

Société et langage dans le théâtre de salon

**A la découverte de l'oeuvre dramatique
de Miquel de Palol**

Depuis la théorie émise avec éclat par Victor Hugo sur le mélange des genres traditionnels de la tragédie et de la comédie, le théâtre de salon a pris un développement jusque la imprévisible. Comme forme dramatique intime, il a paru convenir à l'expression de la sensibilité moderne, à la description des situations conflictuelles de l'individu aux prises avec la société dans laquelle il vit. Ainsi, la production d'oeuvres de ce genre, vers la fin du dixneuvième siècle et jusqu'à nos jours, alla-t-elle croissant et, avec une intensité égale, dans toutes les littératures occidentales. Pour le critique d'aujourd'hui, cette riche production est loin d'avoir dit son dernier mot; ce genre de théâtre, historiquement situé à mi-chemin entre le théâtre traditionnel et la création dramatique moderne, est, dans ses réussites comme dans ses échecs, susceptible de nous éclairer sur les conditions mêmes de l'art dramatique. Cet intérêt se pose déjà sur le plan sociologique puisque ce théâtre nous confronte avec une certaine image de la société dont elle devient l'auto-conscience. D'une façon plus générale, nous pouvons y étudier les rapports entre théâtre et société et les possibilités et limites de la mise en question de la société sous une forme artistique. Mais la discussion peut aussi s'engager sous l'aspect littéraire dans le sens le plus étroit: dans le procès de transformation d'une réalité sociologique en langage, sur le devenir-langage de l'oeuvre. L'oeuvre comme langage, les rapports entre le fait dramatique et le phénomène linguistique, voilà le centre de la préoccupation de la critique moderne. Le théâtre de salon qui, loin d'être langage pur, se mêle étrangement à une réalité sociale concrète, peut nous donner une idée de la difficulté de définir l'aspect littéraire pur d'une oeuvre et de la multiplicité des rapports entre oeuvre littéraire et vie réelle.

Dans la littérature catalane, nous voyons bien le reflet d'une tendance générale vers ce genre de théâtre, avec une riche production d'oeuvres qui nous donnent une image des aspirations européennes de cette jeune littérature à peine arrivée à sa propre conscience. Cette production est certainement encore mal connue

dans son ensemble et surtout sous l'angle du rapport original et caractéristique des oeuvres catalanes, comparé à la problématique générale de la littérature européenne contemporaine. Pourtant, une discussion approfondie de ces oeuvres paraît indispensable pour arriver à un jugement de valeur tendant à dégager un théâtre catalan cohérent. Notre propos est donc d'étudier la production théâtrale d'un des auteurs dramatiques qui compte parmi les moins connus mais dont l'oeuvre, peu prolifique certes, reflète des problèmes d'une portée générale et d'une valeur significative pour la critique littéraire comme pour la pratique théâtrale. Il s'agit de Miquel de Palol.

Son oeuvre, qui ne se limite pas à la création théâtrale, a souffert longtemps dans son ensemble d'un grand silence. Il semble même que ce silence soit une des conditions d'existence de l'auteur. Déjà en considérant la carrière de M. de Palol, avec ses détours et ses vicissitudes, ce trait significatif apparaît facilement. Les réussites, bien sûr, ne manquent pas dans la vie de l'écrivain qui semble même voué, au départ, à une carrière rapide puisque dès 1908 le jeune auteur se voit décerner le Prix Fastenrath pour l'un de ses premiers poèmes.¹ Le nom du Géronais commence à être connu à Barcelone où les ténors du catalanisme de l'époque, de Maragall à Costa y Llobera, s'intéressent à lui. La publication d'un conte poétique, les *Camí de llum* (1909), augmente encore leur intérêt; on n'hésite pas à donner son avis dans des lettres élogieuses.² Encouragé par ces premiers succès, M. de Palol se lance dans une production poétique abondante tout en poursuivant son oeuvre en prose. Pourtant le jeune auteur ne parvient pas à s'implanter solidement sur le terrain brûlant de la capitale des lettres catalanes que se disputent, alors, des chapelles littéraires de tendances opposées. Palol, de nature peu combative, se résigne et retourne à Gérone tout en continuant son oeuvre dans le silence avec de brusques efforts pour s'imposer dans le concert littéraire du temps.

Sur un plan plus élevé, la production théâtrale nous montre l'acharnement de cette lutte et l'échec final. Ici, il est vrai, au destin personnel se mêle le sort incertain de la scène catalane dont l'histoire a été récemment évoquée par un critique comme «indecisa, aburrida y triste».³

1. Voir l'article *Miquel de Palol: un poeta colgat pel silenci*, dans *Presència*, N° 155, 4^e année, 22-6-1968.

2. Extraits publiés dans *Serra d'Or*.

3. Santiago SANS: *Significación y necesidad del «Teatre Intim» de Adrià Gual*, *Destino*, 25-10-1969.

Cette production, qui commence assez tard, s'exprime avec une force réculée ; en 1919, en contact avec une troupe théâtrale locale, Palol est amené à composer hâtivement, en deux mois, une première pièce *Senyoreta Enigma* qui, représentée l'année suivante, obtient un honorable succès. Passionné par le travail pratique avec une troupe théâtrale, l'auteur se mit aussitôt à l'élaboration de la pièce suivante *L'enemic amor*, représentée une première fois à Reus où elle obtint un tel succès que la même année, en 1921, la pièce sera montée au Teatre Goya de Barcelone où elle sera chaleureusement acclamée. Après les critiques favorables, Palol croyait enfin s'être imposé à la capitale et s'apprêtait à confier une nouvelle pièce *Les petites tragédies*, à une troupe de Barcelone quand un événement totalement extérieur à l'oeuvre, stoppa brutalement cette jeune réussite : le théâtre auquel était confié la pièce fit faillite peu avant la première représentation. Par la suite, Palol ne parvint pas à vaincre la concurrence acharnée, spécialement de Sagarra dont la fécondité, casi tropique, contrastait du reste avec la netteté et la minutie du travail d'orfèvre de Palol. Déçu, celui-ci se retira dans sa ville natale de Gérone où, par la force du temps, il devint ce qu'il avait toujours refusé d'être, un «poète local». L'oeuvre théâtrale devenue, de l'aveu même de l'auteur des *Memòries*,⁴ la préoccupation principale de notre écrivain, se poursuivit pourtant dans une quatrième comédie *El clavell roig*, composée en 1925, et une pièce d'un genre tout distinct, le drame historique *Jueus*, de 1935. Ces deux pièces, oeuvres du silence, ne devaient pas être représentées, ni même publiées, la troupe de Gérone s'étant entre temps dispersée dans toute l'Espagne ; ces deux pièces restent donc encore à découvrir.⁵

Ainsi, l'oeuvre palolienne, si personnelle et difficilement fondable, n'a pas encore été saisie dans la cohérence du «monde» qu'elle forme : comme ensemble avec ses lois et ses structures bien définies. La place occupée par cette oeuvre dans la littérature catalane du premier tiers de ce siècle reste encore à découvrir, la «modernité», «l'actualité» de cette oeuvre encore à établir. L'étude que nous nous proposons de faire, loin de combler ces lacunes, tentera simplement de mettre en relief quelques aspects

4. Les *Memòries*, terminées peu avant la mort de l'auteur en 1966, sont en voie de publication.

5. Ont donc été publiées les pièces suivantes :

Senyoreta Enigma, comèdia en dos actes, Girona, 1921.

