

***Cris des cœurs* de Jean-Victor Pellerin, exemple d'une pièce hybride**

Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni tout récit ni tout drame ? Nommez-la un être hybride ; il suffit que cet hybride me plaise et m'instruise plus que les productions régulières de vos auteurs corrects, tels que Racine et autres.

G. E. Lessing (*Dramaturgie de Hambourg*)

Introduction

Jean-Victor Pellerin (1889-1970), dont on chercherait le nom en vain dans les ouvrages ou manuels consacrés au théâtre français, a pourtant bénéficié au cours de sa vie d'une notoriété indéniable. Cet oubli injuste est peut-être dû à l'originalité de sa plume qui sortait du carcan du soi-disant « cartésianisme » régnant sans partage sur les scènes parisiennes. Indigné par l'accroissement du rationalisme matérialiste, il critique ouvertement le réalisme et il le fait au nom du « théologien » plutôt qu'en celui de l'esthète. Son attitude se rapproche visiblement de l'expressionnisme, car l'auteur désire farouchement faire sortir l'homme de la prison de sa matérialité, et étaler devant lui une autre dimension, celle de sa vie intérieure.

C'est à ce propos qu'il est intéressant d'étudier *Cris des cœurs* (1928) de cet auteur quelque peu négligé, qui tant sur le plan formel que thématique se présente comme une pièce fortement disparate, pleine d'éléments hétéroclites. Tout d'abord, on remarque déjà au niveau de la structure dramatique même une certaine hybridité générique.

Prof. Tomasz Kaczmarek – professeur à l'Institut de Philologie Romane de l'Université de Łódź.
Adresse pour correspondance : Institut de Philologie Romane, Université de Łódź, ul. Pomorska 171/173,
91-404 Łódź, Pologne ; e-mail : tkn@wp.eu

En effet, le drame se compose de trois parties, chacune relevant d'un « genre » différent (mélodrame, tragédie, mystère), qui constituent une ample composition dramatique peignant la société du temps de l'écrivain. Ensuite, en refusant le réel au théâtre, Pellerin met en cause la matérialité de la scène, ce qui va le conduire par conséquent à atomiser les catégories aristotéliennes du temps et de l'espace. La division traditionnelle du drame sera remplacée par celle des tableaux, où le rêve empiète constamment sur la réalité de la veille. En privilégiant la dimension onirique, le dramaturge prépare un terrain fertile au morcellement du psychisme de ses personnages. Enfin, de cette combinaison fantaisiste de diverses strates temporelles et spatiales découle logiquement « l'éclatement » du protagoniste qui part, tels les vagabonds strindbergiens, à la recherche de l'identité perdue. Sa quête intérieure lui permet d'aborder ses différentes instances psychiques, le plus souvent représentées par d'autres comparses. C'est à travers cette polyphonie originale que Pellerin exprime remarquablement la fragilité psychologique de l'homme moderne qui tente tant bien que mal de retourner à la sérénité et à son intégrité originelle.

Cris des cœurs, les préliminaires

Vers la fin du XIX^e siècle nous assistons au jaillissement d'une nouvelle dramaturgie (Strindberg, Tchekov) où l'intrigue centrée et unitaire est reléguée à l'arrière-plan de l'action plurielle et fragmentaire, « il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation ; celle-ci émerge peu à peu, comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les bribes d'histoire, les fragments du passé qui se font jour » (Vinaver, 1993 : 44). Telle est la pièce de Pellerin qui échappe au carcan du rationalisme dans le théâtre français afin de scruter « l'indicible », sans pour autant abandonner l'expression verbale. L'auteur nous plonge directement dans une « histoire » qui, par ses ramifications, renvoie vers la fin à l'idée directrice, celle de la recherche de l'âme par l'homme désorienté au sein de la société industrialisée. L'écrivain français n'appartient pourtant pas aux maîtres de pièces à thèse, loin de là. Il construit son œuvre d'éléments aussi hétéroclites que discontinus susceptibles d'exprimer le plus convenablement possible la complexité de la vie et la crise intérieure de l'homme moderne. Il n'est donc pas étonnant que, pour mener à bon port son drame, l'auteur ne puisse pas avoir recours à la vieille charpente dramatique, il la décompose formellement afin de garder, comme l'appelaient les expressionnistes, le « Grundmotif ». En reliant cette pièce il serait donc souhaitable de toujours tenir compte de son hybridité qui témoigne, entre autres, d'un fort déchirement de l'écrivain entre le monde réel et imaginaire. Il faut entrer dans l'univers de Pellerin avec une certaine ingénuité sans craindre les inconséquences ni même les bizarreries de toutes sortes qu'il nous propose.

