

Esthétique de l'exil, esthétique de la Shoah : La question de la responsabilité dans *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart¹

Serge Goriely

Au-delà de leur union conjugale, les Schwarz-Bart ont entrepris de jeter un pont entre les mondes juif et antillais à travers leur création littéraire. C'est un fait reconnu, presque un truisme. On se souvient de la déclaration d'empathie d'André Schwarz-Bart pour les Antillais en 1967, liée à la parution, la même année, du *Plat de porc aux bananes vertes* qu'il a, fait remarquable, cosigné avec son épouse.

Ce qui m'a touché, dès le début, chez les Antillais, ce qui m'a fait véritablement les regarder en frères [...] c'est le mot esclavage [...]. Aussi étrange que cela puisse vous paraître, ce mot me touchait surtout en tant qu'enfant juif, en tant que descendant lointain d'un peuple né en esclavage et qui en émergea voici trois mille ans. Je me souvenais qu'en 1941, au premier soir de la Pâque juive, c'est à moi que fut dévolu l'honneur de poser la question rituelle au chef de famille [...] "en quoi cette nuit diffère-t-elle des autres nuits?" Et je me souvenais de la réponse que me fit mon père, en hébreu: "Enfant, c'est dans une nuit toute pareille à celle-ci que nos ancêtres sortirent du pays d'Égypte où ils étaient réduits en esclavage." Et je crois que c'est cet enfant dont les pères furent esclaves sous Pharaon, avant de le redevenir sous Hitler, qui se prit d'un amour fraternel et définitif pour les Antillais. ("Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*" 8-9)²

Et l'on sait aussi combien ce projet de partage et de mise en écho se révèle aisément à l'analyse littéraire de leurs romans. À titre d'exemple, *La Mulâtresse Solitude* renvoie de manière évidente par son sujet – la traite des noirs – à la déportation juive, mais aussi par son traitement stylistique. Ainsi, André Schwarz-Bart y établit un rapprochement explicite entre les malheureux esclaves noirs, interdits de sépulture, et "les fantômes qui errent parmi les ruines humiliées du Ghetto de Varsovie" (140). À ce propos, Kathleen Gyssels a pu dire avec justesse: "Comme *Le Dernier des Justes*, *La Mulâtresse Solitude* se veut un livre-tombe, 'petite pierre blanche posée' sur les tombes juives. Comme Ernie Levy, *Solitude* meurt 'six millions de fois': son sort est celui de tant d'Africains et d'Antillais inhumainement massacrés, drame qui dépasse le narrateur" (*Filles de Solitude* 144).

De même, si l'on se penche sur *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, roman signé par Simone Schwarz-Bart, il est loisible de déceler des passages entiers qui auraient pu figurer dans le *Dernier des Justes*. Ainsi, l'angoissante réflexion de Télumée qui suit n'aurait-elle pas pu être prononcée par le narrateur en référence à la shoah?

J'essaye, j'essaye toutes les nuits, et je n'arrive pas à comprendre comment tout cela a pu commencer, comment cela a pu continuer, comment cela peut durer encore, dans notre âme tourmentée, indécise, en lambeaux et qui sera notre dernière prison. Parfois mon cœur se fêle et je me demande si nous sommes des hommes, on ne nous aurait pas traités ainsi peut-être. Alors je me lève, j'allume ma lanterne de clair de lune et je regarde à travers les ténèbres du passé, le marché, le marché où ils se tiennent, et je soulève la lanterne pour chercher le visage de mon ancêtre, et tous les visages sont les mêmes et ils sont tous miens, et je continue à chercher et je tourne autour d'eux jusqu'à ce qu'ils soient tous achetés, saignants, écartelés, seuls. (*Pluie et vent sur Télumée Miracle* 244)

¹ Texte paru sous le titre « Le Beau Capitaine et le tenorito d'Auschwitz » dans Kathleen Gyssels, in *Dossier spécial sur André et Simone Schwarz-Bart, Nouvelles Études Francophones*, vol. 26, n°1, printemps 2011, p. 95-110.

² *La Mulâtresse Solitude* à laquelle il fait référence est entendu ici non pas comme roman, mais comme le cycle des sept romans qui devait suivre.

Ton beau capitaine dans le corpus

Or, qu'en est-il de l'œuvre théâtrale? Peut-on y déceler également une résonance entre les deux cultures? En 1987, Simone Schwarz-Bart propose à la scène *Ton beau capitaine* à l'occasion des troisièmes rencontres du théâtre en Guadeloupe. Au sein du corpus des deux époux, individuel et commun, la pièce occupe une place particulière. Il s'agit de leur unique texte dramatique. Celui-ci se démarque des romans écrits jusque-là par son sujet et sa forme. La pièce est relativement courte. Elle tient en un acte, est divisée en quatre tableaux et met en scène un seul personnage qui se voit essentiellement interrogé dans son rapport amoureux. Wilnor, un travailleur haïtien immigré en Guadeloupe, découvre petit à petit, à l'écoute d'une cassette, que sa femme qu'il a laissée au pays l'a trompé et attend un enfant de son amant.

Théâtre intimiste donc, qui contraste avec le souffle épique du *Dernier des Justes* ou des romans antillais (*Un plat de porc aux bananes vertes*, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*) où sur plusieurs générations, les héros se trouvent plongés dans la Grande Histoire, pleine "d'amour et de ténèbres," pour paraphraser Amos Oz.³ Ici, pas de chambre à gaz ni de pendaison, pas de bourreaux nazis ni d'esclavagistes blancs, pas d'acte de révolte héroïque ni de noble affirmation de la dignité humaine. Wilnor se trouve seul dans sa petite case créole. Sa femme Marie-Ange est sur une autre île, relativement à l'aise avec l'argent qu'il lui envoie. Entre eux, la mer et une infidélité. Rien de plus. Aucun des protagonistes ne témoigne d'un grand intérêt pour le peuple élu. Le contraire aurait d'ailleurs été surprenant. Et la dramaturge ne se montre guère plus généreuse en signaux allusifs.

