



HAL
open science

Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion

Georges Da Costa

► **To cite this version:**

Georges Da Costa. Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion. *Atlante : Revue d'études romanes*, 2020, Humor y política - Decir y no decir, 13, pp.315-329. halshs-03155861

HAL Id: halshs-03155861

<https://shs.hal.science/halshs-03155861>

Submitted on 2 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo : critique et désillusion

Georges Da Costa

Normandie Univ / UNICAEN / ERLIS

*Eu que no princípio era um optimista
olhando a vida só pelo que tem de são
bem cedo mergulhei na vaga confusão
de treva onde se perde, incerta, a minha vista.
E aprendi a ser irónico e trocista¹*

Poète, contiste et nouvelliste, auteur d'une « chronique héroïque »², ainsi que d'un « dictionnaire de la langue parlée »³, Tomaz de Figueiredo (1902-1970) est surtout (re)connu comme romancier, particulièrement pour son premier livre, *A Toca do Lobo* (1947)⁴. Dans leur *História da Literatura Portuguesa*⁵, les critiques Saraiva et Lopes évoquent très brièvement l'écrivain en le classant dans la « tendance éthique » de la fiction portugaise du XX^e siècle, mais ils ne font aucune référence à sa production dramatique. Celle-ci, même si elle n'occupe qu'un espace plutôt réduit au sein de son œuvre complète⁶ (sur un total de treize volumes, un seul, intitulé *Teatro*⁷, regroupe ses textes dramatiques, pour certains déjà publiés de

¹ « Moi qui au début était un optimiste / Ne voyant de la vie que son côté sain / Très tôt je plongeai dans la vague confusion / Des ténèbres où, incertaine, ma vue se perd. / Et j'appris à être ironique et moqueur. » (Tomaz de Figueiredo, *Poesia II*, Lisbonne, IN-CM, 2003, p. 260). Sauf mention contraire, les citations en français tirées d'ouvrages portugais sont des traductions de l'auteur de cet article.

² En deux volumes : *Dom Tanas de Barbatanas – O Doutor Geral - crónica heróica*, Lisbonne, Verbo, 1962. *Dom Tanas de Barbatanas – O Magnífico e Sem Par – crónica heróica*. Lisbonne, Verbo, 1964.

³ *Dicionário Falado – Variações Linguísticas*, Lisbonne, Verbo, 1970.

⁴ Prix Eça de Queirós en 1948.

⁵ António José SARAIVA et Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1979.

⁶ Rééditée à partir de 2002 aux éditions Imprensa Nacional Casa da Moeda (IN-CM) à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain.

⁷ *Teatro*, Lisbonne, IN-CM, 2003. Le recueil comprend six textes dramatiques complets (*A Barba do Menino Jesus*, *A Rapariga de Lorena*, *O Visitador Extraordinário*, *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, *O Homem do Quiosque* et *A Nobre Cauda*), ainsi qu'un court dialogue (*O Embate*) et deux fragments (*Loiros de Morte ou, talvez*, *Quarto Minguante* et *O Morto e os Vivos*).

son vivant⁸), est néanmoins en droit de réclamer une place particulière dans l'histoire du théâtre portugais. Une histoire placée sous le signe de la censure, particulièrement au XX^e siècle : « Les auteurs écrivaient leurs pièces, les metteurs en scène et les acteurs essayaient de les monter, le public désirait les voir : mais l'intervention de la censure empêchait le théâtre d'exister »⁹. Du coup d'état militaire de 1926, qui a accouché de l'État nouveau d'António de Oliveira Salazar en 1933, à la Révolution des Œillets de 1974, les Portugais auront en effet vécu sous surveillance pendant 48 ans¹⁰.

C'est dans ce cadre étouffant que se développe un mouvement de rénovation théâtrale à partir de la fin de la 2^{de} Guerre mondiale (théâtre expérimental, théâtre épique brechtien puis théâtre de l'absurde) et que s'inscrit Tomaz de Figueiredo, perpétuant une longue tradition d'écrivains, de poètes et de dramaturges satiriques. Pour illustrer les différents procédés utilisés par l'auteur dans son entreprise dénonciatrice, on s'intéressera en particulier à un personnage-type, figure récurrente de son théâtre (ainsi que de sa fiction) : le « Figurão »¹¹ ou « Importante »¹². On interrogera ensuite le rôle de l'absurde car, si satire et absurde forment un duo implacable pour régler quelques comptes familiaux et tourner en ridicule l'idéologie salazariste triomphante (qui prône le respect absolu et hypocrite de l'ordre et de l'autorité), leur coexistence est également le signe d'un rapport plus distancié et plus désabusé au monde.

La satire des Importants

Dans le cadre de cet article, on se basera sur le cadre théorique de la satire posé par Sophie Duval et Marc Martinez :

⁸ Un premier recueil dramatique (*Teatro I*, Lisbonne, Verbo, 1965) comprenait : *A Barba do Menino Jesus*, *A Rapariga de Lorena* et *O Visitador Extraordinário*. Auparavant, avaient été publiés en périodiques : *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal* (1959) et *O Visitador Extraordinário* (1960).

