apparente disparition de la ressemblance est ambiguë, car la scène ne change pas, elle reste à Madrid, Nouveau Mexique. Dans notre analyse des citations, nous avons noté une dualité entre Ruy Blas et La Tour de Babel. Mais l'Empereur Charles Quint est évoqué, non pas par le héros-laquais, comme dans la pièce de Hugo, mais par l'héroïne, femme-aristocrate. Cette dualité montre la situation historique en même temps qu'elle renforce les liens entre Ruy Blas et la Reine, l'âne et Latidia. Toutes ces ressemblances représentent un passage de la confusion, de structure mystique, au recommencement, de structure dramatique.

Les personnages suivent un plan semblable à celui des mots. Nous avons étudié trois paires de personnages selon les ressemblances physiques, gestuelles et psychologiques. La ressemblance entre Zapo et Zépo, les deux soldats, commence au niveau de leur nom, identique, sauf une seule voyelle. Leur uniforme aussi est semblable, sauf une légère différence de couleur. Leurs gestes suivent une trajectoire semblable, sinon analogue, et leur attitude envers la guerre a des ressemblances frappantes. Pourtant, les différences, toutes menues qu'elles soient, sont significatives. Car Zapo n'est pas Zépo, la couleur de l'uniforme n'est pas tout à fait la même; leurs gestes se complètent; comme ceux de deux jumeaux. Même leur attitude mentale montre des différences. Ils n'ont pas les mêmes raisons d'être devenus soldats; ils n'ont pas la même formation familiale. La répétition, que nous avons remarquée, reste, mais l'analyse minutieuse révèle des différences qui distinguent l'un de l'autre. Puisque c'est l'individualité de chaque être qui les empêche d'être des machines, cette même individualité est essentielle à l'évolution collective et universelle. Malgré toutes les ressemblances, Zapo et Zépo possèdent le potentiel d'un recommencement, par leurs caractères communs, mais propres à chacun et distincts.

Le couple, Asan et Alima, partage une laideur commune, évoquée par leur discours. Cette laideur partagée est mise en relief par la beauté de la jument d'Asan et du cheval d'Alima, et par un échange qui crée un réflète de l'un dans l'autre, aboutissant à une double ressemblance. Celle-ci est rendue confuse par le dialogue non flatteur, qui semble contredire leur passion. Leurs gestes, regard, baiser, léchement, semblent les rendre interchangeables. Psychologiquement, aussi, ce sont des déçus de la société. Mais, à un moment donné, ils se transforment en couple idéal. Leur langage devient poétique. Ils se fondent, de nouveau, l'un dans l'autre, se ressemblent, se poétisent mutuellement. Ils s'épanouissent en beauté. Les chevaux deviennent squelettiques et disparaissent. La métamorphose du couple, qui continue de partager des ressemblances, réalise un recommencement, car, comme les autres paires de personnages, ni dans leur laideur, ni dans leur beauté, Asan n'égale Alima: le couple contient l'embryon d'une renaissance, comme implicite dans leur sexualité. De sorte que la dominante copulative des structures dramatiques l'emporte sur la fusion de la nuit mystique, que nous avons notée dans notre analyse du couple.

Le deuxième caractère de la répétition est le désordre, ou l'état chaotique de l'univers dès les origines. Le désordre apparaît dans l'incohérence des séries de sons inintelligibles du Martien et de l'Agent. Ensuite, on remarque un certain désordre de la pensée de celui ou de celle qui répète des mots ou des groupes de mots. C'est un désordre qui est amusant ou triste, toujours indicateur d'une persévération linguistique. On y est constamment en train de souligner un fait sans importance, de chercher quelqu'un qui est absent, d'articuler des demandes impératives, souvent insensées, de bâtir des dialogues absurdes, de nier ou d'affirmer quelque chose qui semble ne pas avoir de signification.

L'interprétation des syllabes, sons et phonèmes du Martien, par l'Empereur, semble être à la fois sérieuse et désordonnée. Car le désordre implique une certaine confusion qui résulte des séries de sons aigus ou fluides. Mais, si on traduit cette sonorité, on perçoit un certain sens du rire mêlé à une note sérieuse de la part du Martien, et sympathique, même en accord avec l'interprétation de l'Empereur. En même temps, il y a des sonorités différentes explosives qui annoncent une autre musicalité. Un exemple du désordre qu'on suppose amusant, mais qui est aussi triste, se trouve

dans Le Tricycle. Il est question du dialogue entre Mita et Climando au sujet du "suicide" de Mita. Les deux redondances entremêlées des deux verbes "oublier" et "se suicider", vont en augmentant jusqu'à la fin, à la fois comique et tragique. Car l'idée même de se suicider est dramatique. Le désordre émane de cet enchaînement du suicide et de l'amnésie, et du fait que deux personnages poursuivent un argument déraisonné sans vrai but et sans s'en rendre compte. Mais le désordre recèle autre chose. La redondance est une figure qui fournit un même message sous des formes qui ne sont pas tout à fait semblables. Par sa flexibilité même, elle peut indiquer une progression.

