De la possibilité d'un autre discours théâtral sur l'« ailleurs » algérien et marocain au début du xx^e siècle ?

Amélie Gregório

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ht/328>

DOI : 10.4000/ht.328

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 70-83

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Amélie Gregório, « De la possibilité d'un autre discours théâtral sur l'« ailleurs » algérien et marocain au début du xx^e siècle ? », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 21 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ht/328> ; DOI : 10.4000/ht.328

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

AMÉLIE GREGÓRIO

Amélie Gregório est agrégée de Lettres Modernes. Professeure dans le secondaire, elle a soutenu une thèse de doctorat sur « L'«Arabe» dans le théâtre français, du début de la conquête de l'Algérie aux grandes expositions coloniales (1830-1931) », à l'Université Lumière Lyon 2. Ses travaux portent sur la question de l'altérité dans les arts de la scène, en relation avec la colonisation de l'Afrique du Nord.

Mail : amelie_gregorio@hotmail.fr

RÉSUMÉ : Dans *Le Simoun* (1921), *L'Insoumise* (1922), *L'Esclave errante* (1923) et *Atlas-Hôtel* (1931), Henri-René Lenormand, Pierre Frondaie, Henry Kistemaeckers et Armand Salacrou font évoluer leurs personnages, français et arabes, dans des décors algériens ou marocains. Les représentations qu'ils donnent de l'Afrique du Nord coloniale ne sont pas toutes fondamentalement négatives, ni complètement caricaturales. Elles ne sont pas non plus l'adaptation dramatique d'un discours de propagande lénifiant sur un Maghreb « assimilé » ou « associé » à la France. En collaborant avec des metteurs en scène pionniers du théâtre d'art et du théâtre populaire ou en faisant représenter leur texte sur des scènes d'avant-garde, en rupture avec la logique commerciale du « Boulevard », ces auteurs parviennent-ils à

se démarquer des codes de l'orientalisme et des conventions exotiques en matière de décors, de costumes, d'accessoires, de jeu d'acteur, d'univers sonores et d'images scéniques ? Le cadre esthétique expérimental défini par le théâtre d'art ainsi que les éventuelles prises de position critiques et idéologiques des dramaturges ont-ils favorisé l'expression d'un *autre* regard, décentré, sur un ailleurs et un autre bâtis par la *même* culture et le *même* langage dramatique (c'est-à-dire proprement occidentaux) ? Dans une société française marquée par la pénétration progressive de la culture coloniale, la scène peut-elle devenir un espace d'entre-deux, un espace de dialogue, ou un point de rencontre entre les cultures ?

MOTS-CLÉS : Théâtre et altérité, théâtre et colonisation, exotisme, orientalisme

ABSTRACT : In *Le Simoun* (1921), *L'Insoumise* (1922), *L'Esclave errante* (1923) and *Atlas-Hôtel* (1931), Henri-René Lenormand, Pierre Frondaie, Henry Kistemaeckers and Armand Salacrou develop their characters, French and Arabic, in Algerian or Moroccan settings. Their representations of colonial North Africa are not all fundamentally negative, nor completely caricatural. Nor are they the dramatic adaptation of a lenitive propaganda speech about a Maghreb "assimilated" or "associated" with France. By collaborating with directors pioneers of art theater and popular theater or by having their text represented on avant-garde scenes, breaking with the commercial logic of the "Boulevard", do these authors manage to distinguish codes

of Orientalism and exotic conventions in terms of sets, costumes, props, acting, sound worlds and scenic images ? We will see if the experimental aesthetic framework defined by the art theatre as well as the possible critical and ideological positions of the playwrights have favored the expression of another look, decentered, on an elsewhere and another built by the same culture and the same dramatic language (that is, properly Western). In a French society marked by the progressive penetration of the colonial culture, can the scene become an in-between space, a space of dialogue, or a meeting point between cultures ?

KEYWORDS : Theater and otherness, theater and colonization, exoticism, orientalism

De la possibilité d'un autre discours théâtral sur l'« ailleurs » algérien et marocain au début du XX^e siècle ?

DEPUIS LE DÉBUT DE LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE, l'imaginaire colonial qui nourrit des pièces dites « exotiques » est traversé par des clichés et des préjugés révélant une méconnaissance de l'autre et de l'ailleurs, perçus à la fois comme fascinants et inquiétants. Si la représentation de l'Afrique du Nord, des Arabes et des Kabyles suit les inflexions de l'idéologie et des politiques coloniales, elle reste bien souvent négative, caricaturale ou teintée d'un humour paternaliste et raciste. L'entre-deux-guerres est marqué par une contradiction, que l'on retrouve dans le monde du spectacle : le « barbare » du temps de la conquête, au contact prolongé du modèle de « civilisation » français, est devenu un brave tirailleur, un enfant adoptif de la Plus Grande France, pourtant sans cesse rappelé à sa condition inférieure d'« indigène ». Dans les années 1920 et 1930, des auteurs considérés comme appartenant à une élite dramatique font évoluer leurs personnages, français et arabes, dans des décors algériens ou marocains. Les quatre pièces retenues pour cette étude, non exemptes, certes, d'ambiguïté, d'approximation ni de simplification, ne sont pas l'adaptation théâtrale d'un discours de propagande lénifiant sur un Maghreb « assimilé » ou « associé » à la France. Henry Kistemaekers et Pierre Frondaie, qui ont participé à la « renaissance de la grande comédie [dramatique] moderne¹ », créent respectivement *L'Insoumise* (1922) et *L'Esclave errante* (1923), dans des théâtres dirigés alors par des entrepreneurs de spectacles, à l'origine d'une programmation qui s'éloigne des exigences artistiques et dramaturgiques de leurs prédécesseurs². Henri-René Lenormand et Armand Salacrou font représenter *Le Simoun* (1920) et *Atlas-Hôtel* (1931) sur des scènes d'avant-garde, en rupture avec la logique commerciale du « Boulevard ». Tous deux s'entourent de metteurs en scène pionniers du théâtre d'art et du théâtre populaire, avec qui ils poursuivront leur collaboration. Ces quatre auteurs, animés par des intentions diverses, parviennent-ils à se démarquer des codes de l'orientalisme et des conventions exotiques en matière de décors, de costumes, de maquillage, d'accessoires, de jeu d'acteur, d'univers sonores et d'images scéniques ? Il s'agira de voir si les prises de