L'Enemic Amor, comèdia en tres actes, Girona, 1921.

Les Petites tragédies, comèdia en tres actes (sans date).

de ce théâtre d'un intérêt certain pour une conscience et une sensibilité modernes; à partir de là, rien ne s'opposera à des recherches plus complètes.

De la première pièce, *Senyoreta Enigma*, nous reconnaissons très facilement la contemporanéité littéraire puisqu'elle reflète l'atmosphère de la littérature européenne symboliste ou néoromantique, avec cette prédilection pour la psychologie raffinée, pour les demi-teintes, les sentiments mi-avoués mi-cachés, pour les couleurs et les parfums qui embellissent et poétisent l'existence humaine. Nous ne sommes pas loin des tons tamisés de Tchekhov, pas loin non plus des oeuvres poétiques de Maeterlink ou de Hofmannsthal. Le protagoniste de la pièce est artiste, vivant son existence réelle comme le prolongement de son oeuvre. Ses déchirements vécus ne cessent de nourrir sa création poétique et, en cela aussi, il est le prototype même du héros si cher à l'époque romantique.

Romantique dans la vie, cet artiste se veut surtout anti-bourgeois, et pourtant c'est à une existence bourgeoise que Eduard est prédestiné par son origine familiale, son père le voulant héritier de sa pharmacie et, ainsi, notable du village catalan dont il est issu. A cette vie rangée, Eduard préfère une existence bohème qui le mène d'un bout à l'autre du continent et où peut s'épanouir son talent d'écrivain. Le succès va bientôt couronner cette carrière tourmentée et Eduard se voit éditorialiste respecté d'un célèbre journal catalan, romancier lu et adulé dans des cercles d'initiés où les femmes de la haute société jouent un rôle prépondérant. Nous voilà donc au centre du conflit de cette âme romantique en butte avec la réalité de la bourgeoisie. Eduard reste un révolté, certes, mais sa révolte, qui ne se dirige pas contre une problématique sociale réelle est profondément esthétique et s'oriente vers la recherche de la beauté exempte de toute basse réalité.

Le symbole de cette beauté recherchée, c'est bien la Femme. Nous voyons donc Eduard à la poursuite de l'amour impossible qui se concentre, pour lui, en Marta, autre artiste, qu'il a entrevue il y a plusieurs années et qui, depuis, le hante comme une conquête irréalisable. Après l'avoir longuement perdue de vue, il la retrouve et réussit même à se lier avec elle amicalement. Amicalement est bien le mot puisque Marta, à la poursuite de sa propre oeuvre créatrice, ne veut rien abandonner de sa liberté en faveur d'un autre projet. Cet égoïsme de l'oeuvre à accomplir est à la

base de brouilles nombreuses qui éclatent entre eux. Le mélange de l'œuvre et de la vie réelle y ajoute de nouveaux déchirements. Marta, dans son admiration pour Eduard, pense surtout à l'œuvre de celui-ci ; elle est assez lucide pour reconnaître qu'elle éprouve du mépris pour l'homme Eduard dont elle dénonce les vulgarités (I, 8). Dans ces déchirements entre la vie réelle et l'existence romanesque nous avons bien devant nous la matière du théâtre néo-romantique, avec la désillusion comme unique possibilité de dénouement.

C'est Eduard qui précipite le conflit latent vers son agonie en révélant avec violence son amour à Marta (I, 5). Ce qui a été dit ne peut plus être supprimé et Marta se voit obligée de rejeter fermement tout propos d'amour de la part de son admirateur. La crise, devenue ouverte, s'aggrave encore quand Eduard, pour mettre fin à la confusion homme-œuvre, cherche à abandonner sa production littéraire croyant, alors, qu'il pourrait mieux valoriser sa propre existence. La déception d'Eduard sera totale quand son ami Robert lui apprendra la nomination au poste d'éditorialiste de son successeur dont le journal se presse à vanter les qualités ; Eduard, jusqu'alors flatté, tombera dans l'oubli le plus complet auprès de ses lecteurs qui l'avaient pleinement estimé. De plus, son chantage sur Marta n'a aucun effet.

Dans la seconde partie, la pièce prend pourtant un tournant inattendu. Par sa déception, Eduard se rapproche d'une autre femme, Rosina, admiratrice elle aussi de ses romans bien que dépourvue de toute aspiration littéraire. C'est justement cette simplicité de la jeune femme qui facilite l'entente réciproque. Rosina est flattée par l'élégance et la galanterie, bien qu'un peu feinte d'Eduard ; celui-ci est rassuré par la fraîcheur et le naturel des sentiments de sa partenaire. L'alliance, en effet, se réalise bien que, curieusement, plus sur l'initiative de Marta que sur celle d'Eduard. Marta, après avoir surpris les tendresses des deux amoureux (II, 4), se décide à agir elle-même ; pour sauver sa propre indépendance, elle part précipitamment avec un ami de la compagnie et Eduard, rejeté vers lui-même, déchiré par sa grande douleur, s'unit à Rosina en abandonnant probablement sa vie d'artiste.

En démontrant l'échec du personnage principal, la pièce, inspirée au départ par une conception romantique, passe donc à la désillusion de ce romantisme. La poétisation de la vie, caractérisée par l'intégration de la vie réelle dans la vie de rêve, se révèle comme mensongère. A la beauté du fictif s'oppose la brutalité du réel. Dans le fond, c'est le conflit entre l'éthique et

l'esthétique qui se joue dans cette pièce où se démontre la supériorité de l'aspect éthique. L'oeuvre, en effet, est une auto-critique de l'esthétisme romantique : en lutte avec une réalité implacable et sans merci, cet esthétisme se révèle comme une forme d'aliénation de la vie, vouant nécessairement à l'échec le héros romantique. Une oeuvre poétique incapable de faire face à cette réalité, comme d'Eduard, doit alors être vaine, d'où le silence final de cet artiste.