⁹ Luiz Francisco REBELLO, *Combate por um teatro de combate*, Lisbonne, Seara Nova, 1977, p. 104.

¹⁰ Pour une étude détaillée du sujet, cf. Graça DOS SANTOS, *Le Spectacle dénaturé, le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968*, Paris, CNRS éditions, 2002.

¹¹ « Gros bonnet ».

¹² « Important ».

Avec le développement des grands courants critiques du XXe siècle [...] la satire devient esprit, ton, attitude, vision du monde ou mode. [...] Le mode satirique peut s'analyser comme processus communicationnel [...] mettant en place trois actants : la cible, le satiriste et le destinataire. [...] Dans tous les cas, la satire vise deux principaux travers, la dissimulation et la démesure. [...] Le satiriste met en place une rhétorique de persuasion : pour rabaisser sa cible, il en déforme la représentation par le biais du comique et la condamne en s'appuyant sur une norme morale¹³.

Les six textes qui composent l'œuvre dramatique de l'auteur présentent tous, à des degrés divers, une satire des valeurs associées traditionnellement à la bourgeoisie et /ou à la bureaucratie. Celle-ci opère simultanément sur trois niveaux :

- dans le comportement et le langage des personnages, où le ridicule est provoqué par un comique burlesque (comique de situation, de répétition, exagération, caricature),
- dans la mise en scène instaurée par l'auteur : discordances entre prétentions intellectuelles et discours hyperboliques et stéréotypés des personnages (expressions toutes faites), mélanges incongrus des registres populaires (voire vulgaires et soutenus), discordances et contradictions entre discours et comportements, utilisation des didascalies à des fins comiques, etc.,
- dans l'évaluation textuelle des personnages et des situations à l'intérieur des didascalies, notamment les didascalies initiales, où, parfois longuement, l'auteur dresse d'impitoyables portraits et descriptions. On y retrouve ainsi l'utilisation des quatre « médiateurs idéologiques » de la poétique du normatif élaborée par Philippe Hamon¹⁴ et reprise par Vincent Jouve¹⁵ (le langage, la technique, l'éthique et l'esthétique), quatre fournisseurs de règles et de normes, quatre relations privilégiées de l'homme au monde et aux autres qui s'entrecroisent à travers les deux principaux « carrefours idéologiques » que sont l'objet sémiotique et le corps.

¹³ Sophie DUVAL et Marc MARTINEZ, *La Satire*, Armand Colin, 2000, p. 181-184.

¹⁴ Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, Quadriège / Presses Universitaires de France, 1997.

¹⁵ Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

Dans *A Barba do Menino Jesus*¹⁶, un musicien (« O VELHO »¹⁷) reçoit la visite de son petit-fils (« O VISITANTE »¹⁸) qu'il n'a pas vu depuis 20 ans. Ces retrouvailles donnent lieu à un dialogue où l'on devine que la fille du musicien a épousé un homme obnubilé par l'argent, d'où la rupture familiale. Ce bref dialogue dramatique à dimension autobiographique, seule pièce du recueil que l'on ne peut qualifier globalement de satirique¹⁹, présente néanmoins quelques occurrences critiques observables dans le comportement du petit-fils (qui évalue les objets présents dans la pièce en termes matériels alors que son grand-père y est attaché pour des raisons esthétiques ou sentimentales), dans la parole parfois ironique ou sarcastique du vieillard, ou encore dans celles, plutôt ingénues, du jeune homme lorsqu'il évoque sa famille : « *O VISITANTE – Fora de mão, o automóvel. Recolhido no armazém dum das sociedades do meu pai. Só para algum passeio aos domingos. Lá de vez em quando. No armazém, para não se estragar. O meu pai não o quer ao sol e à chuva* »²⁰.

*A Rapariga de Lorena*²¹, drame en quatre actes aux apparences plus classiques²², possède une dimension satirique plus prononcée. Vingt-cinq ans après avoir été brûlée vive, Jeanne d'Arc, revient, réhabilitée, pour sauver une nouvelle fois la France. Elle est le personnage au miroir et aux yeux duquel les autres personnages (le roi et ses trois conseillers) ne sont que de faibles et / ou ignorantes et / ou vulgaires et / ou incompetentes et / ou lâches et / ou corrompues et / ou hypocrites caricatures, uniquement préoccupés par le maintien de l'ordre existant, ordre garant de leurs privilèges. L'extrait suivant, situé à la fin du quatrième et dernier acte, alors que les trois conseillers attendent la fin de la nouvelle exécution de

¹⁶ *La Barbe du Petit Jésus*.

¹⁷ « LE VIEUX ».

¹⁸ « LE VISITEUR ».

