

Université de Montréal

« Ce noir à moitié blanc que les étoiles y jettent »

*La Parodie du Cid* d'Edmond Brua, une critique en acte

*Par*

Mariana Furst Viza

Département des littératures en langue française

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de doctorat (Ph.D.)

Mars 2023

© Mariana Furst Viza, 2023

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

---

*Cette thèse intitulée*

**« Ce noir à moitié blanc que les étoiles y jettent »**  
***La Parodie du Cid d'Edmond Brua, une critique en acte***

*Présentée par*

**Mariana Furst Viza**

*a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes*

**M. Josias Semujanga**  
président-rapporteur

**M. Jean-Marc Larrue**  
directeur de recherche

**M. Gilles Dupuis**  
membre du jury

**Mme Louise Frappier**  
examinatrice externe

## Résumé

Consacrée à l'analyse comparée du *Cid* (1661) et de *La Parodie du Cid* (1972), cette thèse porte sur la « relation critique » qui a été établie par le biais de la parodie entre les deux textes. Empruntée à Daniel Sangsue, l'expression met en évidence le fait que la réécriture parodique d'une œuvre n'est pas seulement un exercice de divertissement, mais une manière de réaliser une critique de l'intérieur, dont le résultat n'est pas une étude analytique, mais un texte littéraire. Néanmoins, si la parodie ne se limite pas à faire rire, elle se construit, certes, en contraste avec le texte parodié – le comique étant un élément fondamental de cette relation. Comme, de 1941 à 1972, la *PDC* a subi des modifications, une analyse comparée des versions est aussi devenue impérative pour notre étude. Dans ce cas, nous avons évalué si les changements effectués par le parodiste au fil des années ont contribué à une lisibilité accrue de la pièce et à son adaptation à un public changeant.

Écrite en Algérie française et en pataouète, la *PDC* a exigé également une mise en place des enjeux spécifiques de la pièce et de son époque. C'est pour cela que les rapports entre colonie et métropole aussi qu'entre les différents composants de l'ordre colonial sont ici convoqués et problématisés. Notre hypothèse est que la *PDC* est – selon une formulation de Sangsue – une « critique en acte », puisque se rapprochant du modèle cornélien, Brua prend aussi ses distances, produisant un texte nouveau.

**Mots-clés :** *La Parodie du Cid*, *Le Cid*, parodie, Algérie française, Edmond Brua, théâtre, pataouète, pied-noir

## Abstract

Devoted to a comparative analysis of *Le Cid* (1661) and *La Parodie du Cid* (1972), this thesis focuses on the « critical relationship » that has been established through parody between the two texts. Borrowed from Daniel Sangsue, the concept of parody highlights the fact that the parodic rewriting of a text is not merely an exercise for entertainment, but a way of performing a critique from within, the result of which is not an analytical study, but a literary text. Nevertheless, if the parody is not limited to making people laugh, it is certainly built in contrast with the parodied text – the comic being a fundamental element of this relationship. As the *PDC* underwent changes between 1941 and 1972, a comparative analysis of the versions of the play also became imperative for our study. In this case, we assessed whether the changes made by the parodist over the years contributed to the increased readability of the play and its adaptation to a changing audience.

Written in French Algeria and in Pataouète, the *PDC* also required a set of the specific issues of the play and its time. This is why the relationship between the colony and metropolis as well as between the different components of the colonial order is summoned and problematized here. Our hypothesis is that *PDC* is – according to a formulation of Sangsue – a « critique in act », since approaching the Cornelian model, Brua also distances himself, producing a new text.

**Keywords:** *La Parodie du Cid*, *The Cid*, parody, French Algeria, Edmond Brua, theatre, Pataouète, pied-noir

## Table des matières

|  |            |
|--|------------|
| <b>Introduction</b> .....  | <b>1</b>   |
| <b>Chapitre 1 : <i>La Parodie du Cid</i> ou la naissance d'un classique de l'Algérie française</b> .....                 | <b>26</b>  |
| 1. 1 État des lieux .....  | 26         |
| 1. 2 De <i>La parodie du Cid</i> comme « lieu de mémoire » .....   | 30         |
| 1. 3 Le mouvement algérianiste.....  | 35         |
| 1. 4 La <i>PDC</i> dans sa phase embryonnaire .....  | 40         |
| 1. 5 Fraude et corruption dans la colonie algérienne .....   | 43         |
| 1. 6 Triomphe de la <i>PDC</i> .....   | 50         |
| 1. 7 La première édition de <i>La Parodie du Cid</i> , ou la clé de la compréhension de <i>L'Impromptu d'Alger</i> ..... | 54         |
| 1. 8 Les langues de la <i>PDC</i> .....  | 58         |
| 1. 9 De la parodie comme méthode.....  | 64         |
| <b>Chapitre 2 : Les personnages de la <i>PDC</i></b> .....   | <b>74</b>  |
| 2. 1 La liste des personnages .....  | 74         |
| 2. 2 Les pères.....  | 80         |
| 2. 3 Le héros et l'héroïne .....   | 85         |
| 2. 4 Les figures publiques.....  | 90         |
| 2. 5 Les subalternes .....   | 94         |
| 2. 6 Le rival amoureux .....   | 101        |
| 2. 7 De 1941 à 1972 : principaux changements.....  | 104        |
| <b>Chapitre 3 : La structure de <i>La Parodie du Cid</i></b> .....   | <b>137</b> |
| 3. 1 Espace, temps et action .....   | 137        |
| 3.1.1 Dramaturgie des lieux .....  | 138        |
| 3.1.2 L'unité de temps.....  | 146        |
| 3.1.3 L'action de la <i>PDC</i> .....  | 151        |
| 3.1.4 De 1941 à 1972 : principaux changements.....   | 154        |
| 3. 2 Actes et scènes.....  | 163        |
| 3.2.1 Acte I, scène 7 .....  | 164        |
| 3.2.2 Acte IV .....  | 169        |
| 3.2.3 De 1941 à 1972 : principaux changements.....   | 179        |
| <b>Chapitre 4 : Formes du dialogue</b> .....   | <b>190</b> |
| 4. 1 Le récit.....   | 190        |

|  |            |
|--|------------|
| 4. 2 La sentence .....   | 198        |
| 4. 3 Le monologue.....   | 206        |
| 4. 4 Les stances.....  | 212        |
| 4. 5 Les stichomythies .....                                   | 223        |
| 4. 6 De 1941 à 1972 : principaux changements.....              | 227        |
| <b>Chapitre 5 : Le travail des didascalies.....</b>            | <b>240</b> |
| 5. 1 Les didascalies de gestes et de mouvements .....          | 241        |
| 5. 2 Les didascalies vocales.....                              | 246        |
| 5. 3 Les didascalies d'accessoires.....                        | 249        |
| 5. 4 Les didascalies d'émotion .....                           | 255        |
| 5. 5 De 1941 à 1972 : principaux changements.....              | 258        |
| <b>Chapitre 6 : Les périodes ou le contrat de lecture.....</b> | <b>280</b> |
| 6. 1 Titre et sous-titre .....                                 | 281        |
| 6. 2 Épigraphes .....  | 288        |
| 6. 3 Textes explicatifs.....                                   | 290        |
| 6. 4 Une préface en forme de saynète.....                      | 293        |
| 6. 5 De 1941 à 1972 : principaux changements.....              | 307        |
| <b>Conclusion .....</b>  | <b>325</b> |
| <b>Bibliographie.....</b>                                      | <b>332</b> |
| <b>Annexes.....</b>  | <b>352</b> |

*À Isaque, Samuel, Lucas et Joana.*

*À Manuela Barbosa.*

## Remerciements

Je tiens à remercier le CAPES pour les ressources financières qui m'ont été octroyées pour la réalisation de cette recherche dans le régime de doctorat à plein temps à l'étranger.

Je remercie mon directeur de recherche, M. Jean-Marc Larrue, d'avoir accepté de prendre la suite de la direction de ma thèse. Je suis reconnaissante de son engagement et de la contribution qu'il a apportée à mon travail dans son étape finale ; merci aussi à Mme Jeanne Bovet de ses suggestions et commentaires à ma recherche dans l'étape précédente.

Mes remerciements vont aussi à Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, qui m'a présenté *Le Cid* il y a quelques années déjà, qui m'a dirigée pendant le temps de ma maîtrise dans un mémoire qui portait sur le chef-d'œuvre cornélien et qui m'a suggéré avec enthousiasme de poursuivre mes études au Québec. Je remercie également mes professeures de langue et littérature française à l'Université Fédéral du Minas Gerais – Márcia Maria Valle Arbex et Beatriz Vaz Leão – pour les années d'étude à l'université et pour leur soutien dans le processus de candidature de la bourse CAPES qui m'a permis de réaliser le doctorat plein-temps à l'extérieur.

Merci aux amis de Montréal qui m'ont ouvert les portes de leurs maisons et surtout de leurs cœurs pendant le temps que j'y étais : à la famille Platt, à la famille Swift, à la famille Souza, à la famille Soares et à la famille Esguerra. Je remercie également à Sandrine Astier-Perret, pour sa gentillesse dans la lecture de mes travaux universitaires et pour sa compagnie si agréable depuis le début du doctorat. Je remercie encore les parents des amis de mes enfants, qui sont aussi devenus mes amis et avec qui j'ai partagé certains de mes défis en tant que mère-étudiante : Anastasiya Shtaltovna ( la maman de Julien), Elsa Rossignol (la maman d'Émile) et Kris Martin (le papa d'Yann).

Merci aux amis du Brésil : Thalita Lin Freitas, Roberta Kelly Paiva et Cláudia Rezende Kopke, qui m'ont toujours gardée dans leurs prières et m'ont encouragée, chacune à sa façon et par de voies différentes, à persévérer dans mon projet.



Je suis reconnaissante aussi à Manuela Ribeiro Barbosa pour sa générosité, ses nombreuses lectures et suggestions, ses conseils, son soutien fraternel tout au long de mon parcours et, surtout, pour son amitié de presque 20 ans.

Merci à mes parents et mes grands-parents de m'avoir offert leurs bras lorsque les forces me manquaient, pour leurs gestes d'amour et aussi pour leur confiance constante en moi. Je remercie aussi à mon frère, mes belles-sœurs et mes beaux-frères d'être présents dans ma vie même lorsque nous (mon mari, mes enfants et moi) étions loin.

Finalement, cette thèse n'aurait certainement pas vu le jour sans l'aide précieuse de mon mari Isaque et de mes trois enfants Samuel, Lucas et Joana. Je suis énormément reconnaissante de tous les sacrifices et les efforts qu'ils ont consentis pour que j'accomplisse cette recherche, pour leur amour exprimé dans des gestes et des paroles, pour leur patience et leur confiance en moi ; et pour les chocolats qui soudainement apparaissaient dans le tiroir de mon bureau... Mes jours sont plus beaux et plus légers grâce à vous.

*Soli Deo gloria.*

*Car cette gaîté, ce goût du bruit, cette outrance dans les paroles et les actes, cachent cette ombre  
toujours présente autour de la Méditerranée, et qui s'appelle la tristesse.*  
(F. Dessaigne, « A propos de “La Parodie du Cid” », dans *Le Monde*, 31 mars 1964, p. 9.)

## **Introduction**

Ce travail est consacré à l'analyse de la *Parodie du Cid*, chef-d'œuvre d'Edmond Brua (1901-1977), qui a été inspirée du non moins célèbre *Le Cid* de Pierre Corneille (1601-1684). Le poète, dramaturge, chroniqueur et journaliste algérois a travaillé pendant environ 30 ans de sa vie sur cette pièce, en la perfectionnant et en la modifiant. Il s'agit d'une œuvre remarquable à bien des égards. Parmi ceux-ci, soulignons le fait qu'elle ait été écrite en pataouète, le dialecte parlé par les Européens de l'Algérie française, aussi appelés Pieds-noirs, en alexandrins et qu'elle soit précédée d'un prologue à la manière des pièces classiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Albert Camus a été l'un des premiers à noter les mérites de la *PDC* et des *Fables bônoises* qui ont assuré la célébrité de Brua en Algérie. Nous espérons, dans les pages qui suivent, dévoiler quelques-unes des raisons par lesquelles l'on considère que la méconnaissance de cet auteur et de cette œuvre est une injustice qui doit être réparée.

## **La *PCD* et la reconnaissance d'un écrivain**

De la Séville récréée par Corneille au quartier de Bad-el-Oued, à Alger, sous la III<sup>e</sup> République, D. Rodrigue quitte la pompe et traverse la Méditerranée. Lorsqu'il y accoste, il reçoit un nouveau nom (Roro), il parle une autre langue (le pataouète) et il a une nouvelle mission à accomplir : faire voter les morts. Fils de Dodièze, marchand de brochettes et courtier électoral, Roro est amoureux de Chipette – la fille de l'ancien patron coiffeur et aussi courtier électoral, Gongormatz – laquelle l'aime en retour. Le choix du député Fernand de décerner à Dodièze, et non pas à Gongormatz, la médaille arabe du Nitram Ifrikate déclenche la dispute entre les parents et retarde le mariage des

enfants, puisque ceux-ci devront venger les affronts fait à leurs familles. D'une part, le vieux Dodièze a été frappé par Gongormatz avec son soufflet de travail, qu'il utilise pour faire cuire ses brochettes ; d'autre part, celui qui est aussi appelé Le comte, a été frappé par Roro, qui l'a laissé avec un œil au beurre noir et quelques dents de moins.

Comme nous pouvons le remarquer, l'intrigue de la *Parodie du Cid* ressemble à celle de son modèle. Pourtant, transplanté à un autre contexte, le nouveau texte n'a pas que des similitudes avec son modèle. Dans cette trame : il y a une Infante changée en propriétaire de maison close, un gentilhomme métamorphosé en joueur de ronda et des subalternes qui occupent la scène autant que leurs maîtres et maîtresses, ou quasiment. À travers le scénario de la corruption électorale en Algérie, nous voyons émerger les valeurs, les intérêts, les drames et les vraies nécessités des habitants de Bad-el-Oued sous le régime colonial français. Plus que locale, la *PDC*, autant par la langue que par les questions qu'elle suscite, met en scène non seulement les problèmes vécus dans la colonie française, mais aussi les rapports que celle-ci entretient avec la métropole.

Né de la plume d'Edmond Brua, un représentant de deux provinces extrêmes de la France – étant à la fois fils d'un meunier alsacien arrivé en Algérie en 1840 et d'une Corse dont le grand-oncle était le médecin général Fiorello Ceccaldi qui avait fait carrière en Algérie – la *PDC* marque un sommet dans la carrière de l'écrivain, qui a été journaliste presque toute sa vie. Parmi les livres que Brua a écrits, il se trouve des poèmes, des fables, des pièces, des chroniques et même de la littérature jeunesse.

De sa fréquentation assidue de la littérature, notamment celle réputée classique, et de ses nombreuses expériences dans le domaine du journalisme (dont la participation à la Campagne de

Tunisie en 1942, la collaboration en tant que correspondant de l'Agence France-Afrique auprès des troupes françaises en Italie pendant la Seconde Guerre mondiale, etc.), Brua a tiré de bénéfiques leçons : la capacité de transmettre une émotion, une remarquable maîtrise des mots et un sens aigu de l'observation, particulièrement celle de la réalité algérienne de son époque.

### **La parodie ou la réécriture d'une œuvre sérieuse dans un genre comique**

Ce sont ces trois qualités qui font la valeur de la *PDC* qu'on peut voir comme « la Marseillaise de Bad-el-Oued, le sésame d'un royaume perdu, le chant du cygne pataouète<sup>1</sup> ». « Grâce à son 'adaptateur' Edmond Brua, rédacteur en chef au *Journal d'Alger*, – affirme Gabrielle Rolin – Corneille descendait enfin dans la rue<sup>2</sup> ». C'est par le biais de la parodie, qui, dans son cas, est aussi une façon de comprendre une œuvre et de témoigner de l'admiration qu'on lui voue que Brua aborde le chef d'œuvre de Corneille. Cela est possible parce que l'admiration parodique n'est jamais une assimilation complète d'un auteur et de ses idées, mais plutôt un dialogue avec ceux-ci. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'une relation lisse entre le parodiste et le parodié, les frictions sont nombreuses, parfois frontales, mais dans l'ensemble, la parodie peut être comprise comme une relation amoureuse qui transforme autant l'amant que l'être aimé à partir d'une vision critique qui se forme de l'intérieur.

Comme le souligne Daniel Sangsue dans son essai *La relation parodique*, la parodie est un procédé non seulement de réécriture, mais aussi d'analyse du texte littéraire par lequel le parodiste, à l'instar

---

<sup>1</sup> Gabrielle Rolin, « Les classiques de Bablouette », dans *Archives, Le Monde*, publié le 21 avril.

<sup>2</sup> Gabrielle Rolin, art. cit.

du critique, établit une relation à la fois de rapprochement et de distanciation face au texte<sup>3</sup>. Il s'agit d'un mouvement de déconstruction de l'original, qui mène à la création d'un texte parallèle (comique, ludique ou satirique), dont les traits les plus significatifs sont mis en évidence, de manière à ce que l'œuvre parodiée soit suffisamment reconnaissable pour les lecteurs<sup>4</sup>.

Dans la première partie de son ouvrage, Sangsue propose une étude diachronique de la notion de parodie, montrant l'évolution du concept mais s'attachant assez peu à étudier la pratique en tant que telle. D'après l'auteur, la pratique et le concept ne coïncident pas toujours, étant donné qu'il y a des époques où l'on peut avoir « une dévaluation théorique » à côté d'« une pratique valorisante<sup>5</sup> » et vice-versa. Dans ce même esprit, Paul Aron affirme qu'il existe une différence, au plan théorique, entre pastiche (texte qui imite un style) et parodie (texte qui transforme un autre texte), mais il admet que, dans la pratique, cette distinction n'est guère opérante<sup>6</sup>.

Les deux théoriciens en viennent toutefois à la même conclusion : la parodie peut être si diversifiée et tant de facteurs entrent dans le jeu parodique qu'il est difficile de la saisir de façon globale. Autrement dit, l'analyse des œuvres met à l'épreuve les catégories soigneusement définies par les théoriciens. Analysant le roman comique et parodique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Yen-Mai Tran-Gervat<sup>7</sup> a pourtant relevé le défi de l'analyse pragmatique de la parodie en développant un concept opérationnel original, forgé à partir de Genette, Bakhtine, Hutcheon et Rose.

---

<sup>3</sup> Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, Éditions José Corti, 2007, p. 11.

<sup>4</sup> Daniel Sangsue, *ibid.*, p. 110.

<sup>5</sup> Daniel Sangsue, *ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> Paul Aron, « Le pastiche et la parodie, instruments de mesure des échanges littéraires internationaux », dans Lise Gauvin et al., *Littératures francophones, parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Édition, 2013, p. 23-40, p. 23.

<sup>7</sup> Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire, parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], n° 13, 2006, consulté le 24 octobre 2016.

Suivant cette voie, Sangsue propose une définition de la parodie à partir de l'analyse des théoriciens du domaine et d'un positionnement assez près de celui de Genette. Pourtant, en raison du large corpus qu'il se propose d'analyser dans la deuxième partie de son ouvrage, l'auteur avouera que sa définition ne fonctionne pas toujours.

Dans ma première partie [de la *Relation parodique*], **soucieux d'offrir un concept opératoire** et d'élargir la définition donnée dans *Palimpsestes*, je définis la parodie comme 'la transformation comique, ludique ou satirique d'un texte singulier'. Mais on verra que **je ne m'en tiens pas toujours à cette définition par la suite** : dans ma deuxième partie, j'envisage en effet la parodie tantôt dans son sens de transformation d'un texte particulier, tantôt dans une acception plus large, qui englobe le pastiche, de même que la parodie de genres tels que le récit de voyage (dans le 'voyage humoristique') ou le roman (...). **C'est que l'épreuve des textes conduit à nuancer les catégories établies par la poétique, qui s'avèrent parfois inopérantes dans la pratique**<sup>8</sup>.

Le travail de Tran-Gervat ainsi que celui de Sangsue montrent bien la nécessité de croiser les approches dans l'élaboration d'un concept opératoire de la parodie, particulièrement l'approche plus formaliste (développée par Genette et Aron) et l'approche idéologique (qu'adopte Bakhtine dans ses divers travaux). Il ne s'agit donc pas de renoncer à la théorie mais, à l'exemple de Tran-Gervat, nous nous efforcerons de croiser les perspectives, ce croisement étant dicté par l'objet même de l'étude parodique. Ainsi, nous tirerons des diverses approches existantes les éléments les plus susceptibles d'éclairer la *PDC* de Brua, aussi bien dans sa nature que dans sa conjoncture. Cela dit, nous démontrerons par la suite dans quelle mesure ces approches centrées sur la parodie peuvent servir à l'analyse de *La Parodie du Cid* d'Edmond Brua.

Genette propose une classification structurale de la parodie à partir de deux critères : celui de la « relation » et celui du « régime ». Le premier, porte sur la relation entre l'hypotexte (texte A) et l'hypertexte (texte B), dont la dérivation de l'un à l'autre se fait soit par transformation soit par

---

<sup>8</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 14. (C'est nous qui soulignons)



imitation<sup>9</sup>. Selon l'auteur, la dérivation du texte A au texte B doit être à la fois « massive et déclarée<sup>10</sup> ». Le deuxième critère porte sur le « régime » et concerne l'intention ou l'effet obtenu à partir des pratiques, dont les résultats sont des textes ludiques, satiriques ou sérieux.

Selon Genette, la parodie ferait partie des pratiques de régime ludique qui visent « une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse<sup>11</sup> ». Ainsi, la parodie se rapprocherait du pastiche par le partage du régime ludique tandis qu'elle s'en écarterait par le type de dérivation, vu qu'elle propose la transformation et non pas l'imitation d'un texte. À l'inverse, elle se rapprocherait du travestissement et de la transposition par le type de relation opérée, mais elle s'en écarterait complètement quant au genre, étant donné que le résultat du premier est un texte satirique et celui du second, un texte sérieux<sup>12</sup>.

Que la parodie soit structurellement traitée comme un procédé de dérivation par lequel un texte A est transformé de façon « massive et déclarée » en un texte B, nous semble tout à fait juste. Néanmoins, l'association par Genette du régime ludique à la parodie nous semble problématique. Tout d'abord, la catégorie du comique est plus ancienne et aussi plus large que celle du ludique, et nous ne voyons pas pourquoi il faudrait ainsi restreindre la parodie au ludique, surtout dans le cas de la *PDC*. Nous préférons inverser la proposition de Genette, faisant du comique l'élément fédérateur sous lequel se déclinent diverses qualités tels le satirique, le ludique, l'ironique, etc. Ainsi, nous nous rapprochons plutôt de Margaret Rose, qui reprend la catégorie du comique et considère l'ironie, fortement défendue par Linda Hutcheon, comme l'un des aspects du comique.

---

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes* : la littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13 et 16.

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Ibid.*, p. 19.

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Ibid.*, p. 43.

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Ibid.*, p. 40.

C'est d'ailleurs le point de vue défendu par Bakhtine et les partisans de l'approche formaliste. En plus, Genette défend que le but de la parodie est d'amuser ou de distraire, ce qui ne nous semble pas la finalité ultime de ce type de réécriture – en tout cas, ce n'est pas celle de la *PDC*, comme nous le démontrerons plus loin – encore que ces deux effets puissent aussi être produits par la parodie.

Selon Genette, la transformation parodique se concrétise par deux types de pratiques : la « parodie stricte » et la « parodie mixte ». La première est appelée aussi « parodie minimale », étant donné qu'il s'agit d'une transformation effectuée au niveau de la citation, laquelle est « détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité<sup>13</sup> ». La compréhension de la parodie comme « pratique de la citation détournée » reprend la conception de la parodie héritée de l'Antiquité, où l'on joue sur la reconnaissance et le contraste. Pour Genette, si la « parodie stricte » concerne des textes brefs, ceux qui ont une structure plus complexe et indéfinie, comme le *Chaplain décoiffé*, doivent être désignés comme « parodies mixtes ». Tran-Gervat propose une relecture de cette catégorie génétienne, afin de l'élargir et de la rendre plus souple.

La parodie mixte offre l'occasion de fonder une définition élargie de la parodie sans forcément contredire la rigueur terminologique de *Palimpsestes*. Elle permet en effet d'ouvrir une brèche dans le système de classification de Genette, en particulier dans son refus de la « parodie de genre » : la parodie stricte transforme un texte singulier, de préférence bref, mais la parodie mixte vise des œuvres étendues, représentatives d'un certain style et peut-être même d'un certain genre<sup>14</sup>.

Comme nous pouvons le remarquer, dans l'élaboration de son concept opératoire, l'auteur inclut la parodie de genre dans la classification créée par Genette. Concernant notre corpus, Edmond Brua ne se propose pas de parodier le genre tragique, en se restreignant à la simple réécriture du chef-

---

<sup>13</sup> Gérard Genette, *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> Yen-Mai Tran-Gervat, art. cit., paragraphe 11.

d'œuvre cornélien. Ainsi, si la « pratique de la citation détournée » peut être identifiée dans plusieurs extraits de sa pièce, on peut dire que, globalement, la *PDC* correspond davantage à la catégorie de la « parodie mixte ». Bref, dans la réécriture du *Cid* réalisée par Brua, le parodiste effectue une transformation « massive et déclarée » du texte source, en produisant avec le texte cible – dont l'extension permet que nous le nommions « parodie mixte » – des résultats comiques. Mais la *PDC* ne se limite pas à un travail sur la structure et la forme du récit, elle soulève de nombreuses autres questions qui relèvent plutôt de la dimension pragmatique et idéologique de la parodie.

Contrairement à Genette, les formalistes russes et Bakhtine ne se sont pas intéressés à la relation d'imitation et de transformation. D'ailleurs, la distinction entre parodie et pastiche ne s'est pas présentée à eux comme une question incontournable. Ce qui est au centre de leur travail est la fonction transformatrice et rénovatrice de la parodie-pastiche. Selon Tran-Gervat, le point de rencontre entre Genette et les formalistes est justement « la fonction rénovatrice de la répétition ou de la citation volontairement détournée<sup>15</sup> ». Pourtant, pour les formalistes, la parodie n'est pas prise comme une pratique, mais plutôt comme un procédé parmi d'autres du « renouvellement naturel<sup>16</sup> » des styles et des genres.

Bakhtine considère ainsi que la parodie participe de l'évolution postulée par les formalistes mais, ne se restreignant pas à la littérature, l'auteur affirme que toute stylisation critique du langage est parodique. En s'interrogeant sur les implications culturelles et idéologiques de la parodie, Bakhtine souligne le fait qu'elle renvoie à une vision de monde. Pour cette raison, l'auteur propose deux

---

<sup>15</sup> Yen-Mai Tran-Gervat, art. cit., paragraphe 19.

<sup>16</sup> Yen-Mai Tran-Gervat, art. cit., paragraphe 20.

manières de comprendre la parodie : par ses modalités stylistiques et par l'historique de ses manifestations. Bakhtine propose donc un ancrage historique de la parodie par la prise en compte de la présence de l'énonciateur et du récepteur lors de l'analyse, afin que la parodie ne soit pas vue comme un simple dialogue entre textes. Cela est particulièrement important pour l'étude de la *PDC*, dans la mesure où la reprise du contexte d'énonciation nous permet de tenir compte de certains événements et de personnalités qui nous aident à clarifier la lecture et, par conséquent, à approfondir l'analyse de la pièce.

Linda Hutcheon prolonge les idées de Bakhtine en reprenant la figure de l'auteur (ou du « producteur »), laquelle a été évacuée par les structuralistes, en proposant le partage des codes entre le producteur et le lecteur (ou le « décodificateur »). Ida Machado actualise les idées d'Hutcheon dans le champ de l'analyse du discours et postule que le sujet-énonciateur ou parlant existe et, pour cette raison, le texte n'est pas désincarné<sup>17</sup>. Ainsi, si la relation parodique est une relation entre œuvres, elle est aussi la prise en compte de la situation d'énonciation. Et cette dimension est essentielle au théâtre où la scène, virtuelle ou réelle, est à la fois le lieu de la communication, entre acteurs, spectateurs et personnages, et le lieu de partage d'une certaine vision du monde. Pour Hutcheon, cette vision est créée par le parodiste lorsqu'il intègre un autre discours dans son propre discours, en mettant en évidence sa démarche réflexive et critique. De cette manière, il instaure « la différence dans le cœur de la ressemblance<sup>18</sup> », au lieu de réaliser une simple assimilation ou une complète déconstruction de l'œuvre parodiée.

---

<sup>17</sup> Ida Lúcia Machado, *Parodie et analyse du discours*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 18.

<sup>18</sup> "It is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity. No integration into a new context can avoid altering meaning, and perhaps even value." Linda Hutcheon, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000 [1985], p. 8.

À partir du concept d'ambivalence carnavalesque, présent chez Bakhtine, Hutcheon formule la notion de « paradoxe de la parodie » par lequel « la parodie, en même temps qu'elle déforme et subvertit sa cible, la conserve et la respecte<sup>19</sup> ». En conséquence, il convient d'identifier les degrés de subversion ou de conservation d'une parodie, dans la mesure où ils nous donnent des pistes sur la relation établie entre les œuvres. Mais ce qui ressort de ce jeu parodique, entre subversion et conservation, c'est évidemment l'émergence d'une vision originale du monde. La *PDC* met ainsi en œuvre l'opposition entre les discours des hommes et des femmes, des pères et des enfants, des Européens de l'Algérie et des indigènes, de la métropole et de la colonie.

Dans la lignée de Bakhtine, Hutcheon ne se restreint pas au texte ou au matériau littéraire. Ce genre d'approche est fondamental pour le théâtre, puisqu'il s'agit d'une production artistique de double nature : textuelle et scénique. Ainsi, à l'analyse proprement textuelle s'ajoutent des critères d'ordre théâtrologique comme le découpage du récit, l'enchaînement des scènes, la composition des dialogues et leur dynamique, la situation dramatique, la posture des personnages, la scénographie, l'organisation spatio-temporelle de l'action, etc.

### **La parodie au théâtre**

Michel Viegnes affirme que « le théâtre, en principe, n'est pas conçu pour être lu, mais pour être vu comme un spectacle total joué sur la scène<sup>20</sup> ». En effet, le texte n'est qu'un élément dans

---

<sup>19</sup> Yen-Mai Tran-Gervat, art. cit., paragraphe 19.

<sup>20</sup> Michel Viegnes, *Le théâtre : problématiques essentielles*, Paris, Hatier, 1992, p. 18. Concernant les parodies modernes, nous remarquons pourtant que l'intérêt pour la scène ne minimise pas celui de la permanence de l'œuvre.

l'ensemble du spectacle. Vieignes le compare à la partition qu'utilisent les musiciens d'un orchestre, tandis que le spectacle serait la symphonie. Certes, il ne faut pas déduire de cette image que la scène est une simple « traduction » du texte ; ni à l'inverse, que la scène est plus importante et peut se détacher du texte. Toute séparation entre texte et scène lorsque nous discouons sur le théâtre n'est que didactique.

En ce qui concerne le texte théâtral, la « construction d'une scène imaginaire<sup>21</sup> », comme le propose Jean-Pierre Ryngaert, offre de nombreuses possibilités pour l'exploration de la parodie. La polyphonie théâtrale se fait entendre différemment si nous comparons le théâtre aux autres types de textes, étant donné la présence constante de la « pensée du passage à la scène<sup>22</sup> ». Ce n'est pas que le texte de théâtre soit incomplet ou inintelligible sans la représentation, puisqu'indépendamment de celle-ci, en général, il la précède. D'ailleurs, selon Ryngaert, une mise en scène peut « éclairer le texte d'un jour nouveau », mais parfois « l'amputer ou le fermer cruellement<sup>23</sup> ». En ce sens, lire le texte de théâtre est une opération qui se suffit à elle-même. Cependant, d'après Ryngaert, « le mouvement qui saisit le texte 'en route' vers la scène<sup>24</sup> » distingue la lecture théâtrale des autres pratiques de lecture, la lecture d'un texte théâtral parodique potentialisant encore plus ce mouvement, dans la mesure où le lecteur croise deux textes et deux scènes.

---

Ainsi, les auteurs des pièces – dont Brua – travaillent leurs textes en fonction de leur mise en scène à venir, et aussi pour qu'ils deviennent des livres, à être consultés pour la postérité.

<sup>21</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 22.

<sup>22</sup> Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 8.

<sup>23</sup> *Ibid.*, *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, *Idem.*

Dans cet esprit, Christian Biet et Christophe Triau affirment que dans le théâtre, « dire c'est faire », dans le sens où « lire devient alors, *imaginativement*, dire, et dire revient à mettre en place une fiction qu'on peut construire à partir des interactions discursives proposées<sup>25</sup> ». Dans leur réflexion sur l'imagination du lecteur de théâtre, Biet et Triau remarquent que :

L'intervention du lecteur ne consiste pas seulement à imaginer la mise en scène, ou les mises en scène à partir du texte proposé, mais à physiquement et mentalement travailler sur la lecture du texte, en s'appuyant sur la phonématique du texte, sur le rythme, la prosodie, le ton, pour en dégager un sens ou une série de sens<sup>26</sup>.

Ainsi, grâce aux spécificités du théâtre, lorsque nous lisons des pièces, nous devenons en quelque sorte des acteurs, des metteurs en scène et des producteurs. En tant que texte produit pour être dit, le texte théâtral garde les marques de l'oralité dans l'écriture, lesquelles peuvent être repérées en dehors d'une lecture à haute voix. Encore que la lecture à haute voix aide le lecteur à s'approprier l'œuvre, selon Biet et Triau « même une lecture silencieuse est donnée comme capable de donner au texte toute la résonance qu'il indique dans sa composition<sup>27</sup> ». D'ailleurs, l'oralité théâtrale est une caractéristique formelle intéressante pour les parodies, notamment celles qui ont pour but la préservation ou la diffusion d'un dialecte. Comme le suggère Biet et Triau, lorsque l'on met le dialecte dans la forme théâtrale, l'on oblige le lecteur à « mastiquer les sons et les mots<sup>28</sup> », au lieu de simplement suivre les signes sur la page avec les yeux.

---

<sup>25</sup> Christian Biet et Christophe Triau (dir.), « Le lecteur des textes de théâtre », dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, p. 608.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 558.

En mettant en évidence l'oralité spécifique du texte de théâtre, la parodie d'une pièce est capable de montrer « un monde à l'envers<sup>29</sup> », comme le propose Bakhtine, dans la mesure où le dialecte, qui appartient au public, monte sur le plateau et prend la scène. Ce faisant, la parodie d'un texte théâtral inverse l'ordre établi. Plutôt que de créer un répertoire de sonorités et d'images provenant d'un dialecte qui, sans cela, serait oublié, la parodie d'une pièce réalise un geste critique, voire politique, en donnant la voix à ceux que ne l'avaient pas auparavant.

On pourrait objecter que la poésie a pour but, elle aussi, de donner la primauté à l'oralité du texte, dans la mesure où le texte poétique est attentif au rythme, au ton, au lexique, etc. Pourtant, à moins que la poésie ne soit déclamée, la scène n'est pas présente lors de la lecture individuelle du poème, ce qui la distingue fortement du théâtre. Un autre aspect important souligné par Biet et Triaud est que « l'oralité, telle qu'elle est lue par le lecteur, tient compte du fait que la parole consignée par l'écrit aspire à dépasser le dialogue, le style, la langue, dans une entreprise poétique et littéraire<sup>30</sup> ». Ainsi, l'oralité dans le texte théâtral devient littérature.

De cette manière, lorsque Edmond Brua, dans la *PDC*, choisit de mettre en scène le pataouète, il fait du théâtre un espace pour sa « critique en acte » en même temps qu'il donne au pataouète le statut de langue littéraire. Mustapha Bénouis remarque que le pataouète est « un dialecte régional du français possédant sa phonologie propre et des innovations syntaxiques qui sont les résultats de

---

<sup>29</sup> « Elle [la langue carnavalesque] est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers ». Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, col. Tel, 2006 [1970].

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 551.



la déformation involontaire du français<sup>31</sup> ». Or, dans la pièce de Brua, c'est plutôt à une « langue déformée » que le parodiste donne accès, en créant à la fois un espace critique et carnavalesque.

Le théâtre est un genre privilégié pour la parodie par sa dimension sociale et de partage : le théâtre n'est pas un acte individuel, mais une expérience collective. En parlant des procédés comiques, Viegnes signale que « ces derniers ne sont pas exactement les mêmes au théâtre que ceux utilisés dans le roman, car l'auteur dramatique sait qu'il peut compter, non seulement sur le renfort de la présence physique des acteurs, mais aussi sur l'effet communicatif et contagieux du rire chez les spectateurs<sup>32</sup> ». Selon Viegnes, les émotions sont ressenties plus fortement au milieu d'un groupe que chez un lecteur solitaire. Ainsi, mettre en scène une parodie est une façon de chercher une adhésion collective à l'idée choisie.

À part l'oralité et l'aspect collectif du théâtre, les manières d'occuper l'espace et de considérer le temps sont aussi particulières dans le genre théâtral. Selon Biet et Triau,

lire le texte de théâtre comme un roman, en déconsidérant ces éléments, peut donner au lecteur une jouissance particulière, mais le lecteur qui procède de cette manière transgresse sciemment le code et déconsidère qu'un texte de théâtre est donné comme le prétexte d'une production théâtrale<sup>33</sup>.

L'espace et le temps au théâtre ne sont pas des réalités abstraites, mais sont pensés en fonction de leur matérialisation. À partir des marqueurs spatio-temporels disséminés dans la pièce nous pouvons même identifier l'esthétique à laquelle le texte appartient. D'après Ryngaert : « Il n'est qu'à se référer à la discontinuité brechtienne, à la fameuse unité classique, ou au goût moderne

---

<sup>31</sup> Mustapha K. Bénouis, « Parlez-vous sabir ...ou pied-noir? », *The French Review*, v. 47, n°3, fév. 1974, p. 580-581.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 106.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 581.

pour le fragment pour comprendre l'importance des différences dans la façon de mener le récit<sup>34</sup> ». Dans l'esthétique classique, laquelle nous intéresse de près ici, le lieu et le temps font partie, avec l'action, de la règle dite des trois unités et celles-ci sont justifiées au nom de la vraisemblance. Selon Catherine Naugrette, « au XVII<sup>e</sup> siècle, le vraisemblable n'est pas 'ce qui pouvait avoir lieu', mais ce qui *devrait* avoir lieu<sup>35</sup> ». Pour garantir l'illusion du spectateur, l'esthétique classique stipule la période de vingt-quatre heures pour l'accomplissement de la tragédie. Également, l'unité de lieu doit correspondre, selon d'Aubignac, « au champ optique d'un individu ordinaire<sup>36</sup> ».

Évidemment, les notions de temps et d'espace ne sont pas particulières au genre théâtral. Dans le roman, la fable et même la poésie, nous pouvons travailler sur ces aspects lors d'une analyse. Mais au théâtre, ces notions sont liées à une certaine pratique de la scène. Par un regard sur la page, le lecteur peut repérer les marqueurs de l'espace et du temps dramatiques et, ainsi, imaginer l'espace et le temps scéniques.

