

Sebastian Ziółkowski

Université de Gdańsk

LE TEMPS ET L'ESPACE DANS
L'INCONNUE D'ARRAS
DE SALACROU.
À LA RECHERCHE
DES TRACES
DE L'EXPRESSIONNISME
DRAMATIQUE

Time and space in *L'Inconnue d'Arras* by Salacrou. In search of traces of Dramatic Expressionism

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the treatment of the categories of time and space in *L'Inconnue d'Arras* by Armand Salacrou [*The Unknown Woman of Arras*] in the context of the European Dramatic Expressionism. In the analysed drama Salacrou abandons the traditional vision of time and presents a sort of deconstructed time perspective in which events and situations from the life of the main character do not follow any chronological logic. As for his treatment of space, Salacrou establishes a spatial perspective which is situated beyond all material and realistic contours and which reminds us expressionist techniques of spatial structuration.

KEYWORDS: time, space, expressionism, death, Salacrou.

Armand Salacrou (1899–1989) semble aujourd'hui un auteur dramatique délaissé qui n'est plus souvent l'objet de commentaires ni d'études sérieuses portant sur son théâtre, ce dernier pourtant d'une qualité non négligeable et ayant remporté un succès certain du vivant de l'auteur (Stupka 1966 : 165). L'œuvre de Salacrou est multiforme (Labendz 1971 : 10) et il semblerait malaisé de vouloir l'inscrire dans le contexte d'une esthétique déterminée. C'est pourquoi notre intention de revisiter l'une de ses pièces maîtresses, *L'Inconnue d'Arras* (1935), à l'aune de l'expressionnisme dramatique européen semble relever d'une gageure, d'autant plus que l'auteur de *L'Inconnue d'Arras* ne se faisait jamais passer pour un auteur expressionniste et évitait en général toute affiliation stylistique concrète (Talton 1969 : 1). Cependant, l'analyse de certains traits saillants de son théâtre, proposée par Tomasz Kaczmarek, fait ressortir de surprenantes affinités avec l'esthétique expressionniste¹.

¹ Il est recommandable de consulter l'article de Tomasz Kaczmarek *Entre le temps de Kant et le temps d'Einstein, ou requête pour un texte expressionniste français* dans lequel l'auteur tire de l'oubli – entre plu-

Partageant l'avis et les conclusions découlant du bref aperçu esquissé par le chercheur polonais, dans le présent article nous nous destinons au repérage de certains traits propres respectivement à la structuration du temps et de l'espace dans *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou qui semblent situer la pièce de notre dramaturge dans le sillage de l'expressionnisme dramatique, esthétique marquée d'une manière toute particulière par le ressassement et la redéfinition radicale des catégories spatio-temporelles (Gravier 1971 ; Kaczmarek 2010 ; Richard 2012).

LA TEMPORALITÉ ÉCLATÉE

Il est à remarquer préalablement que, comme c'est bien le cas de la plupart des auteurs dont l'œuvre pourrait être qualifiée d'expressionniste, la production salacrienne semble relativement inégale, irrégulière et multiforme. L'on décèle assurément dans sa production dramaturgique, tout comme dans celle des expressionnistes, une forte imprégnation symboliste : ses pièces appartiennent à ce que l'on qualifie parfois de théâtre de l'âme dans lequel les contours du monde dit réel (celui qui serait subordonné à l'entendement aristotélicien de la *mimèsis*) s'estompent et où règne un brouillage ostensible des indices spatio-temporels amplifiant le caractère obsessionnel et angoissant de l'œuvre (Poujol 1954). Nonobstant l'hétérogénéité manifeste de la production salacrienne, il arrive de façon récurrente que certaines de ses pièces – et il s'agit notamment de ses œuvres précoces – soient considérées comme étant représentatives de l'esthétique surréaliste (Franco 1970 : 10)². Ewa Barańska se penche sur le caractère hétéroclite de cette œuvre originale qui est indubitablement à l'origine de toutes les ambiguïtés interprétatives concernant son théâtre :

