

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

Introduzione e cura di
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI

I presenti studi fanno parte del progetto “Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze”, finanziato con i Fondi per la ricerca locale del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università degli Studi di Torino (2016).

Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja (edited by), *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne - Università degli Studi di Torino, Torino 2019 - ISBN 9788875901332

In copertina: Auguste Lauré, *Théâtre de l'Académie royale de musique*, 1864.

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
IX
2019

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

ISSN: 2420-7969

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile • Paolo Bertinetti (Università di Torino); **Direttore editoriale** • Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta), Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino), Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg), Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo), Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino), Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf), Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa), Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino), Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design), François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Centro Aldo Moro

Via Verdi fronte n. 41, Torino

SITO WEB: <http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it

Issn: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

Introduzione e cura di
Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico
che ne attesta la validità

SOMMARIO

Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)

a cura di Pierangela ADINOLFI e Felisa BERMEJO CALLEJA

- 9-12 Pierangela Adinolfi, Felisa Bermejo Calleja, *Introduzione*
- 13-28 Francisco Gutiérrez Carbajo, *La mujer reivindicadora en el siglo de oro*
- 29-41 Giorgia Esposito, *Memoria y polifonía en Liceo de niñas de Nona Fernández*
- 43-56 Barbara Greco, *Superchería y autobiografismo en La vuelta 1964 de Max Aub*
- 57-75 Alex Borio, *Ricezione della scena teatrale spagnola su riviste torinesi*
- 77-91 Anne Teulade, *Comment d'Ouille pense la comédie*
- 93-105 Miriam Begliomini, *Un spectacle méditerranéen : La Clémence du Pacha de Gabriel Audisio*
- 107-119 Roberta Sapino, « *Pour mon plaisir à moi d'user de mon langage* » *Isabella Morra entre l'Italie et la France*
- 121-135 José Camões, *Um teatro ao natural. Os textos e as práticas cénicas no século XVI em Portugal*
- 137-148 Gaia Bertoneri, “*Harbinger*”: *o Teatro mental de Ana Teresa Pereira*

UN SPECTACLE MÉDITERRANÉEN : *LA CLÉMENCE DU PACHA* DE GABRIEL AUDISIO

Miriam BEGLIUMINI

ABSTRACT • Nowadays almost forgotten by critics, Gabriel Audisio (1900-1978) was at the centre of an intellectual network, especially between the two world wars and further in the second post-war period. Among his many and multifaceted works, the dramatic ones – mainly unpublished – have never been studied. In this unexplored field, the play *La Clémence du Pacha* (1953) can be brought to the attention of the public for many reasons. *La Clémence du Pacha* was born as a free rewriting of two plays by Cervantes and was staged in Algiers and in Paris by the French-Algerian company of Geneviève Baïlac: thus, at that time, the play was presented by his author as a cultural, social and political laboratory.

This article presents a brief excursus of the content, structure and some of the most important literary and linguistic points of the *Clémence*, referring to its source texts too; it also briefly retraces the genesis of the play and its immediate reception, through archival documents (letters and press extracts). By putting *La Clémence* and all these papers back into their context, one could suggest an interpretative key: this Franco-Algerian production, which was supposed to be the expression of a young “Mediterranean theatre”, would not rather be part of a certain assimilationist discourse?

KEYWORDS • Gabriel Audisio; Geneviève Baïlac ; Mediterranean theatre; Mediterranean studies; assimilationism.

1. Introduction

Le contact de Gabriel Audisio (1900-1978) avec le théâtre est inscrit tout d’abord dans son parcours biographique : né d’une famille d’artistes (sa mère était une chanteuse, son père un directeur d’Opéra), Audisio est habitué à la scène dès son enfance. Son journal intime ainsi que ses mémoires publiées, *L’Opéra Fabuleux*¹, renvoient une image liée à

¹ Audisio, Gabriel (1970), *L’Opéra fabuleux*, Paris, Julliard.

son activité d'auteur de théâtre plutôt que de romancier² ; cependant, à l'exception de quelques tentatives malheureuses dans les années 1930, Audisio arrive au genre théâtral seulement dans le second après-guerre, après avoir abordé la poésie, le roman, les essais.

Si la critique s'est fort peu interrogée sur l'œuvre audisienne en général, ses pièces théâtrales demeurent presque inconnues. Les années 1950 voient notamment la parution de drames radiophoniques – à présent encore inédits – inspirés par la littérature grecque antique et espagnole du XVII^e siècle³. *Incarnada ou la Victoire des morts*⁴ est la seule tragédie audisienne publiée et représentée ; tirée elle aussi d'un drame de Cervantes (*El Cerco de Numancia*, 1585), elle narre l'héroïque résistance du peuple numantin face à l'envahisseur romain lors du siège de la ville au I^{er} siècle av. J.-C.

Dans ce panorama, *La Clémence du Pacha* constitue un *unicum* et mérite qu'on s'y attarde pour différentes raisons, littéraires et idéologiques à la fois. Mise en scène une première fois à Alger, le 17 avril 1953, *La Clémence* suscita une très bonne réponse de la part de la presse et du public. Lors de la même année, la pièce sera en tournée dans différents sanatoriums de France, pour aboutir, le 5 octobre 1953, au Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées.

