

**LES NATIONALITÉS
DANS LE THÉÂTRE BIÉLORUSSIANOPHONE :
L'EXEMPLE DE *COMÉDIE* (1787-1990)**

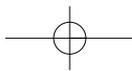
VIRGINIE SYMANIEC

« *Ce n'est jamais leur différence propre qu'on reproche aux minorités religieuses, ethniques, nationales, c'est de ne pas différer comme il faut, à la limite de ne pas différer du tout. [...] Partout le vocabulaire des préjugés tribaux, nationaux, etc., exprime la haine, non de la différence, mais de sa privation. Ce n'est pas l'autre nomos qu'on voit dans l'autre mais l'anomalie, ce n'est pas l'autre norme, mais l'anormalité ; [...] Contrairement à ce qu'on répète autour de nous ce n'est jamais la différence qui obsède les persécuteurs et c'est toujours son contraire indicible, l'indifférenciation* »
(René Girard, *Le Bouc Émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 34-35).

Je me propose d'ordonner ma réflexion autour d'un exercice de comparaison entre trois textes composés à partir de la même fable, dont l'originalité réside surtout dans le fait d'avoir été traitée de manière récurrente, mais quelque peu différente, et ceci toujours dans le sillage d'un grand bouleversement historique. *Comédie* fut d'abord imaginée en 1787 par un auteur du nom de Gaétan Maracheùski. Le contexte d'écriture de cette pièce est celui des partages de la république polono-lithuanienne entre la Prusse, l'Autriche et la Russie. *L'Oiseau du bonheur* de Frantsichak Aliakhnovitch s'inspire de *Comédie* mais succède à la révolution d'Octobre. Quant à la *Comédie* d'Ouladzimir Roudov, elle fut composée à partir des deux trames précédentes à l'heure de la procla-

Slavica occitania, Toulouse, 2005, p. 1211-228.





mation d'indépendance de la Biélorussie en 1991, comme pour illustrer à nouveau les relations entre nationalités dans ce pays à la fin de l'URSS et en moderniser les représentations.

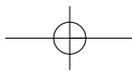
En deux siècles, une fable fondée sur le mythe d'Adam et Ève avait pris valeur d'archétype et d'objet transhistorique. Ce phénomène permettait du même coup au discours historien local de situer la proposition de G. Maracheùski à l'origine du théâtre biélorussianophone. *Comédie* commençait à être en effet présentée par les historiens du théâtre biélorussien comme une spécificité biélorussienne, lors même que les théâtres d'Europe centrale et orientale, comme le montrent par exemple les œuvres de Mikhaïl Boulgakov, de David Harms ou d'Aaron Zeitlin, furent férus de ces tentatives d'adapter à la scène le motif de la chute originelle.

Les différentes variantes de la fable biélorussianophone permettent toutefois de dresser un tableau général de l'évolution des discours et des représentations sur les relations que les nationalités de Biélorussie sont censées entretenir entre elles depuis la fin du XVIII^e siècle.

Comédie de Gaétan Maracheùski, pièce datée du 24 décembre 1787, se présente comme le texte original qui inspire ses répliques ultérieures. On ne sait rien des dates de vie et de mort de ce moine dominicain, professeur de rhétorique et de poésie au *gymnase* du monastère de Zabelsk dans le gouvernement de Vitebsk. Si la pièce fut écrite au cours de la période des partages de la république polono-lithuanienne, elle ne fut pourtant signalée pour la première fois qu'en 1909 par les soins d'Antanina Sytcheùska, dans un article intitulé « De la question de Molière dans la littérature dramatique polonaise du XVIII^e siècle ¹ ». Le texte complet de la pièce fut publié pour la première fois en 1911 dans « Pour l'histoire du théâtre populaire russe et polonais » des *Nouvelles de la section de langue russe et de littérature de l'Académie Impériale des Sciences* ². Le slaviste Jaùkhim Karski en publia encore une version dans le journal *Belarus'* en 1920. L'exhumation de ce texte est donc bien contemporaine des premiers pas du mouvement de renaissance nationale biélorussianophone du début du XX^e siècle dont il servit les intérêts, et de l'avènement, sur la carte de l'Europe, d'une république de

-
1. Citation du *Messenger de philologie russe*, journal scientifique et pédagogique édité par les soins du professeur E.F. Karski, t. XII, Varsovie, 1909.
 2. T. XVI, livre 3, Saint-Pétersbourg, 1911.



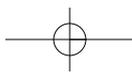


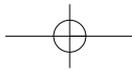
Biélorussie³ fondant la nationalité biélorussienne comme dominante dans la région. Elle précède l'écriture, par l'auteur dramatique biélorussianophone Frantischak Aliakhnovitch, de *L'Oiseau du bonheur*. Cette pièce, éditée en 1922 par le Cercle Musico-Dramatique de Vilnia fut également connue sous le titre *Adam et Ève*. Le journal *Tocsin biélorussien* du 17 avril 1921 précise au sujet d'une de ses représentations que « ce sujet est très ancien et chez nous, il fut pour la première fois travaillé en biélorussien au XVIII^e siècle par le père jésuite Kaetan Maracheùski [...]. Les Français ont aussi utilisé ce thème connu au siècle dernier dans le vaudeville *La pomme du paradis*. Il est intéressant de souligner qu'à Minsk, les bolcheviques ont interdit la représentation de *L'Oiseau du bonheur*, du fait de la présence d'un juif parmi les personnages de la pièce ». *Comédie* d'Ouladzimir Roudov est quant à elle datée de 1990. Son écriture est née d'une commande et la mise en chantier des répétitions avec les élèves de quatrième année de l'académie des Arts de Minsk fut d'abord dirigée par l'auteur, aussi connu pour avoir été d'origine juive. D'abord jouée par les étudiants de l'académie des Arts, puis par la troupe du Théâtre Alternatif avant que ce dernier ne ferme ses portes pour des raisons financières, la pièce est toujours au répertoire de la troupe de ce théâtre qui n'a plus de lieu fixe, mais qui la joue toujours à guichets fermés.