Cette critique du romantisme esthétique comportant un sens si aigu des réalités se réalise nécessairement au niveau sociologique, dans la critique de certains aspects de cette société qui cultive la vie romantique. Puisque l'esthétisme se réfère essentiellement à l'amour, l'examen de la situation de la femme permet de démontrer très nettement l'aliénation de cette conception de la vie. Il est déjà significatif que dans ce groupe d'estivants barcelonais, entre lesquels se joue le drame, nous ne trouvons pas de ces femmes-reines qui nous sont tellement familières dans le théâtre de salon français. Marta est la seule exception, et c'est justement autour d'elle que se déclencher le drame. Seule femme, intellectuellement et humainement, au niveau des hommes qui l'entourent, c'est cette égalité même qui deviendra problème. Eduard, épris du beau, ne considère la femme que comme objet : stimulus créatur dont il s'empare mais qu'il détruit dans la possession. Soucieuse de garder son indépendance, Marta s'y refuse mais elle ressent, elle aussi, la frustration dans le fait que l'homme n'est pas disposé à nouer une liaison d'égalité.

L'aliénation de la relation homme-femme se manifeste aussi dans les autres personnages de la pièce. Ainsi nous trouvons ce M. Obiols, riche commerçant, mécène d'art et aussi don juan passionné, désireux de combiner le plus harmonieusement possible ces trois talents. Marta compte sur son soutien pour son grand projet d'exposition de ses dernières oeuvres de peinture mais, lui, ne voit en elle qu'une proie facile. Ses avances sont tellement brutales que Marta préfère refuser son soutien matériel (II, 6). Plus loin, nous rencontrons la figure exemplaire de Cleon : bavard, bon vivant, toujours à la recherche d'une conquête féminine. Dès le premier acte, il déclare comme une obligation envers ses hôtes son intention de «fer l'amor a la minyona» (I, 2); pourtant, nous le verrons échouer dans ce projet, et dans la naïveté de son donjuanisme cette figure nous apparaî plutôt touchante.

Parmi les femmes, Rosina est aux antipodes de Marta ; femme habitée par le dévouement d'une Juliette Drouet, elle ne rêve qu'à s'abandonner à l'homme qu'elle aime. La comparaison entre

Marta et elle est particulièrement bien mise en relief par l'auteur qui les oppose dans un dialogue tourmenté après la découverte par Marta des liens unissant Rosina à Eduard (II, 8). Ici, Marta, avec sa supériorité intellectuelle, se montre cynique au début, ce qui s'explique fort bien après les déclarations d'amour dont elle-même a été l'objet de la part d'Eduard. Cependant quand elle voit la profondeur des sentiments de Rosina, elle hésite ; au lieu de se réjouir de sa victoire sur sa rivale elle s'attendrit, allant même jusqu'à l'encourager à courir le risque dans lequel elle s'engage. Le respect de l'amour reste intact, toute la critique se concentrant sur son articulation sociologique.

Sous l'esthétisme de cette société aisée se cache donc une certaine irresponsabilité, toute problématique sociale des participants étant éliminée. Le divertissement devient le destin de cette société, et la femme, plus objet que sujet actif, éprouve les plus grandes difficultés quand elle entend affirmer son indépendance. Sociologiquement, l'esthétisme paraît comme l'idéologie d'une classe qui a cessé de produire sa propre vie par le travail et qui cherche une évasion vers le non-réel, le fictif, le rêve. Le théâtre de Palol, profitant du caractère objectif du genre dramatique, arrive à saisir les deux aspects du problème, l'esthétisme comme idéologie de la société aisée et, en même temps, la situation aliénée de cette société. Une fois de plus, le théâtre devient auto-critique de la conscience d'une certaine classe de la société.

Après cette discussion des problèmes internes de la pièce, il ne nous reste plus qu'à analyser comment ces problèmes deviennent langage, comment la pièce se constitue comme oeuvre littéraire. En regardant la structure de cette oeuvre de débutant, nous sommes agréablement frappés par la sûreté du trait, la simplicité casiméditerranéenne des contours extérieurs. Loin de se lancer dans des rénovations révolutionnaires, l'auteur suit assez fidèlement la tradition du théâtre de salon européen de la fin du siècle. L'action se déroule en deux actes presque symétriques : le premier nous montre les heurts entre Eduard et Marta, le second nous présente le revirement puis le rapprochement d'Eduard et de Rosina. Nous assistons à un lent agencement vers le sommet (querelle Eduard-Marta dans le premier, dispute Marta-Rosina dans le deuxième acte) et à un déclin aussi doux ; le silence final s'annonçant à travers les derniers discours (dans l'acte I, Eduard regarde silencieusement le groupe d'estivants enlevant Marta pour une excursion en bateau ; dans l'acte II, Eduard reste sans voix devant le départ précipité de Marta et de Cleon).

Dès que le rideau se lève et les premiers mots s'expriment, nous sommes entrés dans le monde irréversible du dramatique. Le discours apparemment le plus insignifiant se charge d'un sens second, devient langage dramatique. «Deliciós el te, Rosina» est le premier mot de Cleon, innocent et sans arrière-pensée. Pourtant, Marta est immédiatement prête à riposter, et quand Eduard répète, un peu précieusement l'éloge du «te de la tarda», elle se moque aussitôt de lui: «El five-o'clock-tea, senyor purista», et Eduard n'y oppose qu'un «Bé, és igual...» fatigué. Le ton monte et tout au long de la conversation, Eduard et Marta ne guettent que le moment de saffronter avec une violence à peine dissimulée. On sent nettement une force cachée qui charge d'électricité tous ces propos extérieurs sans importance conduisant vers une fin néfaste. C'est bien l'agressivité affective, expression du conflit sentimental, qui transforme le langage quotidien en langage dramatique lui transférant sa dimension profonde. Par le langage, cette agressivité ne reste pas latente, bien au contraire, elle s'extériorise, devient consciente, provoque la crise. Le fossé qui sépare les deux protagonistes ne cesse de s'élargir et, à la fin, il est devenu infranchissable. Alors, quand la rupture est effective, le langage, impuissant, cède le pas au silence: le tragique se situe au-delà de l'empire de la parole.