Monsieur « pense », ou le mélodrame manqué

La première pièce, qui se déroule entièrement dans un cabinet de travail, relate l'histoire du jeune Jacques douloureusement harcelé par ses doutes intérieurs. Mais la précision de l'endroit clos n'est point pertinente, car le vrai drame se réalise dans la tête¹ du protagoniste déséquilibré. Dès le début nous voyons un autodidacte désireux coûte que coûte de devenir un scientifique éminent qui se débat avec un bouillonnement d'idées de plus en plus harcelantes. Il est tellement bouleversé par l'assaillement des paroles qu'il craint l'explosion imminente de sa tête. Tel un fou, il se met tout d'abord à marmotter des mots sans suite pour arriver à s'écrier dans un accès de rage :

Mysticisme... Scepticisme... Communisme... Capitalisme... Athlétisme... Scientifisme... Puritanisme... Putanisme... (*Un temps. Puis, de plus en plus vite*) Romantisme... Réalisme... Symbolisme... Impressionisme, Expressionnisme, Simultanéisme, Synthétisme, Intégralisme, Futurisme, Cubisme, Dadaïsme, Paroxysme !... (Pellerin, 1928 : 10)

Après cette première attaque de nerfs, Pellerin nous propose une conversation entre le personnage principal et sa bien-aimée Suzanne, durant laquelle nous apprenons le différend entre les deux : la femme ne rêve que de passer plus de temps avec son homme tandis que celui-ci lui reproche de ne pas le comprendre, tant s'en faut, il la juge philistine. Ce dialogue, emprunté sans aucun doute au théâtre réaliste, pêche par la médiocrité et la longueur des propos débités. L'écrivain l'introduit tout de même, non qu'il trahisse un faible pour l'esthétique boulevardière, mais pour établir un contraste entre la dimension réaliste et celle de la nébulosité de la vie intérieure échappant aux lois rigoristes de la raison. De fait, suite à cet épisode, dès que Jacques se trouve seul, Pellerin nous plonge à l'improviste dans un autre monde en nous invitant à découvrir les méandres ombrageux de l'âme déchirée de l'homme. Quand le protagoniste s'effondre sur son bureau, sa tête se met à grossir au point de devenir démesurément monstrueuse. Tout bouscule, bascule dans une fantasmagorie cocasse, car au cours de la scène, de la tête du jeune homme sortiront en masse diverses créatures bizarres, les « céphalocoques » qui incarnent le monde contemporain que cache son pauvre crâne :

Ils sont des nains difformes et grotesques, vêtus de costumes en papier ou en carton, qui synthétisent de façon caricaturale les personnages suivants : le romantique, le bourgeois capitaliste, le révolutionnaire, l'homme des laboratoires, l'éphèbe moderniste, l'athlète complet, le puritain ès lettres, le pitre forain, la pucelle de jadis, l'enfant de chœur, la putain (Pellerin, 1928 : 22).

