

AMÉLIE GREGORIO  
 Université Lyon II, UMR LIRE

## L'Arabe dans le théâtre d'Henri-René Lenormand : un personnage « exotique » ?

Qui se souvient de nos jours d'Henri-René Lenormand (1882-1951), dramaturge<sup>1</sup> français de renom dans l'entre-deux-guerres ? Il a pourtant côtoyé ces grandes figures qui ont marqué l'histoire du théâtre populaire tels Firmin Gémier et Romain Rolland – dont il a soutenu les initiatives –, Gaston Baty, Charles Dullin ou Georges Pitoëff – avec qui il a travaillé –, prenant activement part aux débats et au renouveau théâtral de son temps. Ses contemporains le considèrent volontiers comme une personnalité d'avant-garde. En 1920, Gémier le place à côté de Paul Claudel et de Bernard Shaw parmi les « meilleurs auteurs d'aujourd'hui » et « les pionniers du théâtre de demain »<sup>2</sup>. Proche de la gauche et du Front populaire, il défend lui aussi un théâtre accessible à un public élargi, qui ne renoncerait pas à son exigeante dimension artistique. Il rejoint en 1920 le premier syndicat d'auteurs affilié à la Confédération Générale du Travail, et renouvelle l'expérience en 1936. Au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, organisé à Paris en juin 1935, il prononce un discours à charge contre le théâtre bourgeois, devant un public

---

<sup>1</sup>Entre 1921 et 1942, Lenormand choisit de réunir dix-huit pièces dans les dix volumes de son *Théâtre complet*, (Paris, Crès, puis A. Michel), mais il en a écrit et fait jouer d'autres. Il exclut par exemple les cinq premières œuvres qu'il a présentées au public (voir *infra*). Il commet quelques vers au début du siècle, a aussi une activité de critique théâtral, et publie des essais et un certain nombre de récits, généralement courts. Signalons parmi eux le recueil *Déserts*, sous-titré *Nouvelles exotiques*, Paris, A. Michel, 1944, ou *Printemps marocain* dans *À l'écart* suivi de *Printemps marocain*, *Le Penseur et la crétine*, *La Plus Malheureuse*, et quelques autres récits, Paris, Flammarion, 1926, qui témoignent de l'intérêt prononcé de Lenormand pour les pays du Maghreb, leurs habitants et leur géographie.

<sup>2</sup>Ces propos sont extraits d'une lettre à Auguste Rondel, écrite à l'occasion de l'ouverture de la Comédie Montaigne-Gémier, inaugurée en décembre 1920 avec *Le Simoun* de Lenormand. Ils sont repris dans une anthologie des textes de Gémier, parue sous la direction de Nathalie Coutelet : *Firmin Gémier. Le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens éditions, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 110.

majoritairement populaire, à qui il ose dire que « [c]e qui rend si difficile, dans ce pays, la création d'un art et d'un théâtre vraiment prolétariens, c'est qu'en matière dramatique le goût des travailleurs est, en somme, bourgeois »<sup>3</sup>. Il n'est déjà plus joué au tournant de la Seconde Guerre mondiale. Dans le Paris de l'occupation allemande, il écrit des critiques à *Panorama*. Il défend aussi la liberté d'expression dans *Comœdia*, revue à la ligne éditoriale équivoque, ou dans des périodiques franchement collaborationnistes, tels *L'Œuvre*, ou *La Gerbe*, où il plaide pour la création d'un organisme de résistance à la censure du régime de Vichy, en 1941<sup>4</sup>. Cette attitude ambiguë, qu'il tentera d'expliquer à la fin de sa vie, lui vaudra de figurer dans la troisième liste des personnalités artistiques compromises éditée par le Comité National des Écrivains, le 21 octobre 1944, dans *Les Lettres françaises*. Pour Lenormand, « se trouv[è]rent] pratiquement interdits non seulement les ouvrages auxquels Vichy et les Allemands avaient déjà opposé leur veto, mais l'ensemble de [sa] production »<sup>5</sup>. Après sa mort, il tombe très rapidement dans l'oubli. En 2008, à l'occasion de la création du *Temps est un songe* par Jean-Louis Benoît, au Théâtre Les Gémeaux, scène nationale de Sceaux, un numéro de *L'Avant-scène théâtre*<sup>6</sup> lui est consacré et rappelle à quel point le dramaturge, dont les œuvres ne se trouvent presque plus que dans les magasins de la Bibliothèque Nationale de France, n'est que très rarement joué depuis sa disparition. Il est le fils du compositeur René Lenormand (1846-1932), connu pour sa musique d'inspiration orientale. C'est d'ailleurs de lui qu'il dit tenir son goût pour l'« exotisme ».

Dans les *Confessions d'un auteur dramatique*<sup>7</sup>, dont les deux volumes paraissent en 1949 et 1953, Lenormand revient sur l'ensemble de sa carrière théâtrale. Il évoque en des termes plutôt singuliers pour un Français de son

---

3Henri-René Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, tome 2, Paris, A. Michel, 1953, p. 343.

4En 1942, il écrit que « la paix qui règne en France, dans les salles de spectacles, est, à quelques exceptions près, celle des cimetières », dans un article que *La Gerbe* ne publie pas (*Ibid.*, p. 107).

5*Ibid.*, p. 108.

6*L'Avant-scène théâtre. Le Temps est un songe* suivi de *Les Râtés*, Henri-René Lenormand, 1<sup>er</sup> janvier 2008. Sur Lenormand, en l'absence d'autres sources critiques, on consultera : Daniel-Rops, *Sur le théâtre d'H.-R. Lenormand*. Avant-propos d'Henri-René Lenormand, Paris, Cahiers libres, 1926 ; Paul Blanchart, *Le Théâtre d'H.-R. Lenormand : Apocalypse d'une société*, Paris, Masques, 1947 ; Robert Emmet Jones, *H.-R. Lenormand*, Boston, Twayne, coll. « Twayne's World Authors Series », 1984.