On a souvent l'impression d'être dans la folie d'un monde détraqué, représenté par des fous, des meurtriers, des sadomasochistes. Tel est le cas, pour Cavanosa, par exemple, dont le nom répète, en le déformant, celui de "Casanova". Ses va-et-vient entre le parc et la chambre, muni, soit d'un petit cercueil, soit d'une voiture d'enfant, sont ponctués de plaintes, "Maman, Maman", et de redondances poétiques rendues désordonnées par la juxtaposition de l'érotisme ardent et de l'intention meurtrière. Pourtant, Le Grand Cérémonial est un mélange de rites et de cérémonies, de sacrifices et d'initiations qui annulent l'apparent désordre. Le

dénouement pose une immense interrogation, comme presque toutes les pièces, d'ailleurs, sur le destin des personnages, ouvrant, ainsi, la voie à un recommencement.

Le désordre des personnages est répété dans leur attitude physique, gestuelle et mentale. Zapo et Zépo, les Tépan, les brancardiers, donnent l'impression d'exister dans le chaos. Ils semblent mener une vie insensée, jusqu'à ce que le pique-nique se termine dans la confusion d'un disque rayé qui se répète, et d'un massacre pathétique. Egalement, Asan et Alima pataugent dans le désordre de leur laideur, de leurs gestes grotesques, et de l'exaltation de leurs qualités indésirables. C'est un univers à l'envers. Mais, tout de même, tout comme pour les ressemblances, le désordre n'est pas absolu. Dans Pique-nique en campagne, l'image de deux jeunes soldats et des parents de l'un d'eux, partageant un repas campagnard au milieu d'une bataille féroce, présente un univers chaotique. Leur mort commune semble renforcer le désordre, presque comme une punition de leur apparente stupidité. Mais, il y a une symétrie ordonnatrice dans l'entrelacement des jumeaux, Zapo et Zépo. Les brancardiers se complètent, comme les deux soldats. Le chaos, qui est la guerre, est reflété dans le désordre qui mène à zéro. Pourtant, de ce point de vue, peut

renaître un ordre inattendu. Le couple, Asan et Alima, emmêlé dans la laideur, se métamorphose. Leur transformation en figure harmonisante, suivie de leur fusion dans la nuit mystique, montre, mieux que les jumeaux, que le désordre précède les naissances et les renouveaux.

La répétition des scènes semblent aussi suivre le même processus. La naissance de la fille de Ribla est annoncée par différents personnages, sans explication; et, à la fin, comme dans Pique-nique en campagne, tous meurent dans un massacre, sauf un bébé. La nouveau-née survit à la confusion qui accompagne sa naissance. L'arrivée sur scène d'un trompettiste, qui apparaît pour la première fois, pourrait s'interpréter comme un élément de désordre, mais de cassure et de changement. En fait, la musique et les mots, "Ce sera le messie", évoquent l'initiation qui précède le sacrifice. La mort dans Pique-nique en campagne semble un terme, mais elle est aussi accompagnée d'une musique qui pourrait annoncer autre chose, ainsi que celle de Vilorio dans La Bicyclette du condamné, qui montre la mort rituelle d'un musicien, pure victoire. La mort d'Emanou, lui aussi musicien et trompettiste, semble aussi confuse et délirante que celle de Jean dans Les Deux bourreaux, le père trahi par sa propre femme et un de ses fils. Pourtant, encore une

fois, il s'agit de la mort messianique d'un sacrifié. La mort d'Ybar, l'époux idéal et aimé, est accompagnée de figures autoritaires, et a lieu dans une ambiance qui rappelle la Semaine Sainte.

Si la rythmique agro-lunaire dont parle Durand¹, et qui est marquée par l'absence et la présence, est évidente dans la répétition intra-dramatique, elle l'est encore davantage dans la répétition extra-dramatique des faits christiques. Oraison, Le Cimetière des voitures, et Lève-toi et rêve réaffirment les signes du Christ qui instaurent le mouvement qui va vers la mort, et le mouvement qui va vers la vie.

Notre analyse de la répétition montre une tendance vers la profondeur de l'obscurité, de la mort, de la digestion, une complaisance dans la ressemblance et dans la confusion. Mais l'ambivalence que nous avons notée aussi, suggère, non pas un contraire, mais une ouverture, un glissement du geste digestif au geste rythmique, pour reprendre les termes de Durand. L'étude des mots, des personnages et des scènes met en évidence la complaisance de l'imaginaire arrabalien en une répétition ouverte.

1. Gilbert Durand, Ibid., p. 351.

Enfin, les objets semblent affirmer aussi ce passage de la répétition au recommencement.

Comme les mots, les personnages et les scènes, les objets aussi se répètent. Mais, au niveau de leurs fonctions, nous avons pu établir la valeur de cette répétition. La classification de Durand² nous a permis de classer les objets selon les structures héroïques, mystiques et dramatiques selon les schèmes verbaux et les gestes qui animent ces structures. Nous avons tracé la trajectoire de chaque objet, de son point de départ à son point d'arrivée, tout en notant qu'ils n'accomplissent pas nécessairement le but auquel leur rôle semble les destiner. Ils dépassent leur fonction apparente, de sorte que les objets semblent le mieux montrer que la répétition n'est que le prélude à une renaissance.