Ramené au texte seul, rien ne semblerait donc renvoyer *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart à l'œuvre, l'expérience et la sensibilité juive de l'auteur du *Dernier des Justes*. Et pourtant, n'est-il pas possible de reconnaître des points de rencontre entre les deux mondes? La question mérite d'être posée. Dans un premier temps, il conviendra de s'interroger sur la catégorie à laquelle appartient *Ton beau capitaine*, à savoir le théâtre "de l'exil." Ensuite, on se demandera dans quelle mesure des correspondances peuvent être établies entre "le théâtre de l'exil" et le "théâtre de la shoah" (formule non encore consacrée, mais en écho à l'expression admise de "littérature de la shoah"). Enfin, la pièce de Simone Schwarz-Bart sera mise en parallèle avec une œuvre représentative du théâtre de la shoah, *Aïda vaincue* de l'auteur belge et juif René Kalisky.

L'exil et ses multiples formes

L'intime ne détourne pas nécessairement du politique et *Ton beau capitaine* en est un exemple. Car en filigrane du drame intérieur des personnages se dessine une réalité sociale et politique cruelle, à savoir la question de l'exil. En soi, elle est inscrite dans l'histoire de l'humanité (de tout temps, des populations ont dû se déplacer) et peut s'apparenter à l'esclavagisme (à travers la traite des noirs). Elle recouvre aujourd'hui des situations diverses et fort différentes. On peut cependant leur reconnaître un point commun: la personne de l'exilé s'est vue contrainte de quitter son lieu d'origine et de vivre ailleurs.

Une situation claire à identifier, du moins sur le papier, est celle des réfugiés: il s'agit de personnes qui, d'après la Convention de Genève de 1951, ont quitté leur pays, où ils couraient le risque "de persécution pour des raisons de race, de religion, de nationalité, d'opinion publique ou d'appartenance à un groupe social donné." On estime aujourd'hui les candidats réfugiés à une vingtaine de millions dans le monde, auxquels il conviendrait d'ajouter une vingtaine de millions de

³ Amos Oz a raconté l'histoire de sa famille dans *Une Histoire d'amour et de ténèbres*.

déplacés (c'est-à-dire de personnes en situation de réfugiés dans leur propre pays).⁴ Toutefois, il ne semble pas abusif de considérer aussi en état d'exil, par rapport aux dilemmes et aux souffrances auxquels ils sont confrontés, tous ceux qui, impossibles à dénombrer, ont été forcés de quitter leur pays pour des motifs de guerre, de famine ou des raisons d'ordre économique.

La situation de Wilnor se rapporte à cette dernière catégorie. La pauvreté et le rêve de fortune ont fait de lui un exilé. Dans l'espoir d'un terrain et d'une vache, il a quitté Haïti et est devenu ouvrier agricole en Guadeloupe. Socialement, comme Marie-Ange le rappelle, il fait partie de la "clique" (*Ton beau capitaine* 14) des "exilés de par le monde" qui s'en sont allés "gagner le pain des errants" (18). Un naufrage lui a été épargné, à la différence de son ami Pétrus, "pour ainsi dire noyé, perdu corps et biens, avec une trentaine d'âmes qui essayaient de gagner les Amériques" (17). À l'arrivée, sa situation n'a rien d'enviable: éloigné de sa femme, il lui envoie presque tout ce qu'il gagne et se traite mal. Il a "changé, maigri, fondu, comme une chandelle" (15), "faisant maintenant l'impression d'un nègre tout rétréci. Rétréci au-dehors et rétréci du dedans." (15)

Dramaturgie de l'exil

Le théâtre n'a pas manqué d'aborder la réalité complexe et multiforme de l'exil.⁵ En France, depuis plusieurs années, des spectacles⁶ sont régulièrement proposés sur les thèmes des réfugiés, très proche de l'actualité immédiate (voir le suivi médiatique sur l'ouverture ou la fermeture de centres de détention, l'arrivée de bateaux de clandestins sur les côtes ou le renvoi des sans-papiers dans leur pays d'origine). Ces productions peuvent être d'excellente qualité et l'œuvre de créateurs parfois prestigieux (tel le fameux *Dernier caravansérail* d'Ariane Mnouchkine, vaste fresque de six heures, abordant le sort de ces nouveaux nomades à l'échelle mondiale). Il y est souvent fait recours à la citation culturelle. Comme dans *Radeaux*, opéra où Xavier Rosselle et Christian Siméon proposent de rapprocher les *boat-people* du célèbre tableau de Géricault (*Le Radeau de la Méduse*). C'est aussi le cas avec *Les Fils d'Héraklès*: Peter Sellars y reprend la tragédie d'Euripide – *Les Héraclides* – dans le but de stigmatiser l'extrême difficulté pour ceux qui fuient la mort de trouver une terre d'asile.

Ce type de création se caractérise aussi par son choix de dénoncer la fermeture des frontières et l'opposition occidentale à accueillir les exilés (plus encore que la cruauté des régimes qu'ils fuient). C'est un théâtre de dénonciation et de sensibilisation et donc très politique, car il appelle à une réaction. Le personnage de l'exilé y est représenté avant tout comme victime des autres, de l'histoire, de la vie.

Le théâtre africain francophone n'est pas en reste face aux questions que pose l'exil. Il lui fait même la part belle, mettant en évidence les dimensions d'ancien esclave et de déraciné, condamné à une perpétuelle errance et interdit de retour. Ici aussi en ressort gagnant le principe du grand rouleau compresseur de l'Histoire, avec sa dose de cruauté et d'injustice, ou à défaut, l'idée d'une vaste absurdité d'un monde qui refuse sa place à l'homme noir.

