

Tomasz Kaczmarek

Université de Łódź

 <https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl

Écrire la fragilité de l'existence humaine ou comment exprimer l'agonie (*Bataille navale* de Reinhard Goering, *Pique-nique en campagne* et *Guernica* de Fernando Arrabal)

Writing the Fragility of Human Existence or How to Express Agony (*Sea Battle* by Reinhard Goering, *Picnic on the Battlefield* and *Guernica* by Fernando Arrabal)

155

Abstract: In this article, the author studies the dramas which, while exposing the absurdity of war, express an apocalyptic vision of humanity doomed to its destruction. Whether it is Reinhard Goering's *Sea battle* or Arrabal's dramas (*Picnic on the Battlefield* and *Guernica*) we are witnessing an obvious renewal of the tragedy. However, the authors do not apply the rules specific to the canonical genre, but by shining a light on the precarious condition of modern man, they paint a world in its self-destruction where there is no place for catharsis. Tragic in its modernized version inevitably provokes the shaking of the dramatic form which testifies not only to human agony but also to that of dramatic art. In fact, the two playwrights undermine the main foundations of "absolute drama", deconstructing the action in the classic sense of the word and depriving their characters of their active attributes of a hero of traditional theater.

Keywords: Reinhard Goering, Fernando Arrabal, agony, apocalypse, war, destruction

Le calme, la brûlure de l'holocauste, l'anéantissement de midi – le calme du désastre¹.

¹ M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 15.

Le XX^e siècle, ébranlé par de nombreuses guerres, est passé dans la postérité comme une période d'effondrement des valeurs humanistes. En témoignent, entre autres, les œuvres des expressionnistes, profondément marquées par l'angoisse existentielle, qui expriment diverses visions d'apocalypse. Cependant, une recherche métaphysique de type mystique, dont on dit qu'elle caractérise la génération allemande de l'époque, n'empêche pas qu'à l'image de la *mort messianique* s'ajoute l'évocation de la mort physique. C'est à ce sujet que nous allons nous pencher en premier lieu sur *Bataille navale* (1917) de Reinhard Goering où nous assistons, selon Philippe Ivernel, à « une apocalypse sans révélation, qui équivaut, théâtralement, au malheur d'une tragédie sans catharsis, ne promettant guère de lumière »². Il est intéressant à ce propos de confronter ce drame expressionniste avec les pièces de Fernando Arrabal : *Pique-nique en campagne* (1952) et *Guernica* (1961), dans lesquelles l'auteur espagnol d'expression française se met à dénoncer l'absurdité de la violence belliqueuse, tout en braquant le projecteur sur un anéantissement simple des individus, victimes de l'affrontement armé. L'expérience de la mort que les deux dramaturges décrivent comme une catastrophe tragiquement inutile les amène à une exploration nihiliste du néant qui ne donne aucun espoir dans l'avenir. Cette écriture sur la mort entraîne également une remise en cause de la tradition dramatique. Ainsi, en abordant la question de la fragilité de l'existence humaine face au carnage guerrier, les deux écrivains ont-ils recours à une forme dramatique qui ne repose pas sur les strictes prescriptions de l'art canonique. De fait, les deux écrivains sapent la structure traditionnelle du drame, à commencer par la *fable* qu'ils déconstruisent pour donner une valeur particulière à la forme brève et fragmentaire au détriment de l'action. Qui plus est, le dialogue censé faire progresser le conflit, semble, en l'occurrence, s'effacer derrière une accumulation polyphonique de soliloques des personnages en détresse. Quant à eux, privés de leur individualité et, compte tenu de leur condition précaire, incapables d'agir, ils se présentent comme des marionnettes désarmées face à un destin aussi cruel qu'irrévocable. Dans ce contexte, la comparaison des œuvres de ces dramaturges permettra de démontrer comment tous deux, chacun à sa manière, arrivent, à la suite de la destruction brutale de la guerre, à créer « un théâtre de l'agonie », témoignage désolant de la déchéance de l'humanité.