Nous avons choisi d'abord des objets qui semblaient héroïques; ensuite, des objets dramatiques; et enfin, des objets mystiques. L'objet héroïque principal est le couteau. La fonction du couteau serait d'effectuer, par la coupure, une séparation. Le couteau sert

2. Annexe, p. 242.

aussi à une fonction meurtrière. Mais le couteau dans Le Jardin des délices fait semblant de couper, tout comme la lime dans Le Labyrinthe fait semblant de séparer, et le coutelas, de tuer. Pourtant, au point d'arrivée, on n'est ni coupé, ni séparé, ni tué, sauf au simulacre. La répétition du geste, au lieu d'affirmer le rôle héroïque, le renie. L'objet héroïque reste ambigu, et l'ambiguïté s'avère le contraire du schème vertical et du régime diurne; elle s'attache à d'autres schèmes, et à des structures nocturnes. Ce mouvement de dépassement de l'objet héroïque nous conduit à dire que les vrais objets héroïques sont absents. Donc, nous avons insisté sur les objets dramatiques et les objets mystiques.

Or, les objets dramatiques et les objets mystiques oscillent constamment entre les deux structures, mystique et dramatique, tantôt réalisant la fonction qui leur est propre, tantôt abolissant cette fonction par l'ambiguïté du geste. Nous avons étudié le fil, objet dramatique par excellence, qui s'attache à la roue et à la croix. Le fil relie deux pôles, deux pays et deux villes. Il accomplit en apparence son rôle. Mais, il semble sombrer dans l'ambiguïté, car on n'est pas sûr dans quel pays, ni dans quelle ville on se trouve. Le dépassement se trouve dans le triomphe de Tharsis, le jeune funambule

espagnol, qui survit à l'attaque aérienne et à la mort de Wichita, le petit vieux, pour exécuter sa marche sur le fil dans une apothéose messianique. Qu'importe, à la fin, qu'on soit en Espagne ou aux États-Unis: l'espace est aboli, la transformation est accomplie, et Tharsis réalise son rôle christique.

Nous notons, encore une fois, un mouvement qui va au-delà de la répétition close, un mouvement ascendant et ouvert, et qui se déploie en spirale.

Les objets mystiques, profonds récipients, contiennent des personnages et semblent, par là, accomplir leur fonction de départ. Le cercueil semble recevoir le cadavre; la voiture, l'enfant; l'oeuf, le couple. Il est vrai qu'ils servent à ce rôle récepteur. Mais, on trouve constamment une alternance entre la présence et l'absence, entre le contenant occupé et le contenant abandonné, une sorte de trompe-l'oeil qui dépasse la fermeture et l'emboîtement mystiques. L'oeuf, par exemple, archétype mystique par excellence, contient le couple, de la pièce Le Jardin des délices. Mais il est décaloté, il monte vers le ciel, et dans son intérieur, le couple se métamorphose. La montée vers le firmament confirme la spirale ascendante que nous avons remarquée

pour le fil, tandis que la transformation du couple représente, de nouveau, une renaissance.

En somme, la répétition close cède la place à un mouvement progressif de reprise et de dépassement. A nos questions, "Ces objets, sont-ils mystiques, sont-ils dramatiques?", nous répondons que, tout compte fait, et malgré les ambivalences, les objets affirment, par leur puissance transformatrice, le passage de la répétition au recommencement. Les structures prédominantes de l'imaginaire arrabalien, perçues dans les objets, mais aussi dans les mots, les personnages et les scènes, nous semblent dramatiques. En conclusion de cette étude de la répétition dans les pièces d'Arrabal, la répétition soutient la théâtralité de ces textes. Dans le contexte du théâtre moderne, cette répétition fait partie du rayonnement du théâtre du vingtième siècle.

INDEX I
NOMS DES AUTEURS

A

Anhouil, 163

Arrabal, 4, 6, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 69,
72, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132,
134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160,
161, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176,
177, 182, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
221, 222, 223, 224

B

Bachelard, 6, 7

Baudelaire, 4, 56, 61

Bckett, 163, 164

Betcherev, 6

C

Chénier, 60

Chesneau, 165

Claudé, 163

D

Delattre, 16

DeLong-Tonelli, 165

Durand, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 75, 166, 179, 189, 202, 203,
204, 223, 225, 226, 237, 238

<u>E</u> liade. 7	E
Freud. 4	F
Héredia. 58	H
Hugo. 58, 59, 66, 67, 68, 230	
Jung. 4, 6, 7	J
Littre. 14	L
Mallarmé. 4	M
Morier. 13, 19, 26, 31, 38, 40, 43, 50	
Mounin. 15	
Riffaterre. 42	R
Ronsard. 55, 56, 60, 61, 66	
Saint Jean. 150, 151	S
Saint Luc. 139, 142, 143, 144, 145, 152, 155, 156, 157	
Saint Marc. 149, 159, 160, 161	
Saint Matthieu. 146, 147, 148, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 161	
Sartre. 163	
Verlaine. 4, 57, 63	V