Dans les pièces modernes, l'auteur peut même jouer sur l'éclatement de notions classiques. Ce faisant, selon Brigitte Prost, il vise bien souvent « à renvoyer aux spectateurs une image de la société, qu'il s'agisse de celle dans laquelle ils vivent présentement, de celles du passé ou de leurs rapports mutuels<sup>37</sup> ». C'est en ce sens que la démarche parodique, par le biais du théâtre, permet la représentation d'une vision de monde : soit par la mise en évidence de la hiérarchie sociale et de

---

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>35</sup> Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 108.

<sup>36</sup> Dominique Bertrand, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999, p. 41.

<sup>37</sup> Prost, Brigitte, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine : les jeux de l'écart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 171.

rapports de pouvoir présents dans une société, soit par la mise en lumière des échanges culturels entre deux sociétés différentes, soit par les deux.

D'autres aspects du théâtre, de nature plutôt scénique que textuelle, sont aussi intéressants pour la parodie. Lors de la lecture d'un texte théâtral parodique, le lecteur ne peut pas faire abstraction de la figure de l'acteur. Plus qu'une voix qui soutient le texte, c'est un corps particulier avec des costumes, des expressions faciales, des gestes qui ajoute du sens à la parodie. Selon Prost, « [t]oute mise en scène, au sens moderne du terme, implique un dépassement du texte, notamment par un jeu des corps <sup>38</sup>». C'est au lecteur de récupérer, dans les didascalies et les dialogues de la pièce, les indications textuelles qui s'y trouvent pour projeter la scène virtuelle, comme pour en voir l'incarnation.

Dans *Le Cid maghané*, du Québécois Réjean Ducharme, par exemple, une didascalie indique comment l'auteur veut que les acteurs prononcent les mots de la parodie : « Les soulignés de l'auteur doivent être dits à la française, 'pompeusement'. Ce qui n'est pas souligné se prononce à la québécoise ». Plus qu'un mélange d'accents, l'auteur marque par là un décalage entre la culture québécoise populaire et la culture bourgeoise et lettrée qui s'exprime dans un français plus normatif. L'acteur qui va prononcer le premier vers de la pièce « à la française » (« Elvire, mon chou, m'as-tu fait un rapport bien sincère ? ») est responsable de concilier le comique et le pompeux en empêchant que la sentence ne verse dans le ridicule dont parle Renald Bérubé : « Le vers de Corneille, brisé par ce 'mon chou', risque fort de sombrer dans le ridicule. Comment le

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 34.

populaire ‘mon chou’ pourrait-il s’accommoder d’une prononciation pompeuse ?<sup>39</sup> » C’est à l’acteur de répondre à cette question en trouvant une solution adéquate dans sa mise en bouche. Ainsi, dans la *PDC*, lorsque Brua propose que Monsieur Fernand prononce *avec l’accent* la réplique « La pièce y rôcommence<sup>40</sup> », le croisement entre deux langues, deux cultures et deux réalités doit être mis en évidence, puisque « ce Monsieur Fernand – comme l’affirme Phileste – [f]ait avec l’entourage un contraste étonnant !<sup>41</sup> ». Encore une fois, c’est à l’acteur de démontrer cette fusion, que le lecteur ne peut qu’imaginer lors de sa lecture.

Un autre aspect scénique qu’il faut prendre en compte dans l’analyse est le décor. La pièce de Ducharme nous en offre un autre exemple probant. Le sous-titre même de la pièce nous fournit une indication précieuse sur la scénographie envisagée : « Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d’époque dans des meubles 1967 ». Le décor et les costumes se présentent comme une critique des époques qui se croisent, voire s’entrechoquent, en même temps qu’ils soulignent le ridicule de personnages démodés, vêtus de vêtements inappropriés dans un décor plutôt moderne. De la même façon, le décor de *l’Impromptu d’Alger*, la saynète qui précède la *PDC*, floute les repères spatio-temporels avec des marquis, venus du XVIII<sup>e</sup> siècle, occupant le bureau de scrutin d’une élection qui a lieu en pleine III<sup>e</sup> République.

Bref, par ses caractéristiques singulières, le théâtre est un genre propice à cette « critique en acte » qu’est la parodie. Si, comme l’affirme Sangsue, le désir de critiquer rapproche le parodiste du

---

<sup>39</sup> Renald Bérubé, « Le Cid et Hamlet : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et images*, v. 1, n° 1, septembre 1975, p. 38.

<sup>40</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 192.

<sup>41</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 32.

critique<sup>42</sup>, le résultat obtenu les distingue complètement. Sans s'attacher à l'objectivité scientifique, le parodiste crée une fiction, un jeu, où l'important n'est pas seulement le sujet dont on parle, mais la façon de le représenter. De plus, il ne s'agit pas seulement de faire référence à une œuvre passée dans un texte nouveau, mais de la récréer aux yeux du spectateur/lecteur ou, en d'autres mots, de la dramatiser.

Nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer que l'étymologie du terme « drame » renvoie à l'idée d'« action ». Ainsi, la parodie en tant que « critique en acte », ou critique se présentant sous la forme de drame, convoque la théâtralité. En ce sens, l'affirmation de Laurent Mailhot selon laquelle : « Ducharme est un excellent lecteur – et un “nouveau critique” – de Corneille ...<sup>43</sup> » est tout à fait juste. Comme Ducharme et Brua, d'autres parodistes, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, se sont aventurés dans la réécriture des pièces de Corneille.

### **Les textes classiques et l'écriture parodique**

En fait, les textes considérés comme des classiques ont toujours été une source féconde pour les parodistes. En réécrivant les « grandes œuvres », le parodiste démontre une admiration (ou à l'inverse une détestation) qui l'incite, soit à rivaliser avec elles, soit à relativiser leur gloire (dans une entreprise de démystification), soit encore à détourner à son profit une partie de cette gloire<sup>44</sup>.

En tant que figure littéraire de premier plan, Pierre Corneille a fait l'objet de plusieurs parodies. Le

---

<sup>42</sup> « La parodie implique fondamentalement une *relation critique* à l'objet parodié. La démarche du parodiste est en effet semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela *en acte*, dans un « commentaire » qui se traduit par une réécriture ou une récréation de cette œuvre. » *Op., cit.*, p. 1.

<sup>43</sup> Mailhot, Laurent, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, n° 62, 1970, p. 147.

<sup>44</sup> Daniel Sangsue, *op., cit.*, p. 110.

*Chapelain décoiffé* (1664), de Nicolas Boileau, a inauguré une tradition de réécriture comique du *Cid*, qui, au fil des années, a donné lieu à un bon nombre de parodies qui se présentent comme un témoignage de la permanence et de la prégnance de cette œuvre dans la culture française.

Pourtant, si la critique s'est intéressée aux parodies du *Cid* du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>, aucune étude n'a encore été consacrée à l'analyse des parodies du *Cid* au XX<sup>e</sup> siècle. La diversité linguistique et culturelle des parodies écrites dans cette période ne nous permet pas de couvrir tout ce large champ, étant donné les limites de cette recherche. Néanmoins, en nous penchant sur la *PDC* nous espérons offrir notre contribution à la correction de cette lacune. D'après nous, les parodies francophones, comme c'est le cas avec celle d'Edmond Brua, participent de façon particulièrement intéressante à cette « critique en acte » qu'est la relation parodique, en ce qu'elles engagent une certaine posture identitaire face à la culture française dominante représentée par l'œuvre de Corneille.

Bien qu'un certain nombre de parodies du *Cid* aient été publiées en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, les enjeux de ces pièces ne sont clairement pas les mêmes que ceux qu'on trouve dans les parodies écrites au XX<sup>e</sup> siècle et qui réfèrent à un contexte francophone où se pose de manière impérative la question du rapport à la culture française métropolitaine. C'est pourquoi nous posons l'hypothèse que la *PDC* d'Edmond Brua contribue à remettre en question l'hégémonie de la « grande culture française » et, par le dialogue parodique instauré avec cette dernière, à affirmer une identité littéraire nouvelle.

### **Des objectifs et de la méthode de notre recherche**

Cette recherche a deux objectifs. Nous voulons tout d'abord étudier la réécriture d'un classique (*Le Cid* de Pierre Corneille) dans un contexte moderne, afin de vérifier comment une œuvre cible naît

---

<sup>45</sup> Cf. Sylvain Menant et Dominique Quéro, *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2005.

d'une œuvre source, en d'autres mots, comment la première est une émanation de la deuxième et la deuxième une inspiration pour la première. L'analyse de la mise en texte s'articule sur deux aspects interreliés : la thématique et la forme. Il s'agit en effet d'identifier les thèmes et les motifs de la *PDC* qui sont en rapport avec *Le Cid* et de les analyser dans leur propre contexte de réécriture et en relation avec le texte source. Ainsi, nous mettons en parallèle les deux pièces et à partir des aspects formels-théâtraux (la division par actes, les trois unités, l'alexandrin) et thématiques (les pères, l'honneur, l'amour, entre autres) du théâtre classique, nous analysons les constantes et les variantes dans le passage d'un texte à l'autre. Sur le plan formel-linguistique, nous mettons en évidence certains jeux de mots et des figures de style, entre autres ressources textuelles utilisées par le parodiste pour la production du comique. Comme l'affirme Paul Siblot, en claire référence à la *PDC* et aux *Fables bônoises* de Brua :

Le propre du genre parodique est en effet de fonctionner en intertextualité et de présupposer la connaissance du modèle imité : ici le récit héroïque en alexandrins, ailleurs les fables de la Fontaine. L'effet comique résulte alors de l'incongruité de la conjonction entre un registre « élevé » et la « bassesse » du propos qui ne sont perceptibles comme tels qu'à l'intérieur des mêmes références culturelles<sup>46</sup>.

L'analyse des thèmes et des formes sert ainsi à montrer le contraste créé entre les textes, propre à la réécriture parodique. Le passage du « haut » au « bas », dans la parodie, est réalisé par la construction d'un comique de gestes, de situations, de mots, de caractère, qui s'exprime par le ridicule, le grotesque, la raillerie, la satire, l'ironie, entre autres, et ainsi génère le rire. Le ton du texte résulte, de la sorte, du dosage des différentes formes d'expression utilisées par le parodiste.

---

<sup>46</sup> Paul Siblot, « Sabir, pataouète et français d'Algérie », *Séance du 18 juin 1988*, p. 209. (Paul Siblot, « Sabir, pataouète et français d'Algérie », dans Gilbert MEYNIER et Jean- Louis PLANCHE (éd.), *Intelligentsias francisées (?) au Maghreb colonial*, Paris, Cahiers du GREMAMO n° 7, 1990, p. 209.)

Pour ce qui est de la dimension thématique, nous voulons montrer comment le comique sert un dessein idéologique, en créant un clivage entre les personnages : « car – comme l’affirme Siblot – railler le “Francaoui” marque une mise à distance tout comme parler de “Français de France” ou « “d’origine” n’a de sens que s’il existe des français “d’ailleurs”<sup>47</sup> ». En ce sens, c’est surtout par le rapport du pataouète – symbole identitaire des Pieds-noirs – avec les autres langues de la *PDC* que nous identifions l’aspect idéologique.

Il est important de rappeler ici que le pataouète lui-même n’est pas notre objet d’étude et que notre objectif n’est pas l’établissement d’équivalences langagières entre celui-ci, la langue de Corneille ou le français métropolitain. Et ceci pour la simple raison que la dimension proprement linguistique du texte<sup>48</sup> relève d’une sociocritique de la traduction qui est externe à notre propos. Lorsque nous attachons, dans les pages qui suivent, à décoder certaines expressions pataouètes et à préciser leurs référents, c’est toujours et seulement pour mieux comprendre les mécanismes parodiques mobilisés par Brua dans sa réécriture du chef-d’œuvre cornélien. Il ne s’agit donc pas d’une étude sur le pataouète. Nous ne nous pencherons pas non plus dans notre analyse sur les accents des personnages. La rareté des sources sonores nous limite en effet dans cette entreprise. En réalité, nous ne disposons que d’un seul enregistrement de la *PDC*, représentée en 1964, au théâtre Bobino, à Paris. C’est l’unique trace audio de la mise en scène de la pièce à laquelle nous avons eu accès et qui nous a permis de goûter un peu de la sonorité de ce dialecte régional. L’enregistrement ne dure qu’une trentaine de minutes (soit le tiers du spectacle). En plus, plusieurs passages du texte ont été

---

<sup>47</sup> Paul Siblot, *Ibid.*, p. 213. Le terme « francaoui » la langue des Français métropolitains.

<sup>48</sup> À propos du lexique et de la syntaxe, un repère des principales caractéristiques du pataouète a été fait par Gabriel Audisio, dans son Introduction à *Cagayous* de Musette, et par Paul Siblot, dans son article « Mise en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale ». Cf. la référence complète dans la Bibliographie.



modifiés et certains extraits ont été ajoutés par les acteurs<sup>49</sup>. Bref, une étude qui mettrait en évidence l'accent et, plus globalement, les mises en scène de la *PDC* est encore à faire.

Après avoir comparé le texte cible au texte source, nous nous pencherons sur *La Parodie du Cid* elle-même dans la durée, afin d'identifier et analyser les changements opérés par l'auteur entre 1941 et 1972 dans les différentes versions de la parodie qu'il a écrites. Si d'un côté l'étude diachronique des versions de la *PDC* permet de voir comment l'œuvre a été construite et a évolué au cours des années – ce qui relève de la genèse théâtrale – de l'autre, cette même étude illustre le caractère conjoncturel de la parodie (et de l'humour de manière générale) : ce qui fait rire ou qui est immédiatement compréhensible pour le public des années 1940 ne l'est plus pour celui des années 1970. Ce deuxième aspect nous intéresse particulièrement. Nous nous concentrons ainsi sur les mécanismes de la parodie en tant que tels, aux écarts et rapprochements, aux mises à distance de l'œuvre source, plutôt qu'à l'analyse interne de l'œuvre cible. Ainsi, dans l'analyse des six versions de la *PDC* diffusées du vivant de l'auteur, nous verrons comment les modifications apportées au texte ont contribué à la lisibilité de la *PDC* pour un public en constant changement. C'est pourquoi la seconde partie de chaque chapitre de cette thèse porte sur « les

---

<sup>49</sup> Quant à la coupure des passages en vue de la représentation, dans l'édition de 1945 de la *PDC* – publiée la même année que la reprise de la pièce au Casino Music-Hall, à Alger – Brua signale en note de bas de page que tout un extrait (de 29 vers) du récit de Roro qui est entre guillemets « généralement a été coupé aux représentations ». (Edmond Brua, *PDC*, 1945, p. 92-94.). Pour ce qui est de la représentation de 1964, plusieurs répliques sont coupées. Néanmoins, s'il on croit le témoignage de Philippe Clair, qui a joué le rôle de Roro dans la pièce, la mise en scène était plus longue que celle enregistrée en audio et aussi plus éloignée du texte de Brua : « La pièce ne durait que soixante minutes mais, bavard comme j'étais, j'en avais fait un spectacle de deux heures et demie. J'avais enrobé le texte d'une cinquantaine de gags, avec danses et chants exotiques de ma composition. » (Philippe Clair, « Théâtre : La Parodie du Cid » dans *Quel métier étrange*, Allainville aux Boix, Éditions GRRR...ART, 2014, p. 150.) Françoise Fabian, qui a joué le rôle de Chipette, témoigne aussi de l'improvisation dont parle Clair et de modifications que le texte de la *PDC* a subies : « Son texte [de Brua] désopilant fut malheureusement joué d'une manière approximative. C'était tout de suite après la guerre d'Algérie. Le soir de la première, le public était debout, en larmes. Ensuite, le spectacle se dégrada parce qu'à l'exception de Marthe Villalonga [qui a joué le rôle de Madame Carmen], une très bonne comédienne, je travaillais avec des partenaires qui n'étaient pas vraiment sérieux (Françoise Fabian, *Le temps et rien d'autre* : mémoires, Fayard, 2006, p. 155).

principaux changements [effectués dans la *PDC*] : de 1941 à 1972 ». Nous remarquons pourtant que même dans cette deuxième partie nous revenons parfois au *Cid*, afin de vérifier si les changements, au fil des versions, ont rapproché ou écarté le texte cible du texte source et, surtout, si les modifications ont produit des nouveaux contrastes entre les textes. Dans la première partie de chaque chapitre, c'est le parallèle entre les textes et non l'analyse des versions de la *PDC* qui domine.

### **Le parcours de la recherche**

Le premier chapitre de notre thèse porte sur le contexte où la *PDC* est née et sur les raisons qui en ont fait un « classique » pied-noir. Comme nous le savons, l'une des caractéristiques principales d'un classique est qu'il survit à l'épreuve du temps. Or, durant les quelques 130 ans de colonisation française en Algérie, c'est seulement dans les années 1920 qu'une littérature spécifique écrite par des Français algériens commence à émerger. La *PDC* apparaît au cœur de cette période d'émergence effervescente et survit jusqu'à aujourd'hui, surmontant les transformations radicales qui ont marqué l'Algérie, jusqu'à son indépendance en 1962 et à l'exode massif de la population pied-noire. Cette œuvre s'impose non seulement comme un classique de la littérature pied-noire, c'est aussi un « lieu de mémoire » pour les Algériens français. Dans le premier chapitre, nous rappelons l'ambiance culturelle qui régnait dans l'Algérie française ; nous rappellerons les origines de la *PDC* et les répercussions de ses premières mises en scène; nous préciserons l'histoire des Délégations financières, qui constituent l'arrière-plan du récit; nous décrirons les langues présentes dans la *PDC* et nous finirons par une présentation globale des thèmes de la parodie.

Après la mise en contexte de l'œuvre, de l'auteur et de son époque, le deuxième chapitre proposera une analyse détaillée de la *PDC*. Nous entreprendrons ainsi une étude de chaque personnage : de la place qu'il occupe dans la liste de présentation au tout début de la pièce, en passant par l'onomastique, jusqu'à son aspect physique et son caractère. Nous approchons les personnages par groupes : les pères, le héros et l'héroïne, les figures publiques, les subalternes et le rival amoureux. Néanmoins, c'est toujours en rapport les uns avec les autres qu'ils se construisent et cela, en contraste marqué avec les personnages du *Cid*. Au chapitre 3, nous présenterons la structure de la *PDC*. Il s'agira, dans un premier temps, d'analyser l'espace, le temps et l'action et, dans un second, la structure des actes et des scènes à la lumière de l'esthétique classique. Ces catégories sont approchées en fonction de l'importance qu'elles ont à l'époque de Corneille, et du *Cid* notamment, et dans le but de mieux comprendre la nature et l'ampleur du travail réalisé par Brua sur ces aspects formels. Nous tenterons de déterminer si le parodiste innove sur le plan de la forme et des esthétiques du XX<sup>e</sup> siècle ou s'il reste fidèle à la tradition (classique).

Aux chapitres 4 et 5, nous nous pencherons sur les formes textuelles présentes dans *Le Cid* (le récit, les sentences, les monologues, les stances et les stichomythies) et les didascalies qui y figurent. Dans le chapitre 4, nous nous arrêterons aux scènes clés de la pièce de Corneille et observerons le travail réalisé par Brua sur la forme et sur le contenu, en vue de la production du comique. Dans le chapitre 5, nous étudierons l'effet produit par l'ajout de plusieurs didascalies dans la *PDC*. C'est principalement par opposition au *Cid* que ces ajouts sont effectués, étant donné que chez Corneille et dans les tragédies classiques de manière générale les indications scéniques sont assez rares. Finalement, nous traiterons au chapitre 6, des péritextes de la *PDC* et du contrat pragmatique qu'ils instaurent avec le spectateur/lecteur à travers les années. Une attention particulière sera accordée, dans cette perspective, aux deux textes qui précèdent la *PDC* depuis 1951 : *L'Impromptu*

*d'Alger* et *On « s'esplique »*. Ce chapitre portera assez peu sur l'œuvre de Corneille, il sera centré sur l'étude comparative des péritextes de la *PDC* et de la tradition de l'écriture péritextuelle chez les classiques. *Le Cid* est précédé par une longue dédicace à Madame de Combalet, par un avertissement à propos de l'histoire de Guillén de Castro et par l'Examen du Cid. Ces textes ne trouvant aucune correspondance chez Brua, nous mettrons en évidence l'originalité des péritextes de la *PDC*.

Il est important de préciser que les versions de référence utilisées lors des analyses pour *Le Cid* et pour *La parodie du Cid* sont celle de 1660, pour Corneille et celle de 1972, pour Brua. Ainsi, sauf indication contraire, toutes les mentions textuelles aux deux œuvres sont basées sur ces versions considérées comme définitives.

## Chapitre 1 : La *Parodie du Cid* ou la naissance d'un classique de l'Algérie française

### 1.1 État des lieux

Paul Siblot est le premier à notre connaissance à se pencher sur *La parodie du Cid*<sup>50</sup> par l'analyse qu'il fait de certains extraits de l'œuvre. En la situant plutôt du côté de la « littérature coloniale en Algérie » que de la « littérature algérienne de langue française », Siblot explique que cette dernière efface systématiquement toute trace d'interférence des langues de contact tandis que la première en fait au contraire un usage abondant et ostentatoire. Dans un article où la *PDC*<sup>51</sup> figure à côté des *Cagayous* de Musette, des *Fables et contes* de Kaddour Ben Nitram et de *L'été à Alger* d'Albert Camus, Siblot affirme que l'originalité de la parodie de Brua et beaucoup de son ressort comique tiennent, comme dans les trois autres textes, à la langue exhibée. Cependant, à la différence des autres, la langue de la *PDC* n'évoque pas une réalité contemporaine, elle renvoie au passé, puisque l'action se situe sous la III<sup>e</sup> République, et s'assume comme fiction.

Cette singularité la distingue aussi de *La Famille Hernandez* de Geneviève Baïlac – espèce de prolongement dans les années 1950 du genre théâtral promu par Brua –, qui donne aux spectateurs une image d'eux-mêmes<sup>52</sup>. La *PDC*, selon Siblot, ne permet une projection identitaire qu'au travers

---

<sup>50</sup>Paul Siblot, « Mise en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale », *Cahiers de praxématique* : Conflits diglossiques et production textuelle, 1985, p. 103-136. Il s'agit du premier article scientifique, paru 44 ans après la première de *La parodie du Cid*.

<sup>51</sup> *La parodie du Cid* est dorénavant représentée par son acronyme : *PDC*.

<sup>52</sup> « [...] le succès de la *Famille Hernandez* est tout entier dans cette recette : prenez bien conscience que le **théâtre est un miroir**, tendez ce miroir à un milieu riche de tempérament, de particularismes et de pittoresque, respectez essentiellement le naturel de l'acteur que vous aurez choisi de préférence hors de ce qu'on appelle 'le métier', créez autour de lui une ambiance de liberté absolue mais de respect profond du théâtre, dans laquelle il évoluera sans

de formes figées, folklorisées. En ce sens, tous les personnages de la parodie sont des ethnotypes qui composent l'ordre colonial. Fatma et Ali sont les représentants des indigènes, tandis qu' Ayache est « une figuration toute formelle de la communauté juive <sup>53</sup> ». Fernand, le député envoyé de Paris, est le seul à s'exprimer en « français naturel<sup>54</sup> ». Le sabir – la langue des indigènes parlée par Fatma et Ali – fonctionne comme trait distinctif en regard du pataouète, parlé par les colons européens, qui constituent la majorité des personnages de la pièce. Ainsi, d'après Siblot, ce qui est plutôt représenté en 1941 avec la *PDC*, c'est la nostalgie d'une langue.

L'article de Siblot nous offre des pistes intéressantes pour la compréhension de la pièce, particulièrement la classification des personnages en tant qu'ethnotypes<sup>55</sup>. Évidemment, dans le cadre d'un simple article, il n'est pas possible, comme le remarque d'ailleurs l'auteur, de faire une analyse plus attentive de cette œuvre<sup>56</sup>. L'aspect théâtral de la pièce, par exemple, n'est pas examiné dans son travail. Ce n'est que quinze ans plus tard, dans un travail portant sur la création du théâtre algérien et sa relation avec le comique, que la question de la mise en scène devient objet d'étude, mais non pas spécifiquement pour la *PDC*. En effet, dans leur communication « Plus d'un

---

complexe, donnez-lui à ressentir des situations simples, quotidiennes, “vraies” et... laissez aller les choses. » Geneviève Baïlac, *La Famille Hernandez, Théâtre complet*, Paris, Club du Souvenir, 1966, p. 10. À la différence de la *PDC*, *La Famille Hernandez* est une création et non pas une parodie. Les deux auteurs ont cependant en commun l'utilisation du pataouète et de personnages types de la communauté pied-noir. Selon Jean Brua, fils d'Edmond Brua, l'auteur aurait choisi de s'exprimer en pataouète dans sa parodie « parce qu'il estimait ne pouvoir influencer la langue française dans le mauvais sens, comme pourrait le faire une œuvre de vraie création littéraire, telle celle de Musette avec *Cagayous* ». (Témoignage de Jean Brua trouvé sur un blog où Brua fils publie des témoignages sur son père, mais aussi des lettres ou d'autres documents inédits sur Edmond Brua. Jean Brua, « Signes d'amitié », *L'année Camus 1*, disponible sur [esmma.free.fr](http://esmma.free.fr).)

<sup>53</sup> Siblot, art. cit., p. 131.

<sup>54</sup> Terme utilisé par Jean Brua, « Signes d'amitié », art. cit., [s.p.].

<sup>55</sup> Siblot souligne la présence des ethnotypes déjà dans les premiers textes écrits en pataouète. Mais dans la *PDC*, le discours indépendantiste qui avait motivé leur naissance ainsi que le discours colonialiste dominant auraient été effacés par Brua. (Siblot, art. cit., p. 131)

<sup>56</sup> « Bien plus élaborée que les textes déjà examinés [*Cagayous, Fables et contes* et *L'été à Alger*], cette œuvre, où se joue une entreprise d'écriture, appelle une analyse plus attentive. » Paul Siblot, art., cit., p. 128.

siècle de rire en Algérie », Christiane Chaulet-Achour et Dalila Morsly<sup>57</sup> mettent en évidence certains aspects liés au contexte de représentation des pièces dans l'Algérie française des années 1940. Les auteures remarquent l'étanchéité existante entre le théâtre français et le théâtre arabe, tant au niveau des créations qu'au niveau du public. Pour ce qui concerne le théâtre français, de nombreuses pièces du répertoire national de la métropole venaient en tournée en Algérie, tandis que, pour le théâtre arabe, le personnage populaire maghrébin de Djeha occupait la scène, montrant un théâtre comique et subversif<sup>58</sup>.

C'est dans le contexte de représentation des pièces françaises, mais avec une fonction tout à fait différente, qu'apparaît la *PDC*. Chaulet-Achour et Morsly caractérisent la parodie de Brua comme un « jeu de séduction/répulsion » par lequel la colonie française<sup>59</sup> se mesure au répertoire

---

<sup>57</sup> Christiane Chaulet-Achour et Dalila Morsly, « Plus d'un siècle de rire en Algérie : essai de panorama », dans Mongi Madini (dir.), *2000 ans de rire : permanence et modernité, Colloque international, Besançon, Grelis-LASELDI/CORHUM*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 29-30 juin, 1<sup>er</sup> juillet, 2002, p. 55-65.

<sup>58</sup> Bien qu'Arlette Casas signale que, en fait, le succès de Djeha a eu lieu en 1926, c'est dans les années 20 qu'elle situe la naissance du théâtre algérien. Ce dernier était écrit en arabe dialectal, inspiré de la tradition orale et mêlait chants et scènes de théâtre. Selon la spécialiste, pendant dix ans ce théâtre figurait comme représentant de l'identité algérienne. Après la Deuxième Guerre mondiale, dans les années 40 (où a lieu la première de la *PDC*), le théâtre algérien adaptera des œuvres du répertoire universel en arabe dialectal : l'*Antigone* de Sophocle, *Hamlet*, *Othello* de Shakespeare, *Dom Juan* de Molière, parmi d'autres. Le contrôle de l'administration coloniale deviendra plus serré et le théâtre algérien arrêtera ses activités en 1956, pour ne revenir qu'après l'indépendance. (« Théâtre algérien et identité », *Mots*, n° 57, décembre 1998, p. 51-63.) Pour plus d'informations sur le théâtre algérien, lire aussi : Rachid Benched, « Regards sur le théâtre algérien », *Revue de l'Occident musulman et la Méditerranée*, n° 6, 1969, p. 23-27; et Arlette Casas, « Le théâtre algérien », *Mots. Les langages du politique*, n°57, 1998, p. 51-63.

<sup>59</sup> Même si l'expression « colonie de peuplement » est d'usage dans la littérature scientifique qui porte sur l'Algérie française, nous avons préféré les termes plus neutres de « colonie française » ou simplement de « colonie » pour nous référer à l'Algérie sous la colonisation française. Il nous semble clair qu'il y ait eu une colonisation officielle, dont la finalité était de peupler l'Algérie avec des colons qui ont été encouragés à quitter la France et s'installer en Algérie française, afin d'exploiter les terres qui auparavant n'appartenaient qu'aux autochtones (Bernard Augustin, « La colonisation et le peuplement de l'Algérie d'après une enquête récente », *Annales de Géographie*, t. 16, n°88, 1907, p. 320-336.). En plus, à la différence de ce qui est arrivé en Tunisie et au Maroc, une politique d'assimilation a été appliquée en Algérie, en supprimant les lois et les autorités locales en profit des lois et des autorités françaises et en établissant le français comme langue d'enseignement (Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 48.). Néanmoins, dans les débats récents dans le champ de la théorie de la colonisation, menés, notamment, par Patrick Woolf et Lorenzo Veracini, les théoriciens se demandent si le concept de *settler colonialism* (ou colonie de peuplement, en français) convient à l'Algérie. Selon les spécialistes du domaine, dans une colonie de peuplement « les colons deviennent une majorité démographique, aussi bien que politique et économique, selon une "logique éliminatoire" ».

français<sup>60</sup>. Ainsi, si d'un côté la *PDC* met en rapport les langues et les cultures internes, de l'autre, elle établit un dialogue avec la langue et la culture externes et dominantes. Dans la lignée de *Cagayous*, une littérature pourtant d'usage interne, Brua, par le recours à la parodie, opère un double mouvement : interne/externe.

Quelques années plus tard, Chaulet-Achour reviendra sur la *PDC* dans son article « De la lingua franca au rire plurilingue d'Aziz Chouaki<sup>61</sup> ». Cette fois, l'auteure semble réduire « le jeu de séduction/répulsion » identifié antérieurement dans le texte de Brua à un « calque » : « Toute la pièce est un calque en pataouète de la pièce de Corneille et le rire naît de la présence du texte source qu'on a dans l'esprit en entendant la langue jouée sur scène<sup>62</sup> ». Certes, la compréhension de la parodie et par conséquent de l'humour qui y est présent est plus précise lorsque le lecteur/spectateur connaît le texte source, les théoriciens en sont d'accord. Pourtant le jeu verbal au théâtre est aussi dans les jeux de mots, les effets sonores et les inversions qui sont sources de rire et de plaisir. Par ailleurs, la pièce se construit au fil des changements qu'elle subit (révisions et versions augmentées), dans ce que nous pouvons récupérer de l'histoire littéraire et dramatique du texte et même de ce qui est au-delà du récit officiel. Ainsi, si d'un côté la parodie se rapproche du texte source, comme le propose Chaulet-Achour, elle s'en écarte aussi considérablement, souvent de façon ludique, comme nous le démontrerons lors de notre analyse.

---

Ainsi, dans les contextes « où la logique éliminatoire de colonisation de peuplement n'a pas abouti et où les colons ne sont pas devenus la majorité » la désignation de « colonie de peuplement » ne serait pas juste. (« L'Algérie française en perspective : une forme de colonisation de peuplement spécifique? », journée d'étude *Calenda*, publié le 24 mai 2016, <https://calenda.org/367552>). Sans entrer dans ce débat, qui dépasse le cadre de cette thèse, nous désirons signaler qu'il s'agit d'un terme délicat, qui ne fait pas consensus.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>61</sup> Christiane Chaulet-Achour, « De la lingua franca au rire plurilingue d'Aziz Chouaki », dans Violaine Houdart-Merot (dir.), *Rires en francophonie*, Amiens, Encrage université; Cergy-Pontoise : Université de Cergy-Pontoise, 2013. p. 97-112.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 106.



Afin de comprendre les enjeux spécifiques du texte de Brua, nous convoquerons aussi la notion de « lieu de mémoire », élaborée par l'historien Pierre Nora. Comme l'histoire de cette pièce se construit par les récits qui la traversent, nous proposons de la voir comme un « lieu de mémoire » des Français d'Algérie.

### 1.2 De *La parodie du Cid* comme « lieu de mémoire »

La notion de « lieu de mémoire » forgée par l'historien Pierre Nora est héritière du mouvement initié dans les années 1920 par Lucien Febvre et Marc Bloch, fondateurs de la revue des *Annales*. En proposant une histoire économique et sociale, les historiens des *Annales* annoncent le divorce entre l'histoire et la mémoire nationale. Au lieu d'une histoire acquise et transmise par les institutions officielles, l'histoire se constitue en savoir de la société sur elle-même.

La séparation entre l'histoire scientifique et la mémoire nationale réapparaît dans les années 1960, à l'enseigne de la « nouvelle histoire », dont Jacques Le Goff et Pierre Nora sont les principaux représentants. À ce moment, le champ de l'histoire s'élargit et tout devient historique, digne de souvenir et d'appartenir à la mémoire : paysages, traditions, cuisines, productions disparues. Dans ce régime de mémoire généralisé, la mémoire nationale héritée cesse d'avoir une seule histoire pour s'installer dans certaines unités symboliques.

C'est dans le cadre de ce mouvement que paraît l'ouvrage de Nora sur *Les lieux de mémoire*. La notion est précisée par l'auteur tout au long de ses publications ultérieures. Le terme dont l'œuvre

porte le titre est pris de Cicéron, de la figure rhétorique du *locus memoriae*, où une idée est d'abord associée à un lieu et ensuite transformée en symbole. Armelle Enders affirme qu'il s'agit d'un *lieu idéal* qui « ne doit pas être réduit à une promenade nostalgique entre des monuments et des vestiges matériels du passé<sup>63</sup> ». Selon Nora lui-même, c'est justement parce que nous n'habitons plus les « milieux » de mémoire, qu'apparaissent les lieux de mémoire<sup>64</sup>.

Les lieux de mémoire sont définis par l'historien comme les « principaux lieux, matériels ou non, où cette mémoire s'est électivement incarnée et qui, par la volonté des hommes ou le travail des siècles, en sont restés comme ses représentations les plus spécifiques et ses plus éclatants symboles<sup>65</sup> ». En d'autres termes, ce sont des points de cristallisation de l'héritage collectif, des lieux symboliques où l'histoire est ressentie comme commune admise par un consensus social.

Antoine Compagnon propose, dans le cadre de *Lieux de mémoire*, une lecture de l'œuvre *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en la considérant comme « lieu de mémoire » de la littérature française<sup>66</sup>. Selon le critique, Proust aurait pris place, à côté de Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, en tant que géant de la littérature française, laquelle, d'une certaine manière, « il absorberait en entier<sup>67</sup> ». Compagnon relève des motifs internes, mais aussi des motifs externes à l'œuvre, qui font qu'elle est considérée comme un lieu de mémoire pour la culture française :

---

<sup>63</sup> Armelle Enders, « Les lieux de mémoire, dez anos depois », *Revista Estudos Históricos: Os anos 20*, vol. 6, n° 11, 1993, p. 133. (Traduction libre)

<sup>64</sup> Pierre Nora, « Présentation », *Les lieux de mémoire. La République*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984, p. 7.

<sup>65</sup> Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux de mémoire », *Les lieux de mémoire. La République*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984, p. 25.

<sup>66</sup> Antoine Compagnon, « La recherche du temps perdu de Marcel Proust », dans Pierre Nora (dir), *Les lieux de mémoire : Les France*, vol. 2, tome 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 927-965.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 928.

l'importance de son tirage, les opinions contradictoires de la critique, la massification des images présentes dans le texte. Le critique synthétise cela en affirmant que :

La *Recherche* est à la fois un roman du monde et un roman du roman, ou encore un roman du XIX<sup>e</sup> siècle et un roman du XX<sup>e</sup> siècle, un livre-encyclopédie et un méta-livre, un livre-total, aux deux sens de l'extension et de la compréhension. Proust est notre livre des livres parce qu'il se lit à la fois comme Balzac et comme Blanchot, parce qu'il donne au lecteur l'impression d'être en même temps bête et intelligent, et il est unique en cela. Il gagne ainsi sur tous les tableaux, séduisant aussi bien le classique que le moderne, le réaliste que l'expérimentaliste parmi les lecteurs et en chaque lecteur<sup>68</sup>.

L'analyse de Compagnon sur la construction d'une mémoire collective à partir de Proust nous mène à penser à la proposition d'Yves Jubinville dans son travail sur *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Pour Jubinville, la pièce de Tremblay est traversée par des aspects qui exigent une étude de l'œuvre au-delà de l'objet littéraire ou dramatique, dans sa globalité, ce qui fait qu'elle serait considérée comme un « lieu de mémoire ». Au-delà des classifications de « texte du répertoire, œuvre classique, chef-d'œuvre ou repère culturel », Jubinville choisit une approche qui révèle avec plus de justesse la densité du texte de Tremblay :

À la fois texte de théâtre, événement scénique, culturel et politique, fait social et fait de langage, la pièce de Tremblay, considérée sous l'angle des échos qu'elle produit dans la trame des événements et des discours qui font la société québécoise, correspond parfaitement à la définition du « lieu de mémoire »<sup>69</sup>.

Les échos produits par l'œuvre et les discours de la société québécoise sur elle sont bien ce que Jubinville appelle le récit social dont on doit suivre le parcours afin de voir comment il se greffe dans certains imaginaires collectifs. Le critique postule que la signification des *Belles-Sœurs*

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 954.

<sup>69</sup> Yves Jubinville, « *Les Belles-sœurs* au présent : prolégomènes à l'étude d'un lieu de mémoire québécoise », *L'annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n°53-54, 2013, p. 66.

excède la relation esthétique au texte et a son importance dans l'histoire littéraire et théâtrale québécoise et s'ouvre à cet autre récit. La proposition de Jubinville d'une analyse à partir de cette « loupe sociohistorique » nous semble appropriée pour *La parodie du Cid* d'Edmond Brua. L'histoire de cette pièce est en effet traversée par des discours, non nécessairement officiels, lesquels seront convoqués tout au long de notre travail.

Outre les discours qui en composent la trame, d'autres aspects de la *PDC* nous permettent d'utiliser la notion de Nora comme fondement théorique de notre analyse. Commençons par l'affirmation d'Emmanuel Roblès dans la présentation du livre *Les pieds-noirs*, où la pièce de Brua occupe tout un chapitre : « Pour la première fois, les [P]ieds-noirs procèdent à l'inventaire de leur identité<sup>70</sup> ». Or, le terme inventaire, se référant aux biens que quelqu'un possède, inclut, dans l'ouvrage dirigé par Roblès, des objets symboliques – des livres, de la cuisine, de la musique, du cinéma – dont le rapport à l'identité est explicite. Pour Nora, la notion d'identité est une notion collective qui a connu un renversement de sens analogue à celui qu'a connu la mémoire.