position critiques et idéologiques des dramaturges ainsi que le cadre esthétique expérimental défini par le théâtre d'art ont favorisé l'expression d'un *autre* regard, décentré, sur un ailleurs et un autre bâtis par la *même* culture et le *même* langage dramatique (c'est-à-dire proprement occidentaux). Dans une société française marquée par la pénétration progressive de la culture coloniale, la scène peut-elle devenir un espace d'entre-deux, un espace de dialogue ou un point de rencontre entre les cultures ?

L'Algérie et le Maroc du texte à la scène : entre convention et renouveau

Parmi les quatre pièces à l'étude, *Le Simoun* de Lenormand est celle qui remportera, sur la longueur, le plus grand succès. Elle est créée en décembre 1920, à la Comédie Montaigne, dont la direction vient d'être confiée à l'acteur et metteur en scène Firmin Gémier. Engagé depuis plusieurs années dans un vaste projet de renouveau de l'art théâtral, ce dernier espère que les spectateurs « trouveront [ici] des ouvrages d'un caractère nouveau et attrayant ». « [J]e me suis entouré pour cela de jeunes et dévoués collaborateurs, précise-t-il, qui ont le même idéal que moi et travaillent dans un but d'Art et non de Commerce. » Pour la mise en scène, il fait appel à Gaston Baty, aux « idées aussi neuves qu'intéressantes³ ». C'est donc une équipe artistique et technique de choix qui monte la pièce de Lenormand, dont l'action se passe dans l'extrême-sud algérien⁴. Dévasté par l'infidélité de sa femme, le Français Laurency, incarné par Gémier, est venu s'installer aux portes du désert, où il vit avec Aïescha, une arabo-hispanique au tempérament sanguin. Suite au décès de son épouse, il accueille sa fille, dont le visage et les manières font renaître en lui le souvenir de celle qu'il a tant aimée. Aïescha, qui cherche d'abord à exacerber le désir incestueux de son amant, finit par tuer celle qu'elle considère comme sa rivale. Selon un découpage en une quinzaine de tableaux qui participe de sa modernité, la pièce se passe dans huit lieux distincts, que Baty réduit à cinq : un patio, une palmeraie, deux chambres et un café. De plus, des personnages arabes et noirs se retrouvent ponctuellement devant un rideau, à l'avant-scène, dans des sortes d'intermèdes parlés ou chantés. Gémier et Lenormand insistent sur la « simplification des décors » et la « simplicité des lignes⁵ ». Ce parti pris esthétique et technique est très largement salué dans la presse : « N'allez pas croire [...] que ces tableaux successifs soient prétexte à mise en scène. Le décor [...] varie très peu d'une scène à l'autre. On change une toile de fond, on jette une draperie, on modifie un éclairage, et c'est tout⁶. » La scène est occupée par un cadre fixe, percé de deux ouvertures qui peuvent être bouchées ou laisser voir des toiles peintes. La sobriété

et l'ingéniosité du dispositif augmentent la puissance d'évocation et l'illusion référentielle n'en est que plus saisissante. Selon Gémier, ces décors « aide[nt] l'imagination sans la distraire⁷ ». Il en va de même pour les costumes « aux matières pauvres, [qui] donnent l'illusion de la somptuosité grâce aux talents [du] peintre sur étoffes⁸. » Dans son compte rendu du spectacle, une comédienne écrit que « cela suffit pour évoquer tout un continent » :

Derrière cette scène assez étroite, c'est vraiment tout le désert qui s'étend, et, au dernier acte, quand le simoun se déchaîne, un simple petit rideau brun qui vole et claque sur une baie du décor suffit pour que nous nous sentions aveuglés de sable et de cendre. Quand donc ces admirables exemples auront-ils force de loi ? Quand serons-nous délivrés de la mise en scène d'antiquaire ou de magasin de nouveautés⁹ ?