INDEX II

TITRES DES PIÈCES

L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie. 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 31, 35, 36, 37, 52, 229

L'Aurore rouge et noire. 74, 135

Bestialité érotique. 35, 38, 39, 45, 74, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120

La Bicyclette du Condamné. 73, 123, 130, 133, 134, 236

Le Ciel et la merde. 27, 41, 44, 52, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 138

Le Cimetière des voitures. 30, 32, 33, 34, 73, 123, 124, 130, 138, 141, 145, 151, 153, 157, 158, 160, 168, 203, 217, 219, 220, 221, 237

Les Deux bourreaux. 130, 138, 236

Dieu tenté par les mathématiques. 166

...Et ils passèrent des menottes aux fleurs. 28, 35, 36, 47, 74

Fando et Lis. 29, 34, 36, 37, 41, 45, 73, 130, 168, 203, 208, 209, 210, 217, 218

Le Grand cérémonial. 27, 48, 49, 168, 203, 204, 205, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 234

Guernica. 74, 123, 130, 132, 134, 137, 168, 203, 213, 214, 216

Le Jardin des délices. 29, 38, 39, 43, 45, 130, 137, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 185, 204, 222, 223, 224, 239, 240

Le Labyrinthe. 73, 167, 169, 170, 171, 179, 182, 239

Lève-toi et rêve. 123, 124, 136, 138, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 161, 162, 237

Oraison. 74, 123, 124, 138, 141, 144, 149, 157, 160, 168, 203, 214, 216, 237

Pique-nique en campagne. 19, 27, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 123, 130, 131, 133, 235, 236

Sur le fil. 53, 54, 167, 188, ~~189~~, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 230

La Tour de Babel. 35, 42, 44, 45, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 69, 230

Tous les parfums d'Arabie. 74, 123, 130, 135

Le Tricycle. 15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 30, 31, 45, 46, 50, 168, 203, 206, 207, 229, 234

INDEX III

NOMS DES PERSONNAGES

A

L'Agent, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 229, 233

Alima, 35, 38, 74, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 232, 235, 236

L'Amant, 211

Amiel, 36, 47

L'âne, 60, 61, 62, 64, 65, 230

Apal, 25, 30, 31

L'Architecte, 16, 17, 23, 31, 32, 35, 36, 37, 51, 52

Asan, 35, 38, 74, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 232, 235, 236

B

Le Borgne, 66

Boumiza, 142, 150, 154, 158, 161

Les brancardiers, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
92, 121, 131, 132, 235

Bruno, 73, 169, 170, 171, 179, 180, 182, 183, 184

C

Cavanosa, 27, 48, 49, 204, 205, 207, 211, 212, 213, 215,
216, 217, 218, 219, 225, 234

Le Chef de l'État, 135, 136

Che Guevara, 66

Le Cheval, 100, 105, 111

Cleaver, 27, 52, 127

A Climando, 20, 25, 30, 31, 45, 46, 47, 50, 207, 234
 Cris, 47

D

Dila, 158

Duc, 54, 192, 194, 198

E

Émanou, 30, 32, 33, 34, 130, 131, 138, 141, 153, 157,
 158, 160, 219, 220, 220, 221, 222, 225, 236

L'Empereur, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 31, 35, 36, 37, 51,
 229, 233

Érasme, 41, 42, 126

Étienne, 73, 169, 170, 171, 172, 179, 180, 182, 183

F

Falidia, 28

Fanchou, 73, 132, 133

Fando, 29, 34, 36, 37, 40, 41, 208, 209, 210, 217, 218,
 219, 230

Fidio, 74, 138, 141, 149, 157, 214

La fille de Ribla, 125, 126, 128, 129, 236

Fodère, 32, 33, 34

G

Grouchenka, 126

J

Jean, 130, 131

Jonas, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 150, 152, 153, 154,
 155, 157, 158, 161, 162

Judas, 41, 125, 127, 128

La Jument, 100, 105, 111

K

Katar, 35, 47

Kitten, 150, 154, 158, 161

L

Läis, 29, 38, 39, 43, 44, 70, 172, 173, 174, 175, 176,
177, 178, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 222, 223, 224,
226, 227

Lasca, 153, 157

Latidia, 42, 44, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 230

Lélia, 36

Lilbé, 74, 149, 157, 214

Lira, 73, 132, 133

Lis, 37, 40, 41, 130, 208, 209, 210, 217, 218, 219, 225,
230

Liska, 74

Lys, 48, 49, 71, 130, 131, 213, 218, 219

M

Maïda, 74

Malik, 74

Mareda, 42, 43, 44, 67

Le Marquis, 35, 62

Le Martien, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 229, 233

Médès, 142

La Mère, 48, 213, 215, 216

Micaela, 182

Miharca, 29, 130, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
180, 181, 184, 185, 186, 187