L'histoire était le domaine du collectif ; la mémoire, du particulier. L'histoire était une, la mémoire plurielle, parce que d'essence individuelle. Les individus avaient leur mémoire – familiale, professionnelle, sociale, religieuse, autobiographique –, les collectivités avaient leur histoire. L'idée que ce sont les collectivités qui ont une mémoire inaugure une ère nouvelle et implique une transformation profonde de la place des individus dans la société et de leur rapport à la collectivité<sup>71</sup>.

D'après Nora, le lien entre la mémoire et l'identité est le *devoir*. Il y aurait, pour l'historien, un niveau d'obligation où « je suis tenu de devenir ce que je suis : corse, juif, ouvrier, algérien, noir<sup>72</sup> »

---

<sup>70</sup> Emmanuel Roblès, « Présentation », *Les pieds-noirs*, Paris, Philippe Lebaud, coll. Ces minorités qui font la France, 1982, p. 3.

<sup>71</sup> Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 2011, p. 415.

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

et où toute l'affirmation de soi vient de l'*extérieur*. Lorsque l'identité devient collective, l'identification à certains symboles se fait de manière communautaire : « On se reconnaissait dans ces personnages comme on se reconnaît dans un miroir grossissant », affirme Georges Laffly en parlant de Roro, de Gongormatz, mais aussi des personnages des *Fables bônoises* d'Edmond Brua. La métaphore du miroir où l'on se reconnaît est la même que celle utilisée par Nora quand il parle du miroir de l'identité, lorsqu'on met en valeur un ensemble symbolique<sup>73</sup>. Le miroir, dans le cas de la littérature, n'est pas un reflet exact, vu que la réalité est retravaillée par la fiction, comme le signale Laffly par l'adjectif « grossissant ». Pourtant, l'objet littéraire en tant que miroir de l'identité accomplit une fonction déterminante :

Ces œuvres [de Brua] écrites par jeu, un peuple les a aussitôt adoptées et il a reconnu dans leur auteur son porte-parole, ou, pour mieux dire, sa **voix**. Oui, beaucoup plus que Camus, moins « local », sauf dans quelques pages de *Noces*. Plus que Paul Achard, un peu court, que Musette lui-même, déjà bien lointain, ou que ce Louis Bertrand plein de sympathie pour nous (on l'épatait, voilà la vérité) mais trop extérieur, une sorte d'ethnologue<sup>74</sup>.

Certes, l'utilisation du terme de « voix » renvoie ici à la fonction de représentation identitaire d'un groupe ; Brua est le porte-parole des Pieds-noirs, selon Laffly. Mais la voix littéraire a aussi un aspect matériel et même prosodique qui doit être pris en compte. C'est l'étude du texte et de sa dramaturgie, de son « sens à venir<sup>75</sup> », qui nous permettra de voir coexister dans la *PDC* les trois

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>74</sup> Georges Laffly, « Préface », dans Edmond Brua, *Œuvres soignées. La parodie du Cid, Fables dites bônoises, Chroniques algéroises*, Nice, Éditions Jacques Gandini, 2002, p. 15.

<sup>75</sup> Nous utilisons ici la notion de Joseph Danan : « Entre un refus radical de l'interprétation et son imposition au prix d'un verrouillage du sens, existe la possibilité de poser des jalons et d'assumer notre "responsabilité" à l'égard "du sens à venir" » (*Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 39). Le « sens à venir » est une expression forgée par Danan pour rendre compte d'une idée de la dramaturgie comme pensée du passage à la scène. Ni du côté du texte, ni de celui de la représentation, la notion veut capter justement le moment (le passage) entre la composition écrite et la scène. « Le sens à venir » n'existe pas en tant que matérialité. Il s'agit de la pensée de celui qui interprète et qui donne du sens à ce qui pourrait venir à exister. Comme notre étude n'est pas centrée sur une comparaison entre les mises en scène, il s'agira toujours d'un effort d'interprétation de la pièce à partir du texte et des éléments scéniques qui s'y trouvent inscrits.

aspects – le matériel, le symbolique et le fonctionnel – qui font que nous la prenons comme un « lieu de mémoire ». Selon Nora,

[m]ême un lieu d'apparence purement matériel, comme un dépôt d'archives, n'est lieu de mémoire que si l'imagination l'investit d'une aura symbolique. Même un lieu purement fonctionnel comme un manuel de classe, un testament, une association d'anciens combattants, n'entre dans la catégorie que s'il est l'objet d'un rituel. Même une minute de silence, qui paraît l'exemple extrême d'une signification symbolique, est en même temps comme le découpage matériel d'une unité temporelle et sert, périodiquement, à un rappel concentré du souvenir. Les trois aspects coexistent toujours<sup>76</sup>.

Il s'agira donc de démontrer que la voix fictionnelle de la *PDC* est fonctionnelle, comme le propose Laffly, mais aussi symbolique et matérielle.

Pourtant, postuler que la signification d'une œuvre excède la relation esthétique au texte et à son importance dans l'histoire littéraire et théâtrale en s'ouvrant à d'autres récits ne signifie pas faire abstraction de l'esthétique ni de l'histoire littéraire et théâtrale. Il faut au contraire considérer ces deux aspects sans oublier qu'il s'agit d'un texte où les récits sociaux ont aussi leur place. Dans ce sens, afin de permettre une analyse contextualisée de la pièce, nous prendrons maintenant en compte l'histoire littéraire de l'Algérie française.

### 1. 3 Le mouvement algérien

Dans les années 1920 se structure un mouvement littéraire apparu avant la Première Guerre mondiale : l'algérienisme. Né au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'algérienisme était, selon Maurice

---

<sup>76</sup> Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux de mémoire », dans *Les lieux de mémoire. La République*, p. 34-35.

Calmein<sup>77</sup>, le résultat de la prise de conscience de quelques intellectuels d'une « culture nouvelle et autonome » qui naissait « dans [l]e creuset que constituait l'Algérie française ». Il s'agit du premier courant littéraire qui apparaît dans la colonie algérienne. Jean Pomier et Robert Randau en étaient les chefs de file. L'algérianisme se voulait l'affirmation et l'expression culturelle d'un « peuple neuf ».

L'algérianisme se développe ainsi en rupture avec son précurseur, le mouvement orientaliste, qui avait favorisé l'émergence d'une littérature exotique. Bien que sous un même nom, la production orientaliste se manifesta en France mais avec de multiples variantes et métamorphoses. En métropole, l'orientalisme fut d'abord l'affaire des romantiques : Théophile Gautier, présent dans l'épigraphe de l'édition définitive de la *PDC*<sup>78</sup>, les Goncourt, Fromentin. Cette production avait trouvé un nouvel élan en 1830<sup>79</sup> et s'est essouffée dans les années 1900, pour mourir durant la Première Guerre mondiale. Le discours est devenu par la suite plus critique : il s'agissait encore d'une production exotique, mais moins idyllique, dont les auteurs les plus connus sont Flaubert, Feydeau, Daudet, Maupassant. Il y eut aussi, selon Siblot, un « exotisme pratique des militaires<sup>80</sup> ». Ce dernier est important dans l'histoire littéraire de l'Algérie française.

---

<sup>77</sup> Maurice Calmein, *Algériens nous sommes... qué!*, *Histoire de l'Algérianisme*, Friedberg, Editions Atlantis, 2011, p. 18.

<sup>78</sup> Dans l'édition de 1972, la dernière avant la mort de Brua, *La parodie du Cid* est publiée avec deux épigraphes, l'une de Théophile Gautier et l'autre de E. F. [Émile-Félix] Gautier, géographe et ethnographe.

<sup>79</sup> D'après Siblot, l'exotisme est bien plus ancien et se lit dans les récits de voyages antérieurs. Le terme d'orientalisme, synonyme exact d'exotisme, aurait surgi en 1797 après l'expédition de Bonaparte en Egypte. Pour le critique, la notion d'exotisme reste largement confondue avec celle d'orientalisme pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. (Paul Siblot, « L'Algérianisme au lieu de l'Autre » *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2004 [1996], p. 22.)

<sup>80</sup> Toute la liste des précurseurs de l'algérianisme est faite par Jean-Robert Henry, dans « Littérature coloniale. Survie et renaissance de la culture algérienne » *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2004 [1996], p. 13-21.

Jacques Frémeaux distingue trois genres dans cette littérature militaire : le compte rendu de campagne, sorte d'étude critique d'une action militaire, les lettres des officiers et les mémoires ou chroniques<sup>81</sup>. Ces derniers sont des rapports de la vie des militaires et de la conquête et sont destinés à l'ensemble de l'armée, à un public spécialisé qui est aussi en métropole. Les noms les plus connus de cette production sont ceux du commandant Richard, pour les comptes rendus, du maréchal de Saint-Arnaud, pour les lettres, et du général Margueritte qui a publié un livre de mémoires intitulé *Chasses dans l'Algérie, et notes sur les arabes du Sud*, en 1869.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît « un exotisme plus tourmenté <sup>82</sup> » à la manière d'André Gide et d'Isabelle Eberhardt. En réalité, ce sont eux-mêmes que cherchent ces deux écrivains dans l'exotisme de l'Orient<sup>83</sup>, selon Jean-Robert Henry. Finalement, dans la période de l'entre-deux-guerres prolifère le roman saharien. Dans celui-ci, l'on compare la beauté du désert aux horreurs de la civilisation en guerre. Les représentants les plus connus de cette littérature sont Pierre Benoit et Joseph Péryé. Pourtant, cette production saharienne a continué après 1940, l'ouvrage le plus célèbre étant *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry.

Louis Bertrand a été le premier à exalter la nouvelle civilisation algérienne par son premier roman, publié en 1899, *Le sang des races*. Voyageur venant de France, Bertrand s'est installé à Alger de 1891 à 1897, où il est devenu professeur de rhétorique au lycée Bugeaud. En exprimant son admiration pour ce « peuple neuf » d'Algérie, Bertrand a ouvert la voie aux algérianistes. Il déclare

---

<sup>81</sup> Jacques Frémeaux, « La littérature des militaires », *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2004 [1996], p. 35-41.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 17.



vouloir en finir avec le triptyque « du palmier, du chameau et de la moukère ». Plus tard, Bertrand accède à l'Académie Française à titre de représentant de l'algérianisme et, plus largement, de la littérature coloniale. Pour Siblot, Bertrand « célèbre l'entreprise coloniale dont [il] espère la régénération et la résurrection de la France<sup>84</sup> ». Selon le spécialiste de l'Algérie coloniale, en effet, le roman colonial apparaît notamment comme une réponse à la guerre franco-allemande de 1870.

Entre 1920 et 1930, les algérianistes écrivent surtout, dans un style spontané, des romans et des poèmes ayant comme thèmes les paysages, le peuple, les petits métiers, la rue, le bled, la mer. L'évolution sociale de la colonie, la naissance de la patrie algérienne, le mythe de la nouvelle « race » sont aussi des éléments présents dans leurs textes. Randau, par exemple, écrit quatre romans qui ont pour thème l'Algérie : *Les Colons* (1907), *Les Algérianistes* (1911), *Cassard le Berbère* (1920) et *Le professeur Martin, petit bourgeois d'Alger* (1935). Le mouvement algérianiste s'exprime aussi par trois moyens d'action : l'Association des écrivains algériens (1920), le Grand prix littéraire d'Algérie (1921) et la revue *Afrique* (1924). Une cinquantaine de romans sont publiés sous l'égide du mouvement. En citant Jean Pomier dans ses « Chroniques d'Alger » de 1972, Siblot affirme que l'algérianisme a deux traits caractéristiques : faire acte d'identité pour soi et le faire toujours sous le regard et à l'intention de la « Mère Patrie<sup>85</sup> ». Pour sa part, Randau aurait publié une vingtaine de romans dans lesquels il affirme cette identité algérianiste et exprime les désirs les plus profonds des algérianistes, à savoir, une autonomie administrative et financière complète et une fusion graduelle des races.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>85</sup> Siblot, *op. cit.*, p. 24-25.

Selon Maurice Calmein, le mouvement affirme l'autonomie de l'Algérie sans aller jusqu'au séparatisme vis à vis de la France et sans ignorer les indigènes, les Arabes, les Berbères et les Juifs, lesquels avaient leur voix dans ce nouveau courant. Jean Pomier fait ainsi la promotion du roman *Zohra, la femme du mineur*, que Hadj Hamou publie en 1925 sous le nom d'Abdelkader Fikri. Calmein affirme que « l'Algérianisme était une sorte de “ nationalisme culturel” visant à fédérer les différentes composantes de la population algérienne et donc à l'opposé de toute idée de communautarisme<sup>86</sup> ». Pourtant, d'après Siblot, l'intégration de toutes les composantes sociales, ethniques, historiques de l'Algérie est une profession de foi illusoire, puisqu'elle ne s'est jamais réalisée, même dans la fiction. Le critique en veut pour preuve que, parmi les personnages de romans, l'on note un déséquilibre important entre la présence européenne et la population autochtone.

Le mouvement algérianiste est suivi par l'École d'Alger ou l'École méditerranéenne d'Alger ou encore Méditerranée vivante (1935 à 1945). Des écrivains comme Albert Camus, Emmanuel Roblès, Gabriel Audisio, Jules Roy, Jean Pélégri animent les activités littéraires de ce mouvement, en publiant des revues, des poèmes, des essais et des romans. L'École d'Alger s'organise autour de la librairie Charlot, un foyer culturel pour les jeunes écrivains. Cette littérature s'est voulue antialgérianiste, antirégionaliste et universaliste. Il s'agissait pour ses représentants de dépasser l'enfermement dans la problématique coloniale et dans le rapport du Même et de l'Autre<sup>87</sup>, thématiques chères à l'algérianisme. Selon Calmein<sup>88</sup>, Pomier reproche à ce courant nouveau « de diluer l'identité algérienne dans un méditerranéisme trop large et impersonnel ». Pour sa part,

---

<sup>86</sup> Maurice Calmein, *Algériens nous sommes... qué!*, Histoire de l'Algérianisme, Friedberg, Editions Atlantis, 2011, p. 22.

<sup>87</sup> Paul Siblot (dir.), *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2004 [1996], p. 20.

<sup>88</sup> Maurice Calmein, *Ibid.*

Audisio soutient au contraire que, avec l'École d'Alger, les traits d'une culture commencent à se dessiner effectivement.

La littérature algérieniste a connu son triomphe en 1930 au moment de la célébration du centenaire de la colonie française en Algérie<sup>89</sup>, où l'on a mis de l'avant de ses thèmes<sup>90</sup>. Pourtant, selon Calmein, « la veine algérieniste » ne s'arrête pas après la Seconde Guerre mondiale. La preuve en est que *La parodie du Cid*, qui est apparue dans l'entre-deux-guerres et qui fut créée en plein conflit mondial, continuera pendant des décennies à « l'illustrer magnifiquement<sup>91</sup> ».

#### 1. 4 La PDC dans sa phase embryonnaire

Parmi les précurseurs de la PDC, il faut souligner Musette, pseudonyme de Maurice-Victor Auguste Robinet, commis de la ville d'Alger devenu journaliste dans un journal satirique, *Le Turco*, où il publiait des billets humoristiques. Musette fut le premier à écrire les aventures de son héros algérois<sup>92</sup> Cagayous<sup>93</sup> dans la langue qui se formait alors. Sa popularité aux environs de 1894 coïncide avec la naissance du pataouète dans les classes populaires des Européens d'Algérie. Pour

---

<sup>89</sup> Henry Jean-Robert, « Le centenaire de l'Algérie, triomphe éphémère de la pensée algérieniste », dans Abderrahmane Bouchène (dir.), *Histoire de l'Algérie à la période coloniale. 1830-1962*. Paris, La Découverte, « Poche / Essais », 2014, p. 369-375.

<sup>90</sup> Siblot souligne notamment la présence des femmes écrivaines qui portaient un regard sur la société musulmane en Algérie. Paul Siblot (dir.), *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2004 [1996], p. 19.

<sup>91</sup> Stora cite Emond Brua à côté d'autres noms du mouvement Algérieniste, comme Albert Truphémus, Paul Achard et Charles Courtin. Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie coloniale, (1830-1954)*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2004, p. 92.

<sup>92</sup> Les habitants d'Alger sont des Algérois. Le terme Algérien désigne les habitants de l'Algérie. Les Algérois sont donc aussi des Algériens.

<sup>93</sup> L'étymologie du nom « cagayous », selon Roland Bacri, est « moitié du provençal cagaïoun, petit caca, petit merdeux, et moitié du turc Karagous, sorte de polichinelle obscène ». Roland Bacri, « Le pataouète : essai sémantique, sémiologique, salamalexologique et tout », dans Emmanuel Roblès (dir.), *Les Pieds-Noirs*, Paris, Philippe Lebaud, coll. Ces minorités qui font la France, 1982, p. 151.

certaines intellectuels, *Cagayous* est le précurseur du roman colonial nord-africain, en raison de ses personnages typiquement algériens<sup>94</sup>. Cagayous et sa bande, qui parcourent les rues de Bad-el-Oued en y vivant des péripéties cocasses, paraissent dans une série de fascicules hebdomadaires, de diffusion locale. En 1896, un premier volume réunit ces fascicules caricaturaux sous le titre : *Cagayous, pochades algériennes*. Après la publication d'une vingtaine de numéros, la production cesse en 1920<sup>95</sup>. Il faut remarquer que pour tous les autres romanciers, une légitimation parisienne a toujours été sollicitée, tandis que Musette n'a cherché d'autre public que celui d'Algérie<sup>96</sup>. C'est d'ailleurs pour cette raison que Siblot fait de Musette le véritable fondateur de la littérature coloniale en Algérie<sup>97</sup>. Outre le pataouète, la *PDC* a donc aussi en commun avec *Cagayous* le fait d'être publiée en colonie et de viser le public colonial.

Il n'est pas possible de dater avec précision la « gestation » de la *PDC*. La mention la plus ancienne que nous avons retrouvée de celle-ci remonte à 1923, dans la section « Les spectacles » du journal *L'Œuvre*, au sujet d'une revue de music-hall présentée à l'Eldorado, célèbre café-concert de Paris:

MM. Rouvray et André Dahl ont saupoudré la revue d'une infinité de mots qui, en général, sauf peut-être ceux de la parodie du Cid, un peu longue, portent au rire. Enfin, divers tableaux de mise en scène, celui des dentellières, par exemple, sont fort plaisants à l'œil et donnent au spectateur l'utile répit qu'il désire toujours au music-hall entre les allées et venues des personnages d'actualité<sup>98</sup>.

<sup>94</sup> Gabriele Taormina, « Naissance du mouvement algérieniste », *L'Algérieniste*, n° 113, 2006, p. 17.

<sup>95</sup> Paul Siblot, « Cagayous antijuif, Un discours colonial en proie à la racisation », *Mots*, n°15, octobre 1987, p. 60.

<sup>96</sup> Maurice Calmein, *Algériens nous sommes... qué!*, *Histoire de l'Algérienisme*, op. cit., p. 27.

<sup>97</sup> Paul Siblot, « L'Algérienisme au lieu de l'Autre » *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2004 [1996], p. 27.

<sup>98</sup> « Les spectacles », *L'œuvre*, Paris, n° 2902, Gustave Téry (dir.), 11/09/1923, dans gallica.bnf.fr. André Dahl est le nom de plume de Léon Kuentz (1886-1932), journaliste et directeur de théâtre français.

La mention n'est pas explicite ; le nom d'Edmond Brua est absent du compte rendu. Il est possible que le spectacle fit référence au poème de Georges Fourest<sup>99</sup>, mais cela nous paraît improbable, puisque la publication de celui-ci précède d'une quinzaine d'années le spectacle de l'Eldorado. Il nous apparaît logique de penser que c'est bien dans les années 1920 que Brua produit une version préliminaire et limitée de son œuvre, d'autant plus que cela correspond à l'essor du mouvement algérianiste dont la *PDC* défend les valeurs. De plus, après la Première Guerre mondiale, Brua est allé étudier à Paris pour préparer son entrée à l'École de Chartes, ce qui renforce notre hypothèse : il y aurait donc eu une première représentation parisienne dans le cadre de cette revue de music-hall. Mais c'est en 1935 que la *PDC* connaît ses débuts plus officiels.

Une première version des scènes 3, 4 et 5 de l'acte I, 2 de l'acte II et 4 de l'acte IV de la *Parodie du Cid* a été représentée à la Kermesse des « Amis de l'Université d'Alger », le 25 mai 1935. Elle a eu pour interprètes : MM. Robert Aveilla (Dodièze), Louis Lafourcade (Gongormatz), Henri Paillac (Monsieur Fernand) et l'Auteur (Roro)<sup>100</sup>.

Les scènes mentionnées ci-dessus – la dispute entre Gongormatz et Dodièze, le monologue de Dodièze, la rencontre entre Dodièze et Roro, la dispute entre Gongormatz et Roro et le récit de la bataille – sont comme le noyau dur de la pièce de Brua, auquel les autres scènes de la pièce de Corneille seront ajoutées ultérieurement. Parmi les scènes présentées en 1935, la bataille est celle qui a subi le plus de changements lors du travail de réécriture de la pièce mené par Brua au fil des années. Malheureusement, l'opuscule qui a été publié dans le cadre de cet événement universitaire n'est plus disponible, nous utiliserons comme premier registre pour notre analyse la version de 1941.

---

<sup>99</sup> Georges Fourest, *La Nègresse blonde*, Paris, Albert Messein, 1909. Pour une analyse plus approfondie de ce poème où figure « Le Cid », lire Laurent Robert, « À la découverte d'un auteur du second rayon : une étude du *Cid* de Georges Fourest », *Recherches pédagogiques*, vol. 1, n° 13, septembre 2008, p. 77-85.

<sup>100</sup> Cette information se trouve dans l'édition de 1941 de la *PDC*.

En 1935, lors de sa création à l'Université d'Alger, la dimension référentielle de la pièce était plus évidente qu'en 1941. En effet, la III<sup>e</sup> République (1870-1940) était encore le régime en vigueur en France en 1935 et les élections des responsables des Délégations financières étaient une réalité bien connues dans la colonie algérienne. Nous voulons donc préciser cet aspect afin de mieux marquer les différences des contextes dans lesquels va évoluer la pièce par la suite.

### 1. 5 Fraude et corruption dans la colonie algérienne

La problématique des scènes clés mentionnées ci-dessus tourne autour du titre de « commandant » du Nitram Ifrikate<sup>101</sup>, décerné par Monsieur Fernand, le député, à l'un de ses courtiers électoraux, Dodièze. Contrarié par le choix du député, Gongormatz, l'autre courtier, se dispute avec Roro, son

---

<sup>101</sup> Dans la première édition posthume de la *PDC* nous avons cette note de bas de page explicative : « Décoration imaginaire, inspirée de l'ordre beylical tunisien du Nicham Iftikar ». (Edmond Brua, *Œuvres soignées. La Parodie du Cid, Fables dites bônoises, Chroniques algéroises*, 12<sup>e</sup>, Nice, Éditions Jacques Gandini, 1993, p. 61.) Le *Nichan al Iftikhar* est la première décoration tunisienne créée sous le règne de Mustapha Pacha Bey. Le terme « nichan » signifie marque, insigne et a été emprunté au persan. Celui de l'arabe, « iftikhar », signifie fierté. Il s'agissait d'un « insigne dont on est en droit d'être fier ». Il se portait sur la poitrine en haut à gauche. Son attribution a été faite à un dignitaire husseinite non musulman : le conseiller du Bey pour les affaires étrangères, Giuseppe Raffo. Selon Ben Achour, « de toutes les provinces de l'Empire ottoman, celle de Tunis fut en effet la seule à instituer, à l'imitation audacieuse des sultans, des décorations destinées à récompenser militaires et civils ». (Mohamed-E-Aziz Ben Achour, *Les décorations tunisiennes à l'époque husseinite*, [s.l.], Sagittaire éditions, 1994, p. 12.). Le nom de Nitram utilisé par Brua, et non pas Nicham – comme le signale la note de bas de page de l'édition de 1993 – est aussi l'anagramme (plus précisément l'anacyclique) de Martin. Le Français Eugène-Edmond Martin, fonctionnaire, homme de lettres et de spectacle, né à Tunis en 1888, est l'auteur de l'un des textes sabir qui nous a été laissé : *Les sabirs de Kaddour ben Nitram*. L'autre, *Fables & contes (en sabir)*, est l'œuvre d'un autre Kaddour (Kaddour-Mermet), un Algérien. (Alessandro Costantini, « De la littérature dite sabir : regards coloniaux divers sur l'autre », *Annali di Ca'Foscari. Serie occidentale*, vol. 52, septembre 2018, p. 141-174.) On pourrait se demander si Brua ne serait pas en train de croiser histoire et littérature à partir d'un jeu de mots. D'après le témoignage de son fils, Jean Brua, cela ne nous semble pas une hypothèse absurde à considérer : « Edmond Brua aimait la littérature et le jeu. Et l'alchimie du langage le passionnait. Il en a tiré des effets astucieux dans toutes les formes de jeux de mots, mots croisés, bien sûr (il pratiquait, si l'on peut dire, des deux côtés de la barrière); mais aussi anagrammes, acrostiches, palindromes, etc... ». Siblot l'affirme aussi : « Les hommages à Musette et à Nitram truffent le texte et l'on y retrouve, adaptés, les ethnotypes mis en place dans *Cagayous* ». (Siblot, art. cit., p. 129.). La *PDC*, par dérision, utilise le terme « commandant » mais le terme plus officiel est « commandeur ».

futur gendre. Quant au récit de la bataille, qui doit témoigner de l'« héroïsme » de Roro, il relate en fait l'effort de celui-ci pour faire voter les morts en faveur de Monsieur Fernand dans l'élection qui l'oppose à Monsieur Lopez. Les élections auxquelles la parodie fait référence sont celles des Délégations financières<sup>102</sup>.

Les Délégations financières en Algérie sont responsables de voter le budget de la colonie. Avant qu'elles ne soient créées, dans les débuts de la III<sup>e</sup> République, la politique d'assimilation administrative dominait. Les Délégations financières algériennes sont instituées par le décret du 23 août 1898. Elles ont pour but « d'apporter au gouverneur général le concours d'opinions libres, émises par les représentants directs de contribuables algériens sur toutes les questions d'impôt et de taxes assimilées<sup>103</sup> ». Ces délégations sont donc constituées de représentants de différents groupes, ayant chacun des intérêts distincts. Ainsi, l'élu représente politiquement et économiquement un groupe d'une certaine circonscription et non pas la totalité des électeurs. L'assemblée est divisée en trois délégations : celle des colons, qui est élue par les propriétaires, fermiers ou locataires d'immeubles ruraux; celle des non-colons, désignés par les contribuables français (ces deux délégations comptent chacune 24 membres à raison de 8 par département); et la délégation indigène (21 membres dont 15 arabes et 6 kabyles).

À croire certains journaux de l'époque, surtout *L'Avenir de Bougie*, Edmond Brua aurait été le complice d'un cas de corruption dans les élections des Délégations Financières du Département de

---

<sup>102</sup> Nous le savons par le texte lui-même : « Ce pays, comme on dit aux Délégations ». En note de bas de page, nous trouvons : « Sous-entendu : financières. Assemblée qui votait le budget de l'Algérie ». (Edmond Brua, *PDC*, p. 116)

<sup>103</sup> Jacques Bouveresse, *Un parlement colonial ? Les délégations financières algériennes (1848-1945)*, vol. 1, Mont Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 19.

Constantine<sup>104</sup>. Selon ce journal, le délégué des finances, un certain Joseph Galle, aurait touché un chèque de 50.000 francs de l'entreprise Vaccaro du Port de Bougie. M. Galle, délégué financier non-colon, essayait d'être réélu en 1932 et l'a effectivement emporté sur M. Raoul Verdin. Or, au premier tour du scrutin, M. Albert Solacroup, adversaire de M. Galle pour les non-colons, était le candidat du journal *L'Avenir de Bougie*, tandis que M. Galle était défendu par *L'Écho de Bougie*, dont Edmond Brua était le rédacteur en chef. Selon le premier journal, M. Galle aurait offert 60.000 francs « pour avoir *l'Écho de Bougie* à sa discrétion<sup>105</sup> ». Outre son poste de délégué financier sortant, M. Galle était aussi à l'époque avocat-conseil de L'Entreprise du Port de Bougie. L'accusation de corruption électorale fut amplifiée par le rappel d'un évènement récent, le « Scandale du Port de Bougie », utilisé contre M. Galle par Albert Solacroup, son adversaire<sup>106</sup>.

Au milieu de la dispute entre les deux candidats, l'éditorialiste de *L'Avenir de Bougie* compare Brua à une marionnette de M. Galle et l'accuse de ne pas bien connaître la ville, puisqu'il vient d'y arriver. Brua, pour sa part, affirme que, ne satisfaisant pas aux critères du décret du 23 août 1897,

---

<sup>104</sup> L'Algérie française est divisée en trois départements : Constantine, à l'est, Oran, à l'ouest et Alger, au centre. L'Algérie est départementalisée le 9 décembre 1848, lorsqu'elle est considérée comme province française. Le département de Constantine, dont il est question, est divisé à son tour en 6 sous-préfectures qui correspondent aux arrondissements de Batna, Bône, Bougie, Guelma, Philippeville, Sétif. Les trois départements au nord de l'Algérie sont le territoire civil. La partie Sud, qui comprend trois territoires militaires, n'est pas départementalisée. Les départements ont duré de 1848 à 1962. Cependant, en 1955, est créé le département de Bône à partir du redécoupage du département de Constantine ; il s'agit de la partie orientale de ce département.

<sup>105</sup> Marcel Billiard, « Générosité », *L'Avenir de Bougie*, année 49, n° 51, 24/12/1931, sur gallica.bnf.fr.

<sup>106</sup> Selon le journal *L'Avenir de Souk-Ahras*, le sénat avait voté 6 millions de francs pour l'agrandissement du port de Bougie en août 1914. Après la guerre, en 1922, le projet a eu une mise à prix de 211.650.000 francs. Cependant, en 1930, les travaux en étaient à peine à la moitié (« Une affaire édifiante que tout le monde doit connaître », *L'Avenir de Souk-Ahras : journal hebdomadaire indépendant*, année 10, n° 566, 30/11/1930, sur gallica.bnf.fr). Cette année-là, l'ingénieur et chef de chantier du Port de Bougie, M. Bendinelli, assassina M. Treuillon, comptable auxiliaire, et les documents comptables disparurent dans un incendie. Bendinelli fut déclaré « fou au moment du crime » et interné dans un asile d'aliénés (Albert Solacroup « Le Scandale du Port de Bougie, le cas Bendinelli », *L'Avenir de Bougie*, année 50, n° 77, 07/07/1932, sur gallica.bnf.fr), C'est dans la foulée de ce scandale criminel et financier que M. Galle aurait touché un chèque pour « user de son influence politique » en faveur de l'entreprise Vaccaro (Albert Solacroup, *Une affaire presque éclaircie : le plongeur, suite du « Scandale du Port de Bougie »*, Paris, Billiard, 1932, 112p).



Solacroup « n'est ni électeur, ni éligible<sup>107</sup> ». Dans cette dispute qui se fait par la voie des textes, il y a un jeu d'accusations où Brua est comparé à un « écuyer », un « valet de plume de M. Galle », une « pelle à ordures », un « poète anarchiste-socialiste », parmi d'autres adjectifs absolument pas élogieux. Brua témoigne lui-même de cette histoire dans une note de bas de page de la version de 1942 de *L'Impromptu d'Alger* :

Il [l'auteur] possède une connaissance approfondie de la matière, ayant mené, en qualité de journaliste, plusieurs campagnes électorales dont l'une lui a valu cette flatteuse appréciation : « Les deux compères engagèrent au prix fort un journaliste, ou plus exactement un valet de plume qui essaya sans succès de démolir la documentation de leurs adversaires. Ce drôle fit des prodiges de platitude à l'endroit de ses patrons, mais quelque (sic) fût le mépris qu'inspirait sa plume vénale, outil de mensonge et de basses injures, il eut à subir certains retours de flamme qui durent le porter plus d'une fois à maudire son triste métier. » (*Le Plongeon*, par A. Solacroup, président de la Section de Bougie de la Ligue des Droits de l'Homme). Précisons que son candidat fut élu et qu'un téméraire insulteur, par lui souffleté, se retrancha, pour ne se point battre, derrière un ordre du jour antidaté du groupe local S.F.I.O, proscrivant la pratique du duel. Situation cornélienne, comme on peut voir<sup>108</sup>.

Comme le laissent entendre ces évocations cornéliennes, une dispute littéraire a lieu en même temps que la dispute politique, notamment par le biais d'une référence à *Horace*, à *Œdipe*, des métaphores, des acrostiches, un cas de lettre anonyme et aussi des jeux de mots dans des titres d'articles (« Brua ment »). Dans *L'Avenir de Bougie*, Marcel Billiard, directeur du journal, affirme que Brua a l'intention de réécrire Victor Hugo (en pastiche ou parodie théâtrale) en mettant en évidence le scandale. Il mentionne aussi un scrutin antérieur où les morts auraient voté :

M. Galle ménage tout le monde, tous les partis, toutes les confessions; il lui faut des voix, des voix à tout prix, car le danger est grand. Ah! Si on pouvait faire voter tous les repris de justice, les absents, les morts comme aux élections d'il y a 6 ans !! Hein, Fiori !!<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> *L'Écho de Bougie : journal politique, littéraire, commercial et agricole*, année 31, n° 1.798, 10/01/1932, sur gallica.bnf.fr. Dans l'*IDA*, Alcinte utilise les mêmes deux mots ensemble lorsqu'il fait référence à Roro : « C'est électeur, hélas ! et peut-être éligible ! » (Edmond Brua, *L'Impromptu d'Alger*, dans *La parodie du Cid*, op. cit., p. 29)

<sup>108</sup> *L'Impromptu d'Alger, un acte en vers avec des notes...* [Alger, Théâtre du Colisée, 3 novembre 1941], p. 9

<sup>109</sup> *L'Avenir de Bougie*, « M. Galle et le Communisme », Marcel Billiard, n°54, 50<sup>e</sup> année, 14/01/1932, sur gallica.bnf.fr. Billiard fait probablement référence à Henri Fiori, publiciste, humoriste et homme politique français, né

Or, l'épisode des « morts qui votent » est au centre de la *PDC*. Si Monsieur Fernand sort vainqueur du scrutin contre Monsieur Lopez, c'est en effet grâce à une fraude électorale commise avec l'aide de Roro : augmenter le nombre de voix en faveur du député en faisant « voter les morts ». Au premier tour des élections de 1932, il n'y a pas de « morts qui votent », mais des accusations de fraude électorale circulent quand même : « Sur 902 voix qu'il [M. Galle] obtint, contre 829 à son adversaire, 450 résultent de manœuvres déloyales », affirme Solacroup<sup>110</sup>.

Pour Brua, les affirmations de Solacroup avant, pendant et même après les élections de 1932 ne sont que des calomnies, des diffamations, des injures et des mensonges. Il l'accuse d'avoir utilisé le Scandale du Port de Bougie dans un intérêt électoral : « Tartufe doublé d'un Janot, vous avez cru pouvoir duper la conscience et l'esprit du peuple et, à la faveur d'un scandale *monté par vous de toutes pièces*, usurper le mandat de l'homme irréprochable, unanimement aimé et estimé, que votre basse diffamation n'a pas même atteint<sup>111</sup> ». La preuve en est que lors du scrutin du 10 janvier 1932 le candidat Solacroup n'a eu que 93 voix sur près d'un millier de suffrages exprimés par la population bougiote. Ce à quoi Brua conclut : « après 4 ans de scandale et de diffamations, un rendement électoral d'une demi-voix par semaine <sup>112</sup> ».

---

à Alger en 1881. Fiori se présente pour la première fois aux élections en 1919. Il est réélu en 1924 et battu par Raymond Laquière en 1928. En 1932, il reprend son siège et en 1936 il est réélu. Fiori a ainsi 4 mandats en Algérie française : de 1919 à 1924, de 1924 à 1928, de 1932 à 1936 et de 1936 à 1942. Lors d'un banquet offert à Paris, Fiori aurait raconté que « lorsqu'il fut élu pour la première fois on ne l'appelait que "Le Sidi" et que loin d'y voir une offense, il en était très fier ». (« Le banquet des Nord-Africains de Paris », *L'Écho d'Alger*, 21 déc. 1932.)

<sup>110</sup> *L'Avenir de Bougie*, « Élections aux Délégations financières, scrutin de ballottage », année 50, n° 55, 21/01/1932, sur gallica.bnf.fr.

<sup>111</sup> *L'Écho de Bougie*, « La vérité sur le Scandale du Port de Bougie, le candidat Solacroup est-il un menteur ou un ignorant ? », année 30, n° 1.794, 27/12/1931, sur gallica.bnf.fr.

<sup>112</sup> *L'Écho de Bougie*, « Solacroup continue », année 31, n° 1.803, 31/01/1932, sur gallica.bnf.fr.

Il est difficile de juger de la véracité des affirmations des candidats uniquement à partir des journaux de l'époque, étant donné que les accusations sont parfois non conformes aux faits. De la même façon, il est délicat d'établir une correspondance directe entre ces événements historiques et la *PDC*. Une élection où « les morts ont voté » peut effectivement avoir eu lieu, comme l'a suggéré M. Billiard. Toutefois, nous n'avons pas trouvé de traces dudit scrutin<sup>113</sup>. La votation par les morts peut aussi être une expression pour parler des fraudes et corruptions en Algérie de manière générale<sup>114</sup>. L'avènement du « Scandale du Port de Bougie » et l'arrivée des morts votants dans le Port d'Alger peuvent aussi être liés par un fin fil d'ironie de la part de Brua. Aussi, nous ne pouvons qu'affirmer avec Siblot qu'au-delà de toute référence,

le jeu de mots [sur les « morts » de la *Parodie du Cid*] efface le rappel d'un affrontement historique qui eût trouvé une trop risquée correspondance dans la réalité contemporaine. Celle-ci demeure néanmoins présente à travers l'évocation de l'institution que fut la fraude électorale en Algérie coloniale et dans la mise à l'écart des « indigènes »<sup>115</sup>.

En effet, outre le problème de la fraude, les morts qui votent lors d'élections témoignent d'un autre problème en Algérie française : l'exclusion de l'autre. Les « morts » dans la pièce de Brua, qui prennent la place des « Maures » dans celle de Corneille, suggèrent l'invisibilité ou l'inexistence des indigènes dans la colonie française<sup>116</sup>. Ainsi, ceux qui votent dans la pièce sont ceux qui en fait ne votent pas dans la réalité : ils sont aussi inexistantes. Malgré plusieurs bouleversements (deux

---

<sup>113</sup> Il nous semble clair qu'une recherche plus approfondie dans l'interface Histoire-Littérature est encore à faire dans ce sens. Le « Scandale du Port de Bougie » est aussi un sujet à explorer à côté d'autres cas de fraudes en Algérie française.