1. La pièce a été originellement intitulée *Tête*.

Chacun d'entre eux, sans tenir compte de la présence des autres, prend des poses spécifiques. Le Romantique joue de la guitare, le Bourgeois consulte avec onction son portefeuille alors que l'Athlète s'adonne à des exercices physiques. Ces personnages, si on peut les considérer vraiment comme tels, semblent extrêmement schématisés et privés de tous traits individuels. De fait, ils pérorent comme des marionnettes condamnées à déclamer somnambuliquement leurs textes. Par exemple, le bourgeois chantera les bienfaits de la guerre, des propos qui plaisent aussi au puritain qui constate : « une bonne guerre, oui, de temps en temps » (Pellerin, 1928 : 31). Mais quelques instants plus tard, tout le monde tourne casaque et porte le drapeau du pacifisme contre l'étonnement subit de Jacques. Sans aucun doute, à part la fantasmagorie qui prépare le terrain à l'action quasi onirique, le dramaturge table avant tout sur l'atomisation de son personnage principal. Or, dans cette « danse de gnomes » tous ces pantins reflètent les différentes instances psychiques du protagoniste : L'Homme des Laboratoires renvoie à la confiance en la raison humaine, tandis que Le Révolutionnaire symbolise la compassion envers les pauvres ; Le Romantique incarne la volonté de s'évader de la réalité opprimante alors que Le Bourgeois, un esprit mercantile déplorable ; L'Éphèbe est l'expression effrénée des désirs les plus secrets qui seront contrôlés par la sévérité du Puritain, son Super Ego. Ce qui attire particulièrement notre attention, c'est la figure du gamin voulant servir une messe, qui rappelle par plusieurs traits le Jacques à l'époque de son enfance. Le dialogue entre les deux démontre que le garçon est le sosie en gestation du scientifique, l'innocence et la naïveté symbolisant l'état psychique fragile de ce premier. La quête de l'enfant est bien évidemment l'envie de Jacques qui hésite entre sa vie actuelle, où les sentiments n'ont pas de place et la volonté de retrouver la sérénité originelle dans la foi. À un moment donné nous assistons à une vraie scène empruntée au « théâtre dans le théâtre », car nous voyons le pauvre gamin persécuté par d'autres céphalocoques, comme Jacques l'est par ses doutes. Bientôt l'épisode arrive à son paroxysme où tous les gnomes se mettent à tourner autour du protagoniste dans une ronde hallucinante et cauchemardesque, c'est dire, que ces émanations se trouvent là pour martyriser le personnage dont l'âme souffrante devient un vrai champ de bataille. Et puis, brusquement, s'opère un retour à la réalité, la grosse tête se dégonfle et les nains disparaissent. Dès lors Suzanne apparaît, comme si elle représentait le monde rationnel et matérialiste. C'est elle qui, d'une manière maternelle, embrasse son amoureux décontenancé et s'apitoie sur son sort, tout en négligeant les besoins spirituels de ce dernier. Le rideau tombe au moment où la femme prononce ces mots tendres : « mon pauvre petit... Mon pauvre petit... » (Pellerin, 1928 : 43).

La dernière scène baisse quelque peu dans l'emphatique et l'émotionnel qui frôlent artificiellement le ressort mélodramatique de la pièce, devant lequel le public pouvait se sentir désabusé. Quoi qu'il en soit, le dramaturge semble, tel son protagoniste, tiraillé par les incertitudes non seulement sur la présumée intégrité psychique de l'être humain, mais aussi sur l'efficacité de l'expression littéraire assoiffée de rendre compte du conflit intérieur de l'homme moderne. Qu'il soit insurmontable, du moins à ce

stade de réflexion du dramaturge, en témoigne la décision de Pellerin de supprimer cette « saynète » dans la deuxième version de son spectacle.

La cage aux hommes, ou la tragédie moderne

La deuxième partie ne se concentre plus sur l'histoire individuelle des personnages et constitue une fresque de l'humanité déboussolée. Pellerin introduit au début deux agents de police qui commentent la vie des résidents du quartier. À l'instar de Brecht, l'écrivain français juge nécessaire cette dimension épique, ne serait-ce que pour éclairer l'action qui se manifesterà à travers les multiples épisodes juxtaposés. Afin de mettre en valeur la discontinuité de l'histoire représentée, le dramaturge choisit des tableaux qui sont liés librement les uns aux autres sans tenir compte de leur ordre chronologique. Le dramaturge fait aussi un net distinguo entre l'extérieur, tranquille et silencieux et l'intérieur mystérieux. Au moment où l'auteur nous fait entrer au cœur des appartements, il brise la carapace de sérénité trompeuse et il le fait en tant qu'en-chanteur de scène. Au deuxième tableau il précise ceci dans les didascalies : « brusquement, la rue disparaît. Et la façade des immeubles se volatilise, laissant apparaître d'un seul coup, en pleine lumière, tout ce qui s'abritait derrière elle » (Pellerin, 1928 : 51).

