

L'UNIVERS REDUIT DES BÂTISSEURS D'EMPIRE

Elizabeth S. Witt

En 1957 Boris Vian a écrit la dernière de ses pièces de théâtre, Les Bâtisseurs d'empire. La pièce elle-même ne fut publiée qu'en mars 1959 dans les Dossiers du Collège de 'Pataphysique' et ne fut jouée qu'en décembre 1959 par le Théâtre National Populaire. Elle est donc arrivée devant le public parisien à la fin d'une décennie qui avait vu le triomphe de l'avant-garde sur la scène. C'était un triomphe dont témoigne le succès rapide et éclatant d'un Ionesco ou d'un Beckett, et pour lequel les tentatives d'Apollinaire, de Jarry, de Cocteau et des surréalistes avaient lentement préparé le terrain. Boris Vian s'inscrit, semble-t-il, dans cette lignée de pionniers. M. Poirot-Delpech l'a même accusé de ne pas être lui-même d'avant-garde puisqu'il ne faisait que suivre docilement la trace de ses devanciers, particulièrement d'Ionesco.¹

La parenté d'esprit entre ces deux écrivains est incontestable. Ils ont en commun non seulement l'esprit pataphysique, mais aussi presque une obsession des phénomènes linguistiques, un parti-pris contre la bourgeoisie et tout ce qu'elle représente, et un désir apparent de démontrer le néant qu'est l'être humain. Cependant, Boris Vian ne doit pas tout à ces amis ou à ces prédécesseurs. Il traitait les mêmes thèmes, peut-être en moins noir, dans ses romans qui, eux, sont antérieurs à sa pièce, d'une

dizaine d'années. D'autre part, il me semble que Boris Vian, tout en employant quelques procédés du théâtre de "l'absurde", les a faits siens et en a tiré une conclusion tout à fait personnelle.

Dans cette thèse, je ne vais examiner qu'un des procédés de la pièce, le rétrécissement du champ d'action des personnages. Je voudrais montrer les différents plans sur lesquels se développe ce rétrécissement car la réduction du milieu se compose en réalité de plusieurs éléments. La réduction est sensible dans le milieu physique, le milieu social et le milieu temporel. En outre, je voudrais démontrer comment ce procédé de rétrécissement qui aboutit à la solitude totale et à la mort contribue au changement du concept du théâtre.

Le monde des personnages dans les Bâtisseurs d'empire se limite à un immeuble à plusieurs étages et qui contient, semble-t-il, plusieurs appartements. Les personnages déménagent plusieurs fois au cours de la pièce, mais ils restent toujours dans le même immeuble, montant simplement à l'étage supérieur. Cependant, chaque fois qu'ils montent d'un étage, ils se trouvent dans un plus petit appartement. Zénobie, la fille, se rappelle un moment dans le passé où ils avaient un appartement à six chambres. Quand le rideau se lève sur le premier acte, la famille est installée dans un appartement à trois chambres. Il a évidemment des sorties; en particulier, il y a une porte qui s'ouvre sur le palier. Cependant, on n'en sort que pour passer de l'autre côté du couloir pour rendre visite aux voisins. Il y a aussi un escalier qui monte à l'étage supérieur; l'escalier qui mène en bas a été bouché par le père lorsqu'ils sont arrivés. Au deuxième acte, il n'y a plus que deux chambres, et au cours de l'action les portes se ferment, d'abord celle qui ouvre sur la chambre à coucher des parents, ensuite celle qui donne sur le palier. Il ne reste plus que l'escalier pour en sortir. Au troisième acte, il n'y a plus qu'une chambre et elle est complètement sans issue sauf la fenêtre par

laquelle on ne pourrait sortir à moins de "se casser la gueule sur le pavé en tombant d'une hauteur de vingt-neuf mètres et des fractions,"² comme le remarque le père.

Le rétrécissement d'espace s'accompagne d'une perte continue d'objets familiers. Discuter sur le manque d'un objet quelconque devient un véritable refrain dans la pièce. Presque tout de suite en arrivant sur la scène, le père remarque qu'il n'a ni vis ni tourne-vis. On note encore la perte d'une radio, d'une pendule, d'un appareil photographique et ainsi de suite. Les longues énumérations de Cruche font ressortir ironiquement la pauvreté croissante de la famille. Par exemple, Cruche demande ce qu'ils voudraient manger, tout en suggérant un grand nombre de possibilités. Quand la mère lui demande ce qui reste dans la maison, Cruche avoue qu'il ne leur reste que des nouilles. Par conséquent, on a l'impression que le langage, qui reste assez riche en expressions, ne s'accorde plus avec la réalité.