Tel cet extrait de la pièce de Kossi Efovi *Que la terre vous soit légère* (1996):

⁴ En cette matière, les chiffres varient beaucoup. MSF parle de 17 millions de réfugiés et 25 millions de déplacés en 2004. Le dossier pédagogique du *Fou Noir* mentionne 50 millions au total (Forum des ONG pour le 50e anniversaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, 10 décembre 1998). Les chiffres de l'UNHCR sont beaucoup plus bas (20 millions au total), car ils ne tiennent compte que des personnes qu'il prend en charge. L'estimation pour 2006 de 20 millions de réfugiés et 20 millions de déplacés dans le monde nous semble assez raisonnable.

⁵ Voir pour un plus long développement notre article "«Je m'y oppose!» Trois spectacles abordant la question des réfugiés." (Ceccon et Lynch 175-188)

⁶ Nous nous limitons ici au théâtre, mais il est clair que le thème est aussi exploité au cinéma: *Exils* (Tony Gatlif, 2004), *Bamako* (Abderrahame Sissako, 2006) ou *Welcome* (Lioré, 2009).

LE VOYAGEUR: Là-bas, mes sommeils étaient disparates et je m'effritais. Je vois une femme s'avancer vers moi. Je lui tends la main. Elle me traverse et s'en va. J'étais un fantôme. Je faisais même peur. Là-bas, je suis autrui.

LA FEMME: Et ici?

LE VOYAGEUR: Un matin, là-bas, j'ai senti la moisissure pousser dans mes mains que personne ne serrait plus depuis longtemps. Et dans mon cœur, l'herbe poussait drue, opaque. Ça commençait à m'aveugler.

LA FEMME: Et peu à peu ça a commencé à te faire des pensées, méchamment.

LE VOYAGEUR: Alors je suis revenu. Parce que là-bas je serais demeuré l'étranger.

LA FEMME: Et ici? Ici, tu es égaré, recherché. (21-22)

Sylvie Chalaye parle fort justement de “dramaturgie de l'exil” à propos de la forme adoptée par les auteurs africains récents:

Pourtant quand on envisage l'espace dans le théâtre africain francophone de la dernière décennie [depuis 1990], on est tenté de parler de “dramaturgie de l'exil.” Non pas parce que beaucoup de ces pièces n'inscrivent plus leur action en Afrique, mais en Europe et jusqu'en Amérique comme *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé; non pas parce que les dramaturges de ce théâtre, tels Caya Makhélé, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Léandre Baker, Koulsy Lamko, Mama Keïta... ont pour la plupart choisi de vivre loin de leur terre natale et partagent leur existence entre la France et l'Afrique, mais parce que les espaces que convoque leur théâtre sont en quelque sorte des espaces “trou,” des espaces de l'absence, du manque, de l'entre-deux.

Dans *Ton beau capitaine*, il est loisible de reconnaître une manifestation de cette “dramaturgie de l'exil.” (Chalaye)⁷ L'espace proposé au spectateur est par excellence celui de l'absence: Wilnor est seul “dans la pièce unique” (*TBC* 7) d'une “petite case créole” (7) avec des objets le renvoyant à sa solitude: “un escabeau devant une caisse à savon, un matelas au sol, un réchaud à pétrole dans un angle, quelque vaisselle, une paire de chaussure, un costume suspendu, chemise cravate, une petite glace de plastique.” (7) Autant d'objets qui, du reste, ne lui appartiennent pas: “Wilnor, mon cher” (12), se dit-il, “je t'apprends que rien ne t'appartient ici, pas même l'herbe des chemins, pas même le vent” (12).

La dimension du manque et de l'entre-deux est manifestée par le décor – “les volets sont ouverts sur la nuit” (8) – et surtout par la présence d'un poste de radio à cassettes d'où sortira la voix de sa femme enregistrée. À cela s'ajoutent les indications scéniques insistant sur la dimension “résolument imaginaire” de l'espace et le rôle essentiel de la musique pour porter des “illusions auditives” à la scène, faisant qu'un même chant sortant de la cassette puisse être parfois réel, parfois imaginaire. Toutefois, pour l'instant, veillons à ne pas abuser de cette voie interprétative: le contact de Wilnor avec Haïti à travers sa femme garde sa part de réalité, son retour n'est pas *a priori* impossible et sa culture de référence n'est pas chimérique, même si, il est vrai, l'esprit du protagoniste est mis à mal par l'éloignement et la nouvelle de l'adultère.

Mettre en scène l'horreur de la shoah

Qu'en est-il à présent du thème de l'exil dans le monde juif? Force est de constater que, pris tel quel, le thème de l'exil y revêt une signification si particulière qu'il rend vain de le mettre directement en écho avec les réalités précédemment décrites.⁸ Exode de l'Égypte, pogroms en Russie, et évidemment la shoah, qui surgit ici dans toute sa démesure: la gigantesque organisation de la Solution finale, la *Vernichtungswissenschaft*, six millions de victimes, dont un million huit cent mille enfants,

⁷ Voir sur le même sujet les études approfondies de Renée Laurier (*The Poetics of Ex-ile*) et de Kathleen Gyssels (*I talked to a Zombie, La Malemort*).

⁸ Le peuple juif, justement surnommé “peuple de l'exil,” semble s'être relativement bien accommodé d'avoir été chassé de la terre d'Israël à plusieurs reprises et d'une tradition de se déplacer régulièrement au cours des millénaires. Être membre de la diaspora n'est pas mal en soi et n'interdit pas de savoir, même parfois très bien, s'adapter. Étant Juif, l'on peut prier pour retourner à Jérusalem sans nécessairement souffrir de ne jamais accomplir son désir. Tout cela fait partie de la richesse, de la complexité et des paradoxes du monde juif.

qui dans leur grande majorité passèrent de l'état de "*Luftmensch* à celui de *Luft*" (*Dernier des Justes* 346) dont on peut, comme le suggère mélancoliquement André Schwarz-Bart, peut-être encore ressentir la présence dans quelque ciel d'orage ou l'une ou l'autre goutte de pluie.