L'archive personnel de l'auteur, le « Fonds Gabriel Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, conserve des nombreux et intéressants documents relatifs à la genèse et à la réception de la pièce dans la presse, suggérant une reconstruction qui cerne tant l'histoire interne qu'externe de l'œuvre. À partir de ces éléments, on se propose d'étudier d'un côté la genèse textuelle de *La Clémence*, en tant que réécriture cervantine, de l'autre sa fonction spécifique de « spectacle méditerranéen » dans le plus vaste débat politique et culturel de la France à la veille de la décolonisation.

2. « Une œuvre originale qui ne gardât du modèle que des prétextes » : l'hypotexte

Librement inspirée par Miguel de Cervantes, *La Clémence du Pacha* naît comme pastiche de deux comédies (*El trato de Argel*, 1580-1585 et *Los baños de Argel*, 1615) qui furent inspirées à l'auteur du *Don Quichotte* par sa période de prison en Algérie entre 1575 et 1580. Cervantes lui-même distingue deux moments dans sa production théâtrale : l'empan 1581-1587 comprend les pièces qui furent montées à Madrid et qui ne suscitèrent pas de grands enthousiasmes ; l'autre volet saisit des ouvrages qui furent publiés sans jamais être joués et qui datent de la période précédant 1615⁵. Les deux pièces, *El trato de*

² « Je me sens si peu romancier que je crains d'être mal qualifié pour donner des avis pertinents. L'expression dramatique, – je veux dire celle du théâtre – m'est trop naturelle pour ne pas se faire sentir quand j'écris un récit romanesque, et c'est sûrement un défaut » (Audisio, Gabriel (1968), réponse à l'enquête « Le roman par les romanciers » in *Europe*, 474, p. 253).

³ À titre d'exemple : *Bivar*, 1956 ; *Nausicaa* 1961 ; *Les enfants d'Hercule*, 1965 ; *Oreste*, 1970.

⁴ Audisio, Gabriel (1951), *Incarnada ou la Victoire des morts*, Lausanne, Rencontre.

⁵ « On distingue deux moments dans la production théâtrale de Cervantès : il aurait écrit, ainsi qu'il l'affirme en 1614 dans l'*Adjunta al Viaje del Parnaso* en donnant quelques titres, un grand

Argel (1580-1585) et *Los baños de Argel* (1615), dont Audisio s'inspire, appartiennent donc à deux phases différentes de la production cervantine, plus de trente ans séparant l'une de l'autre. Toutefois, avec quelques modifications au niveau des personnages et de l'intrigue, elles traitent une matière similaire : dans les deux cas, il s'agit d'amours impossibles et de la captivité de personnages chrétiens à Alger. Les deux pièces cervantines constitueraient donc déjà un cas de « réécriture » l'une par rapport à l'autre ; pour brouiller encore un peu les cartes s'ajoute en 1599, par la plume de Lope de Vega, la pièce *Los cautivos de Argel*, énième variation sur le thème, qui a sans doute influencé Cervantes dans sa propre « mise à jour ».

Pour sa propre version, Audisio s'abandonne à une libre inspiration⁶. Il retient, de la pièce cervantine, notamment l'aspect de l'intrigue amoureuse, des échanges de personnes, des retrouvailles finales et une certaine atmosphère algérienne, dans une espèce de collage de scènes comiques et tragiques. Les personnages sont empruntés aux deux pièces et réadaptés au nouveau contexte. Dans le temps de 4 actes, Yousouf, un riche notable maure, tombe amoureux de la belle esclave chrétienne Silvie, qu'il a achetée à un corsaire flamand renégat (Ali Raïs). En même temps, il offre en cadeau à sa sœur, Zohra, un autre esclave espagnol, Aurélien, suivi de son valet italien, Gracieux. Zohra, appuyée dans ses ruses par sa servante noire, Yamina, tombe amoureuse d'Aurélien, qui est toutefois l'époux de Sylvie, dont il a été séparé lors de sa capture à Naples. S'ajoutent encore, pour des scènes quelque peu stéréotypées mais savoureuses où l'on discute d'argent et de morale, le personnage de Mardochee, juif d'Alger et du Sacristain, marseillais. Après mille péripéties, tentatives de rapprochements et de séduction où les personnages majeurs sont aidés et doublés par leurs respectifs mineurs, tout contraste est dénoué par l'intervention du Pacha, salvifique *deus ex machina*.

nombre de pièces, représentées à Madrid entre 1581 et 1587. De cette période ne nous restent que *El trato de Argel* et *El cerco de Numancia*. Bien plus tard, en 1615, il publie un recueil de huit *comedias* et huit *entremeses*, pour la majorité écrits entre 1601 et 1615, et jamais représentés, comme l'auteur l'indique dans l'*Adjunta* et dans le prologue : « no hallé autor que me las piedese [...] y así, las arrinconé en un cofre y las consagró y condenó al perpetuo silencio ». Les pièces de théâtre de Cervantès sont ainsi à plus d'un titre marginales : secondaires dans l'œuvre de Cervantès, elles n'ont pas davantage réussi à s'imposer dans le champ théâtral du Siècle d'Or » (Teulade, Anne (2007), *Le théâtre de Cervantès inexemplaire ? Problèmes de modélisation*, in *Littérature et exemplarité* [en ligne], Rennes: Presses universitaires de Rennes, consulté le 26 octobre 2018, URL : <http://books.openedition.org/pur/39454>, DOI: 10.4000/books.pur.39454).