I. LES TROIS FABLES

Comédie de Maracheùski, pièce en trois actes, semble se structurer autour du principe des trois tentations de Job par le diable. On y trouve également l'autre récit fondateur extrait de l'Ancien Testament, le péché originel. Au contraire de Job, le paysan biélorussien Dziomka, comme s'il était déjà déterminé par le péché originel, ne tient pas ferme en son intégrité. Il est confronté par l'auteur aux personnages du juif, du diable, à trois enfants, un ermite et trois frères (Alexandre, Kloifas et Zosimas), dont les prénoms, pour les deux derniers au moins, dénotent la « baltitude ». La fable peut se résumer ainsi : non loin d'une forêt, le paysan Dziomka se plaint de sa vie de labeur, s'en prenant à Adam, le père

3. Plusieurs proclamation d'indépendance se succèdent entre 1918 et 1921, finissant par fonder une petite république de Biélorussie soviétique sur un territoire dont les frontières ne correspondent pas à celles de la Biélorussie contemporaine. Pour des explications historiques sur ce point, on peut se reporter à Virginie Symaniec, *Le théâtre en Biélorussie (fin du XIX^e siècle, années 1920)*, Paris, L'Harmattan, collection « Biélorussie », 2003.





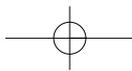
de l'humanité, qu'il qualifie d'idiote pour avoir péché en arrachant la pomme de l'arbre maudit de la connaissance. Pour Dziomka, tout est clair : s'il avait été à la place d'Adam, il n'aurait, lui, jamais cédé à la tentation. Arrive le diable qui lui propose un marché. Si Dziomka parvient à garder le silence pendant une heure, son malheur prendra fin. S'il échoue, en revanche, il lui prendra son âme. Le paysan échoue par trois fois et le diable l'emmène en enfer.

L'Oiseau du bonheur de F. Aliakhnovitch diffère structurellement de la fable de Maracheuski, ayant toutes les caractéristiques d'une comédie chantée. Les personnages de la pièce sont le paysan Ianka, sa femme Malanka (« foudre »), le juif, le sylvain, des rous-salkas et quelques esprits des bois. Comme Dziomka, Ianka n'a de cesse de se plaindre de son triste sort, mais il trouve à qui parler dans le personnage de sa femme. Suite à une vive dispute, tous deux se réveillent au paradis. Ils y sont accueillis par un sylvain qui leur explique que tout leur est désormais permis, à l'exception d'ouvrir un certain panier, sans quoi, ils seront expulsés. Comme de coutume depuis le récit fondateur biblique, Malanka finit par ouvrir ledit panier d'où s'échappe l'oiseau du bonheur. Les deux personnages se voient interdits de paradis, mais à la fin de la pièce, on s'aperçoit que Ianka, qui s'était endormi, n'a fait qu'un rêve. Le paysan, sa femme et le juif décident alors en toute concorde de construire leur propre paradis sur terre.

Comédie sur un paysan malheureux, sa femme Foudre, le juif David et le diable qui a perdu le sens de la création de Roudov mêle ces deux intrigues. On y retrouve la situation du pari sur le silence de Dzioma ainsi que le coup de théâtre que constitue la révélation, au final de la pièce, de la dimension du rêve.

Les trois textes traitent différemment des relations qu'entretiennent entre eux les personnages principaux de l'intrigue. Parmi les grandes problématiques qui se dégagent de ces modifications substantielles dans le traitement des personnages, je me concentrerai sur l'évolution des jeux sur le silence et sur les langues, puis tenterai quelques conclusions sur l'évolution des relations entre les personnages du Biélorussien, du juif et du diable.



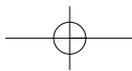


II. LE JEU DU SILENCE

Dans les histoires contemporaines du théâtre biélorussien, le paysan de *Comédie* acquiert une dimension fondatrice pour avoir permis à la langue biélorussienne de faire son entrée en scène. Ce seul fait lui permet d'assumer la fonction symbolique d'une catégorie – le peuple biélorussien –, mais dont les historiens du théâtre omettent souvent de rappeler la situation concrète. Ce représentant emblématique du peuple se retrouve, à trois reprises, dans la position du personnage muet. Admis en scène, ce personnage dont le statut social marque la biélorussianité est immédiatement interdit de parole du fait du pari qu'il contracte avec le diable. Le paysan acceptera-t-il le silence qui le déshumanise pour ne pas perdre son âme ?

Lors de la première tentative du paysan de se taire (*Acte I, scène 8*), le silence se présente comme un instrument de la grâce divine puisqu'il doit mener le personnage tout droit au paradis. Par opposition, l'acte de parole le conduit à sa propre perte. Le fait que le personnage ne cesse de se réfugier dans un flot de paroles qu'il ne peut finalement réfréner est d'abord censé souligner son manque de volonté. La parole est d'emblée cataloguée par l'auteur comme agent du mal. Par exemple, tandis que Dziomka s'efforce pour la première fois de rester silencieux, des enfants lui demandent comment grimper sur l'arbre qui va au ciel. Considérant qu'ils ne s'y prennent pas comme il faut, Dziomka n'y tient plus : mais dès qu'il parle pour leur donner conseil, la voie du paradis se dérobe sous ses pieds. Lorsque le diable se présente pour l'emmener en enfer (*scène 9, Acte I*), le paysan cherche à se justifier dans un discours où l'acte de parole est désigné par lui comme une incapacité à se contrôler soi-même. Dans son échange avec le diable, c'est le silence, et non pas la langue biélorussienne, qui est valorisé comme l'unique planche de salut du personnage.