En nous insinuant dans l'escalier et les chambres respectives, nous découvrons que derrière le frontispice se cache l'angoisse des couples qui y vivent enfermés comme dans des geôles. De fait, les habitants sont dépourvus de tout indice psychologique et individuel comme si Pellerin voulait réaliser scéniquement les postulats des unanimistes qui s'intéressaient à l'âme des groupes humains. Mais le dramaturge tente plutôt de rendre compte des circonstances existentielles précaires de l'homme moderne. L'écrivain choisit quatre couples qui parlent en même temps avec une animation toujours grandissante. Tout le monde s'affole, parle d'amour, de sentiments, de trahisons, ressasse les mêmes histoires sans fin. En franchissant le seuil de l'immeuble, nous avons l'impression d'avoir mis un coup de pied dans la fourmilière. Les pauvres hères s'accrochent aux mots comme si ces derniers avaient encore une force rassurante et de leur brouhaha surnagent uniquement quelques mots censés remplir leur vide ontologique, mais les répliques machinalement débitées sonnent creux et finissent par sombrer dans le cafouillage. Les scènes, qui s'imbriquent les unes aux autres sans aucun ordre apparent, rappellent plutôt un libretto qu'un dialogue dramatique dont le fil conducteur est le cri désespéré de l'homme face à la solitude et à l'impossibilité de communiquer. La condition incertaine et quelque peu aliénante, dans laquelle se trouvent les mal-aimés annonce celle des gueux qui vont foisonner dans le théâtre de l'absurde, à cette exception près que ces premiers se font encore des illusions sur le sens de la vie alors que les personnages de Ionesco ou de Beckett sont absolument blasés. C'est pour cette raison que tout en ressentant même cruellement l'absurdité de toute chose, ils ne peuvent pas arrêter de parler : « nous ne raisonnons plus, nous ergotons ; nous n'écrivons plus, nous notons ; nous ne parlons plus, nous rotons »

(Pellerin, 1928 : 79). Un autre personnage confirme cette vérité, ce qui ne l'empêche pas pour autant de discourir d'une manière prolix : « nous ne vivons pas, nous jouons la comédie, nous nous jouons la comédie. Par excès maladif de respect humain, par une sorte d'aberration qui fait de nous des maniaques de solitude intérieure, des esprits contre-nature, des onanistes de la pensée » (Pellerin, 1928 : 66).

Le dramaturge crée une atmosphère chaotique afin de souligner la situation tragique de ses personnages abandonnés à eux-mêmes et sans secours, car ils se meuvent dans un monde hostile, étranger et sans contours. Il les présente comme de pauvres errants condamnés inéluctablement à la solitude, ce qui est encore accentué par l'incommunicabilité interhumaine. Dans cette perspective, Pellerin devance Ionesco en écrivant bien avant lui « une vraie tragédie de la langue ». Les souffrants arrivent au moment où ils ne peuvent que crier, et tout de même, comme le remarque l'un des commentateurs vers la fin du drame « c'est mort » (Pellerin, 1928 : 92), car derrière leurs discours plaintifs s'abrite le néant.

Si l'on voulait jouer cette pièce en faisant abstraction des autres qui constituent la trilogie, il serait légitime de penser que Pellerin est un auteur foncièrement pessimiste, mais malgré cet accent presque lugubre, l'écrivain propose un remède pour l'homme moderne suspendu dans le vide et sans points de repère : celui de la foi. Néanmoins, il faudra attendre la dernière pièce, qui clôt le spectacle, pour en avoir une notion plus nette.