7*Op. cit.*.

époque ce qu'il appelle son « complexe anti-colonial » – doublé d'un complexe « anti-religieux ». Il raconte en effet comment jeune collégien, il est animé d'un « farouche refus du fait colonial »<sup>8</sup>, « amère violence »<sup>9</sup> dont il ne s'explique pas très clairement l'origine, à un moment de sa vie où il n'a pourtant pas encore fait la rencontre de peuples colonisés. Cependant, il établit un lien direct entre ses indignations d'enfant et « les thèmes de [son] futur théâtre »<sup>10</sup>, qu'il qualifie, avec les critiques contemporains, tantôt de « colonial », tantôt d'« exotique ». Seul ou aux côtés de son épouse, la comédienne néerlandaise Marie Kalff<sup>11</sup>, Lenormand partage sa vie entre la scène et les voyages. Il parcourt l'Europe<sup>12</sup>, se rend en Asie, aux Etats-Unis et dans le Pacifique, et séjourne plusieurs fois dans « [s]on Afrique du Nord »<sup>13</sup> (Algérie, Tunisie, Maroc et Lybie), dont il apprécie tout particulièrement « la lumière [...] deven[ue] le désir permanent de [sa] vie parisienne »<sup>14</sup>. S'il semble subjugué par la beauté des paysages et l'intensité des couleurs orientales, s'inscrivant ainsi dans la tradition des écrivains voyageurs qui l'ont précédé, Lenormand jette un regard fuyant sur les populations locales qui révèle toute l'ambiguïté du rapport de l'homme à l'Afrique du Nord coloniale et interroge le travail d'imagination et de reconstruction de l'auteur :

Un sentiment que je ne me suis jamais expliqué me détournait d'entrer en contact avec mes semblables. Était-ce pudeur, timidité, crainte ? (Mais que pouvais-je craindre d'un échange de paroles, d'une approche naturelle des êtres ?) Je circulais comme un fantôme parmi ces multitudes africaines. J'aurais voulu devenir invisible. Marie s'attardait à des conversations où la pitié l'emportait sur la curiosité. Il m'arrivait alors de la fuir dans l'irritation. Une gêne insurmontable me tenait à l'écart [...] S'agissait-il d'un instinct m'empêchant de connaître directement le matériel humain autochtone, pour pouvoir le reconstruire différent

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, tome 1, p. 82 à 85.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 82.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>11</sup>Marie Kalff (1874-1959) participe à la création de nombreuses pièces, dont *L'Échange* de Claudel en 1914, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello en 1923, *Noces de sang* de Lorca en 1938, *Le Malentendu* de Camus en 1944, ainsi que la plupart des œuvres de son mari.

<sup>12</sup>De son vivant, la notoriété de Lenormand est telle qu'il est joué en Suisse, en Belgique, en Allemagne, en Espagne, en Italie, au Portugal, en Grèce, en Angleterre, etc, où ses pièces reçoivent le plus souvent un accueil favorable.

<sup>13</sup>*Op. cit.*, tome 1, p. 55.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 140.

du réel, tel que j'aurais voulu qu'il fût ? Je ne le sais pas encore<sup>15</sup>.

Ce « matériel humain », qu'il décrit ici en se présentant à la fois comme une figure d'artisan, d'alchimiste, et de passeur, surgit dans cinq de ses pièces<sup>16</sup>, dont l'action se passe en partie ou en totalité en Afrique. *Au désert* (1911), *Terres chaudes* (1914), *Le Simoun* (1921), *Le Mangeur de rêves* (1922) et *À l'ombre du mal* (1925) mettent en scène des personnages arabes, touaregs, noirs et métissés « reconstrui[ts] » autrement, différemment du réel – c'est-à-dire retravaillés, retouchés et fantasmés – plutôt que simplement imaginés. Leurs statuts dramatiques sont divers, allant du figurant ou du personnage secondaire au protagoniste, au sein d'une œuvre qui présente une unité d'atmosphère, que les critiques n'ont pas manqué de commenter. Ils y ont vu des drames « climatériques » dans lesquels le climat hostile et oppressant joue un rôle majeur. Dans un compte rendu, l'un d'entre eux affirme même que la « fatalité du climat remplace la fatalité des dieux »<sup>17</sup>, tel un substitut exotique et moderne<sup>18</sup>. Une conviction sous-tend ces pièces, ayant sans doute présidé à leur écriture : l'existence subtropicale use les corps et échauffe les esprits. « Quand on a mangé de l'Afrique, dit un colon blanc de *Terres chaudes*, on en meurt »<sup>19</sup>. Chez Lenormand, la représentation de l'Afrique ne relève en rien de l'engouement passager ou de l'effet de mode. L'Autre, le colonisé, le renvoie presque douloureusement à sa position de Français colonisateur de métropole. Si son regard est fait de distance fascinée, de curiosité, de préjugés et de mauvaise conscience, quelle image son théâtre donne-t-il de

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 162.

<sup>16</sup>Il faut ajouter *Terre de Satan* (1942), qui paraît dans le dernier volume de son *Théâtre complet*, et qui ne sera jamais jouée, interdite par Vichy. C'est la suite de *Terres chaudes*, mais il n'y a pas de personnage arabe.

<sup>17</sup>Robert de Flers, « La semaine critique », *Le Gaulois*, 27 décembre 1920, à propos du *Simoun*, à la Comédie Montaigne-Gémier, à Paris.