Milos, 220

Mita, 19, 20, 24, 25, 31, 45, 46, 48, 50, 51, 71, 234

Mitaro, 34

Musicien, 128, 129

N

Namur, 29

O

L'officier, 132, 133

P

Pasó, 133, 134

Pavila, 139, 140, 150, 152, 154

Le Pèlerin, 69

R

Ribla, 41, 44, 125, 128

Rikal, 154

S

Seba, 139, 140, 142, 146, 150, 158

Sil, 211, 212, 213, 216

T

Tasla, 134

Téloc, 29, 38, 39, 70, 174, 175, 177, 181, 185, 187

Mme Tépan, 74, 76, 78, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93,
95, 96, 97, 98, 99, 235

M. Tépan, 74, 76, 80, 81, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 97,
98, 99, 235

Tharsis, 53, 54, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 226, 239, 240

Tiossido, 153, 157

Togramá, 142, 154

Topé, 30, 32, 33, 34, 145, 153

Tosan, 28, 35, 47, 48, 71

V

Le Vieux Joueur de flûte, 24, 207

Viloro, 130, 133, 134, 135, 236

W

Wichita, 53, 54, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
197, 198, 199, 200, 201, 226, 240

Y

Ybar, 74, 130, 131, 135, 136, 237

Z

Zapo, 27, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 121, 231, 235

Zénon, 175, 176, 177, 178, 186, 222, 223, 224, 226, 227

Zépo, 74, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 121, 231, 235

BIBLIOGRAPHIE

A. OEUVRES D'ARRABAL

I - THÉÂTRE

ARRABAL, Fernando, Théâtre I: Oraison/Les Deux bourreaux/Fando et Lis/Le Cimetière des voitures, Paris, Christian Bourgois, 1968, 218 p.

-----, Théâtre II: Guernica/Le Labyrinthe/Le Tricycle/Pique-nique en campagne/La Bicyclette du condamné, Paris, Christian Bourgois, 1968, 238 p.

-----, Théâtre III: Le Grand cérémonial/Cérémonie pour un noir assassiné, Paris, Christian Bourgois, 1969, 220 p.

-----, Théâtre IV: Le Lai de Barabbas, (transformation du Couronnement, paru dans la première édition du volume III)/Concert dans un oeuf, Paris, Christian Bourgois, 1969, 261 p.

-----, Théâtre V: Théâtre panique: La Communion solennelle/Les Amours impossibles/Une chèvre sur un nuage/La Jeunesse illustrée/Dieu est-il devenu fou?/Strip-tease de la jalousie/Les quatre cubes/L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, Paris, Christian Bourgois, 1967, 190 p.

-----, Théâtre VI: Le Jardin des délices/Bestialité érotique/Une tortue nommée Dostoievsky, Paris, Christian Bourgois, 1969, 184 p.

-----, Théâtre VII: Théâtre de Guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs/L'Aurore rouge et noire, (1. Groupuscule de mon coeur/2. Tous les parfums d'Arabie/3. Sous les pavés de la plage/4. Les Fillettes), Paris, Christian Bourgois, 1969, 181 p.

BIBLIOGRAPHIE

ARRABAL, Fernando, Théâtre VIII: Deux opéras paniques: Ars amandi/Dieu tenté par les mathématiques, Paris, Christian Bourgois, 1970, 189 p.

-----, Théâtre IX: Le Ciel et la merde/La Grande revue du XXIème siècle, Paris, Christian Bourgois, 1972, 180 p.

-----, Théâtre X: Bella ciao (La Guerre de mille ans), Paris, Christian Bourgois, 1972, 86 p.

-----, Sur le fil ou La Ballade du train fantôme, Paris, Christian Bourgois, 1974, 118 p.

-----, Jeunes barbares d'aujourd'hui, Paris, Christian Bourgois, 1975, 46 p.

-----, Théâtre XI: La Tour de Babel/La Marche royale/Une orange sur le Mont de Vénus/La Gloire en images, Paris, Christian Bourgois, 1976, 117 p.

-----, Théâtre XII: Théâtre bouffe: Vole-moi un petit milliard/Le pastaga des loufs ou ouverture orang-outan/Punk et Punk et Colégram, Paris, Christian Bourgois, 1978, 237 p.

-----, Théâtre XIII: Mon doux royaume saccagé/Le Roi de Sodome/Le Ciel et la merde, Paris, Christian Bourgois, 1981, 200 p.

-----, Théâtre XIV: L'extravagante réussite de Jésus Christ, Karl Marx et William Shakespeare/Lève-toi et rêve, Paris, Christian Bourgois, 1982, 167 p.

-----, Théâtre XV: Les Délices de la chair, suivi de La Ville dont le prince était une princesse, Paris, Christian Bourgois, 1984, 158 p.

BIBLIOGRAPHIE

ARRABAL, Fernando, Théâtre I: Oraison/Les Deux bourreaux/Fando et Lis/Le Cimetière des voitures, Paris, 10/18, 1972, 181 p.