Ce noeud d'agressivité fait trancher le kaléidoscope de langages qui s'affrontent dans la pièce, qui se mêlent pour tisser le drame, pour en dégager les conflits. Il y a le discours donjuanesque de Cleon, chaleureux, imprégné d'un érotisme universel; discours non dramatique, on pourrait le considérer comme discours lyrique, tant il se suffit à lui-même, tant il est fermé sur lui-même et monologique. Il y a le langage courant des hommes du monde, langage strictement orienté vers un système de valeurs données, comme celui d'Obiols. Il y a finalement le langage de Rosina, simple et naturel, tranchant avec l'affectation du langage mondain, expression d'une vision réaliste du monde. Mais ces langages, qui se situent souvent en dehors du centre dramatique, contribuent surtout à déterminer la position de celui d'Eduard et, plus exactement, à démontrer l'écart entre son langage et celui des autres. Cet écart est ressenti par les autres personnages qui qualifient Eduard de «molt especial» (II, 3), comme Robert; ou le considèrent pour le moins, telle Marta, comme un «inquiet» (II, 8). Le discours d'Eduard est souvent sans communication réelle avec les autres, trop centré sur ses propres lois et en cela, précisément, il est aliéné. Dans la discussion entre Eduard et Marta nous assistons pour la première fois

au spectacle de cette aliénation d'un discours qui ne se développe que de sa propre intériorité. En vain Marta cherche-t-elle à le faire taire avec ce cri répété: «calla, calla» (I, 5). Après se dialoguer, Eduard se trouve en effet plus seul que jamais. Dans les conversations entre Eduard et Rosina, nous percevons à nouveau cette incommunicabilité. Il est vrai que Rosina, dans sa simplicité, se laisse séduire par le romantisme du langage de son partenaire. Cependant, la douceur des déclarations de celui-ci la font douter de sa sincérité et Eduard, épuisé, doit reconnaître que son langage, dans le fond, est un mécanisme qui n'est pas aux prisés avec la réalité. Peut-être la décision de ne plus écrire est-elle la reconnaissance du caractère mensonger de ce discours?

Le dialogue Eduard-Rosina signifie certainement une limite dans l'évolution d'Eduard. Rosina, pour lui, n'est plus la «senyoretta enigma» qu'il avait cru reconnaître en Marta, et cela non seulement à cause de la différence entre les deux jeunes femmes, mais surtout en raison de la transformation qui s'est opérée en lui. Pour Eduard, Marta était «énigmatique» parce qu'il était lui-même sa propre énigme, sa relation avec autrui allant jusqu'à l'aliénation, jusqu'au déchirement tragique. Avec Rosina cette aliénation, en tant que langage, devient évidente et le discours le plus éloquent d'Eduard tombe dans un silence aussi total. Le silence est donc bien le point final de cette évolution.

Dans l'histoire de cette aliénation il est intéressant aussi de noter un point de repère tout à fait extra-linguistique: l'importance de la terre catalane comme entité transcendente. La terre natale, pour ce poète errant à l'étranger, est toujours synonyme d'authenticité, sécurité, vérité. Evidemment l'aliénation d'Eduard allait si loin que par moments il craignait de retourner dans sa patrie, croyant qu'il pouvait se tromper sur la beauté sans égale de cette région de ses rêves. Mais le retour à la terre, à sa terre, ne le laisse finalement pas désespérer, malgré tous les déchirements de son âme moderne, de l'amour et la foi dans la vie. Voilà donc la plus belle justification de la catalanité que l'auteur ait pu nous donner dans cette première oeuvre thâtrale.

Après cette analyse quelque peu exhaustive, nous abordons la comédie suivante: *L'enemic amor* qui, tout en traitant des mêmes sujets de l'incompréhension amoureuse et de la conscience aliénée, se révèle d'une inspiration assez différente. Cette fois; nous ne sommes plus tellement dans une atmosphère néo-romantique mais nous respirons un air fortement naturaliste. On pour-

rait rapprocher l'esprit de *L'enemic amor* de celui d'Ibsen et même de Nietzsche puisque le personnage central, Ernest, présente tout à fait les traits d'un surhomme, il est vrai assez vulgaire. Cet Ernest, après s'être rendu au Mexique où, assoiffé de pouvoir, il s'est lancé avec succès dans les affaires, est convaincu maintenant que rien ne résistera à la violence de ses désirs. Pourtant ici aussi, et comme toujours dans le théâtre ibsénien, ces aspirations surhumaines ont pour base une profonde insuffisance humaine qu'elles tendent à masquer. Dans le cas d'Ernest, c'est l'échec de son mariage, la femme qu'il avait épousée par pur intérêt succombant des cruautés qu'il lui inflige. A l'époque, cependant, Ernest n'avait rien compris à cette mort et avait même nourri l'idée d'un mariage avec sa belle-soeur, Corali, qui, sans aucune illusion sur son caractère, le détestait. Déçu, Ernest avait quitté la famille en lui laissant sa fille, Adelaïssa.

La pièce s'ouvre sur le retour imprévu d'Ernest en Catalogne. Retour qui déclenche le drame, Ernest ayant choisi un jeune et riche industriel de Barcelone comme mari pour sa fille qui atteint à peine sa dix-septième année. La panique s'empare de la famille pour plusieurs raisons. D'une part pour des raisons sentimentales : toute la famille est profondément attachée à cette aimable jeune fille qui égayait la monotonie de leurs jours à la campagne ; d'autre part pour des raisons concrètes : selon l'opinion générale, Adelaïssa est encore beaucoup trop jeune pour accepter un mariage dont elle ne mesure pas la portée. C'est certainement Corali qui vit le plus intensément le drame qui se prépare. Toujours objet des désirs de son ancien beau-frère, elle est profondément choquée par l'immoralisme de celui-ci, surtout en constatant l'étrange parallélisme qui semble lier le destin de la nièce à celui de sa mère : comme Adelaïssa, Adela avait été mariée par des considérations moins sentimentales qu'économiques à un âge trop tendre, et avait payé de sa mort cette erreur. Le destin de la mère va-t-il se renouveler dans la fille ?

Comme dans *Senyoreta Enigma*, nous admirons dans *L'enemic amor* l'art de M. de Palol d'agencer le noeud dramatique. Dès les premiers instants le drame est évoqué ; nous sommes entrés dans un mouvement qui conduit irréversiblement vers une fin qui sera salut ou catastrophe. Le destin, indiqué par le parallélisme mère-fille, est devenu palpable ; il plane visiblement sur l'action. Celle-ci, bien exposée au premier acte, déploie tout son dramatisme dans le second. Un élément comique s'y mêle avec l'arrivée du prétendant (II, 2), Ricard, jeune snob barcelonais, type du play-boy adorant la chasse, l'automobile et les courses.

Son comportement trop viril effraie la jeune Adelaïssa habituée à une vie douce et cultivée, marquée par la tradition ; mais aura-t-elle le courage et l'indépendance d'écrit pour soutenir son refus en face du père ? Le drame se joue à plusieurs niveaux puisque les adultes se combattent mutuellement pour influencer sa décision. Dans les dialogues entre Ernest et Corali, la pièce atteint son point culminant (I, 7 ; II, 7). Toutes les luttes familiales sont remises à l'ordre du jour, et Ernest ne se voit pas seulement opposé à la famille tout entière, mais apprend aussi l'échec de ses prétentions sur Corali. Peu scrupuleux sur les moyens dont il dispose, il va jusqu'à donner ce coup de semonce : si Adelaïssa repousse le mariage offert, il l'emmènera au Mexique, et elle sera, de toutes façons, arrachée à son berceau familial.