<sup>18</sup>Lenormand lui-même accrédi-ta cette thèse en 1928 : « [...] mon théâtre est une tentative de résurrection de la tragédie antique, ou plutôt une réintégration des éléments tragiques de l'antiquité dans le drame moderne [...]. Seulement, mes héros ne sont plus en lutte avec une fatalité d'essence divine, mais tantôt, comme dans le *Simoun*, *À l'ombre du mal*, *Le Temps est un songe*, avec une fatalité climatérique, atmosphérique, tantôt, comme dans *l'Homme et ses fantômes*, *Le Lâche*, *Les Ratés*, avec une fatalité interne constituée par le faisceau de leurs énergies inconscientes, par les forces inconnues d'eux-mêmes qui déterminent leurs passions » (« Mon théâtre », *Le Monde*, 29 octobre 1928).

<sup>19</sup>*Terres chaudes*, drame en deux actes, créé au Théâtre du Grand-Guignol, le 14 juin 1913, publié dans le feuilleton du *Comœdia*, le 12 janvier 1914, acte I, sc. 1, p. 1.

l'Arabe, du Touareg ou du métis ? Est-il un personnage « exotique » ? Et surtout, quel sens donner à l'« exotisme » dans l'œuvre de Lenormand, notion qui a nourri d'importants débats littéraires et extralittéraires, et qui fait l'objet d'une réévaluation au XX<sup>e</sup> siècle ?

La représentation du Nord-Africain, de *Terres chaudes* au *Mangeur de rêves*

Dans ces pièces, la figure du Nord-Africain, déclinée de différentes manières, fait émerger un faisceau de questions relatives aux ambiguïtés de l'« exotisme » dramatique de Lenormand. En 1910, les deux actes d'*Au désert*<sup>20</sup> sont créés sur la scène du Petit Théâtre, à Paris. Sa carrière commence mais il n'est pas novice car quatre de ses œuvres ont déjà été jouées depuis 1905<sup>21</sup>. Celle-ci n'est pas d'une très grande facture dramatique. Les personnages étrangers, des Touaregs rompus aux rudesses de l'extrême sud algérien, sont à peine des esquisses. Ils sont identifiés comme les ennemis des soldats français, qui les accusent de pillages et d'exactions violentes. Ceux-ci, retranchés dans un fort, attendent un ordre du lointain ministre de la Guerre pour intervenir et enrayer la résistance des nomades, qui attaquent aussi les Arabes de la région, figurés ici par deux personnages secondaires alliés aux Français. L'un d'eux est une femme qui vient de perdre un fils, capturé et sauvagement mis à mort par les Touaregs, alors qu'il prêtait main-forte à l'armée française. Criant à la vengeance mais rappelée à sa condition de civile et d'Algérienne, elle exprime la colère et la déception des Arabes qui ont servi la France :

[...] je comprends que vous savez mettre nos maris et nos fils en péril, mais que vous ne savez pas les défendre, et que vous ne voulez même pas les venger. Ils sont pris : qu'on les tue ! Ils sont morts : qu'ils pourrissent ! Voilà votre loi ! ... Ah ! Chacals ! Chacals ! (*Elle crache*)<sup>22</sup>.

Mais ce cadre perçu comme « exotique »<sup>23</sup>, contemporain de la création, sert plutôt une réflexion sur le devoir, l'obéissance passive et le

<sup>20</sup>*Au désert*, pièce en deux actes, créée au Petit Théâtre, le 16 janvier 1910, Paris, Ondet, 1911.

<sup>21</sup>Il s'agit de *La Folie blanche* (Théâtre du Grand Guignol, 1905), *Le Réveil de l'instinct* (Nouveau Théâtre d'art, 1908), *Les Possédés* (Théâtre des Arts, 1909) et *La Grande Mort* (Grand Guignol, 1909).

<sup>22</sup>*Ibid.*, acte I, sc. 4.

<sup>23</sup>L'adjectif semble s'imposer naturellement sous la plume de différents critiques de l'époque.

conflit d'autorité entre civils et militaires, colons et métropolitains. D'ailleurs, la critique n'en a retenu que cela. Au second plan, les Touaregs font l'objet d'une représentation ambivalente. Deux chefs, Amramen et son fils Tamelhat, apparaissent presque comme des personnages collectifs, peu développés et singularisés. Ils sont associés à des qualificatifs positifs, portant essentiellement sur leur apparence noble, leur contenance, mais sont aussi stigmatisés pour leur ruse, leurs mensonges et leur cruauté. Lenormand utilise un certain nombre de stéréotypes sans explicitement les dénoncer. En effet, depuis plus d'un siècle, l'Arabe ou le Berbère est fréquemment dépeint au théâtre comme un être malin, fourbe et sans parole dont il est sage de se défier, idées reçues élevées au rang de vérités par le discours racialisé de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est donc difficile de tirer des conclusions sans mettre en relation *Au désert* avec l'œuvre postérieure de l'auteur. Un journaliste, à propos des hésitations des militaires qui se déchirent pour savoir si un bon soldat est celui qui se fie à sa conscience et son bon sens ou celui qui obéit aveuglement aux ordres de ses supérieurs, écrit : « Lenormand ne nous a pas laissé complètement deviner toute sa pensée »<sup>24</sup>. Cette indécision vaut en fait aussi pour la vision des Touaregs et de la colonisation de l'Algérie.

L'incertitude est réduite et probablement même levée avec *Terres chaudes*, que le Théâtre du Grand-Guignol donne en 1913. Le drame se passe cette fois dans l'Afrique équatoriale française. Les personnages de colonisés sont en contact avec des Blancs – ici des civils ayant autorité sur eux – et c'est cette confrontation qui est le moteur de l'action dramatique, comme dans chacune des pièces constituant l'œuvre dite « exotique » ou « coloniale » de Lenormand. Un fonctionnaire<sup>25</sup>, victime par le passé des injustices répétées d'un supérieur hiérarchique, rejoue son traumatisme en répandant le mal partout où il passe. Il trouve un prétexte fallacieux pour infliger à un Noir des châtiments corporels d'une grande brutalité. Pour venger l'innocent, son entourage assassinerait une Française qui s'était pourtant rapprochée de la communauté noire. Cette pièce sombre sur le triomphe du mal, « d'une psychologie un peu spéciale, un peu tourmentée, un peu morbide » et que « l'on ne peut [...] écouter sans frémir »<sup>26</sup>, sera

---

<sup>24</sup>Edmond Coutances, *L'Hippogriffe* (1910), dans *Au désert*, éd. citée, feuillet collé.