¹⁹ Ce qui explique sans doute le fait que c'est la seule pièce qui, avec la censure régnant dans le Portugal de Salazar, ait été représentée du vivant de l'auteur, à la RTP en 1963 et sur scène en 1964.

²⁰ « LE VISITEUR – Trop loin, l'automobile. Rangée dans l'entrepôt de l'une des sociétés de mon père. Seulement pour des promenades le dimanche. De temps en temps. Dans l'entrepôt, pour qu'elle ne s'abîme pas. Mon père ne veut pas qu'elle prenne le soleil ou la pluie. » (*Teatro, op. cit.*, p. 145).

²¹ *La Jeune Fille de Lorraine*.

²² Cette pièce aurait dû être mise en scène par la compagnie Roy-Noblès en 1963, mais finalement elle n'a pas vu le jour (cf. António Manuel COUTO VIANA, « Prefácio », in *Teatro, op. cit.*, p. 9-14).

Jeanne d'Arc qui se déroule hors-scène, à quelques pas, illustre le vide abyssal de ces personnages insignifiants qui gouvernent le royaume :

O ARCEBISPO (olha e aponta o postigo e a porta imediata) – *Parece que vem ali de fora mau cheiro.*

O CONDESTÁVEL – *Também me cheira mal.*

O CHANCELER (com naturalidade) – *O antigo pátio das galinhas.*

O ARCEBISPO – *Ainda cheira a galinhas, a porcaria de galinha. Sou extremamente sensível ao cheiro do esterco das galinhas.* (Espirra)

O CHANCELER – *É por pouco tempo.* (Sorriso inefável)

O CONDESTÁVEL – *Lá que cheira mal, cheira*²³.

Les quatre autres textes dramatiques du recueil (*O Visitador Extraordinário*, *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, *O Homem do Quiosque*, *A Nobre Cauda*²⁴), dont les titres, de par leur caractère saugrenu ou incongru, sont l'indice d'un potentiel danger comique, présentent une intensité satirique beaucoup plus élevée.

Les différents procédés utilisés par Tomaz de Figueiredo pour son entreprise satirique sont parfaitement illustrés par le traitement infligé à sa cible privilégiée, personnage-type et figure récurrente de son théâtre ainsi que de sa fiction : le « *Figurão* » ou « *Importante* ».

Dans sa galerie de personnages *importantes*, « *O Figurão Obeso*²⁵ », le fonctionnaire de *O Visitador Extraordinário*, est l'un des plus singuliers. Chargé par l'administration de rédiger un rapport sur un service dirigé par un certain Luís de Camões, mort depuis longtemps, il se retrouve face à la Muse du poète, « *A Mulher da Túnica Branca*²⁶ », qui veille sur sa tombe et sa mémoire. Voici un extrait du

²³ « L'ARCHEVÊQUE (il regarde et pointe la petite ouverture et la porte proche) – On dirait qu'une mauvaise odeur arrive de là dehors. / LE CONNÉTABLE – Moi aussi je la sens. / LE CHANCELIER (avec naturel) – L'ancienne cour des poules. / L'ARCHEVÊQUE – On sent encore l'odeur des poules, saloperie de poules. Je suis extrêmement sensible à l'odeur de la saleté des poules. (Il éternue) / LE CHANCELIER – Cela va être bref. (Sourire ineffable) / LE CONNÉTABLE – Ah ça, ça sent mauvais, c'est sûr. » (*Teatro, op. cit.*, p. 92).

²⁴ *Le Visiteur Extraordinaire, Les Lys Blancs ou le Salut Universel, L'Homme du Kiosque, La Noble Queue.*

²⁵ « Le Gros bonnet Obèse ».

²⁶ « La Femme à la Tunique Blanche ».

portrait qu'en dresse l'auteur au scalpel didascalique, avec moult adjectifs et adverbes :

O FIGURÃO OBESO – patentíssima cara de exuberantemente burro. Feroz, desafiadora expressão de quem se há por superabundantemente favorecido de inteligência e sagacidade. [...] Sobraça duas pastas, uma cachaporra de cavernícola e um sobretudo cor de nódoa, a felicíssima cor, tão comumente estimada, sobre a qual as nódoas, que de azeite ou de vinagre, que de urina ou de escarro, mimeticamente passam a integradoras e, até, rejuvenescedoras da cor essencial²⁷.

Les personnages *importants*, fanfarons incompetents, sont tellement emplis d'eux-mêmes que leur satisfaction et leur prétention débordent régulièrement en un flot de paroles. Toujours proches du pouvoir, ils sont le symbole d'une société et d'une politique autoritaire et technocrate où règnent vacuité des propos, phrases stéréotypées, tics de langage et de comportement, usage d'expressions populaires et de proverbes qui jurent avec l'ostentation affichée :

O FIGURÃO OBESO (furioso e autoritário) A tratar-me de tu ? E continua a tratar-me de tu ? A mim, a um Visitador Extraordinário ? [...] Faltar ao grande respeito que é devido ao representante disciplinar do Excelentíssimo (agacha-se) Provedor-Mor ! (Desagacha-se.) Vai tudo para o relatório²⁸ !