C'est en se souvenant de la bataille navale qui s'est produite à Skagerak en 1916 que Reinhard Goering s'est apprêté à écrire son drame qui a été aussitôt classé (au demeurant à tort) parmi les œuvres expressionnistes abordant ouvertement la question révolutionnaire. Néanmoins, malgré les

² Ph. Ivernel, « L'Expressionnisme et l'expérience de la mort. Le cas de *Bataille navale* », *Études Théâtrales*, n° 7, 1995, p. 108.

propos contestataires d'un matelot insurgé contre le système bourgeois qui a contribué au carnage de la Grande Guerre, nous n'assistons point à un soulèvement, « aucun programme n'est exposé »³. De fait, plutôt qu'inciter le spectateur à se révolter contre la guerre, le dramaturge allemand se borne à peindre les sept marins enfermés dans la tourelle d'un cuirassé qui sont emmenés à la bataille et vers une mort inexorable. Nous sommes témoins de leurs conversations au cours desquelles ils expriment leurs espoir, nostalgie, esprit séditieux, tout en attendant un affrontement imminent avec l'ennemi. L'action au sens traditionnel du mot étant inexistante dans le texte, le dramaturge se concentre sur une atmosphère aussi étouffante qu'angoissante qui s'accroît toujours jusqu'au point culminant où les matelots abandonnés sur des eaux hostiles seront en fin de compte ensevelis dans leurs profondeurs. Ils ont beau s'interroger (dans un langage emphatique propre à l'esthétique expressionniste) sur le sens de leur sacrifice, ils ne trouveront aucune réponse reconfortante, et ils finiront par se rendre compte de l'absurdité de la situation dans laquelle ils se trouvent, une situation sans issue qui se solde par un holocauste épouvantable privé de toute justification. Qui plus est, pour souligner le destin implacable, l'auteur enlève à ces malheureux soldats des traits humains, ce qui sera signalé par les masques à gaz dont les marins seront revêtus lors de la bataille. Anonymes et insignifiants comme des maillons d'une

157

chaîne imperturbable, ils perdent toute espérance et sombrent dans une furie dévastatrice qui les conduit à l'anéantissement.

Une situation analogue de désespérance émane aussi des deux drames d'Arrabal à cette différence près que l'écrivain espagnol « instaure un nouveau style, comique-onirique, à la limite de la naïveté et du sadisme »⁴ dont il se sert pour dénoncer les insanités de la guerre. Ces œuvres, qui ne sont pas encore explicitement placées sous l'étendard du *Théâtre panique*, se caractérisent par une vision foncièrement pessimiste que le dramaturge porte sur la condition humaine. Au premier abord, *Pique-nique en campagne* (1952), que l'écrivain espagnol écrit seulement à l'âge de 20 ans à l'occasion de la guerre de Corée et qui est mis en scène par Jean-Marie Serreau au Théâtre de Lutèce en 1959, semble ne rappeler en aucun point le drame expressionniste de Goering. Cet « enfant de Goya, de Buñuel et de la guerre civile »⁵, comme le décrit Gilles Sandier cité dans les colonnes de *Rouge et Noir*, est loin d'adopter le langage poétique, l'hypertrophie de la subjectivité propre à la génération allemande. L'auteur même désavoue son œuvre en déclarant à son propos : « je voulais exposer certaines idées,

³ W. Steffens, « Théâtre », in *L'Expressionnisme*, éd. L. Richard, Paris, Somogy, 1993, p. 167.

⁴ G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966, p. 154.