La réduction du nombre d'objets qui les entourent semble inquiéter les personnages plus que la réduction dans l'espace disponible. Par exemple, Zénobie semble envisager le bonheur du passé par rapport à la quantité d'objets qu'elle possédait.

En bas, j'avais ma chambre, elle était bleue...au milieu, un petit bureau, dans le tiroir de droite mon album de photos de vedettes, en-dessous, mes cahiers de classe et mes livres sur l'étagère; et puis par la fenêtre, je voyais les arbres verts, le soleil passait toujours... (I, 55)

Zénobie est la seule à se souvenir clairement du passé et de son opulence relative; mais le père lui aussi montre qu'il est obsédé par les objets. Quand la porte de leur chambre à coucher ne s'ouvre plus, il s'inquiète tout d'abord des objets qui s'y trouvent. Quand il arrive à la dernière chambre, il s'occupe

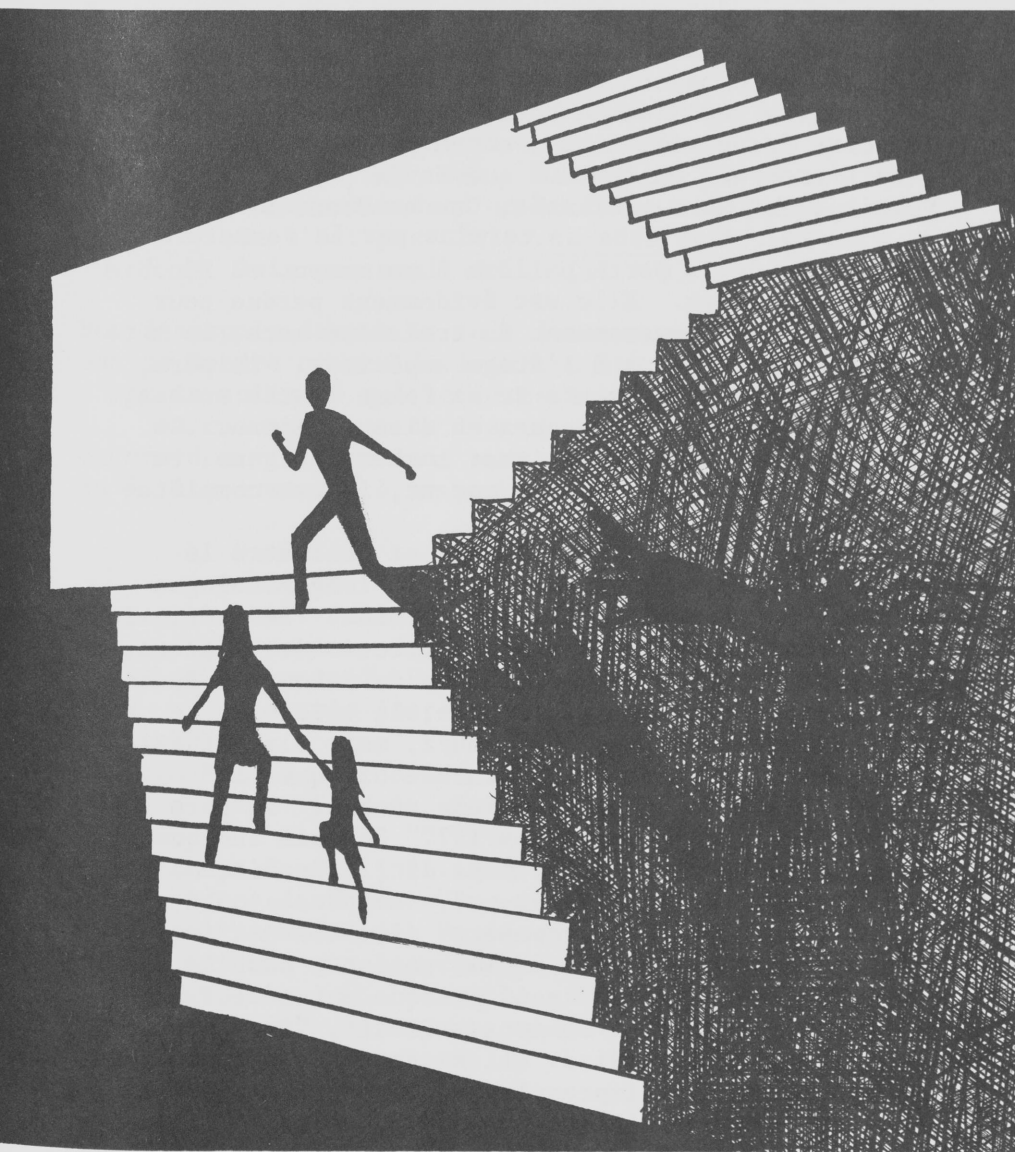
toujours principalement des objets. Par exemple, quand il reconnaît enfin l'existence du Schmurz, il lui offre les quelques objets qui lui restent comme une sorte d'hommage (III, 104). Et au moment où il constate qu'il ne pourra jamais sortir, il commence à faire une liste, comme autrefois Cruche, des plantes qu'il pourrait faire pousser sur le balcon. Pendant son monologue, il revient à ce même sujet chaque fois qu'il se trouve dans une situation difficile. Ceci est particulièrement évident lorsque le Bruit commence à monter. Il dit:

L'idée des capucines n'était pas si mauvaise, après tout, mais je pense que le chèvrefeuille me donnera des satisfactions d'un autre ordre...plus élevé. Ça ne se mange pas...je contrôlerai mes appétits...je n'entends rien! Je n'entends rien! (III,104-105).

A ce moment-là, le rôle important que jouent les objets dans la vie des personnages s'explique. Ils servent à distraire l'homme au sens pascalien du terme. Si une personne peut passer le temps à manipuler les objets, elle n'aura pas besoin de s'examiner et de sentir sa vraie condition.

Tel est certainement le rôle le plus important des objets, et de leur disparition, dans la pièce. Cependant, quelques-uns, comme la radio et la pendule, ont une autre importance parce qu'ils lient les personnages de la pièce à un monde humain extérieur à l'appartement. Leur disparition réduit le milieu de la famille sur le plan social. Au cours de la pièce, le rétrécissement du milieu social est aussi marqué que celui du milieu physique.

Sur ce plan aussi, nous avons l'occasion de connaître la situation d'autrefois, parce que les personnages en parlent. Zénobie se souvient d'une époque où elle allait à l'école et où il y avait des "dancings" pendant le week-end. Le père et la mère, en se rappelant le jour de leur mariage, nous



laissent voir qu'ils faisaient jadis partie d'une vraie société. Ils mentionnent en particulier les parents de la mère, le curé, le maire, et un cousin du père. Le père a même exercé une profession; il était équarisseur à Arromanches. Cependant, à l'époque où commence la pièce, la société se réduit à la petite famille, la bonne, et la famille voisine. Au cours du deuxième acte, cette petite société se réduit encore. On apprend que Xavier, le fils des voisins, est mort. Bientôt, Cruche donne sa démission et s'en va. Et l'acte se termine par la fermeture permanente de la porte palière à un moment où Zénobie se trouve dehors. Elle est évidemment perdue pour toujours. Au commencement du troisième acte, la mère n'arrive pas à temps à l'étage supérieur. Le père, qui entend les hurlements de sa femme restée en bas, couvre la trappe de planches en disant, "Anna...Ce n'est pas une façon de laisser tomber les gens, tu sais..." (III, 95). Dès ce moment, il est complètement seul.

La question de la solitude est peut-être le leitmotiv le plus important dans le long monologue du père par lequel la pièce se termine. Ses réflexions sur la solitude mènent en deux directions. D'abord, il y a le problème de l'existence du Schmurz. Pendant les deux premiers actes, la mère, le voisin et le père s'amusaient à torturer le Schmurz, mais ils refusaient d'en parler. Par exemple, Zénobie dit que "il" n'était pas là quand ils étaient en bas. Le père répond, "Qui ça, n'était pas là?" Zénobie indique du doigt le Schmurz, et la mère dit, "Zénobie, ma petite fille, de qui parles-tu?" Le père ajoute, "Zénobie, tu devrais te reposer." (I, 51). Au troisième acte, quand il n'y a plus personne pour le distraire, le père est amené presque malgré lui à avouer l'existence du Schmurz. Il dit, "Or, je suis seul. Je l'ai déjà dit. (Il se retourne et voit le Schmurz..., on a l'impression qu'il comprend pour la première fois qu'il n'est pas devant un objet...) J'ai toujours eu l'impression d'être seul, en tout cas." (III, 101). Cependant, il n'est pas tout à

fait prêt à accepter la vérité. Il semble se débattre contre l'évidence et ne se proclame vaincu qu'au moment où le Bruit commence à se faire entendre pour la dernière fois.