<sup>25</sup>En 1913, ce personnage était interprété par Charles Dullin, dont le jeu d'acteur fut particulièrement apprécié.

<sup>26</sup>Edmond Sée, *Les Cahiers de Radio-Paris*, 1[9] mars 1933.

redonnée en 1924 sous le titre plus explicite d'*À l'ombre du mal*<sup>27</sup>, au Studio des Champs-Élysées, dans une mise en scène de Baty. Les étrangers sont principalement des Noirs, à l'exception de Fatimata, épouse de l'homme quasiment battu à mort. L'un des Français explique que « c'est une Pourogne, métisse de noirs et de Maures. Elle est presque blanche, à peine ambrée »<sup>28</sup>. Ses apparitions sont rares, mais elle joue un rôle important puisqu'elle précipite le dénouement, qui est violent, comme souvent chez Lenormand. Dans ce drame, l'évocation des Africains lui permet de peindre des colons en demi-teinte, dont les propos racistes ou paternalistes semblent mis à distance.

Cela se vérifie encore dans *Le Simoun*, où les personnages arabes, dont le rôle est plus significatif, se complexifient et se teintent de nuances. La pièce rencontre un grand succès dès sa création en 1920 à la Comédie Montaigne-Gémier, dans une mise en scène de Gaston Baty, également à l'origine des décors et des costumes. Elle reste plus de quatre mois à l'affiche. Elle connaîtra ensuite plusieurs reprises en France comme en Europe, y compris à la Comédie-Française en 1937, sera aussi radiodiffusée et fera l'objet d'une adaptation cinématographique par Firmin Gémier en 1933<sup>29</sup>. En 1930, lors de sa reprise au Théâtre Pigalle, la critique a unanimement salué le travail de Baty, séduite par « l'atmosphère étouffante du Sahara [...], la légèreté des vêtements, les lumières, et, pour finir, la tempête de sable sur le désert »<sup>30</sup>. Pourtant, Lenormand rappelle qu'en 1920, l'équipe de la Comédie Montaigne-Gémier s'est divisée sur la question de l'éclairage du ciel africain. Baty imagine un dispositif expérimental pour répandre une lumière « délicatement azurée »<sup>31</sup>. Mais le résultat n'est pas assez convaincant. Gémier récupère finalement une toile de fond peinte au

27 *À l'ombre du mal*, pièce en trois actes, créée au Studio des Champs-Élysées, le 16 octobre 1924, Paris, Crès et Cie, 1925. À cette date, Lenormand, devenu un auteur majeur, n'est plus joué au Grand-Guignol – théâtre qui privilégie les histoires macabres ou sanguinolentes, le spectacle d'épouvante –, mais aux Champs-Élysées, ouverts en 1920 et réunissant des personnalités d'exception telles que Baty, qui en assure la direction à partir de 1924, les Pitoëff, Jouvet, Cocteau, Claudel, etc.

28 *Terres chaudes*, éd. citée, acte II, sc. 2, p. 6.

29 Dans ses *Confessions*, Lenormand revient sur le projet de Gémier auquel il s'est associé et sur le tournage difficile en Algérie. Pour lui, le film est un échec, malgré le talent de Gémier, à bout de force : il meurt avant la première projection (voir Nathalie Coutelet (dir.), *op.cit.*, p. 219).

30 Jacques Marteaux, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 27 janvier 1930.

31 *Confessions d'un auteur dramatique*, tome 2, éd. citée, p. 18.

Théâtre Antoine qui, une fois éclairée, permet d'obtenir « l'azur sans nuances, un peu brutal et conventionnel dont il avait besoin, pour faire retrouver aux spectateurs leur notion préconçue du Sud algérien »<sup>32</sup>. Le personnel dramatique mêle Français et Arabes. L'un des personnages principaux est Aïescha, une métisse arabo-hispanique. Elle est la maîtresse de Laurency – incarné par Gémier de 1920 à 1930 – un Français fiévreux qui ne supporte plus la vie en Algérie. Elle est sensuelle, jalouse, violente, imprévisible et rejette avec rage ses origines arabes, qui sont pour elle une marque de déchéance : « le diable m'a donné pour mère une garce arabe [...] Je ne lui ressemble pas ! Je crache sur elle ! ... Je suis tout entière Espagnole »<sup>33</sup>. Elle refuse même qu'on l'appelle par son prénom arabe et traite avec mépris, comme les colons, les Algériens de « bicots ». C'est elle qui, là encore, provoquera le dénouement tragique, en empoisonnant la fille de son amant, en qui elle voit une insupportable rivale, la question de l'inceste étant l'un des sujets de la pièce. Ce personnage, imaginé par Lenormand qui affirme en revanche que les autres Arabes sont directement inspirés de ceux qu'il a vus en Algérie, rappelle la sulfureuse Mata Hari, danseuse dite « exotique » d'origine néerlandaise, égérie de la Belle Époque que l'auteur du *Simoun* a rencontrée très brièvement : « [...] elle contribua fortement à fixer en moi l'image que j'ai si longtemps portée de la fatale demi-sang aux instincts meurtriers »<sup>34</sup>. Les termes qu'il emploie dans ses *Confessions* pour décrire cette femme à l'étonnant parcours font écho à la vision que les Français donnent d'Aïescha – mais aussi de Fatimata dans *Terres chaudes / À l'ombre du mal* –, qui suscite une fascination trouble sur l'ensemble des personnages ainsi que sur leur créateur. Du côté des Blancs, fonctionnaires et colons sont présentés sous un jour peu valorisant. Ils tiennent des propos très agressifs sur les « indigènes », qu'ils battent pour se faire respecter et ont des vices qu'ils cachent à peine. La pièce, très favorablement relayée par la plupart des journaux de 1920 à 1937, dut pourtant affronter les instances de la censure. Dès la création, un critique des cahiers mensuels *Choses de théâtre* note que « telle scène du "Simoun", [...] en quelques répliques, [...] fait le procès de toute politique coloniale »<sup>35</sup>.