<sup>114</sup> Outre les élections de 1932, la corruption et la fraude électorale sont flagrantes en Algérie à d'autres moments, notamment en 1948. Voir à ce sujet : Jean-Pierre Peyroulou, « L'impossible réforme : de l'impunité à la fraude électorale », dans *Guelma, 1945*, une subversion française dans l'Algérie coloniale, Paris, La Découverte, 2009, p. 329-338 ; Armed Boumendjel, « L'Algérie unanime... », *Esprit*, octobre 1951, n° 183, p. 508-527 ; Didier Guignard, *L'abus de pouvoir dans l'Algérie coloniale (1880-1914) : visibilité et singularité*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, 547p.

<sup>115</sup> Siblot, *op. cit.*, p. 130.

<sup>116</sup> D'après Lanly, les musulmans, avant la conquête d'Alger, étaient appelés *Les Maures*, en opposition aux Chrétiens ou aux Européens, mais aussi aux autres habitants de l'Afrique. Il s'agit d'un terme que les Espagnols gardent encore, même après la conquête (« *Los Moros* »). (André Lanly, *Le français d'Afrique du Nord*, p. 51.)

guerres mondiales, la crise économique des années 1930, la montée du nationalisme algérien<sup>117</sup>), les Délégations financières poursuivront leur activité de 1898 à 1945, pendant toutes les années de l'apparente apogée de l'ordre colonial.

Billiard suggérait que peut-être il était question pour Brua de parodier Victor Hugo et non pas Corneille; ou Hugo après Corneille. Nous ne pouvons que spéculer sur les raisons pour lesquelles Brua choisit Corneille au détriment de Hugo<sup>118</sup>. Il est clair que le sujet de la pièce de Corneille fait penser tout de suite à l'histoire algérienne et à l'affront diplomatique subi par le consul français lorsque le dey d'Alger lui donna ce fameux « coup d'éventail » qui déclencha l'aventure coloniale en 1830<sup>119</sup>. L'événement qui inaugure l'histoire de l'Algérie française joue sur les questions d'honneur d'une manière similaire à celle du *Cid* cornélien. Par ailleurs, la constatation par Brua que la situation du scrutin était elle-même cornélienne a sans doute pesé dans sa décision de parodier *Le Cid*. Ainsi, si « faire voter les morts » témoigne de la fraude et de la corruption coloniales en Algérie, on pourrait dire que, dans une perspective plus large de dialogue entre la colonie et la métropole, le grand Corneille, un classique, est un mort qui a besoin d'un sang nouveau et qui revient à la vie par le souffle de Brua. Dans ce sens, la parodie imaginée par Brua est aussi une façon de ressusciter *Le Cid* en sol algérien et, dans les mots de Théophile Gautier, de « faire honneur à l'ouvrage qui la provoque »<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Jacques Bouveresse, *op. cit.*, p. 25.

<sup>118</sup> André Lanly remarque que Brua parodie Victor Hugo dans une pièce intitulée *Légende marine*, qui figure dans son recueil intitulé *Souvenir de la planète*, de 1942. (André Lanly, « Edmond Brua (1901-1977), poète français d'Algérie », *Algérieniste*, n° 44, déc. 1988, p. 103.)

<sup>119</sup> Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 12.

<sup>120</sup> Théophile Gautier, «Parodies des Burgraves», *Victor Hugo, choix de textes, introd. et notes par Françoise Court-Pérez*, Paris, H. Champion, 2000, p. 215.

## 1. 6 Triomphe de la *PDC*

Edmond Brua a fait carrière dans le journalisme, qu'il a pratiqué pendant quarante ans. Comme Georges Laffly le souligne, « c'est un métier où l'on écrit encore, à cette époque où l'on apprécie les bonnes plumes<sup>121</sup> ». Brua débute en 1922 à la *Dépêche de Constantine*. En 1925, il se marie et s'installe à Alger, entre au *Journal général des travaux* et collabore jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale à *Travaux nord-africains* et aux *Dernières nouvelles*. Néanmoins, comme le signale André Lanly, « ce ne sont que des périodiques et il lui reste beaucoup de loisirs : c'est sans doute de cette époque que date sa légende de poète un peu bohème<sup>122</sup> ».

Lanly situe entre 1921 et 1930 l'écriture des poèmes de Brua qui figurent dans son premier livre, *Faubourg de l'Espérance* (1931), dont le titre fait allusion au quartier de sa ville natale. Selon Lanly, il semble que seul son cercle d'amis algérois a apprécié l'ouvrage<sup>123</sup>. En 1935, l'année où l'auteur fait connaître aux « Amis de l'Université d'Alger » une première version de la *PDC*, il publie un nouveau recueil de poèmes, *Le cœur à l'école*. Encore une fois, selon Lanly, Brua n'acquiert pas la gloire à laquelle il aspirait, raison pour laquelle probablement il se tourne vers la parodie des classiques. Dans cette veine, il publie en 1938 les *Fables bônoises*, première œuvre en « pataouète » inspirée de fables de La Fontaine.

---

<sup>121</sup> Georges Laffly, « Préface », dans Edmond Brua, *La Parodie du Cid, précédé de L'Impromptu d'Alger, Fables dites bônoises, Chroniques algéroises*, 12<sup>ème</sup> éd., Paris, Jacques Gandini, 2002, p. 8.

<sup>122</sup> André Lanly, art. cit., p. 100.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 101.

Selon Jean Brua, le fils de l'auteur, la *PDC* a dû reprendre de l'élan après le succès des *Fables bônoises* (1938), saluées par Camus, qui n'était encore qu'un jeune journaliste à *Alger-Républicain*.

D'après Brua fils,

L'accueil élogieux de Camus a profondément touché mon père, d'une part parce que l'analyse mettait en évidence, avec une rare lucidité pour un si jeune critique, ce que lui, Edmond Brua, avait voulu mettre dans cette œuvre; d'autre part parce qu'elle le rassurait sur les vertus de la poésie populaire, devant laquelle quelques-uns ont fait fine bouche<sup>124</sup>.

Toutefois, en dépit des « vertus de la poésie populaire », Jean Brua affirme que son père ne croyait pas que la langue dans laquelle cette poésie s'exprimait méritait « une œuvre de vraie création littéraire », comme l'avait fait Musette, mais seulement une parodie ou un pastiche. Ainsi, selon Brua fils, son père se serait servi du pataouète afin de faire un contrepoint entre « cette langue brute – et souvent brutale » et « le français le plus pur et le plus prestigieux<sup>125</sup> », celui des auteurs classiques. Albert Paul-Lentin témoigne aussi d'un certain déchirement de la part de Brua due à « l'éclat brillant des perles du pataouète » au détriment de « sa vraie poésie<sup>126</sup> ».

On ne le mentionne pas dans les biographies de l'auteur<sup>127</sup>, mais en 1940, avant la première de la *PDC*, paraît aussi son livre de littérature jeunesse *Le petit poisson rouge*. Il s'agit d'un conte fantaisiste qui se passe la veille de Noël, où un petit garçon et sa sœur vivent des aventures dans la mer, ce qui, nous le découvrons à la fin, n'était qu'un rêve. En 1941, la même année où l'auteur fait représenter au stade municipal d'Alger un poème dramatique à tonalité patriotique, *La*

---

<sup>124</sup> Jean Brua, art. cit., [s.p].

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Albert Paul-Lentin, art. cit., p. 299.

<sup>127</sup> Nous faisons référence ici aux deux importants témoignages, celui de Georges Laffly et celui d'André Lanly, qui nous permettent de dresser un portrait de l'écrivain.

*chevauchée de Jeanne d'Arc*, a lieu le 3 novembre, à 21 heures, au Théâtre du Colisée, à Alger, la première de la *PDC*.

La pièce a connu 7 représentations au mois de novembre. Tout d'abord, après la première du mardi 3 novembre, le mercredi 4 et le vendredi 6, à la même heure et au même endroit. *L'Écho d'Alger* du 4 novembre remarque le « triomphal succès » qu'elle a remporté lors de sa première. Le 6 novembre on annonce des représentations supplémentaires pour le lundi 10 et le mardi 11 novembre, toujours à 21 heures, au Colisée. Le journal du dimanche 9 novembre ainsi que celui du lundi 10 novembre mettent en évidence « la carrière triomphale », « le succès triomphal », « l'accueil triomphal » de la pièce, dont les salles sont « archicombles ».

Finalement, le journal du 14 novembre annonce deux dernières représentations : le lundi 17, à 21 heures et le mardi 18, en matinée à 17h15. On souligne encore « la carrière triomphale » et le fait que les salles sont « archicombles ». Il semble que ces dernières représentations n'étaient pas prévues, étant donné que le journal du dimanche 16 novembre avertit qu'une autre actrice tiendrait le rôle de Chipette, puisque Mlle Hélène Melé était retenue par « un engagement antérieur ». Fait important : la représentation en matinée, telle qu'annoncée par le journal du 17 novembre, a été « spécialement prévue » à l'intention des habitants de la banlieue algéroise.

Il est important de souligner cet accueil favorable, ce désir de faire venir de nombreux spectateurs, et cet ajout de supplémentaires. Selon Siblot, si le public « indigène » est presque entièrement illettré en français, le public européen en Algérie n'accorde pas une attention particulière aux œuvres littéraires locales. Pour lui, les instances légitimantes et la sanction littéraire restent toujours

métropolitaines<sup>128</sup>. À cet égard, Musette a fait figure d'exception, puisqu'il a eu au sein de la colonie française un public et un lectorat réels. D'après Siblot, la popularité de *Cagayous* fut incontestable : « des longues files se formaient aux kiosques dans l'attente de la livraison des feuilletons rapidement épuisés<sup>129</sup> ».

Dans la préface de la version de 1972 de *Cagayous*, Gabriel Audisio met en évidence ce que Musette a réussi à montrer par le texte, ouvrant des pistes quant à ce qu'une pièce de théâtre pourrait faire pour le pataouète :

Ce qui n'est pas exprimé, **l'intonation et le geste** y suppléent. Cela est si vrai et si nécessaire que l'auteur lui-même accompagne parfois les propos de son héros de **l'indication** « un geste », entre parenthèses. Et vous entendez bien de quel genre de geste il s'agit. Quand un personnage s'écrie « Tiens ! » tout Méditerranéen *voit la présentation* obscène du bras [...] Il y a un véritable jeu de ces gestes, de ces mains sans lesquelles on ne saurait parler [...] <sup>130</sup>.

L'intonation et le geste que le texte rend difficilement, la scène les montre. Ces indications entre parenthèses apparaissent comme autant de « didascalies » dans le texte de Musette qui signalent déjà la voie vers le théâtre.

Le succès de la pièce de Brua semble ainsi témoigner d'une continuité avec l'œuvre de Musette<sup>131</sup>.

L'« intonation et le geste » qui figuraient dans *Cagayous*, la *PDC* les donne concrètement à voir et à entendre sur scène. Brua a compris la force du pataouète et l'a mis en scène avec toutes ses

---

<sup>128</sup> Paul Siblot. « L'algérianisme : fonction et dysfonction d'une littérature coloniale », *Itinéraires et contacts de culture*, v. 12, 1990, p. 88-89.

<sup>129</sup> Paul Siblot, « Pères spirituels et mythes fondateurs de l'Algérianisme », *Itinéraires et contacts de culture*, v. 7, 1987, p. 52-53.

<sup>130</sup> Musette, *Cagayous* présenté par Gabriel Audisio, Paris, Balland, 1972, p. 18. (C'est nous qui soulignons.)

<sup>131</sup> Brua était un fort connaisseur de *Cagayous*. *L'Écho d'Alger* du 9 juin 1937 annonce une conférence qu'il allait donner sous le titre « L'affaire *Cagayous* (contribution à l'étude du caractère, de la mimique et du dialecte algériens) ». La même annonce parle d'une communication que Brua aurait faite au congrès des Sociétés savantes d'Afrique du Nord l'année précédente sur la mimique algérienne. Malheureusement, nous n'avons pas réussi à récupérer ces deux communications.



couleurs grâce à la richesse du théâtre, comme nous le verrons dans la suite de notre étude. *La PDC* inaugure un genre nouveau dans la colonie française, puisque, en plus de mettre le pataouète en scène<sup>132</sup>, Brua touche des aspects importants de la réalité algérienne. Il ne s'agit plus de représenter Corneille pour un public restreint, mais de donner visibilité et rayonnement à une pièce qui cherche aussi son audience dans la population algérienne. En 1942, quelques mois après les représentations, la publication de la *PDC* par l'éditeur algérois Edmond Charlot témoigne de l'importance de son succès. Il convient donc maintenant de se pencher sur l'histoire de cette publication.

#### 1. 7 La première édition de la *Parodie du Cid*, ou la clé de la compréhension de *L'Impromptu d'Alger*

Dans toutes les éditions de la *PDC*, nous trouvons la mention de l'année 1942 comme celle de la première publication de la pièce. Pourtant, l'édition originale est sortie en 1941. Le 31 juillet 1941 on a achevé d'imprimer 77 pages de la parodie de Brua. L'œuvre a été publiée à Alger par la Collection du Cactus et imprimée par l'Ancienne Imprimerie V. Heinz. La page de l'achevé d'imprimer nous apprend que cette édition originale de l'ouvrage a été tirée à cent trente exemplaires. Cependant, à part les exemplaires de luxe, la pièce n'a été rendue disponible au public qu'à la mi-août<sup>133</sup>. Ce qui semble apparemment un détail chronologique ne l'est évidemment pas pour notre étude du parcours de la *PDC*. Le fait qu'elle ait été éditée pour la première fois à l'été 1941 montre que l'œuvre a été connue et diffusée avant la première représentation (en novembre).

---

<sup>132</sup> Dans notre recherche, nous n'avons trouvé aucune autre œuvre dramatique comportant du pataouète. Ce n'est qu'après la création de la *PDC* que des échos peuvent être entendus.

<sup>133</sup> La publication de la *PDC* est annoncée par *L'Écho d'Alger* le 16 août 1941, dans l'article « Le livre algérien du jour : *La Parodie du Cid* ».

Au moment de la première, plusieurs spectateurs avaient donc déjà eu le texte entre leurs mains, et avaient pu s'en faire une opinion, positive ou négative.

À notre avis, c'est ce qui explique que la présentation de la *PDC* au théâtre de l'Athénée aurait été précédée de *L'Impromptu d'Alger*, sorte de défense et illustration de la parodie. Si en effet la parodie n'avait pas été connue avant, il n'y aurait pas eu de raisons de la défendre, et certaines scènes et allusions de l'*IDA* seraient incongrues. De fait, une didascalie de l'auteur dans l'*IDA* indique que Phileste, lors de son dialogue avec Alcinthe, exhibe un exemplaire du livre de la *PDC*<sup>134</sup>. L'exhibition du livre n'aurait aucun effet sur le public, à moins qu'il ne connaisse déjà la parodie, ou du moins son existence. C'est également à Phileste qu'échoit la tâche de présenter le personnage de La Sanche dans la *PDC*, en évoquant la querelle menée contre Brua par ses « détracteurs » au sujet de cet « oublié<sup>135</sup> » initial. Finalement, sous la forme du récit d'un rêve qu'il vient de faire, Gongormatz raconte dans l'*IDA* une scène cruciale de la pièce : l'arrivée au bas du port du bateau chargé des morts qui « allaient voter ». Encore une fois, cette allusion n'aurait pas de sens pour le public, sauf s'il connaissait le texte de la *PDC* avant la représentation. Ainsi, la compréhension de l'*IDA* entièrement de l'existence de cette première édition, antérieure aux représentations.

Ajoutons que, le jour même de la sortie du livre, le 16 août 1941, l'*Écho d'Alger* annonçait « Une matinée de divertissement » où Edmond Brua, à côté d'autres journalistes et écrivains, présenterait

---

<sup>134</sup> « L'Impromptu d'Alger », dans Edmond Brua, *La parodie du Cid, op. cit.*, p. 14. Dans ce chapitre, toutes les citations de l'*IDA*, sauf avertissement, sont de la dernière version du vivant de l'auteur (1972).

<sup>135</sup> Phileste : « On l'avait supprimé [Don Sanche (et tout le cinquième acte)] serait la forme exacte. / C'est par un point d'honneur qu'on vous l'a rétabli, / Les détracteurs disant que c'était un oublié. / Mais Voltaire, déjà, le trouvait insipide. » Edmond Brua, *IDA*, p. 27.

aux membres et amis du Cercle Fustel de Coulanges (environ 150 personnes) « un sketch étourdissant » : quelques-unes de ses meilleures fables bônoises mêlées à sa *Parodie du Cid* et à des scènes inédites. Il semble, comme l'affirme le même périodique, « qu'Edmond Brua ne veuille publier des œuvres de cette veine qu'après leur avoir fait subir l'épreuve de la tradition orale, gage décisif du succès <sup>136</sup> ». Il ne s'agit pas pour nous d'affirmer que cette matinée constitua une première lecture publique de la *PDC*, mais de suggérer qu'un état du texte plus proche de la représentation du 3 novembre 1941 y a probablement été présenté.

Enfin, rappelons que mettre en scène le pataouète, après tant d'années de *Cagayous* et après la sortie des *Fables bônoises*, était une entreprise qui ne demeurait pas sans risque. L'*IDA* avait sans doute aussi comme fonction de prévenir les possibles critiques comme celle-ci, parue dans *L'Écho d'Alger* le 5 novembre 1941, deux jours après la première de la *PDC* :

J'en sais, il est vrai, qui ont prétendu qu'à l'heure présente, où nous devons défendre notre langue comme un morceau de la Patrie, il était inopportun de ressusciter un jargon qui bouscule le vocabulaire et fausse la syntaxe. <sup>137</sup>

En dépit de sa courte vie en scène, les qualités de l'*IDA* furent reconnues par la critique :

Aussi bien l'auteur a très habilement, dans un impromptu, écrit **en vers de la meilleure veine**, réfuté par avance les arguments un peu spécieux que ne manqueraient pas de lui opposer les puristes. Cet impromptu a d'ailleurs été enlevé de façon très alerte par MM. Glénat, Jacques Toulza et Raoul Rolland<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> *L'Écho d'Alger* : journal républicain du matin, « Le livre algérien du jour », Année 30, n° 11332, 16/08/1941, sur gallica.com.fr.

<sup>137</sup> *L'Écho d'Alger* : journal républicain du matin, « La parodie du Cid d'Edmond Brua », Année 30, n° 11413, 05/11/41, sur gallica.com.fr.

<sup>138</sup> C'est nous qui soulignons.

Dans un article de *Travaux Nord-Africains* du 30 avril 1942, rédigée par l'Ancienne Imprimerie V. Heinz qui a publié l'œuvre, nous avons aussi cette appréciation : « Cet acte en vers, **étincelant d'esprit, de style et d'allure**, a remporté l'an dernier sur la scène du Colisée au moins autant de succès que les quatre autres...<sup>139</sup> ». C'est sans doute ce succès qui a justifié la publication de l'*IDA*, d'abord séparée de la *PDC*, en 1942, mais qui ensuite composait un seul bloc avec celle-ci, à partir de 1951.

Soulignons enfin que la genèse de l'*IDA* apparaît aussi complexe que celle de la *PDC*. Lors de la parution de l'*IDA* en 1942, *Travaux nord-africains* a suggéré que « ce petit chef-d'œuvre improvisé<sup>140</sup> » a été écrit en trois jours. Nous ne pourrions pas le prouver, pas plus que nous ne pourrions affirmer que le texte a été écrit entre août et novembre 1941. Comme pour la *PDC*, il aurait pu subir auparavant l'épreuve de la lecture publique, si l'on en croit l'annonce du 31 décembre 1938 de la Radio P.T.T. Alger : « À 23 h. 30, audition de *L'Impromptu d'Alger* ou « Le coup d'éventail », évocation radiophonique de notre collaborateur A. -L. Breugnot, musique originale de Charles Sananès ». Toujours dans *Travaux nord-africains*, mais avec certains ajouts, nous pouvons lire : « 23h30 audition de : *L'Impromptu d'Alger* ou “Le coup d'éventail”, évocation radiophonique de A. -L. Breugnot, musique originale de Charles Sananès, avec le concours de R. Piquard, Géo Wallery, P. Jordini et Alec Barthus (production radio-Alger) ». Bien que le nom de Brua ne soit pas mentionné dans ces annonces, nous n'avons pas trouvé d'autres auteurs auxquels une œuvre homonyme pourrait être liée. La référence au « coup d'éventail » nous semble encore

---

<sup>139</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>140</sup> *Travaux nord-africains*, « Edmond Brua publie “L'impromptu d'Alger” », Année 35, n° 1993, 30/04/1942, sur gallica.com.fr.

un indice de plus que cet *Impromptu* radiophonique est en relation avec la *PDC*. Ainsi, la *PDC* autant que l'*IDA* ont probablement eu une vie avant la scène, mais les détails de celle-ci restent incertains. Dans notre étude, nous nous concentrerons donc sur l'histoire, très riche et mieux documentée, qui suit la publication de 1942.

### 1. 8 Les langues de la *PDC*

Si Brua se fit connaître par son *Cid* en pataouète, il semble aussi que, dans une certaine mesure, *Le Cid* de Corneille se fit connaître en Algérie grâce à la *PDC*. Comme le souligne avec humour Roland Bacri :

C'est bien simple, quand j'étais petit et qu'on connaissait tous par cœur *La Parodie du Cid*, quand not'professeur il a commencé à vouloir nous apprendre *Le Cid* de Corneille, malades on était tous d'écœurement de voir comment ce salaud il avait tout tapé l'histoire à Edmond Brua ! Après, quand on a su la vérité, on était très contents quand même et même vengés ! C'est vrai, si Edmond Brua il avait pastiché Corneille, c'était bien fait puisque Corneille, si il avait pas tapé l'histoire à Edmond Brua, il l'avait quand même tapée à Guillaume de Castro<sup>141</sup> !

Pour ce grand admirateur et ami de Brua qu'était Bacri, l'écrivain a fait pour le pataouète ce que Malherbe a fait pour l'universalité de la langue française<sup>142</sup>. Mais le pataouète n'est pas le seul dialecte parlé dans la *PDC*.

---

<sup>141</sup> Roland Bacri, « Le pataouète : essai sémantique, sémiologique, salamalexiconologique et tout », dans *Les Pieds-Noirs*, Paris, Philippe Lebaud, coll. Ces minorités qui font la France, p. 153. Françoise Fabian témoigne aussi de sa connaissance de la *PDC* bien avant de la jouer à Paris, en 1964 : « En Algérie, avec mes cousins, nous déclamions ces tirades hautes en couleurs ». (Françoise Fabian, *Le temps et rien d'autre, mémoires*, Paris, Fayard, 2006, p. 155.

<sup>142</sup> *Ibid.*

Comme nous l'avons déjà souligné, la distribution des personnages dans la *PDC* ainsi que leur mise en scène linguistique respecte l'ordre colonial. Fatma, la femme de ménage de Carmen et Ali, le petit commissionnaire, livrent leurs répliques en sabir (ou pseudo-sabir, selon la classification la plus exacte) et représentent les indigènes de la pièce. Le sabir, attesté dès le XIII<sup>e</sup> siècle, est un mélange de différentes langues romanes, de grec, d'arabe et de turc en usage dans les ports méditerranéens pour les transactions commerciales. On l'appelle aussi la « langue franque » ou *lingua franca*, c'est-à-dire la langue que les Croisés, appelés Francs au Moyen-Orient, utilisaient dans leurs échanges avec les Sarrasins<sup>143</sup>. Cette langue est issue des contacts entre les langues et est née du besoin d'intercompréhension. Certains linguistes considèrent que toutes les langues en situation d'inter-contacts sont des sabirs. Mais, dans un sens plus étroit, le sabir est une langue dont on fait un usage bilatéral et conscient.

D'après Alessandro Costantini, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nous n'avons plus que des pseudo-sabirs, étant donné que le sabir a cessé d'être bilatéral et est utilisé seulement par les arabophones et berbérophones : « Ce qu'on continuera à appeler sabir n'est plus que le français mal compris et mal parlé par les arabophones des classes les moins éduquées, et utilisé unilatéralement dans leurs rapports de tous ordres avec les francophones<sup>144</sup> ». Selon Siblot, le sabir original disparaît avec la conquête militaire de l'Algérie. Une nouvelle configuration des contacts de langue s'instaure étant donné les nouveaux rapports de force :

Alors que le fonctionnement de celle-ci [la *lingua franca*] était bilatéral, un échange désormais inégal contraint l'interlangue à devenir unilatérale : l'un des interlocuteurs est tenu de se conformer du mieux possible à la langue du vainqueur. Dès lors, l'amalgame utilisé pour communiquer varie selon les individus et l'on observe des différences notables selon que le

<sup>143</sup> Paul Siblot, « Mises en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale », art. cit., p. 106.

<sup>144</sup> Alessandro Costantini, « De la littérature dite sabir : regards coloniaux divers sur l'autre », art. cit., p. 146.

locuteur est arabophone ou berbérophone (et plus tard hispanophone). De plus, il évolue avec l'apprentissage de la langue dominante. [...] Il apparaît préférable de parler alors de pseudo-sabir<sup>145</sup>.

Roland Bacri appelle ce pseudo-sabir un « arabe francisé » et Laffly distingue le sabir, « plus teinté d'arabe », de la *lingua franca* des ports méditerranéens, « où domine le français d'oc<sup>146</sup> ». Par ailleurs, les Italiens, les Espagnols, les Maltais, qui d'ailleurs étaient en plus grand nombre que les Français en Algérie, parlent dans le langage populaire qu'ils contribuent à former : le pataouète.

Selon Mustapha Bénouis, le terme pataouète, dont l'étymologie est incertaine, n'est pas éloigné du mot patois<sup>147</sup>. D'après Bénouis, il s'agit d'« un dialecte régional du français possédant sa phonologie propre et des innovations syntaxiques qui sont les résultats de la déformation involontaire du français<sup>148</sup> ». Ce dialecte aurait été formé dans les zones de contact des plaines et des grandes villes où l'on devient bilingue (arabe-français) et parfois trilingue (espagnol, italien), tout dépendant si on est à l'est ou à l'ouest du Maghreb. Ce serait dans les préaux de récréation des écoles et dans les rues que les échanges linguistiques seraient les plus abondants.

Contrairement à Bénouis, Bacri nie que le pataouète d'Afrique du Nord soit une « spécialité régionale ». Dans une défense enthousiaste du dialecte, Bacri affirme : « La preuve : les Arabes, les Espagnols, les Italiens, les Français de France, tous ils le comprennent. Obligé, puisque le pataouète est un mélange, un brassage, un tout composite, si vous voulez, de toutes les langues originelles. De ces langues originelles, on en a fait une, originale, oilà [sic]<sup>149</sup> ». Pour Bacri, c'est

---

<sup>145</sup> Paul Siblot, « De l'opprobre à la glorification, le statut symbolique des langues inférieures, le cas des sabirs d'Afrique du Nord », *Cahiers de Linguistique Sociale*, n°22, 1993, p. 113.

<sup>146</sup> « Préface », art. cit., p. 9.

<sup>147</sup> Mustapha k. Bénouis, « Parlez-vous sabir... ou pied-noir ? *The French Review*, v. 47, n° 3, 1974, p. 580.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 581.

<sup>149</sup> Roland Bacri, art. cit., p. 147.

la richesse du mélange des langues qui fait la différence entre le pataouète et un patois, un dialecte ou « idiome du village ». Dans un exercice de validation, Bacri situe la naissance du pataouète bien avant le débarquement des Français à Sidi-Ferruch en 1830. Pour lui, les racines linguistiques de cette « langue » seraient le latin ou le phénicien : « Enfin, bon, bref, abrégeons, puisque à part le latin et le phénicien, on savait pas c’qu’y avait encore, c’était quèque [sic] chose de déformé par l’accent, un massacre de syntaxe, une sorte de “carthaouète”<sup>150</sup> ».

Spécialiste du pataouète par excellence, André Lanly, dont la thèse a été préparée entre 1951 et 1960 et publiée pour la première fois en 1962, affirme de plus que le français d’Afrique du Nord « rappelle étrangement ‘le latin provincial de Gaule’ et le latin vulgaire des Gaulois qui a pris sa place après les invasions barbares et la chute de l’Empire romain<sup>151</sup> ». Lanly qualifie le pataouète d’argot, au sens originel du mot (un langage plein de secrets), parlé par des Européens francisés, et obscur pour certains métropolitains<sup>152</sup>. Pour le chercheur, les emprunts aux autres langues méditerranéennes se limitent à l’italien et à l’espagnol, le maltais ne laissant aucun vestige original notable.

Lanly recense environ 60 mots et expressions italiens liés au vocabulaire de la mer et à celui des grossièretés. Quant aux Espagnols, ils ont laissé des traces plus nombreuses et plus profondes dans des substrats verbaux et syntaxiques et plus de 180 mots. De l’arabe, le pataouète a pris 210 mots relatifs aux mondes physique, végétal et aux objets de civilisation ainsi qu’aux usages dans les institutions de l’Algérie. Les Néo-Français traduisaient en français « des mots, des moules

---

<sup>150</sup> Roland Bacri, art. cit., p. 149.

<sup>151</sup> André Lanly, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 5.



syntaxiques, des expressions idiomatiques de leurs langues originelles<sup>153</sup> ». Tout comme les sujets venus des classes populaires de la Métropole, « ils ont abandonné des parties caduques de la langue et obéi à ses tendances nouvelles et au besoin de voir clair dans les formes et les tours employés<sup>154</sup> ».

Ce qui caractérise le pataouète, outre les apports de vocabulaire de l'espagnol, de l'italien et de l'arabe mixés au français, est sa syntaxe, dont la particularité est de rejeter le verbe à la fin de la phrase et de placer le complément avant. En plus, on redouble le sujet (« c'est moi qu'j'a fait ») et l'objet (« redis-le-moi-le »), le « que » sert à tous les relatifs, on effectue plusieurs contractions de mots (quelt'chose, lib'concurrence, l'oreill'fine) et on prononce différemment autant d'autres (entéressant, respèque, capabe, méteunant...). Quant au ton, il abonde en injures, en obscénités et en malédictions<sup>155</sup>.

Après Musette, Paul Achard a lui aussi utilisé dans les années 1900 le parler populaire du quartier de Bad-el-Oued dans *Salaouèthes*. De même, Louis Bertrand dans *Le Sang des races* (1899), *La Cina* (1901) et *Pépète le bien-aimé* (1904). D'autres écrivains algérienistes ont fait de ce parler un élément de leur littérature de la « patrie algérienne<sup>156</sup> ». Pour Lentin,

la langue verte, ou plutôt bleu outremer, de ces « petits Blancs » qu'on n'appela que tardivement « pieds-noirs » a traduit, aussi bien et parfois mieux que d'autres expressions culturelles plus savantes, les réactions profondes de tout ce monde attaché, charnellement, par toutes ses fibres, à une terre très différente de la « douce terre de France » : la terre algérienne, méditerranéenne, arabo-berbère, africaine, où éclatent et explosent les lumières éblouissantes, les images vives, les

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>155</sup> Georges Laffly, « Préface », *op. cit.*, p. 9.

<sup>156</sup> Camus a aussi utilisé de façon sporadique le pataouète dans *L'Été à Alger*, *L'Étranger* et *Le Premier Homme*.

senteurs fortes, les paroles sonores et violentes, les pulsions sexuelles, sentimentales, émotionnelles, passionnelles<sup>157</sup>.

Musette est cependant le premier à avoir fait « un usage systématique, uniforme et caricatural » du pataouète<sup>158</sup>. Il observe ce langage « dans les relations de tous les jours, dans la rue, dans la vie, au cours de son fonctionnement<sup>159</sup> ». Pour Albert-Paul Lentin, tandis que Musette se sert de « l'actualité des événements algérois<sup>160</sup>, » pour composer son héros, Brua va préférer transposer les gens de Bad-el-Oued dans l'univers héroïque de Corneille. Comme l'affirme Lentin, « une drôlerie supplémentaire naît ainsi du contraste entre le raffinement de l'exercice de style du présentateur et la truculence de ses personnages<sup>161</sup> ».

Déjà dans ses *Fables Bônoises* (1938), Brua mariait avec succès la langue de La Fontaine à celle des habitants de Bône dans le moule du mètre classique. Albert Camus reconnaît le travail de Brua dans une lettre qu'il envoie à son ami : « À ce peuple neuf dont personne encore n'a tenté la psychologie (sinon peut-être Montherlant dans ses *Images d'Alger*), il faut une langue neuve et une littérature neuve. Il a forgé la première pour son usage personnel. Il attend qu'on lui donne la seconde<sup>162</sup> ». À une autre occasion, Camus aurait encore dit à Emmanuel Roblès : « Le pataouète, c'est une langue qu'elle [sic] devrait servir à écrire une tragédie<sup>163</sup> ». C'est en quelque sorte ce que fait Brua en se réappropriant une tragédie<sup>164</sup> pour composer en alexandrins une « tragicomédie en

---

<sup>157</sup> Albert-Paul Lentin, « El Cid, portrait d'Edmond Brua », art. cit., p. 160.

<sup>158</sup> André Lanly, *op. cit.*, p. 23.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>160</sup> Albert-Paul Lentin, « El Cid, portrait d'Edmond Brua », dans *Les Pieds-Noirs*, Paris, Philippe Lebaud, coll. Ces minorités qui font la France, p. 162.

<sup>161</sup> Albert-Paul Lentin, art. cit., p. 162.

<sup>162</sup> Albert Camus, « En manière de préface », *Fables Bônoises*, 3<sup>ème</sup> ed, Paris, Balland, 1972 [1938].

<sup>163</sup> Roland Bacri, art. cit., p. 149.

<sup>164</sup> Comme nous le savons, Corneille change la classification du *Cid* de tragicomédie à tragédie dans sa version de 1648 et la maintient dans sa version finale de 1660. Pour notre part, nous comprenons *Le Cid* plutôt comme une

quatre actes, en vers et en pataouète<sup>165</sup> ». Brua élève ainsi le parler des Pieds-noirs à la hauteur du français cornélien pour démontrer à quel point c'était une langue identitaire pour les Français d'Algérie, autant que le français classique pouvait l'être en France.

### 1. 9 De la parodie comme méthode

Comme nous l'avons indiqué, l'hypertextualité chez Brua est massive et affichée. Le titre annonce déjà le propos et l'intention de l'auteur, et le texte d'un bout à l'autre est effectivement parodique. Il ne s'agit pas d'une *parodie stricte*, comme la comprend Gérard Genette, mais d'un type plutôt mixte. La satire a aussi sa place dans la parodie de Brua : le texte est largement référentiel et on peut même y percevoir une volonté de réforme (entre autres, du mode de votation).

Étant donné le travail stylistique réalisé par l'auteur, certains analystes préfèrent nommer la *PDC* un pastiche.<sup>166</sup> En effet, Brua utilise un style noble – l'alexandrin classique – appliqué à un sujet vulgaire (réel et tiré de l'actualité). Toutefois, ce travail stylistique ne vise pas à mettre en évidence

---

tragédie que comme une tragédie. Pour une discussion sur cette nomenclature, nous renvoyons à notre travail : Mariana Reis Furst, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, a mistura de paixões em *Le Cid*, de Pierre Corneille, dissertation, Universidade Federal de Minas Gerais, nov. 2010, p. 82-87.

<sup>165</sup> Cette classification est de Siblot, *Mises en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale*, op. cit., p. 128. Brua a simplement qualifié sa pièce de « parodie » dans sa version finale, bien que dans la version de 1941 jusqu'à celle de 1944 nous trouvons l'appellation suivante : « farce algérienne en 4 actes et en vers ». D'ailleurs, Alcinthe, dans *L'Impromptu d'Alger*, appelle la *PDC* « une farce grotesque ». (Edmond Brua, *La parodie du Cid précédé de L'Impromptu d'Alger*, op. cit., p. 22). Nous discuterons plus amplement de cette question dans le chapitre 7.

<sup>166</sup> C'est le cas d'Albert Paul-Lentin, qui affirme que « Brua pastiche le bon La Fontaine et le Grand Corneille » (art. cit., p. 291). D'ailleurs, le *Chapelain décoiffé*, première parodie du *Cid*, est considérée aussi par certains spécialistes comme une parodie-pastiche. (Paul Aron, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire : quelques réflexions sur l'histoire du genre », *Modèles linguistiques*, n° 60, 2009, p. 17.) Dans un article qui porte sur la mise en scène réalisée à Paris en 1964, un journaliste se sert du même terme pour décrire la *PDC* : « Comme son titre l'indique, 'La parodie du Cid', n'est du célèbre drame de Corneille qu'une version très approximative, un pastiche sans irrévérence pour autant ». (« Chipette-Chimène s'installe à Bobino », *L'Aurore*, 16/03/1964, dans Edmond Brua, *Recueil sur La parodie du Cid, Paris, Bobino, 1964.*)

le style cornélien, mais plutôt à utiliser le moule classique afin d’anoblir le pataouète. D’ailleurs, comme pratique générique, le texte de Brua ne pourrait pas être considéré comme un pastiche de Corneille : selon la *Poétique* d’Aristote, une action basse écrite en drame serait une comédie, et non pas une tragédie. En consonance avec cette règle, dans les premières éditions de la pièce, de 1941 à 1944, Brua ajoute au titre de la *PDC* la description suivante : « Farce algérienne en 4 actes et en vers ».

Refusant d’inscrire Brua dans la continuité et même l’accomplissement de ce qu’ont initié Racine, Boileau et Furetière avec le *Chapelain décoiffé*, Genette écrit en note en bas de page : « La pochade en style pied-noir d’Edmond Brua qui porte ce titre [*Parodie du Cid*] (créée en novembre 1941, Charlot 1944) relève plutôt du travestissement ou, mieux, de ce que j’appellerai *parodie mixte*<sup>167</sup> ». L’oscillation entre le travestissement et la parodie mixte de la part de l’analyste est curieuse. Encore que le travestissement soit aussi « une pratique parodique », Genette lui attribue des caractéristiques particulières : il s’agit d’un exercice de version, dont l’assimilation (et non pas la distanciation) est le but. Qui plus est, le travestissement perd son efficacité et son actualité après quelques décennies, s’enfonçant dans la distance historique<sup>168</sup>. Concernant la *PDC*, les deux points sont discutables ; nous le démontrerons au fur et à mesure de notre travail. Pour notre part, il s’agira de comprendre dans quelle mesure Brua se distancie de son modèle et de montrer comment son texte, considéré comme « pièce de musée<sup>169</sup> », a été réactualisé par ses mises en scène et rééditions successives, n’étant jamais oublié dans le milieu où il est né<sup>170</sup>.

---

<sup>167</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 31.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>169</sup> Paul Siblot, « Mises en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale », *op. cit.*, p. 132.

<sup>170</sup> Dans l’avant-propos de la version posthume de la *PDC* de 1993, Jean Brua, fils de l’auteur, affirme qu’Edmond Brua était sceptique « quant à la survie d’un folklore pataouète coupé de son foyer originel ». Néanmoins, l’épreuve

En ce qui concerne la parodie, celle de type *mixte* viserait des œuvres étendues, représentatives d'un certain style ou d'un genre, tandis que *la parodie stricte* transformerait un texte singulier, de préférence. En ce sens, la remarque de Genette à propos des parodistes de Corneille au XVII<sup>e</sup> siècle nous semble curieuse : « un peu plus de persévérance dans la plaisanterie laborieuse nous aurait valu une comédie en cinq actes qui aurait pleinement mérité la qualification de *Parodie du Cid*<sup>171</sup> ». Or, il nous semble que c'est exactement ce qu'a fait Brua avec sa *Parodie du Cid* : une parodie d'une œuvre étendue, réalisée certes en quatre et non pas cinq actes.