Les « Importants » sont souvent des caricatures ambulantes, le lecteur étant préparé à les reconnaître dès les didascalies initiales, comme dans *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal* : « *As falas dos IMPORTANTES, por serem de Importantes, serão em*

²⁷ « LE GROS BONNET OBÈSE – visage patemment et exubératement bête. Féroce, air défiant de qui se croit superabondamment favorisé par l'intelligence et la sagacité. [...] Porte deux sacoches, un gourdin d'homme des cavernes et un manteau couleur tache, la bienheureuse couleur, si couramment appréciée, sur laquelle les taches d'huile ou de vinaigre, d'urine ou de crachats, peuvent s'intégrer mimétiquement et même, parfois, rajeunir la couleur originale. » (*Ibid.*, p. 100).

²⁸ « LE GROS BONNET OBÈSE (furieux et autoritaire) Me tutoyer ? Moi ? Et vous continuez à me tutoyer ? Moi, un Visiteur Extraordinaire ? [...] Manquer au grand respect qui est dû au représentant disciplinaire de son Excellentissime (il s'accroupit) Maître-Administrateur ! (Il se désaccroupit) Tout sera dans mon rapport ! » (*Ibid.*, p. 102-103).

tom pousado, de suma suficiência e eloquência. Falas de pessoas gloriosas. Falas de quem possui e expõe o Absoluto »²⁹.

La prétention des « Importants » à l'intelligence et à la culture est affirmée par les personnages de manière exagérément récurrente et, à chaque fois, contredite par leurs paroles et / ou leurs comportements. Dans *O Visitador Extraordinário*, par exemple, la confrontation entre « O Figurão Obeso » (représentant de l'État et symbole de la bêtise, de la suffisance et de l'autoritarisme) et « A Mulher da Túnica Branca » (symbolisant la Poésie) est un parfait exemple de la mise à nu de l'ignorance et de l'analphabétisme culturel dénoncés par Tomaz de Figueiredo :

A MULHER DA TÚNICA BRANCA – Então nunca ouviste dizer que Os Lusíadas eram a Bíblia nacional !

O FIGURÃO OBESO – Eu ouvi lá uma coisa dessas ! E se ouvisse não acreditava ! Pensa que eu me deixo comer ! Eu não sou quem a senhora pensa³⁰ !

À tous ces vices s'ajoutent, dans le cas du « Figurão » bourgeois, les préoccupations basement matérielles, l'idolâtrie de l'argent (avarice) et la subordination hypocrite aux conventions sociales. Dans *O Homem do Quiosque*³¹ par exemple, où l'intrigue se résume à l'achat problématique d'un billet de loterie, c'est toute une famille³² qui subit les attaques de l'auteur et ce, encore une fois, dès les didascalies initiales :

Em cima do armário, alguns bibelots presumidos e baratinhos. [...] uma secretária também de contraplacado, com barras salientes de madeira escura a abraçarem-na, que lembram arcos de pipa. Entre ela e a parede,

²⁹ « Les paroles des IMPORTANTES, étant Importantes, seront prononcées posément, avec suffisance et éloquence. Des paroles de personnes glorieuses. Des paroles de qui possède et expose l'Absolu. » (*Ibid.*, p. 158).

³⁰ « LA FEMME À LA TUNIQUE BLANCHE – Alors tu n'as jamais entendu dire que *Les Lusíadas* étaient la Bible nationale ? / LE GROS BONNET OBÈSE – Pourquoi aurais-je entendu une chose pareille ? Et si je l'avais entendue, je n'y aurais pas cru ! Vous pensez que je vais me laisser berner ! Je ne suis pas celui que vous croyez ! » (*Ibid.*, p. 118).

³¹ Cette pièce aurait également dû être représentée par la Companhia Nacional de Teatro, mais elle a finalement été refusée par le théâtre (voir António Manuel COUTO VIANA, *op. cit.*).

³² L'une des filles, Cornélia, « la Fille Très Intelligente », ressemble fort à un autre personnage féminin de l'écrivain, Judite, dans le roman *A Gata Borralheira*, cruelle caricature d'une vieille fille prétentieuse, avare, sottise et laide.

*uma cadeira de rodar, cuja armação chia. [...] Na parede, acima do sofá, um quadro a óleo de flores absolutamente artificiais e que, por isso, parecem naturais*³³.

De même, dans *A Nobre Cauda* :

*Quarto de duas camas, separadas por mesa-de-cabeceira. Mobiliário despolido e pelintra, de há cinquenta anos, dos « tempos difíceis » em que o Excelentíssimo Administrador Delegado Geral ainda nem era Excelentíssimo, nem Administrador, nem Delegado, nem Geral, e só era analfabeto. Por íntimo, contrasta com o da sala, destinado a ser visto e gabado*³⁴.