Après cette double menace, la pièce s'achemine rapidement vers son dénouement. Adelaïssa prend lentement conscience de sa situation. Pour la première fois dans sa vie, au lieu de se laisser manoeuvrer, elle devient maîtresse de son action, formulant clairement son refus d'épouser Richard tout en se déclarant prête, cependant, à suivre son père en Amérique. Corali, rejetant la tentation d'épouser Ernest pour sauver Adelaïssa, réussit, bien que difficilement, à lui démontrer sa solitude humaine et son manque de responsabilité vis-à-vis de sa fille. A ce moment, un élément épisodique entraîne la solution (III, 5) : le jeune Juvenci, ami d'enfance d'Adelaïssa et épris d'elle, prépare furieusement son départ en comprenant les intentions du père. Adelaïssa cherche à le retenir, reconnaissant son attachement envers lui et, aidée par la famille, y parvient. Le père, à moitié conscient de sa profonde inhumanité, cherche à se dépasser moralement et annonce qu'il partira sans Adelaïssa. Emue, Corali saisit spontanément la main d'Ernest et l'auteur laisse en suspens un rapprochement possible entre eux. Ainsi ce drame de la violence se termine, et en cela bien contrairement au nordique Ibsen, dans la réconciliation obtenue par le renoncement à des désirs égoïstes.

La problématique de la condition féminine est évidemment la base sociologique de la comédie. Au coeur du conflit on se heurte à la passivité d'Adelaïssa qui permet ainsi la mise en oeuvre du projet paternel de marchandage. Sa dépendance en fait un objet facile pour toutes les manoeuvres qui se nouent autour d'elle. Personne n'a jamais essayé de la rendre à elle-même, de la pousser à prendre conscience de sa condition. Chez elle aucun élément de révolte juvénile ne se rencontre ; docilement soumise à son père, elle ne trouve pas anormal au début d'avoir à épouser une personne qui lui est encore étrangère et,

plus tard, elle se déclare même prête à suivre son père en Amérique, laissant derrière elle ses amis. Inconsciente, Adelaissa l'est jusque dans ses plus profondes aspirations, dans son amour envers Juvenci ; il faudra que celui-ci révèle ses sentiments pour qu'elle découvre les siens. Quant à son refus d'épouser Ricard, c'est seulement le « lavage de cerveau » de Corali qui lui en donne le courage. Peu à peu cependant on la voit devenir elle-même, s'affirmer comme personnage entier et indépendant.

Le combat entre Ernest et Corali se déroule essentiellement autour du problème de l'indépendance féminine. Pour le « surhomme » Ernest, la femme constitue l'être soumis par excellence, colonisé même, formé à l'image de l'homme comme l'homme est façonné à l'image de Dieu. Ne semble-t-il donc pas naturel pour Ernest que Ricard forme à son gré la jeune Adelaissa et que le manque de maturité de celle-ci ne puisse être qu'un avantage ? Dans cette perspective, l'amour devient vraiment un « ennemi » puisqu'il pousse la femme à affirmer sa propre personnalité, à ne pas figurer comme objet dans le jeu des intérêts sociaux. Ernest s'en rend bien compte avec la résistance qu'oppose Corali à sa propre demande en mariage et, en lui démontrant son impuissance, Corali réussit à le libérer de son état aliéné car l'aliénation de la femme, provoquée par l'homme, en est toujours une pour l'homme. *L'enemic amor* est donc, une fois de plus, l'histoire du dépassement de cette aliénation à la suite d'une action dramatique purifiante, d'une « catharsis ».

Cet enchevêtrement de soumission et d'insoumission s'inscrit dans le langage de la pièce, se noue à travers lui. Ce qui est nouveau dans *L'enemic amor*, c'est que nous trouvons au centre du drame un personnage presque sans langage. Adelaissa, en effet, ne parle pas ; elle « est » parlée : inspirée et conditionnée dans son discours par les discours environnants qui cherchent à dominer le sien. Cette absence de discours personnel reflète son incapacité à développer une auto-conscience, une personnalité. Adelaissa est inconsciente et, ainsi, non-langage puisque le langage est la prise de conscience même. Ce non-langage d'Adelaissa n'est nullement comparable au type de discours de Rosina dans *Senyoreta Enigma* car celle-ci dispose bien d'un langage sinon d'une rhétorique. Sans langage, Adelaissa est sans possibilité de dominer son monde.

Parmi les langages dominateurs, il faut souligner ceux d'Ernest et de Corali. Contrairement au discours esthétique d'Eduard, celui d'Ernest est surtout éthique ; il est action, dirigé à dominer le monde par la force. Cependant il est étrangement parallèle à

ce premier dans sa solitude, dans son incapacité de communication. Le discours d'Ernest est violent, tranchant comme une épée, avec une syntaxe dénuée de nuance. Avec cette arme il crée autour de lui un espace vide, rendant impossible tout contact avec autrui. Cela éclate dès l'entrée en scène d'Ernest ; on ne peut même par parler d'entrée en scène, c'est littéralement une entrée dans le vide. Tout le monde s'évade, personne ne veut répondre aux questions d'Ernest. La rencontre avec Corali, à la fin du premier acte, au lieu d'être dialogue, se transforme en monologues parallèles ; il n'y a pas de base de communication commune et c'est ainsi que l'on voit Ernest se vanter devant Corali de l'«avoir» au lieu de fléchir son cœur en douceur. Au cours des actions suivantes, Ernest se rend compte de l'espace vide qui s'ouvre entre lui et les autres, orgueilleusement d'abord, fier de son caractère «direct», avec plus d'humilité par la suite. Cette lucidité naissante est la condition principale du rapprochement de son discours avec ceux des autres protagonistes, discours qui «s'entendent».

C'est Corali qui possède le discours le plus communicatif, le plus chargé de chaleur humaine. Son langage se hisse à la hauteur et à la compréhension de tous, du vieux misanthrope Eladi à l'adolescent Juvenci, et se combine avec les habitudes linguistiques de son milieu et une expression totalement personnelle. Dans le miroir de ce discours humain, celui d'Ernest se reconnaît dans son inhumanité et, à partir de là, se rapproche lentement de ce modèle.

Il y a donc également dans *L'enemic amor* le drame d'un discours isolé qui se découvre dans sa solitude, et le drame d'un non-discours qui cherche à s'inscrire dans les discours parlés. Les discours défectueux révèlent un conflit de société. Ainsi les domaines social et linguistique s'interpénètrent et le théâtre, en tant que monde du langage, représente dans le langage le jeu des conflits réels. La congruence des deux niveaux démontre la vérité du discours dramatique de l'auteur.