La question de la « mise en scène d'antiquaire ou de magasin de nouveautés » vaut en revanche d'être posée à propos de *L'Insoumise* et de *L'Esclave errante*, créées respectivement au Théâtre Antoine, en 1922 et au Théâtre de Paris, en 1923, dans des mises en scène de Frondaie et Kistemaeckers eux-mêmes¹⁰. Tous deux situent une partie de leur pièce dans des lieux africains plus conventionnels : un palais à Fez et un café maure. *L'Insoumise* raconte l'histoire d'amour passionnelle et tumultueuse entre une Française et un prince marocain, élevé à l'européenne. Dans les années 1920, une union officielle entre une Française et un Algérien aurait été jugée invraisemblable, d'où la spécificité « marocaine » de cette pièce, qu'il convient de souligner. Fabienne et Fazil el Ouargli forment un couple marié, que les différences de culture finiront par déchirer. Jaloux d'un soupirant de sa femme, Fazil quitte brutalement Paris. Fabienne le retrouve dans son pays natal, vêtu à l'orientale, entouré des guerriers de sa tribu et des femmes de son harem. Elle est retenue dans son palais, prison dorée dont elle parvient à s'échapper. De retour en France, son mari lui manque terriblement. Il reparaît pour son plus grand bonheur, mais il la tue, dans une dernière étreinte. Le sujet de la pièce, aux accents mélodramatiques, dépeint un Orient de convention, qui rappelle l'univers des *Mille et une nuits*. Les didascalies décrivent « un patio magnifique, mystérieux, entouré de murs épais et orné de faïences anciennes. Colonnes hautes et puissantes. En haut, au fond, derrière des grilles ornées de vieil or, un couloir d'où les femmes du harem peuvent voir sans être vues¹¹. » Le décor chargé et imposant du deuxième acte évoque un luxe ancestral se refermant comme un piège sur l'héroïne. Ce resserrement des perspectives est figuré par le voile intégral que Frondaie fait porter à Vera Sergine, qui incarne Fabienne. Le texte prévoit un jeu de scène au cours duquel l'actrice déchire son voile en

réclamant sa liberté. De façon unanime, la critique ne manque pas de noter, sans trop s'étendre, le « pittoresque » d'une mise en scène qui rappelle à un admirateur de Frondaie « tout le romantique appareil de l'Orient, harem, eunuque, chant du muezzin, gardes au sabre sanguinaire¹². »

La mise en scène de *L'Esclave errante* présente aussi un caractère pittoresque, accentué par un souci du détail nettement perceptible dans le texte. L'auteur, qui ne serait pas allé en Afrique du Nord avant d'écrire sa pièce – contrairement à Lenormand, Frondaie et Salacrou –, fait référence à « *un de ces bouges africains*¹³ ». Le démonstratif encourage le lecteur à imaginer un ailleurs presque familier, dont la représentation est devenue un topos de la littérature de voyage et un sujet de prédilection pour les peintres orientalistes. Kistemaekers le décrit pourtant sur plus de vingt-cinq lignes, prévoyant en fait la structure du décor, les meubles et tous les accessoires, la forme et les matières des costumes, l'attitude des personnages et des figurants, ainsi que les coiffures des danseuses orientales. Le Théâtre de Paris, doté d'un budget confortable, donne une version très animée et « coloré[e]¹⁴ » de ce tableau, où la musique et les chorégraphies, réglées par un professionnel de l'Opéra, font divertissement. Dans sa revue de presse du spectacle, Robert de Beauplan souligne « la reconstitution [...] exacte du café maure¹⁵ ». Le théâtre a lui-même communiqué sur cette quête d'authenticité, relayée dans les colonnes dramatiques :

Les costumes commandés aux meilleurs couturiers parisiens ne donnent pas toujours « la couleur locale désirable ». MM. Henry Kistemaekers et Léon Volterra [le directeur du théâtre] s'en sont aperçus lorsque leur furent livrés les costumes arabes nécessaires pour L'Esclave errante. Ils décidèrent aussitôt d'en faire acheter en Algérie même. Comme le temps pressait, le Théâtre de Paris a envoyé un avion chercher à Alger de véritables gandourahs¹⁶.

Le sujet de *L'Esclave errante* est inspiré de la vie d'Isabelle Eberhardt, écrivain nomade convertie à l'islam qui a notamment vécu en Algérie et exercé divers métiers, parfois sous un travestissement masculin. Nicole, jeune femme libre et indépendante – jouée en 1923 par la même actrice qui a créé le rôle de « l'insoumise » –, refuse, par conviction, de se marier avec l'homme qu'elle aime. Décidée à mener une vie d'aventurière, elle traverse la Méditerranée, où le public la retrouve déguisée en gommier. L'auteur fait du désert un lieu trouble d'évasion, une sorte de refuge où la femme occidentale, qui se fait passer pour un homme arabe, se perd et se retrouve, dévoilant ses aspirations intérieures au milieu des grognements sordides des soldats français et de la

« mélopée » de « *trois musiciens nègres munis de tambourins, d'une guitare espagnole et d'une mandoline saharienne à deux cordes*¹⁷ ».

Le désert, et les reliefs marocains, ont aussi inspiré l'auteur d'*Atlas-Hôtel*. La pièce raconte l'histoire d'Auguste, un homme ayant entrepris, sans réels moyens, de construire un établissement de tourisme en plein atlas. « C'est l'histoire d'un homme à l'imagination débordante, résume un critique, qui est allé chercher aux colonies un horizon à la mesure de ses rêves¹⁸ ». Salacrou affirme que ce personnage chimérique, joué par Charles Dullin, est directement inspiré d'une rencontre qu'il a faite au Maroc. L'acte premier se déroule dans l'hôtel inachevé que le jeune dramaturge décrit par touches suggestives et sensorielles, donnant l'impression de laisser parler ses propres souvenirs, dans une forme de poésie des ruines :

*Un étrange décor. Les murs des constructions ont cette friabilité des gâteaux secs dits « petits sablés ». Quand on gratte le mur du doigt, il s'effrite. [...] Le Maroc. Le Sud. Une piste [...]. Parfois passent de tout petits ânes avec d'énormes charges de charbon de bois et de palmes. Plus rarement, quelques chameaux, pittoresques de loin, si mauvais de près. Se méfier : s'ils mordent, c'est la mort. [...] Il fait chaud. La terre est rouge*¹⁹.