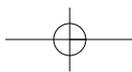
Lors de la seconde tentative de Dziomka de garder le silence, trois frères investissent l'espace du paysan en entretenant entre eux un discours de contestation de l'autorité paternelle. La situation fait écho au premier monologue de Dziomka qui contestait l'autorité d'Adam en le traitant d'idiot. Dziomka tente bien de mimer ce qu'il souhaiterait dire à ces trois frères, mais en vain. Il finit de nouveau par briser le silence et se retrouver face au diable qui réapparaît une seconde fois pour l'emmener en enfer. Cette fois, Dziomka pense pouvoir ruser en lui répondant par le mime, art silencieux du geste. Le diable a beau dire qu'il l'a vu parler aux frères, le paysan reste

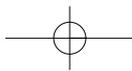


silencieux au point de parvenir à exaspérer ce terrifiant personnage. Tant qu'il reste silencieux, le paysan garde le pouvoir. Parler, c'est céder au diable, ce que Dziomka finit toutefois par accepter pour se justifier à nouveau verbalement. Le diable lui rappelle une fois de plus quels sont les termes du contrat et Dzioma, à qui il ne reste qu'une dernière chance de l'emporter, promet de « tenir sa parole », expression qui peut être comprise dans les deux sens de tenir sa promesse et de garder le silence.

La prise de parole biélorussianophone de Dziomka face au diable peut encore être associée à un comportement négatif puisque le paysan en use pour mentir, et non pas pour dévoiler la vérité. Comme Dziomka prétend qu'il n'a pas parlé aux trois frères, le diable appelle les trois frères à venir témoigner pour mieux le confondre. Cette scène donne lieu à une nouvelle pantomime, où le paysan tente de convaincre les trois frères, gestuellement, de ne pas vendre la mèche. À la question de savoir s'il leur a parlé, les trois frères, qui se sont depuis résolus à suivre la loi de leur défunt père, répondent par l'affirmative en se justifiant par des considérations d'ordre moral. La parole des trois frères, pour être celle de la vérité, n'en devient pas moins vectrice de dénonciation, dans le même temps qu'elle livre le paysan à l'entier pouvoir du diable.

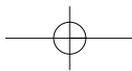
Lors de la troisième tentative qui lui est accordée, Dziomka se retrouve cette fois confronté à un ermite qui exprime sa volonté de se retirer définitivement du monde par un long monologue (*scène 7, acte III*). La scène joue donc sur le contraste entre un personnage qui veut s'enfoncer dans la solitude sans parvenir à se taire et un personnage obligé de garder le silence alors qu'il voudrait parler. L'ermite ne parle en outre que pour se contredire. S'il se dit prêt à fuir le monde, il exprime aussi sa peur de fuir plus loin. D'ailleurs, dès qu'il tente de faire un nouveau pas en avant, il marche sur la poche pleine d'air de la *douda* (cornemuse) que le paysan a laissée par terre. Ne connaissant pas ce son, il croit y lire un signe du destin qu'il se met en tête d'interpréter. Le paysan est bientôt pris d'un fou rire incoercible qui tourne en ridicule le flot de paroles de l'ermite, montrant à quel point ce dernier est vide de sens. Ici, c'est encore celui qui fait silence, et non pas celui qui parle, qui se trouve investi de la connaissance. Ce thème est filé tout au long des trois tentatives de Dzioma : si le paysan rompt le silence, c'est toujours pour tenter de révéler un savoir à ceux qui en sont dépourvus et toutes les fois, l'expression même de ce savoir ne fait que le conduire un peu plus vers sa chute.





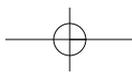
Il me paraît pertinent de noter que *L'Oiseau du bonheur* d'Aliakhnovitch, en rompant avec la thématique du silence, inverse la proposition de MaracheÛski en instaurant une correspondance entre la prise de parole paysanne et le caractère souverain de la langue biélorussienne. Ce faisant il souligne la souveraineté de la nationalité biélorussienne sur l'autre nationalité représentée par le personnage du juif. Cette dimension est encore renforcée par le fait que certaines parties de cette pièce sont en vers ou chantées, ce qui permet d'interroger la volonté de l'auteur de sublimer la langue biélorussienne, ce que ne font ni MaracheÛski ni Roudov. Roudov, par exemple, qui ne reprend pas nécessairement à son compte cet exercice de valorisation de la langue biélorussienne place d'abord son paysan biélorussien, qui a aussi contracté le pari du silence avec le diable, dans la situation d'être confronté au harcèlement de sa femme Malanka qui le couvre de questions. La scène est par ailleurs écrite de telle manière que même si Dziomka souhaitait lui répondre, il ne pourrait trouver aucune brèche dans le discours fleuve de sa femme qui cherche à souligner son invétérée fainéantise. Lorsque son propos finit par se concentrer sur le thème du mutisme de son mari, ce dernier est construit autour de la répétition de deux questions distinctes proférées de manière obsessionnelle : « Pourquoi te tais-tu, hein ? Je demande pourquoi tu te tais... Où est ta langue, hein ? Je demande où est ta langue ? Montre ta langue. Montre ta langue idiot ! Qu'est-ce que tu retiens dans ta bouche, hein ? Montre ta langue ! /*Le paysan montre sa langue à sa femme*/ Ordure, pourquoi me montres-tu ta langue, hein ? À qui montres-tu cette langue ? Montre au diable ta saleté de langue mais pas à moi ! Pourquoi tu te tais ? Pourquoi tu te tais, hein ? Tu as oublié comment on parle ? /*Elle le pousse*/ Pourquoi tu te tais ? ». Dans cette scène, le silence de Dziomka finit par faire obstacle au développement normal de la parole de sa femme, révélant à la fois son aspect pathologique et hystérique, véritable instrument de torture pour celui qui se tait. Cette dimension de la parole comme outil de torture est matérialisée par le fait qu'à la fin de la scène, Malanka finit par battre son mari qui refuse toujours de parler. Dans la troisième partie de son monologue, Malanka procède encore à la mise en relation du thème du silence avec ceux de la maladie et de la mort. Si son mari ne parle pas, c'est qu'il est tout bonnement mourant. Aussi commence-t-elle à le pleurer en une longue litanie, prête à l'enterrer comme s'il était déjà mort. Le comportement du paysan est d'abord fait d'empathie pour la tristesse de sa femme : comme par mimétisme, il en vient à pleurer lui aussi. Puis, le fou rire finit par

