

**Divers** – VINCENT, Gilbert, *Edmond-Henri Crisinel. Pouvoirs d'une présence*, s. I. [Genève], Éliane Vernay, «Mémoires vives» 1978, 47 p. – YASUKO, Shoda-Fujizane, *Les Roses rouges et les Érimées : étude diachronique des images sensibles dans la poésie de E.-H. Crisinel (1897-1947)*, Peter Lang Verlag, Berne/Berlin, «Publications universitaires européennes», 1995, 187 p. [bibliog. très complète] – CLÉMENT, Pierre-Paul, «Edmond-Henri Crisinel», in FRANCILLON, Roger, *Histoire de la littérature en Suisse romande*, III, Lausanne, Payot, «Territoires», 1998, p. 99-108.

[**Peter Schnyder**]

## CROMMELYNCK Fernand

Né à Paris le 19 novembre 1886 dans le milieu du spectacle (son oncle, Fernand, est un comédien réputé; son père, Gustave (1859-1919), vit de petits rôles et d'expédients), Fernand Crommelynck vit une enfance assez mouvementée entre Paris et Bruxelles. Le jeune Fernand est un élève doué, mais il doit commencer à travailler dès l'âge de treize ans, par nécessité économique. Attiré par l'écriture, il découvre par lui-même la littérature classique, mais aussi contemporaine, écrit des poèmes qu'il publie en revue (le premier à l'âge de quinze ans) et compose de courtes pièces en vers. De retour à Bruxelles en 1905, il présente sa première pièce, *Nous n'irons plus au bois*, à un concours organisé par la revue *Le Thyrsos* : la pièce est primée, publiée et jouée, avec un certain succès. Il passe l'été 1908 à Ostende, y fréquente James Ensor, Léon Spilliaert, Paul Gérardy, Stefan Zweig et collabore au *Carillon*, journal ostendais pour lequel il écrit une quarantaine d'articles sur la vie mondaine et artistique ostendaise. Il est également en relation avec Émile Verhaeren, qu'il considère alors comme son maître. Sa vie durant, Crommelynck fréquente les milieux artistiques, littéraires et plus particulièrement théâtraux. Aussi vit-il pour l'essentiel entre Paris et Bruxelles, où se concentrent les scènes francophones les plus en vue, mais séjourne également, au gré des circonstances et des rencontres, en Italie et dans le sud de la France. Il se fait connaître comme dramaturge essentiellement, mais s'investit plus largement dans le monde du spectacle. En 1916-1917, il fonde le Théâtre volant – qui «vole» de salle en salle –, une troupe au sein de laquelle il poursuit l'apprentissage de son art. Le projet avorte pour des raisons financières, mais Crommelynck n'abandonne pas la scène pour autant : il sera acteur, metteur en scène et traducteur jusqu'au début des années cinquante. Ainsi monte-t-il sa traduction de *Comme avant*,

*mieux qu'avant*, de Pirandello, au Théâtre de la Croix-Nivert en mars 1928; il publie, de même, une traduction de Shakespeare, *Le Chevalier de la lune ou Sir John Falstaff*, avec l'objectif de prouver que l'insertion des mésaventures de Falstaff dans *Henri IV* est purement accidentelle. À son retour en Belgique, en mai 1940, il prend la direction du Théâtre des Galeries avec Lucien Fonson – ce qui lui vaudra d'ailleurs quelques ennuis à la Libération, mais rien ne viendra justifier les soupçons à son égard. Dès 1924, il joue et écrit également pour le cinéma. C'est cependant en tant qu'auteur qu'il obtient ses plus grands succès et accède à la notoriété. Crommelynck se perçoit et se présente d'emblée comme un écrivain. Dès l'adolescence, il s'essaie à la poésie, puis au conte et au récit autobiographique; plus tard, il écrira un roman policier original, *Monsieur Larose est-il l'assassin?* (1949). Mais son œuvre est d'abord et avant tout théâtrale. Le jeune Fernand se veut poète et écrit en vers : après *Nous n'irons plus au bois*, il écrit *Le Sculpteur de masques* en vers et en un acte, en 1906; la pièce est jouée à Moscou et publiée, avec une préface de Verhaeren, dans la revue *En art*. Il renonce ensuite à la rime dans *Chacun pour soi* (1907), parue dans la *Revue générale*, *Le Marchand de regrets*, datée de mai 1909 mais représentée et publiée en 1913, et *Le Sculpteur de masques* en trois actes et en prose (1911). Sa première pièce importante, *Les Amants puérils*, dont la date précise de rédaction est incertaine, est écrite avant la guerre, mais, bien qu'une première création, toute confidentielle, ait eu lieu à Bruxelles en 1918, elle ne sera officiellement créée qu'après *Le Cocu magnifique*, pièce dans l'ombre de laquelle elle fut reléguée. Après la guerre, en effet, Crommelynck repart à Paris, où il écrit cette pièce, la plus célèbre : mise en scène au Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe le 18 décembre 1920, elle connaît un succès immédiat et se voit traînée et représentée aux quatre coins du monde, notamment en Russie (avec la mise en scène demeurée célèbre de Meyerhold). Suivront *Tripes d'or*, créée à la Comédie des Champs-Élysées à Paris en 1925, dans une mise en scène de Louis Jouvet, Crommelynck s'étant brouillé avec Lugné-Poe; *Carine ou la jeune fille folle de son âme*, créée au Théâtre de l'Œuvre par Paulette Pax en décembre 1929; *Une femme qu'a le cœur trop petit*, créée à Bruxelles par le Théâtre de l'Œuvre le 11 janvier 1934, dans une mise en scène de l'auteur; *Chaud et Froid ou l'idée de monsieur Dom*, créée à la Comédie des Champs-Élysées le 21 novembre 1934, dans une mise en scène de l'auteur également. C'est avec *Le Cocu magnifique* que le dramaturge invente sa forme propre et