Au cours des décennies, le théâtre a traité largement l'événement de la shoah. Des voix n'ont pas arrêté de s'élever, à travers le monde entier. Certaines sont célèbres: Brecht (*Une femme juive*), Sartre (*Les Séquestrés d'Altona*), Miller (*Incident à Vichy, Sursis pour l'orchestre, Le Miroir*), Frisch (*Andorra*). Elles sont surtout nombreuses. En 1997, sans prétendre à l'exhaustivité, Alvin Goldfarb (*Staging the holocaust* 298-334) recensait quelque deux cent cinquante pièces issues d'une vingtaine de pays abordant la shoah sous une forme ou sous une autre. Une telle abondance ferait sans doute de la shoah l'événement de l'histoire contemporaine, et vraisemblablement de l'histoire tout court, le plus traité de tout le théâtre occidental.

Comme pour le théâtre de l'exil, le théâtre de la shoah a connu ses grandes fresques. Elles ont constitué en leur temps des événements théâtraux, à l'impact fort, suscitant des débats de fond sur un thème en particulier (la responsabilité collective, la collaboration passive des Alliés, le désengagement des artistes, etc.), sur la question générale du rapport à l'histoire (quelle liberté l'homme peut-il opposer au déchaînement des événements? Que devient le sens de l'histoire à l'aune de cette expérience?) ou sur le problème en soi de la représentation de la shoah (peut-on représenter l'irreprésentable? Ne faut-il pas préférer la fiction au témoignage? A-t-on le droit de mettre en scène des "mauvais" juifs, etc.). Les années 1960 ont été, à ce titre, particulièrement prolifiques, avec des pièces comme *Le Vicaire* (Rolf Hochhuth,⁹ 1963) ou *L'Instruction* (Peter Weiss, 1963).

De manière générale, les formes prises par le théâtre de la shoah sont multiples. On y trouve des expressions très conventionnelles, indépendamment de la valeur des propos qu'elles servent (c'est le cas par exemple chez Hochhuth ou Sartre), comme des écritures très audacieuses qui n'arrêtent pas d'intriguer (celle de Weiss ou de Kalisky). Les manifestations de grotesque ou de dérision sont aussi présentes, comme en témoignent Tabori avec *Mein Kampf* (*farce*) ou Bernhard avec *Avant la retraite*.

Le "métadrame" et la shoah

Une des formes fréquemment repérables dans le théâtre de la shoah est celle qu'un esthéticien, Jean-Pierre Sarrazac, a appelée le "métadrame" (*Poétique* 65-67): l'événement est représenté à travers ses effets dans le présent et non plus comme tel. Classiquement, dans la tragédie grecque, la catastrophe est la dernière des quatre parties et désigne le moment où l'action arrive à son terme et généralement le héros périt. Or, avec le "métadrame," au lever du rideau, tout semble (s'être) déjà joué. L'action a eu lieu, la catastrophe aussi. On est en quelque sorte au dénouement ou à l'épilogue, ou autrement dit après le drame, au-delà de lui. L'exemple canonique de cette dramaturgie pourrait être *Fin de partie* de Beckett, où des personnages évoluent, ridicules, pathétiques et tétanisés, dans un monde qui a été touché par une catastrophe innommable.

Or, il se trouve que justement dans *Ton beau capitaine* on a affaire à une structure dramatique de ce type. Nous n'assistons ni au départ de Wilnor en Haïti, ni à sa confrontation avec ses employeurs, ni non plus à l'infidélité de Marie-Ange ou à la découverte de son état de grossesse. Au moment où Wilnor entre en scène, des années ont passé depuis son départ, il s'est déjà réduit physiquement et a déjà été trompé. L'essentiel de l'action est passé et se trouve rapportée sur la cassette que l'on entendra. Toute la pièce tient en fin de compte d'abord à l'évocation par Marie-Ange d'événements que Wilnor connaissait et à l'annonce de faits qu'il ignorait (mais qui dans les deux cas ont déjà eu

⁹ Rolf Hochhuth (né en 1931) est un auteur allemand, représentant majeur du "théâtre documentaire." Avec *Le Vicaire*, il a suscité dans l'après-guerre de très vifs débats qui l'ont lancé dans une polémique demeurée célèbre avec Adorno.

lieu) et ensuite à la représentation de ses émotions face à ce nouvel état de fait. Aucun acte proprement dit n'est posé. Tout est intérieur, avec sa part de confusion et son absence de résolution finale. Kitzie McKinney résume bien cette absence d'action ou de drame proprement dit:

Le refrain de Marie-Ange, les gestes, les danses et le masque de Wilnor sont signes de ce retour cyclique et de la résistance, non seulement au sort mais aussi au sortilège de la totalisation par imposition d'un sens définitif. L'aventure de Marie-Ange et Wilnor n'a pas de conclusion nette; il s'agit plutôt d'une série de moments particuliers dans un drame qui nous refuse sa résolution. (459)

Le "métadrame" se retrouve très fréquemment dans le théâtre de la shoah. C'est une manière d'aborder l'événement, tout en s'en détournant. On suit en cela le conseil donné par Italo Calvino dans la première de ses *Leçons américaines*. À ses yeux, l'écrivain serait comme le Persée de la mythologie face à la Méduse: s'il désire témoigner du monde dans lequel nous vivons sans se faire paralyser, il doit veiller à ne pas regarder le Monstre en face. Il lui faut "ruser" (21), "trouver un biais," "élaborer un détour qui ne l'éloigne dans un premier temps de cette actualité vivante qu'afin de lui permettre dans un second temps, de mieux l'atteindre et d'avoir raison d'elle." (21) C'est aussi une manière de donner voix à l'après-shoah, pour représenter soit le destin des bourreaux à l'ombre de leurs méfaits (*Les Séquestrés d'Altona*), soit celui des survivants et de leurs proches sous le fardeau de leurs souffrances, avec éventuellement le courage de surmonter l'épreuve (comme dans *L'Atelier* de Grumberg, où nous suivons de 1945 à 1952 la vie d'un atelier de couture juif à Paris).