Plein air, ou le mystère laïque

La troisième partie s'ouvre sur l'atelier d'un sculpteur qui travaille à la statue d'une femme couchée. Dès les premières répliques, force nous est de constater que Pellerin peint des scènes par excellence expressionnistes. Tout d'abord, l'auteur confronte les deux personnages : la sœur de l'artiste « vulgaire et furieuse » (Pellerin, 1928 : 95) qui s'oppose nettement à son frère solitaire en quête d'apaisement dans son art : elle symbolise la médiocrité bourgeoise tandis que lui incarne une âme enfiévrée à la recherche de la spiritualité. Du point de vue formel tout semble se conformer à la vulgate réaliste voire naturaliste, mais le dramaturge va de nouveau briser l'atmosphère, qui va se transformer dans un vrai ballet mécanique. Les trois personnages, rendant une visite inattendue à notre artiste, s'acharnent sans pitié sur lui en le sommant de payer ses dettes. Comme dans un cauchemar, les importuns perdent au cours de la scène leurs traits humains pour évoluer vers de vrais monstres. Mais voici que sourd à ces admonestations, le sculpteur, en tant que magicien, bouleversé par une force surnaturelle, insuffle aux intrus une vie nouvelle (tous pivotent brusquement sur place comme dans un conte de fée). Dès lors, ces « trois messieurs » y compris la sœur prosaïque deviennent étonnamment très aimables envers le protagoniste. Tous les événements changent et se télescopent comme dans un kaléidoscope, les épisodes étant soumis exclusivement au pouvoir du moi intérieur du rêveur. Comme dans le rêve

tout est possible, c'est un ami de longue date qui entre inopinément en scène. Malgré la dimension mystérieuse qui accompagne cette rencontre, le dialogue entre les deux camarades n'est point abscons. Une fois de plus, Pellerin met en présence deux individus qui idéologiquement parlant divergent l'un de l'autre : l'ami est un rationaliste qui veut tout comprendre alors que le sculpteur, porte-parole de notre écrivain, s'éloigne de la raison qui serait inévitablement un obstacle dans sa créativité artistique. Ici la foi libératrice est opposée à la raison réductrice. Le protagoniste, animé par une force bienfaisante, s'adonne à son art sans s'occuper des privilèges ni de la célébrité. Il trouve son génie en Dieu, mais pas celui des bigots ou des pauvres gens ayant subi les infortunes de la vie, pas « un Dieu sur mesure, raisonnable et raisonneur » (Pellerin, 1928 : 123). Tout ce dialogue, un peu long, tourne autour de l'âme que tout un chacun possède ; il faudrait la réveiller pour que s'opère l'épanouissement d'une vraie vie. La leçon que l'on peut tirer de cet entretien réside dans la conviction, selon laquelle la foi dépasse tous les écueils, redonne de la vigueur, fait tomber les mirages trompeurs. C'est au bout de cette rencontre que l'œuvre bascule dans le mélange des réalités terrestres et surnaturelles, qui, à vrai dire, ne sont pas, aux yeux de Pellerin, contradictoires, mais complémentaires. La raison sanctionne les divisions, tandis que l'âme embrasse tout, cette première falsifie la réalité, la deuxième ouvre d'infinis horizons, libres de toutes les contraintes spéculatives. C'est un panégyrique véhément contre le « cartésianisme » outrancier. Partant de cette idée, le dramaturge incorpore à la fin de son drame une vision parfaitement métaphysique quelque peu pompeuse : on entend les voix de plus en plus lointaines des Errants et un garçon de sept à huit ans qui invite son père et sa mère à le rejoindre par la prière. Le mystère trouve son expression modernisée dans la scène finale où le miracle prend une place prépondérante. Nous voyons le couple uni avec l'enfant. Extasiés, ils regardent droit devant eux avec une joie indicible sur leur visage tandis que la scène « qui s'éclaire et s'agrandit rapidement, n'est bientôt qu'un immense plein air, tout en ciel » (Pellerin, 1928 : 127).

Dans cette scène Pellerin dépasse la morosité de l'existence par l'amour et la foi. Il ne se montre pas pour autant comme étant le chantre d'une religion quelconque. Aimer Dieu ne veut pas dire pour lui obtempérer aux ordres des ecclésiastiques mais professer l'amour du prochain. Ce n'est que par l'amour que l'humanité pourra retrouver la régénérescence, et sur ce point l'écrivain n'est pas loin des partisans du socialisme éthique.