-----, Théâtre II: Guernica/Le Labyrinthe/Le Tricycle/Pique-nique en campagne/La Bicyclette du condamné, Paris, 10/18, 1975, 186 p.

-----, Théâtre panique, Théâtre de Guérilla: L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie/...Et ils passèrent des menottes aux fleurs/L'Aurore rouge et noire, Paris, 10/18, 1974, 318 p.

II - POÉSIE

-----, La Pierre de la folie, Paris, 10/18, 1970, 133 p.

III - PROSE

-----, Fêtes et rites de la confusion, Paris, Eric Losfeld, 1967, 185 p.

IV - ROMANS

-----, L'Enterrement de la sardine, Paris, 10/18, 1970, 194 p.

-----, Baal Babylone ou Viva la muerte, Paris, 10/18, 1971, 192 p.

-----, La Tour prends garde (La torre herida por el rayo), Paris, Bernard Grasset, 1983, 244 p.

V - DIVERS

-----, Le New York d'Arrabal, photos et textes d'Arrabal, Paris, Éditions Balland, 1973, 110 p.

BIBLIOGRAPHIE

ARRABAL, Fernando, "Lettre au Général Franco",
(édition bilingue) 10/18, 1972, 187 p.

-----, "Lettre à Fidel Castro: an 1984",
Paris, Christian Bourgois, 1983, 89 p.

-----, Sur Fischer. Initiation aux
échecs, Paris, Éditions du Rocher, 1974,
178 p.

-----, Le Panique, Paris, 10/18, 1973,
188 p.

-----, Cahiers "Le Théâtre" dirigés par
Arrabal, Paris, Christian Bourgois, 1968-1972.

VI - FILMS

ARRABAL, Fernando, Fando et Lis, 1968.

-----, Viva la muerte, 1971.

-----, J'irai comme un cheval fou, 1973.

-----, L'Arbre de Guernica, 1975.

-----, L'Odyssée de la Pacific, 1980.

B. OUVRAGES SUR ARRABALI - THÈSES

BEVITT, Raymon Stephen, "Fernando Arrabal: Towards a
Theatre of Images", Thèse de doctorat, présen-
tée à l'Université de la Californie, 1974,
(sans pagination).

BROAD, Yolande Stern, "Arrabal: The Permutations of
'Panic' Ceremony", Thèse de doctorat, présentée
à Brown University, 1978, 196 f.

RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de, "De la prison à l'Exil,
structures relationnelles et structures spa-
tiales dans trois pièces d'Arrabal", (...Et
ils passèrent des menottes aux fleurs/Sur le
fil/ La Tour de Babel), Thèse de doctorat,
présentée à l'Université de Leyde, 1983, 337 f.

BIBLIOGRAPHIE

II - LIVRES

ARATA, Luis Oscar, The Festive Play of Fernando Arrabal, Lexington, University Press of Kentucky, 1982, 104 p.

BERENGUER, Angel, L'Exil et la cérémonie, Paris, 10/18, 1977, 387 p.

CHESNEAU, Albert, et BERENGUER, Angel, Plaidoyer pour une différence, Entretiens recueillis à Courcerault, Québec, Presses universitaires du Québec, 1978, 145 p.

CHESNEAU, Albert, Décors et décorum, enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal, Sherbrooke, Éditions NAAMAN, 1984, 214 p.

DAETWYLER, Jean-Jacques, Arrabal, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1975, 164 p.

DONAHUE, Thomas John, The Theater of Fernando Arrabal: A Garden of Earthly Delights, New York, New York University Press, 1980, 153 p.

GILLE, Bernard, Arrabal, Paris, Seghers, 1970, 191 p.

PODOL, Peter L., Fernando Arrabal, Boston, Twain Publisher, 1978, 177 p.

RAYMOND-MUNDSHAU, Françoise, Arrabal, Paris, Classiques du XXIème siècle, 1972, 126 p.

SCHIFRES, Alain, Entretien avec Arrabal, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, 191 p.

III - ARTICLES

BORING, Phyllis Zatlin, "Balloons as Symbol in Contemporary Spanish Theatre". Dans Critica hispanica, 2, 1980, pp. 109-123.

CHESNEAU, Albert, "La notion de sème dormant". Dans Semiotica, III, novembre, 1974, pp. 335-345.

BIBLIOGRAPHIE

- COE, Richard N., "Les anarchistes de droite. Ionesco, Beckett, Genet, Arrabal". Dans Les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault, 67, septembre, 1968, pp. 99-125.
- DeLONG-TONELLI, Beverley J., "Bicycles and Ballons in Arrabal's Dramatic Structure". Dans Modern Drama, 14, 1971-72, pp. 205-209.
- DUFRESNE, Nicole, "Bacchanalia and 'Fête panique'. Myth, play and sacrifice in Euripides and Arrabal". Dans Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters and Science, Lewisberg, P.A., 1982, pp. 84-96.
- KNOWLES, Dorothy, "Ritual Theatre: Fernando Arrabal and the Latin Americans". Dans Modern Language Review, July, 1975, pp. 526-538.
- NORRISH, Peter, "Arrabal's Contribution to Modern Tragic Farce". Dans Modern Drama, septembre, 26(3), 1983, pp. 320-330.
- WHITTON, David, "Écriture dramatique" and "Écriture scénique". Two playwrights' point of view, (Ionesco and Arrabal). Dans Théâtre Research International, VI, 1981, pp. 124-137.