⁶ « Il ne s'agissait plus d'adapter les œuvres de Cervantès [...]. Mais je pouvais prendre appui sur le nom et l'œuvre de Cervantès, partir de là pour composer une œuvre originale qui ne gardât du modèle que des prétextes » (Audisio, Gabriel (1953), *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création de *La Clémence du Pacha*, « Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24, p. 1). *La Clémence du Pacha* existe seulement en forme dactylographiée ; pour simplifier les notes bibliographiques, on s'y référera dorénavant simplement avec son titre, le titre de la section et le numéro de la page citée.

3. Les conditions matérielles de la genèse de l'œuvre

Compte tenu de la fraternité méditerranéenne dont Audisio se fait le chantre en prose et en poésie pendant toute sa vie, l'aspect d'une tolérance respectueuse décrite dans les comédies cervantines a sans doute exercé un certain attrait sur lui⁷.

Audisio déclare que la pièce fut « écrite en six jours »⁸ mais également qu'elle avait longtemps habité dans sa tête, au moins à partir de 1930 : dans la préface de 1953, on mentionne une première hypothèse de spectacle au sein des manifestations pour la célébration du centenaire de la conquête d'Alger, ce qui pose des éléments de réflexion loin d'être anodins et sur lesquels on reviendra plus loin⁹. De toute façon, des lettres privées conservées dans le « Fonds Audisio » relatent la naissance de *La Clémence* : l'ancien projet de 1930 renaîtrait à la suite de la rencontre fortuite dans un train, en août 1951, entre Audisio et Geneviève Baïlac.

Qui est-ce ? Algérienne de quatrième génération, Baïlac partage avec Audisio un même amour pour l'Algérie, terre natale dans son cas, patrie d'adoption pour Audisio et, pour tous les deux, centre idéal d'une communauté méditerranéenne au sang mélangé¹⁰. Après des débuts d'amateur et préoccupée de développer le goût du théâtre dans la jeunesse algérienne, étant rattachée au « Service de mouvements de jeunesse et de culture populaire », Baïlac complète sa formation théâtrale avec des stages d'art dramatique à Paris en 1947 ; c'est là, lors des « Journées d'étude du Centre d'art dramatique » qu'elle entend parler de la création des C.R.A.D. (Centres Régionaux d'Art Dramatique), dont elle ne

⁷ « Dans cette ville cosmopolite, toutes les communautés cohabitaient et pratiquaient leur confession. On permettait aux chrétiens, même esclaves, de pratiquer librement leur culte et célébrer la messe le dimanche ainsi que les fêtes religieuses tout comme on autorisait les juifs à ne pas travailler le jour de Sabbat. Cette tolérance remarquable, vertu islamique répandue et connue dans toute l'Espagne musulmane, provoqua vivement l'admiration de Cervantès, qui savait que de l'autre côté de la Méditerranée, les musulmans morisques étaient expulsés de leur terre natale et durement châtiés par le tribunal de l'Inquisition qui leur interdisait toute pratique culturelle et religieuse en Espagne » (Abi Ayad, Ahmed (2010), *Alger : source littéraire et lieu d'écriture de M. De Cervantès*, in *Insaniyat / إنسانيات* [en ligne], 47-48, mis en ligne le 08 août 2012, consulté le 11 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4956> ; DOI : 10.4000/insaniyat.4956).

⁸ Audisio, *La Clémence du Pacha, Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p. 1.

⁹ « J'avais même songé, en 1930, que ce pourrait être une jolie manifestation du "Centenaire". Mais le projet n'eut pas de suite... » (*La Clémence du Pacha, Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p. 1).

¹⁰ « J'adore ce pays, évidemment. Mais il a fallu que je voyage en France et à l'étranger pour sentir à quel point je lui étais attachée [...]. Je suis née à Alger en 1922 dans une famille de souche méditerranéenne. Mon père avait du sang gascon et italien dans les veines ; maman, elle qui est d'origine espagnole, a vu le jour à Oran. Un mélange de races latines, comme vous le voyez ! » (Baïlac, Geneviève [date inconnue], *Il y a trois ans on me traitait de folle quand je parlais de théâtre algérien*, interview de Maurice Monnoyer in *L'effort algérien*).

tarde pas à fonder un siège à Alger dès son retour en ville. La passionnante question de ces centres théâtraux de périphérie, dont la création est souhaitée et financée par le gouvernement français tant en métropole que dans la colonie dans le second après-guerre, mériterait un approfondissement à part ; faute de place, on se limitera ici à ne citer que les éléments pertinents avec la création de *La Clémence*.

Les directives théâtrales de Baïlac, se fondant sur les notions de « communauté algérienne » et de « Méditerranée »¹¹, présentent de nombreux points en commun avec la conception audisienne. La brochure produite pour les dix années de vie du C.R.A.D. d'Alger et dans laquelle on lit que « L'Algérie, par l'interpénétration de ses communautés, s'est forgée une âme propre, l'âme algérienne. [...] Un jeune théâtre algérien sera créé, miroir de ces communautés méditerranéennes et reflet d'un pays d'où monte une sève vigoureuse »¹², ne porte pas de signature, mais il est assez facile d'imaginer que la plume soit celle de Baïlac ; toutefois, les mêmes paroles, visant une production culturelle spécifiquement algérienne, auraient pu être également écrites par Gabriel Audisio, inlassable médiateur entre les deux rives de la Méditerranée depuis 1920 et défenseur d'une *école nord-africaine*. Les deux collaborateurs partagent encore l'idée d'un théâtre qui, en répondant à une nécessité anthropologique, se fasse laboratoire de rencontre, d'échange et de synthèse entre cultures différentes¹³. *La Clémence* serait effectivement, selon Audisio et Baïlac, la première occasion où des acteurs arabes et des acteurs français