Avec *Les petites tragédies*, Miquel de Palol termine cette «trilogie» théâtrale en nuancant encore la problématique antérieure et en manifestant pleinement la maîtrise acquise jusqu'à présent. Plus détachée de modèles littéraires directs, cette pièce est certes la plus individuelle de l'auteur, la plus légère aussi, remplie d'un charme fascinant pour le spectateur.

Nous retrouvons les éléments constitutifs des pièces précé-

dentes. L'action, comme dans *L'enemic amor*, est déterminée par l'intrusion d'un nouveau venu dans le cadre familial bien ordonné. Cette fois les troubles ont pour origine l'arrivée, après une absence de trois ans en Angleterre, d'Eugeni, ancien fiancé de la romantique Aurèlia. Fils prodigue, Eugeni les avait tous laissés sans nouvelles durant tout ce temps, et sa bien-aimée, lassée par l'attente, avait fini par épouser Frédéric, un autre prétendant. L'auteur nous brosse un tableau des sentiments difficiles, contradictoires, entrecoupés de mouvements brusques et inattendus. Il est naturel qu'au début Aurèlia se refuse avec netteté à Eugeni, encore remplie d'amertume contre son attitude inexplicable. Mais Eugeni, par une amabilité irrésistible, arrive à reconquérir la sympathie de la famille et à regagner son unanime respect. De son côté le mari, Frédéric, cet anti-don Juan de la lignée d'Ernest ou de Ricard, se montre bien maladroit en face du drame sentimental vécu par sa femme et dont il ignore évidemment certains aspects. Auparavant, déjà, Aurèlia lui avait paru mystérieuse dans son caractère rêveur et capricieux mais, maintenant, le voilà totalement désarmé devant le monde féminin.

La situation devient de plus en plus complexe. Aurèlia, qui s'obstine dans son refus, ne reste pourtant pas insensible aux flatteries d'Eugeni. Ses tourments intérieurs vont croissant et Frédéric lui-même se rend brutalement compte du déséquilibre sentimental de celle-ci. Marcela et Florentina, soeurs cadettes d'Aurèlia fraîchement sorties du couvent, viennent s'ajouter au triangle en train de se former; après avoir été tenues à l'écart pendant de longues années de toute compagnie masculine, il ne leur déplait pas de se mêler à ce genre d'intrigue. Cela est nettement de trop pour Aurèlia affligée à l'idée que Eugeni, libre, pourrait se lier à Marcella et, ressentant un sentiment de culpabilité envers son mari, elle va jusqu'à supposer que celui-ci pourrait se venger par un flirt avec Florentina. Elle s'abandonne donc à son imagination anxieuse, encline à prévoir le pire, sujette aux plus douloureux déchirements. La jalousie va la séparer du monde familial qui l'entourait jusqu'à présent et la pousser vers une solitude qui, au milieu de la gaieté des autres, lui rendra insupportables ses souffrances. La catastrophe est sur le point d'éclater quand Eugeni, au cours d'une scène probablement entrevue par le mari, cherche à l'embrasser avec violence. Mais enfin il ne s'agit dans cette pièce que de «petites tragédies» et, ainsi, le dénouement est moins catastrophique qu'on aurait pu le redouter: Frédéric, soudainement éclairé, reconnaît son erreur d'attitude et demande à Aurèlia de lui pardonner.

A première vue, la description de la réalité sociologique cède le pas dans cette pièce à l'analyse psychologique des relations possibles entre les deux sexes. Nous trouvons dans *Les petites tragédies* une image presque racinienne des sentiments amoureux où la passion se mélange à la jalousie et à l'angoisse. Au surplus, la pièce se caractérise par l'introduction d'un élément de donjuanisme qui, à l'état latent dans les premières pièces de Palol, se renforcera encore dans *El clavell roig*. Nous sommes étonnés par la facilité avec laquelle Eugeni pénètre dans le monde de chacun des personnages féminins de la pièce, malgré la situation plutôt difficile dans laquelle il se trouve au début. Il conquiert presque sans effort, et son attrait sur Marcela augmente encore le désir d'Aurèlia. Plus compréhensif que Frédéric vis-à-vis de l'âme féminine, il s'impose de telle sorte que le refus d'Aurèlia devient une pure formalité. Avec cette intelligence du coeur féminin, Eugeni s'oppose à cette malheureuse lignée qui va d'Ernest à Frédéric et qui divise le monde palolien en deux camps : les hommes capables de répondre à l'appel du sexe et les autres. Par dessus-tout, *Les petites tragédies* sont une phénoménologie des relations érotiques.

La dimension sociologique ne doit pourtant pas être négligée si l'on veut bien comprendre la pièce. L'intrigue ne se justifie qu'en tant que révolte permanente des jeunes, surtout des jeunes filles, contre la soumission que cherchent à leur imposer les membres de la génération antérieure. Chez Marcela et Florentina, cette attitude de révolte saute aux yeux ; chez Aurèlia, elle est plus intériorisée (d'ailleurs il est significatif qu'elle ait été à moitié contrainte par les parents à épouser Frédéric). Cette révolte prend souvent un ton comique comme dans la conversation suivante entre le sénile érudit Fàbrega, le père Daniel, Eugeni et Marcela :

E. — El Louvre és marvellós!

F. — El Louvre, el louvre!... És l'única ambició de la meua vida... anar a tocar l'espatlla a la Venus de Milo (Ampliosament fa un gest d'acariciar un torç).

E. — Per Déu, senyor Fàbrega, miri que hi ha senyoretetes...

F. — I ara... què es pensa...

M. — Bé: deixi'l dir...

E. — Ho crec... però tant a París com a Londres, les Venus més boniques no són pas les que es guarden en els museus...

F. — Ji, ji, ji... Plaga!

M. — I deuen ser les que tu coneixes més... Oi, Eugeni?

D. — Marcela!

M. — Papa! Es que no puc fer una broma? No sembla sinó...

E. — Oncle!...

D. — A les dones d'allà els pot ser agradable una conversa frívola, moderna... com ara se'n deu dir... com la teva. Però has de recordar que som en una casa catalana! (II,1.)

Le père veut donc conserver la vieille tradition catalane devant l'intrusion de l'étranger porteur d'un esprit «moderniste» et cherchant à modifier profondément le rôle de la femme dans la société jusqu'alors entièrement paternaliste. Le vieux bibliothécaire, qui pense dans les mêmes catégories que le père mais sans obligations «pédagogiques», s'installe mentalement dans la frivolité si fréquente à la fin du siècle. Eugeni et Marcella, dont l'intelligence vive et supérieure dépasse les anciennes contraintes, parviennent sans cesse à démontrer le ridicule de ces attitudes. Pourtant le père a tort quand il dénonce leur esprit «frivole»; cette santé morale ne paraît frivole qu'à travers la perversion du monde des pères.