---

32Ibid., p. 30.

33La citation est issue de l'édition suivante : *Le Simoun*. Pièce en quinze tableaux, version nouvelle, dans *Masques : cahiers d'art dramatique*, n°19, 1930, deuxième tableau, p. 12.

34*Confessions d'un auteur dramatique*, tome 1, éd. citée, p. 211.

35René Jeanne, « Le cas Lenormand », *Choses de théâtre*, n° 1, octobre 1921.



Après trente représentations à la Comédie-Française, elle est déprogrammée. La tournée européenne connaît quelques rebondissements. En 1924, à Alger, elle est autorisée mais elle déplaît à une partie du public français, qui ne se reconnaît pas dans les personnages de colons. Les représentations sont finalement suspendues par le gouverneur d'Alger :

Si l'auteur a fait un voyage en Algérie avant de composer sa pièce – je dis si... – il a dû prendre soigneusement en notes tous les potins peu ragoûtants qui circulent autour des tables empoisonnées de mouches des caravansérails de la ligne Boghari-Gardaïa, arranger le tout à la sauce rue du Caire, de l'Exposition de 1889 et servir chaud – avec *Le Simoun* c'était tout indiqué – à quelque directeur en mal de reconstitution coloniale<sup>36</sup>.

En Angleterre, la pièce est également interdite. Elle est néanmoins jouée dans un dancing de banlieue transformé en salle de spectacle, un de ces *theatre clubs* qui donnent, pour quelques soirées, les œuvres censurées dans des cercles privés. En 1949, Lenormand s'indigne et s'étonne presque des difficultés qui lui ont été faites et qui l'ont engagé dans ce qu'il considère comme un « combat contre les censures »<sup>37</sup>. Il donne l'impression de regretter de n'avoir jamais vraiment été accepté et reconnu par le Français, théâtre d'État, qui a aussi renoncé à mettre en scène *À l'ombre du mal*, lue comme une pièce à charge contre les fonctionnaires coloniaux : « Chaque fois que j'ai, au cours de ces trente dernières années, tenté d'approcher la Comédie-Française, des incidents [...] m'ont donné à croire que mes ouvrages contenaient des explosifs insoupçonnés »<sup>38</sup>.

Enfin, *Le Mangeur de rêves*<sup>39</sup>, dernière pièce de cet ensemble, présente un statut quelque peu différent, qui la rapproche davantage du reste de l'œuvre théâtrale de l'auteur. Elle est créée à Genève, en janvier 1922, au Théâtre Pitoëff, avant d'être reprise à Paris à la Comédie des Champs-Élysées, dans le mois qui suit. Lenormand, très tôt intéressé par les théories de Freud sur l'inconscient, se propose de porter la psychanalyse à la scène, dans ce drame de l'intime et de la quête de soi. Jeanine, une jeune femme, souffre d'un traumatisme profond lié à l'assassinat de sa mère en Algérie par un groupe de nomades, alors qu'elle n'était qu'une enfant. En France, elle

---

36Don José, « Théâtre municipal, *Le Simoun* », *L'Algérie*, 25 mars 1924.

37*Op. cit.*, tome 2, p. 78.

38*Ibid.*, p. 86.

39*Le Mangeur de rêves* (1922), tragédie moderne en neuf scènes et un prologue, créée au Théâtre Pitoëff, le 11 janvier 1922, in *Théâtre complet*, II, Paris, A. Michel, 1942.

rencontre Luc, « accoucheur pour consciences troublées »<sup>40</sup>, une sorte de psychanalyste qui l'incite à revenir sur cette histoire et l'accompagne jusqu'en Afrique dans l'espoir de retrouver le tombeau de sa mère et d'obtenir des réponses aux questions qui la paralysent. Là-bas, elle croise la route de Belkaçem, vieux chef de tribu qui fait du trafic d'armes<sup>41</sup> et semble avoir des informations sur les circonstances du tragique assassinat. Seul Arabe de la pièce, il intervient peu mais, manipulé par une aventurière jalouse de la relation privilégiée qu'entretiennent Luc et Jeanine, il poussera celle-ci au suicide, lui faisant croire qu'elle a malgré elle entraîné la perte de sa mère. La pièce se conclut sur une réflexion de Belkaçem, personnage ambigu, apparemment immoral et faussement léger : « Chacun tire son plaisir de l'instrument dont il joue le mieux [...]. Les paroles sont comme le couteau : bonnes pour achever »<sup>42</sup>.