¹¹ « Il y a trois ans que cette idée [d'un théâtre spécifiquement algérien] m'est venue. Un jour, j'eus l'imprudence d'en parler : on me traita de folle... Et pourtant je savais que le théâtre est un besoin instinctif de l'homme, besoin qu'il est impossible de supprimer. Cette notion de l'universalité du théâtre, je la dois à ma formation de culture populaire. Elle fut presque aussitôt greffée de la notion de communauté algérienne, et celle-ci je la dois à Paul Buttin, de Méditerranée. C'est l'association de ces deux notions qui m'a donné l'idée d'un théâtre algérien » (Ibidem).

¹² Brochure 1947-1957. *Dix ans d'activité du C.R.A.D.*, « Fonds Gabriel Audisio », boîte 62, p. 24.

¹³ « Ce pays [l'Algérie] voit vivre sur son sol des communautés distinctes, toutes d'essence méditerranéenne qui, en dépit des préjugés raciaux, des politiques et des scléroses s'interpénètrent et s'influencent. Français, arabes, espagnols, italiens, juifs, maltais depuis plus d'un siècle se côtoient [...]. De tout temps le théâtre a été le miroir des sociétés et le plus instinctif moyen d'expression des collectivités. Dans la mesure où la collectivité algérienne existe, son reflet doit se retrouver dans une forme de théâtre née sur son sol et de ses propres éléments. Partout où la vie tout court prolifère, la vie théâtrale doit fleurir et c'est pourquoi nous n'avons pas voulu faire en Algérie une œuvre de seule décentralisation et de seule mise en présence des publics de ce bord de la Méditerranée avec les réalités dramatiques de l'autre bord. Une tâche plus complexe, plus risquée nous a semblé nécessaire, celle de tenter quelque expérience comme celle de "La Clémence du Pacha" afin de savoir un jour si nous avons ou non raison de croire à la vérité universelle du Théâtre, fait pour pousser partout avec vigueur mais sous les formes que commandent le sol, le climat, et la société où il prend racine. Faire seulement du théâtre comme on peut en faire dans n'importe quelle ville d'Europe est une chose, mais en faire en fonction des réalités humaines qui nous entourent est une autre chose qui nous intéresse profondément » (Programme de *La Clémence du Pacha* conservé aux Archives Nationales d'Outre-mer d'Aix-en-Provence, côte 792 CEN-b).

partageraient la même scène. Cette juxtaposition, voulue tant par l'auteur que par le metteur en scène, ne serait que le premier pas en vue d'une future association d'hommes et de civilisations, à réaliser sur le sol algérien et par le biais des formes culturelles telles que celle du théâtre¹⁴.

4. Quelques définitions

C'est donc sur ce substrat idéologique, sur une intention de mélange culturel, politique voire ethnique que se fonde *La Clémence* : il est intéressant d'interroger à cet égard le paratexte avant même que le texte de la pièce.

Déjà le sous-titre annonce un « divertissement algérien ». Ensuite, dans les textes introductifs (*Au sujet de la création à Alger de "La Clémence du Pacha"*, suivi d'un *Avertissement*), *La Clémence du Pacha* est indiquée comme une première tentative de « spectacle méditerranéen », reflet de la réalité multiculturelle de l'Algérie. L'auteur vise à construire « une œuvre typiquement nord-africaine, c'est-à-dire méditerranéenne »¹⁵. Encore, on utilise les étiquettes de *divertissement théâtral* et de *turquerie*¹⁶. Celles-ci suggèrent une dimension raréfiée, dont l'évocation est favorisée par le décor, décrit comme celui d'un « Alger barbaresque [...], [d']une Barbarie conventionnelle et romanesque »¹⁷, et par les musiques de scène expressément préparées par le spécialiste de musiques arabes et kabyles, Léo-Louis Barbès (1895-1986). Cette atmosphère hors-temps se heurte assez à la susmentionnée déclaration d'intention, tout à fait pressante dans l'Algérie du début des années 1950, de construire un théâtre représentant la communauté « bigarrée » de la colonie.

¹⁴ « Cette expérience [...] peut se montrer pleine de conséquences, dépassant la circonstance et la personne de l'auteur. Elle peut en effet donner à entendre, aux esprits amers ou aux pessimistes, qu'il n'y a pas nécessairement un fossé entre les deux cultures, les deux civilisations qui nourrissent le génie algérien, mais que, bien au contraire, il n'est pas chimérique, au regard des hommes de bonne volonté, d'apercevoir un avenir où elles s'associeront généreusement » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p. 3-4).

¹⁵ « Une œuvre typiquement nord-africaine, c'est-à-dire méditerranéenne, qui mette en scène des personnages, des types, des comportements, et même des vocabulaires de toute la Méditerranée, comme il est naturel de les voir coexister dans les populations algériennes, celles d'aujourd'hui ou celles du XVII^e siècle. [...] Elle met en scène d'une part des personnages locaux (arabes kabyles, noirs, juifs, grands seigneurs, bourgeois ou menu peuple), d'autre part des captifs européens (espagnols, italiens, français), plus un personnage "à cheval", le corsaire, qui est un renégat flamand portant un nom arabe » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Au sujet de la création de La Clémence du Pacha*, p.2).