Si je me sentais seul, c'est que je n'étais pas seul. Il s'ensuit que si je continue à me sentir seul... (Il s'interrompt, va à la porte, essaie de tourner le bouton et la martèle dans un accès de rage désespérée.) Ce n'est pas vrai... Je suis seul... Je ne suis pas seul, ici. (III,104)

Son désespoir devant le fait démontre qu'il ne veut pas se rendre compte de la vraie situation et que c'est sa solitude qui le force à le faire.

Au commencement de l'acte, le père trouvait encore des distractions, surtout par les mots, bien qu'il ait commencé à se poser les questions importantes.

Question: que fait l'homme seul dans sa cellule? (Il se reprend.) Cellule, le mot est trop fort... Mais je m'étais posé une question. Que fait l'homme seule dans sa retraite? Hum. Retraite. Le mot n'est pas très juste... (III, 96).

Le père essaie donc d'éviter la question en jouant sur les mots. Il sait néanmoins ce que la solitude lui impose. Il dit, "...et quel moment mieux choisi pour cerner la réalité... que celui où l'homme isolé par la force des choses, se trouve devant son âme nue qu'il regarde bien en face..." (III, 99). Or, il est évident que le père fait de son mieux pour ne pas regarder son âme et qu'il y réussit jusqu'au dernier moment. Mais juste avant de tomber, il semble se rendre compte de la vérité de sa vie.

J'ai toujours été seul... dans la poussière du passé, je ne distingue rien (il chancelle, son pied glisse, il reste accroché

à la fenêtre), elle couvre les gens comme des housses...des meubles...C'étaient des meubles...ce n'étaient que des meubles. (III, 105).

Les autres personnages de la pièce n'ont donc d'autre valeur que celle des objets. La communication entre eux était factice, et par conséquent, il restait des distractions qui empêchaient le père de voir qu'il était isolé. En fin de compte, il n'y avait personne sauf lui et son Schmurz.³

Le thème de la solitude fondamentale de l'homme est renforcé par le fait que les personnages, hors Zénobie, n'ont plus de mémoire du passé. Il s'agit d'un rétrécissement sur un autre plan, cette fois temporel. Comme sur les autres plans, le rétrécissement, déjà très marqué au commencement de la pièce, progresse en s'accélégrant. Au premier acte, le père et la mère se souviennent de leur appartement juste en-dessous bien qu'ils ne reconnaissent plus leur voisin, qui se trouvait déjà en face avant le commencement de leur ascension. Plus tard, la mère et le père font preuve d'une mémoire détaillée du jour de leur mariage. Mais, à l'acte trois, le père ne se souvient plus d'avoir eu de famille bien qu'il n'ait perdu sa femme que quelques minutes plus tôt. Quand il retrouve le costume qu'il avait porté pour son mariage, il n'a plus qu'une vague mémoire d'une cérémonie. Le père donne lui-même l'explication pour ce manque de mémoire. Il dit, "Nous courons à toutes jambes vers l'avenir, et nous allons si vite que le présent nous échappe, et la poussière de notre course nous dissimule le passé." (III, 104). Or il est évident que cette course est une mauvaise piste, car l'avenir de la pièce ne consiste que d'une réduction progressive du milieu et d'un isolement de plus en plus total.

La dissimulation du passé importe parce qu'elle contribue à l'isolement des personnages. Les parents de Zénobie ne peuvent nouer de vraie amitié avec leur voisin parce qu'ils ne se souviennent pas de lui.

Il leur reste donc toujours étranger. Pire encore, le manque de mémoire chez les personnages les isole de leur passé culturel. Le père surtout semble y être sensible. Il veut se sentir solidaire avec sa classe sociale et avec les "grands bâtisseurs de jadis qui fondaient leurs travaux sur le sens du devoir et de la chose commune..." (I, 63). Avant la fin de la pièce, il a complètement perdu ce sentiment de solidarité avec ses semblables et de continuité avec le passé. Il se trouve presque dans la même situation que le dormeur de Proust, qui, se réveillant au milieu de la nuit, ne sait plus qui il est. Proust le compare au premier homme, sans passé personnel ni collectif.⁴ Dénudés, le dormeur de Proust et le père des Bâtisseurs d'empire, se trouvent, angoissés, devant les questions principales que pose l'existence.