Mais la dégradation ultime de ces « Importants » s'effectue par la métaphore animalière, ressort classique du comique satirique, et procédé récurrent dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo, comme dans *O Visitador Extraordinário*, qui se révèle être une véritable farce :

O FIGURÃO OBESO (bufa três vezes)³⁵

O FIGURÃO OBESO (às patadas e aos berros)³⁶

O FIGURÃO OBESO (com a natural cara de burro)³⁷

O FIGURÃO OBESO (em ronco de suíno de quinze arrobas)³⁸

O FIGURÃO OBESO (com psicologia de carraça)³⁹

³³ « Au-dessus de l'armoire, quelques bibelots présomptueux et bon marché. [...] un bureau également en contreplaqué, avec des barres saillantes de bois noir qui l'embrassent, tels des cerceaux de tonneau de vin. Entre le bureau et le mur, un fauteuil roulant, au châssis qui grince. [...] Sur le mur, au-dessus du canapé, une peinture à l'huile de fleurs absolument artificielles qui, du coup, semblent naturelles. » (*Teatro, op. cit.*, p. 253).

³⁴ « Chambre avec deux lits, séparés par les tables de chevet. Mobilier dépoli et miteux, d'il y a cinquante ans, des "temps difficiles" où l'Excellentissime Administrateur Délégué Général n'était pas encore Excellentissime, ni Administrateur, ni Délégué, ni Général, mais seulement analphabète. Intime, il contraste avec celui du salon, destiné à être vu et admiré. » (*Ibid.*, p. 326).

³⁵ « LE GROS BONNET OBÈSE (souffle trois fois) » (*Ibid.*, p. 104).

³⁶ « LE GROS BONNET OBÈSE (coups de pattes et cris) » (*Ibid.*, p. 107).

³⁷ « LE GROS BONNET OBÈSE (avec son visage naturel de bourrique) » (*Ibid.*, p. 108).

³⁸ « LE GROS BONNET OBÈSE (grognement de porc de quinze arrobes) » (*Ibid.*, p. 108).

³⁹ « LE GROS BONNET OBÈSE (avec la psychologie d'une tique) » (*Ibid.*, p. 109).

Un théâtre de l'absurde

Il y a maintenant une cinquantaine d'années, Ionesco, que l'on associe communément au Théâtre de l'absurde, écrivait : « On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement »⁴⁰. Le mot est encore à la mode aujourd'hui, cet article en est la preuve.

D'après le Trésor de la langue française⁴¹, l'absurde est ce qui est « senti comme contraire à la raison, au sens commun ». L'absurde renvoie donc à une transgression des « lois de la raison » et pose la question du sens en termes de relation avec une norme. Dans le cadre de la description et de l'analyse du texte dramatique, Michel Pruner rappelle qu'il est généralement admis que les auteurs désignés comme dramaturges de l'absurde mettent de fait en cause « les principes de la logique » et « semblent échapper à tout sens rationnel ». Leur refus de toute cohérence immédiate les fait introduire « le non-sens au cœur du langage théâtral », les plaçant ainsi en rupture avec les catégories dramaturgiques traditionnelles (action, personnage, espace, temps) : « Le langage y est soumis à une subversion radicale, donnant à voir des situations incohérentes, imprévisibles et déconcertantes » qui « témoignent d'une protestation partagée contre tous les conformismes »⁴².

Même si la seule étude globale portant sur le Théâtre de l'absurde au Portugal⁴³ ne mentionne pas le nom de Tomaz de Figueiredo, certaines des caractéristiques habituellement liées à cet anti-théâtre, théâtre du *nonsense*⁴⁴ ou encore théâtre de dérision, se retrouvent dans ses textes dramatiques⁴⁵.

⁴⁰ Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1990, p. 297.

⁴¹ <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

⁴² Michel PRUNER, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, p. 7.

⁴³ Sebastiana FADDA, *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisbonne, Cosmos, 1998. On y apprend que les premières représentations de pièces de Beckett et Ionesco au Portugal ont lieu en 1959. S. Fadda étudie plus en détail trois auteurs jugés les plus représentatifs du théâtre de l'absurde au Portugal : Miguel Barbosa, Jaime Salazar Sampaio et Helder Prista Monteiro.

⁴⁴ Cf. A. M. COUTO VIANA, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁵ « Sorte de comique métaphysique » (S. DUVAL et M. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 186). « Tout comme l'humour noir, auquel il est souvent lié, le *nonsense* est souvent considéré comme une des formes les

En premier lieu, le théâtre de Tomaz de Figueiredo est un théâtre de marionnettes. On retrouve en effet des « BONECOS »⁴⁶ dans la liste des personnages de quatre textes dramatiques satiriques du recueil, accompagnés, le cas échéant, d'autres personnages qualifiés de « DRAMATIS PERSONAE ». Ces « pantins », avec ou sans nom, identifiés par une description physique, une qualité supposée ou une fonction, forment un matériau idéal pour un satiriste : leur manque de personnalité, de pensée autonome, font d'eux des êtres interchangeables⁴⁷, des machines sans âme qui avancent dans la vie en pilote automatique suivant des normes définies par une autorité extérieure : « *Os bonecos da família mais lembram mascarados de Entrudo, paralíticos de sentimentos, ideias e concepções. Voz e gesto são reacções automáticas. Bonecos, embora de carne, como bonecos se comportam* »⁴⁸.