IV - CONFÉRENCES ET ENTREVUES

- "Interview Arrabal". Dans Diacritics, Summer 1975, un entretien entre Arrabal et un groupe d'étudiants de l'Université Cornell, en avril, 1974, traduit par Eva Kronik, pp. 54-61.
- CHESNEAU, Albert, "Les objets dans le théâtre d'Arrabal". Conférence prononcée à l'Université de Toronto, février, 1976.
- CORTANZE, Gérard de, "Il ne reste plus que la mémoire". Entretien avec Arrabal, dans Magazine littéraire, 170, mars, 1981, pp. 21-22.

BIBLIOGRAPHIE

C. OUVRAGES DE RÉFÉRENCEI - LIVRES DE GILBERT DURAND

(Je mentionne d'abord ces livres, qui m'ont proposé une approche méthodologique).

DURAND, Gilbert, Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme". (Les structures figuratives du roman stendhalien) Paris, José Corti, 1961, 251 p.

-----, L'Imagination symbolique. Paris, Presses universitaires de France, 1964, 128 p.

-----, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. (Introduction à l'archétypologie générale). Paris, Bordas, 1969, 549 p.

-----, Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse. Paris, Berg international, 1979, 327 p.

-----, L'Âme tigrée. (Les pluriels de psyché). Paris, Éditions Denoël, 1980, 210 p.

-----, La Foi du cordonnier. Paris, Éditions Denoël, 1984, 228 p.

II - OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'IMAGINAIRE

BACHELARD Gaston, L'Eau et les rêves. (Essai sur l'imagination de la matière). Paris, José Corti, 1942, 267 p.

-----, L'Air et les songes. (Essai sur l'imagination du mouvement). Paris, José Corti, 1943, 307 p.

-----, La Terre et les rêveries de la volonté. (Essai sur l'imagination des forces). Paris, José Corti, 1948, 409 p.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, La Terre et les rêveries du repos. (Essai sur les images de l'intimité), Paris, José Corti, 1948, 341 p.
- , La Poétique de l'espace, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 215 p.
- , La Poétique de la rêverie, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 185 p.
- , La Flamme d'une chandelle, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 113 p.
- BURGOS, Jean, Pour une poétique de l'imaginaire, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 410 p.
- ÉLIADE, Mircea, Le Matin des magiciens. (Introduction au réalisme fantastique), Paris, Gallimard, 1960, 629 p.
- , Le Mythe de l'éternel retour. (Archétypes et répétition), Paris, Gallimard, 1969, 187 p.
- FREUD, Sigmund, Totem et tabou, Paris, Payot, 1947, 221 p.
- , Inhibition, symptôme et angoisse, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 104 p.
- , L'Interprétation des rêves, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 736 p.
- JUNG, Carl Gustav, Essai d'exploration de l'inconscient, Paris, Éditions Gonthier, 1964, 156 p.
- , Psychology and Alchemy. Collected Works, Volume 12, Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1970, 571 p.
- MAURON, Charles, Des métaphores obsédantes au mythe personnel. (Introduction à la psychocritique), Paris, José Corti, 1970, 380 p.

BIBLIOGRAPHIE

III - DIVERS: a. La Bible; b. Dictionnaires, ouvrages sur la linguistique, la peinture, le théâtre

- a. LE NOUVEAU TESTAMENT, traduction nouvelle par E. Osty et J. Trinquet, Paris, Éditions Siloé, 1974, 573 p.
- b. ARTAUD, Antonin, Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964, 246 p.
- ESSLIN, Martin, The Theatre of the Absurd, New York, Doubleday & Co., 1969, 382 p.
-
- FERRIER, Jean-Louis, PICASSO, GUERNICA. Anatomie d'un chef d'oeuvre, Paris, Denoël/Gonthier, 1977, 103 p.
- GRIMAL, Pierre, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 576 p.
- MORIER, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 1200 p.
- MOUNIN, Georges, Dictionnaire de la linguistique, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 340 p.
- ORENSTEIN, Gloria-Feman, The Theater of the Marvelous, New York, New York University Press, 1975, XV, 315 p.
- RIFFATERRE, Michael, La Production du texte, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 284 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1976, 509 p.
- SNYDER, James, The Art of Hieronymus Bosch, New York, Excalibur Books, 1980, 132 p.