#### La réception d'une pièce dite « exotique » : l'exemple du *Simoun*

Pour la plupart des contemporains de Lenormand, l'exotisme pousse à la rêverie itinérante et frappe l'imagination. Bien souvent, une œuvre présentée comme telle, de quelque nature qu'elle soit, est jugée bonne si elle donne au spectateur, au lecteur ou à l'auditeur, l'impression d'accéder à tout un monde qu'il méconnaît, mais au sujet duquel il nourrit pourtant des attentes. Elle a le pouvoir de suggérer un lointain ailleurs et agit tel un concentré d'Afrique, d'Orient, d'Asie, etc. « Le *Simoun* [...] c'est l'Algérie toute entière ! »<sup>43</sup>, écrit par exemple un critique belge. Ce genre de formules un peu convenues est très répandu dans les journaux de l'époque. Au théâtre, l'exotisme fait recette lorsqu'il délivre un savoir qui se veut authentique et informé sur une civilisation étrangère autant qu'il satisfait la curiosité et encourage la fascination du public. Les pièces précédemment évoquées ont généralement été bien voire très bien accueillies par la presse spécialisée qui, sur la question de l'« exotisme », a été presque plus attentive aux décors africains et à la couleur locale, qu'aux personnages et au jeu des acteurs. Lors de la brève reprise du *Simoun* à la Comédie-Française en 1937, un critique du *Figaro* salue la performance des comédiens qui ont dû se grimer en Algériens et travailler leur accent, « tâche

---

<sup>40</sup>*Op. cit.*, sc. 2, p. 212.

<sup>41</sup>En cela, il rappelle les Touaregs d'*Au désert*.

<sup>42</sup>*Op. cit.*, sc. 9, p. 287.

<sup>43</sup>Maurice de Waleffe, « Le Théâtre africain », *Demain Bruxelles*, 05 janvier 1921.

[...] ingrate »<sup>44</sup> dont ils se seraient honorablement acquittés. Des photos publiées dans la presse attestent que le visage de certains acteurs a été bruni. C'est par exemple le cas, en 1920, de Charles Dullin<sup>45</sup>, interprétant un Prophète, et d'Henri Rollan<sup>46</sup>, qui tient le rôle de Giaour, un jeune Arabe épris de la fille de Laurency. Par ailleurs, tous deux sont caricaturés d'une manière assez semblable ; ils sont représentés de profil, la tête à demi couverte d'une sorte de capuche ou d'un turban, souriant (Dullin<sup>47</sup> a un air malin qu'on ne retrouve pas chez Rollan<sup>48</sup>), et les traits de leur nez sont déformés (nez crochu pour le premier, allongé pour le second). Ces images d'Arabes font penser aux représentations satiriques des Juifs. Les photos de Madeleine Céliat<sup>49</sup>, première interprète d'Aïescha ou de Marie Ventura<sup>50</sup>, qui reprend le rôle au Français, révèlent la sensualité du personnage. Leur costume dévoile leurs bras, les jambes de Madeleine Céliat sont légèrement découvertes, tandis que Marie Ventura, parée de bijoux et portant une tunique ample resserrée à la taille, prend un air pensif et une pose lascive, qui rappellent les peintures des orientalistes.

Selon les pièces et les mises en scène, l'accent arabe ou le parler « petit-nègre » ont pu gêner les spectateurs, qui ne comprenaient pas toutes les répliques. On a par exemple reproché à Madeleine Céliat d'avoir « un accent plus bourguignon que sabir »<sup>51</sup>, ou à Marie Ventura, de « vocifér[er] » avec un « terrible accent »<sup>52</sup> arabe. Ces remarques mettent en évidence la difficulté, pour l'acteur, de figurer ce qu'il n'est pas. « Le jeune Arabe Giaour, écrit en 1924 un critique genevois, a en M. F. Serra un interprète habile et bien disant mais peut-être insuffisamment arabe. Les autres types d'indigènes sont adroitement figurés »<sup>53</sup>. L'idée qu'un acteur blanc puisse être trop ou pas assez Arabe interpelle. En 1924, *L'Écho d'Alger* annonce

---

44André Warnod, « *Le Simoun* à la Comédie-Française », *Le Figaro*, 23 juin 1937.

45Photo d'Henri Manuel, *Comœdia illustré*, décembre 1920-janvier 1921.

46*Ibid.*

47Dessin signé BIB, « À la comédie Montaigne-Gémier, "Le Simoun" », *Comœdia*, 23 décembre 1920.

48Signature illisible, « "Le Simoun", pièce exotique », *Bonsoir*, 23 décembre 1920.

49Photo d'Henri Manuel, *Comœdia illustré*, décembre 1920-janvier 1921.

50Bibliothèque Nationale de France, Fonds Lenormand, 4 COL 38 099.

51Édouard Willermoz, « Connaître les Théâtres », *Renaissance*, février 1921.

52André Bellessort, « La Semaine dramatique », feuilleton du *Journal des débats politiques et littéraires*, 28 juin 1937.

53« Chronique théâtrale », *Tribune de Genève*, 29 février 1924.

que, sur la scène du Théâtre Municipal, « la couleur locale sera donnée par le célèbre ténor Mahieddine<sup>54</sup> et la danseuse orientale Salima, dont les chants et les danses seront accompagnés par l'orchestre Yaffi [*sic*] et se feront entendre, non pas en intermède, mais en prenant une part directe à l'action »<sup>55</sup>. Des artistes arabes sont donc associés au spectacle, ainsi que des figures locales populaires telles que Jeannot – Jean Chiarini de son vrai nom – spécialisé dans les sketches comiques en sabir, qu'il donne sur scène et dans les salles des fêtes, et plus tard, à Radio-Alger, où il constituera une troupe dans les années 1930. Dans ses textes, Lenormand n'inscrit pas toujours l'altérité de ses personnages dans la langue. Certains s'expriment comme les Français ; d'autres parlent dans un sabir arabisant – option souvent privilégiée dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle pour les effets comiques qu'elle facilite. Toujours à propos de la représentation de l'étranger, un critique ayant vu *Le Simoun* au Théâtre Pigalle en 1930, attaque conjointement Lenormand et Baty :

[...] les naturels [d'Algérie] ne sont guère plausibles. Notamment les Arabes chargés, entre les scènes<sup>56</sup>, de donner quelque apparence de vie aux lieux communs de la philosophie de M. Lenormand. Ils sont tout à fait décolorés, évanescents, inexistant. Les femmes, les filles, tout cela sent le modèle pour peintres exotiques en chambre<sup>57</sup>.