Les photographies de la mise en scène de Dullin en 1937, au Théâtre de l'Atelier, révèlent un mélange d'influences occidentales et orientales en matière d'architecture décorative, d'étoffes et de mobilier (que l'on ne voit pas sur les maquettes des décors de 1931). La forme des arches du premier acte rappelle l'ancrage géographique de la fiction, plus marqué dans l'acte suivant, qui se passe à l'intérieur de la tente d'un caïd. Comme dans *Le Simoun*, des personnages français et arabes se réunissent pour prendre le thé, assis par terre ou sur des coussins. En 1931, l'acteur qui tient le rôle du chef arabe a séduit et « impression[né] ». « Longtemps encore, lit-on dans *Le Ménestrel*, je reverrai le mystérieux, énigmatique et lakméen sourire du Caïd, répondant, sur le programme, au nom pourtant si peu arabe, d'Édouard Beauchamp » ; quant au journaliste du *Figaro*, il l'a trouvé « tellement caïd qu'[il] le croyai[t] un acteur indigène²⁰ ». Ce personnage, à qui Auguste veut acheter des terrains, s'exprime en sabir, un langage mêlant le français, l'arabe, l'espagnol et l'italien. Les ressorts comiques sur lesquels jouent ici Salacrou ne sont pas très éloignés de ceux employés depuis le début du siècle dans des sketches ou des revues de music-hall de registre bien plus populaire. L'Arabe ne comprend pas tout ce qu'on lui dit, se montre dur en affaires et ne cache pas son attirance pour les femmes occidentales, ni son penchant pour des substances alcoolisées que lui interdit pourtant le Coran.

Les louanges reçues par Beauchamp pour ce rôle convenu mettent en lumière une réalité de l'époque qui interroge la perception d'une altérité nécessairement théâtralisée, souvent réduite à son aspect visuel ou sonore : comment un comédien français, blanc, peut-il devenir *autre* sous les lumières de la scène ? Sans poser la question en ces termes, les commentateurs s'attachent à définir le degré de crédibilité et d'authenticité de la composition. On a par exemple pu reprocher à Madeleine Céliat, première interprète d'Aïescha dans *Le Simoun*, ainsi qu'à Marie Ventura, qui reprend le rôle à la Comédie Française en 1937, de ne pas avoir trouvé le bon accent. En revanche, le travail de Germaine Dermozy, au Théâtre Pigalle en 1930, a positivement étonné un journaliste dont l'analyse laisse affleurer un certain nombre de préjugés concernant la femme (arabe) et l'Afrique :

[Q]u'elle pût figurer, avec, non seulement un réalisme criant, mais avec une vérité irrésistiblement pathétique et violente, la plus terrible garce qui se soit jamais épanouie, déchaînée, assouvie dans la femme sous la brûlure despotique du ciel africain, qu'elle pût se montrer, elle, la blanche, belle et grave Dermozy, sauvage, bestiale, fleurant frénétiquement le sexe et le crime, ardente et noire comme du charbon, voilà qui ne s'imaginait point.

Or c'est avec un naturel aisé, avec, aussi, une intelligence et un art félins jamais las de s'emporter et de se multiplier, qu'elle s'est accomplie à la ressemblance parfaite d'Aïescha. Une panthère noire, dans la saison de l'amour, n'a, sans doute, pas plus de promptitude à bondir, de frénésie à pâmer, et de magnificence à méfaire²¹.

Tableau pittoresque contre théâtre d'atmosphère

Les mises en scène de *L'Insoumise* et *L'Esclave errante*, centrées sur des figures de Françaises confrontées à l'ailleurs, le temps seulement d'un ou deux actes, n'affichent pas la même recherche esthétique et technique que *Le Simoun* et *Atlas-Hôtel*. Le Maghreb est assimilé à un Orient de séductions en trompe-l'œil chez Frondaie, et à une terre d'aventure chez Kistemaekers, là où Lenormand et Salacrou travaillent plus en profondeur le rapport des personnages à l'espace colonial, avec le concours de Gémier, Baty et Dullin²². La nature et le traitement presque mélodramatiques de l'intrigue de *L'Insoumise* et de *L'Esclave errante* semblent empêcher le développement d'un discours théâtral singulier sur l'ailleurs. Proposant une lecture « orientaliste » et plutôt légère de ces œuvres, une partie de la presse mondaine et féminise leur réception. *Le Figaro* témoigne par exemple de l'intérêt prononcé des femmes pour le personnage sévère de Fazil :

[À] la première [...], les spectatrices se rangeaient plus volontiers du côté du mari autoritaire et despote que du côté de Fabienne. [Peut-être] subissions-nous le mystérieux attrait de l'Orient, où nous conduit Pierre Frondaie, l'enchantement de ses palais, ses harems pleins de fleurs où chantent les jets d'eau, sa civilisation hautaine et barbare à la fois²³.