Ce théâtre [le théâtre salacrien] est extrêmement varié du point de vue des genres, des techniques, des conventions. Pour s'en rendre compte il suffit de comparer quelques pièces de Salacrou, par exemple *Le Casseur d'assiettes* d'inspiration surréaliste, *Un homme comme les autres*, sorte de tragédie bourgeoise, *L'Inconnue d'Arras*, pièce sans intrigue où le héros suicidé est assailli par ses souvenirs et par les personnes qu'il connaissait autrefois, *La Terre est ronde*, souvent rapprochée du drame shakespearien, *Sens interdit* – « psychodrame » où le temps passe à l'envers, *Une Femme trop honnête* – farce, *Boulevard Durand* – « chronique d'un procès oublié ». (Barańska 1985 : 9)

Abstraction faite des incertitudes concernant telle ou telle qualification générique ou stylistique de la dramaturgie salacrienne, l'on peut sans nul doute constater qu'il s'agit d'une production bien personnelle, ce qui rend toute approche de cette œuvre en-

sieurs autres figures littéraires relevées – le nom de notre dramaturge dans le dessein de l'inscrire dans le contexte de la dramaturgie expressionniste européenne. A notre connaissance, le chercheur polonais demeure le seul, à côté de Maurice Gravier, à avoir mentionné explicitement Salacrou – même si d'une manière fort brève – dans un travail consacré à l'expressionnisme littéraire (Kaczmarek 2010 : 53–55).

² Ainsi, aux dires d'Ewa Barańska : Il faut distinguer (...) les pièces de jeunesse de Salacrou du reste de son théâtre. Les premières (du *Casseur d'assiettes* jusqu'au *Pont de l'Europe*) sont influencées par le surréalisme. Sans avoir jamais adhéré officiellement au groupe surréaliste (son nom ne se trouve pas parmi ceux des signataires de la *Révolution surréaliste*), Salacrou se considère « l'ami de plusieurs d'entre eux » et « participe à l'émotion intellectuelle et morale qui les exalte » (Barańska 1985 : 52).

core plus malaisée. Comme le précise Norman Stokle, « l'œuvre dramatique est d'abord, pour Salacrou, un jeu tout personnel. Il est le protagoniste de son théâtre, ne s'intéressant dans ses pièces qu'à résoudre les problèmes métaphysiques qui l'inquiètent » (Stokle 1961 : 12). Une pareille imprégnation autobiographique prête à des confusions interprétatives et définitoires certaines.

Le caractère souvent ambigu de la dramaturgie salacrienne agit sûrement au détriment de l'appréciation générale de notre auteur par la postérité, tant pour ce qui est des lecteurs et des spectateurs que des critiques. Toutefois, certaines de ces pièces dont, d'une façon toute particulière, *L'Inconnue d'Arras* (1935)³ ou encore, même si dans une moindre mesure, *L'Archipel Lenoir* (1948), acquerraient leur cohésion et saveur dramatiques une fois inscrites dans le contexte de l'expressionnisme européen. Nul ne prétendrait, pour autant, qu'avec Salacrou, l'on a bel et bien affaire à un dramaturge expressionniste, il s'agirait là d'une qualification abusive car la production dramatique salacrienne est, comme nous l'avons déjà précisé, tout sauf une production s'abandonnant à une esthétique déterminée conditionnant la nature de toute l'œuvre. En conséquence, l'on ne peut que s'atteler à une recherche des traces manifestes certifiant une imprégnation du courant expressionniste au théâtre.

En s'astreignant au joug de la quête d'un texte expressionniste d'un écrivain dramatique français, Tomasz Kaczmarek déclare qu'

une (...) pièce qui emprunte à la forme onirique façon Strindberg est née sous la plume d'Armand Salacrou : *L'Inconnue d'Arras* (1935). L'action du drame se réduit à une rétrospective où défile toute la vie d'un protagoniste qui vient de se suicider ; autrement dit, l'intrigue se déroule entre le moment du coup de revolver et la mort du protagoniste, et, comme il a fait mouche, celle-ci ne devrait même pas durer quelques secondes. Mais le dramaturge décrit ce moment sur quelques 170 pages, divisées en trois actes, selon l'édition de 1968. (Kaczmarek 2010 : 54)