Cela dit, nous adopterons pour notre travail la classification de « parodie » choisie par Brua lui-même dans sa dernière version de la *PDC*. De plus, dans notre perspective d'analyse littéraire et historique, nous considérerons la parodie comme une technique qui opère sur la structure, mais aussi comme un procédé visant un certain effet. Chez Brua, nous percevons une compréhension de la parodie pareille à celle des anciens, c'est-à-dire, « une pratique de la citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité<sup>172</sup> ». Le détournement, indispensable à la parodie, passe notamment par des recontextualisations d'un fragment de texte sans transformation et des recontextualisations avec des transformations minimales<sup>173</sup>.

Prenons en guise d'exemple cette réplique de l'Infante réattribuée à Madame Carmen :

---

du temps a révélé le contraire, en montrant un public toujours désireux de lire cette œuvre : « Fallait-il, comme on dit aujourd'hui à tout propos, "laisser les morts enterrer les morts" ? Voilà une quinzaine d'années que le chœur impatient des sollicitations nous répondait que non. Et que, de fonds d'édition en fonds de malle, s'éclaircissaient les rangs des vieux soldats, les derniers volumes de la "Parodie" et des "Fables", que les moins résignés à cette perte (et parfois, il faut bien le dire, les plus résolus à des gains faciles) prolongeaient ou multipliaient par la médecine de la photocopie ». (Edmond Brua, *Œuvres soignées*, Avant-propos, 1993, p. 5.)

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>173</sup> Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 31-32.

## L'INFANTE

Mets la main sur mon cœur  
 Et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur,  
 Comme il le reconnaît <sup>174</sup>.

## MADAME CARMEN

Mets la main au têté...  
 Roro ! Roro ! Ti as vu comment qu'il a sauté,  
 Comment qu'y s' le connaît <sup>175</sup>?

Le dernier vers prononcé en pataouète par Mme Carmen est littéralement calqué sur celui de l'Infante. On notera cependant qu'il se termine par une ponctuation plus expressive. D'ailleurs, il y a beaucoup plus d'exclamations et d'interrogations dans le texte de Brua que dans celui de Corneille. En ce qui concerne les transformations lexicales, le mot « têté », à la place du « cœur », rend la scène plus comique. Une autre transformation, d'ordre structural, évoque aussi un jeu scénique. Au lieu de taire le nom du vainqueur, Mme Carmen le prononce, réagissant ainsi davantage aux sursauts causés par le nom qu'au trouble qu'elle ressent à son écoute. De même, devant la réplique de Fifine à Chipette, dans la scène 1 de l'acte I, nous lisons dans les didascalies : *la bouche pleine*. Cette indication n'est pas anodine, puisqu'elle renvoie à l'un des aspects matériels du comique populaire décrit par Bakhtine, le fait de manger<sup>176</sup>, que la mise en scène est capable de montrer avec plus de succès que le texte. Ainsi, si d'un côté il y a détournement de sens par les transformations opérées dans le texte, de l'autre il y a une fonction comique mise en évidence par les éléments du théâtre.

---

<sup>174</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 83-85, dans *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, t.1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, page 738.

<sup>175</sup> Edmond Brua, *La parodie du Cid, précédé de l'Impromptu d'Alger*, op. cit., acte I, scène 2, p. 71.

<sup>176</sup> L'auteur souligne encore : le boire, la digestion, la vie sexuelle. (Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*, Brasília, Hucitec, 2008, p. 16. [Traduit du français *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970])

Tout en nous fondant sur le texte, il s'agira donc aussi de voir la *PDC* comme une représentation qui met tout à l'envers, qui effectue, dans les termes de Mikhaïl Bakhtine, un rabaissement des sujets en gardant l'ambivalence de la négation et de l'affirmation, comme le postule le théoricien dans son étude *sur le réalisme grotesque*<sup>177</sup>. D'après Bakhtine, pour ce qui concerne le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, il y a d'un côté le grotesque moderniste qui reprend les traditions du grotesque romantique tout en étant sous l'influence des courants existentialistes. Ses principaux représentants sont Alfred Jarry, les surréalistes et les expressionnistes. De l'autre, il y a le grotesque réaliste, qui reprend les traditions du réalisme et de la littérature populaire. Ses représentants sont Thomas Mann, Bertolt Brecht et Pablo Neruda. La *PDC* serait plutôt du côté de cette dernière<sup>178</sup>. Le rire qui s'y manifeste est à la fois sarcastique et joyeux, on y perçoit la coprésence du sérieux et du comique.

Ainsi, dans *L'Impromptu d'Alger*, les marquis démontrent que le comique et le sérieux vont ensemble dans la *PDC*. Certes, Brua remue la boue qui dormait dans l'eau stagnante de la colonie, mais il le fait avec une farce. À la question de Phileste : « Qu'en a fait votre auteur ? Un pavé gigantesque ! », Alcinthe répond : « Un pavé dans la mare... ». Ce à quoi Phileste réplique : « Une farce grotesque ! ». Tandis que Phileste s'amuse lorsqu'il lit la parodie, Alcinthe s'émeut et nous donne les raisons de son émotion :

Il est dans cet ouvrage un dessein dramatique  
 Qui fait vibrer en moi la corde sympathique  
 Et ces tristes héros, dans leur vulgarité,

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 10 ; p. 17. Le *réalisme grotesque* est une conception esthétique dont le système d'images est celui de la culture comique populaire. Les traits marquants du *réalisme grotesque* sont le *rabaissement* et l'*ambivalence*.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

Me peignent noirement la pauvre Humanité <sup>179</sup>.

Ce rapprochement de la vulgarité et de l'humanité fait qu'Alcinthe conclut tout de suite : « Je déteste le rire, il est trop près de larmes ». Comme l'explique Alcinthe, montrant le livre : « Pour vous c'est la caricature/ Mais pour moi c'est le drame. Et si je vous assure/ Que chaque personnage ici représenté... [...] / ...a vraiment existé, / Vous me direz... ». Ce sur quoi Phileste le coupe : « Chansons ! ».

La pièce oscille donc non seulement entre le sérieux et le comique, mais aussi entre la référence socio-historique et la fiction. Alcinthe semble nous fournir une clé pour lire cette œuvre : « Mais voir double en ceci, c'est voir bien ; Ici l' élu du peuple et là le souverain ». L'histoire ne serait pas loin de la fiction, mais il faut toujours pouvoir les distinguer : « voir double » pour « voir bien ». En parlant du succès de la *PDC*, Laffly en montre lui aussi la double face à travers l'image du miroir : « On se reconnaissait dans ces personnages comme on se reconnaît dans un miroir grossissant : la réalité de référence est loin de la légende, mais on rit de l'image déformée, **à la fois fidèle et infidèle**<sup>180</sup> ».

Dans une perspective bakhtinienne, la parodie a donc des implications culturelles et idéologiques. Elle porte une vision du monde, mais elle est aussi une lutte contre les stéréotypes et contre la tendance des discours à se scléroser. Linda Hutcheon met en évidence le fait que, lorsque nous parlons de parodie, il ne s'agit pas simplement de la relation entre deux textes, mais aussi d'une intention de parodier une œuvre (ou un ensemble des conventions) et d'une reconnaissance de cette

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>180</sup> Georges Laffly, « Préface », *op. cit.*, p. 14. (C'est nous qui soulignons)



intention de la part du lecteur. En s'appuyant sur la sémiotique pragmatique d'Umberto Eco, elle rappelle que le langage est non seulement un système, mais aussi un produit historique : le lecteur interprète ce qui est suscité par les structures du discours<sup>181</sup>. Ainsi, pour Hutcheon, la réception aussi bien que la production de la parodie doivent être prises en compte par l'analyste.

Deux autres idées d'Hutcheon que nous voudrions retenir pour notre travail sont celle de l'ambivalence de la parodie et celle de son potentiel didactique. En ce qui concerne le premier aspect, l'auteure affirme que la parodie est à la fois répétition conservatrice et différence révolutionnaire, car elle implique une distanciation critique entre le texte à être parodié et la nouvelle œuvre qui l'incorpore<sup>182</sup>. Dans le même sens, Sangsue affirme que dans la parodie il y a une sorte d'« admiration détournée », un hommage qui ne veut pas s'avouer comme tel : « la parodie permet à celui qui la pratique de garder ses distances, de s'adonner à l'œuvre admirée en restant indépendant<sup>183</sup> ».

Ainsi, bien qu'Edmond Brua se soit mis dans une position d'apprenti par rapport à Corneille, il a néanmoins endossé une posture critique. Rappelons à cet égard la citation de Théophile Gautier inscrite en épigraphe de la version de 1972 : « La seule parodie amusante et curieuse des grands maîtres est faite par leurs disciples et leurs admirateurs<sup>184</sup> ». Or, dans le texte de Gautier, il y a un point-virgule et la phrase continue : « ce sont eux qui par leurs imitations maladroites mettent en relief les défauts de l'ouvrage qu'ils copient<sup>185</sup> ». Nous ne voulons pas affirmer par là que Brua

---

<sup>181</sup> Hutcheon, Linda, *Uma teoria da paródia*, Rio de Janeiro, Edições 70, 1989, p. 22-24. [Traduit de l'anglais: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.]

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>183</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 106.

<sup>184</sup> Edmond Brua, *La Parodie du Cid, précédé de L'Impromptu d'Alger*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>185</sup> Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 214

avait un intérêt caché à mettre Corneille à mal. Cependant, nous signalons cette dualité de la parodie, où l'admiration ne va jamais sans une critique, étant donné le changement de sens qu'elle opère.

D'après Sangsue, l'admiration du parodiste le pousse soit à rivaliser avec les grandes œuvres, soit à relativiser leur gloire, soit à détourner à son profit une partie de cette gloire<sup>186</sup>. Nous ajouterons à cela une quatrième motivation : celle de dépoussiérer le texte, de le faire connaître dans un autre contexte, mais autrement. Dans une lettre à Brua, Camus comprend ce renouvellement du texte cornélien qui est aussi dépassement du texte en contexte algérien : « Je l'ai lue avec plaisir [la plaquette envoyée] et je me suis amusé à suivre votre travail sur le texte plus morose de Corneille. J'ai mieux goûté ainsi vos réussites et vos trouvailles<sup>187</sup> ».

Ainsi, pour Sangsue, la démarche du parodiste serait semblable à celle du critique plutôt qu'à celle du traducteur. Le parodiste « choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela « en acte », dans un commentaire qui se traduit par une réécriture ou une récréation de cette œuvre<sup>188</sup> ». La *PDC* est en effet, plus qu'une pochade, une critique « en acte » ; mais elle est aussi, plus qu'une critique de Corneille : c'est une relecture du *Cid* dans un nouveau contexte.

Nous voulons souligner aussi l'aspect didactique de la parodie. Hutcheon rappelle que la parodie est fréquemment considérée comme élitiste. Elle souligne que peu d'attention est dirigée vers la

---

<sup>186</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 110.

<sup>187</sup> Lettre du 22 septembre 1941 d'Albert Camus répondant aux envois des premières éditions de *La Parodie du Cid* et de *Souvenir de la Planète*, d'Edmond Brua. Disponible sur [esmma.free.fr](http://esmma.free.fr).

<sup>188</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 11.

valeur didactique de la parodie dans l'enseignement ou l'appréhension de l'art du passé, par l'incorporation textuelle et le commentaire ironique<sup>189</sup>. Alcinthe, l'un des marquis de *L'Impromptu d'Alger*, prend la défense de l'auteur de la *PDC* en signalant l'aspect didactique de celle-ci : « Et s'il [l'auteur] semble brûler des maîtres adorés, / Il les révèle à ceux qui les ont ignorés <sup>190</sup> ». Brua lui-même, dans l'une de ses notes dans *L'Impromptu d'Alger* de 1942, renforce l'aspect pédagogique de sa parodie<sup>191</sup>.

D'une enquête effectuée par un quotidien d'Alger, il résulte que les libraires de cette ville ont vendu en 1941, près d'un million de volumes, parmi lesquels une quantité considérable d'ouvrages classiques. On a vu fréquemment des personnes de tout âge et de toute condition acheter en même temps *Le Cid* et sa parodie. Cette tendance n'a pas échappé à quelques universitaires avisés qui l'ont encouragée chez leurs élèves et ont ainsi obtenu des résultats surprenants dans l'étude du chef-d'œuvre cornélien<sup>192</sup>.

Cette histoire – qui nous semble plutôt fictionnelle, étant donné son exagération mais également car nous n'avons trouvé aucun registre du type dans les quotidiens d'Alger – démontre toutefois une volonté de l'auteur de faire connaître la littérature classique par le biais de sa parodie, mais aussi de faire connaître le pataouète par le biais de la littérature française<sup>193</sup>.

C. S. Lewis, dans un livre qui porte sur la critique littéraire et son apprentissage en milieu scolaire, affirme que la réaction la plus habituelle d'un élève intelligent à ce qu'il lit s'exprime par la parodie et par l'imitation<sup>194</sup>. La défense de Lewis est que l'élève doit être capable de recevoir l'œuvre avant

---

<sup>189</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 27.

<sup>190</sup> Edmond Brua, *La Parodie du Cid, précédé de L'Impromptu d'Alger*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>191</sup> Cf. note de bas de page 78.

<sup>192</sup> Edmond Brua, *L'Impromptu d'Alger, un acte en vers avec des notes...*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>193</sup> En parlant de la mise en scène de la pièce représentée en 1964 à Bobino, Jean Outourd souligne l'originalité de la *PDC* et le fait qu'elle nous transporte dans un autre monde : « On oublie presque *Le Cid*. On assiste à une pièce originale, mettant en scène des personnages très amusants et très pittoresques, qui parlent une langue cocasse et vraie ». (Jean Outourd, « La parodie du Cid », *France-soir*, 10/03/1964 [?], dans Edmond Brua, *Recueil sur La parodie du Cid*, Paris, Bobino, 1964.) La parodie de Brua est ainsi, à la fois, une possibilité d'entrée dans deux mondes : celui des classiques et celui de Bad-el-Oued.

<sup>194</sup> C.S. Lewis, *Um experimento em crítica literária* [Traduit de l'anglais: *An Experiment in Criticism*, 1961], Thomas Nelson Brasil, 2019, p. 103.

de la juger. Au-delà des élèves les plus brillants, comme c'était certainement le cas de Brua par rapport à Corneille, la parodie est sans doute pour tous les étudiants « une invitation à se (re)plonger éperdument dans la littérature, à l'histoire de laquelle elle pourrait offrir une facétieuse introduction<sup>195</sup> ». Nous passons donc à cette plongée, en espérant que d'autres puissent s'aventurer à notre suite dans ces eaux.

---

<sup>195</sup> C'est la proposition de Laurent Robert dans son étude sur *Le Cid* de Georges Fourest, proposition avec laquelle nous sommes d'accord. Il la justifie ainsi : « Dans les programmes comme dans les manuels, en effet, l'accent est mis sur l'enseignement des pratiques discursives, et non plus sur la découverte d'une œuvre pour elle-même et dans son contexte historique. [...] Une telle approche peut générer certains malentendus tant théoriques qu'historiques ou pédagogiques. Aux yeux des élèves, elle risque en outre de réduire à une fonctionnalité discursive une œuvre qui vaut beaucoup mieux que cela. » Laurent Robert, art. cit., p. 1.

## Chapitre 2 : Les personnages de la *PDC*

### 2.1 La liste des personnages

D'après Jacques Scherer, la liste des acteurs qui apparaît au tout début d'une pièce classique se présente dans un ordre hiérarchique, inspiré par le système des classes présent dans la société. Le critique énumère en ordre décroissant : tout d'abord les rois, lesquels sont suivis par les nobles, puis le héros et son groupe familial et finalement les serviteurs, qui parfois ne sont même pas nommés<sup>196</sup>.

À titre de comparaison, mettons côte à côte la version définitive de la liste des personnages de Corneille et celle, aussi définitive, de Brua :

#### *Le Cid*

D. FERNAND, premier roi de Castille  
 D. URRACQUE, infante de Castille  
 D. DIÈGUE, père de don Rodrigue  
 D. GOMÈS, comte de Gormas, père de Chimène  
 D. RODRIGUE, amant de Chimène  
 D. SANCHE, amoureux de Chimène  
 D. ARIAS, gentilhomme castillan  
 D. ALONSE, gentilhomme castillan  
 CHIMÈNE, fille de don Gomès  
 LÉONOR, gouvernante de l'infante  
 ELVIRE, gouvernante de Chimène  
 Un page de l'infante

#### *La Parodie du Cid*

DODIÈZE, marchand de brochettes, courtier électoral  
 GONGORMATZ, dit « Le Comte », ancien patron coiffeur, courtier électoral  
 RORO, chômeur, fils de Dodièze  
 Monsieur FERNAND\*\*\*, député  
 FATMA, femme de ménage chez Madame Carmen  
 AYACHE, agent électoral  
 ALPHONSE, agent électoral  
 ALI, petit commissionnaire  
 CHIPETTE, sans profession, fille de Gongormatz, fiancée de Roro  
 Madame CARMEN\*\*\*, propriétaire  
 FIFINE, bonne à tout faire chez les Gongormatz

---

<sup>196</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 23. Comme il est d'usage, nous maintiendrons la nomenclature « liste des acteurs » lorsque nous faisons référence aux personnages d'une pièce classique. Chez Brua, pourtant, la liste de personnages se distingue de celle des acteurs, comme il arrive souvent dans les pièces modernes. Quand il s'agit de comparer les deux auteurs, nous choisissons la désignation « liste des personnages », afin de garder la distinction présente dans la *PDC*.

On note d'emblée que Corneille nomme 12 personnages dans *Le Cid* tandis que Brua en énumère 11 pour la *PDC*. C'est parce que le personnage de La Sanche n'a été introduit dans la parodie qu'à partir de la 8<sup>e</sup> édition. Dès son insertion dans la pièce, pourtant, il ne figure qu'en note de bas de page sous la liste des personnages.

Concernant Corneille, les changements par rapport aux versions antérieures du *Cid* touchent trois des personnages : Don Rodrigue, Chimène et Elvire. Dans le cas de D. Rodrigue, Corneille supprime la désignation de « fils de Don Diègue », qui figurait dans les éditions de 1637 à 1656, et maintient celle de « amant de Chimène ». Pour Chimène, toutefois, l'auteur remplace la désignation de « maîtresse de Don Rodrigue et de Don Sanche », présente dans les éditions de 1637 à 1644, par celle de « fille de Don Gomès ». Ainsi, dans l'édition de 1660, tandis que D. Rodrigue est défini exclusivement par son rôle d'amant, Chimène l'est uniquement par celui de fille. Cependant, l'intrigue amoureuse reste centrale, étant donné les termes d'amant et d'amoureux de Chimène qui suit les noms de D. Rodrigue et D. Sanche respectivement. De son côté, Elvire, définie comme « suivante » de 1637 à 1656, se voit élevée en 1660 au rang de « gouvernante », mais ce changement n'est qu'une affaire de mode dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>197</sup>.

Dans l'édition de la *PDC* de 1941, l'organisation est tout aussi hiérarchique et genrée. Les pères occupent la première place, suivis par le héros, le député, les agents électoraux et le petit commissionnaire. Ensuite, viennent les personnages féminins de la pièce, avec l'héroïne à leur tête,

---

<sup>197</sup> La suivante a tout d'abord remplacé l'ancienne nourrice, dont le rôle était essentiellement comique au début du XVII<sup>e</sup> siècle. La nourrice était jouée par un homme au visage couvert d'un masque. « [E]nnoblie et promue à la dignité de confidente », la nourrice figure dans la tragi-comédie. Toutefois, après la Fronde et les observations de l'abbé d'Aubignac en 1657 sur la place excessive des suivants ou confidentes, le rôle devient démodé, raison pour laquelle il est remplacé par celui de gouvernante. (Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 54-55)

Chipette, suivie de Madame Carmen, Fifine et Fatma. À partir de 1945, la liste originale subit un changement occasionné par le déplacement du personnage de Fatma, qui se retrouve tout de suite après le député Fernand. La femme de ménage chez Madame Carmen vient donc avant les agents électoraux et le petit commissionnaire et est séparée des autres femmes de la pièce. La seule raison qui justifie ce nouvel ordre est la liste des acteurs figurant dans la pièce à partir de l'édition de 1944<sup>198</sup>. Dans cette nouvelle liste, Brua présente d'abord les acteurs et ensuite les actrices. Comme le rôle de Fatma est tenu par Jean Varor, un acteur masculin, Fatma monte dans la liste des personnages. Par rapport à Corneille, nous remarquons aussi que Monsieur Fernand occupe une place bien plus basse dans la liste de Brua (après les parents et le héros), tandis qu'Ali est mis plus haut (juste après Alphonse et avant les noms de femmes). Nous constatons aussi que, contrairement à la pièce de Corneille où le page n'est connu que par sa fonction, dans la *PDC* le petit commissionnaire arabe qui le remplace reçoit un prénom (Ali).

La liste des personnages chez Brua ne souscrit donc pas au souci moderne d'égalitarisme qui, selon Scherer, mènerait les auteurs à proposer une distribution par ordre d'entrée en scène<sup>199</sup>. Brua se situe plutôt du côté des classiques que des modernes dans ce domaine. Pour les premiers, le pouvoir paternel et le pouvoir royal sont « absolus et généralement indiscutés<sup>200</sup> ». Il revient au père de décider du mariage de ses enfants, en raison de la richesse ou de la puissance, non de l'amour. La présence des parents en tête de la liste des personnages de Brua, renforcée tout au long de la pièce par la répétition de l'argument cornélien de l'approbation parentale, témoigne de la proximité

---

<sup>198</sup> Dans la version de 1944, Brua ajoute la liste des acteurs, mais Fatma figure encore à la toute fin de la liste des personnages. C'est dans la version de 1945 que Fatma apparaît après le député dans la liste de personnages et que le nom de Jean Varor, par conséquent, suit celui des acteurs dans la liste des acteurs de la pièce.

<sup>199</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 23.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 39.

de l'auteur avec les classiques, et ce, même si l'aboutissement de l'histoire du couple d'amants semble déconstruire l'autorité paternelle. Sur le plan métalittéraire, le maintien de l'ordre classique dans la liste des personnages apparaît donc comme une sorte de révérence du parodiste à la tradition.

On notera aussi que, contrairement à ceux de Corneille, les personnages de Brua ne sont pas définis par leur position de pouvoir ou leur rang symbolique (fondé sur l'honneur), mais par leur occupation ou par leur statut de chômeur. Ce n'est pas « l'être » qui compte, mais « l'avoir ». Ce qui définit les personnages cornéliens est leur noblesse; la description par l'emploi est réservée à ceux qui sont situés au bas de l'échelle sociale de la cour, comme c'est le cas du page et des deux gouvernantes, Léonor et Elvire. Chez Brua, à part le député, tous font « de petits travaux » et, selon Gongormatz, même Fernand, « tout député qu'il est, c'est pas plus que les autres!<sup>201</sup> ».

L'exception à cette règle serait l'étrange attribution à Gongormatz du titre de « Comte ». Dans la pièce, La Sanche mentionne aussi ce « titre » de Gongormatz à Monsieur Fernand : « Mâ s'y perd la figure, y s'appell' plus "Le Comte"<sup>202</sup> ». Pourtant, l'histoire de Bad-el-Oued n'a aucun rapport avec la noblesse des personnages cornéliens. Qui plus est, comme nous venons de le voir, la liste des personnages met en évidence leur métier et non leur titre. Il y aurait donc là un petit clin d'œil à Corneille. Selon La Sanche, le père de Chipette aurait reçu ce surnom par ressemblance avec un autre : « Que, d'après les on-dit, si je fais pas d'erreur, /Vec un nommé Lecomte y s'ressemb' à fair' peur <sup>203</sup> ». Or, la pièce de Brua insinue que Gongormatz est né de père inconnu. On comprend

---

<sup>201</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 75.

<sup>202</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 115.

<sup>203</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 116.



donc que ce Lecomte auquel il ressemble serait sans doute son père. Il y a peut-être aussi un jeu de mots entre « Le Comte » et « le compte » des votes qui feront triompher Monsieur Fernand aux élections. Comme le dit Roro : « Après la mort du “Comte” et les morts de comptés / À ma réputation je peux rien rajouter<sup>204</sup> ».

Bien que D. Sanche soit présent dans la liste de Corneille, dans sa parodie, Brua n'hésite pas à le laisser longtemps de côté, ce qui peut être compris comme un désaccord entre le parodiste et son maître. Le personnage ne sera intégré que dans la 8<sup>e</sup> version de la pièce, en 1951. Citons à cet égard les paroles de Phileste lorsqu'Alcinthe souligne les fautes de l'auteur : « [Alcinthe] On supprime Don Sanche et tout le cinquième acte ! / [Phileste] On l'*avait* supprimé serait la forme exacte. / C'est par un point d'honneur qu'on vous l'a rétabli, / Les détracteurs disant que c'était un oubli. / Mais Voltaire, déjà, le trouvait insipide<sup>205</sup> ». Par ces vers, l'auteur signale autant ses intentions, que le fait d'avoir bien planifié sa parodie et sa démarche créatrice.

D'autres personnages, pourtant présents dans la pièce de Brua, ne figureront jamais dans la liste des personnages. C'est peut-être parce qu'ils n'ont pas de correspondance chez Corneille. Le premier est un personnage collectif : La Foule. Elle est absente lors de la première de la *PDC*, puisqu'en 1941 la pièce ne comptait que sept scènes dans l'acte IV. À partir de la version de 1951, la *PDC* a trois scènes de plus et La Foule apparaît justement dans la scène 8 de l'acte IV. Elle ne se manifeste que par les *vifs applaudissements* qu'elle prodigue à Roro. Sa fonction est sans doute

<sup>204</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, p. 170.

<sup>205</sup> Edmond Brua, « L'Impromptu d'Alger », dans *La parodie du Cid*, op. cit., p. 27-28.

d'alléger le long discours de celui-ci<sup>206</sup>. En 1941, en effet, il n'y avait pas d'interruption dans le discours de Roro, dont la longueur de la réplique est similaire à celle de D. Rodrigue; pour cette raison, la Foule ne pouvait pas se manifester. Quoi qu'il en soit, comme il s'agit d'une présence scénique, cette Foule nécessite un grand nombre d'acteurs pour être jouée. Le fait qu'elle ne soit pas mentionnée dans la liste des personnages demeure donc intrigant et démontre, d'une certaine façon, une moindre préoccupation pour la mise en scène de la part de l'auteur, ou peut-être des scrupules à ajouter de nouveaux personnages à la liste de son modèle<sup>207</sup>.

De son côté, L'Agent de police, qui apparaît dans la scène 9 de l'acte IV de la version de 1951, figurait déjà dans la version de 1941, dans la scène 6 de l'acte IV, avec un rôle bien semblable. En 1941, L'Agent se fait remarquer à deux moments. D'abord, c'est Chipette qui l'observe en disant : « Pour qui c'est ce sifflet qu'i' sort Monsieur l'Agent ?<sup>208</sup> ». Ensuite, dans la scène 7 de l'acte IV, l'auteur signale dans une didascalie que l'Agent est le dernier personnage à quitter la scène. Dans les versions de 1951 à 1972 de la *PDC*, les paroles de Chipette à la fin de la scène 9 de l'acte IV sont suivies d'un petit ajout scénique : *L'agent, à tout hasard, lance un coup de sifflet*<sup>209</sup>. Il prend aussi des notes sur un calepin, ce qui suscite une nouvelle remarque de Chipette : « Qu'est-ce qu'y veut cet agent? /Pendant c'temps, les voleurs y peuv' tuer les gens! <sup>210</sup> ». L'observation souligne en quelque sorte l'inutilité du personnage dans le contexte et le fait que la « poulice » serait plus

---

<sup>206</sup> En 1945, dans la scène 4 de l'acte IV – qui correspond à la scène 8 de l'acte IV de la version de 1951 – apparaît, dans la liste des personnages au début de la scène, le personnage collectif nommé « Électeurs ». Il est probable qu'il soit l'antécédent de « La Foule » de 1951, bien qu'aucune didascalie en 1945 ne décrive son rôle sur scène.

<sup>207</sup> Rappelons toutefois qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il pouvait y avoir des figurants sur scène qui représentaient, par exemple, la cour du roi, et qui ne sont pas cités dans les listes de personnages.

<sup>208</sup> Edmond Brua, *PDC*, 1941, acte IV, scène 6, p. 75. Cette réplique est une allusion au célèbre vers d'Oreste dans *Andromaque* de Racine : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes? » (Jean Racine, acte V, scène 5, v. 1681.) Dans la version de 1972, le vers est repris dans l'acte IV, scène 9, p. 190.

<sup>209</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, p. 118.

<sup>210</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 195.

utile dans d'autres lieux – ce qui est bien pertinent pour l'époque et le serait encore aujourd'hui. Comme dans le cas de La Foule, L'Agent n'aura jamais de place dans la liste de personnages.

Outre leur situation dans la liste et la spécification de leurs métiers, les noms choisis par l'auteur pour ses personnages ainsi que leurs caractéristiques physiques, psychologiques et sociales mettent en évidence leurs ressemblances et leurs oppositions, soit du point de vue de la constellation des personnages de Brua, soit par rapport aux personnages cornéliens. Nous analyserons dans cette perspective les personnages de la *PDC* par groupes distincts : les pères, les héros, les figures publiques, les subalternes.

## 2. 2 Les pères

Du point de vue de l'onomastique, nous remarquons que si le titre de « Don » ne se retrouve plus devant le nom des pères de la *PDC*, il leur est en quelque sorte incorporé. En effet, par un processus d'agglutination, la première syllabe du nom de Gongormatz ainsi que celle de Dodièze aident à maintenir les sons que l'on entendait en « Don Gomès, comte de Gormas », et « Don Diègue ». Chez Gongormatz, la fin du nom renvoie au jeu de la ronda, joué par Madame Carmen à la scène 4, de l'acte II : « Tiens, oilà Gongormatz, / L'as de bastos, qu'à Bone on s'l'appelle as de matz<sup>211</sup> ». Gormas devient donc Gormatz tandis que, par une déformation régionale de la langue, Diègue devient Dièze<sup>212</sup>, avec pour résultat comique un jeu de mots sur la note de musique « do dièze ».

---

<sup>211</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, p. 112.

<sup>212</sup> Ce qui le rapproche davantage du nom espagnol du Cid historique : Rodrigo Diaz.

Les deux pères sont âgés et veufs. Dodièze a déjà fait partie de l'Armée d'Afrique et son corps tatoué en porte la trace. Toujours sur le plan physique, il a les cheveux blancs et des rides sur le front qui révèlent bien son âge : plus de quatre-vingts ans. Il y aurait eu un temps où Dodièze était « costaud », mais au moment où la pièce se déroule, c'est « un lion qui n'a plus de force<sup>213</sup> », « un vieux péteux<sup>214</sup> », comme l'affirme son fils. Selon Madame Carmen, Dodièze est « Le lion des Brochettes<sup>215</sup> ». Depuis quarante ans il tient une boutique<sup>216</sup> où il vend des merguez et des brochettes. Ce qu'il fait dorénavant, selon Gongormatz, c'est « du travail arabe<sup>217</sup>».

L'expression exige que nous nous arrêtions un peu, afin de la contextualiser davantage. Les Musulmans commencent à être appelés « Arabes » après la conquête française. Les Français, lors de leur arrivée à Alger, les appellent tous ainsi sans distinction. D'après Lanly, si d'un côté ce terme a toujours été employé pour désigner ceux qui sont vêtus d'un haïk, d'un burnous ou d'une djellaba en opposition aux Juifs, aux Européens et aux Français eux-mêmes; de l'autre, des mots comme « Musulmans », « Algériens » ou « Français-Musulmans » ont toujours été employés dans des désignations plus diplomatiques. Lanly remarque que le terme « Arabe » ainsi que celui d'« Indigène » finissaient pour être sentis comme péjoratifs par les intéressés. Dans les classes populaires, ils continuaient à être employés à côté « de tout un lot de surnoms généralement malveillants et chargés de quelque ressentiment <sup>218</sup> ».

---

<sup>213</sup> Edmond Brua, *PDC* acte II, scène 2, p. 101.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 107.

<sup>216</sup> La *PDC* réfère à ce petit commerce par les mots « boutique » et « baraque ». Ce dernier terme fait partie du pataouète courant. Il s'agit de toute évidence d'un établissement très modeste assimilable à une échoppe ou un « boui-boui ». Nous utilisons le terme « boutique » qui correspond davantage au français normatif.

<sup>217</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 68.

<sup>218</sup> André Lanly, *op. cit.*, p. 51.

Ainsi, l'adjectif « arabe », pris pour « indigène musulman, est dépréciatif dans une série d'expressions employées par les Européens ». Dans un même ordre d'idées,

Un *travail arabe* désigne un travail fait sans précision, selon une technique toute rustique. Les « Arabes » eux-mêmes ont reconnu la supériorité des Européens à ce point de vue (et peut-être le seul) puisqu'un de leurs proverbes déclare « qu'une chose n'est bien ajustée que par la main du Roumi ». Et cependant leurs dessins, gravures, sculptures, leurs « arabesques » en somme, sont un modèle de finesse. Et quand on dit, avec de l'humeur, à un entrepreneur ou à un ouvrier : « c'est du travail arabe! c'est fait à la mode arabe! » cela ne signifie pas nécessairement que c'est un « Arabe » qui l'a fait. Nous trouvons cependant bien optimiste celui qui nous dit que la légende de l'imperfectible musulman, le slogan du *travail arabe* ont été balayés et relégués au sottisier sociologique<sup>219</sup>.

Comme nous pouvons le constater, encore que l'expression ne fasse pas référence à un « Arabe » qui fait un mauvais travail, elle garde quand même un sens dépréciatif. D'après Lanly, l'expression « c'est du travail arabe » est synonyme de « ce n'est pas sérieux <sup>220</sup> ».

En opposition au « travail arabe » qui caractérise l'activité quotidienne de Dodièze, il avait été, auparavant, « un grand capabe<sup>221</sup> » du parti. La preuve en est que, lors d'un ballottage, il avait fait voter les morts et apporte cinq cents voix à son candidat.

À cause des élections, il a même eu trois bras cassés et neuf condamnations. Sa relation avec Monsieur Fernand remonte au temps où celui-ci n'était pas encore député et, pour lui, Dodièze aurait toujours remporté la victoire aux élections. Après avoir fait le service militaire, levé des sacs de pommes de terre, gagné les élections avec les voix du cimetière, et obtenu l'ordre de « commandant » du Nitram Ifrikate pour les services rendus, Dodièze finit par être « tapé » avec son propre soufflet (de pâtisserie) par Gongormatz dans sa boutique devant sa clientèle, et se retrouve avec un œil au beurre noir.

---

<sup>219</sup> André Lanly, *op. cit.*, p. 52.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 68.

De son côté, Gongormatz « n'a qu'un œil, mâ pir' qu'un œil de bœuf !<sup>222</sup> », une « oreill' fine<sup>223</sup> » et « une langu' de vipère<sup>224</sup> ». Il n'a pas beaucoup de cheveux, puisque Roro affirme : « A'c tes quat'cheveux, j'me fais des bross' à dents !<sup>225</sup> ». Il est capable d'une certaine élégance, si l'on en croit sa manière de s'habiller avant d'aller voir Fernand, comme le confie Chipette à Fifine : « vec le pantalon neuf et les jolis souyers, /Un bon dieu de galure et le p'tit nœud frivole/ Que si tu t'le oirais c'est forcé qu'tu rigoles<sup>226</sup> ». Après l'altercation avec son futur gendre, qui lui a donné deux coups de savate, Gongormatz a six dents de moins et ne voit plus, pour un temps, du seul œil qui lui reste tant il est boursoufflé. Gongormatz démontre lui aussi une certaine fidélité à Fernand : pour le député, il a déjà fait deux ans de prison à Barbarousse<sup>227</sup>, ce qui représente cependant moins de temps que Dodièze. Concernant ses habitudes, il est « le roi des chiqueurs<sup>228</sup> ». Brua ajoute certains autres défauts de caractère au père de Chipette : il est têtu, il ne s'excuse jamais, il est peu raisonnable et c'est en plus un traître<sup>229</sup>, puisqu'il décide de voter pour Lopez, alors qu'à la veille du scrutin, il défendait encore Monsieur Fernand.

C'est cependant un adversaire redoutable, ainsi que le rappelle Roro : « Je serche à ton papa, que tous y z'en ont peur<sup>230</sup> ». Il semble être aussi être le principal obstacle aux projets du couple d'amants. Alors que Rodrigue affirme chez Corneille : « Que de maux et de pleurs nous coûteront

---

<sup>222</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 66.

<sup>223</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 66.

<sup>224</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 67.

<sup>225</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 102.

<sup>226</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 68.

<sup>227</sup> Barbarousse : prison centrale à Alger. Nom qui résulte à la fois de l'altération de Arudj (fondateur de la régence d'Alger) et de la dénomination argotique de la police : « la rousse ». (Paul Siblot, « Cagayous antijuif, un discours colonial en proie à la racisation », *Mots*, n° 15, oct. 1987, p. 61.)

<sup>228</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 100.

<sup>229</sup> Ce qui est bien différent du personnage de D. Gomès, un homme d'honneur.

<sup>230</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 4, p. 139.

*nos* pères !<sup>231</sup> », Roro affirme : « Qué coup de trafalgar qu’y nous a fait *ton* père !<sup>232</sup> ». Si, selon Roro, Gongormatz est le responsable du désastre, d’après Chipette, le problème vient plutôt de Dodièze qui est tout à fait indifférent à leur amour : « mon père il est consent et son père y s’en fout<sup>233</sup> », affirme la fille de Gongormatz à Madame Carmen. Quoi qu’il en soit, les intérêts des parents ne sont clairement pas les mêmes que ceux des enfants.

Alors que l’amour et le devoir figurent ensemble et en opposition chez Roro et Chipette, pour les pères c’est l’honneur qui compte le plus. Sous cet aspect, il n’y a pas de différence par rapport à Corneille. Dodièze affirme que Gongormatz lui a « levé l’honneur » et cela est « pir’ que le pèse<sup>234</sup> ». Or, même si Roro décide de « taper » « l’enfonceur à papa », il n’est pas convaincu, comme l’était D. Rodrigue, d’être le vengeur d’une « juste querelle<sup>235</sup> ». Au contraire, le fils de Dodièze affirme : « la querelle à papa faut qu’j’en fais ma querelle/Pour un p’tit coup d’soufflet qu’y s’a pris par erreur<sup>236</sup> ». Ce qui était de toute première importance chez Corneille est considéré comme une chose de moindre importance chez Brua. Il y a bien de l’ironie dans cette façon de revisiter ce monde révolu où tout affront à l’honneur ne pouvait être lavé que par la mort. Le rire vient aussi du fait que chez Brua le soufflet est un instrument trivial dont Dodièze se sert dans son travail afin d’attiser le feu de son gril à brochettes. Dans la parodie, le « coup de soufflet » n’est pas une

---

<sup>231</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 986. C’est nous qui soulignons.