L'« Afrique peinte à l'aquarelle²⁴ » que propose Kistemaeckers, selon *L'Humanité*, se fait une place de choix dans les rubriques de la presse dédiées aux femmes :

[D]ans un décor de rêve, parmi les chants et les danses, voici de douces senteurs qui montent vers nous et que nous respirons avec enivrement, car ce sont du chypre, de l'ambre syrien, de la rose de Syrie, dont la maison Nassan a le secret, et que connaissent les Françaises éprises des charmes de l'Orient mystérieux²⁵.

Sans remettre en cause la qualité du spectacle, Antoine voit dans *L'Esclave errante* « un de ces contes romanesques et colorés dont les femmes sont toujours friandes²⁶ ».

L'auteur du *Simoun*, qui se fera une spécialité des drames situés aux colonies, traite l'Algérie sous un angle différent. Il se propose d'examiner l'influence du climat sur le comportement de ses personnages, révélés à eux-mêmes dans toute leur vulnérabilité ou leur cruauté, sous l'effet de la chaleur écrasante, des coups de simoun et des nuits profondes. Paul Blanchart voit dans ces interactions entre les êtres et leur environnement une redéfinition de l'exotisme théâtral, « considéré non plus seulement comme un élément de pittoresque, mais comme un authentique facteur psychologique²⁷ ». Dans l'ensemble, la critique de l'époque célèbre la naissance d'une nouvelle forme de tragédie, à l'origine d'un langage spectaculaire sans précédent. « [M]es héros ne sont plus en lutte avec une fatalité d'essence divine, confirme Lenormand, mais [...] avec une fatalité climaterique²⁸ ». À la tragédie « climaterique » imaginée par l'auteur correspond le théâtre d'« atmosphère²⁹ » de Baty. Lors de la création, Lenormand s'enthousiasme pour son travail sur la lumière, qui « répand sur tout le drame la désolation solaire des régions sahariennes », grâce à des « projecteurs placés au fond de la salle, de herses et de dispositifs spéciaux pour l'éclairage des ciels³⁰ ». Dix ans plus tard, la scène du tout nouveau Théâtre Pigalle, luxueusement machinée, offre encore plus de possibilités techniques. Le désert semble s'y étendre à l'infini, sur une profondeur de 19 mètres (contre 1 mètre 80 seulement en 1920), les « ciels "sans toile" » permettent à Baty de jouer en maître sur l'intensité et le dégradé des couleurs, tandis que des « projecteurs de nuages » rendent visible l'effet dévastateur du simoun, qui « prend la valeur d'un personnage³¹ ». Si Baty, dès 1920, mise avant tout sur les lumières et

leur effet « pictural³² », Gémier rappelle l'importance du travail du corps, pour « faire sentir [au public] l'accablement de la chaleur³³ ». La formidable tempête de sable de 1930 est encore dans les esprits lors de la création d'*Atlas-Hôtel* en 1931. La pièce comporte elle aussi un cataclysme, mis en scène de façon un peu moins spectaculaire par l'équipe du Théâtre de l'Atelier. Toutefois, comme dans *Le Simoun*, le déchaînement climatique précipite le dénouement. Ici, la femme d'Auguste, lasse des fantaisies de son époux et un temps séduite par les repentirs d'un premier mari bien décidé à la reconquérir, renonce finalement à changer de vie. Lors de la reprise de 1937, le texte remanié, la mise en scène repensée par Dullin et les nouveaux décors inspirent aux critiques des commentaires proches de ceux de l'œuvre de Lenormand. Il est question d'« une mise en scène sobre, mais d'une rare beauté », d'« un véritable spectacle d'art », proposant une « unité d'atmosphère³⁴ ».

Pour provoquer dans la salle l'« hallucination collective³⁵ » qu'il appelle de ses vœux, Baty utilise aussi les ressorts de la danse, de la musique et des bruits de coulisse : « tambour, petite flûte, mélodies à cinq notes indéfiniment psalmodiées dans la coulisse, rien ne manque au tableau³⁶ ». Toutefois, pour sacrifier à ses principes, il ne recule pas devant « quelques inexactitudes », relatives aux « costumes arabes » et à la musique, composée par André Cadou : « [e]lle doit être colorée, sans doute, mais surtout expressive. Son rôle n'est pas de fournir des exemples exacts de la musique arabe, mais de créer l'atmosphère³⁷ ». Pour que le spectacle soit évocateur et qu'il paraisse réaliste, il confie le rôle épisodique du Nègre, chanteur ambulant, à Habib Benglia, comédien noir de sa troupe, il sollicite les danseuses dites « exotiques » Nyota-Nyoka (en 1920) et Aïcha (en 1930) et s'entoure de quelques figurants arabes au Théâtre Pigalle. Ce geste est alors perçu comme un gage de modernité – même si les Noirs, les Arabes et les métis représentent en fait des personnages types ou anecdotiques. Quant aux comédiens français qui incarnent des Arabes, ils noircissent leur visage. Sur une des photographies de la mise en scène de 1930, on aperçoit une jeune femme noire dénudée³⁸. Baty invite ainsi furtivement « l'Orient du music-hall », qu'il voulait pourtant « éviter³⁹ », dans le théâtre d'art.