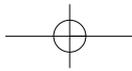




le prendre. À la fin, il finit par vouloir embrasser Malanka, geste qui déclenche une soudaine rupture de rythme qui permet d'ouvrir la quatrième partie du monologue de Malanka : « Pouah ! Tu sens la harèlka (vodka). Tu l'as encore cachée ! Où est la harèlka, hein ? » (9), demande désormais Malanka, qui joint, à la répétition obsessionnelle de sa question et à l'action de chercher la bouteille cachée par son mari, une pleine page d'insultes et de malédictions comme « Que tu tombes à la renverse et que tu ne te relèves jamais », « Que tu ne connaisses pas de destin ! », « Que les diables t'arrachent la peau », « Que ta langue tombe en poussière dans ta gorge », qui nous renseignent sur un certain imaginaire de l'enfer auquel le paysan est justement censé être en train de résister. Mais Malanka trouve enfin la bouteille et boit. « Laisse. Ne pas toucher », crie alors le paysan qui peut apparemment tout endurer sauf que sa femme lui boive sa vodka.

Chez Roudov encore, c'est le juif David qui remplace les trois frères au moment de la seconde tentative du paysan de garder le silence (*scène I, acte II*). Son apparition donne l'occasion à l'auteur de confronter le silence du paysan biélorussien à une autre parole cette fois omnipotente et souveraine, celle du juif. N'ayant pas réalisé que le paysan tente de mener à bien son pari, David s'engouffre dans cette brèche de silence pour raconter, en biélorussien, l'histoire de toute sa famille. Le paysan qui ne peut pas l'interrompre, se retrouve obligé d'écouter une histoire qu'il n'a pas du tout envie d'entendre. Il n'est plus seulement dans la situation de désirer garder le silence, mais de désirer le silence tout court. Au contraire du principe sur lequel reposait *Comédie* de Maracheùski, le silence du personnage biélorussien ne suffit plus à produire effectivement du silence. La parole de David, comme celle de Malanka, est déferlante, s'engouffrant dans le vide d'expression que leur laisse Dziomka. De temps en temps, David lui demande : « Dziamidzie, est-ce que cela t'intéresse ? Si cela ne t'intéresse pas, dis-le, je n'en serai pas blessé. Qu'est-ce que tu as à remuer des mains ? Les moustiques t'ont mangé ? ». Plus loin, tandis qu'il mange un œuf devant le paysan affamé : « Tu en veux, Dziamidzie */Il se régale/* Mmmm ! */Il se régale/* Ce n'est pas un œuf, non ! */Il se régale/* Ce n'est pas un œuf ! C'est une fête ! ». Puis, David qui ne comprend pas pourquoi Dziomka se tait, assimile son silence à de la surdité : « Qu'y a-t-il, Dzioma, tu as les oreilles bouchées ? Est-ce que tu m'entends, Dzioma ? Dzioma, mais, Dzioma ! Pourquoi tu te tais ? Dziomka ! */Le paysan lui mime/* » Et David, qui se souvient enfin que Dzioma a fait un pari avec le diable, modifie la relation exclu-





sivement conflictuelle que Maracheùski avait introduite entre les deux personnages par un discours qui cherche plutôt à souligner leurs intérêts communs : » Tu te tais déjà ? C'est l'heure ? Pourquoi ne me l'as-tu pas dit tout de suite ? ! Tais-toi, tais-toi ! Je me tairai aussi, nous avons besoin d'argent ! */Il s'assoit, se tait pendant un temps/* Taisons-nous, taisons-nous / *Ils se taisent encore un temps/* Dzioma, où est mon aiguille ? O ! Taisons-nous ! */Ils se taisent de nouveau/* Dzioma ! */Le paysan lui montre le poing/* Idiot, je veux t'aider. Reste assis et tais-toi, et je te raconterai quelque chose, quand on parle, le temps passe plus vite ».

David commence alors à raconter à Dzioma l'histoire de son troisième frère, mais le paysan lui montre à nouveau son poing : « Tu ne veux donc pas que je te raconte l'histoire de Pinkhas ? [...] Bien, je te raconterai alors l'histoire des neveux de Pinkhas, Leïb et Davidka ». Dzioma lui montre ses deux poings. David se défend alors de vouloir le déranger et fait d'abord mine de partir en lui lançant un « Tiens bon, camarade ! ». Mais il se ravise et revient pour lui raconter tout de même une toute petite histoire qu'il raconte à sa fille le soir, à savoir toujours l'histoire de son troisième frère Pinkhas. Il commence : « Dans un royaume, dans un État, vivait un juif ». Mais Dzioma, excédé, le poursuit de sa hache en hurlant : « Si tu me dis encore un seul mot sur ce Pinkhas... » Le diable a-t-il entendu ? Lorsque le diable arrive pour emmener Dzioma en enfer, c'est maintenant David qui est appelé à témoigner contre Dzioma. Cherchant à gagner du temps, ce dernier tente aussi de raconter au diable l'histoire de son troisième frère Pinkhas. Mais le diable qui n'a pas plus envie d'entendre cette histoire l'interrompt pour reposer une nouvelle fois sa question : David était-il avec le paysan ou pas ? Cet échange donne lieu à un dialogue bilingue où, contrairement à la proposition de Maracheùski, le diable, personnage de pouvoir, ne s'exprime plus en polonais mais en russe :

Le juif. Moi ?