Ainsi, ce qui d'après Kaczmarek situerait la pièce salacrienne dans le contexte de l'expressionnisme dramatique européen, c'est justement son entendement fort particulier de la temporalité. D'ailleurs, il s'agit ici d'une caractéristique primordiale de la création de notre dramaturge. Comme le précise Ewa Barańska, tout le théâtre de Salacrou est en quelque sorte hanté par le problème du temps :

Tout le théâtre salacrien est une grande méditation sur le temps. A travers toutes ses pièces, Salacrou nous fait contempler le temps qui passe et dont le courant impitoyable emporte l'homme comme une feuille, en lui faisant comprendre toute son insignifiance. Tout dans le théâtre salacrien est soumis au temps, tout y est allusion au temps. (Barańska 1985 : 111)

³ *L'Inconnue d'Arras* est une pièce particulièrement importante dans l'ensemble de la production dramatique de Salacrou. Dès sa première représentation, le 22 novembre 1935, à la Comédie des Champs-Élysées, la pièce remporta un succès inattendu. Mais ce qui vaut encore la peine d'être relevé ici, c'est bien le fait que sa rédaction lui demanda bien du temps et des efforts particuliers, ce qui témoigne d'une profonde réflexion artistique de notre dramaturge sur sa pièce ainsi que de l'importance qu'il y attachait : « Peu de pièces lui ont demandé tant d'efforts et de patience, et si l'on suit patiemment la ligne des scènes et leur enchaînement successif, on aura la chance de découvrir l'ingéniosité d'invention ainsi que la richesse d'imagination qui ont permis à l'auteur de doter sa pièce de plans originaux. Au cours de cinq ans que Salacrou a été occupé de la composition de *L'Inconnue d'Arras*, plus d'une fois une simple réplique, un seul mot d'une valeur intensifiée lui ont suggéré une nouvelle idée, une situation inattendue à développer » (Stupka 1966 : 173).

Dans *L'Inconnue d'Arras*, la temporalité se trouve à proprement parler éclatée, déstructurée et déformée. Déjà la structure de la pièce paraît peu « normative », car elle ne contient même pas d'intrigue proprement dite (Barańska 1985 : 9). Les anomalies structurelles de la pièce ne devraient guère nous surprendre car notre dramaturge rompt définitivement ses amarres avec la perception traditionnelle du temps selon laquelle l'instauration de séquences événementielles enchaînées logiquement et surveillant chronologiquement les unes après les autres constituerait un procédé évident, voire même nécessaire. Dans la pièce en question nous sommes par contre en présence d'un brouillage, dirait-on méthodique, des événements de la vie d'un protagoniste malheureux et trompé par sa femme (Salacrou 1968 : 128–129) qui vient juste de se donner la mort (Salacrou 1968). Le suicidé entrevoit dans les toutes dernières secondes précédant la perte définitive de conscience les bribes des événements de sa vie qui défilent comme dans un « kaléidoscope » (Kaczmarek 2010 : 55). A cet égard, il est important de noter que Salacrou voulait initialement intituler sa pièce *La mort est le rendez-vous des vivants* ce qui nous en dit long déjà sur l'inversion des perspectives temporelles auquel se plaît le dramaturge (Stupka 1966 : 173). Il s'agit là d'une vision étourdissante et secouant de fond en comble le récepteur. Dans le cadre de cette rétrospective tragique, des images s'interpénètrent et alternent d'une façon apparemment gratuite, l'impression d'une grande densité de ces « clichés » de la vie du protagoniste s'imposant et produisant un effet ahurissant. Cette déstructuration profonde du temps s'inscrirait également dans un contexte philosophique particulier : elle reflète en quelque sorte le tragique existentiel du protagoniste qui se trouve abandonné dans un monde d'où Dieu se retira définitivement, les échos lointains de la philosophie de Nietzsche étant fort puissants dans l'œuvre de l'auteur de *L'Inconnue d'Arras*. Pourtant,

tout comme Lenormand, Salacrou ne veut pas dire qu'il faut restaurer le royaume divin. Loin de là. Il dévoile tout simplement l'absurdité de la vie et surtout le manque d'amour, d'autant plus que son protagoniste est condamné à l'échec, car les personnes que celui-ci voudrait aimer ne vivent plus – indice d'irrévocabilité comme élément aggravant de l'aliénation du protagoniste [...]. (Kaczmarek 2010 : 54)