Une confrontation des comptes rendus de presse permet de voir, surtout autour des mises en scène du *Simoun* – pièce qui a marqué la carrière de l'auteur –, combien la notion d'exotisme est en fait complexe et subjective.

---

54Bachtarzi Mahhiedine (1897-1986) a une longue et riche carrière artistique. Il apprend d'abord le chant religieux, devient muezzin puis se tourne vers la musique profane. En France, où il se produit plusieurs fois, on le surnommera « le Caruso du désert ». Interprète, compositeur, metteur en scène, pédagogue, il dirigera l'importante école de musique El-Moutribia, avant de devenir membre, au début des années 1930, de la Société des Auteurs et Compositeurs de Musique de Paris. Son nom reste associé au rayonnement de la musique algéroise (appelée Çan'a) et au théâtre algérien, qu'il contribua à redécouvrir et à promouvoir. Le site internet du Groupe YAFIL association, dédié à la musique traditionnelle d'Alger, propose une série d'archives sonores de Mahhiedine antérieures à 1962 : [http://yafil.free.fr/archive\\_son\\_page5.htm](http://yafil.free.fr/archive_son_page5.htm), consulté le 10 décembre 2013.

55« Au théâtre Municipal », *L'Écho d'Alger*, 26 mars 1924.

56Lenormand divise sa pièce en tableaux, qu'il entrecoupe de brèves scènes jouées par des personnages arabes à l'avant-scène. Diversement accueilli, ce procédé a été souvent commenté dans la presse.

57André Rouveyre, « *Le Simoun* d'H.-R. Lenormand », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> mars 1930.

## La vision de l' « exotisme » chez Lenormand

Qu'en est-il de la position de Lenormand sur ce sujet ? En 1913, au moment de la parution de *Terres chaudes* dans le feuilleton du *Comœdia*, il brandit la notion d'exotisme pour appeler de ses vœux un théâtre nouveau, qui irait à contre-courant d'une époque où « le drame croupit dans la mare historique, sentimentale et policière »<sup>58</sup>. Le texte qu'il écrit prend la forme d'une tribune, implicitement adressée aux jeunes auteurs dramatiques. Il leur conseille de s'ouvrir à de nouveaux horizons, d'interroger ce qu'il nomme les « consciences exotiques »<sup>59</sup>. Ses propos laissent penser qu'il imagine un théâtre d'évasion, d'abord au sens spatial du terme. Mais sa position est quelque peu ambiguë : il affirme que le théâtre est en retard par rapport aux autres genres ou aux autres arts et cite dès lors en exemple l'œuvre de Loti – dont l'orientalisme est sujet à caution<sup>60</sup> –, de Conrad, et, ce qui est plus étonnant, celle de Louis Bertrand, écrivain contemporain connu pour ses positions racistes et dont les romans africains célèbrent la vitalité des colons au détriment des Arabes et des Berbères, laissés au second plan car ils appartiennent à un « monde barbare [...] sauvage et ennemi de toute civilisation »<sup>61</sup>. Il faut sans doute voir dans la démarche de Lenormand la volonté, certes maladroite, de se singulariser sur la scène dramatique française, de trouver une identité artistique en s'essayant à une esthétique nouvelle. Dans ses *Confessions*, soit environ trente ans plus tard, son discours sur l'exotisme évolue et rappelle la pensée de Victor Segalen, ethnologue, poète et médecin français qui projetait d'écrire un essai sur ce

---

58 *Op. cit.*, p. 1.

59 *Ibid.*

60 En son temps, Loti apparaît comme un écrivain exotique. Ses romans, inspirés de ses voyages en Afrique et en Asie, font référence en la matière. Or, la vision qu'il donne des étrangers et la façon dont il oppose le monde oriental au monde occidental ont conduit certains à reconsidérer son œuvre sous l'angle du racialisme. C'est, entre autres, le cas de Tzvetan Todorov (voir *Nous et les autres : La Réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1989). Dans son article sur *Au Maroc* de Loti, Sarga Moussa rappelle aussi les critiques sévères de Victor Segalen (voir *infra*), qui le range parmi les « Proxénètes de la Sensation du Divers », et d'Edward Said, dans *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* (1978). Voir « Un voyage dans le temps. Le rituel de la présentation au sultan dans *Au Maroc* de Pierre Loti », *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX<sup>e</sup> siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, Corinne et Éric Perrin-Saminadayar (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2006.

61 Louis Bertrand, *Le Sens de l'ennemi*, Paris, Fayard, 1917.

sujet dans les années 1910 et 1920<sup>62</sup>. Au terme d'une réflexion qu'il a menée sur une longue période, au gré de ses voyages en Asie, celui-ci redéfinit et réévalue la notion en la rapprochant d'une idée d'altérité irréductible, source d'interrogations infinies, d'émerveillement et de mystère :

L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers<sup>63</sup>.

Pour le dramaturge aussi, l'exotisme est lié à l'expérience du dépaysement, de la différence, de ce que Segalen appelle le « Divers ». Ils disent d'ailleurs tous deux rejeter l'exotisme de pacotille ou de surface, la couleur locale bon marché (quoique, dans ses pièces, Lenormand n'échappe pas à tous les clichés du genre).

De théâtre exotique, il n'en saurait exister pour son auteur. Comment témoignerait-il sur ce qui lui est étranger ? Exotique, ce théâtre ne peut l'être que pour le spectateur, qu'il emmène vers d'autres pays et d'autres âmes. Les écrivains qui recherchent le pittoresque pour le pittoresque, le dépaysement pour le dépaysement, la couleur pour la couleur, se fondent sur l'artifice, réalisent un programme et exploitent un genre littéraire. Le seul exotisme que je reconnaisse pour valable, c'est le retentissement intime d'une expérience de dépaysement et de transplantation. Rien de moins exotique, par rapport à moi-même, qu'un drame comme le *Simoun*<sup>64</sup>.