produit, sur la base de celle-ci, une œuvre qui, pour disparaître qu'elle puisse paraître dans ses thèmes et ses tonalités, se signale par sa grande cohérence dramaturgique. Crommelynck ne met pas en scène un conflit entre des valeurs, des intérêts, des passions représentés par différents personnages – conflit entre rivaux, conflit entre un personnage *passionné* et ses proches, plus sensés, ou conflit intérieur, par exemple entre la passion et la raison. Il conduit plutôt une passion à se retourner paradoxalement contre elle-même, la tension dramatique procédant de cette passion même. En témoigne ce mouvement si caractéristique des pièces de Crommelynck, organisées autour d'un moment de renversement brusque et sans retour, qui se produit toujours à la fin du premier acte. Avant ce moment essentiel règnent un bonheur sans limite et un enchantement de chaque instant : dans *Le Cocu magnifique*, Bruno et Stella connaissent la félicité naïve d'un amour sans nuage ; dans *Tripes d'Or*, Pierre-Auguste découvre avec joie l'abondance promise par l'héritage qu'il vient de recueillir ; Carine et Frédéric célèbrent, quant à eux, leurs noces comme une apothéose amoureuse, d'autant que leur union a longtemps été entravée par leurs parents. Mais, au terme de ce premier acte euphorique, inexorablement, une fêlure survient, par l'effet d'un renversement aussi subi que surprenant. Or, ce renversement était prévisible, dès lors qu'il était inscrit dans la passion même du personnage central. Bruno, par exemple, nourrit pour Stella une passion telle qu'il veut évacuer l'équivoque inhérente à toute relation humaine au profit d'une transparence absolue : il est tout à Stella et veut qu'elle soit toute à lui, et cela aux yeux de tous. Or, par l'intervention du regard de Pétrus, qu'il a seul provoquée, il découvre que l'amour ne connaît pas la certitude, car il est structurellement impossible d'éradiquer le doute. Ainsi la passion de Bruno le mène-t-elle à l'aporie, que traduit l'injonction paradoxale qu'il adresse à Stella : « Dis-moi quelque chose que tu ne puisses me dire » [*Théâtre I*, 1967-1968 : 45]. C'est l'impossibilité structurelle de répondre à cette injonction qui supporte toute la dynamique de la pièce et lui imprime son mouvement si caractéristique, oscillant et infini : Stella aura beau tenter de contenter Bruno, elle ne fera que relancer la machine du soupçon, rendant tout dénouement impossible. Toutes les pièces de Crommelynck sont construites autour d'un personnage mu par une passion si absolue qu'elle finit par se retourner contre elle-même. Ce paradoxe tient à ce que le personnage refuse de se plier aux lois qui régissent la condition humaine, manifestant une exigence impossible à rencontrer. Et c'est pourquoi

Crommelynck dénature les thèmes traditionnels qu'il reprend : de même que la jalouse de Bruno échappe à la psychologie ordinaire, de même l'avarice de Pierre-Auguste ne le caractérise que superficiellement (car sa passion de l'or ne concerne pas l'avoir, mais son être même). De cette dramaturgie du paradoxe découlent toutes les caractéristiques du théâtre de Crommelynck. Premièrement, celui-ci se focalise systématiquement non sur un conflit entre quelques personnages, mais sur un personnage qui se distingue par sa folie même. Les autres personnages sont moins des interlocuteurs que des spectateurs qui soit le jugent avec condescendance, soit s'offusquent de son comportement, soit tentent de le comprendre et de le ramener à la raison (c'est-à-dire à la morale et à la psychologie humaines). Ils semblent ainsi représenter le public sur la scène, par un effet très manifeste de mise en spectacle interne à chaque pièce. Deuxièmement, le théâtre de Crommelynck appelle un déchiffrement spécifique qui correspond à la logique qui est la sienne, d'où le rôle capital du metteur en scène. Du point de vue de la psychologie courante, il semble incohérent ; il ne relève pas de l'absurde pour autant mais bien d'une logique particulière à la lueur de laquelle sa cohérence est non seulement effective mais radicale. Troisièmement, il obéit à une temporalité particulière, celle de la chute (au sens biblique du terme) : l'action ne se noue pas progressivement, au gré des stratégies, contradictions, hésitations des personnages ; le personnage central passe en un instant du paradis à l'enfer, irrémédiablement. Quatrièmement, l'action étant aimantée par un point impossible à rejoindre, l'espace est systématiquement dédoublé, la scène visible renvoyant à un ailleurs inaccessible (la chambre, le dehors, etc.). Enfin, ce théâtre se signale, comme une part importante du théâtre du <sup>xx</sup>e siècle, par son ambivalence : il multiplie les effets lyriques – par les paroles somptueuses que Crommelynck prête à ses héros passionnés et utopistes – et comiques – par les comportements ridicules auxquels ces passions les conduisent –, mais le sentiment tragique s'avère aussi prégnant, tant ces passions assujettissent les personnages, inéluctablement. Après *Chaud et Froid* ou *l'idée de monsieur Dom*, Crommelynck cesse d'écrire pour le théâtre, mais continue de travailler à la diffusion de son œuvre. Celle-ci tombe cependant peu à peu dans l'oubli, sans doute parce qu'elle met en scène un univers qui peut paraître désuet, surtout par contraste avec le nouveau théâtre qui s'impose après la Seconde Guerre mondiale. Le dramaturge meurt à Saint Germain en Laye le 17 mars 1970, et il faut attendre les années 1980 pour que des metteurs