Contingence et nécessité de l'ailleurs

Chez Kistemaeckers comme chez Frondaie, l'ailleurs algérien et marocain permet d'« exotiser » l'intrigue et les personnages, pour flatter le goût du public. Le décentrement géographique paraît donc gratuit et anecdotique. D'ailleurs, en 1941, à l'occasion d'une reprise de *L'Insoumise* au Théâtre Édouard VII, Frondaie fait une lecture « désorientalisante » de son œuvre :

[O]n aurait tort de croire que j'aie jamais eu le dessein de faire s'affronter [...] deux conceptions de l'amour humain, celle qui vient de la loi du Christ et celle qui vient de la loi d'Allah [...] J'ai seulement voulu exprimer en un cas particulier le conflit éternel entre l'homme et la femme [...] Certes, on a trouvé, on va retrouver dans *L'Insoumise* des traits exacts, des détails authentiques de la vie en pays de l'Islam. Mais ils n'y donnent qu'un pittoresque ; les personnages ne se retrouvent au Maroc que pendant deux actes sur quatre. [...] Fazil-el-Ouargli n'est pas plus spécifiquement un Arabe que les héros de Jean Racine ne sont de véritables Grecs ou des Romains authentiques ; ils ne le sont que par leurs noms ; ce qu'ils ont d'humain les dépasse⁴⁰.

À une époque où le ministère des Colonies réclame une « propagande moderne pour promouvoir l'idée d'Empire⁴¹ » au sein de la société française, la représentation théâtrale d'un lieu colonial ne va pourtant pas de soi. Elle fait débat et appelle parfois quelques éclaircissements. Un critique de la pièce de Lenormand affirme par exemple qu'« il n'est pas besoin de simoun ni d'Afrique pour expliquer un inceste⁴² ». Quant à Salacrou, dont l'œuvre est malgré lui associée à l'actualité de la culture coloniale, en 1931, il semble se défendre de toute opération de publicité : *Atlas-Hôtel* « se passe donc aux colonies. Et l'exposition coloniale va s'ouvrir. Croyez-vous si je suis malin ! » ironise-t-il dans la presse, avant d'évoquer un hasard de calendrier et de préciser : « [c]e n'est pas une pièce coloniale : c'est une pièce qui se passe aux colonies ! Et, cet ami si curieux que j'ai connu dans l'Atlas, j'aurais pu, somme toute, le rencontrer chez moi, à Paris⁴³. » Faut-il voir dans cette mise au point une volonté de prévenir d'éventuelles récupérations idéologiques ?

Des quatre, Lenormand est en fait le seul auteur dont la vie et l'œuvre sont marquées par une réflexion mûrie et engagée sur l'ailleurs et l'altérité. La représentation négative qu'il donne des colons et de la vie coloniale dans son théâtre lui aurait valu, d'après ce qu'il explique dans ses *Confessions d'un auteur dramatique*, quelques ennuis avec la censure, notamment en France, en Algérie et en Angleterre. Un journal comme *L'Humanité* décèle dans son œuvre des positions anticolonialistes, pourtant jamais revendiquées par l'intéressé à l'époque où il était une figure de l'avant-garde dramatique française, alors même qu'il a mené un combat public pour la promotion d'un théâtre d'art au sein des classes populaires⁴⁴. Toutefois, il s'exprime à la fin de sa vie sur son rapport critique à la colonisation, dans ses écrits autobiographiques⁴⁵. Il regrette alors que l'art dramatique ne se soit pas saisi de « la complexité des rapports ethniques nouveaux », considérant dans l'après-coup ses propres tentatives comme « des appels non entendus vers un théâtre qui n'a pas pu, pas voulu se constituer. » Après la guerre, face à l'ébranlement des empires colo-

niaux et à l'heure du « métissage universel », Lenormand souhaite un « théâtre du monde », qui « prendrait la place du théâtre exotique de naguère ». Pour sa part, il dit avoir cherché à « *transgress[er] des frontières* », « *étendre la matière dramatique* » et « *ouvrir au théâtre des territoires* où il n'avait pas encore pénétré⁴⁶ ». Les termes qu'il utilise pour décrire son œuvre font état d'une volonté singulière de découverte, de dépassement et de décentrement, à la fois géographiques, culturels, dramaturgiques et idéologiques ; volonté qui mérite d'être mise en lumière, même si ce n'est qu'après-guerre qu'elle est affirmée avec autant de force. Certes, la transgression est bien plus timide et limitée dans les pièces que dans l'épître postérieure, car elle ne mène pas à une remise en cause profonde et virulente du système colonial – tour de force difficile à envisager dans le théâtre des années 1920, en dehors des expériences relativement marginales et peu médiatisées des groupements dramatiques militants communistes⁴⁷ –, mais la réflexion prolongée de Lenormand sur l'exotisme peut se lire comme le désir et la nécessité, qui anime aussi ces grands noms du théâtre d'art que sont Gémier et Baty, de ne pas abandonner la question de la représentation de l'ailleurs aux scènes traditionnelles et au music-hall.

La confrontation des œuvres de Lenormand, Frondaie, Kistemaekers et Salacrou met en évidence la difficulté, pour les professionnels du spectacle des années 1920 et 1930, à se démarquer des codes de l'orientalisme et à représenter l'ailleurs autrement que comme un ensemble d'*exotica* qui attirent le regard du spectateur sur des apparences. Peut-être faut-il chercher une explication à ce phénomène dans les liens qu'entretient le théâtre avec la notion de divertissement, entendu à la fois comme ce qui distrait un public qu'il s'agit de s'attacher dans l'immédiateté de la représentation, mais aussi comme ce qui détourne des sujets sérieux. La collaboration entre Gémier, Baty et Lenormand et le tandem formé par Dullin et Salacrou sont propices à une réflexion sur le développement d'un langage scénique original, à même de montrer comment l'espace de l'ailleurs, le soleil, le désert et la solitude mettent les personnages à l'épreuve d'eux-mêmes. Leur conception du théâtre d'art semble incompatible avec les facilités de l'exotisme théâtral – même si ces auteurs et metteurs en scène d'avant-garde ne parviennent pas à mettre complètement à distance tous les stéréotypes du genre. *Le Simoun* se démarque du reste de la production dramatique en relation avec les colonies d'Afrique du Nord. Bien que la rencontre entre les cultures que Lenormand espère voir au théâtre, au début des années 1950, soit ici encore inaboutie et heurtée, le regard se décentre de façon novatrice sur l'ailleurs et l'autre. Plus largement, l'ensemble de l'œuvre dite « exotique » du dramaturge interroge les rapports entre la marge et le centre. En ce sens, elle ouvre des pers-