Ce passage des *Confessions* introduit une nuance qui soulève à nouveau bien des questions en suggérant l'idée d'un exotisme pour le spectateur. Lenormand fait-il là encore référence à un théâtre d'évasion, convoquant l'image du « voyage dans un fauteuil »<sup>65</sup> ou pense-t-il à un théâtre qui transmettrait l'expérience de l'auteur au public ? À travers cette mise à distance du « pittoresque », de la « couleur » et de l'« artifice » gratuits, il rappelle sans doute combien le théâtre, dans un souci de figuration, a tendance à tirer l'exotisme vers le décoratif. Parce qu'il est un art collectif reçu en direct par une communauté, peut-être a-t-il plus de mal à

---

62Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : Une esthétique du Divers*, Paris, Fata Morgana, 1978 (édition posthume ; ses notes n'ont jamais été publiées de son vivant).

63*Op. cit.*, p. 25.

64*Confessions d'un auteur dramatique*, tome 2, éd. citée, p. 65.

65Cette expression est utilisée par Alfred Mortier dans son article « Exotisme et couleur locale », publié dans le *Comœdia* du 13 avril 1921.

se défaire des stéréotypes et des préjugés. N'est-ce pas ce que suggère l'auteur du *Simoun* quand il raconte comment, en 1920, les choix de Gémier en matière d'éclairage et de décor ont comblé les attentes d'un public ayant une idée « préconçue » du désert ? Si l'exotisme est pour lui une étiquette facile et « commod[e] »<sup>66</sup>, il n'est pas possible de réduire sa pensée à cette dénonciation, ce qui, dans ce cas, le rapprocherait d'un Louis Bertrand, qui a pu tenir des propos similaires. Pour comprendre la démarche singulière de Lenormand, il est nécessaire d'aller au delà de ce débat sur l'exotisme pour embrasser sa vision du monde à l'aube des mouvements de décolonisation et de la disparition des grands empires. À la fin des années 1940, il reconnaît déjà la force du « métissage universel » qui remettra profondément en cause les fondements de la logique coloniale et déplore que le théâtre de son temps n'ait pas su se saisir de cette réalité nouvelle qui lui aurait permis de s'« enrichir de nuances, de contrastes, de complexités »<sup>67</sup> capables de le faire évoluer.

J'ai eu, en écrivant des pièces comme [...] *À l'ombre du mal* et *Le Simoun*, le sentiment de n'être que l'annonceur de drames qui ne pouvaient pas être composés au moment où j'écrivais, mais que des continuateurs mieux doués, mieux armés que moi-même parviendraient à réaliser. Ces continuateurs, je dois dire que je ne les vois pas encore surgir. Même si je disparaissais sans postérité littéraire, j'aurais du moins eu le bonheur de voir s'accomplir, dans les meilleures conditions techniques possibles, la transgression de frontières que j'exigeais du théâtre<sup>68</sup>.

*Au désert, Terres chaudes, À l'ombre du mal, Le Simoun* et *Le Mangeur de rêves* ne contiennent pas de discours dogmatique ou proprement idéologique sur l'Arabe. L'œuvre de Lenormand, un peu trop rapidement définie en son temps comme « coloniale » ou « exotique », risque une tentative, celle d'ouvrir le théâtre sur le monde et ses mutations, en donnant voix à ceux qu'on n'entend pas ou qu'on ne veut pas entendre à son époque. Certes, ce sont là des voix médiatisées, par l'écriture de l'auteur et le jeu de l'acteur, mais elles nourrissent une longue réflexion sur l'altérité et le souci de rencontre entre les peuples. L'homme de 1930, qui affirmait s'intéresser aux « conflits de races »<sup>69</sup> qu'entraîne la colonisation, usant de

---

<sup>66</sup>*Confessions d'un auteur dramatique*, tome 2, éd. citée, p. 69.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 73.

<sup>69</sup>Nous soulignons. Plaquette du *Simoun* au théâtre Pigalle, 1930.

la terminologie de son époque, choisira fin 1940 de parler plutôt du « mélange des *sangs* »<sup>70</sup> et des « rapports *ethniques* nouveaux »<sup>71</sup>. Si le mot « race » ne disparaît pas complètement des *Confessions*, il affleure dans un discours qui condamne les préjugés, percevant les Arabes comme « une race prétendument inférieure »<sup>72</sup>. À sa mort, un journaliste de *Combat* décrira Lenormand comme un « anticolonialiste farouche mais attiré par tous les pays exotiques »<sup>73</sup>. S'il a laissé une œuvre majoritairement sombre et pessimiste, parfois même un peu austère et pesante – qui lui valut de son vivant d'être comparé à Ibsen, Strindberg, ou Maeterlinck et qui contribua peut-être ensuite à le faire oublier – il a aussi voulu, à travers certaines de ses pièces, offrir au public français de l'entre-deux-guerres un spectacle de l'altérité, plutôt qu'un spectacle exotique, qui cherche encore ses formes d'expression, et qui s'affirmera autrement, avec force et radicalité, quelques décennies plus tard dans le théâtre d'un Jean Genet ou d'un Bernard-Marie Koltès, pour qui l'idée de « transgression de[s] frontières » est aussi fondamentale.

---

<sup>70</sup>Nous soulignons. *Confessions d'un auteur dramatique*, tome 2, éd. citée, p. 76.

<sup>71</sup>Nous soulignons. *Ibid.*, p. 75.

<sup>72</sup>*Ibid.*

<sup>73</sup>*Combat*, 19 février 1952.