Le diable. Toi.

Le juif [En russe]. Je n'y étais pas ? [En biélorussien] Non... J'y étais.

Le diable [En russe]. Tu y étais ou tu n'y étais pas ?

Le juif [En biélorussien]. Non ! J'y étais ?

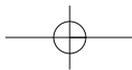
Le diable [En russe]. Tu n'y étais pas ?

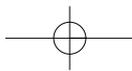
Le juif. Non.

Le diable (*Menaçant*). Non ?

Le juif [En biélorussien]. Je n'étais pas ici.

Le diable [En russe]. Alors où étais-tu ?





Le juif [En biélorussien]. Et où pouvais-je bien être ?

Le diable [En russe]. Où étais-tu ?

Le juif [En biélorussien]. Où ?

Le diable [En russe]. Où ?

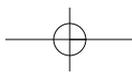
Le juif [En biélorussien]. Et bien j'étais là, mais là-bas – non.

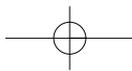
Le diable se jette alors sur le paysan et David pour les emmener tous les deux en enfer.

La reprise du pari sur le silence chez Roudov ne dément pas nécessairement la fonction de langue souveraine qu'Aliakhnovitch avait accordée à la langue biélorussienne dans *L'Oiseau du bonheur*. Elle pose en revanche l'importance de l'acceptation de l'axiome du silence souverain dans le discours de la restructuration sociale, ce qu'Aliakhnovitch ne cherchait pas à faire. Cette problématique ne varie pas de Maracheùski à Roudov, où le silence procède d'une interdiction de parler. Mais à chacune des tentatives de se plier à cet interdit, le silence reste comme hanté par la parole biélorussianophone.

III. LE JEU SUR LES LANGUES

Seul *L'Oiseau du bonheur* d'Aliakhnovitch fut écrit entièrement en biélorussien. Dans *Comédie* de Maracheùski, les personnages du paysan et du juif parlaient biélorussien, tandis que les autres personnages, dont le diable, parlaient le polonais. Le jeu sur les langues permet non seulement de souligner la condition sociale des personnages, mais également leur nationalité. La question de la détermination de la nationalité des personnages grâce au jeu sur les langues finit d'ailleurs par recouvrir entièrement la représentation de leurs conflits sociaux. Les versions de la pièce publiées à partir du début du XX^e siècle en Biélorussie ne gardent que des traces de ce principe de mélange des langues, connu dans la culture polonaise sous le nom de *macaronisme*. Un autre intérêt de ce texte réside donc dans sa biélorussianisation progressive qui correspond au besoin qui se fait jour pour la petite intelligentsia du début du XX^e siècle de créer une culture théâtrale biélorussianophone. La version la plus récente du texte de Maracheùski, datée de 1975, précise que les parties polonophones du texte furent traduites par Zianon Pazniak qui n'avait pas encore soutenu sa thèse sur le théâtre biélorussien (1981) et qui n'était pas encore devenu le dirigeant du Front populaire biélorussien (*BNF*, 1989). La dimension politique de cette traduction qui procède du mouvement de « redécouverte » de la culture nationale biélorussienne engagée par ceux qui, au cours des



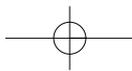


années 1980, commenceront à être classés dans le camp des nationalistes ne peut être négligée. La redécouverte du texte maracheùskien et les modifications qui lui ont été apportées au fil de ses diverses retraductions ne sont que des exemples à mon sens pertinents de la manière dont furent travaillées et construites des représentations de la nation biélorussienne par imitation ou reprise de textes émanant de la culture polonophone, d'une part, mais aussi dans la comparaison avec d'autres représentations que le monde biélorussianophone s'efforçait de construire concernant les autres nationalités de la région.

Dans les versions de 1925 et de 1975 du texte de Maracheùski, le personnage du juif parle biélorussien avec un fort accent auquel viennent parfois se surajouter quelques mots en yiddish. Ce jeu sur l'accent du personnage cherche à produire un effet comique tout en soulignant que le personnage du juif est étranger parmi les autres. Il n'est pas totalement intégré par sa langue dans la petite société biélorussianophone qu'auteurs et traducteurs cherchent à donner à voir à un public qui doit maintenant pouvoir s'identifier à ces représentations. Cette dimension diffère dans les reprises de Roudov et d'Aliakhnovitch, où ce n'est pas l'accent et la prononciation qui agissent comme marque de l'étrangeté du juif, mais bien l'entrée timide du yiddish en scène. Chez Aliakhnovitch, il ne s'agit pas de phrases complètes mais d'injonctions. Surtout, le discours du juif dénonce la maltraitance auquel il est sujet par les non juifs dès lors qu'un problème social se pose. Roudov va quant à lui jusqu'à intégrer des phrases en yiddish à sa pièce qu'il écrit en cyrillique biélorussien. Sur scène, lorsque David parle en yiddish, il s'auto-traduit immédiatement pour ne pas nuire à la compréhension du texte par les spectateurs russophones et biélorussianophones.