pectives et appelle des « continueurs⁴⁸ », à qui il appartiendra de placer la marge au centre de la scène, et d'en donner une image réellement *autre*.

Bibliographie

- Abirached Robert (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle: Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2011.
- Blanchard Pascal et Lemaire Sandrine (dir.), *Culture coloniale: La France conquise par son empire, 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003.
- Blanchart Paul, *Le Théâtre d'H.-R. Lenormand: Apocalypse d'une société*, Paris, Masques, 1947.
- Coutelet Nathalie et Moindrot Isabelle (dir.), *L'Altérité en spectacle, 1789-1918*, Rennes, PUR, 2015.
- Daniel-Rops, *Sur le théâtre d'H.-R. Lenormand*, Paris, Cahiers libres, 1926.
- Durand Jean-François et Sévry Jean (dir.), *Littérature et colonies*, Paris, Kailash, 2003.
- Dusigne Jean-François, *Le Théâtre d'art: Aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Éd. théâtrales, 1997.
- Emmet Jones Robert, *H.-R. Lenormand*, Boston, Twayne, 1984.
- Née Patrick, *L'Ailleurs en question: Essais sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Hermann, 2009.
- Pao Angela C., *The Orient of the Boulevards: Exoticism, Empire and Nineteenth-Century French Theater*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.
- Radine Serge, *Anouilh, Lenormand, Salacrou: Trois Dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, Trois collines, 1951.
- Ruscio Alain, *Le Crédo de l'homme blanc: Regards coloniaux XIX^e-XX^e siècles* [1996], Bruxelles, Complexe, 2002.
- Siran Jules, « Le paradoxe du "théâtre exotique d'avant-garde" dans les années 1920: archaïsme et modernité dans la collaboration Baty-Lenormand », *Sociétés et représentations, Le Spectaculaire à l'œuvre*, sous la direction de Pascale Goetschel, 2011, n° 31, p. 35-53.

Notes

1. Edmond Sée, *Le Théâtre français contemporain*, Paris, Armand Colin, p. 74.
2. Le Théâtre Antoine, fondé par André Antoine, est dirigé par Firmin Gémier jusqu'à la fin de la saison 1921-1922. Le Théâtre de Paris (sous d'autres appellations) a été dirigé entre autres par Lugné-Poe, et par la comédienne Réjane, jusqu'en 1918.
3. Jules Delini, « Les projets de M. Firmin Gémier pour la Comédie-Montaigne », *Comœdia*, 13 décembre 1920.
4. À cette époque, Lenormand est considéré comme un auteur d'un genre nouveau. Il a déjà fait jouer plusieurs de ses textes, mais seuls *Les Ratés* (1920) ont rencontré plus qu'un

- succès d'estime. *Le Simoun* n'est pas sa première pièce dite « exotique » (voir Amélie Gregório, « L'Arabe dans le théâtre d'H.-R. Lenormand : un personnage "exotique" ? », dans Ewa Łukaszuk et Natalia Obukowicz (dir.), *Planeta literatur, L'Europe et le Maghreb : Les Regards croisés*, n° 1/2014, p. 69-84).
5. Dans l'ordre des citations, Jules Delini, article cité et Lenormand, « Note », journal non identifié, 12 décembre 1921, Fonds Lenormand, BnF, 4 COL 38 92 (2).
 6. Robert de Beauplan, *La Liberté*, 23 décembre 1920.
 7. Firmin Gémier et Paul Gsell, « La statue qui parle », *Revue mondiale*, 15 janvier 1921.
 8. Fernand Nozière, *L'Avenir*, 23 décembre 1920.
 9. Béatrix Dussane, *Film*, mars 1921.
 10. En s'attribuant la fonction de metteur en scène, Frondaie et Kistemaekers vont à l'encontre des principes du théâtre d'art.
 11. Pierre Frondaie, *L'Insoumise*, pièce en quatre actes, *La Petite Illustration*, 25 novembre 1922, acte II, p. 11. Des photos du décor et des costumes des acteurs accompagnent le texte théâtral.
 12. Gaston Rageot, *La Revue bleue*, 21 octobre 1922.
 13. Henry Kistemaekers, *L'Esclave errante*, pièce en trois actes et six tableaux, *La Petite Illustration*, 3 novembre 1923, acte II, 3^e tableau, p. 13. Des photos de la mise en scène sont publiées avec la pièce.
 14. Lucien Descaves, *L'Intransigeant*, 6 octobre 1923.
 15. Robert de Beauplan, « *L'Esclave errante* au Théâtre de Paris », *L'Esclave errante*, *op. cit.*, n. p.
 16. Journal non identifié, 29 septembre 1923, « Recueil factice d'articles de presse sur *L'Esclave errante* », BnF, 4 RF 63237.
 17. *L'Esclave errante*, *op. cit.*, p. 13.
 18. J.S., *Le Figaro*, 4 mai 1937.
 19. Armand Salacrou, *Atlas-Hôtel* [1931], pièce en trois actes, *La Petite Illustration*, 24 juillet 1937, p. 3. La revue présente aussi des photographies du décor.
 20. Dans l'ordre des citations, Jacques Constant, *L'Esprit français*, 1931, n° 55; René Brancour, *Le Ménestrel*, 24 avril 1931 et Gérard d'Houville, *Le Figaro*, 20 avril 1931. Le néologisme « lakméen » renvoie à la protagoniste hindoue de l'opéra *Lakmé*.
 21. J.S., *Petit Provençal*, 28 janvier 1930.
 22. Pour une synthèse sur le rôle de Gémier, Baty et Dullin dans le renouveau théâtral du début du xx^e siècle, voir par exemple Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art : Aventure européenne du xx^e siècle*, Paris, Éd. théâtrales, 1997.
 23. Rosine, *Le Figaro*, 11 octobre 1922.
 24. Parijanine, *L'Humanité*, 13 octobre 1923.
 25. Albert de Meylin, « Les Élégances de la pièce », journal non identifié, s. d., « Recueil factice d'articles de presse sur *L'Esclave errante* », *op. cit.*
 26. André Antoine, journal non identifié, 8 octobre 1923, *ibid.* Il a tenu des propos semblables au sujet de *L'Insoumise*.
 27. Paul Blanchart, *Le Théâtre d'H.-R. Lenormand : Apocalypse d'une société*, Paris, Masques, 1947, p. 45.
 28. Lenormand, *Le Monde*, 27 octobre 1928.