¹⁶ Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Avertissement*.

¹⁷ Audisio, *La Clémence du Pacha*, *Personnages*.

5. Stratégies textuelles et mise en scène

Ce théâtre qui se prétend aux racines mélangées demande des expédients spécifiques. La « méditerranéité » s'exprime tout d'abord par la présence sur scène de personnages représentant le « melting-pot » de la Mer. Il suffit d'en parcourir la liste pour en avoir une idée : le pacha d'Alger, un noble maure, un flamand renégat, un juif d'Alger, un janissaire, une servante « négresse », un gentilhomme espagnol et son épouse, un valet italien, un « papasse » marseillais. Leur provenance de tous les rivages doit être manifeste non seulement au niveau des costumes mais également de leurs accents. Un certain plurilinguisme caractérise du coup la pièce ; dans la plupart des cas, il s'agit d'une apparence quelque peu scénographique, avec l'insertion de brefs intercalaires ou d'exclamations en langue étrangère, facilement compréhensibles à partir du contexte pour tout public¹⁸ ; toutefois, le spectateur entend par morceaux « chanter des couplets en espagnol et en italien, jargonner en sicilien, en marseillais, [...] réciter [...] un poème arabe »¹⁹. Cet aspect est très emphatisé par l'auteur, mais il n'est pas en réalité apanage de ce seul spectacle : au contraire, nombre de pièces dialectales algériennes (celles de l'auteur algérien Bachtarzi Maihéddine) en portaient déjà les signes dans les années 1930²⁰.

Il devrait y avoir sur scène tant « des personnages locaux » que « des captifs européens » : auteur et metteur en scène insistent sur celle qui est, à leur avis, une nouveauté totale²¹, c'est-à-dire la présence de deux troupes, l'une « française », l'autre « arabe », partageant la même scène et qui s'exprimerait chacune dans son propre idiome²². Au-delà de cette originalité déclarée, la distribution des rôles pour la mise en scène prévoit que seulement un des personnages « principaux » (celui du Pacha) soit attribué à un acteur arabe. De plus, la division troupe française/troupe arabe oriente également le scénario, affichant des dialogues écrits pour la première, des intermèdes d'improvisation libre pour

¹⁸ À titre d'exemple : « Aunque pensai que me alegro / Conmigo traigo el dolor... Y porque el mal, con callar, Se hace mucho mayor / conmigo traigo el dolor... » ; « Apri m'il petto / Gentile donna / Apri m'il petto / Bionda ragazza / E vedrai scritto / Nel mio cuore / Biondina mia / Il mio amore... » ; « Râne Djinak / Ya dhu aîni / Râne Djinak / Nari ya nari... » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, p. 6, 18, 55).

¹⁹ Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création de *La Clémence du Pacha*, p.2.

²⁰ « L'algérois était, selon B. Mahiéddine, un parler nuancé et coloré, enrichi de multiples apports étrangers ; Rachid Ksentini joua beaucoup de ce matériau linguistique et en tira des effets comiques nombreux. Il se plut à mêler les parlers, à emprunter aux jargons de divers milieux, à inventer des mots aux consonnances savoureuses. Les auteurs qui lui succédèrent, mis à part B. Mahiéddine, ont négligé ces ressources » (Roth, Arlette (1967), *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, Maspero, éd. numérique, chapitre *Les rapports avec l'administration : la censure*).

²¹ « Ce sera la première fois que des acteurs arabes et des acteurs européens joueront ensemble. Et c'est là que nous touchons, il me semble, au plus vif intérêt de cette expérience » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création, p. 3-4).

²² « Sur un total e de 53 personnes en scène, il y aura 38 musulmans, et ceux-ci parleront arabe » (Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création, p.2).

la seconde. Ces intermèdes, insérés entre un acte et l'autre et se rattachant ouvertement à la *Commedia dell'Arte* et aux *atellanes*, rencontrèrent sans doute la faveur de Bailac, dont la formation théâtrale s'était faite sous le signe de la « culture populaire », comme on l'a dit. Dans ces entractes libres – qui étaient d'ailleurs absents de l'œuvre cervantine : voilà la différence majeure entre source et adaptation – les acteurs arabes pouvaient, selon les mots de l'auteur, « déployer leur verve éblouissante et leur génie de l'improvisation »²³.

6. La réception dans la presse

Que ce soit suite à la première à l'Opéra d'Alger ou à la réplique au Champs-Élysées, d'un rapide coup d'œil on remarque que la presse de l'époque imite volontiers les définitions susmentionnées de *spectacle méditerranéen*, *spectacle nord-africain*. Pour ne citer que quelques-unes des réactions des critiques :

Sur une terre où deux civilisations, depuis plus d'un siècle, se rencontrent sans s'opposer, il [Audisio] a pensé que le théâtre avait quelques chances d'établir un lien spirituel profitable. Poète de la Méditerranée, il a même été plus loin [...]. Il a voulu tenter un harmonieux accord entre les divers éléments raciaux qui composent à l'Algérie d'aujourd'hui une figure aussi originale qu'attachante, et il y a réussi²⁴.

Le Centre régional d'art dramatique d'Alger, dirigé par Mlle Geneviève Bailac, nourrit, depuis quelque six années, la plus louable ambition. Il voudrait concilier les deux cultures en présence sur le sol algérien²⁵.

Voilà l'esprit des deux péninsules fondu dans le creuset de cette terre d'Algérie, qui, déjà, le contient, en y ajoutant celui de l'Orient malaxé au contact des siècles²⁶.