Ainsi en soulignant l'absurdité et la vanité du passage de l'homme sur la terre, Salacrou semble, à l'instar des expressionnistes, faire du temps un « acteur » de première importance du drame, voire l'unique force agissante véritable étant le noyau de l'œuvre et suppléant de la sorte à l'intrigue classique. Le personnage central, Ulysse, ne peut plus être considéré comme un protagoniste à part entière, il n'est plus désormais que son reflet mourant et sa ridiculisation. Il est, chose la plus importante, l'homme en train de rendre le dernier soupir, celui qui n'a plus aucune force ni faculté d'agir. Sa mort est déjà inéluctable, elle est sur le point de s'accomplir. Le « rôle » de notre protagoniste ne peut donc que se ramener à une succession de rétrospectives de plus en plus embrouillées par le psychisme mourant d'un être gagné inexorablement par l'inertie cérébrale. Aussi, en cas d'absence de forte instance du protagoniste, c'est le temps qui constitue dorénavant un véritable relais de la structure dramatique. Mais pour que le temps qu'instaure Salacrou dans son œuvre puisse devenir une nouvelle charpente structurelle du drame, il doit subir une forte dilatation. Une fois le temps éclaté et déstructuré, il peut donner lieu au surgissement de réalités alternatives, existant indépendamment des lois newtoniennes du temps et de l'espace.

Ainsi, à l'instar des auteurs expressionnistes (Strindberg, Lenormand, Goll, pour n'en mentionner que quelques-uns) Salacrou dote sa pièce d'une perspective temporelle visiblement élargie. En effet, il ne faut pas oublier que l'écoulement réel du temps se limiterait à quelques secondes qui devaient s'écouler jusqu'à la disparition du protagoniste. Il se trouve cependant sensiblement rallongé et peut donner lieu à une quête rétrospective de l'unité d'un monde ayant volé en éclats qu'est celui du personnage salacrien. Ulysse, dans la vie réelle, se donne la mort, le suicide étant un acte à grande charge symbolique. Mais dans l'espace d'un éclair, juste durant les quelques dernières fractions de seconde, sa malheureuse existence semble se rapprocher pour une toute dernière fois des instants de jadis. Cette conception, dirions-nous, inversée du temps ne serait d'ailleurs pas sans pouvoir acquérir une certaine contextualisation historique et s'inscrirait dans de vieilles croyances (surtout germaniques) selon lesquelles, avant de rendre le dernier soupir, le moribond entrevoit les grandes lignes de sa vie. Ainsi, Ulysse retrouve-t-il une à une diverses périodes de son existence, à commencer par l'enfance, la densité des images restant appréciable. Stupka de remarquer qu'

au cours de brèves parcelles de temps qui lui restent encore à vivre, Ulysse désespéré sera obligé de passer en revue ses souvenirs quels qu'ils soient, délicieux ou douloureux, nobles ou infâmes, minimes ou importants. Dans cette vision du délire mortuaire, mais toujours dans des raccourcis impressionnants Ulysse suit le défilé multiforme des impressions vécues dès sa jeunesse jusqu'aux jours de l'âge mûr (...). (Stupka 1966 : 175)

Les séquences temporelles défilent donc à l'envers sans pour autant qu'elles puissent correspondre à l'écoulement réel du temps, ce dernier, comme nous l'avons précisé, ne remontant qu'à quelques instants, somme toute insignifiants. Ewa Barańska note que l'on pourrait même aller jusqu'à chercher des parallèles entre la conception du temps salacrien et l'écriture de Proust (Barańska 1985 : 133 ; Van den Esch 1947 : 55). Selon elle, « la formule proustienne [à la recherche du temps perdu] se prête parfaitement à la définition du théâtre de Salacrou » (Barańska 1985 : 133). Pourtant, nonobstant toutes les ressemblances possibles avec l'aventure littéraire proustienne qui se ramenait à une anamnèse à travers des réminiscences possédant leur contextualisation précise, les protagonistes de Salacrou quêtent différemment leur « temps perdu ». Même si l'art romanesque de l'auteur d'*À la recherche* se distinguait par un certain caractère impressionniste – les personnages proustiens ne semblant être que les créatures nées d'une accumulation de traits disparates et disséminés à travers le roman – il est possible de reconstruire, sur la base d'une analyse textuelle minutieuse, les composantes du monde présenté et leur attribuer quelque signification.