L'augmentation incohérente de l'angoisse, ou en guise de conclusion

Si on voulait évoquer les premiers signes d'hybridation que le lecteur rencontre dès le début de la lecture du texte de Pellerin, il serait lieu de parler d'hybride entre théâtre et roman, le phénomène de la « romanisation » étant annoncé vers la fin du XVIII^e et largement répandu tout au cours du XIX^e (Cf. Plana, 2004 : 26-29). Depuis cette

époque les dramaturges mélangent à volonté ces deux genres et dans cette perspective ce procédé n'est point original en 1928. De fait, en lisant les premières indications scéniques du drame, nous sommes saisis par le nombre de précisions qui dépassent largement le cadre des simples informations indiquant les contraintes spatio-temporelles propres à la réalisation théâtrale. Mais on pourrait aussi bien évoquer à ce propos l'intersection du spectacle et des arts plastiques ou, tout court, visuels que l'auteur a exprimés dans les didascalies qui nous intéressent, le cas échéant, un peu moins.

Tout compte fait, à part l'éclatement du personnage, la production dramaturgique de Pellerin appartient sans aucun doute au théâtre hybride qui joue avec le mélange épique et dramatique. Sa fragmentarité se manifeste au travers des éléments différents qui composent le texte et qui n'assurent pas une action linéaire. Nous avons affaire à une œuvre composée d'éléments discontinus qui sont librement juxtaposés. En d'autres mots, cette dimension contingente qui ne prend pas en compte l'enchaînement de cause à effet, inscrit le drame du Français dans la catégorie de « pièce-paysage » (Pruner, 2001 : 38).

Tous ces procédés hétéroclites servent à mettre en exergue l'instabilité psychologique et l'angoisse de l'homme moderne qui se trouve en porte à faux. Néanmoins, selon le dramaturge, cette angoisse semble toujours être le meilleur que l'homme possède et qui peut le pousser à chercher l'amour. Face à la mécanisation de la vie, seuls les sentiments peuvent aider l'homme à fuir ce monde hostile. C'est pour cette raison que l'inquiétude domine dans cette œuvre et c'est elle qui semble être le fil conducteur de ces trois épisodes. Il est vrai que chaque saynète diffère l'une de l'autre, mais le motif de l'angoisse est propre à l'ensemble, ce qui est confirmé par ces mots de Maurice Martin Du Gard que l'on peut lire dans le programme du spectacle :

Chacune des trois pièces relève d'un « genre » différent. La première, limitée au pauvre conflit de deux « cœurs simples », verse délibérément dans le sentimentalisme un peu naïf du mélodrame. La deuxième, au contraire, essaie d'atteindre à la généralité par les moyens renouvelés de la tragédie. Quant à la troisième, retournant au particulier, mais chez des êtres plus riches de vie intérieure, elle n'est pas sans rappeler le Mystère par la familiarité avec laquelle elle mêle aux plus terrestres réalités les réalités surnaturelles. Pour donner au spectacle son unité, je n'ai voulu compter que sur un seul élément, l'angoisse qui habite au fond de tous les cœurs (Du Gard, 1932 : 162).

Bibliographie

Du Gard M. M. 1932. *Soirées de Paris, le théâtre et la vie*. Paris. Flammarion.

Pellerin J.-V. 1928. *Cris des cœurs*. *Masques*, douzième cahier.

Plana M. 2004. *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Rosny-sous-Bois. Bréal.

Pruner M. 2001. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris. Nathan.

Vinaver M. 1993. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles. Actes Sud. coll. « Répliques ».

***Cris des cœurs* by Jean-Victor Pellerin, as an exemple of hybrid play**

ABSTRACT: *Cris des cœurs* by Jean-Victor Pellerin consists of the three parts, each of them corresponds to a different genre: melodrama, tragedy and misterium. Rejecting the reality, the writer resignes also from the scene's materiality what leads him as a consequence to the deconstruction of the space-time's categories. Traditional drama's division on act and scenes is replaced by the loose images (*tableaux*) where the dreamy visions mingle with reality. Putting the pressure on oniric dimension of a play, the playwright prepares the area for a break of characters who moving in a hostile and an unspecified world without the laws of physics, get going in quest for the lost identity. Breaking the unity of action and psychological consistency of a character, Pellerin presents the crisis of a temporary human being, moreover by using heterogenic forms, he shows this crisis in ist best.

Keywords: Jean-Victor Pellerin, hybrid, *tableau*, expressionism, character.