29. Gaston Baty, « Le Simoun, conduite de mise en scène », 1920, Fonds Baty, BnF, 4 COL 255 (114), p. 3. Sur Lenormand et Baty, voir Jules Siran, « Le Paradoxe du théâtre exotique d'avant-garde dans les années 1920 : archaïsme et modernité dans la collaboration Baty-Lenormand », *Sociétés et représentations, Le Spectaculaire à l'œuvre*, sous la dir. de Pascale Goetschel, 2011, n° 31, p. 35-53.
30. Lenormand, « Note », art. cit.
31. Dans l'ordre des citations, Robert Kemp, *La Liberté*, 26 janvier 1930; Étienne Rey, *Comœdia*, 26 janvier 1930 et Pierre d'Ouvray, *Le Ménestrel*, 31 janvier 1930.
32. Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, t. 2, Paris, A. Michel, 1953, p. 17. Les mémoires de l'auteur ont été réédités chez Champion, en 2016, par Marie-Claude Hubert.
33. Firmin Gémier et Paul Gsell, « La statue qui parle », art. cit.
34. Dans l'ordre des citations, Fred Orthys, *Le Matin*, 5 mai 1937; Émile Mas, *Le Petit bleu*, 5-6 mai 1937 et Yvon Novy, *Jour*, 16 avril 1937.
35. Gaston Baty, « Le metteur en scène », *Rideau baissé*, Paris, Bordas, p. 219.
36. Gabriel Marcel, *Europe nouvelle*, 1^{er} février 1930.
37. Gaston Baty, « *Le Simoun*, conduite de mise en scène », *op. cit.*, p. 15, 18.
38. Voir BnF, Fonds Lenormand, 4 ICO THE 3424.
39. Gaston Baty, « *Le Simoun*, conduite de mise en scène », *op. cit.*, p. 15.
40. Pierre Frondaie, *Les Nouveaux Temps*, 4 mars 1941. La « désorientalisation » de sa pièce, à laquelle il se livre dans la presse, est sans doute moins la revendication d'une forme d'anti-exotisme qu'une façon de faire parler de la reprise de *L'Insoumise* après-guerre et de chercher à en renouveler l'intérêt.
41. Sandrine Lemaire, « Propager : l'agence des colonies », dans Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale : La France conquise par son empire, 1871-1931*, Paris, Autrement, 2003, p. 138.
42. Alfred Savoir, *Bonsoir*, 23 décembre 1920.
43. Armand Salacrou, *L'Écho de Paris*, [1931], « Recueil sur *Atlas-Hôtel* », BnF, 4 SW 13514. En 1937, la pièce fait partie des spectacles officiels de l'Exposition universelle.
44. Voir à ce sujet Amélie Gregório, « Lenormand et Gémier : une amitié au service du théâtre populaire », dans Olivier Bara (dir.), *Théâtre et Peuple*, de Mercier à Gémier, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 513-527.
45. On remarquera que les mémoires de ce dramaturge célébré comme une figure de l'avant-garde dans les années 1920 et 1930 paraissent après-guerre, dans un contexte historique, politique et culturel différent de celui où il a écrit ses pièces. À un moment où il a été écarté de la vie théâtrale, sans doute tente-t-il de revenir sur le devant de la scène littéraire à travers une entreprise qui relève à la fois du récit de vie, du témoignage professionnel et de l'auto-analyse. De fait, les conditions d'écriture des *Confessions* et leurs visées obligent à considérer certains de ses propos avec une juste distance critique.
46. Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 72-77. Nous soulignons.
47. Voir Léonor Delaunay, *La Scène bleue : Les Expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Rennes, PUR, 2011.
48. Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 73.