Cependant, le plus souvent, le "métadrame" sera utilisé pour représenter l'étendue des dégâts causés par la shoah. Seront mis en scène des personnages en proie aux fantômes du passé et tétanisés dans leur rapport au monde, avec cette question qui semble les habiter de manière obsessionnelle: "À quoi bon vivre après Auschwitz?" Le présent se voit ainsi conditionné par le passé et renvoie à une idée tragique de l'existence: malgré ses efforts à se libérer, l'homme se voit contraint à vivre comme victime de l'histoire.

René Kalisky et *Aïda vaincue*

Un auteur de théâtre très sensible à l'emprise de la shoah sur ses contemporains est René Kalisky.¹⁰ Presque contemporain d'André Schwarz-Bart, il est né en 1936 à Bruxelles et est mort en 1981 à Paris. Comme Schwarz-Bart, il a connu le traumatisme de la guerre et de la déportation. Il a vécu l'occupation comme enfant caché et a perdu son père à Auschwitz. Il a été révélé dans les années 1970 à Paris, d'abord par Jacques Lemarchand qui l'a publié chez Gallimard, ensuite par Antoine Vitez qui a créé trois de ses pièces: *Le Pique-Nique de Claretta*, *Dave au bord de mer* et *Falsch* (cette dernière ayant aussi fait l'objet d'une adaptation au cinéma par les frères Dardenne).

Parmi la dizaine de pièces de René Kalisky, *Aïda vaincue* est sans doute celle où le "métadrame" est le plus manifeste. Écrite en 1978, créée par Bernard de Coster au Rideau de Bruxelles en 1982, elle compte sept tableaux, et sans saut dans le passé, s'y trouve décrit le retour manqué dans sa famille d'Aïda, une jeune juive émigrée au Canada. Celle-ci a loué un appartement sur la côte normande et y a convié sa mère, sa sœur (Zora) et ses deux frères (Bob et Jack). Son but est de quitter son mari et de renouer avec les siens. Mais à peine est-elle arrivée que les conflits enfouis resurgissent, exacerbés par la mort du père à Auschwitz, une trentaine d'années plus tôt. Chacun invoque à l'envi le passé, exprime son désarroi, crie sa vérité. La rencontre ne mène à rien et Aïda renonce à sa tentative et décide de repartir, perdante, voire, comme le titre de la pièce l'indique, "vaincue."

¹⁰ Pour une étude approfondie du théâtre de René Kalisky, nous renvoyons à notre essai *Théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*.

Points de convergence: Wilnor vaincu et mon beau “ténorito”

Au-delà de leurs différences évidentes, les deux œuvres expriment une parenté quant à l'image de l'homme qu'elles proposent. Elles montrent toutes deux des personnages en position de victime, croupissant dans un entre-deux de la vie, et pourtant avec une part de responsabilité quant à leur sort ainsi qu'un désir de sublimation qui se révèle vain.

La dimension victimaire est évidente. Pour Wilnor, il est “rétréci au-dehors et rétréci du dedans” (*Ton beau capitaine* 15), un “moins que rien” (19) que les gens regardent comme un “coco sec,” (19) vivant dans une petite case créole où rien ne lui appartient. Ces conditions ont pour pendant l'univers concentrationnaire qui a été imposé à Aïda, par sa mère et son frère Jack. Voici ce qu'elle en dit:

Quinze années à croupir dans une mansarde. Quinze années pour mériter à tout jamais l'aide aux juifs victimes de la guerre. Quinze années dans un stalag dont Jack était le roi et Ma la reine douairière. [...] Jack et Ma vivaient toutes peurs confondues, et celle de l'assistante sociale, l'inspectrice de notre misère, n'était pas moins intense que celle que leur avait causée les Nazis. La peur était tout à la fois leur favorite, leur confident, leur unique vassale. La peur était leur livre de prière et la source de leur révélation. (*Aïda* 32)

Depuis lors, ils ont grandi, mais guère changé. Ils sont restés en marge de la vie, comme étrangers à eux-mêmes. Et l'on retrouve aisément les notions d'absence, de manque et d'entre-deux pour caractériser la “dramaturgie de l'exil” dans *Ton beau capitaine*. L'action d'*Aïda vaincue* se déroule au bord de l'océan, dans un *no man's land* entre leur maison familiale d'origine et le Canada où Aïda a élu domicile. Son mari, qu'elle imagine d'abandonner, ainsi que sa fille sont absents, mais pas tout à fait... Ici comme là-bas, leur voix est présente, par cassette interposée. Ils donnent de leurs nouvelles à Aïda, exactement de la même manière que Marie-Ange donnait des siennes à Wilnor.

L'idée de séparation est essentielle dans le texte de Simone Schwarz-Bart, où elle peut s'exprimer en termes simples: comme exilé en Guadeloupe, Wilnor est séparé de sa femme restée en Haïti. Avec *Aïda vaincue*, la situation se décline à plusieurs niveaux: Aïda s'était séparée de sa famille d'origine et est à présent séparée de son mari et de sa famille; tous sont depuis longtemps séparés du père mort à Auschwitz.

Dans les deux pièces, la séparation induit un climat de mensonges. *Ton beau capitaine* nous montre comment Wilnor a caché la réalité de sa condition: il a prétendu qu'il était “gras comme un cochon de Noël” (15) et habitait “une maison à colonnades et portail,” alors que sa demeure aux dires de son ami ressemblerait plutôt à un “pot de chambre.” De même, il lui a caché aussi l'existence des “économies de [s]es économies” (50). Marie-Ange lui a bien rendu sa dissimulation, en lui cachant pendant trois mois son infidélité. Tout leur dialogue est construit comme un écheveau d'informations variées et contradictoires qui, se dévidant, dévoile petit à petit sa part de mystification, signifiant par là que la relation du couple au début de la pièce baigne fortement dans les eaux troubles du mensonge. Ainsi que Wilnor le dit lui-même, “La séparation est un grand océan et plus d'un s'y noie” (41).