⁵ *Rouge et Noir*, n° 16, 1970, p. 6.

mais c'est une pièce didactique et je ne l'aime pas beaucoup »⁶. En effet, en recourant au grotesque, Arrabal exprime ouvertement ses intentions pacifiques qui, tout en déconcertant le public par un langage absurde, tente d'ébranler les esprits de ses contemporains. En jouant sur le double sens du mot campagne, l'auteur décrit un épisode de la vie d'un soldat, Zapo, qui reçoit une visite inopinée de ses parents sur le champ de bataille où il est sensé se battre contre les troupes adversaires. Sourds aux avertissements de leur fils sur le danger qu'ils courent, les vieillards s'apprêtent bel et bien à pique-niquer sous une pluie de bombes. Un soldat ennemi, Zepo, se baladant à proximité de la ligne de front, se fait capturer par Zapo pour être, plus tard, invité à se joindre au repas champêtre. Ayant constaté que la guerre n'a aucun sens, tous les convives se mettent à danser au milieu du champ de bataille, mais, au lieu d'une scène bucolique, nous assistons à une vraie danse macabre⁷ car, lors de l'attaque, tous les personnages aussi joyeux qu'insoucians seront fauchés par une rafale de mitrailleuse.

Guernica semble plus proche de la pièce de Goering ne serait-ce que par l'espace réduit et claustrophobe dans lequel se meuvent, ou plutôt stagnent désarmés les protagonistes de cette pochade aussi à visées antimilitaristes. Comme dans le drame de l'auteur allemand, ici deux personnages sont bloqués à l'intérieur, en l'occurrence, de leur appartement pendant un bombardement incessant. Pourtant, la comparaison semble s'arrêter là car l'humour noir est aussi au rendez-vous comme dans le texte précédent d'Arrabal. La pièce commence après le premier largage des bombes qui a surpris la vieille Lira dans les waters où elle adore passer son temps à lire des livres. Coincée par les gravats, elle ne peut pas s'en dégager (d'ailleurs on ne la verra jamais sur scène), tandis que son mari Fanchou se trouve désespéré au milieu de la maison détruite. Ainsi, dès la première attaque jusqu'à la dernière provoquant leur mort et leur ascension grotesque vers le ciel, nous assistons aux conversations quelque peu déroutantes entre les époux qui, face à la destruction, n'hésitent pas à aborder des sujets aussi bien frivoles que grossiers de leur vie commune. Arrabal ne pense pas à ne pas respecter « les victimes du fascisme »⁸, comme le fait croire Michel Pruner, mais il désire montrer tout simplement ses personnages pris aux pièges de situations absurdes et cruelles qui les dépassent.

Les trois textes qui diffèrent entre eux sur plusieurs plans, semblent se rapprocher au niveau de la forme, sans aucun doute modernisée, de la tragédie. De fait, en décrivant une atmosphère inéluctable qui entoure les

⁶ A. Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, p. 10.

⁷ Á. Berenguer, « Introducción y análisis de *Pic-Nic* », in F. Arrabal, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 81.

⁸ M. Pruner, « Arrabal », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. M. Corvin, Paris, Larousse, 2001, p. 121.

matelots, Goering semble exprimer une situation tragique comparable à la tradition du théâtre antique. *Bataille navale* rentre sans conteste dans cette catégorie tout en pervertissant quelque peu le modèle canonique. Wilhelm Steffens constate à ce propos : « un événement réel est transposé en tragédie »⁹, et plus loin d'ajouter « la répétition classique de la lamentation est la réponse à un destin provenant de l'extérieur »¹⁰. Le dramaturge allemand ne choisit pourtant pas des personnages héroïques qui seraient capables d'égaliser les titans du théâtre grec, prêts à se révolter contre les puissances aussi divines que voraces. Face à l'apocalypse de la Grande Guerre, l'individu, intégré *nolens volens* et englouti par (et dans) un système militaire, n'est pas à même d'agir contre celui-ci, ce que le 4^e matelot résume dans une phrase pleine d'amertume : « nous sommes un mouvement d'horlogerie, les aiguilles sont devenues folles ! »¹¹ Dans ce contexte, tout ce qui reste aux marins, c'est d'exhaler une plainte déchirante à un Dieu caché et aveugle face au destin effroyable de l'homme. « Sans noms leur permettant de s'interpeller »¹², les matelots semblent incarner l'humanité dont les individus aliénés sont assujettis à la folie des dirigeants les condamnant à l'anéantissement. De fait, l'un d'eux, le mutin, se lance dans une accusation contre un système anonyme et féroce qui force les innocents à sacrifier leur vie :