La pièce repose sur cette double constatation : « Tous les hommes son frères » (paroles du Pacha) et l'Algérie est faite de la fusion de plusieurs communautés ». En somme, « La Clémence du Pacha » illustre sur le plan théâtral l'idée de communauté algérienne, si chère à l'équipe de « L'Effort Algérien »²⁷.

Avec *La Clémence* l'on aurait franchi une première étape vers la construction d'une réalité spécifiquement algérienne, résultant des apports mélangés de différentes cultures. Les comptes-rendus ci-mentionnés se réfèrent à la première à Alger en avril 1953 : signés

²³ Audisio, *La Clémence du Pacha*, Au sujet de la création, p. 3.

²⁴ Gandon, Yves (1953), *Le centre régional d'art dramatique d'Algérie a créé La Clémence du Pacha*, in *France-Illustration*, 393, 24/4/1953, p. 584.

²⁵ Gandon, Yves (1953), *Alger a applaudi La Clémence du Pacha*, in *Comoedia*, 17/4/1953.

²⁶ Angeli, Louis-Eugène (1953), *Une grande première algérienne à l'Opéra. "La Clémence du Pacha"*, in *L'Echo d'Alger*, 14/4/1953.

²⁷ Monnoyer, Maurice (1953), *La Clémence du Pacha* in *L'Effort Algérien*, 17/4/1953.

par d'illustres critiques provenant de la métropole²⁸, ils parlent assez clairement de la volonté exhibée de décentrer et « dé-capitaliser » la scène algérienne... tout en passant par les voies de la capitale elle-même.

7. Un théâtre méditerranéen entre pluralisme et assimilationnisme

Au prisme d'une double analyse textuelle et historique, on a essayé, par ce bref aperçu, de reconstruire les vicissitudes de *La Clémence du Pacha* en tant que scénario et pièce mise en scène, dans ses liens avec le texte-source, son contexte de création et de réception.

En tant que texte, *La Clémence* s'insère effectivement de manière originale dans le panorama théâtral français : pour sa nature hors-temps, liée à des modèles lointains et notamment à toute une tradition de comique populaire, elle semble contourner nombre d'expériences théâtrales du début du XX^e siècle. Tout en ébauchant seulement ce qu'un travail comparatif plus approfondi pourrait mieux cerner, on a voulu rappeler ce projet de « théâtre méditerranéen » se fondant sur une réécriture de textes de Cervantes. On ne fait ici qu'esquisser une trace pour d'ultérieures recherches ciblant l'aspect du « palimpseste » littéraire : non seulement les traductions mais aussi les adaptations voire les réécritures cervantines sont une pratique commune en France, du XVII^e au XIX^e siècle et notamment en ce qui concerne les personnages du *Don Quichotte*. Toutefois, l'essai audisien de 1953 constitue un cas particulier : s'inspirant directement du théâtre cervantin, *La Clémence* apparaît comme un pastiche « à contre-temps », le théâtre d'avant-garde de l'entre-deux-guerres ayant travaillé notamment dans la direction de la réécriture contemporanisant des modèles mythiques et littéraires, l'après-guerre s'ouvrant aux premiers pas du théâtre de l'absurde. D'ailleurs, l'idée de créer un spectacle méditerranéen sur la base de la réécriture française d'un texte espagnol sur le fond d'Alger, ne constituerait-il pas un patron exemplaire de méditerranéité littéraire ?

L'aspect de circulation textuelle est sans doute passionnant mais ne peut exclure un rappel, tout rapide qu'il soit, sur le contexte socio-historique et culturel dans lequel voit le jour ce bourgeon de théâtre méditerranéen.

Tout d'abord, la scène théâtrale algérienne du début du XX^e siècle n'était pas vide comme les déclarations concernant la naissance d'un « théâtre nord-africain » d'Audisio et Bailac le suggèrent. En général, le panorama culturel d'Alger ne différait substantiellement pas de celui de la métropole, au moins jusqu'aux années 1940²⁹ : la saison

²⁸ « Madame Dussane, MM. Yves Gandon, Gabriel Audisio et d'autres personnalités de la presse parisienne feront spécialement le voyage de Paris pour assister à cette création algérienne » (Auteur inconnu, (1953), *Le 13 avril, à l'Opéra, création de "La Clémence du Pacha"* in *Journal d'Alger*, 3/4/1953.

²⁹ Cf. Caduc, Eveline (1999), *Une capitale culturelle* in Jordi, Jean-Jacques et Planche, Jean-Louis (dir.), *Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial*, Paris, Éd. Autrement, p. 74-100.