<sup>232</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 4, p. 145. C’est nous qui soulignons. L’expression fait référence à la Bataille de Trafalgar, où Napoléon a subi une énorme défaite cause d’une erreur de stratégie au large du cap de Trafalgar, lorsque la France essayait de traverser la Manche pour conquérir les îles britanniques. Le « coup de trafalgar » du père de Chipette met en péril la paix entre les famille, ce qui fait en sorte que les vraies victimes de son « erreur de stratégie » sont les enfants, qui deviennent, à cause des événements, des ennemis. Les références et images de batailles, de guerriers, de militaires abondent dans la pièce et vaudraient toute une étude historique, que toutefois nous ne ferons pas.

<sup>233</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 105.

<sup>234</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 80 et 82.

<sup>235</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 293.

<sup>236</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 85.

allusion à un geste de défi, mais, littéralement, une attaque effectuée avec l'objet du même nom.

Même, de toute évidence, le père et le fils ne partagent pas la même conception de l'honneur, Roro, par son geste de vengeance, gagne en réputation et accroît celle-ci lorsqu'il parvient à faire voter les morts pour Monsieur Fernand. Ainsi, dès le début de la pièce, nous percevons les contours du héros qui est dessiné petit à petit par Brua. Un héros, certes, dont les actes d'héroïsme s'écartent du modèle cornélien, mais qui garde quand même certaines ressemblances avec le héros classique.

### 2. 3 Le héros et l'héroïne

D'après Jacques Scherer<sup>237</sup>, le héros est toujours jeune, beau, courageux et noble. Il doit aussi avoir des qualités de combattant. Tous ces aspects se retrouvent chez Roro. Nous l'apprenons notamment par la bouche de Chipette : « Je me trouve un mari qu'il est beau, jeune et tout<sup>238</sup> ». Quant au courage de Roro, il brille lorsqu'il affronte Gongormatz, mais surtout quand il vole les squelettes et, répétant l'exploit de son père, les fait voter pour Monsieur Fernand. D'ailleurs, c'est là une des conditions indiquées par le père de Chipette pour accepter Roro comme gendre : « Si le fils y promet ça qu'y tenait le père, /On pourrait oir à oir à s'engantcher l'affaire<sup>239</sup> ». Ses crimes et larcins en sont un bon indice : « qu'un peu pluss, y monte à Barbarousse, / La fois qu'on l'a drobzé

---

<sup>237</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 25-39.

<sup>238</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 105.

<sup>239</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 68.



le marchand des tramousses<sup>240</sup> ». En Roro, il y a déjà la promesse d'un successeur digne de son père.

Bien qu'il n'ait pas fait le service militaire, Roro est passé par le duel – « il a donné deux coups de souyers sur Gongormatz et l'a cassé six dents<sup>241</sup> » –, ce qui garantit sa valeur au combat. Selon Chipette, Roro est bien mieux qu'un voleur, il est un assassin : « s'y s'rait rien qu'un voleur, ô Carmen, je t'le donne, / Mâ un p'tit assassin je m'le laisse à personne !<sup>242</sup> ». Pour Chipette, la valeur de Roro est également de nature monétaire : « Ouais, je ois ça qu'je perds quand je ois ça qu'y vaut. / Y vaut six mois d'prison et deux cents francs d'amende. / Les domag'entérêts, cent mill' francs je demande<sup>243</sup> », notamment pour les médicaments à acheter pour guérir Gongormatz. D'ailleurs, Roro souligne lui-même la question monétaire lorsque Chipette lui refuse la vengeance : « Ti' as besoin l'avocat, ti' as besoin la justice ? / Michquinette, avec euss, tu perds le bénéfice !<sup>244</sup> ». La question de l'argent, bien présente dans les comédies classiques, a une grande place chez Brua : le monde de la *PDC* est loin de la pure noblesse et des valeurs aristocratiques de la tragédie.

Les adjectifs pour décrire le fils de Dodièze abondent dans la pièce. Certains jouent sur le rapprochement avec *Le Cid*, par exemple lorsque Madame Carmen qualifie Roro de « petit cavaleur<sup>245</sup> ». Certes, la signification du terme en soi n'a rien de semblable à celui utilisé dans *Le Cid*. La similitude entre les mots est dans la sonorité de « cavalier » et de « cavaleur », le rire se

---

<sup>240</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 67.

<sup>241</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, p. 122-23.

<sup>242</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 159.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 4, p. 142.

<sup>245</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 70. D. Rodrigue est, d'après l'Infante, « un simple cavalier ». (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 88)

produisant justement par le jeu de rapprochement (de son) et d'écart (de signification) entre les deux textes. Les autres termes utilisés pour décrire le héros sont, entre autres : un fourchoux, un chômeur, une canaille, un voyou, un petit bâtard, un crack, un petit ténor, le roi de Bablouette, la terreur des morts et le dur des isoloirs. Ils démontrent soit son manque de respectabilité et de moralité, soit sa proximité avec la corruption politique. Roro n'a rien d'un caractère admirable selon le moule du XVII<sup>e</sup> siècle, mais tout d'un héros populaire, insoumis, rebelle, dans le style de *Cagayous* et de *La famille Hernandez*.

Cela se manifeste aussi dans son nom, Roro étant le diminutif de Rodriguez, comme l'appellent parfois quelques personnages. Le diminutif a une connotation familière et enfantine, tandis que, dans la version plus étendue du nom du héros, nous pouvons trouver au moins deux niveaux de signification. Tout d'abord, Rodriguez est un nom espagnol, dont le sens est « fils de Rodrigue ». Roro est ainsi un descendant, un héritier du Rodrigue cornélien. Quant au nom « Rodrigue », d'origine germanique, il signifie « fameux pour sa gloire », « riche en gloire », « roi fameux<sup>246</sup> ». Le nom Rodriguez est donc porteur d'un prestige dont manque cruellement le surnom Roro.

Cependant, on peut aussi voir dans Rodriguez une claire fusion entre Rodrigue et « merguez », la célèbre saucisse pimentée d'Afrique du Nord qui est d'ailleurs vendue par Dodièze, le marchand de brochettes : « C'est Roro, que son nom, le bon, c'est Rodriguez, / Le fils à ce vieux-là qu'y se vend les merguez<sup>247</sup> ». On pourrait ainsi dire que le personnage de Roro a une saveur plus épicée que celui de Corneille...

---

<sup>246</sup> En ancien allemand *Hrodric*, composé par les vocables *hrod* (célèbre) et *rics* (gloire, glorieux), ce qui donnera en latin *Rodericus*.

<sup>247</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8.

Du côté des femmes, Chipette est la première de la liste, et indéniablement l'héroïne<sup>248</sup>. Son prénom crée un effet d'homophonie vocalique avec celui de Chimène mais il renvoie aussi à la sonorité de « aspetta », du verbe italien « aspettare » (attendre). En effet, Chipette, comme Chimène, attend la décision des parents, de Monsieur Fernand, la vengeance de La Sanche, la décision de l'avocat des pauvres, l'intervention de la police... pour finalement décider de son futur par elle-même<sup>249</sup>. Chez Brua, Chipette n'attend pas un guerrier qui partira un an à la bataille ni l'autorisation d'un souverain ou des parents. Le mariage à la fin de la pièce se fait sur sa décision. Nous avons aussi remarqué que La Sanche est choisi et désigné par elle-même pour lutter contre Roro, et non pas par Monsieur Fernand. Cet aspect du caractère de Chipette, c'est-à-dire le fait qu'elle prenne ses propres décisions, est la différence la plus marquante entre elle et Chimène.

D'un autre côté, tout comme l'héroïne cornélienne, Chipette pleure, elle se pâme, elle hurle, elle est démasquée devant les autres. À cet égard, relevons deux autres sonorités évoquées par son prénom qui décrivent bien le personnage. Tout d'abord, le mot « chipie », qui fait référence à une femme acariâtre ou à une petite fille agaçante. La scène 9 de l'acte IV démontre bien l'impatience de tous devant l'insistance de la fille de Gongormatz : « [Chipette] : M'sieur, mon père il est mort !... [Dodièze] : Encore y rôcommence ! [Chipette] On s'l'a moitié tué !... [Monsieur Fernand] : Mais c'est de la démence ! [Chipette] : Mon père y va mourir !... [Dodièze] : Y rôcommence encor !<sup>250</sup> ». Brua semble faire écho à son modèle, puisque Chimène aussi provoque

---

<sup>248</sup> Nous précisons le lien entre l'argent et le prénom de Chipette au chapitre 3.

<sup>249</sup> À la fin de la pièce, Brua semble bien jouer avec le prénom de l'héroïne et le verbe qui a aussi sa version en pataouète : « Achipète un peu, bientôt Chipette y fait le sien [son devoir]! ». (Edmond Brua, acte IV, scène 10, p. 191.)

<sup>250</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, p. 187-188.

l'impatience dans son entourage<sup>251</sup>. En quelque sorte, la critique de Chimène est menée à l'extrême dans le personnage de Chipette, en révélant le vide que les demandes de celle-ci cachent. Dans le même ordre d'idées, l'autre sonorité évoquée par le prénom de Chipette est celle du verbe « chipoter ». Effectivement, Chipette cause constamment des difficultés : elle *refuse le baiser* de Madame Carmen<sup>252</sup>, elle laisse La Sanche à ses pieds sans rien dire<sup>253</sup>, elle se plaint de Fifine<sup>254</sup>, bref, elle discute sans arrêt sur des riens.

Chez Brua, Chipette est aussi un personnage qui redoute les mauvais présages. Elle a peur de la « schkoumoun », elle est très négative et le fait d'avoir cassé sa glace achetée au Monoprix représente pour elle un grand malheur. À la fin de la pièce, pendant que Roro sourit et est *aux anges* de la décision de Chipette de rester avec lui, la fille de Gongormatz, *inexorable*, fait une prédiction obscure : « Ah ? t'la connaissais pas, la fille à Gongormatz ? /Attends qu'on est mariés, tu vas n'en oir des bonnes !<sup>255</sup> ». Les orages de Chimène sont ainsi toujours présents dans les cieux de Chipette<sup>256</sup>.

En comparaison avec le héros, Chipette occupe plus souvent la scène, elle est présente dans 13 scènes tandis que Roro, lui, n'est présent que dans 11. Bien que, sur l'ensemble de la pièce, Roro prononce

---

<sup>251</sup> L'un des nombreux exemples que nous pouvons citer dans ce sens est ce vers prononcé par Don Fernand : « Ma fille, ces transports ont trop de violence » (Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1385), qui met en évidence l'excès des réactions de Chimène.

<sup>252</sup> Edmond Brua, acte IV, scène 2, p. 162.

<sup>253</sup> Edmond Brua, acte III, scène 2, p. 132.

<sup>254</sup> Edmond Brua, acte I, scène 1, p. 66-67.

<sup>255</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 196.

<sup>256</sup> L'image de l'orage qui perturbe le cours des choses est utilisée par Corneille dans *Le Cid* pour se référer au sort soit de Chimène soit du couple d'amants : « [L'Infante] : Tu reverras le calme après ce faible orage./Ton bonheur n'est couvert que d'un peu de nuage » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 3, v. 445-446); « [Chimène] : Un orage si prompt qui trouble une bonace/D'un naufrage certain nous porte la menace/ Je n'en saurais douter, je péris dans le port » (*Le Cid*, acte II, scène 3, v. 449-450); « [Rodrigue] Et que si près du port, contre toute apparence, /Un orage si prompt brisât notre espérance » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 989-990).

Approximativement 50 vers de plus que Chipette, c'est tout de même elle qui a le plus de répliques, 97 pour elle contre 78 pour son amant. Cela pourrait sembler lui donner l'avantage. Les types de discours de Roro sont, néanmoins, plus diversifiés (monologues, stichomythies, tirades, dialogues) que ceux de Chipette (dialogues et aparté, à la fin de la pièce). Et bien que ce soit Chipette qui ait le dernier mot de la pièce, nous croyons pouvoir affirmer que c'est Roro qui domine autant par l'importance de ses prises de parole que par celle de ses actions. Cela correspond à la répartition qui se trouve chez Corneille : Chimène est plus souvent en scène, prononce plus de vers et plus de répliques mais les différents types de discours utilisés par D. Rodrigue (stances, monologues, dialogues) ainsi que ses actions sur scène rendent sa présence plus marquante.

#### 2. 4 Les figures publiques

Chez Corneille, le pouvoir royal est représenté par Don Fernand et sa fille Dona Urrique, l'Infante de Castille, qui est amoureuse de D. Rodrigue. Chez Brua, les personnages équivalents n'ont aucun lien de parenté. Ils ont cependant un statut similaire dans la hiérarchie sociale, dont témoigne le titre de politesse placé devant leur nom dans la liste des personnages. À leur échelle respective, ils sont des figures publiques qui jouissent d'une certaine autorité : Monsieur Fernand est député et Madame Carmen, sous-maîtresse d'une maison close, a suffisamment de moyens pour être « propriétaire », comme le précise la liste des personnages.

Parmi les femmes de la pièce, si Chipette est la porteuse de mauvais présages, Madame Carmen est la diseuse de bonne aventure. Elle prévoit le futur de tous : « Chipette y va n'avoir un petit dans l'année ! Après, pour la marier, y trouve un monsieur blond !/ 1, 2, 3, 4... Des coups ! Gongormatz

il est bon ! /Dodièze il est content. Et Roro ?... Manmamille ! / Des morts, encor des morts !... Mais pas dans la famille...<sup>257</sup> ». En dépit de ses accointances avec le monde surnaturel, Madame Carmen est bien charnelle. Elle est surveillante d'une maison de tolérance, d'ailleurs fréquentée par Roro. Afin d'éteindre son propre feu pour ce dernier, Madame Carmen a aussi mis Roro dans « le cœur enfantin<sup>258</sup> » de Chipette.

Carmen est un nom espagnol, d'origine latine. En latin, « carmen » signifie chant. Si nous prenons en compte son métier, Madame Carmen est celle qui doit attirer les hommes par son chant, telle une sirène. Cette comparaison mise à part, c'est en effet un personnage qui chante dans la pièce<sup>259</sup>. En espagnol, le terme fait aussi référence à la Vierge Marie (Notre Dame du Carmel). Ici, la référence à la virginité ne peut être qu'ironique, étant donné son travail.

En ce qui concerne son physique, Fifine souligne sa corpulence, lorsqu'elle vient pour parler avec Chipette : « la grosse y s'emmène <sup>260</sup> ». Madame Carmen est l'un des personnages qui parle le plus d'honneur et de courage dans son discours – des caractéristiques essentiellement cornéliennes. Nous pouvons penser à un rapprochement ironique entre Madame Carmen et la Carmen de l'opéra de Georges Bizet, laquelle ne se soucie pas de l'honneur, affirmant au contraire dans son air le plus connu que « l'amour est un oiseau rebelle ». Quelques citations de l'opéra dans les répliques de Madame Carmen renforcent ce rapprochement, par exemple : « Prends gare [sic] à toi <sup>261</sup> ». Pour sa

---

<sup>257</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte 2, scène 5, p. 112.

<sup>258</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 72.

<sup>259</sup> Madame Carmen : « Tu veux que je te chante : “Après le sombre orage?... ” » (Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 10). Dans l'acte IV, scène 6, une didascalie décrit Madame Carmen *chantonnant* et ensuite accrochant *un lampion à l'entrée de sa maison*. Les paroles (probablement chantées sur un air connu) sont : « Chante, rossignol, chante ! En avant la gaîté ! / La fête ell' continue... Et viv' not' député ! ». (Acte IV, scène 6, p. 171.)

<sup>260</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 1, p. 157.

<sup>261</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 71.

part, Fatma affirme aussi : « L'amour il ist pas bon ! C'ist on z'oiseau kabyle<sup>262</sup> », en faisant une claire allusion à la première phrase du même air d'opéra : « L'amour est un oiseau rebelle ».

Parmi les personnages de Brua, Monsieur Fernand est le seul dont le nom ne subit aucun changement par rapport au texte de Corneille. Si le titre de « Don », contrairement à Dodièze et Gongormatz, lui est entièrement retiré, à sa place, nous trouvons celui de « Monsieur », qui lui donne quand même une certaine valeur. Le prénom Fernand vient de l'allemand *Firthurands*, dont *firthu* veut dire « paix » et *nands* « audacieux ». Ainsi, le sens du prénom serait « celui qui veut conserver la paix ». De fait, Madame Carmen confie à Monsieur Fernand la décision du mariage et la réconciliation de tous : « Allez! Monsieur Fernand, mariez-moi ces petits, /Et je verse un' somme de... dans la caiss' du parti<sup>263</sup> »; et aussi : « Et pis Monsieur Fernand y va s'les arranger<sup>264</sup> ». Mais la façon choisie par le député pour pacifier, nous le verrons par la suite, est parfois de ne pas faire ce que l'on attendait de lui. Ce qui le rapproche d'ailleurs de son homonyme cornélien, qui est justement accusé par les détracteurs de Corneille de ne rien faire.

Hors scène, il a décoré Dodièze, mais, sur scène, il n'y a que la promesse (non accomplie), de discuter de l'affaire de Chipette avec le Comité. Outre le fait qu'il serre Chipette d'*un peu plus près* au moment où il fait sa blague sur la mort de Roro, et qu'il s'efforce de retenir Dodièze lorsque celui-ci brandit son espadrille, Monsieur Fernand effectue très peu d'actions sur scène. En fait, il passe son temps à écouter. Il écoute Ayache qui donne les nouvelles de Gongormatz, écoute La Sanche qui défend le père de Chipette, écoute Alphonse qui parle de la mort du comte, écoute

---

<sup>262</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, p. 111.

<sup>263</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 74.

<sup>264</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 106.

Chipette qui se plaint et aussi Dodièze qui se défend ; finalement, il écoute Roro et ses aventures au port.

Il faut aussi souligner le rapport particulier de Monsieur Fernand à la langue. Unique personnage provenant de l'extérieur de l'Algérie, il demeure perplexe devant le français d'Afrique : « Chaque mot, chaque geste a l'air d'être indécent. / Peut-être n'est-ce là que l'effet de l'accent, / Mais, ne comprenant pas, j'en reste aux conjectures, / Avec l'impression qu'on m'a dit des injures...<sup>265</sup> ».

Dans son article « Une résistance classique », Olivier Kemeid explique que si la France résiste aux œuvres d'outre-mer, c'est en raison de leur « langue volontairement irrégulière, non polie, pleine d'aspérités, chatoyante, nourrie d'obscénités orales – basse, vulgaire, divine! – la France a peur<sup>266</sup> ». Cette langue pleine de mystère, d'irrévérence et d'exagération énerve Monsieur Fernand : « Ah, cessez d'employer ces formes sibyllines, / Et ne grossissez pas un futile incident!<sup>267</sup> ». Le pataouète est obscur et incompréhensible pour ce Français métropolitain. Il demande à La Sanche : « Veuillez traduire...<sup>268</sup> ». Cet effort de traduction rappelle celui de l'auteur qui, à partir de la version de 1961, ajoute à la fin de la parodie un glossaire de termes pataouètes.

<sup>265</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 116-117.

<sup>266</sup> Olivier Kemeid, « Une résistance classique », dans Lise Gauvin, *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Lyon ENS, 2008, p. 75. Kemeid poursuit encore, dans le même article : « Ce baroque, il est donc accepté dans les autres langues, les autres cultures – ah, ces Latinos, ces Créoles, ces Africains, tous pétris de magie, de mystère, de sexualité! Mais dans la langue française, on reste au-dessus de la glotte, ou alors, c'est du folklore... La voilà donc, la raison qui semble faire barrage à la libre circulation de certaines œuvres de la langue française d'outre-mer, au-delà des considérations historiques, de la colonisation, du snobisme et des rancœurs... » (p. 76).

<sup>267</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 7, p. 119.

<sup>268</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 115. L'effort de traduction peut être perçu aussi dans les paroles d'Alphonse à Monsieur Fernand : « A chez nous, quand un homme i s'en affogue un aute, / Que pareil à un pourpe il y tourne la calote, / Le monde y dit comm'ça : Madone! Y s'la'a tué ». Explication à laquelle Monsieur Fernand répond de manière « déridée » (comme le souligne la didascalie), en se montrant ironique face à l'explication de son agent électoral : « Pardonne, cher Alphonse, à mon esprit obtus ». (Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 7, p. 120.)



Or, comme l'observe Alcinthe dans *L'Impromptu d'Alger*, Monsieur Fernand séduit aussi par son langage :

Son débraillé correct, son air protocolaire,  
 Son français châtié plaisent au populaire.  
*Il amuse d'abord et bientôt il séduit.*  
 Le peuple aime ceux-là qui sont plus forts que lui<sup>269</sup>.

Phileste renchérit en affirmant : « Ce Monsieur Fernand / Fait avec l'entourage un contraste étonnant<sup>270</sup> ». Ce contraste résulte du groupe dont il vient et qu'il représente, de ses moyens, de ses intérêts, mais aussi de son niveau de langage. Monsieur Fernand est en effet le personnage dont les répliques sont les plus calquées sur l'original cornélien, tant par leur contenu que par leur registre soutenu. Il y a pourtant un moment où Monsieur Fernand entre dans le jeu et, changeant son accent, il dit, lui aussi : « La pièce y rôcommence !<sup>271</sup> ». Il s'agit d'un bref moment, à la toute fin de la pièce, où le député assimile malgré lui l'accent pataouète et devient, pour quelques instants, un membre du groupe.

## 2. 5 Les subalternes

Madame Carmen et Fatma correspondent aux personnages cornéliens de l'Infante et de Léonor. Si Madame Carmen garde une certaine ressemblance avec l'Infante, surtout par ses discours concernant son honneur et son amour pour Roro, Fatma est bien éloignée du personnage de Léonor. Selon André Lanly<sup>272</sup>, le prénom Fatma renvoie à la fille du prophète et il est aussi répandu que

<sup>269</sup> Edmond Brua, *L'Impromptu d'Alger*, dans la *PDC*, *op. cit.*, p. 32. (C'est nous qui soulignons)

<sup>270</sup> *Ibid.*, *Idem.*

<sup>271</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV scène 10, p. 192.

<sup>272</sup> André Lanly, *Le français d'Afrique du Nord*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 42

l'est en France celui de Marie. Pour cette raison, d'après Lanly, les Européens appellent souvent une femme musulmane Fatma. En conséquence, le nom propre est devenu commun, venant à désigner « une femme, une domestique<sup>273</sup> ». Femme de ménage chez Madame Carmen, Fatma représente donc, par son prénom, le rôle qu'elle exerce dans la pièce<sup>274</sup>. Fatma a le même nombre d'apparitions sur scène que sa correspondante cornélienne. Mais, à la différence de Léonor, la femme de ménage de Madame Carmen participe aux scènes où tous les personnages de la pièce sont réunis, au lieu de l'être seulement avec les femmes.

Même si elle ébauche quelques conseils pour sa patronne, Fatma finit par admettre :

Ya Madam', ti'as rison. Moi ji souis rian qu'la bonne.  
 Tojors ji trovi bian ça qu'y fir' la patronne.  
 Li mon diou il ist grand, l'arabe y sont pitits.  
 La mauresque y travaille, y doit pas discuti.  
 Ti'as parli comme y faut. Ti cass' pas ton la tîte,  
 It biantôt c'ist fini la soz qui vos embête<sup>275</sup>.

Nous pourrions prendre les paroles de Fatma au sens littéral : une bonne ne serait sur scène que pour travailler, et non pas pour conseiller. Or même son travail est discrédité par Madame Carmen, qui affirme que la bonne n'est là que pour manger son argent : selon elle, Fatma travaille mal, les

---

<sup>273</sup> D'après Lanly, « comme on les connaît surtout sous l'aspect de domestiques (il y a peu d'autres relations entre Européennes et Musulmanes) *mauresque* et *fatma* signifient le plus souvent domestique ». Pourtant, encore selon le spécialiste, « les nationalistes marocains se sont parfois indignés de cet abus du “saint nom de la fille du Prophète”. Mais, de même, les “Arabes” de Tanger appellent les femmes espagnoles du peuple des “marias” ». (André Lanly, *Le français d'Afrique du Nord*, Paris, Bordas, 1970, p. 42)

<sup>274</sup> L'on note pourtant qu'il existe une petite nuance d'usage entre les prénoms Fatima et Fatma. Encore qu'ayant la même origine, le terme Fatima ou Fatimah est celui qui est plutôt utilisé en référence à la fille du prophète. Selon les dialectes arabes, l'on peut dire de la fille du prophète Fatma ou Fatima(h). Néanmoins, chez les Pieds-noirs, Fatma est un nom générique pour désigner la bonne, alors qu'ils ne prononceront jamais la Fatima dans ce même sens. Il y a même une comptine pied-noir qui dit : « Pourquoi la fatma l'a mis l'feu mon z ami? ».

<sup>275</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 73.

escaliers sont pourris et les cabinets, dégoûtants. L'essentiel n'est-il pas alors que Fatma soit arabe ? En ce sens, sa réplique serait ironique : elle souligne le fait qu'une domestique arabe ne peut jamais avoir raison contre sa patronne.

Il y a une action spécifique au personnage de Fatma : sa danse. Par deux fois, pendant que Madame Carmen parle de son amour pour Roro, la bonne esquisse des pas de ballet<sup>276</sup>. Nous pouvons ainsi penser que la critique de sa patronne se fait de façon corporelle : si Fatma semble l'approuver par ses mots ou par son silence, elle parle par sa danse en soulignant la folie des rêves de Madame Carmen. Il ne faut pas oublier que le personnage de Fatma est joué par un homme. Selon le choix de l'acteur et de la mise en scène, les pas de ballet de Fatma peuvent donc être un mouvement ridicule du personnage pour produire un effet comique. Quoi qu'il en soit, la patronne et la bonne sont en parfaite complémentarité : si l'une chante, l'autre danse.

À la suite de Fatma, dans la liste des personnages, se trouvent les deux agents électoraux, Ayache et Alphonse. Ayache est un nom de famille israélite, souvent porté par des juifs séfarades, et issu du mot arabe « `ayyâsh », qui signifie « le très vivant ». Par son nom, cet agent électoral représente dans la pièce la communauté juive. Le correspondant d'Ayache chez Corneille est Arias, un nom médiéval dont la sonorité est proche de celle d'Ayache (par contre, son origine serait le dieu grec de la guerre, Arès).

La fonction d'Ayache dans la pièce de Brua est semblable à celle de D. Arias chez Corneille : il réproouve le geste excessif de Gongormatz envers Dodièze, il rapporte à Monsieur Fernand l'attitude

---

<sup>276</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, p. 111, 113.

de Gongormatz et il fait chœur avec d'autres personnages dans les scènes où tous sont rassemblés. La participation d'Ayache à la scène où Roro raconte son exploit marque toutefois une grande différence avec *Le Cid*, puisque Ayache, en conversation avec La Sanche, y interrompt le discours du héros, et même prend le relais du récit lorsque Roro a un trou de mémoire. Finalement, alors qu'Arias soutient son roi et lui fait confiance, Ayache avoue ne pas comprendre ce que Monsieur Fernand est venu faire en Afrique du Nord...<sup>277</sup>

Le deuxième agent électoral, Alphonse, correspond au gentilhomme cornélien Alonse. Le nom Alonse est en fait un dérivé du nom Alphonse. Celui-ci serait d'origine allemande : *Adalfuns*, *adal* signifiant « noble » et *funs* « prompt, rapide ». Ce serait les Wisigoths qui auraient enraciné le nom Alphonse dans le sud de l'Europe, d'abord en Espagne. Alfonso a servi de nom à dix-huit rois d'Espagne et six rois du Portugal. Il s'est aussi répandu dans une grande partie de l'Europe, notamment en France, où le « f » latin a été remplacé par un « ph » hellénisant. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le prénom est si populaire qu'il devient un terme d'argot : un « alphonse » signifie un homme entretenu par sa maîtresse. Peut-être que l'histoire du nom Alphonse, plus riche que celle d'Alonse, a mené l'auteur à choisir ce nom au détriment de celui qui se trouve chez Corneille. Sinon, les fonctions du personnage dans la pièce sont les mêmes que celles de son correspondant cornélien : Alphonse annonce la mort du comte, l'arrivée de Chipette et fait chœur avec les autres personnages dans les scènes collectives<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> « [Monsieur Fernand] Que suis-je venu faire en Afrique du Nord? / [Ayache, *à part*] Jeoudrais le saoir! » (Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 119.)

<sup>278</sup> Les scènes où Brua rassemble le plus de personnages sont, dans l'ordre, la scène 8 de l'acte II (Dodièze et Chipette devant Monsieur Fernand) et les scènes 8, 9 et 10 de l'acte IV (correspondant au récit de la bataille, à la deuxième apparition de Chipette devant Monsieur Fernand et au dénouement de la pièce).

Le personnage nommé Ali est assimilable au page de l'Infante dans la pièce de Corneille. Outre le fait que Brua lui ait donné un prénom, Ali se distingue du page cornélien aussi par sa participation aux scènes qui se déroulent en présence de Monsieur Fernand, où se réunit le plus grand nombre de personnages. Cela n'arrive jamais dans *Le Cid*, étant donné que la cour n'est réservée qu'aux nobles de la pièce et que, par ailleurs, l'Infante reste toujours confinée dans ses appartements. La présence d'Ali devant Monsieur Fernand ne signifie pas qu'il est « anobli » - parce qu'il est en présence du député -, mais résulte plutôt du fait que tous participent de tout ce qui arrive, et que la vie privée est devenue publique. À l'instar d'Alphonse pour Monsieur Fernand, Ali est le rapporteur de nouvelles pour Madame Carmen. C'est lui qui annonce l'arrivée de Chipette chez la sous-maîtresse ainsi que le début de la dispute entre Gongormatz et Roro.

Ali et Fatma travaillent pour Madame Carmen et représentent au sein de la pièce la communauté musulmane, autant par leur nom arabe que par leur façon de parler. Nous avons déjà souligné que ces deux personnages sont les seuls à parler en sabir en opposition au pataouète des autres personnages. Par la différence entre les dialectes, l'auteur crée un clivage entre les personnages, puisque le sabir et le pataouète sont des marqueurs sociaux importants de la pièce.

D'après Siblot, « le sabir fonctionne [dans la *PDC*] comme trait distinctif en regard du pataouète, mais il n'est pas une péjoration dans la mesure où tous les personnages sont objets de dérision<sup>279</sup> ». Néanmoins, pour Vodoz, « si l'on s'en réfère au théâtre il apparaît que l'idiolecte d'un personnage produit presque toujours un effet comique, voire légèrement méprisant<sup>280</sup> ». L'auteure renforce son argument en citant Anne Ubersfeld, lorsque celle-ci affirme, dans *Lire le théâtre* :

---

<sup>279</sup> Paul Siblot, « Mises en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale », art. cit., p. 131.

<sup>280</sup> Isabelle Vodoz, art. cit., p. 103.

L'idiote de ce personnage sert à éveiller chez le spectateur un rire de supériorité, sur celui qui ne sait pas bien se servir de l'outil linguistique de la communauté. La différence linguistique n'est jamais considérée au théâtre comme une différence *spécifique*, mais comme la désignation de celui qui est hors du groupe, en position d'infériorité<sup>281</sup>.

Certes, l'affirmation d'Ubersfeld pourrait être nuancée, néanmoins, pour ce qui concerne la *PDC*, les différences et les ressemblances au niveau du langage nous semblent en effet servir à établir les relations sociales de supériorité et d'infériorité entre les personnages<sup>282</sup>.

À part le sabir, Ali et Fatma s'expriment aussi en arabe. Après avoir entendu le résumé de la pièce par Fifine, la bonne de Madame Carmen répond : « Touh ! In âl dine y mek ! <sup>283</sup> », en provoquant le rire du spectateur/lecteur par la confusion qu'elle fait avec la sonorité de « t'amèr <sup>284</sup> ». Dans un autre sens, dans la scène 4 de l'acte II, Madame Carmen, représentante de la communauté pied-noir<sup>285</sup>, essaie de s'adresser à Ali en arabe et n'y arrive pas. Alors que la patronne croit lui dire : « Qu'y a-t-il ? », elle dit, en fait : « Qu'as-tu ? » (« Ouach bik ?<sup>286</sup> »). Au lieu de faire semblant de comprendre la question de Madame Carmen et de lui répondre : « Ils sont partis précipitamment

<sup>281</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 248-249.

<sup>282</sup> Dans ce sens, nous voulons citer une dédicace de Brua écrite à René-Louis Doyon dans une version de 1961 de la *PDC* à laquelle nous avons eu accès : « "Racine a peint les hommes tels qu'ils sont ; Corneille tels qu'ils devaient être" (sujet de dissertation au baccalauréat ès-lettres) Hélas! Je ne suis pas un maître. À ma façon, je les ai peints tels qu'ils PARLENT et peut-être – ne devraient point... ». Le travail sur la façon de parler des personnages est un objectif central de l'auteur. Cela concerne autant la construction de chacun d'entre eux que leurs relations intimes et sociales.

<sup>283</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 7, p. 174.

<sup>284</sup> À l'entrée « In al dine I mek! » dans le glossaire de Brua, nous trouvons l'explication suivante : « ar. *Ina'l*, maudit, *dine*, religion et *yamek*, mère. Invective », p. 209. Dans la version posthume de la *PDC*, il y a une note de bas de page avec l'information suivante : « La liaison appuyée de Fifine (t'amèr) est à l'origine de la confusion de Fatma, qui croit sa mère insultée et réplique dans le même sens en arabe ». (Edmond Brua, *PDC*, 1993, p. 142.)

<sup>285</sup> Après le recensement de 1954, il se répandit le terme « pieds-noirs », qui est adopté pour se référer à tous les Européens d'Afrique du Nord (Xavier Yocono, « Pour quoi Pieds-noirs? », dans *Les Pieds-Noirs*, Paris, Philippe Lebaud, coll. Ces minorités qui font la France, 1982, p. 26-33.). Dans la *PDC*, Madame Carmen est une représentante espagnole de cette communauté, qui est loin d'être homogène. Néanmoins, comme nous l'avons remarqué, le quartier de Bad-el-Oued est composé par une majorité d'hispaniques, ce qui d'ailleurs le rapproche de l'ambiance du *Cid*, de Corneille.

<sup>286</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 4, p. 109.

tous les deux » (*Mchaou fi saâ le zoudj*), Ali dit, par ironie : « Va t'en vite tous les deux ! » (*Imchi fissa fi zoudj*)<sup>287</sup>. Ainsi, le commissionnaire rit de la propriétaire, en démontrant que Madame Carmen ne maîtrise pas aussi bien l'arabe qu'elle le croit. Nous remarquons pourtant que le fait que l'arabe et le sabir n'aient pas autant de place que le français et même que le pataouète dans la colonie, démontre la suprématie et la force de la langue des maîtres. Ainsi, s'il y a dérision dans la *PDC*, il y a aussi une claire domination du pataouète sur le sabir et sur l'arabe ; et du français sur les autres langues et dialectes de la colonie française.

Le dernier nom de la liste des personnages est celui de la bonne chez les Gongormatz. Fifine est le diminutif de Joséphine, dérivé à son tour de Joseph. Il s'agit d'un nom hébreu, qui signifie « Jahvé accroît [ma descendance] ». À part l'origine modeste de Joseph, époux de Marie, la mère de Jésus, nous ne voyons pas une grande correspondance entre ses caractéristiques et celles de la bonne. Le Joseph des évangiles est un personnage plutôt sage et silencieux. Fifine, quant à elle, a tous les traits de la servante de comédie : elle est rusée et effrontée, elle parle *la bouche pleine*, elle ne cesse de jurer, mais surtout, elle est très pragmatique. Le personnage de Fifine, tant par son prénom que son caractère, évoque les comédies de boulevard, certainement bien connues de son public<sup>288</sup>. Comme dans le cas de Chipette et de Roro, il s'agit d'un surnom familial et affectueux. Néanmoins, si pour le couple d'amants les surnoms nous rappellent la jeunesse des personnages et même leur immaturité relative, chez Fifine le surnom montrerait, d'un côté, une façon plus intime de s'adresser à une bonne qui occupe l'espace familial (en opposition à Fatma, qui travaille dans la

---

<sup>287</sup> Ces explications sur la différence entre les phrases sont données par Brua dans son glossaire, p. 209.

<sup>288</sup> L'on se souvient notamment du personnage de Clémentine (Titine) de la pièce en trois actes de Georges Feydeau, *La dame de chez Maxim* et aussi de ceux de Fifine et Titine, personnages de la comédie-revue en trois tableaux et en vers de Camille Doucet, *Le dernier banquet de 1847*.

maison close de Madame Carmen), de l'autre, une espèce de rabaissement, dans la mesure où l'on n'appliquerait certainement pas le même type de traitement, par exemple, au député.

Au fil de la pièce, Fifine semble avoir pour fonction de rappeler les personnages à la réalité. Elle dit à Chipette de parler de Roro à son père, afin qu'il sache qui est celui que sa fille fréquente. Elle interrompt la litanie des présages de Chipette, elle met fin aux cris de Roro et lui conseille de laisser tomber la vengeance ; c'est elle aussi qui le réprimande lorsque Rodriguez apparaît chez Chipette après l'altercation avec Gongormatz, et qui s'étonne que Chipette puisse l'aimer « encore un peu<sup>289</sup> » après ce qu'il a fait à son père. Finalement, Fifine est celle qui fait le bilan de toute la situation et explique à Fatma que le problème c'est : « Pas ouloir ça qu'on a, pas saoir ça qu'on veut, /Pas faire ça qu'on dit et pas pou'oir se taire<sup>290</sup> ». Bref, Fifine résume toute la tragédie pour conclure par cette assertion : « La vie elle est t'amèr'! ».

## 2. 6 Le rival amoureux

Pour compléter les personnages de Brua, il nous faut parler de La Sanche. Comme nous l'avons déjà souligné, ce personnage n'apparaît que dans la 8<sup>e</sup> édition de la *PDC*. Qui plus est, il ne sera jamais intégré à la liste des personnages du début de la pièce. À part son activité de joueur de rouda, aucun métier spécifique ne lui est associé par l'auteur, contrairement aux autres personnages. Cela fait qu'il n'a pas un rôle prédéfini : sa fonction dans la pièce doit être déduite au fur et à mesure des scènes.

---

<sup>289</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, p. 135.

<sup>290</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 7, p. 174.



Son nom est bien sûr un écho de celui de D. Sanche chez Corneille. Par un jeu de mots sur le vocable « sanche » (« chance », en pataouète) et l'ajout de l'article défini féminin, La Sanche devient chez Brua celui qui compte sur la chance. Son nom donne lieu à plusieurs jeux de mots dans la pièce<sup>291</sup>. En outre, comme Madame Carmen, La Sanche lit l'avenir à travers les cartes, notamment le jeu de ronda. Et lui-même se sert d'une métaphore du jeu de cartes lorsqu'il demande *à la cantonade* : « Ô Roro, ti'as du cœur ?/ Çuilà qu'il en a pas, entention qu'i n'en meurt !<sup>292</sup> ».