La vie est belle et douce. Le soleil nous offre des jours dorés ; les forêts, des rires espiègles. L'amour se pare de fleurs : la jeunesse danse avec ivresse sur les prairies. Quand soudain résonne le tambour. Et c'en est fini de tout ! la vie perd sa valeur, l'un après l'autre, les hommes comparaissent devant la mort. Depuis deux ans déjà se tait la joyeuse mélodie. Depuis deux ans nous errons sur cette eau, aveugles et obsédés, tuant, mourant¹³.

Pourtant, le discours contestataire du 5^e matelot ne convainc point ses camarades. Au demeurant, le présumé révolté est bien conscient qu'aucune insurrection ne peut se réaliser dans les conditions dans lesquelles il se trouve avec ses camarades. Goering exprime son indignation à l'encontre de la guerre, mais, en incorporant les propos incendiaires du mutin, il semble mettre l'accent sur la situation tragique des marins dont l'ultime échappatoire ne sera que la mort. Et, au moment de la catastrophe, tous se résignent devant l'inexorable destin. Au milieu des explosions et de la confusion complète, une voix déchirante parmi les soldats s'écrie qui commente l'accomplissement de l'apocalypse :

⁹ W. Steffens, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. Goering, *Bataille navale*, trad. Ph. Ivernel, *Études Théâtrales*, n° 7, 1995, p. 124.

¹² L. Richard, *Comprendre l'Expressionnisme*, Gollion, Infolio éditions, 2012, p. 128.

¹³ R. Goering, *op. cit.*, p. 123.

Patrie, patrie, oh chère patrie. Nous sommes des porcs qui attendent le boucher. Nous sommes des veaux qu'on saigne. Notre sang colore les poissons ! Patrie, vois donc, vois, vois ! des porcs qu'on abat, des veaux qu'on saigne !¹⁴

L'approche avec laquelle Arrabal aborde le thème de la guerre diverge de loin de celle de son confrère allemand. Dans *Pique-nique en campagne*, il n'y a point de lamentations et en dépit du conflit armé qui menace directement la vie des personnages, la tonalité de la pièce s'inscrit plutôt dans la caricature. En effet, l'écrivain espagnol recourt à la parodie pour dénoncer l'absurdité de la violence. En témoigne M. Tépan, père du fantassin mélancolique, qui chante la réalité de la vie soldatesque : « on aime bien tuer et lancer des grenades et porter un casque, ça fait chic, mais on finit par s'emmerder »¹⁵. Les personnages sont absolument inconscients et apparaissent comme des individus rudes. D'un côté, les parents se montrent compréhensifs envers le soldat arrêté par leur fils (en donnant des conseils à leur garçon sur comment celui-ci devrait traiter humainement son prisonnier), de l'autre, ils ne réservent aucune empathie pour les victimes des attaques destructrices, par exemple quand, après le bombardement, deux infirmiers arrivent à la recherche des corps, et inconsolés de n'avoir trouvé aucun cadavre, le père Tépan les reconforte en disant en toute sincérité : « ne vous en faites pas ! si nous trouvons un mort nous vous le gardons ! Pas de danger qu'on le donne à quelqu'un d'autre ! »¹⁶ Il en est de même avec Fanchou dans *Guernica* qui n'hésite pas à tenir des discours apparemment insensés au sujet de l'armement. Tout en restant une victime de la guerre, il pense que la production d'armes est un processus tout à fait naturel : « si la bombe tue beaucoup de monde, elle est bonne et ils en fabriquent davantage, et si elle ne tue personne elle ne vaut rien et ils n'en fabriquent plus »¹⁷.