Leur langage répétitif, artificiel, boursoufflé de clichés et d'expressions toutes faites, est souvent vide de sens et incohérent. Une incohérence qui peut avoir toutes les apparences de la logique, mais une logique hors de toute rationalité :

*O FIGURÃO OBESO (terrível) – Invoca o direito de estar morta ! Como se a Provedoria-Mor reconhecesse o direito de estar morto aos seus subordinados ! [...] Aos que lhe devem obediência, e obediência cega ! O direito de estar morto, sem primeiro o ter requerido*⁴⁹ !

Dans ce monde de pantins qui comblent le vide de leur pensée par un flot de paroles qui ne veulent rien dire et qui confinent parfois au délire verbal, la

plus pures de l'humour » (Nicolas CREMONA, « Le nonsense », *Fabula*, consulté le 20 septembre 2019, <https://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense>).

⁴⁶ « PANTINS ».

⁴⁷ Dans les indications initiales données par l'auteur dans *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, on peut lire : « Les IMPORTANTES présentent tous les mêmes masques, de manière à être confondus. » (« *Os IMPORTANTES, apresentam máscaras iguais, de modo a confundirem-se.* », in *Teatro, op. cit.*, p. 158).

⁴⁸ « Les pantins de la famille semblent être déguisés pour le Carnaval, handicapés des sentiments, des idées et de la pensée. La voix et les gestes sont des réactions automatiques. Des pantins qui, bien que de chair, se comportent comme des pantins. » (Introduction de l'auteur à *O Homem do Quiosque*, *Ibid.*, p. 158).

⁴⁹ « LE GROS BONNET OBÈSE (terrible) Vous invoquez le droit d'être morte ! Comme si l'Administration Centrale reconnaissait à ses subordonnés le droit d'être mort ! [...] À ceux qui lui doivent obéissance, une obéissance aveugle ! Le droit d'être mort, sans en avoir au préalable fait la demande ! » (*Ibid.*, p. 102).

communication est impossible et, malgré une apparence de vie en communauté (famille, administration ou entreprise), la solitude règne et les relations sont hiérarchisées, conventionnelles et sans réel attachement émotionnel.

L'aspect conventionnel de la communication théâtrale est également mis à mal par Tomaz de Figueiredo : son théâtre, affirmant l'extrême modernité de son auteur, s'assume en tant que discours sur le réel. Cette mise en avant de la « théâtralité », où le théâtre se désigne comme tel, peut se faire de manière discrète, mais implacable, comme dans *O Visitador Extraordinário* et *A Rapariga de Lorena*. Dans cette dernière œuvre, malgré ses apparences de pièce traditionnelle, avec une véritable intrigue, des personnages qui communiquent, une histoire qui progresse de manière à peu près cohérente, par deux fois le spectateur se voit rappeler qu'il est le jouet d'un metteur en scène tout puissant : dans le troisième acte, d'abord, lorsque Jeanne d'Arc invoque de grands noms de l'histoire de France qu'elle ne pouvait pas connaître (Napoléon, Foch, Clémenceau) ; puis, à la fin de la pièce, Acte 4 Scène 7, lorsqu'elle se fait à nouveau exécuter, mais cette fois-ci par des moyens quelque peu insolites pour l'époque où X la scène est censée se dérouler : « *O CONDESTÁVEL – Este modelo de pistolas-metralhadoras não é dos melhores, dos mais felizes. Um modelo antiquado...* »⁵⁰.

Dans *O Visitador Extraordinário*, le fonctionnaire « O Figurão Obeso », aidé de ses hommes de main, finira quant à lui par interroger un squelette : « *O FIGURÃO OBESO (meneia, gravíssimo, a cabeça gloriosa) – Segue então a querer convencer-me, o senhor Luís de Camões, de que já não está vivo, embora já tivesse morrido há não sei quantos séculos ?* »⁵¹.

La rupture de l'illusion théâtrale est encore plus radicale dans *A Nobre Cauda*, où une famille bourgeoise dirigée par l'important « Excelentíssimo Administrador Delegado », ainsi que toute la bonne société de la ville est en extase devant « la noble queue » dépassant du derrière d'un haut dignitaire étranger. De même dans

⁵⁰ « LE CONNÉTABLE – Ce modèle de pistolet-mitrailleur n'est pas le meilleur des choix. Un modèle antique... » (*Ibid.*, p. 93).