Plus diffus dans *Aïda vaincue*, le silence et le mensonge dominent les relations intrafamiliales, pétries par les non-dits, les fausses vérités, les rancœurs accumulées. Aïda n'a rien dit de son intention de divorcer à son mari. Mais surtout, un mythe a été construit autour de l'image du père, passant sous silence qu'il “battait [Aïda] comme plâtre” (62) et qu'il a été déporté un soir où il trompait sa femme. Il est mis sur un piédestal, comme chanteur séduisant, réputé avoir chanté l'air d'*Aïda* de Verdi avant de mourir.

Pour le reste, chacun complotte à sa manière contre les autres. Voici à titre d'exemple le plan d'action qu'Aïda propose à Jack:

D'eux aussi on va se venger, d'eux tous. Des punaises. De la saleté, des humiliations, de la misère, des promesses non tenues, des illusions envolées. On va les écraser. Je vais vous faire la peau. Est-ce que tu comprends ça, Jack? Les liquider, oui, les rendre liquide. On peut faire ça dans une même vie, et pas seulement en paroles, en pensées, mais en actes! Ma jeunesse perdue dans l'attente d'une vie de femme, c'est

à vous que je l'ai sacrifiée. Ma jeunesse je l'ai vécue dans la promiscuité de vos corps, de vos têtes! Toi aussi tu vas payer, Jack! (29)

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur les frustrations sexuelles, de part et d'autres. Aïda reste indignée contre Jack – qui est resté puceau – pour avoir passé son temps à leur “infiltrer” (29) ses “répugnances, son dégoût du sexe” (29). Jack essaie bien de justifier l'échec de sa vie par le choc de la guerre et la déportation de leur père, Aïda lui rappelle le mal qu'il a été capable de lui faire:

Tu as dit à Zora que je ne survivrais jamais à la défloration. Que la nuit de noces me serait fatale. Saligaud. T'es une ordure, Jack. [...] Au fond, ce que tu souhaitais, ce que vous souhaitiez tous les deux, la pauvre folle [la mère] et toi, c'est qu'on se tienne tranquille, comme vous l'étiez, au milieu des punaises et des cafards, qu'on reste toute la vie ensemble à se regarder dans le blanc des yeux, à s'observer jaunir, mourir. (31)

Ce qui n'empêche pas Aïda d'idéaliser l'accueil qu'elle pense recevoir de sa famille, jusqu'à se jeter au cou de son frère et à l'embrasser éperdument, dans un élan qu'il faut bien qualifier d'incestueux.

Les frustrations et les fantasmes de contact ne sont pas moins présents chez Marie-Ange qui clairement est en manque d'affection depuis ses longues années de séparation. Elle finit par comparer Wilnor à un “courant d'air” (*Ton beau capitaine* 19) – ce qui n'est d'ailleurs pas sans renvoyer au *Luftmensch* du *Dernier des Justes*. Par compensation, elle rêve de devenir un bateau qui irait rejoindre son “beau capitaine”:

Wilnor, je voudrais être un bateau qui s'en va vers la Guadeloupe. Là-bas j'arrive et tu montes à l'intérieur de moi, tu marches sur mon plancher, tu poses ta main sur mes membrures, tu me visites de la cale à la cime du mat. Et puis tu mets la voile et je t'emmène dans un pays loin, très loin. À l'autre bout du monde, peut-être, où les gens ne vous regardent pas comme des moins que rien, des cocos secs. (19)

C'est en pensant à Wilnor que Marie-Ange franchira le pas décisif, “ayant l'impression qu'il [l'amant] lui apporte un peu l'air de son mari, un peu de son odeur” (27), pouvant “toucher les mains qui hier encore, *hier encore*, étaient au contact de l'absent” (28).

Et pourtant pour ces deux situations d'incommunicabilité et de souffrance, il est difficile de mettre tout sur le compte de la shoah ou de la pauvreté. Chaque personnage garde sa part de liberté dans son malheur. Aïda n'a eu de cesse de reprocher à sa famille le mauvais traitement qu'elle lui a infligé et de renvoyer chacun à sa propre responsabilité. “Ces victimes qui n'en finissent pas de faire les victimes, ça s'appelle des monstres” (*Aïda* 31), proclame-t-elle à son frère. Et ne doit-elle pas avant tout s'en prendre à elle-même et à son manque de discernement pour l'échec de sa tentative?

Quant à *Ton beau capitaine*, le constat est analogue. L'exil de Wilnor est né d'un rêve, auquel a fini par prendre goût Marie-Ange. C'est en avion qu'il est parti, de son propre gré, sans contrainte extérieure majeure. Rien non plus ne l'empêche de revenir. Une fois en Guadeloupe, c'est lui qui a décidé de cacher son insuccès, de ne pas se soigner et a préféré thésauriser et se montrer riche aux yeux de sa femme en la couvrant de cadeaux. S'il a été victime de sa condition d'Haïtien, il l'a été aussi de son attrait pour l'argent. Pareil à l'avare de Molière, il l'a mis dans un bocal. “Un bocal” (50), dit-il, “que j'ai enterré au pied de mon lit, pour me donner du poids, de l'assise” (50) et qui alimente “certains rêves bizarres” (50) (comme acheter une véranda, des cabris, une vaisselle en email, une robe blanche pour Marie-Ange avec des chaussures assorties, etc.). La réaction de brûler un à un tous les billets au tableau quatre se comprend alors aisément: Wilnor s'est rendu compte de sa dérive, de ce qu'a fini par lui coûter la fidélité de sa femme et il lui faut à la fois expier et détruire l'origine de sa faute.¹¹ Marie-Ange, du reste, est loin d'être exemplaire, car elle s'est montrée également dépendante