Tel n'est point le cas dans la dramaturgie salacrienne car le temps, dans *L'Inconnue d'Arras*, est déjà d'une certaine manière révolu, le personnage se trouve sur le point de franchir le seuil de la mort, il ne s'agit donc pas de réminiscences qui pourraient donner lieu dans l'avenir à des réflexions, associations, analogies. Dans *L'Inconnue* on observe le défilement des images d'une vie passée entrevue par l'individu qui tombe dans le précipice du néant, la réminiscence n'étant donc plus susceptible de produire chez lui aucune sensation pouvant se graver dans sa mémoire pour devenir, par la suite, le point de départ de nouvelles visions et pensées.

La vision du temps chez Salacrou demeure beaucoup plus intransigeante car elle met l'accent sur la totale insignifiance de l'être humain (Barańska 1985 : 111) qui, plon-

gé dans l'état d'une inertie incroyable, ne peut plus qu'entrevoir l'image de ceux qu'il voudrait rencontrer et aimer. Ces derniers ne sont pourtant plus vivants et il ne peut que percevoir leur image enfouie dans un passé déjà lointain. Hélas, il entend obsessionnellement l'écho indistinct de ses bonheurs et souffrances juste au dernier moment de son existence, une véritable ironie du sort étant ainsi mise en évidence. Chez Proust, l'aventure du héros avait un but suprême, même s'il demeurerait ignoré de Marcel lui-même. Il s'agissait pour lui de découvrir sa vocation d'écrivain. Pour le héros salacrien, il ne s'agit que de se rendre compte, pour une toute dernière fois, d'un tragique absolu de l'existence. Nous voyons donc à quel point la vision de la temporalité s'accompagne chez Salacrou, tout comme chez les artistes proches de l'expressionnisme, d'une dimension existentielle foncièrement tragique (Kaczmarek 2010 : 54).

RÈGNE DE L'ESPACE INTÉRIEUR

Ayant déjà soumis à notre analyse le traitement salacrien du temps, il sied de nous attarder sur la vision de l'espace qu'instaure dans ses drames Salacrou car cette dernière le rapproche aussi des tentatives dramatiques des expressionnistes européens. Notre dramaturge se révèle être parfaitement irrévérencieux envers l'approche traditionnelle des catégorisations spatio-temporelles. Nous avons déjà pu observer à quel point l'auteur de *L'Archipel Lenoir* désagrégeait, pour ne pas dire annulait, l'entendement classique du temps sans que pour autant le rôle de la temporalité dans ses drames ait subi une quelconque dégradation. Bien au contraire, il faisait du temps l'acteur principal de certains de ces drames et, notamment, de *L'Inconnue d'Arras*, de loin la plus expressionniste des pièces salacriennes.

Or, une pareille vision de la temporalité s'accompagne dans la dramaturgie salacrienne d'une déstructuration profonde de l'entendement de l'espace. Nous serions même enclin à voir dans la vision salacrienne de l'espace une continuation logique, voire même une résultante de sa rupture d'avec la considération traditionnelle du temps qui se caractériserait par son caractère linéaire, chronologique et se composant de séquences événementielles logiquement enchaînées. Ainsi, en d'autres termes, dans le drame de Salacrou, l'on peut noter une scrupuleuse atomisation de l'entendement newtonien des catégories spatiales. C'est, une fois encore, dans *L'Inconnue d'Arras* que Salacrou semble instaurer une vision proprement expressionniste de l'espace. Il ne s'agit pas d'un espace qui serait censé englober les cadres d'un quelconque monde extérieur. De fait, Salacrou n'ambitionne plus de rendre dans ses drames ce que l'on pourrait qualifier d'immédiateté sensible, il diminue à dessein toute sensation venant du monde qui nous entoure pour sonder celui des remous indicibles du psychisme humain. Pour ce faire, il instaure dans ses drames un espace intérieur, celui de l'âme, un espace déformé par le jeu destructeur des forces psychiques inapprivoisées. C'est à travers l'intériorisation de notre expérience que nous pouvons retrouver ne serait-ce qu'une illusoire cohérence et finalité du passage de l'homme sur la terre.