théâtrale aussi était essentiellement centrée sur des auteurs et des ouvrages européens. Néanmoins, à partir des années 1920, le théâtre dialectal algérien – les quelques tentatives de théâtre en arabe classique ayant abouti à l'échec – gagne de la place au fur et à mesure, à tel point que les autorités coloniales s'en inquiètent et le soumettent à la censure à partir des années 1930³⁰. Arlette Roth, dans son étude pionnière (Roth 1967), retrace les caractéristiques principales de ce théâtre dialectal : un répertoire pour la plupart comique/farcesque – le but étant de sensibiliser le public en l'amusant –, des intrigues assez morcelées, des personnages peu développés au niveau psychologique, la présence constante de la musique et de quelques tentatives de plurilinguisme. Ces éléments sont d'évidente tangence avec *La Clémence du Pacha*, qui, proclamée par ses créateurs comme « pierre fondatrice » du théâtre nord-africain³¹, semblerait plutôt orientée à rencontrer les goûts d'un public (au moins de sa partie bilingue) déjà existant auparavant. On ne fait que rappeler un des éléments cités lors de notre aperçu concernant les caractéristiques de *La Clémence*, c'est-à-dire la différente division du scénario en scènes (françaises) et intermèdes (arabes), ce qui est assez significatif pour un spectacle normalement naissant de la « collaboration » de deux troupes ; une analyse textuelle plus ponctuelle, concernant le décor, la différente division de rôles, des langues, de la distribution du scénario, mettrait probablement en évidence nombre de contradictions dans les hiérarchies jouant dans ce premier « spectacle méditerranéen », qui se voudrait le point de jonction entre métropole et colonie.

Les coordonnées spatio-temporelles (l'Algérie, un an avant l'éclat de la guerre d'Indépendance) nous paraissent des éléments incontournables pour replacer correctement *La Clémence*. Encore, la position particulière d'Audisio n'est pas sans conséquences dans la relecture de ce laboratoire franco-algérien : écrivain mais aussi administrateur de l'État français, Audisio travaille depuis les années 1930 dans le Service d'Information et de Presse de l'OFALAC Paris (Office Algérien d'Action Économique et Touristique). Cet élément remet en cause de manière significative certaines déclarations, comme celle d'une

³⁰ « L'autorité coloniale n'a pas eu, face à l'apparition du théâtre algérien, une politique très cohérente et suivie. [...] Lorsque le théâtre algérien de langue dialectale apparut en 1926, il ne rencontra que l'indifférence la plus totale de la part de l'administration. Elle se borna à adopter une attitude défensive et se montra soucieuse de fustiger tout ce qui lui apparaissait une atteinte à la souveraineté française. [...] Dans le climat général d'agitation qui caractérise la période du Front populaire, la censure fut officiellement instaurée et les manuscrits furent désormais soumis obligatoirement à un comité de lecture qui délivrait une sorte de visa portant le sceau de la préfecture, apposé sur le texte du metteur en scène. Cette institution fut maintenue lors de la création de la saison arabe. La municipalité d'Alger choisissait un comité de lecture composé de Musulmans connus pour leurs sentiments loyaux à l'égard de la France ; ils étaient chargés de lire tous les textes, de les interdire ou de les accepter, en supprimant à la rigueur certains passages. [...] Cette période qui va de 1934 à la veille de la guerre fut une période de lutte ouverte. Les animateurs frondaient l'administration, les autorités sévissaient. L'affrontement était commenté et publié par les journaux » (Roth 1967, *Le théâtre algérien d'expression dialectale* (1926-1954), *op. cit.*, chapitre *Les rapports avec l'administration : la censure*).

première hypothèse de représentation lors des manifestations pour le centenaire de la conquête (l'OFALAC même naquit en vue de la programmation des célébrations), qui, comme on le sait, par leur ample organisation furent l'expression la plus emphatique du triomphalisme colonial. *La Clémence*, prétendu laboratoire de cohabitation franco-algérienne, ne rentrerait-elle pas dans un discours assimilationniste, qui souvent, du Second Empire jusqu'à la Quatrième République, s'est appuyé sur le refrain de la « fraternité franco-musulmane » ?

Loin de vouloir faire d'Audisio (qui d'ailleurs se plaça toujours sous le drapeau de l'antifascisme et de l'antiracisme) un intellectuel aveugle, il est pourtant nécessaire de souligner comment son « travail culturel » au sens large du terme se place sous le signe de la *doxa* assimilationniste, même dans une période où tant les mouvements de décolonisation que le nationalisme algérien militant sont désormais amorcés.

8. Le cas mystérieux d'une traduction italienne

Le dossier relatif à *La Clémence* conservé dans le « Fonds Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille a révélé une dernière surprise : un échange de lettres entre Gabriel Audisio et Erminio Robecchi-Brivio (? - ?), traducteur et dramaturge signant ses lettres de « via Cossera, Torino »³².

La correspondance – qui compte une douzaine de lettres de Robecchi-Brivio et cinq lettres d'Audisio, étalées sur la période du 16 janvier 1958 au 30 avril 1958 – commence avec un malentendu sur la personne, Robecchi-Brivio écrivant à Gabriel Audisio en italien, dans la conviction qu'il s'agisse de son frère cadet, Emmanuel Audisio, correspondant de l'Italie dans l'entre-deux-guerres, puis disparu pendant la II G.M. À partir de la deuxième lettre l'ordre des choses est rétabli et Robecchi-Brivio expose son projet : une traduction de *La Clémence* dans le but d'insérer le texte dans une anthologie, *Il teatro dell'Oriente*, qui comprendrait des textes en traduction « dall'Atlantico Meridionale all'Oceano Pacifico, dall'Oceano Indiano all'Oceano Glaciale Artico, tutto quello che v'è di più significativo nell'Arte Drammatica Antica e Moderna »³³. La question du plurilinguisme de l'œuvre est l'un des éléments sur lesquels l'auteur et le traducteur se confrontent longtemps : l'hypothèse de Robecchi-Brivio, voulant supprimer les accents étrangers³⁴,

³¹ Les expressions de « pierre fondatrice » et « porte ouverte » se retrouvent dans la lettre du 24 avril 1953 que Geneviève Bailac adresse à Audisio (« Fonds Gabriel Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 62).