La première fois que La Sanche apparaît, à la scène 6 de l'acte II, c'est pour défendre Gongormatz. Il dit à Monsieur Fernand : « Passons! C'est ton bras droit? Laiss' qu'y fait ta campagne, / Et moi, j'me prends Roro, tout seul, à la castagne! / C'est à mon bras de fair' dans cette affair' de bras<sup>293</sup> ». Pourtant, on sent déjà qu'il est plus motivé par son attirance envers Chipette que par le souci d'aider le député. La Sanche connaît déjà Roro. Une bagarre entre Rodriguez et La Sanche au bal, à Mattarèse, précède la dispute du joueur de ronda avec le fils de Dodièze pour venger la « mort » de Gongormatz. La Sanche a pourtant plus que l'honneur de Chipette à défendre face à Roro : c'est son propre honneur qu'il devra assurer. Ainsi, contrairement au *Cid* de Corneille, où l'action « accessoire<sup>294</sup> » du combat de D. Rodrigue contre D. Sanche ne prend pas naissance dès l'exposition de la pièce, chez Brua elle est liée au tout début de l'intrigue.

---

<sup>291</sup> « [Fifine] Ce... La Sanche, il en a pas beaucoup ! » (Acte I, scène 1, p. 66). « [La Sanche] Ti' as La Sanche à tes pieds... » (Acte III, scène 2, p. 132.). « [Roro]Ti'as lâché le lion en dihors de la cage? /Au p'tit bonheur...la sanche! » (Acte IV, scène 4, p. 165.).

<sup>292</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, p. 134.

<sup>293</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 116.

<sup>294</sup> Jacques Scherer souligne que Corneille ne se contente pas souvent d'un seul péril. Son héros a toujours un nouvel obstacle à affronter après avoir triomphé du premier. Dans ce sens, Scherer identifie au moins quatre actions différentes de Rodrigue dans *Le Cid* : le combat contre le Comte, celui contre les Mores, celui contre Don Sanche et « un quatrième dans les moments où Rodrigue offre à Chimène de se laisser tuer par elle » (Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 153.).

Les traits de caractère de La Sanche sont aussi présentés dès les premières scènes de la *PDC*. Tandis que Monsieur Fernand veut garder une certaine distance, La Sanche se montre irrévérencieux à l'égard de son député : non seulement il le tutoie, mais aussi il *s'esclaffe* et lui *tape sur le ventre*. La Sanche est aussi un chevalier démodé et, pour cette raison, ridicule dans certains de ses gestes à l'égard de Chipette. Par deux fois il *met un genou à terre* pour lui parler<sup>295</sup> et il la salue soit de façon chevaleresque soit avec la rigueur protocolaire d'un militaire.

En fait, La Sanche est à la fois humilié et valorisé dans la pièce. Les trois dernières scènes de l'acte IV sont significatives à cet égard. La dispute entre La Sanche et Roro, comme celle entre D. Sanche et D. Rodrigue chez Corneille, ne se rend pas à son terme. Mais c'est tout simplement parce que Roro a annulé la partie de cartes avec La Sanche (il lui « a fait renuncio »), ce qui est une situation humiliante, surtout pour un vrai joueur, comme La Sanche. En outre, pour confondre Chipette, Monsieur Fernand incite La Sanche à lui dire qu'il a « tapé dessus » Roro, ce qui le fait *dévisager avec horreur* par Chipette. Devant la haine que celle-ci lui témoigne, La Sanche se montre *écœuré* par tout ce jeu inventé par Monsieur Fernand. N'oublions pas aussi qu'il a été manipulé par Chipette qui, à la scène 3 du même acte, lui a laissé croire qu'elle le récompenserait s'il prenait sa défense.

Mais si La Sanche est comme un jouet entre les mains des autres personnages, à la fin de la pièce, *sa dignité retrouvée, il sort, au bras de Madame Carmen*. Ainsi, par rapport au D. Sanche du *Cid*, La Sanche est dans une meilleure posture, puisque l'amour lui sourit à la fin, ce qui rappelle le dicton : « pas de chance au jeu, chance en amour ». En unissant La Sanche et Madame Carmen,

---

<sup>295</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 2, p. 131 et acte IV, scène 3, p. 164.

Brua soulage leur malheur amoureux et, comme dans une comédie, assure un dénouement heureux pour tous les personnages de la pièce.

## 2. 7 De 1941 à 1972 : principaux changements

### **La liste des personnages**

La liste des personnages de Brua est passée par trois stades différents d'évolution : la version de 1941, celle de 1944 et la dernière en 1945. Parmi les 11 personnages mentionnés par Brua dans sa liste, quatre subissent des changements dans les versions ultérieures à 1941 : il s'agit de Dodièze, Gongormatz, Madame Carmen et Fatma. Il s'agit maintenant d'identifier les modifications faites avant 1972 et de voir comment celles-ci, dans les versions qui succèdent au texte original de la *PDC*, ont changé ou non notre façon de percevoir les personnages mentionnés.

En ce qui concerne les figures parentales, Dodièze était décrit en 1941 comme un « marchand de brochettes, ancien courtier électoral », tandis que le père de Chipette était désigné comme « Gongormatz, dit “LE COMTE”, patron-coiffeur, courtier électoral ». La modification la plus remarquable pour les deux personnages est la même, mais dans un mouvement inverse<sup>296</sup>. En effet, si en 1944 l'adjectif « ancien » ne précède plus l'occupation de courtier électoral chez Dodièze, le même adjectif précède le métier de « patron-coiffeur » chez Gongormatz. Pour Dodièze, la

---

<sup>296</sup> À part l'insertion de l'adjectif avant le métier de Gongormatz, que nous examinons plus loin, un changement mineur est opéré dans l'écriture « Le Comte », qui suit le nom du père de Chipette. Dans la version de 1944, l'on supprime le verrouillage de majuscules qui figure en 1941. Ce changement dans la désignation du père de Chipette demeure jusqu'à la version de 1972. Nous remarquons que, chez Corneille, le « comte » est un titre de D. Gomès, comte de Gormas, tandis que chez Brua, le terme « Le Comte », précédé d'un article qui lui est attaché, devient presque un nom propre, à la ressemblance de ce qui sera en 1951 celui attribué à « La Sanche ».

suppression du terme « ancien » lui garantit un poste de courtier électoral pour toujours, en parallèle de son emploi de vendeur de brochettes, alors que, pour Gongormatz, l'ajout du même terme devant son métier signifie que dorénavant il n'exerce que son travail de courtier et non plus celui de coiffeur.

Cette altération dans la liste des personnages produit un contraste entre ce qui est décrit dans la liste et ce qui est dit dans le récit. À la scène 3 de l'acte I, Gongormatz déclare à son rival : « Toi ti'es de l'ancien temps, moi je suis d'aujourd'hui<sup>297</sup> ». Ce vers et plusieurs autres de la scène ont été ajoutés en 1944, lors du changement effectué dans la liste des personnages. Les nouveaux ajouts, qui figurent jusqu'à la version définitive de la pièce (dans la liste et dans le récit), révèlent que le parodiste modifie le rôle attribué aux parents, de même que leur relation, d'une version à l'autre. En 1941, Dodièze était effectivement un ancien courtier électoral et, pour cette raison, c'est probablement sa relation avec Monsieur Fernand, « du temps que manque encore il était député<sup>298</sup> », qui était le plus mise en évidence lors de ses échanges avec Gongormatz. En ce sens, le père de Chipette affrontait quelqu'un, qui, effectivement n'était plus dans le monde politique.

Au contraire, à partir de 1944, si le rôle de courtier est toujours assuré à Dodièze, l'ajout de nouvelles répliques met en avant la jalousie du comte<sup>299</sup>. Il se peut que les élections soient devenues l'unique gagne-pain du père de Chipette et, dans ce cas, Gongormatz dépendrait plus de la victoire aux élections que Dodièze. Ainsi, le fait que le rival de Dodièze contredise le choix de Monsieur Fernand dans un premier temps, puis qu'il le trahisse dans un second temps, renforce son caractère

---

<sup>297</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 78.

<sup>298</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, 1941, p. 15.

<sup>299</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, 1944, p. 20.

présomptueux, dans la mesure où il avait certainement beaucoup à perdre en affrontant et en abandonnant le député. Toutefois, Gongormatz n'est pas le seul à opposer « l'ancien » temps et l'« aujourd'hui ». Dodièze affirme également : « On est veufs moi et toi, mais pour la concurrence, /Souviens-toi du passé... tu f'ras la différence !<sup>300</sup> ». Or, si Dodièze n'a pas perdu sa place en tant que courtier, la référence au « passé » dans le récit, qui est également présente chez Corneille<sup>301</sup>, ne figure chez Brua que pour signaler le fait que Dodièze est une figure du monde politique depuis longtemps et qu'il doit être récompensé pour tous les « travaux » qu'il a menés jusqu' à présent, et non pas pour ce qu'il a été autrefois. Il y a ainsi une claire différence entre Dodièze et Don Diègue, puisque ce dernier ne vit que dans la remémoration du passé<sup>302</sup>.

Quant à Gongormatz, le fait qu'il ne soit plus désigné comme patron-coiffeur dans la liste initiale contraste avec sa gestuelle excessive tout au long de la pièce. Depuis 1941, Gongormatz, après sa conversation avec Ayache, dans la scène 2 de l'acte II, et avant de quitter la scène, *brandit une tondeuse* et demande : « Et si y'en a qu'y'z'ont trop des cheveux, /A la coupe ! A la coupe ! Allez, qui qu'y n'en veut ?<sup>303</sup> ». Les vers de Gongormatz, qui dans la version originale concordaient avec la description de patron-coiffeur, prennent un tout autre sens grâce à l'ajout du terme « ancien » dans la liste des personnages. Or, si le soufflet que le rival de Dodièze arrache au père de Roro constitue toujours son instrument de travail, la tondeuse du père de Chipette n'a pas le même statut,

---

<sup>300</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, 1944, p. 21.

<sup>301</sup> « [Don Gomès] Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus. /Vous voyez toutefois qu'en cette concurrence/Un monarque entre nous met quelque différence. » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 3, v. 212-214.)

<sup>302</sup> Deux répliques confirment ce fait dans la scène 3 de l'acte I du *Cid*, lors des entretiens entre le père de D. Rodrigue et le père de Chimène à propos de la gouvernance du prince : « [Don Diègue] Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie, il lira seulement l'histoire de ma vie » et « [Don Diègue] Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus ». (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I scène 3, v. 185-186 ; v. 212.)

<sup>303</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 1, p. 97.

étant donné qu'il n'est plus coiffeur. Pourtant Gongormatz agit non seulement comme si c'était le cas, mais il invite également tout le monde à se faire coiffer.

De plus, Gongormatz ouvre la scène suivante de l'acte II, c'est-à-dire celle du duel avec Roro, *la tondeuse toujours à la main*. Ainsi, si son ancien instrument de travail est ici utilisé comme arme, de la même manière que l'espadrille de Dodièze dans les mains de Roro, sa fonction première n'a pas été oubliée par le spectateur/lecteur, en raison des vers précédemment prononcés sur la coupe de cheveux. Ainsi, Gongormatz devient non seulement ridicule dans la mesure où il utilise une tondeuse à la place d'une épée, mais également parce qu'il brandit un instrument symbolisant sa dépossession actuelle. Comme un instrument d'intimidation, la tondeuse dans les mains de Gongormatz permet de mettre en évidence un comportement instable. En conclusion, les changements concernant les figures paternelles opérés dans la liste des personnages ont des conséquences directes dans le récit.

Il en va tout autrement de Madame Carmen. En 1972, son nom est suivi de trois étoiles et de la désignation « propriétaire ». Il se peut que les étoiles, qui figurent depuis 1941, aient été mises dans la liste des personnages pour signaler les figures publiques qui jouissent d'une certaine autorité. Avec Monsieur Fernand, le prénom de Carmen est le seul qui est suivi par des étoiles et précédé par un titre de politesse. D'ailleurs, le changement opéré dans la liste en 1945, qui demeure jusqu'à la version définitive, simplifie la description de Madame Carmen, permettant ainsi de rendre le parallèle avec Monsieur Fernand plus évident.

Les descriptions de Madame Carmen qui ont été données dans la liste des personnages avant 1945 mettent en évidence des aspects référentiels qui ne peuvent qu'être difficilement saisis par le lecteur

en dehors du contexte original. En 1941, après la désignation de « propriétaire », l'on mentionne un numéro de téléphone : « tél 999.99 ». Dans celle de 1944, un ajout est fait après le numéro mentionné : « et la suite ». Ainsi, au fil des versions de la *PDC*, après avoir tout d'abord enrichi description de Madame Carmen, Brua opte finalement pour une simplification. Bien que la simplification de 1945 n'ait pas de conséquence sur notre compréhension du personnage, la description de Madame Carmen devient plus claire pour le lecteur, étant donné que le numéro de téléphone autrefois mentionné dans la liste n'est pas évoqué dans la pièce. Concernant le personnage de Fatma, les changements opérés dans la liste des personnages ont été signalés lors de notre analyse.

### **Les personnages dans la *PDC***

Si nous prenons en compte les modifications effectuées par Brua dans les dialogues et les didascalies de la *PDC* après 1941, nous remarquons qu'elles ont trois effets majeurs sur les personnages : mettre en avant certains aspects de leur caractère qui n'étaient pas si évidents, en approfondir quelques autres et proposer un changement dans leur comportement et par conséquent dans leur action dans la pièce. La plupart des modifications portent sur les deux premiers aspects, ce qui démontre à la fois un souci de fidélité au modèle et un travail de reformulation de la pièce concentré plus particulièrement sur le langage. Parmi les personnages de la *PDC*, nous allons nous pencher notamment sur les changements qui ont été opérés sur les amants, puisque les autres personnages orbitent en quelque sorte autour d'eux et de leurs dilemmes.

De la version originale à la version finale, tant Roro que Chipette deviennent plus ironiques et émotifs. Après 1941, Chipette est plus méfiante, vénale, sûre d'elle et pessimiste, tandis que Roro

est plus autonome, osé, affirmatif et romantique. Sans prétendre à l'exhaustivité, il s'agira de montrer comment, en présence des autres personnages de la pièce, s'expriment, d'une version à l'autre, certains traits de leur caractère. Un parallèle avec Corneille sera proposé afin de voir dans quelle mesure les modifications opérées rapprochent ou écartent les deux personnages de Brua de Chimène et D. Rodrigue.

### **Le couple d'amants et leur rapport avec les autres personnages**

L'un des principaux changements réalisés par rapport à la version originale est la réinsertion du personnage de La Sanche dans la version de 1951. La fille de Gongormatz, qui n'avait pas de mal à exprimer ses sentiments à son père en 1941, commence à ne plus les révéler entièrement en 1951 puis à finalement les cacher en 1972. Chipette devient de plus en plus inquiète de l'opinion que Gongormatz se fait sur son amant.

Si dans la version originale de la *PDC*, la fille de Gongormatz cherche à percer les sentiments de son père à l'égard de sa relation avec Rodriguez, tout en sachant que Fifine n'a rien caché au comte de sa relation amoureuse, dans les versions de 1951 et 1972, Chipette cherche plutôt à connaître l'opinion de son père sur les rivaux de Roro. Néanmoins, si en 1951 la fille de Gongormatz certifie que le rapport de Fifine à son père a été fait avec sagesse et que par lui le comte a compris qui était le prétendant préféré de sa fille, dans la version définitive, Chipette censure toutes les révélations de la bonne à son père. Il convient ainsi de comparer les trois versions, afin de suivre l'évolution du personnage au fil des éditions de la *PDC*.



Dans le texte de 1941, Chipette cherche à découvrir la réaction de son père (« qué fugure il a fait ») à sa relation avec Roro.

CHIPETTE

Au pluss tu me dis tout, au pluss, c'est pas de trop

Pour qu'on sort la têt' haute, enfin, moi et Roro.

**Qué fugure il a fait mon père, michquinette,**

**Quand tu l'y a dit qu'sa fille i' s'affiche en cachette**<sup>304</sup> ?

Les vers concernant l'attente du consentement paternel, pour que le couple puisse « sortir la tête haute », soulignent que les amants n'attendaient pas la décision des parents – comme c'était le cas pour Rodrigue et Chimène – pour donner libre cours à leur « feu<sup>305</sup> ». Ces vers apparaissent dans toutes les versions et ce, sans variations. La partie de la réplique qui subit des changements concerne les révélations de Fifine au comte que Chipette lui demande de répéter. En posant cette question, Chipette a l'occasion de raconter au lecteur/spectateur ce qui s'est passé hors scène entre les prétendants (quand c'est bien le cas), d'exprimer ses sentiments à la bonne et de dire à Fifine ce qu'elle devrait révéler (ou cacher) à Gongormatz.

Dans la version de 1941, le récit ne met pas en scène de rivalité entre les prétendants. C'est Roro, seul, qui fréquente la fille de Gongormatz et Chipette ne révèle ses sentiments qu'à son amant. Dans cette version, la fille de Gongormatz sait que la bonne a raconté au comte que les amants se fréquentent et elle veut dorénavant savoir les impressions de son père.

---

<sup>304</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, 1941, p. 10.

<sup>305</sup> Chimène parle aussi des « feux de notre amour. » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 1, v. 11.)

Dans la version de 1951, Chipette ne cherche pas à connaître les impressions de son père quant à sa relation mais l'opinion de son père (« qu'est-ce qu'il a dit ») sur la dispute entre Roro et La Sanche.

CHIPETTE

Au pluss tu me dis tout, au pluss, c'est pas de trop

Pour qu'on sort la têt' haute, enfin, moi et Roro.

**Qu'est-ce qu'il a dit mon père après la premier' manche**

**Qu'il a gagné Roro d'sur son copain La Sanche ?**

**Ti' as pas fait oir de trop qu'il est câo Sanchez**

**C'est pasque j'a le faib', au fond, pour Rodriguez<sup>306</sup> ?**

Dorénavant, c'est la rivalité entre les prétendants qui est mise en évidence dans la réplique de Chipette. Roro sort vainqueur de sa dispute avec La Sanche bien que la victoire de ce dernier ait été pressentie en raison de ses qualités de joueur de ronda. Chipette a tout de même des scrupules à révéler son choix et cherche à cacher la différence entre les adversaires en nommant ses deux prétendants de manière similaire, c'est-à-dire : « Sanchez » et « Rodriguez ». Ainsi, dans son dialogue avec Fifine, la fille de Gongormatz joue sur la distinction et l'assimilation des deux adversaires. Si d'un côté elle affirme que La Sanche est « câo » – mot qui signifie « être hors de combat », notamment lors de la partie de « ronda »<sup>307</sup> – de l'autre, elle met en évidence le fait qu'il n'est pas le gagnant. Il est donc important pour l'amante de Roro que Fifine – sa représentante auprès de Gongormatz – met en évidence son attitude mesurée lors de l'annonce du résultat de la confrontation. Si Chipette révèle ses sentiments de manière voilée, il est nécessaire que Fifine, pour

---

<sup>306</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, 1951, p. 37.

<sup>307</sup> Edmond Brua, « Glossaire des termes pataouètes » dans *PDC*, p. 204.

sa part, « ne pas fait oir de trop », afin que ce qui est au « fond » – le « faib' » de la fille de Gongormatz pour Roro – soit communiqué au comte.

Dans la version de 1972, Chipette cherche toujours à connaître l'opinion de son père. Pourtant, la réplique où Chipette révèle discrètement son penchant disparaît dans cette version. À la place, Chipette utilise un discours plus impartial, de manière à manipuler le comte et l'inciter à prendre la décision souhaitée.

CHIPETTE

Au pluss tu me dis tout, au pluss, c'est pas de trop

Pour qu'on sort la têt' haute, enfin, moi et Roro.

**Qu'est-c' qu'il a dit papa d'la bagarr' de dimanche**

**À Mattarèse, au bal, vec le nommé La Sanche ?**

**Le motif y connaît ? Rougir ne me fais pas !**

**Tu l'y'as pas dit qu' c'est moi qu' j'a fait le premier pas <sup>308</sup> ?**

La précision des vers confère à la réplique un ton presque journalistique dans la version définitive de la *PDC* : Chipette parle d'un fait (la bagarre), elle le situe dans le temps (dimanche) et dans l'espace (au bal, à Mattarèse) et elle mentionne les protagonistes impliqués (Roro, « vec le nommé » La Sanche). C'est avec cette précision et cette (apparente) neutralité que Chipette espère que Fifine rapporte la situation à son père.

Dans la version de 1972, Chipette ne fait plus mention de vainqueur et n'émet plus de commentaires sur les rivaux. De plus, la dispute n'est plus qualifiée de « manche » mais de « bagarre ». Si en ce qui concerne la partie de ronda, Roro triomphe en dépit de la victoire

---

<sup>308</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 66.

pressentie de La Sanche, il apparait que dans le cas d'un véritable échange de coups, le succès du fils de Dodièze était d'emblée assuré. En effet, si l'on se fie à l'opinion de Fatma sur La Sanche : « y n'ist pas tris costaud<sup>309</sup> ». Il se peut que ce soit d'ailleurs pour cette raison que Chipette ait incité Roro à la « bagarre » (« c'est moi qu'j'a fait le premier pas »). Quoi qu'il en soit, dans la version de 1972 la fille de Gongormatz contrôle habilement son discours de manière à ce que Gongormatz prenne la décision qui lui convienne. C'est pour cette raison qu'elle s'assure que Fifine n'a rien dit de plus que ce qu'elle devait dire (« Tu l'y'a pas dit... »). Elle avoue toutefois à la bonne que c'est « son pas » qui a fait débiter la bagarre et que cette action la fait rougir, sans pour autant révéler à Gongormatz ses motivations et ses actions, qu'elle souhaite garder secrètes.

Si l'on compare les trois versions, les trois Chipette veulent dans une certaine mesure révéler leur choix. Dans la première version, comme la dispute entre les prétendants n'a pas lieu, la fille de Gongormatz a moins de scrupules à exprimer son intérêt pour Roro. Elle espère probablement que ses révélations poussent le comte à se décider plus rapidement sur le mariage. Dans les deux autres versions, en raison de la dispute entre les deux rivaux, il devient nécessaire de convaincre Gongormatz de la valeur de Roro. Pourtant, si dans la version de 1951 Chipette compare les adversaires dans le but de permettre à son père de pencher en faveur de Roro, il n'y a, en 1972, pas de comparaison entre les rivaux : pour arriver à ses fins, la fille de Gongormatz dissimule les moyens employés (c'est elle qui a fait le premier pas). Nous remarquons que sa réplique porte clairement sur Roro avec qui « le nommé la Sanche » s'est bagarré.

---

<sup>309</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 173.

En conclusion, la troisième version de la réplique de Chipette à Fifine se rapproche de la première, dans la mesure où la fille de Gongormatz était plus explicite quant à sa relation avec Roro, bien que la situation soit différente. De plus, la dernière version de Chipette se distingue de la deuxième mais également de Chimène – qui révèle ses sentiments de manière voilée<sup>310</sup>. La tournure des derniers vers de Chipette dans la version de 1951 fait également écho aux propos de Chimène : « **N’as-tu point trop fait voir** quelle inégalité/Entre ces deux amants me penche d’un côté ? »<sup>311</sup>.

Chez Corneille, la « secrète brigue<sup>312</sup> » entre les prétendants auprès d’Elvire se fait sans l’intervention de Chimène. Il en va de même dans la deuxième version de la *PDC* dans laquelle Chipette ne parle plus que du résultat. C’est tout le contraire en ce qui concerne la bagarre de la troisième version, dans la mesure où elle est entièrement provoquée par la fille de Gongormatz. Ainsi, dans la version définitive de la *PDC*, la fille de Gongormatz est non seulement certaine de son choix, mais elle se montre active et ne se repose plus sur son père ou Roro pour atteindre ses objectifs.

Une nouvelle facette du personnage de Chipette est développée en 1951 avec l’interruption de la tirade de Fifine et l’insertion des autres répliques. La constante insatisfaction de l’amante de Roro est mise en avant : « [Fifine] Toi ti’es jamais content ! », lui dit à ce titre la bonne lorsque Chipette se plaint du fait qu’elle ait révélé à Gongormatz son intérêt pour Roro. La fille de Gongormatz, qui a peur de la « schkoumoun<sup>313</sup> », est toujours inquiète de possibles revers du sort.

---

<sup>310</sup> « [Chimène] Que t’a-t-il répondu sur la secrète brigue/ Que font auprès de toi don Sanche et don Rodrigue? /N’as-tu point trop fait voir quelle inégalité/Entre ces deux amants me penche d’un côté? » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 1, v. 13-16).

<sup>311</sup> Pierre Corneille, *PDC*, acte I, scène 1, v. 15-16.

<sup>312</sup> Pierre Corneille, *PDC*, acte I, scène 1, v. 13.

<sup>313</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 68.

Cette part négative de son caractère était déjà visible en 1945, lors des altérations de la scène 3 de l'acte II. Bien que la fille de Gongormatz ne soit pas aussi fataliste que sa correspondante chez Corneille, pour qui les affronts d'honneur sont mortels et irréparables<sup>314</sup>, Chipette refuse néanmoins tout type d'arrangement proposé par Madame Carmen pour l'aider.

CHIPETTE

Arranger qui ? Ta sœur ? Je  
connais à mon père.

Pour qu'i s'escuse au vieux  
ouallou ! y a rien à faire !

Aïe ! Aïe ! Aïe ! C'était sûr que  
ce malheur i' vient.

Ma glac' de Monoprix j'a cassé  
hier matin<sup>315</sup>.

CHIPETTE

Arrange à tes affair' qu'y'z'en ont  
bien besoin,

Mâ les affair' d'honneur ça  
s'arrang' à coups d'poing !

Ti'auras beau faire agir la Corse et  
la Provence,

En reculant le mal d'avantage y  
s'avance.

Çuilà-là que le bœuf y s'le garde  
en-dedans,

Au pluss on l'entend pas, au pluss  
y grinc' les dents !

[...]

Touch' du fer, mieux ça vaut ! Je  
connais à mon père.

Pour qu'y s'escuse au vieux,  
oullou, y'a rien à faire<sup>316</sup> !

En 1945, la réplique de Chipette est plus réfléchie, plus posée que celle de 1941. Ce qui ressort de la version de 1945, c'est moins la colère et l'impatience de Chipette à l'égard des hypothèses de solution avancées par Madame Carmen que son désespoir. Chipette se montre indifférente à toute forme de solution : « Ti'auras beau faire agir la Corse et la Provence ». Les vers insérés par Brua, qui rapprochent la *PDC* du modèle, réduisent de plus la distance entre Chipette et Chimène. Si, selon la première, le mal « s'avance chaque fois qu'il recule », pour la deuxième, « le mal n'est

<sup>314</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 3, v. 467-472.

<sup>315</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, 1941, p. 31.

<sup>316</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1945, p. 50.

guéri qu'en apparence »<sup>317</sup>. Ainsi, si chez Brua la rage ou « le bœuf » que l'on retient accroît sa force même en silence, il en va de même chez Corneille, pour qui la haine cachée est « d'autant plus ardente<sup>318</sup> ».

Ainsi, en 1945, Brua accentue le pessimisme de Chipette qui croit de plus en plus aux mauvais augures, raison pour laquelle elle n'hésite pas à « toucher le fer ». La version de 1945 met donc en scène une Chipette à l'affût de solutions mais incapable de se fier aux autres pour en trouver. Néanmoins, plus elle cherche à contrôler la situation, plus elle semble désespérée et hors contrôle. Ceci apparaît clairement à travers son hurlement et ses propos absurdes proférés à l'égard de Monsieur Fernand : « Tant qu'elle [l'affaire] est pas réglée, y faut pas qu'on s'l'enterre !<sup>319</sup> ». La fille de Gongormatz envisage donc les funérailles de son père, bien que l'on sache qu'il n'est pas mort. Lorsqu'elle exige des réparations, elle se méfie même de son député et déclare d'un ton dédaigneux : « On m'a tué mon père ! Oui, c'est la vérité ! /A voir si ouais ou non n's'avons un député ?<sup>320</sup> ».

Chipette se montre également plus émotive face aux autres personnages dans la version de 1951 que dans les précédentes. Le point culminant de sa charge émotive a lieu à la scène 9 de l'acte IV, où l'on note un véritable changement dans ses actions. Les didascalies décrivent les émotions intenses de la fille de Gongormatz tandis que ses mouvements indiquent sa grande perturbation : elle dévisage La Sanche *avec horreur*, lorsqu'il affirme avoir tapé Roro ; elle *se pâme* devant Dodièze et son député après leur duperie ; elle va *de la violence à l'égarment* lorsque Monsieur

---

<sup>317</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 3, v. 470.

<sup>318</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 3, v. 472.

<sup>319</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, 1945, p. 62.

<sup>320</sup> *Ibid.*

Fernand affirme que la douleur l'a trahie ; elle devient *de plus en plus égarée*, en affirmant la mort de Gongormatz devant le député et Dodièze ; elle continue à parler *sans entendre* Madame Carmen, quand la propriétaire l'interroge à propos des médicaments nécessaires à la guérison de son père ; elle *trépigne et hurle* au moment où Dodièze *brandit son espadrille* sur son nez ; en voyant Monsieur Fernand *hors lui*, elle devient *tragédienne* et s'exclame *entre les imprécations de Camille et les fureurs d'Oreste* ; elle *pique une crise des nerfs*, cause d'une *agitation générale* et tout juste après parle *naturellement* ; impatiente, Chipette lève *les yeux au ciel*, lorsque Dodièze mentionne son fameux « bras d'honneur » ; sa voix imite celle *de Madame Berthe Bovy au téléphone*, pour démontrer son indifférence à La Sanche et, finalement, elle se montre *impitoyable*<sup>321</sup> avec Roro.

Ainsi, Chipette se montre instable dans les dernières scènes de la version de 1951<sup>322</sup>. Dans la mesure où elle est à l'origine de l'agitation finale de la pièce, l'amante de Roro se distingue de Chimène, qui, dans *Le Cid*, se tait peu à peu, en particulier après les décisions du roi et de D. Rodrigue. Le silence était d'ailleurs l'objet de la promesse de Chimène à D. Rodrigue lorsqu'elle l'incite à se battre pour elle avec D. Sanche : « Te dirai-je encor plus ? va, songe à ta défense, /Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence<sup>323</sup> ». Ainsi, si Chimène prend la décision de dompter ses sentiments, Chipette, pour sa part, laisse libre cours aux siens.

---

<sup>321</sup> Dans la version de 1972, il s'agit de l'unique didascalie qui change concernant Chipette : *inexorable*.

<sup>322</sup> En 1945, quelques changements concernant les émotions de Chipette sont déjà à souligner dans la scène 6 de l'acte IV, qui deviendra en 1951 la scène 9 de l'acte IV. La création du personnage de La Sanche, en 1951, modifie les dernières scènes de la pièce.

<sup>323</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 2, v. 1553-1554.



Chipette est également plus vénale dans la version de 1945 que dans la version originale. Après la version de 1944, Brua supprime un hémistiche de la scène 6 de l'acte IV, dans lequel Chipette refuse toute sorte de compensation financière.

CHIPETTE

Ouais, je ois ça qu'je perds quand je ois ça qu'i' vaut.

I'vaut six mois d'prison et deux cents francs d'amende.

Les dommag'enterrés cent mill' francs je demande.

**O Roro, qui l'eût cru? ~~Non, non, non, pas d'argent!~~**

**Pour qui c'est ce sifflet qu'i'sort Monsieur l'Agent ?**

**Comment qu'i'faut vous dire ? On m'a tué mon père <sup>324</sup> !**

Cette réplique, située à la fin de la pièce (acte IV, scène 6), est prononcée devant le député et tous les autres personnages<sup>325</sup>. Bien que Chipette s'adresse à Roro, elle agit comme si elle pensait à haute-voix. Dupée par le député et Dodièze, toute déconcertée par leur attitude, la fille de Gongormatz affirme ne plus vouloir d'argent, sans pour autant abandonner son projet de vengeance.

Ce refus est encore plus évident dans les vers ci-dessous, déjà présents dans la pièce dans la scène 2 de l'acte IV, mais rendant compte d'une variation en fin de réplique :

Ouais, je ois ça qu'je perds quand je ois ça qu'i' vaut.

I, vaut six mois d'prison et deux cents francs d'amende.

Les dommag'-entérêts, cent mill' francs je demande.

**Comm' je dis, le de'oir y marche avant l'amour.**

<sup>324</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1941, p. 75.

<sup>325</sup> C'est à partir de 1945 que Brua fait figurer les femmes de la *PDC* dans la scène 6 de l'acte IV. En 1951, Brua ajoute également le personnage d'Ali à la scène correspondante (acte IV scène 9). Dans les versions précédentes (1941 et 1944), on notait seulement la présence des personnages masculins de la pièce accompagnés de Chipette. En comparaison, la scène 5 de l'acte IV chez Corneille est essentiellement masculine, à l'exception d'Elvire qui est toujours en scène avec Chimène.

**La plainte elle est portée et pis laiss'-la qu'y court <sup>326</sup> !**

En répétant la réplique de la scène 2 dans la scène 6, et en y adjoignant l'expression de son rejet de toute compensation pécuniaire, Chipette démontre que l'intérêt financier qu'elle portait à Roro change à la fin de la pièce. En 1945, pourtant, l'hémistiche dans lequel figurait cette question financière disparaît. Brua ne modifie pas la réplique de Chipette à l'intention de Madame Carmen dans la scène 2 de l'acte IV et reformule la scène 6 de l'acte IV en y insérant des vers appartenant à une autre réplique de la scène 2 du même acte :

Ouais, je ois ça qu'je perds quand je ois ça qu'i' vaut.  
 L'vaut six mois d'prison et deux cents francs d'amende.  
 Les dommag'enterrés cent mill' francs je demande.  
**Tant que la oix des morts i' crie dans le cercueil,**  
**Je veux porter la plainte et pis porter le deuil !**  
**M'sieu, mon père il est mort...**<sup>327</sup>

À la réplique dans laquelle l'amante de Roro met le « de'oïr » avant l'amour (acte IV, scène 2) – ce qui accroît sa volonté d'obtenir une réponse au dépôt de sa plainte (« laiss'-la qu'y court ») et de ne pas abandonner ses intérêts (aussi économiques) à propos de Roro – le parodiste ajoute, à partir de 1945, une autre réplique dans laquelle sont répétés les premiers vers des versions précédentes accompagnés de la séquence « Je veux porter la plainte et puis porter le deuil » qui semble finalement résoudre « l'impasse » entre l'argent et la mort.

<sup>326</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, 1941, p. 63.

<sup>327</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1945, p. 97. Les vers nouvellement insérés dans cette réplique reprennent une autre réplique de Chipette à Madame Carmen dans l'acte IV scène 2 : « Mâ quâ même i' viendrait pareil ces sculettes. / Tant qu'y aura pas des lois pour y couper la tête, / **Tant que la oix des morts i' crie dans le cercueil, / Je veux porter la plainte et pis porter le deuil** ». (Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, 1945, p. 87.)

Nous remarquons que la scène 2 de l'acte II se joue devant Madame Carmen, lorsque la propriétaire vient raconter à Chipette les exploits de Roro, tandis que la scène 6 se joue devant la quasi-totalité des personnages de la pièce. La réplique de la scène 6 est construite chez Brua à partir de la fusion des scènes 2 et 6 de Corneille. Chimène dit devant l'Infante : « Je vois ce que je perds quand je vois ce qu'il vaut. / Ah cruels déplaisirs à l'esprit d'une amante ! / Plus j'apprends son mérite, et plus mon feu s'augmente <sup>328</sup>» et, devant l'assemblée formée autour du roi, la fille de D. Gomès affirme : « Non pas au lit d'honneur, mais sur un échafaud ;/Qu'il meure pour mon père, et non pour la patrie<sup>329</sup> ».

Chez Brua, la fusion donne naissance à la réplique suivante : « Qu'i meurt dedans le lit, qu'i meurt d'sur l'échafaud, /Ouais, je ois ça qu'je perds quand je ois ça qu'i vaut. /I vaut six mois d'prison et deux cents francs d'amende...<sup>330</sup> ». Pour Chimène, la mort de Rodrigue est synonyme de perte d'un être cher à son cœur. Néanmoins, malgré cet amour, elle persiste dans son désir de vengeance et souhaite pour son amant une mort déshonorante. Dans le cas de Chipette, peu lui importe cet aspect dans la mesure où la perte de l'être aimé s'accompagne inévitablement d'une perte financière. S'il n'est pas question d'honneur, il n'est pas question d'amour non plus. En 1951, la réplique prononcée devant le député ne change plus. Nous le savons pourtant, Chipette n'a jamais porté le deuil.

---

<sup>328</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 2, v. 1163-1166.

<sup>329</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1364-1365.

<sup>330</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1945, p. 97.

Chipette se montre également plus ironique face à Madame Carmen en 1945 qu'en 1941. Dans la scène 2 de l'acte IV de la version de 1951, certains ajouts dans la réplique de Chipette permettent d'exacerber ce trait :

Madame CARMEN

O Chipette, il a fait un coup !... C'est un' merveille !

CHIPETTE

Ça fait deux fois qu'ce bruit y m'revient dans l'oreille.

Radio-Trottoir tu prends ? Tu retard', et comment !

Dernièr' novell' du soir : je vas m'faire un amant <sup>331</sup> !

Si pour sa part Chimène est agacée par la rumeur publique et considère que les constantes louanges à l'égard de D. Rodrigue accentuent son supplice<sup>332</sup>, Chipette, quant à elle, rit de la manière dont les exploits de Roro sont relayés. Dans la version de 1951, la Chipette de Brua est obsédée par son désir de vengeance et se montre sûre d'elle. Il ne s'agit pas d'une amoureuse éperdue ou d'une fille hésitante, mais bien d'une femme maîtresse de ses décisions.

Concernant son amant, Chipette explique dès la version originale à Fifine la nature de ses sentiments : « C'est pluss que de l'amour, ti entends ? c'est de la rage<sup>333</sup> ». Ainsi, déjà dans la première version de la *PDC*, Chipette prend un ton menaçant lorsqu'elle s'adresse à Roro. Pour l'amante, il est bientôt temps d'accomplir son devoir : « Ti as fait que ton de'oir, tant qu'à ça, je dis rien. /Achpète un peu, bientôt Chipette i' fait le sien<sup>334</sup> ». Ces vers, qui font écho à ceux de Corneille à la scène 4 de l'acte III, lorsqu'ils sont mis à la fin de la pièce dans la version

<sup>331</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, 1945, p. 85.

<sup>332</sup> « Chacun peut la vanter [la valeur de D. Rodrigue] avec quelque justice, / Mais pour moi sa louange est un nouveau supplice. / On aigrit ma douleur en l'élevant si haut » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 2, v. 1161-1163).

<sup>333</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1941, p. 47.

<sup>334</sup> *Ibid.*

originale de la *PDC*, rendent compte d'une tentative d'intimidation<sup>335</sup>. Dans la version de 1944, de nouveaux vers soulignent l'existence d'un danger : « Ah ? t'la connaissais pas, la fille à Gongormatz ?<sup>336</sup> ». Dans cette version-ci, Chipette ne profère pas seulement des menaces, mais elle précise également dans combien de temps la vengeance aura lieu : « trois jours ». De plus, si en 1941, la rage de Chipette est plutôt adressée au public, c'est dorénavant directement à Roro que Chipette s'adresse et ce, de façon *impitoyable*<sup>337</sup> et *inexorable*<sup>338</sup>.