¹¹ Appréciations aussi que l'on retrouve dans le théâtre de la shoah ce rapport trouble avec l'argent accumulé. Ainsi dans *Falsch*, une autre pièce de Kalisky, le personnage de Gustav, qui a survécu à la shoah et est devenu un peintre célèbre, ne sait que faire de l'argent qu'il a gagné: “Ses dollars il les planquait sous le lit, sous la baignoire – serrés dans un sac en plastique” (220). Il finira par se suicider.

de l'argent. Elle se dit contente de n'avoir manqué de rien depuis le départ de Wilnor, de n'avoir ni le ventre creux ni jamais les pieds nus le dimanche. En plus, elle se défend d'avoir "accepté [s]on ami sur [s]a couche"(36) pour la raison qu'il l'a menacée de ne pas lui donner son argent.

Mais avant d'en arriver à la prise de conscience, il est frappant de constater combien les deux protagonistes tentent une dernière fois de sublimer leur situation vouée au néant, en se projetant dans une représentation d'eux-mêmes supposée les grandir.

Dans *Ton beau capitaine*, cela prend la forme d'un joyeux quadrille que Wilnor danse avec des partenaires invisibles et sous les injonctions puissantes d'un commandeur dont la voix a surgi en même temps que la musique: "Prenez vos cavalières" (43). Il est à ce moment-là enfin le "beau capitaine" tant annoncé. Mais le quadrille vire petit à petit au psychodrame. Wilnor se bloque, lance des bouts de phrase par lesquels il exprime son désarroi: "malpropre" (43), "laissez-moi vous dis-je" (43), "mais où est-elle donc la vie, où est-elle?" (43). Finalement, la danse s'arrête. Wilnor s'est "stoppe en plein élan, sur un pied, les traits joyeux métamorphosés en un étrange masque de douleur, yeux fermés et bouche entrouverte" (43-44).

C'est également à une sorte de psychodrame qu'a recours Aïda. Prenant appui sur la légende selon laquelle son père aurait chanté juste avant de mourir – au point d'être surnommé le "tenorito d'Auschwitz" (*Aïda* 33) – elle met sur pied un spectacle en commémoration de sa disparition. Dans un premier temps, elle filme Zora et Jack dans des poses destinées à les magnifier (Zora qui vocalise est comparée à Rita Hayworth et Jack à un Allemand, un "lucky guy" (74)). Elle met ensuite en route l'enregistreur et sous l'air des trompettes d'*Aïda* (de Verdi), elle défile triomphalement au bras de son frère Bob, devant Jack, Zora et sa mère.

Cette représentation a ses limites. Elle témoigne d'une attirance incestueuse et d'une aspiration fusionnelle dangereuse. Aïda, n'a-t-elle pas dit plus tôt: "Moi je n'aime que les miens. Vous, oui... je vous aime. Mike le prend très mal, mais j'aime d'abord ceux de mon sang... Je suis incapable d'aimer ailleurs. C'est physique."(57) La réaction de Bob est brutale. Il frappe Aïda qui perd sa couronne dentaire. Comme Wilnor, elle termine avec un visage transformé, crispé dans la douleur.

Le reste est un retour résigné à la réalité. Dans les deux pièces, les protagonistes – Wilnor et Aïda s'étant rendu compte de leur erreur, de l'étendue de leur solitude et de l'impasse dans laquelle ils se sont engagés – entreprennent d'enregistrer le fruit de leur décision sur cassette afin de l'envoyer à leur partenaire. Wilnor est incertain, mais il laisse entrevoir qu'il retrouvera Marie-Ange et reconnaîtra l'enfant. Quant à Aïda, elle annonce à Mike qu'elle rentre chez elle, comme si rien ne s'était passé. Juste, précise-t-elle, peut-être plus tôt qu'elle ne le prévoyait.

Rester responsable dans l'Histoire

Exil et shoah. En toute objectivité, ce sont deux réalités distinctes. Logiquement, elles doivent donner lieu à des expressions artistiques différentes. Il peut arriver qu'au détour de telle œuvre les deux esthétiques, celle de l'exil et celle de la shoah, convergent. Signe d'empathie pour une autre culture, consciente ou non. Peut-être aussi est-ce la garantie de la présence d'une qualité essentielle à l'œuvre d'art, à savoir son universalité. À n'en pas douter, ses traits sont présents dans la pièce de Simone Schwarz-Bart, *Ton beau capitaine*. Empathie et universalité.

Mais allons plus loin: de quelle spécificité universelle à la condition humaine s'agit-il en définitive? Une proposition qui peut être faite à la suite de la mise en écho du texte de Simone Schwarz-Bart avec celui de René Kalisky, *Aïda vaincue*, est la suivante. Le monde est ainsi fait que certaines personnes ont à subir des conditions de vie particulièrement pénibles. À l'instar de Wilnor qui aurait certainement aimé naître ailleurs qu'à Haïti ou d'Aïda qui aurait préféré être épargnée par la shoah. Autour d'elles, d'autres en rajoutent, qui partent en exil, qui se lamentent à l'infini de leur sort.

Une image tragique de la condition humaine se dégage, mais est-elle pour autant sans espoir et dépourvue d'espace de liberté? En réalité, non. Les deux pièces nous montrent que les dés du destin peuvent aussi offrir aux protagonistes ce qu'ils cherchent. Wilnor a réussi à s'exiler et a pu devenir plus riche. Aïda s'est évadée d'un univers familial obsédé par la shoah *ad nauseam* et s'est établie au Canada. Seulement voilà, la vie reste un éternel combat et il faut aussi se garder de la Bête en soi. Le risque étant de devenir l'artisan de son propre malheur. Wilnor a troqué son amour pour l'argent, comme Aïda a échangé sa liberté conquise contre une refonte des relations familiales originelles. Les deux œuvres nous montrent leur parcours, depuis leur égarement le plus profond jusqu'à leur prise de conscience, indispensable pour qu'ils retrouvent leur équilibre et leur dignité. En ce sens, *Ton Beau Capitaine* et *Aïda vaincue*, sont des œuvres, certes dures pour la réalité humaine qu'elles évoquent, mais aussi morales, car l'une et l'autre posent l'homme comme responsable de ce qui lui arrive, en dépit de ce que lui réserve l'histoire. Une maxime de la *Michna* ne rappelle-t-elle pas que "Là où il n'y a pas d'hommes, tâche de l'être?"