Dans la version de 1925 du texte maracheùskien, le juif a non seulement un accent, mais il parle aussi la langue du diable lorsqu'il s'adresse à ce dernier, à savoir le polonais. Cet aspect a totalement disparu de la version de 1975 car la traduction du texte en biélorussien supprime cette dimension qui nous rappelle qu'à une certaine époque, cette relation privilégiée entre le juif et le diable était comprise comme allant de soi et participait d'une symbolique qui faisait des Juifs des agents volontaires du mal. Le fait que le juif parlait la langue du diable dans un texte d'abord écrit par un dominicain pouvait évoquer un antijudaïsme aux fondements essentiellement religieux. Dès la version de 1925, il évoque désormais un antisémitisme aux fondements national et social, dans un contexte où tous les personnages sont désormais définis par leur classe

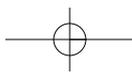


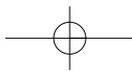


sociale et par leur nationalité. Le diable qui parle polonais est par exemple métaphorique de l'image du seigneur, toujours défini, dans la Biélorussie de cette époque, comme polonais. Dans son *Théâtre biélorussien* (1924), Aliakhnovitch qui s'imposait aussi comme le premier historien de ce théâtre, décrivait par exemple le diable de *Comédie* de Maracheùski comme suit : « Le diable est ici plus intelligent que ce diable qu'on voyait dans les intermèdes et qui était très souvent assez bête. Ici, il est rusé, puissant, il peut tout faire pourvu qu'on lui vende son âme. Mais en même temps, il est aussi une personne moralisatrice : à travers sa parole, l'auteur exprime sa pensée. Le diable doit être un de ces représentants d'une classe supérieure de la société, à l'esprit plus ouvert et il parle polonais » (1924 : 47). Dans la version de 1925, le juif parle donc aussi la langue du seigneur polonais lorsqu'il s'adresse à ce noble diable, soit la langue du personnage qui, du point de vue bolchevique, a si longtemps détenu le pouvoir au sein de la société et qu'il s'agit maintenant de marginaliser en le ridiculisant.

En 1925 en effet, une partie de la Biélorussie contemporaine est devenue soviétique. La période d'occupation polonaise est de surcroît encore fraîche dans toutes les mémoires et le problème de l'intégration des territoires sous tutelle polonaise à la Biélorussie soviétique est absolument contemporain de la publication de cette version de *Comédie*. En outre, tous les textes de l'époque montrent que la période dite de *biélorussianisation* est conçue par les autorités biélorussiennes soviétiques comme devant déboucher sur la *dépolonisation* de la société, à commencer par la *dépolonisation* de cet instrument de pouvoir qu'est devenue sa langue nationale, le biélorussien. Tout ce qui fait référence à la Pologne est désormais assimilé par la propagande soviétique à l'ennemi impérialiste. Dans ce contexte, le diable peut faire référence explicitement à l'occupant polonais et le fait que le juif parle sa langue, tout en le flattant, permet également de le désigner comme adjuvant de l'occupant, autre argument antisémite couramment utilisé à l'époque.

La version de 1975 laisse non seulement son accent au juif, mais le traducteur laisse quelques polonismes infiltrer les répliques du diable et du paysan. Même relativement peu nombreuses, ces dernières fonctionnent toutefois comme des rappels de l'origine polonaise du texte original. À noter que la langue biélorussienne du paysan a aussi été normée par le traducteur qui adopte, pour la circonstance, les règles du biélorussien soviétique d'après la réforme de la langue de 1933. Ce personnage apparaît donc d'autant plus biélorussianisé une fois comparé à celui du juif qui, du fait de son

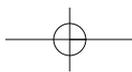


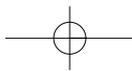


accent, porte toujours la marque de l'étranger. Ce signe apparaît d'autant plus fortement que ce personnage se retrouve seul à avoir un accent et à porter cette marque spécifique de l'étranger dont le niveau de langue souligne l'échec de l'assimilation. Aussi la traduction en biélorussien des parties polonaises du texte produit-elle, comme par contrecoup, un glissement sémantique important dans le traitement du personnage du juif, qui, pour être « nationalisé » n'en n'est pas moins « minorisé » par rapport au personnage du paysan.

Dans la version de 1975 en revanche, le diable ne parle plus le polonais, mais un biélorussien académique et soviétique qui ne fait plus explicitement référence à la catégorie des nobles ou à celle de l'occupant étranger et impérialiste. Le procédé de traduction a permis de transférer son pouvoir d'une nationalité à une autre, de la polonité à la biélorussianité. La traduction agit donc comme instrument d'indigénisation, faisant du représentant du pouvoir un personnage cette fois nationalement marqué comme biélorussien. C'est donc bien un pouvoir représenté comme biélorussien qui défie désormais le paysan, emblématique du peuple biélorussien, de garder le silence. Dans cette situation, la relation privilégiée que le juif entretenait avec le pouvoir ne passe plus par un traitement spécifique du jeu sur les langues, mais par le marqueur que devient son accent et le maintien d'une attitude que l'auteur du texte a pensé comme devant relever de l'obséquiosité. Même biélorussianisé, l'antagonisme entre le juif et les personnages biélorussiens perdure. Le conflit entre des classes sociales est plus que jamais présenté comme un conflit d'ordre national.