Le rétrécissement du milieu est un des procédés les plus importants de la pièce. C'est aussi une image qui résume en quelque sorte la pensée de l'auteur. Comme image, elle tire sa force de la pensée elle-même: l'homme pascalien, isolé et angoissé devant l'existence. En plus, l'image nous touche parce qu'elle présente hyperboliquement, bien sûr, une des réalités de la vie moderne. D'abord, elle fait penser à l'affaiblissement de la mémoire qui vient avec la vieillesse, et à la claustration progressive que subissent les vieux. D'autre part, elle fait penser à la vie urbaine moderne, qui se passe de plus en plus à l'intérieur des gratte-ciels.

Ce procédé, qui révèle l'homme dans son état primitif et devant les questions sans réponse, implique aussi un changement dans le concept du théâtre. Le père, loin d'être un cas spécifique et individuel, porte le nom de Léon Dupont, et semble ainsi représenter toute l'humanité. Comme l'a noté MM. Benay et Kuhn dans leur introduction au troisième volume du Panorama du théâtre nouveau, "le théâtre traditionnel s'efforçait de reconstruire l'homme dans son milieu et à un moment de l'histoire. Cette reconstruction...constituait une étude d'un cas."⁵ Par

contre, cette pièce, avec bien d'autres pièces de la période, semble être plutôt une enquête sur la condition de l'homme et sur les faibles tentatives de celui-ci de ne pas la reconnaître. Cette tendance a été bien illustrée par Martin Esslin, qui conclut que le Théâtre de l'Absurde est un théâtre de la condition humaine moderne.

...the Theatre of the Absurd is facing up to a deeper layer of absurdity--the absurdity of the human condition itself in a world where the decline of religious belief has deprived man of certainties...That is why, in the analysis...we have always seen man stripped of the accidental circumstances of social position or historical context, confronted with the basic choices, the basic situations of his existence...⁶

Le rétrécissement du champ d'action de l'homme semble être un procédé important pour la création d'une image de l'homme universel et non-individuel. Les personnages ne peuvent plus s'individualiser par leur milieu, par leurs possessions, par leurs relations sociales, ou même par leurs actes. Aussi la réduction des mondes matériel et social prive-t-elle les personnages de tout ce qui les empêche de considérer leur condition. Le théâtre devient donc lui-même religieux au fond dans le sens qu'il présente des images de l'être humain apeuré face aux forces mystérieuses et inexplicables de l'univers.

Les Bâtisseurs d'empire n'est certainement pas la meilleure pièce de l'avant-garde des années cinquante en France. Cependant, elle représente, à mon avis, l'un des meilleurs exemples de ce théâtre moderne qui s'occupe de la condition humaine. La manière dont Boris Vian se sert du procédé du rétrécissement contribue beaucoup à la force de la pièce. L'auteur en tire toute la force possible en démontrant le rétrécissement du milieu sur plusieurs plans à la fois et en le démontrant comme un phénomène progressif.

A travers l'image concrète de logement de plus en plus petit de Léon Dupont devient sensible la claustration de l'être humain dans une condition sans issue sauf dans la mort.

The University of Kansas



1

Bertrand Poirot-Delpech, Au soir le soir: Théâtre, 1960-70 (Paris: Mercure de France, 1969), p. 34.

2

Boris Vian, Les Bâtitseurs d'empire dans Panorama du théâtre nouveau, Vol. III, éd. Jacques G. Benay et Reinhard Kuhn (New York: Appleton-Century-Crofts, 1967), p. 96. Toutes les références aux Bâtitseurs d'empire se rapportent à cette édition et seront indiquées désormais dans le texte.

3

La question du Schmurz et de ce qu'il représente est un peu hors du sujet de cette thèse. Tous les critiques semblent être d'accord qu'il se lie de quelque manière avec la mort, ou peut-être avec la partie mortelle de chaque individu.

4

Marcel Proust, A la recherche du temps perdu (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), I, p. 5.

5

Jacques G. Benay et Reinhard Kuhn, "Introduction" au Panorama du théâtre nouveau, Vol. III (New York: Appleton-Century-Crofts, 1967), p. 2.

6

Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, revised updated edition (New York: Doubleday & Co., Inc., 1969), p. 352.