Ouvrages cités

- Bernhard, Thomas. *Avant la Retraite*. Paris: L'Arche, 1987. Imprimé.
- Calvino, Italo. *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Paris: Gallimard, 1989. Imprimé.
- Chalaye, Sylvie. "Théâtres contemporains d'Afrique noire francophone ou les dramaturgies de l'exil." *africultures.com*. Africultures, février 1999. Web. 30 avril. 2010.
- Efoui, Kossi. *Que la terre vous soit légère*. Solignac: Le Bruit des Autres, 1996. Imprimé.
- Euripide. *Tragédies*. Vol. 1. Paris: Les Belles Lettres, 1925. Imprimé.
- Gatlif, Tony. *Exils*. Paris: Princes Films, 2004. DVD.
- Goldfarb, Alvin. "Select Biography of Holocaust Plays 1933-1997." *Staging the Holocaust*. Ed. Claude Schumacher. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 298-334. Print.
- Goriely, Serge, "'Je m'y oppose!' Trois spectacles abordant la question des réfugiés." *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Coord. Jérôme Ceccon et Molly Lynch. Cergy-Pontoise: CRTF, 2008. 175-88. Imprimé.
- . *Le Théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2008. Imprimé.
- Grumberg, Jean-Claude. *Dreyfus: (suivi) De L'atelier (suivi) De Zone Libre*. Arles: Actes Sud, 1998. Imprimé.
- Gyssels, Kathleen. *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillaise dans les (auto)-biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*. Paris: L'Harmattan, 1996. Imprimé.
- . "I talked to a Zombie: Displacement and Distance in *Your Handsome Captain*." *Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Coord. Mary Gallagher. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003. 227-51. Print.
- . "La Malemort dans *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart." *MaComère. Journal of the Association of Caribbean Women Writers and Scholars* 6 (2004): 77-78. Imprimé.
- Hochhuth, Rolf. *Le Vicaire*. Trad. Françoise Martin et Jean Amsler. Paris: Éditions du Seuil, 1963. Imprimé.
- Kalisky, René. *Aïda vaincue*. Bruxelles: Cahiers du Rideau, 1982. Imprimé.

- . *Dave au bord de mer*. Paris: L'Arche, 1992. Imprimé.
- . *Falsch*. Bruxelles: Labor, 1991. Imprimé.
- . *Le Pique-Nique de Claretta*. Paris: Gallimard, 1973 Imprimé.
- Larrier, Renée. "The Poetics of Ex-île: Simone Schwarz-Bart's *Ton beau capitaine*." *World Literature Today* 64.1 (Hiver 1990): 57-59. Print.
- LioRET, Philippe. *Welcome*. Paris: Warner Home video France, 2009. DVD.
- McKinney, Kitzie. "Vers une poétique de l'exil: les sortilèges de l'absence dans *Ton Beau Capitaine*." *The French Review* 65.3 (févr. 1992): 449-60. Imprimé.
- Miller, Arthur. Incident À Vichy: Adaptation De Maurice Kurtz. Paris: Avant-scène, 1972. Imprimé.
- . *Le Miroir*. Paris: L'Avant-scène théâtre, 2005. Imprimé.
- . *Sursis pour l'orchestre*. Paris: Stock; 1982. Imprimé.
- Mnouchkine, Ariane, dir. *Le Dernier Caravansérail* (odyssees). Le Théâtre du Soleil, La Cartoucherie de Vincennes, France. Avril 2003. Performance.
- Oz, Amos. *Une Histoire d'amour et de ténèbres*. Paris, Gallimard, 2004. Imprimé.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Métadrame." Poétique du drame contemporain. Lexique d'une recherche. Coord. Jean-Pierre Sarrazac. Louvain-la-Neuve: Études théâtrales, 2001. 65-67. Imprimé.
- Sartre, Jean-Paul. *Les Séquestrés d'Altona*. Paris: Gallimard, 1960. Imprimé.
- Schwarz-Bart, André. *Le Dernier des Justes*. Paris: Éditions du Seuil, 1959. Imprimé.
- . *La Mulâtresse Solitude*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Imprimé.
- . "Pourquoi j'ai écrit *La Mulâtresse Solitude*." *Le Figaro littéraire* 26 janvier 1967: 1, 8-9. Imprimé.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Téliumée Miracle*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Imprimé.
- . *Ton beau capitaine*. Paris: Éditions du, 1985. Imprimé.
- Schwarz-Bart, Simone et André Schwarz-Bart. *Un Plat de porc aux bananes vertes*. Paris: Éditions du, 1967. Imprimé.
- Sellers, Peter, dir. *Les Fils d'Héraclès*. Ruhr-Triennale, Gelsenkirchen, Allemagne. 19 septembre 2002. Performance.
- Simeon, Christian et Xavier Rosselle, compositeurs. *Radeaux*. Dir. Ruth Schereiner. Grand Théâtre de Reims, France. 27 novembre 2009. Opéra.
- Sissako, Abderrahmane. *Bamako*. Brussel: Ketnet/CANVAS, 2009. DVD.
- Tabori, George. *Mein Kampf: Farce*. Arles: Acte Sud, 1993. Imprimé.
- Weiss, Peter. *L'Instruction*. Trad. Jean Baudrillard. Paris: Éditions du Seuil, 1966. Imprimé.