Ces propos s'éloignent visiblement du paradigme tragique. Néanmoins, par-delà la tonalité manifestement cocasse, les pièces d'Arrabal correspondent aussi à l'esthétique de la tragédie, que l'on peut qualifier, aux dires de Peter Norrish, de tragédie farcesque¹⁸ ou, selon Jean-Marie Domenach, d'infra-tragédie. Ce dernier constate qu'après les deux conflits mondiaux, la tragédie ne revient plus du côté bien connu, celui des héros affrontant les dieux, mais « de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ F. Arrabal, *Pique-nique en campagne*, in *Théâtre*, Paris, Julliard, 1961, p. 178.

¹⁶ *Ibid.*, p. 196.

¹⁷ F. Arrabal, *Guernica*, in *Théâtre...*, p. 39.

¹⁸ P. Norrish, *New Tragedy and Comedy in France 1945-70*, London, Palgrave Macmillan, 1988, p. 124-137.

plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie »¹⁹. Emmanuel Jacquart évoque à ce propos la dérision dans laquelle se réfugient les absurdistes de la deuxième moitié du XX^e siècle, tout en abordant la condition tragique de l'homme, « tragique et dérision s'impliquent [...] tous deux constituent le verso et le recto d'un même problème »²⁰. Qui plus est, le comique est une expression encore plus poignante de l'absurdité de la guerre qui supprime la vie des innocents. Par la mise en avant de ses incongruités, celle-ci se manifeste dans toute sa dimension aussi bien horrifiante que saugrenue.

Dans la conception classique de la tragédie, une liberté devait faire face à la transcendance ou à une autre liberté, mais dans les pièces étudiées, la fatalité naît du clivage insurmontable entre l'homme et le monde incompréhensible. Il n'y a point de héros aptes à combattre le destin, mais des êtres simples pliés sous la banalité de la vie absurde. L'ancien fatum est remplacé par la machine, son omniprésence répudiant les catégories humanistes. En effet, le tragique s'exprime à travers la technique : plus l'homme devient moderne, plus il se lance dans des inventions censées améliorer la vie de l'humanité, et plus ce progrès – qui aux yeux de Domenach est un « projet sans visage »²¹ – se retourne contre l'homme. La mécanisation infernale, souvent évoquée dans les œuvres des expressionnistes, se dévoile nettement dans *Bataille navale* où les marins deviennent des éléments anonymes du navire au même point que les vis du cuirassé. Arrabal attire aussi l'attention sur la technique, certes, sans aucun doute dans une moindre mesure, mais il ne manque pas de souligner sur un ton quelque peu bouffon son efficacité meurtrière. Dans *Pique-nique en campagne*, le père de Zapo constate une différence entre les guerres modernes et celles qu'il a menées dans sa vie de soldat, tout en affichant son incompréhension à l'égard des nouvelles méthodes d'extermination. Fanchou et Lira ont aussi du mal à comprendre la destruction massive de leur ville. Le couple de vieux Basques est tellement ahuri par les dévastations de l'attaque aérienne qu'ils ne réussissent pas à se rendre compte de leur situation tragique. C'est pourquoi leur comportement, si bizarre qu'il puisse paraître, ne devrait pas déconcerter, car l'auteur espagnol tente de décrire une tragédie moderne de personnages « en train de perdre conscience »²².

Contrairement à la forme traditionnelle de la tragédie, dans le cas de ces trois pièces, il n'y a point d'intrigue, aucune tension dramatique, menant à un dénouement néfaste, car dès le début, les individus condamnés à périr

¹⁹ J.-M. Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 260.

²⁰ E. Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974, p. 93.

²¹ J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 259.