⁵¹ « LE GROS BONNET OBÈSE (hoche, l'air gravissime, la tête glorieuse) – Vous persistez donc à vouloir me convaincre, M. Luís de Camões, que vous n'êtes plus vivant, alors que vous êtes mort il y a je ne sais combien de siècles ? » (*Ibid.*, p. 110).

une autre pièce assez longue, *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, l'intrigue se résume à l'achat de fleurs par des « Importantes » chez « Madame », la fleuriste. Le lecteur est alerté dès les didascalies initiales. En effet, avant la liste des personnages (tous des « BONECOS »), l'auteur place une « INJUSTIFICAÇÃO »⁵², long texte introductif de deux pages, où il discute ironiquement de la nature générique de la pièce (farce, comédie, drame ?) finissant par la qualifier d'« Importante tragédie ». Puis, il donne quelques « INDICAÇÕES »⁵³ dont la suivante : « *Todos os IMPORTANTES [...] sobraçam, ao jeito de guarda-chuva, uma trotinete minúscula, de menino de quatro anos* »⁵⁴. Moyen de transport pour le moins incongru, surtout pour des « Importantes », la trotinete leur permet ainsi de défier les lois de la physique :

*GRANDIOSO DE MELO – Porque até um polícia, que não me conheceu logo, chegou a pedir-me os documentos, a carta de condução de trotinete, visto que dei uma curva fora de mão e vinha com excesso de velocidade...*⁵⁵

Enfin, après le baisser de rideau du deuxième acte, un spectateur prend la parole, interpelle violemment l'auteur de la pièce, et reçoit le soutien des « Importantes » :

UM ESPECTADOR [...] – O autor da peça é um burro ! O autor desta peça é um burro ! [...]

GRANDIOSO DE MELO [...] – Alto aí, senhor espectador, senhor ignorante protestante ! O senhor adiantou-se e piou antes do tempo ! [...]
*O autor da peça é burro ! Evidentemente que é burro*⁵⁶ !

Les Importants (et le public) veulent la peau de leur créateur. La solitude du dramaturge, rejeté par ses propres personnages, est totale.

⁵² « INJUSTIFICATION ».

⁵³ « INDICATIONS ».

⁵⁴ « Tous les IMPORTANTS [...] portent sous le bras, tel un parapluie, une minuscule trotinete d'enfant de quatre ans. » (*Ibid.*, p. 158).

⁵⁵ « GRANDIOSE DE MELO – Parce qu'un policier, qui ne m'a pas reconnu tout de suite, m'a demandé les papiers, le permis de conduire de la trotinete, car j'avais pris un virage trop large et fait un excès de vitesse... » (*Ibid.*, p. 181).

⁵⁶ « UN SPECTATEUR ([...]) – L'auteur de la pièce est un âne ! L'auteur de la pièce est un âne ! [...] / GRANDIOSE DE MELO ([...]) – Halte là, monsieur le spectateur, monsieur l'ignorant protestant ! Vous vous êtes trop avancé et avez piaillé trop tôt ! [...] L'auteur de la pièce est bête ! Évidemment qu'il est bête ! » (*Ibid.*, p. 211-212).

La satire de la bureaucratie et de la bourgeoisie et des valeurs qui leur sont associées est une constante obsessionnelle dans toute l'œuvre de Tomaz de Figueiredo (poésie, fiction, théâtre). On peut se poser la question : pourquoi tant de rage, de mépris, voire de haine ? La dimension autobiographique de ses écrits, aujourd'hui avérée⁵⁷, permet d'apporter un début de réponse : il s'agit bien de Tomaz de Figueiredo qui, « contaminé par un idéal quichottesque »⁵⁸, attaque, par œuvre interposée, un monde où il ne se reconnaît plus et qu'il juge corrompu par le vice, la médiocrité et le mensonge.

Monarchiste traditionaliste, catholique, conservateur, nostalgique d'une enfance passée en milieu rural, adepte d'une conception héroïque de l'homme proche de la nature, Tomaz de Figueiredo rejette à la fois la République et le régime salazariste qui lui a succédé. Véritable loup solitaire, il n'apprécie ni les milieux intellectuels et artistiques de l'opposition (il est particulièrement hostile aux néo-réalistes), ni les sympathisants de Salazar qui s'accommodent du régime et essaient d'en tirer profit. D'où son aversion envers les conformistes de tous bords, en particulier les technocrates et autres bureaucrates dont le rôle était de faire appliquer les lois. À cela s'ajoute la situation personnelle de l'écrivain.