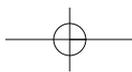
Le texte de Roudov cherche au contraire à réduire l'antagonisme entre les nationalités qui avait été valorisé par les versions précédentes de la pièce. Tout en ne rompant pas avec le modèle d'interprétation nationaliste sur lequel repose la pièce depuis ses reprises au début du XX^e siècle, il tente de donner une valeur positive aux caractéristiques nationales du personnage du juif, et notamment à sa langue. En effet, dans le sillage de la proclamation d'indépendance de 1991, des objets culturels comme la langue sont de nouveau associés par le discours nationaliste à la nation. Zianon Pazniak n'est plus simplement le traducteur de *Comédie* ; dirigeant du BNF, il revendique maintenant sa légitimité à briguer le pouvoir sur la base d'un programme qui voudrait procéder à une modification culturelle profonde de la société. La langue biélorussienne serait, selon ce programme, non seulement la preuve que la nation biélorussienne existe, mais elle est utilisée pour souligner son caractère dominant au sein de la république. Pendant ce temps, Roudov

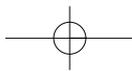




propose de faire entrer le yiddish sur scène, posant un acte ayant une forte valeur symbolique qu'il croit peut-être suffisant pour marquer son opposition au discours nationaliste biélorussianophone. Simplement, Roudov ne sort pas du modèle d'interprétation idéologique et essentialiste qu'avait représenté, du temps de l'URSS, un théâtre congruent avec la politique soviétique des nationalités. En outre, son exercice de revalorisation du personnage du juif a beau exister dans sa dramaturgie, il a presque entièrement disparu au temps de la représentation qui reprit de façon caricaturale tous les stéréotypes construits par l'application de cette politique.

Roudov n'hésite pas, par exemple, à introduire de nouveaux effets comiques issus du jeu sur les langues, comme l'effet d'incompréhension que peut générer la présence de plusieurs langues en scène. Il joue notamment sur l'incompréhension entre le paysan qui parle le biélorussien et le diable qui parle maintenant le russe. Roudov débiélorussianise donc le représentant de l'appareil du pouvoir pour le russifier à l'heure de l'indépendance. Ce jeu sur l'incompréhension entre représentants du peuple et du pouvoir n'était par exemple pas présent chez Maracheùski où les personnages se comprenaient parfaitement tout en parlant des langues différentes. Roudov va même jusqu'à conférer au personnage du juif un nouveau statut social. Outre son rôle de vendeur de vodka, cette fois entièrement complice avec le paysan biélorussien, le juif assure la traduction du biélorussien au russe et du russe au biélorussien dans les dialogues entre Dziomka et le diable. Que David soit placé dans la position du traducteur est une nouveauté par rapport aux versions précédentes. Le fait que le diable passe au biélorussien en répétant les mots du juif élève ce personnage au rang de pédagogue linguistique du diable, et par conséquent, du pouvoir. Cela peut être un clin d'œil de l'auteur au fait que les Juifs de Biélorussie parlent souvent mieux le biélorussien que certains représentants du service public. Cette représentation a pris d'autant plus de sens lorsque l'actuel président de la Biélorussie, Aliaksandr Loukachenka, a décidé de s'exprimer en russe, et non pas dans la langue que le discours nationaliste décrit comme étant celle du peuple, le biélorussien. Cette allusion au fait que le personnage de pouvoir ne passe au biélorussien que par l'intermédiaire du juif n'est pas non plus un détail quand on sait que Roudov écrit au moment où la langue biélorussienne est promue langue d'État de la république (1990) alors que tous ses représentants ne la maîtrisent pas. Dans ce sens, la relation qu'il installe entre ses personnages sert la satire de la situation contemporaine, raillant non seulement un pouvoir qui a besoin de





traducteurs juifs lorsqu'il s'adresse à un peuple censé connaître sa langue, mais soulignant également l'incompréhension entre le représentant du peuple et celui du pouvoir sans l'intercession du juif. En outre, la position même de traducteur attribuée par Roudov au juif lui confère une maîtrise de la situation que ne possèdent pas les deux autres personnages. Roudov l'investit d'un certain pouvoir dont le diable se trouve dès lors dépourvu. Outre le motif de l'incompréhension, Roudov introduit aussi celui de l'absence d'écoute en relation avec un trop-plein de mots qui fait obstacle au silence. Le diable s'empêtre ainsi souvent dans la répétition de son propre discours, montré comme obsessionnel, ce qui le place non seulement en situation de perte d'autorité, mais ce qui a également pour principal effet de dédramatiser la relation que le paysan est censé entretenir au silence par l'intrusion d'effets comiques supplémentaires :

« Le diable [En russe]. Écoute !...

Le paysan [En biélorussien]. Oui, mais, mais, mais...

Le diable [En russe]. Écoute ce que je vais te dire...

Le paysan [En biélorussien]. Oui, mon seigneur... Petit oncle, laissez-moi rentrer à la maison, je ne recommencerai plus.

Le diable [En russe]. Écoute !

Le paysan [En biélorussien]. J'écoute, comment ne pas écouter même si on le pouvait ! (*Il chante*)

Le diable [En russe] Oui, je suis – le diable...

Le paysan pleure

Écoute !

Le paysan sourit.

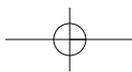
/menaçant/ Tu ne m'écoutes pas ?

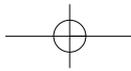
Le paysan [En biélorussien]. J'écoute.

Le diable [En russe]. Oui, je suis – le diable...

Le paysan se met à genoux et se colle la main sur la bouche ».

La pièce où tous les personnages partagent la langue du pouvoir est le texte d'Aliakhnovitch où la langue ne semble être mise au service d'aucune hiérarchie sociale particulière entre les personnages. Si Malanka a laissé s'échapper l'oiseau du bonheur, il n'en est pas moins vrai que la pièce insiste sur la réconciliation des personnages une fois revenus à leur ancienne vie. La femme, le juif et le paysan peuvent entonner ensemble et en biélorussien : « Nous vivons maintenant ensemble dans la concorde / Nous oublierons nos disputes / L'oiseau volera encore jusqu'à nous / Pour donner un meilleur

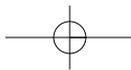
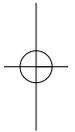
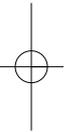




destin à tous. » Tout en mettant en présence des représentants de différentes cultures, l'auteur cherche plutôt à donner une visibilité à l'idée de concorde nationale. La pièce d'Aliakhnovitch représente l'assimilation du personnage du juif à la société biélorussienne, ce que ne font pas les autres variantes de la pièce où les conflits reposent sur la mise en valeur de spécificités nationales stéréotypées.