²² *Ibid.*, p. 275.

y sont placés dans une situation extrême. Comme ceux-ci ne sont pas des personnages au sens classique du mot, c'est-à-dire des agents actifs qui, en agissant, font avancer l'action, ils semblent résignés, tels des rouages dans un engrenage, à leur destin fatal. Ainsi, dans ces drames, toute l'énergie dramatique se focalise sur les états d'âme des victimes et si les dramaturges recourent au phrasé ampoulé ou qu'ils choisissent délibérément un ton loufoque, ils expriment toujours la précarité de la vie humaine vouée à son inéluctable destruction. Dans cette perspective, l'intrigue s'efface avec le dialogue. Celui-ci, dans l'acception traditionnelle du terme, n'est plus opérant dans les drames analysés. Dans l'œuvre de Goering, c'est la *choralité* qui prend le dessus sur la forme dialogique canonique. De fait, dépourvus de traits individuels, les sept marins prennent la parole pour signaler non seulement la fragilité de l'existence humaine, mais aussi leur enlèvement « dans le bestial ou dans l'inanimé »²³. Ainsi témoignent-ils de leur dépersonnalisation : « nous sommes de simples flocons chassés dans votre tempête. Des balles qui volent jetés par vous. Des étincelles qui errent sur l'eau »²⁴.

Arrabal met aussi en évidence la déshumanisation des individus, mais en recourant à un langage quotidien qui exprime, comme dirait Ionesco, un vide ontologique. La forme dialogique ne devrait pas nous induire en erreur que nous assistons à un vrai échange de répliques, car chaque personnage exprime son propre désarroi sans que la communication se réalise pleinement. C'est dire que le dramaturge espagnol privilégie aussi le personnage-témoin qui remplace le personnage agissant. Dans le cas du drame expressionniste, le monologue « a la structure d'une plainte et d'un cri »²⁵, tandis que dans les pièces d'Arrabal, il expose leur déréliction au travers des propos parfois vulgaires. En écoutant Fanchou et Lira nous avons l'impression que les deux vieillards, tout en s'adressant l'un à l'autre, se lancent dans un dialogue de sourds :

Voix de Lira : Je ne peux plus bouger. (*plaintivement*) Mais quand cette guerre va-t-elle finir ?

Fanchou : C'est ça, madame voudrait que la guerre finisse quand ça lui plaît.

Voix de Lira : *pleurnichant*. Ils ne peuvent pas l'arrêter ?

Fanchou : Bien sûr que non²⁶.

Qui plus est, ce dialogue permet au couple de mettre en avant leur condition fatale, ce qui sera renforcé par des propos parfois cruels. Quand

²³ J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 206.

²⁴ R. Goering, *op. cit.*, p. 137.

²⁵ J.-M. Palmier, *L'Expressionnisme et les arts. 2 peinture – théâtre – cinéma*, Paris, Payot, 1980, p. 86.

²⁶ F. Arrabal, *Guernica...*, p. 43.

l'épouse souffrante, telle Willie dans *Oh les beaux jours* de Beckett, disparaît petit à petit ensevelie par les pierres qui lui arrivent jusqu'au cou, son mari a l'intention de lui remonter le moral en lui contant une bonne histoire : « tu veux que je te raconte celle de la femme qui était dans les waters et qui est restée ensevelie sous les décombres ? »²⁷ Parfois, les personnages évoquent un avenir plus radieux, comme s'ils voulaient croire à un retournement de situation. Pourtant, il y aura toujours quelqu'un pour rappeler les rêveurs à la réalité désolante : « n'accordez pas tant d'importance à tout ce qu'on dit. Bien regrettable de se prendre ainsi au sérieux »²⁸. Si dans la pièce de Goering un commentateur désabusé rend compte de l'absurdité de la langue, dans celles d'Arrabal le dialogue déraisonnable semble déjà exprimer la vacuité des mots, tout en mettant en exergue la situation extrême des personnages. En témoigne la dernière scène de *Pique-nique en campagne*, qui d'ailleurs fait penser à un dialogue expressionniste (mais à rebours), où les ennemis, avant d'être massacrés, envisagent de mettre fin à la guerre, cette séquence soulignant encore plus fortement la dimension tragique de l'œuvre :

M. Tépan : Alors, arrêtons la guerre.

Zépo : Et comment ?