PATRICIA MARY PELL

LA RÉPÉTITION DANS LE THÉÂTRE D'ARRABAL

Ph.D. Lettres françaises

Dans cette thèse, j'étudierai le phénomène de la répétition dans le théâtre de Fernando Arrabal. Je suis partie des structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand¹. Et c'est en explorant l'imaginaire d'Arrabal, selon ces structures, que j'ai remarqué la constante d'une répétition de mots, de personnages, de scènes et d'objets. J'ai analysé d'abord les trois premiers. En abordant les objets, j'ai remarqué, outre la répétition, leur caractère omniprésent et actif. Ce caractère me semblait plus important que la répétition même. Aussi, tout en suivant les structures de Durand, j'ai étudié les objets, du point de vue de leurs fonctions. Ces fonctions dépassent, en fin de compte, la répétition des structures mystiques, et c'est à partir des objets que j'ai pu établir que l'imaginaire d'Arrabal, tout en oscillant entre les deux structures nocturnes, s'avère, surtout, dramatique.

1. Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969.

La thèse est divisée en quatre chapitres. Les trois premiers consistent en une étude détaillée des mots, des personnages et des scènes. J'ai noté que les mots se répètent à des niveaux divers: phonèmes, syllabes, phrases, citations. En me référant au dictionnaire de stylistique et de poétique d'Henri Morier², j'ai défini cette répétition, qui va des éléments les plus petits jusqu'aux figures les plus complexes. Ainsi, j'ai pu échafauder toute une infra-structure du langage arrabalien, qui est bâti sur la répétition. Pourtant, au fur et à mesure que je poursuivais mes recherches, et multipliais mes exemples, et, surtout en analysant des figures comme la redondance, l'épanode et les citations, j'ai remarqué une répétition moins close, plus régénératrice, qui échappe aux structures mystiques, que semble représenter, par exemple, l'écholalie. En d'autres mots, j'ai aperçu une ambivalence de l'imaginaire, au niveau du langage.

Dans l'étude des personnages, j'ai noté des groupements, parfois de trois, surtout de deux personnages. J'ai dégagé des paires de personnages qui se répètent, soit des jumeaux, soit des couples. Afin de

2. Voir Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, (1975), (deuxième édition).

démontrer la répétition de ces figures, j'ai choisi trois paires: les deux soldats et les deux brancardiers de la pièce, Pique-nique en campagne, et le couple, dans Bestialité érotique. La meilleure approche m'a semblé celle de l'analyse des ressemblances physiques, gestuelles et psychologiques. Au cours de mon analyse, j'ai noté non seulement une répétition de ces ressemblances, mais une ouverture implicite dans les différences, moins évidentes, vers une progression, qui suggère à la fois la possibilité d'une renaissance, et, de nouveau, la présence des structures dramatiques.

Les répétitions scéniques sont situées à l'intérieur d'une pièce, dans les liaisons d'une pièce à une autre, et aussi dans des répétitions de peintures ou d'oeuvres littéraires qui sont extérieures au théâtre d'Arrabal. La répétition scénique la plus forte et la plus constante est celle de l'archétype christique, qui se trouve aussi bien dans les pièces de la jeunesse d'Arrabal que dans les plus récentes. J'ai considéré la répétition scénique, de deux points de vue: la répétition intra-dramatique des faits, et la répétition extra-dramatique des faits christiques. J'ai observé la répétition intra-dramatique de la naissance à la mort, dans plusieurs pièces. Ensuite, j'ai dégagé des répétitions extra-dramatiques de trois pièces d'Arrabal qui ont des

correspondances avec le Nouveau Testament. Alors, j'ai considéré, en comparant les textes arrabaliens et les textes bibliques, la naissance, la vie et la mort de Jésus Christ. Mes conclusions m'ont portée, de nouveau, à reconnaître une tendance régénératrice qui sort des structures mystiques, pour arriver à des structures dramatiques.

J'ai été constamment consciente de la forte présence des objets, qui accompagne celle des mots, des personnages et des scènes. J'ai trouvé que les objets se répètent aussi, mais, (en même temps, ils sont actifs, autonomes, ils arrivent, ils reçoivent, ils disparaissent, plus vivants par moments, que les personnages mêmes, et plus dramatiques que la simple répétition le suggère. Aussi, j'ai décidé d'étudier les objets selon leurs fonctions, et selon les gestes qu'ils inspirent. J'ai choisi quelques objets pour représenter chacune des structures définies par Durand. Pour les structures héroïques, j'ai choisi la lime, le couteau et le coute-las, dont l'archétype est le glaive. Pour les structures dramatiques, j'ai choisi le fil, dont le rôle, dans la pièce Sur le fil, manifeste l'archétype de la croix. Et pour les objets mystiques, j'ai choisi le banc, le cercueil, la voiture, objets qui gravitent autour de l'archétype de l'oeuf, et l'oeuf mystique. Chaque caté-

gorie d'objets opère selon des fonctions et des gestes qui tracent la trajectoire des structures héroïques, dramatiques ou mystiques. A chaque fois, j'ai noté que les fonctions s'annulent, et se fondent dans l'ambiguïté que j'ai remarquée dans mes analyses de mots, de personnages et de scènes. Et, pourtant, dans l'ensemble des objets, il naît, au-delà de cette ambiguïté, une forme qui annonce un recommencement.