Jusqu'à sa retraite en 1960, Tomaz de Figueiredo devra travailler pour gagner sa vie, principalement comme notaire, ce qui l'obligera à faire des déplacements dans tout le pays (Tarouca, Nazaré, Ponte da Barca, Estarreja). En 1947, il part seul, sans sa femme et ses trois enfants. Sa femme est issue d'une grande famille bourgeoise dans laquelle le poète-écrivain-dramaturge ne s'est jamais senti à l'aise et qu'il utilisera comme modèle-cible. En 1956, accusé de corruption par des collègues de travail, il entre en dépression et vit une véritable descente aux enfers qui le mène au bord de la folie. Il subira un long traitement psychiatrique de plusieurs années et sera blanchi après enquête (1959). Pendant ces années-là, en grande souffrance

⁵⁷ « L'œuvre et la vie de Tomaz de Figueiredo s'ajustent en une unité exemplaire. » (Armando BAPTISTA-BASTOS, « Tomaz de Figueiredo : a honra da escrita », in *Novelas e Contos I*, Lisbonne, IN-CM, 2006, p. 9-14).

⁵⁸ João CÂNDIDO MARTINS, « Tomaz de Figueiredo : sonho e riso castigador de um Quixote combatente e amargurado », in António Manuel FERREIRA, *Voltar a ler - Tomaz de Figueiredo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007, p. 52.

physique et psychique, il écrit énormément, seul et amer, en particulier ses textes dramatiques satiriques poussés à l'absurde.

Satire et absurde sont souvent associés⁵⁹. Chez Tomaz de Figueiredo, l'absurde est, on l'a vu, l'un des ressorts de sa visée satirique et de son entreprise dénonciatrice. Mais dans les œuvres pleines de bruit et de fureur de ce monarchiste en perdition, qui tournent en dérision les conventions familiales, sociales et théâtrales, l'absurde est aussi le reflet d'un sentiment d'isolement et d'étrangeté⁶⁰, d'une vision pessimiste et désabusée d'un monde en décadence aux mains de pantins sans aucune grandeur d'âme. Dans une lettre datée de 1959, évoquant la publication prochaine d'*Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal* dans une revue, Tomaz de Figueiredo écrit : « *Parece-me que é a mais terrível sátira (e com os devidos pára-raios) que se tem por cá escrito. Grande dó que não me dê alegria... E cá continuo a tirar água à nora, que foi no que os Sísifos modernos deram...* »⁶¹.

Face à cela, la visée correctrice de la satire n'a plus vraiment de raison d'être. Dès lors, le rire (amer) de la satire n'est plus au service des valeurs que Tomaz de Figueiredo veut affirmer mais traduit plutôt un profond sentiment d'absurdité de l'existence humaine⁶² dont témoignent de nombreuses lettres. Dans l'une d'entre elles, non datée, mais probablement écrite à la fin des années 50, on peut ainsi lire :

Que misteriosa é a alma! Caí no absurdo possível. Sou e não sou, por obra do Mal. Estou psicologicamente absurdo. [...] Ando em permanente estado de hipnose e preciso de acordar. Não vivo: só existo, sofrendo.

⁵⁹ « La satire comporte ainsi deux éléments essentiels : d'une part l'esprit ou l'humour qui se fonde sur la fantaisie ou sur le sens du grotesque ou de l'absurde, d'autre part l'objet de l'attaque ou de la critique. » (Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969, p. 273) ; « Comme dans la démarche humoristique, la satire tend à grossir et déformer la réalité pour la présenter sous un jour absurde. » (Franck EVRARD, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 38).

⁶⁰ « Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours, puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. » (Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1965, p. 101).

⁶¹ « Il me semble que c'est la plus terrible satire (avec les paratonnerres appropriés) qui ait été écrite. Quelle pitié que cela ne me cause aucune joie... Et je continue à faire tourner la noria, comme le font les Sisyphe modernes... » (Lettre à Amândio César, 26 / 12 / 1959, consultée le 20 septembre 2019 sur le site internet géré par la fille de l'écrivain : <http://tomazdefigueiredo.net/>).

⁶² Il en vient à remettre en cause l'existence de Dieu.

*Existo fora do tempo: no espaço: redemoinhando e cansado indefinidamente no infinito do vácuo*⁶³.

Il n'est donc pas surprenant que, dans *Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, à la fin de l'acte 2, déjà évoqué, alors que le public et les « Importantes » s'unissent dans leurs récriminations contre l'auteur et exigent sa montée sur scène, ce dernier, par personnage interposé, clame son propre avis de décès : « MADAME (com nobreza sóbria e entristecida) O autor já o mataram ! »⁶⁴.

⁶³ « Que l'âme est mystérieuse ! Je suis tombé dans l'absurde possible. Je suis et ne suis pas, par l'œuvre du Mal. Je suis psychologiquement absurde. [...] Je vis en perpétuel état d'hypnose et j'ai besoin de me réveiller. Je ne vis pas : je ne fais qu'exister, en souffrant. J'existe en dehors du temps : dans l'espace : fatigué et tourbillonnant indéfiniment dans l'infini du vide. » (Lettre à António Magalhães, consultée le 20 septembre 2019 sur : <http://tomazdefigueiredo.net/>).

⁶⁴ « MADAME (avec noblesse, sobre et attristée) L'auteur a déjà été tué ! » (*Teatro, op. cit.*, p. 212).