³² Toute tentative de recherche à propos des données personnelles de Robecchi-Brivio dans les institutions de la ville de Turin (Archivio di Stato et Anagrafe) ont jusqu'à présent été sans résultat.

³³ Note dactylographiée repérée dans le « Fonds Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar, boîte 24.

³⁴ « Le dialect (*sic*) du napolitain est peu représenté (*sic*) car je me remets à l'acteur que (*sic*) jouera la part (*sic*). Pour le marseillais, je n'ai pas exagéré car je ne le crois capable d'intéresser le public italien si vous voulez le mettre à l'épreuve » (lettre de Robecchi-Brivio du 28 mars 1958,

peu compréhensibles pour le public italien, se heurte à la volonté d'Audisio, voulant marquer pour sa part « le caractère cosmopolite de la pièce » (lettre du 3 avril 1948). L'enthousiasme de Robecchi-Brivio arrive jusqu'à envisager, à un certain moment, une possible mise en scène de la pièce par la Compagnie d'Eduardo de Filippo ou de Gilberto Govi (lettre du 8 avril 1958).

Les dernières lettres sont beaucoup moins passionnantes et s'empêtrent sur des questions financières et de droits d'auteurs, jusqu'à s'interrompre brusquement, au moins pour ce qui est conservé dans le Fonds. Jusqu'à présent il a été impossible de retrouver les ayant droits sur l'œuvre de Robecchi-Brivio ainsi que d'établir aucun contact. L'anthologie ne semble avoir jamais vu la lumière et toutefois, Robecchi-Brivio déclarait la traduction de *La Clémence* complétée...elle repose peut-être au fond de quelque tiroir turinois.

REFERENCES

A. Sources

- Audisio, Gabriel (1951), *Incarnada ou la Victoire des morts*, Lausanne, Rencontre.
- Audisio, Gabriel (1953), *La Clémence du Pacha*, texte dactylographié, « Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24.
- Audisio, Gabriel (1968), réponse à l'enquête « Le roman par les romanciers » in *Europe*, 474, p. 253.
- Audisio, Gabriel (1970), *L'Opéra fabuleux*, Paris, Julliard.
- Documents concernant la traduction italienne de la pièce : « Fonds Gabriel Audisio » de la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24.
- Documents concernant le C.R.A.D. (Centre Régional d'Action Dramatique) et correspondance avec Geneviève Bailac : « Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 62.
- Programme de salle de *La Clémence du Pacha* : Archives Nationales d'Outre-mer d'Aix-en-Provence, côte 792 CEN-b.

B. Littérature secondaire

- Abi Ayad, Ahmed (2010), *Alger : source littéraire et lieu d'écriture de M. De Cervantès*, in *Insaniyat / تاي ناسن* [en ligne], 47-48, mis en ligne le 08 août 2012, consulté le 11 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4956> ; DOI : 10.4000/insaniyat.4956

« Fonds Gabriel Audisio », Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, boîte 24). Une note qui suit de quelques jours dit : « Avvertimento del Traduttore. Nella presente traduzione vennero soppresse molte battute in napoletano, marsigliese, spagnuolo ed arabo, difficili al pubblico non pretamente (*sic*) mediterraneo e molto in uso nel basso mediterraneo occidentale. Ci rimettiamo alle possibili rappresentazioni dell'opera a cura di qualche nostro grande artista, come Eduardo e Peppino de Filippo o Gilberto Govi, che potranno riprendere il testo, cambiando le battute particolari con frasi specificatamente napoletane o marsigliesi. Per gli spagnuoli e gli arabi ci rimettiamo alla grazia di Dio! » (note dactylographiée repérée dans le « Fonds Audisio », boîte 24).

-
- Caduc, Eveline (1999), *Une capitale culturelle*, in Jordi, Jean-Jacques et Planche, Jean-Louis (dir.), *Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial*, Paris, Éd. Autrement, p. 74-100.
- Roth, Arlette (1967), *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, Maspero.
- Teulade, Anne (2007), *Le théâtre de Cervantès in exemplaire ? Problèmes de modélisation*, in *Littérature et exemplarité* [en ligne], Rennes: Presses universitaires de Rennes (consulté le 26 octobre 2018, URL : <http://books.openedition.org/pur/39454>>, DOI: 10.4000/books.pur.39454).

MIRIAM BEGLIUOMINI • Phd Student in French Literature at the University of Turin (Department of Humanities), under the supervision of Cristina Trincherò (Università di Torino) and Sarah Al-Matary (Université Lyon 2). Her researches focus on Gabriel Audisio (1900-1978) and its contradictory role of writer and administrator in the colonial Algeria. She particularly works on his essayistic and journalistic production (1920ies-1950ies), considered through both a stylistic analysis and the history of ideas. Recent publications: *Le cosmopolitisme méditerranéen de Gabriel Audisio dans l'entre-deux-guerres* in *TrOPICS*, 5, décembre 2018; *Un'utopia sommersa: (ri)leggere l'opera di Gabriel Audisio (1900-1978)*, in *Studi interculturali*, 1, 2018, pp. 145-162; *La geografia letteraria in Jeunesse de la Méditerranée di Gabriel Audisio*, in *Narrazioni del secolo breve. Ripensare il Mediterraneo*, Quaderni Ircres-CNR, 3, 2018, pp. 3-14.

E-MAIL • miriam.begliuomini@unito.it

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2019

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>