en scène repèrent, au-delà des thèmes apparents et, somme toute, conventionnels, la logique particulière de l'œuvre, laquelle fait écho à leurs propres préoccupations. De cette actualité de Crommelynck témoigne également l'intérêt que manifeste à l'égard de son œuvre une critique universitaire renouvelée par les « années théoriques ».

ŒUVRE – *Le Cocu magnifique*, Paris, La Sirène, 1921, 154 p. – *Les Amants puérils*, Paris, La Sirène, 1921, 163 p. – *Tripes d'Or*, in *Variétés*, n° 1, 2, 15 mai, 15 juin & 15 juillet 1929, pp. 1-17, 73-92, 166-187 – *Une femme qui a le cœur trop petit*, Paris, Émile Paul, 1934, 223 p. – *Chaud et Froid ou l'idée de monsieur Dom*, in *Les Œuvres librex*, n° 184, oct. 1936, p. 207-322 – *Théâtre* [préf. Georges Perros], 3 vol., Paris, Gallimard, 1967-1968, vol. 1, 326 p.; vol. 2, 359 p.; vol. 3, 326 p. [rééd. *Le Cocu magnifique*, *Tripes d'or* et *Carine ou la jeune fille folle de son âme* en poche : Bruxelles, Renaissance du livre, « Espace Nord »].

RÉF. – MOULIN, Jeanine, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, XI-453 p. – PIRET, Pierre, *Fernand Crommelynck. Une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1999, 357 p. – PIRET, Pierre, dir., *Fernand Crommelynck, Textyles*, Bruxelles, n° 16, 1999, 142 p.

[Pierre Piret]

## D

### DAIGLE France

Née en 1953 à Dieppe au Nouveau-Brunswick (Canada), France Daigle est une écrivaine acadienne ayant considérablement renouvelé le genre romanesque de la francophonie canadienne. À la suite de ses études universitaires en littérature à l'Université de Moncton, elle travaille comme rédactrice de nouvelles pour Radio-Canada en parallèle avec son travail d'écriture. Elle a obtenu en 1991 le Prix Pascal-Poirier de la province du Nouveau-Brunswick pour l'excellence en littérature francophone. En plus des onze romans parus à ce jour, elle a également écrit des pièces de théâtre inédites, jouées par le collectif expérimental « Moncton-Sable ». Peu présente dans l'espace social, la romancière a d'abord été associée à un travail formel, proche du Nouveau Roman. Elle publie au départ des romans en prose poétique dont la disposition typographique laisse de nombreux vides dans l'espace blanc de la page. Les deux thèmes majeurs de son œuvre sont les rapports problématiques à l'espace et à la langue. Les six premiers romans, de *Sans jamais parler du vent* (1983) jusqu'à *La Beauté de l'affaire* (1991), éliminent généralement tous les lieux référentiels explicites.

Daigle ne tente surtout pas d'ancrer ses récits en Acadie. Dans ces six romans, les personnages, qui n'ont souvent pas de nom ou même d'identité génétique, dialoguent peu, ou pas du tout, et semblent affectés par un immobilisme chronique. La plus grande constante de ces œuvres réside dans l'omniprésence de la figure de la maison, figure centrale, métaphore de l'œuvre littéraire chez Daigle. Par ailleurs, la présence d'un sous-titre souvent ironique, qui en dit parfois plus long que le titre, semble être la règle : *La Beauté de l'affaire : Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*. Les deux romans ultérieurs doivent être considérés comme des romans de transition, autant par l'espace représenté que par les personnages. Les personnages daigliens, en effet, y possèdent des noms propres et échangent des paroles. *La Vraie vie* (1993) met en scène des lieux référentiels explicites et, surtout, amorce une réflexion sur l'identité acadienne. 1953, *chronique d'une naissance*