Il conviendrait de remarquer au préalable que la notion même d'espace joue dans le théâtre de l'auteur de *L'Inconnue* un rôle que l'on ne saurait déprécier. Ewa Barańska procède même à une distinction de plusieurs catégories de l'espace à retrouver dans

le théâtre salacrien. Elle mentionne espace scénique, espace verbal et, finalement, espace humain. A l'intérieur de la troisième catégorie spatiale décelable chez notre auteur, Barańska relève justement l'espace intérieur. Comme elle le souligne à juste titre,

la réflexion sur l'espace dans le théâtre de Salacrou ne serait pas complète si l'on n'y tenait pas compte aussi de l'espace humain par lequel il faudrait comprendre, d'un côté, l'espace intérieur dont les dimensions sont tracées par les aspirations et les sentiments du personnage, de l'autre, l'espace social délimité par les relations du personnage avec les autres. C'est en considérant cet espace-là qu'on peut découvrir ce qu'il y a de plus personnel et de plus particulier dans le théâtre salacrien. (Barańska 1985 : 73)

Comme nous le voyons dès à présent – et comme cela a déjà été indiqué *supra* – l'espace intérieur salacrien n'est pas un espace susceptible d'acquérir une quelconque dimension physique. Il s'agit bien au contraire d'un « réseau » que forment les diverses impressions et sentiments du personnage. Ainsi est-on en présence d'un univers vertigineux et allant même, à l'instar de la verve farcesque de *Danse de mort* de Strindberg, jusqu'à être une caricature vociférante du personnage indolent (Ulysse « cocu », prisonnier de ses visions, inerte et perdu dans l'existence, fuyant la vie réelle, cédant à ses instincts suicidaires et entrevoyant, comme ultime châtiment, les images de son bonheur d'autrefois juste avant de rendre le dernier soupir).

L'espace intérieur salacrien excède sensiblement les cadres d'un monde donné *hic et nunc*, il s'agirait plutôt d'un univers s'étant constitué à l'intersection du passé et du présent, et qui constitue, dans le même temps, la venue du futur. La constitution de l'espace est donc conditionnée par le brouillage des indices temporels qui dans *L'Inconnue d'Arras* ne forment désormais qu'un tout multiforme, qui deviennent une mosaïque visant à rétablir rétrospectivement l'illusoire cohérence de l'existence. Une telle vision de l'espace pourrait être aisément explicitée. Les héros de presque toutes les pièces salacriennes – et ceci indépendamment des différences génériques envisageables – sont victimes d'une profonde crise métaphysique. Cette dernière se trouve renforcée, voire même enfantée, par l'absence de Dieu, l'absurdité foncière de l'existence étant ainsi mise en lumière (Barańska 1985 : 73–77 ; Salacrou 1948)⁴.

Pour saisir la dimension métaphysique de la dramaturgie salacrienne, il importe de se rappeler que « les personnages de Salacrou sont nés ou ont vécu dans un monde qui a toujours fait abstraction de Dieu » (Barańska 1985 : 77). Ainsi, l'accumulation de doutes et angoisses métaphysiques est bien propice au déploiement d'un espace intérieur et au ressassement des déboires sentimentaux et spirituels du héros salacrien. Dans *L'Inconnue d'Arras*, l'espace intérieur est le champ de rétrospectives entrevues par Ulysse dans son délire d'agonie. L'intériorisation et la désobjectivisation du temps et de l'espace que l'on décèle dans *L'Inconnue* nous font penser d'emblée à la structure du *Songe : jeu de rêves* (1901) d'August Strindberg, précurseur et *spiritus movens* de l'expressionnisme européen (Gravier 1971 : 203). L'espace dans la pièce en question

⁴ Cette profonde inquiétude métaphysique ne cesse de se manifester chez les héros du théâtre salacrien. Même dans des pièces farcesques de notre auteur l'on retrouvera aisément des passages imprégnés d'un questionnement du sens de l'existence humaine. Dans *L'Archipel Noir*, comédie en deux parties, nonobstant la spécification générique de la pièce, la pesanteur philosophique n'en demeure pas moins saillante. Le côté tragique et du farcesque renforce sans aucun doute l'expressivité même de l'œuvre.