Sur le plan linguistique, la versatilité d'Eugeni se manifeste dans sa supériorité de langage. Son donjuanisme n'est rien d'autre que la séduction d'un discours qui pénètre dans le cœur de Marcella comme de Florentina ou d'Aurèlia et qui maîtrise même le grand propriétaire Daniel ou le vieux Fàbrega. Par contre, Frédéric ne se fait entendre de personne, pas même de sa femme, elle parlant un langage romantique et aérien, lui utilisant un discours direct et neutre, parfois brutal. La même chose pourrait se dire, à quelques nuances près, du discours de Daniel, imprégné d'un esprit un peu vieillot et moralisant. La domination linguistique appartient alors à celui qui est le moins disposé à donner des solutions à la pièce: à Eugeni.

Ainsi Aurèlia se trouve dans un étrange état de défense. Contrairement aux dialogues Ernest-Coralie ou Eduard-Marta, nous assistons ici non à une confrontation, mais à une fuite constante. A partir du moment où elle est prise dans le système des relations impossibles, sa solitude devient un fait et son discours se meurt dans un douloureux isolement. Le langage, à la fin, ne résoud rien et à sa place apparaît l'anti-langage par excellence: la violence. Il s'agit bien de violence quand Eugeni (III, 6), incapable de gagner à lui Aurèlia, l'embrasse de force, la parole cédant le pas au geste brut. La violence est vraiment le langage du tragique, de la situation sans issue, opposé au langage humain. Dans *Les petites tragédies* cette violence reste limitée, ne devient pas destructrice en raison d'un *deus ex ma-*

china, le changement subit de Frédéric qui nous reconduit dans le monde humain. Ainsi, le cadre du théâtre de salon est-il conservé.

Les petites tragédies marquent la fin d'une série. Quand M. de Palol compose, quatre ans plus tard, *El clavell roig*, il n'écrit plus que pour son propre plaisir, ayant abandonné l'idée d'une carrière dramatique. Aussi *El clavell roig* revêt-il un intérêt tout particulier pour nous.

Comédie de société, *El clavell roig* se distingue en maints aspects du théâtre précédent, malgré des affinités indéniables. Le cadre social, déjà, n'est plus le même; la nouvelle pièce se joue dans un milieu petit-bourgeois et même ouvrier, loin du monde aristocratique qui nous était familier jusqu'alors. L'action se situe dans un hôtel-restaurant d'aspect les plus simples où se retrouvent chaque jour quelques hommes bien pittoresques. L'intrigue de la pièce est constituée par l'arrivée dans ce cercle d'un jeune don juan qui se vante, dans une de ces interminables conversations de bar, de pouvoir séduire — et ceci dans un délai de quinze jours — la belle Lina, fille vertueuse et bonne, estimée de tous pour ses nobles qualités et, de plus, fiancée à Andreu, un humble ouvrier. Gonçal gagnera-t-il son pari? On imagine sans difficulté l'émoi que produit cette déclarations quand on sait que Gonçal a déjà mis à l'épreuve ses capacités en conquérant précédemment Flora avec laquelle est resté encore lié. Les habitués du bar sont stupéfaits mais en même temps incapables de prendre une décision quelconque. Faut-il avertir Lina? Ou faut-il laisser libre cours au jeu, confiant en la vertu de la fille? Avec la plus grande attention le public du bar suit Gonçal qui se met rapidement en oeuvre, troublant Lina qui ne reste pas tout à fait insensible à ses avances. L'oeillet rouge de Gonçal, accepté par Lina sans arrière-pensée, provoque une tension parmi les consommateurs. N'est-ce pas déjà le signe de la conquête? Pendant deux actes nous suivons les vicissitudes de ce pari et, à la fin, nous voyons Lina presque aussi choquée par l'immoralisme de Gonçal que par la mauvaise foi de ses propres amis. Naturellement le projet de Gonçal échoue et quand celui-ci maquillant la réalité, affirme qu'il a mené à bien son projet, les gens du bar le jettent à la porte à coups de bâton.

Comme déjà dans *Les petites tragédies* le donjuanisme est un thème de prédilection chez l'auteur, et les attitudes possibles de l'homme envers la femme restent bien le centre d'in-

térêt. La différence entre Andreu et Gonçal est moins sociale que psychologique : à l'élégance recherchée de Gonçal s'oppose la franchise, dépourvue de nuance, d'Andreu. Celui-ci considère sa fiancée comme sa propriété personnelle ; il ne tient pas compte de sa féminité, d'où le sentiment d'être sous-estimée qu'éprouve Lina. Sur le plan éthique, il est difficile de nier le droit d'Andreu sur elle mais, humainement, cette attitude est loin d'être satisfaisante et Andreu mérite bien d'être troublé dans son assurance par Gonçal. Celui-ci, en effet, loin de produire une impression totalement négative sur Lina lui donne le sentiment d'être valorisée en tant que femme ; c'est un peu pour cela que Lina accepte de fermer les yeux devant le caractère souvent mensonger de ses propos. Quand elle apprend plus tard les vraies intentions de Gonçal sa désillusion est d'autant plus vive qu'avec Gonçal elle se croyait comprise dans ses aspirations les plus profondes. Nous trouvons dans cette pièce, d'une certaine manière, une justification partielle du donjuanisme qui se défend éthiquement par le fait qu'il atteint chez la femme des zones d'âme insatisfaites par un homme du type d'Andreu (ou, précédemment, d'Ernest ou de Frederic). Il faut bien souligner que cette justification reste partielle, étant donné le dénouement du drame qui met ce donjuanisme dans ses vraies limites. Pourtant nous voyons, en considérant la première pièce de Palol, un transfert sensible de la problématique : s'agissait-il avec Eduard de critique éthique de l'esthétisme, nous avons maintenant devant nous la critique esthétique d'une existence entièrement étique.

Dans *El clavell roig* également ce donjuanisme nous apparaît comme un impérialisme du langage. Donjuanisme, cela signifie : se faire entendre auprès de la femme tout en éclipsant, par ce discours même, les rivaux. Ces deux tons, Gonçal les possède à la perfection et cela tranche doublement dans une ambiance ouvrière qui se caractérise précisément par une incapacité linguistique. Par conséquent, l'écart entre la toute-puissance du discours de Gonçal et le balbutiement des autres personnages ne cesse de s'accroître et, à la fin, Gonçal, aveuglé par son pouvoir, croit pouvoir même leur imposer le mensonge de la séduction réussie. A ce moment cet écart provoque une situation de révolte de la partie faible : les ouvriers, qui ne supportent plus ce langage dominateur, se défendent par la force réelle, bien que muette, de leurs coups de bâton pour restituer un état de justice qui semblait rompu. Encore une fois, c'est le passage du langage à la violence qui coupe un noeud dramatique devenu insoluble.