M. Tépan : Très simple : toi tu 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.

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

Zapo : Comment se fait-il qu'on n'ait 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 guitares et des castagnettes pour être tranquilles !²⁹

*

Les trois pièces si différentes qu'elles soient entre elles, témoignent d'un événement traumatisant qui a indubitablement touché les esprits des dramaturges. Toutes les trois évoquent des affrontements guerriers qui précipitent les hommes dans les abîmes du néant. Qu'il s'agisse de la Grande Guerre (Goering), de la guerre en Corée ou du bombardement sauvage de Guernica lors de la guerre civile en Espagne (Arrabal), nous voyons comment l'être humain, pris dans l'engrenage inextricable de

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁸ R. Goering, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ F. Arrabal, *Pique-nique en campagne...*, p. 201-202.

forces aussi incompréhensibles que dévastatrices, assiste à une apocalypse effrénée. Ce qui lie les trois textes, c'est une nouvelle forme de tragédie qui détruit de fond en comble sa version classique. Tout d'abord, à des héros exemplaires succèdent des êtres communs, l'éloquence s'efface derrière le trivial (surtout chez Arrabal), le cri cède la place à la gouaillerie, le tragique allant « au fond de sa réalité terrestre », « vers le bas » devenant « cette infra-tragédie du quotidien, du banal et du dérisoire »³⁰. Goering adopte encore un langage enflammé propre à la génération expressionniste tandis que le dramaturge espagnol opte pour une langue ordinaire qui frôle parfois la grossièreté, mais tous deux expriment la chute des valeurs humanistes tout en accentuant leur pessimisme radical.

Dans ce contexte, il y aurait lieu de parler de « théâtre de l'agonie », terme que l'on peut envisager au moins sous deux angles. Premièrement, nous participons au destin tragique des personnages et à leur mort imminente et, deuxièmement, nous sommes témoins de la déconstruction de la forme traditionnelle du drame. De fait, en analysant les trois drames, force nous est de constater le manque d'intrigue, ce qui est confirmé aussi par l'absence de dialogue, autre élément de voûte de la tension dramatique. Partant, les personnages privés de leurs attributs actifs, semblent réduits à la fonction de pantins broyés par la grande machine guerrière, inaptes à une quelconque action. Ainsi, s'opère radicalement la transmutation au théâtre qui restitue une image hideuse et grotesque de la réalité insoutenable de la guerre, qui est de l'ordre de la tragédie.

164

Bibliographie

- Arrabal, Fernando, *Guernica, Pique-nique en campagne*, in *Théâtre*, Paris, Julliard, 1961
 Berenguer, Ángel, «Introducción y análisis de *Pic-Nic*», in Arrabal Fernando, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1983
 Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980
 Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, 1967
 Goering, Reinhard, *Bataille navale*, trad. Philippe Ivernel, *Études Théâtrales*, n° 7, 1995
 Ivernel, Philippe, « L'Expressionnisme et l'expérience de la mort. Le cas de *Bataille navale* », *Études Théâtrales*, n° 7, 1995
 Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974
 Norrish, Peter, *New Tragedy and Comedy in France 1945-70*, London, Palgrave Macmillan, 1988
 Palmier, Jean-Michel, *L'Expressionnisme et les arts. 2 peinture – théâtre – cinéma*, Paris, Payot, 1980

³⁰ J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 275.

- Pruner, Michel, « Arrabal », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Michel Corvin, Paris, Larousse, 2001
- Richard, Lionel, *Comprendre l'Expressionnisme*, Gollion, Infolio éditions, 2012
- Sandier, Gilles, note dans *Rouge et Noir*, n° 16, 1970
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012
- Schifres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969
- Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966
- Steffens, Wilhelm, « Théâtre », in *L'Expressionnisme*, éd. Lionel Richard, Paris, Somogy, 1993

Notice bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek enseigne la langue et la littérature (italienne et française) à l'Université de Łódź. Thèse sur l'œuvre de Henri-René Lenormand. Habilitation sur le personnage dans le théâtre français face à la tradition de l'expressionnisme européen. Publications sur le théâtre français, italien et polonais dans le contexte des avant-gardes du XX^e siècle.