n'est plus que le fruit d'un surgissement involontaire de souvenirs enfouis dans les recoins incandescents de la mémoire du protagoniste mourant. L'espace de *L'Inconnue d'Arras* est scrupuleusement rempli par une densité inouïe d'images constituant un « résumé », nettement caricatural, de la vie du suicidé dans lequel se perdent comme dans un tourbillon néfaste jeux d'enfance, sourires, amours et rencontres. Une pareille abondance d'images est en quelque sorte permise par la « suspension » du temps. Ce dernier semble acquérir une dimension plus large ou même alternative enfantant un univers parallèle et faisant penser à la conception einsteinienne de la temporalité, chère, elle aussi, aux expressionnistes (Kaczmarek 2010).

L'on voit ainsi à quel point Salacrou s'approprie ici les techniques de structuration spatio-temporelle retrouvables chez les dramaturges expressionnistes. Ces derniers aimaient à instaurer dans leurs œuvres un espace foncièrement défiguré tantôt par la dimension onirique du drame, tantôt par la prédominance du délire. Ce procédé met par là même l'accent sur la complète dissolution de la personnalité du héros (accentué, dans *L'Inconnue*, par le dédoublement du personnage de Maxime faisant penser au *Mendiant* de Reinhard Sorge ou au *Chemin de Damas* de Strinberg) (Salacrou 1968 : 84 ; Gravier 1971). Dans *L'Inconnue d'Arras*, la structuration de l'espace intérieur est subordonnée justement au délire du psychisme mourant de notre protagoniste, la pièce rappelant ainsi le *Ich-Dramatik* expressionniste (le drame du moi) (Richard 2012). C'est bien de cette manière que l'estompement des contours réels ou réalistes du monde présenté se trouve garanti et, même, justifié. Une fois toute charge réaliste de la structure spatiale abolie, la pluridimensionnalité des visions déclenchées par le psychisme obscur du protagoniste se fait jour. Un tel entendement de l'espace ne fait que mieux ressortir des affinités surprenantes demeurant entre la pièce salacrienne et l'expressionnisme dramatique.

BIBLIOGRAPHIE :

- BARAŃSKA Ewa, 1985, *Le temps et l'espace dans le théâtre de Salacrou*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- FRANCO Fiorenza di, 1970, *Le théâtre de Salacrou*, Paris : Gallimard.
- GRAVIER Maurice, 1971, *L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres*, (in :) *L'expressionnisme dans le théâtre français*, Denis Bablet, Jean Jacquot (éd.), Paris : CNRS.
- KACZMAREK Tomasz, 2010, Entre le temps de Kant et le temps d'Einstein, ou requête pour un texte expressionniste français, *Etudes romanes de Brno* 31 : 47–59.
- LABENDZ Yvonne, 1971, *L'angoisse derrière le masque grinçant : Salacrou et le théâtre de l'humour noir*, Ontario : University McMaster.
- POUJOL Jacques, 1954, Salacrou l'inquisiteur, *The French Review* 6 : 428–436.
- RICHARD Lionel, 2012, *Comprendre l'expressionnisme*, Gollion : Infolio.
- SALACROU Armand, 1948, « *L'histoire de rire* » suivi de « *L'archipel Lenoir* », Paris : Gallimard.
- SALACROU Armand, 1968, *L'Inconnue d'Arras*, Paris : Gallimard.
- STOKLE Norman, 1961, *Une étude des pièces de jeunesse d'Armand Salacrou (l'incroyant en quête d'une imprudence divine)*, Vancouver : University of British Columbia Press.
- STUPKA Vladimir, 1966, Armand Salacrou au seuil de sa maîtrise dramatique, *Etudes romanes de Brno* 2 : 165–179.
- TALTON Andrew Pope, 1969, *A Search of Existence: The Early Plays of Armand Salacrou*, Norman: University of Oklahoma Press.
- VAN DEN ESCH José, 1947, *Armand Salacrou. Dramaturge de l'angoisse*, Paris : Ed. du Temps Présent.