La dernière pièce, *Jueus*, composée dix ans après *El clavell roig*, est un exemple du théâtre historique et ne tombe pas dans le cadre de notre analyse. Nous voulons donc nous limiter à quelques remarques fort générales.

A une époque où l'antisémitisme se dessine à l'horizon européen comme problème crucial, Palol entreprend une oeuvre ambiguë, cherchant à saisir la complexité politico-humaine dans la transposition d'un événement bien précis, tiré de l'histoire locale de Gérone où la peste de 1381 entraîne un programme terrifiant. En trois actes, correspondant à trois «jornadas», M. de Palol nous présente la tragédie du rabi de la ville qui, après avoir sauvé la vie d'un soldat, doit assister au viol de sa propre fille par ce même soldat. La fatalité de la situation juive est donc concentrée dans un destin individuel qui doit être compris comme symbole universel du destin de toute une race au cours des millénaires de son histoire. Drame historique, *Jueus* n'aspire pas tellement à la description du pittoresque historique bien que les nombreux épisodes donnent une image très évocatrice de l'atmosphère d'une ville catalane au xiv^e siècle et du milieu juif de cette époque. L'action se veut transcendante, symbole pouvant expliquer d'une manière simple et claire une situation extrêmement difficile. En cela, il dépasse certainement le théâtre historique d'un auteur comme le Hongrois Julian Hay qui se tourne plutôt vers la couleur locale d'une époque historique déterminée. Mais il apparaît plutôt de forme conventionnelle si on le compare au traitement du même sujet par des auteurs plus récents, comme *Andorra*, de Max Frisch. Le théâtre de Palol reste tragédie historique dans le sens traditionnel, théâtre d'identification agissant plus sur la sensibilité des spectateurs que sur leur intelligence critique et distanciée. Nous pouvons, cependant, admirer dans la pièce cet effort érudit pour saisir la richesse culturelle du monde juif, aspirant à la synthèse du savoir arabe, de la théologie chrétienne et sa propre tradition religieuse. Certes, la culture ne peut que se taire quand surgit la violence indomptée, et le rabi lui-même, désespérant à la fin de son destin, proclame la mort d'un Dieu qui n'a pas su éviter la catastrophe à son fidèle serviteur.

Au terme de notre analyse de l'oeuvre théâtrale de M. de Palol, nous retenons les aspirations modernistes avec lesquelles elle s'insère dans le cadre des premières décades de ce siècle. Certes, M. de Palol n'est pas un auteur aux prises avec la pro-

blématique révolutionnaire de l'époque ; son calme sa modération aussi bien que son goût des traditions héritées ne s'y prêtaient pas. Moderniste, son oeuvre l'est cependant et de manière très personnelle. Influencée à force égale par les tendances du naturalisme et du néo-romantisme, cette production pose comme principe la supériorité du message éthique sur l'esthétisme pur, et libère ainsi la création artistique de la conception de «l'art pour l'art». Déjà dans sa première pièce, Palol entre en lutte contre la vision du poète esthétisant dont l'échec, dans *Senyoreta Enigma* nous découvre la faiblesse de tout un programme artistique. Il est tout naturel que dans la pièce suivante, Palol s'ouvre largement à la tendance naturaliste avec ses préoccupations moralistes. Ensuite, Palol reste fidèle à cette lignée tout en cherchant à la réconcilier avec un certain culte de l'esthétisme et, ainsi, aboutit à des pièces aussi harmonisées que *Les petites tragédies* et *El clavell roig*. Hélas ! cete oeuvre s'arrête là brusquement et reste comme cela trop réduite pour constituer une véritable «histoire».

Les aspirations moralistes se montrent, comme nous avons vu, avec plus de netteté au niveau sociologique. Le plus souvent, la problématique des pièces se fonde sur la situation de la femme dans la société, soit dans la grande soit dans la petite bourgeoisie, situation profondément aliénée puisque la femme se voit privée de tout moyen l'aidant à affirmer pleinement sa personnalité. Or, l'amour est le plus efficace contre-poids à cette soumission de la femme et c'est lui qui pousse celle-ci à une authentique prise de conscience de ses désirs et aspirations, de toute sa personnalité. Ainsi, la description sociologique se soint une fine analyse psychologique et, là, nous découvrons l'auteur tout à fait à l'aise. L'aspect le plus original, sur ce plan, est certainement le thème du donjuanisme qui apparaît de plus en plus dans ses éléments positifs, prêt à agir contre un moralisme trop vigoureux. Ici aussi, nous regrettons que ce thème n'ait pas trouvé d'échos prolongés dans une production ultérieure.

Sans aucun doute, l'élément le plus intéressant pour le critique moderne est le langage dans sa relation avec le tragique. Chaque pièce nous apparaît comme une trame soigneusement tissée de langages personnels qui s'entremêlent et s'opposent en créant un champ dramatique qui pousse vers un dénouement rapide et implacable. Ce dramatisme se manifeste par l'isolement d'un langage (d'Eduard, d'Ernest, d'Aurèlia ou de Gonçal) qui ne parvient pas à communiquer avec les autres, qui sombre dans la solitude et qui ne peut plus subsister en tant que langage

particulier. La fin se produit généralement dans un heurt profond : l'auto-destruction du langage par la violence, cette expression du tragique. Le tragique est inabordable au langage, entouré de ce silence qui pèse sur les derniers actes des pièces analysées. Il y a donc un passage nécessaire d'un langage au silence, passage dans lequel se réalise le tragique. La révélation des limites du langage dans le silence est le trait le plus saillant de ce théâtre et nous mène directement dans la discussion autour de la littérature moderne qui est avant tout une interrogation sur le langage. Et par cette raison cette oeuvre, qui semble, à première vue, si loin de l'actualité littéraire, mériterait d'être arrachée à ce silence qui plane sur elle et d'être rendue à notre attention.

Dr. HORST HINA

**ESCOLA CATALANA D'ART DRAMATIC
TEATRE EL DORADO**

**MOLIERE i
LA FARSA
DELS
METGES**

**TRES LLIÇONS
PÚBLIQUES
ELS DIES
15, 22 i 29
ABRIL 1917**

A DOS QUARTS D'ONZE DEL MATÍ



DEMANINT-SE PROSPECTES

Cartel para una representación de la «Escola Catalana d'Art Dramàtic».
(Colección de grabados del Museo del Instituto.)