IV. DU TEXTE À LA REPRÉSENTATION

Même si Roudov avait un regard très critique sur les principes nationalistes qui légitimaient la République de Biélorussie d'après 1991, la représentation qu'il se faisait de la comédie traditionnelle biélorussienne entrainait dans une logique de concurrence nationale, ce qui a permis à d'autres d'utiliser son texte parfois à contresens de ce que lui-même croyait vouloir dire. Le fait que Roudov avait débarrassé David de son accent quand il parle le biélorussien n'eut en fait aucune visibilité au temps de la représentation, puisque celle-ci réintroduisait un certain nombre de stéréotypes aux endroits où l'auteur avait justement tenté de les supprimer. Fin avril 1996, j'ai assisté à une des dernières de la pièce au Théâtre Alternatif de Minsk avant que la troupe ne devienne ambulante, où l'accent juif était en scène, et où la proposition de Roudov était complètement anéantie par l'aspect physique caricatural de ce personnage. À noter qu'aucun des textes que j'ai comparés ne comporte de didascalies spécifiant quels doivent être les aspects physique et vestimentaire des personnages. Le metteur en scène a donc toute latitude pour atténuer ou aggraver la caricature des types en présence, ce qui contribue à souligner encore à quel point les représentations nationales et les hiérarchies instituées entre les différents types nationaux sont bel et bien construites à partir de stéréotypes en dehors de toute référence à la réalité. En scène, le personnage de David aurait pu atteindre réellement le grotesque s'il avait été travaillé comme individualité et non pas comme archétype du juif. Sa représentation s'appuyait notamment sur les stéréotypes qui fondent le discours antisémite : grand nez courbe et sourcils noirs épais dessinant une croix brisée sur le visage, corps courbé et allure rapace qui renforce l'aspect « naturel » de son avarice, boitillement et marche saccadée à petits pas renforçant son animalité. Le caractère roublard, rusé, feignant, pleutre, alcoolisé et menteur du paysan biélorussien pouvait de nouveau être interprété, par comparaison, comme la représentation authentique de la biélorussianité. Cette représentation ne faisait pourtant que réactiver la définition soviétique stéréotypée du





peuple biélorussien qui, associé à une classe sociale inférieure, la paysannerie, était aussi assimilé à un peuple inférieur. Aussi les efforts de Roudov pour normaliser les relations entre ses personnages furent loin d'être couronnées de succès. Une fois sur scène, la pièce pencha de nouveau en faveur du diable et non pas de ceux dont l'horizon reste, depuis la fin du XVIII^e siècle, celui des minoritaires, à savoir finir en enfer.

BIBLIOGRAPHIE

АЛІАКННОВІТЧ, Frantsichak, Птушка шчасця (L'oiseau du bonheur), *Беларускі звон [Le tocsin biélorussien]*, №№ 15/17/18/19 de 1921.

АЛІАКННОВІТЧ, Frantsichak, *Беларускі тэатр (Le théâtre biélorussien)*, Выд. Беларускага Грамадзянскага сабраня ў Вільні, 1924, 114 р.

MARACHEÛSKI, Gaéтан, Камедыя [Comédie], *Выпісы з беларускае літаратуры. Часта першая, улажылі М. Гарэцкі і П. Каравай, Дзяржаўнае выд. Масква, 1925, Ленінград, р. 282-297.*

MARACHEÛSKI, Gaéтан, Камедыя, *Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі ў 2-х тамах, Т.1, Мінск, Вышэйшая школа, 1975, р. 49-98.*

MARACHEÛSKI, Gaéтан, Камедыя, кароткі змест, *Беларуская дакасцрыніцкая драматургія*, Мінск, 1978, р. 9-40.

ROUDOV, Ouladzimir, *На два акты « Камедыя », пра нешчаслівага селаніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які зрубіў сэнс існавання [Comédie en deux actes sur un paysan malheureux, sa femme, le juif David et le diable qui a perdu le sens de la création]*, сцэнічная рэдакцыя Мінскага Альтэрнатыўнага тэатра, 1990 год, tapuscrit daté de 1990.

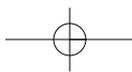
SYMANIEC, Virginie, *Des dramaturgies biélorussiennes à la dramaturgie biélorussienne soviétique : une tragédie de pouvoir*, Thèse de doctorat dirigée par Martine de Rougemont et soutenue à l'Institut d'Études Théâtrales de l'université de Paris III le 15 décembre 2000.

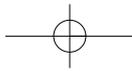
SYMANIEC Virginie, *Le théâtre en Biélorussie (fin du XIX^e siècle-années 1920)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Biélorussie », 2003.

Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris 3

РЕЗЮМЕ

У гэтым дакладзе, я аналізую тры варыянты той самага тэкста : *Камедыя* Гаэтана Маршэўскага які быў першы раз напісаны ў 1787 г. І апошны раз пераняпісны ў 1990 г. Уладзімірам Рудовым. Я выбрала прачыраць *Камедыю* з пунктам гледжанням эвалюцыі прадстаўленьню нацыянальнасцяў у беларускамоўным тэатр, які фарміраваўся як палітычны інс-





228

VIRGINIE SYMANIEC

трумэнт беларускай нацыянальнасцяй да нашага чацу. Праз гэтага прыклада, ад Маршэўскага да Рудова, мы можам бачыць як апрацоўваюцца прадстаўленьні народаў Беларусі і якія сумадносіны яны павінны афьцьяльна звязаць паміж імі, кожны раз гістарычная сітуацыя змяняецца.

КЛУЧОВЫЯ СЛОВЫ

Тэатр ; Беларусь ; прадстаўленьне ; насцальнаці ; палітыка.