Ainsi, pour Chipette, l'amour ne prend pas exactement le pas sur le devoir à la fin de la pièce. En 1944, un ajout est fait par rapport à la version originale, dans lequel la fille de Gongormatz déclare ses intentions à Roro : « l'eau d'la fleur d'oranger, faut qu'tu t'la trouv' amère !<sup>339</sup> ». Emblème du mariage, en raison de sa couleur qui symbolise la pureté et la chasteté, la fleur d'oranger, évoquée par Chipette, se métamorphose en un breuvage au goût amer, voire un médicament devant être pris par Roro<sup>340</sup>. L'image du poisson qui suit celle de l'eau de fleur d'oranger se comprend elle aussi comme un avertissement de l'amante, dans la mesure où, pour Chipette, Roro est un poisson qui doit être cuit dans « l'aquabatz<sup>341</sup> ». Ainsi, si le mariage n'est pas en suspens, comme c'est le cas dans *Le Cid*, la situation du couple n'est pas non plus idyllique. On note, entre Chipette et Roro,

---

<sup>335</sup> Dans le modèle, ces vers étaient situés lors de la scène dans laquelle Chimène mesure sa force à celle de D. Rodrigue. Dans la version de 1951, ces vers sont déplacés par Brua à leur lieu d'origine.

<sup>336</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, 1944, p. 85.

<sup>337</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, 1941, p. 122.

<sup>338</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 196.

<sup>339</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 7, 1944, p. 85. L'extrait de la promesse de vengeance de Chipette prévue dans trois jours, suivi de l'image de la fleur d'oranger est ajouté dans la version de 1944 et reste inchangé jusqu'à la version définitive.

<sup>340</sup> Originnaire des pays asiatiques et apprécié depuis l'antiquité, la fleur d'oranger est cultivée dans le bassin méditerranéen depuis le IX<sup>e</sup> siècle. Utilisée surtout pour la fabrication de parfums, en France, la fleur d'oranger a également été utilisée comme médicament par Louis XIV. Il s'agit d'une fleur bien appréciée du Roi Soleil et de sa cour, d'où son utilisation en tant qu'ornement à l'intérieur et à l'extérieur du château. (Stanis Perez, « L'eau de fleur d'oranger à la cour de Louis XIV », disponible sur : <https://cour-de-france.fr/article2031.html>. Consulté le 19 octobre 2022.)

<sup>341</sup> Dans le glossaire des termes pataouètes, le terme « aquabatz » est décrit de la façon suivante : prononc. Nap. de *acqua bassa*, litt. Eau basse, bouillon très réduit. Bouillabaisse.

une grande divergence d'intérêts ; si elle est présente depuis la version originale, elle ne fait que s'accroître au fil des versions de la *PDC*.

On remarque que, dans la version de 1944, Roro se présente comme un personnage plus affirmé et plus entreprenant, notamment lors de ses échanges avec Gongormatz, son rival. Ceci transparaît par exemple dans la scène 2 de l'acte II, lors de la dispute du fils de Dodièze avec Gongormatz avant le véritable duel.

GONGORMATZ

Allez, petit merdeux!

RORO

Merdeux, tu peux pas oir,

Et petit, ça c'est vrai, mais qu'a même en nourrice,

L'avaleur i'sent pas le nombre des anisses.

GONGORMATZ

Tu me dis ça à moi, tu me fais rigoler,

Qu'en te tirant le naz i' sort un peu du lait<sup>342</sup>.

GONGORMATZ

Allez, petit merdeux!

RORO

Merdeux, faut oir à oir,

Et petit, c'est pas vrai, mais quand c'est ma tournée,

N'a pas peur, j'attends pas pour rendre les tannées!

GONGORMATZ

Pour un taquet à moi, je t'en rends dix ou vingt!

Mais dessus un petit je vas lever la main<sup>343</sup> ?

Dans la version originale de la *PDC*, Roro remet en question le qualificatif de « merdeux » tandis qu'il accepte celui de « petit ». La jeunesse n'est donc pas considérée comme un problème par Roro, puisqu'il avait du courage déjà « en nourrice ». Le premier Roro est le petit qui peut tout avaler, y inclut « les anisses ». En quelque sorte, il est plus proche de D. Rodrigue, étant donné que c'est sur sa naissance et sa valeur que s'appuie le fils de Don Diègue pour son combat avec le comte – deux aspects antérieurs à la dispute<sup>344</sup>. Par la suite, la réplique de Gongormatz à Roro

<sup>342</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1941, p. 27.

<sup>343</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 59.

<sup>344</sup> « [D. Rodrigue] Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées/ La valeur n'attend point le nombre des années. » v. 405-406.

répond aux affirmations du héros sur sa jeunesse. Le père de Chipette sape le moral de Roro en le comparant à un bébé qui se nourrit encore de lait maternel.

Dans la deuxième version de cette réplique, en 1944 – dont le texte demeure le même jusqu'en 1972 – Roro continue à remettre en question l'appellation « merdeux » qui lui est adressée<sup>345</sup>, mais il nie complètement celle de « petit ». Le courage du Roro de 1944 n'est pas une qualité acquise depuis sa naissance, comme dans la version précédente, mais elle se développe en présence de ses adversaires : « quand c'est ma tournée... ». Il ne s'agit pas d'un constat qui s'appliquerait seulement à son altercation avec Gongormatz, son actuel adversaire. En réalité, dès que l'occasion se présente, Roro « n'attend pas pour rendre les tannées ». Gongormatz n'évoque donc plus la jeunesse de son futur gendre, mais mesure plutôt sa force à celle du héros. En ce sens, le texte se rapproche de celui de Corneille, dans la mesure où le comte de Gormàs, dans sa réponse à D. Rodrigue, évoque la question des armes plutôt que celle de sa jeunesse. Ainsi, en 1945, Roro assume à la fois sa jeunesse et sa force. C'est toutefois son audace qui se donne à entendre comme la plus remarquable dans son adresse au comte.

RORO

**Ceuss** qu'**on** s'les connaît pas,  
**on** se croit d'les connaître,

Mais d'un seul coup, d'un seul,  
**on** se trouve à son maître <sup>346</sup>.

RORO

Un petit dans mon genre y peut  
**te** rendre un mètre!

Pour dix coups d'encaissés, cent  
coups y veut **te** mettre <sup>347</sup> !

Au lieu de lancer des affirmations générales, comme c'était le cas en 1941, dans la version de 1945, Roro s'adresse directement à son adversaire – « y peut **te** rendre », « y veut **te** mettre », ce qui

<sup>345</sup> Dans la version originale, Fifine se réfère aussi à Roro en utilisant le même mot : « Tout le monde i' reste axe et personne i' le croit/Que ce petit merdeux i' n'en vaut deux ou trois. » (Acte IV, scène 1, 1941, p. 60.). En 1951, le terme est changé par Brua : « [...] Que ce petit bâtard y n'en vaut deux ou trois ». (Acte IV, scène 1, 1951, p. 94).

<sup>346</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1941, p. 27.

<sup>347</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1945, p. 46.

souligne le caractère frontal de son combat avec le comte. Roro arrive au sommet de son audace en face de Gongormatz lorsqu'il affronte l'ancien patron coiffeur en évoquant sa fille. Dans les ajouts réalisés à la réplique dans la scène 2 de l'acte II, un non-dit se lit à travers les points de suspension.

RORO

Tu m'as lévé l'honneur, tu m'lév'rais pas la vie?<sup>348</sup>

Et tant qu'à la petite, avant que j'la marie...

Tu peux te la garder! Mâ si j'aurais oulu,

Je viens, je me la trompe et je la parle plus<sup>349</sup>!

Lorsqu'on remarque la temporalité (avant) et l'événement pour lequel le couple attend l'aval des parents (le mariage), il n'est pas difficile à déchiffrer ce que Roro révèle de manière à peine voilée. Dans sa réplique, le héros signale que quelque chose se passe entre lui et Chipette et qui échappe à la décision des parents. Il s'agit d'ailleurs d'une affirmation allant dans le même sens que celles de Chipette dans la scène 1 de l'acte I. L'insinuation de Roro sert à provoquer son adversaire mais aussi à rendre compte de sa vraie relation avec son amante.

Si Roro est plus audacieux face à Gongormatz, c'est plutôt son autonomie qui est soulignée devant Dodièze. En 1951, le futur beau-père de Roro identifie chez le jeune homme une autonomie dont l'origine serait l'exemple donné par son père.

GONGORMATZ

Allez, viens! Quand son père i' s'a  
mangé des coups,

GONGORMATZ

Allez, viens! Quand son père y s'a  
mangé des coups,

<sup>348</sup> « [D. Rodrigue] D'une indigne pitié ton audace est suivie:/Qui m'ose ôter l'honneur craint de m'ôter la vie ! » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 437-438.).

<sup>349</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 62.



C'est très bien que son fils i' soye  
un peu jaloux<sup>350</sup>.

C'est forcé qu'à son fils il y'a  
donné le goût<sup>351</sup>.

Alors que dans la version originale la vengeance de Roro est une façon de se mesurer à Dodièze, étant donné qu'elle est guidée par sa jalousie, dans celle de 1951, Roro n'est pas censé égaler son père : Rodriguez peut même faire plus que son père, puisqu'il a pris le goût de « se manger des coups ». Ainsi, si en 1941 il imite seulement, en 1951, Roro devient maître de ses propres choix.

L'autonome qu'a acquise Roro par rapport à Dodièze a été remarquée par Gongormatz et mise en lumière lors de la rencontre entre le père et le fils, dans la scène 6 de l'acte III : si le père ne cache pas sa joie, ce n'est pas le cas de son fils. En 1945, l'ajout de deux vers dans la réplique de Dodièze met en évidence le mauvais comportement de Roro : « Et que, s'il a besoin des leçons d'pouliresse, / Ce bâton d'poulailler c'est mon bâton d'vieillesse !<sup>352</sup> », affirme Dodièze qui assure par la même occasion qu'il n'hésitera pas à remettre son fils dans le droit chemin si nécessaire. En effet, dans les deux versions (celle de 1941 et celle de 1945), Roro refuse d'accepter les propos de son père après l'accomplissement de sa vengeance. Toutefois, les réactions du fils de Dodièze se distinguent d'une version à l'autre. Comparons celle de 1941 et celle de 1945 :

RORO

Siouplait ? Mélangeons pas les  
torchons aux serviettes !

Çuilà-là qui les paie i' fait pas  
les brochettes.

Ta fugure elle est sale ? Atso !  
Je suis laveur ?

RORO

Méteunant qu'j'l'a rendu, je  
peux m'laver les mains ?

*Geste à la Ponce Pilate*

Y'a plus rien à laver ? C'est  
bien sûr et certain ?

<sup>350</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1941, p. 30.

<sup>351</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 62.

<sup>352</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, 1951, p. 91.

Prends le savon arabe et vinga,  
n'a pas peur !

Ça que j'ai fait pour toi, c'est  
pasque ti es mon père,

Mais je le refais pas si j'aurais à  
le faire.

L'honneur, l'honneur,  
l'honneur ! I' sont bons, les  
parents !

Ça que j'ai perdu moi, personne  
i' me le rend !<sup>353</sup>

Alors, n's allons laver son ling'  
sale en famille.

La langue y me chatouille et le  
cœur y m'fourmille.

Moi, ça m'a fait plaisir d'vous  
fair' plaisir à vous.

J'vas m'fair plaisir à moi,  
comm' ça y' a pas d'jaloux !

Un pneu gonflé de trop, force à  
force il éclate.

Vos discours, y me font la têt'  
comme un' tomate !

C'est pas que j'me repens de  
vous l'aoir donné,

Mâ de ce coup de main je suis  
bien couillonné !

Ce bras, y perd Chipette en  
vengeant à son père.

Je reste un' main devant et pis  
un' main derrière...

*Dodièze veut parler*

Oh ! là, là ! y'en a marre, en  
parlant par respect.

On est quitt' moi et toi ?  
Tourn'la pag', s.v.p. <sup>354</sup> !

Dans la version de 1941, Roro affirme que son geste était motivé par le devoir filial mais qu'il ne souhaite en aucun cas le répéter. Pour cette raison, il intime à son père de se débrouiller seul et de prendre « le savon arabe », dans le cas où il devrait « laver » quelque chose. Maintenant que son père est vengé, Roro cherche à s'en distinguer moralement (« d'un côté les torchons et de l'autre les serviettes ») et professionnellement (Roro ne fait pas de brochettes).

Tout comme Chipette, le personnage de Roro se montre plus moqueur en 1951 qu'en 1941, ce que démontre par exemple son geste à la Ponce-Pilate. Ceci se traduit également par son air supérieur

<sup>353</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, 1941, p. 58.

<sup>354</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, 1945, p. 78-79.

lorsqu'il demande à son père s'il n'a plus rien à venger et l'invite à laver son linge sale. Contrairement au Roro originel, plus proche du modèle cornélien, le personnage tel que dépeint en 1945 ne se repent pas d'avoir levé la main sur Gongormatz. Néanmoins, maintenant qu'il est « quitte » avec son père, il souhaite « tourner la page » et changer de sujet.

Dans la version de 1941, en écoutant la description que Dodièze fait de lui (le lion qui devient fou des poules), Roro ignore les conseils douteux de son père : « [Roro] Allez-y ! Donnez-moi les conseils enterlopes ! / Et c'est vous qui causez ? Ah ! là, là, c'est du propre ! »<sup>355</sup>. Par contre, dans la version de 1945, Roro sort de sa rêverie et se montre *scandalisé*, après avoir reçu une brimade « *sévère, mais juste* » de son père. C'est donc scandalisé qu'il souligne que Chipette n'est pas la poule comme le dit son père, mais un « p'tit ange ». Plus que cela, après avoir entendu les propos de son père au sujet de son amante, Roro affirme par deux fois que la honte lui monte « à la fugure ». La distinction entre les intérêts du père et ceux du fils est ainsi plus évidente dans la version de 1945.

RORO

Pour vous sauver l'honneur moi j'me perds un p'tit ange.

Et comm' ça vous causez ? Bizarre autant qu'étrange !

La honte à la fugure y me monte en c'moment.

Je me mang' le fourrage et mon pèr' final'ment...

Me faites pas monter la honte à la fugure !

Pour la fidélité, c'est juré, ça j'le jure <sup>356</sup> !

---

<sup>355</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, 1941, p. 59.

<sup>356</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, 1945, p. 79.

Le dernier vers de la réplique de Roro fait écho aux paroles de D. Rodrigue : « À ma fidélité, ne faites point d'injure<sup>357</sup> ». Le fils de D. Diègue met en parallèle « le guerrier sans courage » et « le perfide amant », en signalant que le devoir, de même que l'amour ne devraient pas avoir à subir l'infamie. De plus, le personnage de Roro, dans la version de 1945, souhaite plus que le simple accomplissement du devoir familial en défendant son « petit ange ». Chipette est pourtant bien loin de l'image angélique que dépeint Roro. Si elle devait être incarnée par un être ailé, elle serait sûrement plus proche de la poule que de l'ange. En se persuadant du contraire, le fils de Dodièze se donne ainsi à voir comme une figure comique.

Le ton ironique qu'emploie Roro à l'égard de Chipette à partir de 1951 fait de lui un personnage plus agressif qu'en 1941. Dans la scène 1 de l'acte III, les changements opérés dans la réplique du fils de Dodièze indiquent un changement radical d'attitude.

RORO

De quoi c'est? Sors la langue!  
Atso, c'est la fumelle!

Faisez bien entention, l'épine elle  
est mortelle.

Elle est plus que mortelle, elle est  
mortelle et tout!

O Chipette, à de bon, pour me  
donner des coups,

Ti as besoin l'avocat, ti as besoin  
la justice<sup>358</sup> ?

RORO

De quoi c'est ? Sors la langue! On  
dirait un' langouste...

Au pluss y la remue et au pluss je  
m'engouste!

O Chipette, à de bon, pour venger  
papa,

Qu'il est mort Gongormatz ou bien  
qu'il est mort pas

Ti'as besoin l'avocat, ti'as bien la  
justice<sup>359</sup> ?

<sup>357</sup> Pierre Corneille, acte III, scène 6, v. 1065.

<sup>358</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1941, p. 52.

<sup>359</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1945, p. 73.

En 1941, le héros profère une critique qui s'adresse à la fois à son amante et aux femmes en général (« la fumelle<sup>360</sup> »). D'après Roro, leurs paroles sont chargées de venin. On ne peut pas dire que dans le cas de Chipette cette affirmation soit totalement erronée, dans la mesure où c'est bien l'amertume qu'elle promet à son amant à la fin de la pièce. À la différence de la version originale, Roro préfère, dans la version de 1945, employer le ton de la blague plutôt que celui de la critique mordante pour s'adresser à la fille de Gongormatz : l'amoureux joue avec les mots langue et langouste<sup>361</sup>. Le terme qui faisait référence aux femmes est remplacé par un jeu de mots à connotation sexuelle dans la réplique de Roro<sup>362</sup>.

De plus, le personnage se montre plus ironique à l'égard de la vengeance de Chipette. En s'adressant de manière enfantine à Gongormatz, « papa », et en soulevant un doute quant aux conséquences de la dispute (« il est mort » ou « il est mort pas »), il minimise l'importance du devoir de Chipette. En 1945, Roro prend de moins en moins au sérieux les paroles de son amante et assume une posture de supériorité. Si la fille de Gongormatz n'abandonne pas ses poursuites judiciaires, bien que Madame Carmen essaie de l'en convaincre, Roro, pour sa part, ne se laisse pas intimider lorsque son amante lui signale qu'elle est à la recherche d'un avocat.

Toutefois, si Roro rit de Chipette, sa réaction ne sera pas la même en face du rival qu'elle lui a choisi. L'arrivée du personnage de La Sanche permet à Brua d'accentuer l'agressivité et la violence de Roro. Si, dans la version originale de la *PDC*, Roro se dispute uniquement avec le père de Chipette, dans la version de 1951, et c'est d'ailleurs également le cas dans le modèle cornélien,

---

<sup>360</sup> Fumelle : variation de femelle ; forme familière et péjorative pour s'adresser aux femmes.

<sup>361</sup> Gabriel Audisio remarque l'importance du vocabulaire de la pêche et de la marine dans *Cagayous*. Dans la *PDC* des termes comme « langouste » ou « calamar » représentent ce champ sémantique.

<sup>362</sup> Dans le glossaire des termes pataouètes, le verbe « engouster » signifie : prendre goût, s'enflammer de désir.

il se bat en duel contre son rival. À la différence du *Cid*, on note toutefois que Roro perd son sang-froid lors des multiples scènes de séduction. Chez Brua, il ne s'agira pas seulement de défendre l'honneur paternel, mais de défendre ses propres intérêts.

Dès la première scène de l'acte I, nous sommes informés de la victoire de Roro sur La Sanche au cours de la « premier' manche » – dans la version de 1951 – et de la bagarre entre les rivaux, au bal, à Mattarèse – dans la version de 1972. Toutefois, la rixe entre les prétendants est seulement annoncée, puisqu'elle va se poursuivre dans les scènes suivantes dans lesquelles La Sanche défend les intérêts de Chipette face à Roro.

Lorsque, en 1951, le joueur de ronda apparaît dans la scène 2 de l'acte III, en offrant ses services à Chipette, *Roro se dissimule* et écoute leur discussion. À ce moment, Chipette ne semble pas particulièrement intéressée par l'aide de La Sanche, bien qu'elle ne la refuse pas entièrement. Or, dans la scène 3 de l'acte IV, Roro, *un peu plus loin, se dissimulant* encore une fois, est témoin du dévoilement des intentions de Chipette à La Sanche.

Dans la scène 4 du même acte, Roro, *lugubre*, affirme d'abord : « Le coup il est mortel ! Je m'en crois pas les yeux !<sup>363</sup> ». Après avoir repris ses esprits, Rodriguez se montre dédaigneux et *avec un mouvement du menton vers les coulisses*, il provoque son amante : « Ti'as lâché le lion en dihors de la cage ? /Au p'tit bonheur... la sanche ! Acceptez mes hommages !...<sup>364</sup> ». La fin de la scène 4, que Brua construit à partir de la fusion des deux rencontres du couple, se clôt sur une dernière demande de Chipette à Roro : « Mâ si tu t'arappell' encor de l'aut dimanche, /Tâch' moyen d'faire

<sup>363</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 1, 1951, p. 101.

<sup>364</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1951, p. 102.

en sort' qu'il est battu La Sanche <sup>365</sup>». Répondant ainsi au désir de son amoureuse, Roro fait en sorte que La Sanche arrive effectivement à la scène 8 de l'acte IV avec *un œil poché, la tête bandée*<sup>366</sup>. On comprend ainsi que, hors scène, le joueur a été battu, non seulement au sens figuré (aux cartes) mais également au sens propre (physiquement).

Si en 1941 Roro livre son récit sans interruption et se montre impassible, dans la version de 1951, il ne parvient pas à garder son sang-froid face aux nombreuses interruptions de son rival. Les didascalies donnant des indications sur la voix du personnage (*plus haut, hurlant*<sup>367</sup>) mettent en évidence une agitation interne du héros, de la même façon que celles liées à sa gestuelle (*et il l'assoit, d'une tape formidable*<sup>368</sup>) mettent en lumière son caractère explosif. Les nouvelles répliques insérées dans le long texte du récit de 1941 montrent que le Roro de 1951 n'est plus maître de lui.

Contrairement à la pièce de Brua, il n'y a pas, chez Corneille, de deuxième dissimulation : D. Rodrigue se cache une seule fois, lors de l'arrivée de D. Sanche chez Chimène. De plus, Chimène ne demande pas directement à un « cavalier » de défendre ses intérêts, mais adresse sa demande au roi, en l'absence de D. Rodrigue. En outre, lorsque cette demande est faite à D. Fernand, D. Rodrigue est déjà perçu comme un grand héros dans la mesure où le récit de ses exploits a déjà été révélé à la cour. C'est donc en raison de l'intervention de D. Diègue que le roi accepte le duel entre D. Sanche et D. Rodrigue<sup>369</sup>.

---

<sup>365</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1951, p. 104.

<sup>366</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, 1951, p. 110.

<sup>367</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, 1951, p. 111-112.

<sup>368</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, 1951, p. 112.

<sup>369</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1398-1424.

Avant le duel, l'intervention de Chimène pousse D. Rodrigue à refuser l'idée de mourir entre les mains de D. Sanche. Ce n'est pas par la violence, mais par « la victoire incertaine<sup>370</sup> » que D. Rodrigue sort vainqueur de ce duel et apparaît grandi aux yeux de son adversaire qui l'appelle désormais « généreux guerrier <sup>371</sup>». En conclusion, chez Corneille, le combat avec D. Sanche est également une affaire d'honneur pour D. Rodrigue. En réalité, ce combat n'est que le prolongement de la gloire qu'il a acquise lors du duel contre le comte et de la bataille contre les Maures<sup>372</sup>. Le duel contre D. Sanche se présente ainsi comme postérieur aux deux autres victoires.

Roro, au contraire, voit son orgueil blessé par le choix de Chipette. Ainsi, si le duel contre La Sanche suit l'épisode du vol des squelettes, dans le récit de Roro, les deux événements sont narrés simultanément. Cela donne l'impression que la « gloire » de Roro découle autant du service rendu à Monsieur Fernand que de la satisfaction de Roro à faire taire son adversaire. À la différence de D. Sanche, qui finit par admirer son rival, La Sanche, battu physiquement et moralement, reconnaît la victoire de Roro : « [...] Ti'as trouvé la cocagne. Mes félicitations ! ». Mais, une fois *sa dignité retrouvée* en sortant *au bras de* Madame Carmen, le joueur de ronda ironise au sujet de la force de Roro : « Ti'est fort, à qui perd gagne !<sup>373</sup> ». La Sanche admet donc qu'il est lui-même le vainqueur et non Roro. En plus de ne pas reconnaître l'héroïsme de Roro, le joueur de ronda sous-entend que le vainqueur est en réalité celui qui s'est débarrassé de Chipette ; celui qui l'a gagnée est donc perdant, voire même, perdu.

---

<sup>370</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 6, v. 1749.

<sup>371</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 6, v. 1747.

<sup>372</sup> « [D. Diègue] Que croira votre peuple, et que dira l'envie, / Si sous votre défense il ménage la vie, / Et s'en fait un prétexte à ne paraître pas / Où tous les gens d'honneur cherchent un beau trépas ? / De pareilles faveurs terniraient trop sa gloire:/Qu'il goûte sans rougir les fruits de sa victoire. / Le comte eut de l'audace, il l'en a su punir:/Il l'a fait en brave homme, et le doit maintenir. » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1417-1424.).

<sup>373</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 195.



À la différence de Corneille, dans la *PDC*, la défaite lors du duel n'est pas synonyme d'une défaite amoureuse pour La Sanche, de même une victoire au combat ne signifie pas une victoire amoureuse pour Roro. Ce n'est pourtant pas de cette manière que Roro conçoit la proposition de Chipette. En 1951, Roro cède à la joie lorsque Chipette *s'empare* de son bras. Les dernières paroles du fils de Dodièze sont prononcées *souriant à une vision et aux anges*. Au contraire, dans la version originale, les dernières paroles de ce dernier n'étaient que des menaces. En 1941, Roro finissait la pièce en insistant : « le de'oir avant tout<sup>374</sup> ». En 1972, il ne pense qu'au « costum' noir » pour lui et au « costum' blanc... » pour elle ou encore à la « chimis' bleue » pour lui et à la « chimis' rose » pour elle. En somme, c'est un Roro plus romantique, voire plus naïf qui est dépeint dans la version définitive, ce qui donne raison à Chipette dans sa dernière réplique : « Ti'as raison !...<sup>375</sup> », affirme le fils de Dodièze, *aux anges*. Bien que Chipette se montre émotive lorsqu'il est question de son père, elle semble bien plus raisonnable quand il s'agit de Roro.

### Considérations finales

À la différence de Chimène et de D. Rodrigue, le couple de Brua se défait peu à peu des contraintes extérieures. Le dramaturge accentue ce phénomène au fil de l'évolution de la *PDC*. Si Chipette s'inquiète de l'opinion de Gongormatz, c'est pour mieux l'orienter vers son propre choix. Si Roro ne refuse pas la vengeance paternelle, il ne devient pas non plus le nouveau courtier de Monsieur Fernand, c'est-à-dire, le successeur de Dodièze. Un désir d'indépendance semble guider les jeunes amants.

---

<sup>374</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 5, 1941, p. 76.

<sup>375</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, 1951, p. 122.

En suivant l'évolution des héros tout au long des versions, l'on s'aperçoit que Roro gagne en audace et en autonomie, tandis que Chipette, de son côté, gagne en assurance. Ce désir d'autonomie est poussé au point où le comportement de Chipette devient de plus absurde alors que Roro se montre plus violent. La relation entre les deux amants est également loin d'être équilibrée. Le couple s'affronte et utilise l'ironie comme une arme. À la fin, tandis que Roro cède au romantisme, Chipette reste quant à elle inflexible. C'est pourtant en acceptant cette instabilité qu'ils s'uniront « vite <sup>376</sup>», et sans aucun témoin<sup>377</sup>, se marieront.

Si dans la pièce de Corneille, c'est au roi que revient la responsabilité de mettre fin au chaos, de rétablir la paix et d'assurer la stabilité de la France Absolutiste grâce à son pouvoir souverain, chez Brua, la jeune colonie française se détache des intérêts des vieux parents métropolitains. C'est Brua lui-même qui nous autorise cette comparaison : « Mais voir double en ceci, c'est voir bien ; /Ici l'élu du peuple et là le souverain<sup>378</sup> ». Dans la *PDC*, Monsieur Fernand est le « vivant symbole/De l'Algérie unie avec la Nécropole [sic]<sup>379</sup> ». Pourtant, comme les autres personnages, à la fin de la pièce, le député perd le contrôle de la situation et ne parvient plus à résoudre aucun conflit. Avant de quitter la scène, Monsieur Fernand prononce quelques mots de façon solennelle<sup>380</sup> et « *s'éloigne dignement*<sup>381</sup> ». Aucune autre intervention extérieure ne peut rétablir l'ordre perturbé, tous quittent peu à peu le plateau et les jeunes sont laissés à eux-mêmes pour décider de leur futur. Ainsi, bien

---

<sup>376</sup> « [Chipette] Allez ! qu'on fait la noce, et surtout qu'on fait vite ! » (Edmond Brua, acte IV, scène 10, p. 195.).

<sup>377</sup> « [Chipette] Ousqu'y sont les témoins ? Bessif faut qu'y déposent ! » (Edmond Brua, acte IV, scène 10, p. 196.).

<sup>378</sup> Edmond Brua, "L'Impromptu d'Alger", dans *PDC*, p. 33.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>380</sup> Edmond Brua, acte IV, scène 10, p. 194.

<sup>381</sup> Edmond Brua, acte IV, scène 10, p. 195.

qu'il soit difficile de parler ici d'harmonie, Chipette et Roro prennent leur futur en mains, puisque, comme l'affirme la fille de Gongormatz, « cette histoire y régare à personne<sup>382</sup> ».

---

<sup>382</sup> Edmond Brua, acte IV, scène 10, p. 196.

### Chapitre 3 : La structure de *La Parodie du Cid*

#### 3.1 Espace, temps et action

Lorsque nous parlons d'esthétique classique, il est commun d'évoquer la règle des trois unités : lieu, temps et action. Pourtant, selon Scherer, cette contrainte des trois unités est illusoire pour l'auteur dramatique, puisqu'il s'agit « de sujets de réflexion qui se situent sur des plans différents<sup>383</sup> ». L'unité d'action « touche de bien plus près que les deux autres au fond même de la pièce, en particulier le nœud <sup>384</sup> ». Nous nous pencherons donc séparément sur chacune de ces catégories, afin de voir en quoi la pièce de Brua se rapproche ou se distingue de son modèle.

La didascalie d'ouverture indique que « [l]a scène est à Bad-el-Oued, à Alger, sous la III<sup>e</sup> République<sup>385</sup> ». Brua fait donc référence à un temps historique antérieur, mais très récent. Inaugurée en 1870, la III<sup>e</sup> République s'est en effet terminée en 1940, soit un an avant la première de la *PDC* au Théâtre du Colisée d'Alger. Il faut cependant rappeler que la version embryonnaire de la pièce a été présentée en 1935, donc sous la III<sup>e</sup> République. Plusieurs repères temporels, notamment les références au cinéma, nous permettent d'affirmer que la pièce de Brua se déroule dans les années 1920-1930.

Situer l'action à Bad-el-Oued est significatif, dans la mesure où ce quartier est sans doute le quartier populaire pied-noir le plus célèbre comme la Casbah d'Alger est le quartier arabe le plus populaire d'Algérie. Pour ce qui concerne la population, Lanly affirme que ce sont les Espagnols qui

---

<sup>383</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 132.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>385</sup> En 1941, l'auteur indique : « La scène est en [sic] Alger, sous la III<sup>e</sup> République ». La désignation du quartier n'est pas mentionnée.

dominent les quartiers du nord du département d'Alger : Bad-el-Oued et Saint-Eugène<sup>386</sup>. Cela se manifeste entre autres dans les noms des personnages de Rodriguez, Madame Carmen et Alphonse. Pourtant, la grande ville espagnole d'Algérie est Oran, bien plus qu'Alger, plus « française ».

### 3.1.1 Dramaturgie des lieux

Jacques Scherer souligne que beaucoup d'auteurs classiques pensaient aux lieux de l'action après la conception de leur pièce : c'est après l'avoir écrite qu'ils se demandaient où elle se passait. Corneille n'échappe pas à cette réalité, c'est d'ailleurs ce qui lui a valu des critiques :

Dans l'*Examen du Cid*, Corneille parle du « lieu particulier » : « On le détermine aisément pour les scènes détachées; mais pour celles qui ont leur liaison ensemble, comme les quatre dernières du premier acte, il est malaisé d'en choisir un qui convienne à toutes ». Le choix n'est malaisé que parce qu'il est fait après coup. Corneille ne s'est visiblement pas posé la question en écrivant *Le Cid*; il y a été amené par les critiques que la pièce a provoquées<sup>387</sup>.

En effet, Corneille a écrit *Le Cid* dans un contexte où la doctrine classique émergente cherchait à imposer l'unité de lieu sur la scène aussi bien que dans l'écriture des textes dramatiques. Au début du *Cid*, il donne donc une indication spatiale très large : *La scène est à Séville*. Pour ce qui concerne les scènes dans chacun des cinq actes, les indications de lieu sont rares. Parfois, le texte nous offre une piste, par exemple dans la réplique de L'Infante à Léonor, qui nous permet de comprendre que sa conversation avec Chimène se déroulera à l'intérieur du palais : « Allez l'entretenir en cette

---

<sup>386</sup> Les Espagnols dominent aussi, démographiquement, en Oranie, dans la ville d'Oran. Dans l'est algérien, à Bône et Philippeville, se sont installés la plupart des Italiens et des Maltais. Les Maltais sont plus nombreux à Constantine et surtout à Bône. (André Lanly, *op. cit.*, p. 14)

<sup>387</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 231-232.

galerie<sup>388</sup> ». Étant donné que le lieu n'est pas précisé au début des scènes par des didascalies externes, il faut toujours chercher dans les dialogues les didascalies internes permettant de localiser l'action.

Arrivant trois siècles plus tard et dans un contexte tout autre<sup>389</sup>, Brua a pu en quelque sorte « corriger » son modèle. Dans les éditions posthumes de la *PDC*, de 1993 et 2002, un dessin de Jean Brua – fils de l'auteur –, avec un petit paragraphe descriptif, précède la parodie et donne à voir le décor plus facilement :

Le décor voulu par l'auteur pour l'unité de lieu de *La Parodie du Cid* représente une placette du haut quartier de Bad El Oued, en bordure de la Casbah. Les trois pôles en sont : la Maison de Chipette, à gauche, le Bar Tintin et la Maison (publique) de Madame Carmen. L'arrière-plan, sur fond de Méditerranée, doit suggérer le lieu dit « en bas du port », où se déroule la partie non visible de l'action<sup>390</sup>.

Signalé par le fils de l'auteur, le désir de Brua de respecter l'unité de lieu nous paraît significatif, car il renforce l'insertion de la pièce dans une esthétique classique. L'insertion de la place publique, décor type de la comédie régulière au XVII<sup>e</sup> siècle, en offre un bel exemple. Dans la *PDC*, le fait de situer l'action sur une « placette » implique que toutes les scènes se passent à l'extérieur et que les questions sont résolues dans l'espace public. En ce sens, il n'y a pas de vie privée chez Brua, personne ne peut « laver son linge sale en famille <sup>391</sup> ». Ce caractère public se confirme dans la scène où La Foule participe du récit de Roro et y contribue par ses applaudissements. Il se manifeste

---

<sup>388</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I scène II, v. 137.

<sup>389</sup> Encore qu'il y ait des distinctions, l'on reste, néanmoins, dans *Le Cid*, c'est-à-dire, dans un univers méditerranéen et un monde de contact (espagnol) avec le monde arabe.

<sup>390</sup> Edmond Brua, *Œuvres soignées*, « La Parodie du Cid, précédée de L'Impromptu d'Alger ; Fables dites bônoises et Chroniques algérois », Nice, Éditions Jacques Gandini, 1993, p. 48.

<sup>391</sup> Encore que Roro propose exactement cela à son père après l'avoir vengé : « Y' a plus rien à laver ? C'est bien sûr et certain ? Alors, n's'allons laver son ling' sale en famille. » (Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 148.). Le linge sale est donc lavé, mais sur la place publique.

aussi dans la scène correspondante au modèle cornélien, où Madame Carmen ordonne à Fatma de dire à Chipette de l'attendre « à la buanderie<sup>392</sup> » pour leur conversation quotidienne. En fait, la propriétaire reçoit l'amoureuse de Roro non pas dans un espace clos, mais devant sa maison.

Même si le dessin et le commentaire de Jean Brua ne se trouvent pas dans les versions publiées du vivant de l'auteur de la *PDC*, le lecteur peut facilement, grâce aux didascalies internes et externes, se représenter les lieux<sup>393</sup>. De manière plus spécifique, les didascalies externes de la *PDC* distinguent trois pôles de l'action : *devant la maison de Chipette*, *devant la maison de Madame Carmen* et *sur la place publique*, cette dernière étant l'espace le plus souvent occupé par les personnages. Soulignons que les maisons sont attribuées aux deux principaux personnages féminins : Madame Carmen et Chipette. Elles apparaissent ainsi comme des lieux où le parodiste met en évidence la rivalité entre les deux femmes, aussi bien que leurs dilemmes.

À l'instar de Corneille, Brua réfère à certains autres lieux à proximité de ces trois espaces de jeu : ainsi, la « galerie <sup>394</sup> » de l'Infante devient, dans la bouche de Madame Carmen, « la buanderie<sup>395</sup> ». Madame Carmen mentionne aussi d'autres endroits dans sa propre maison : *la porte*, *l'escalier* et *le salon mauresque* où elle reçoit ses clients. De même, Brua précise quelques lieux en rapport avec la maison de Chipette. Par exemple, celle-ci appuie son front *au mur de sa maison*, dans la

---

<sup>392</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 73. Brua joue avec la sonorité des termes utilisés dans les deux textes, « galeries » et « buanderie », ce qui permet la blague de Fifine dans la réplique suivante : « Entention qu'z'y fit froid. Ti trap' la maladie ! ».

<sup>393</sup> Dans la version de 1945 de la *PDC*, il y avait une indication en bas de page qui mettait en évidence le lieu de la dispute entre les parents: « *Sur la place publique, devant la boutique de Dodièze, "Au Lion des Brochettes"* » Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, 1945, p. 28.

<sup>394</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 137.

<sup>395</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 73.

scène de séduction avec La Sanche<sup>396</sup>. Dans cette même scène, l’auteur joue avec la disposition des personnages sur le plateau : Chipette et Fifine sont devant la maison, La Sanche à *l’arrière-plan* et Roro *un peu plus loin*. Encore dans ce même lieu, à la scène suivante, Roro fait un mouvement de menton *vers les coulisses*, pour indiquer la présence de La Sanche. En signalant « le hors-scène invisible du public et de la scène<sup>397</sup> », Roro prolonge l’espace de la scène. Il est à remarquer que si d’un côté le spectateur ne peut pas voir ce qui se passe dans le hors-scène, il pourrait éventuellement l’entendre<sup>398</sup>. La question de Roro qui suit la didascalie des coulisses nous permet d’ailleurs d’imaginer une mise en scène à l’aide d’un bruitage : « Ti’as lâché le lion en dihors de la cage ?<sup>399</sup> », demande le fils de Dodièze à Chipette<sup>400</sup>. Bien qu’il soit évoqué, l’intérieur des maisons n’est donc jamais représenté dans la *PDC*. C’est devant et autour d’elles, toujours à l’extérieur, que l’action gravite, même pour les scènes plus intimes entre Roro et Chipette. Et ce même si Brua reprend, presque littéralement, les vers cornéliens qui font mention de l’intérieur, dont l’emblématique « [Chipette] Roro dans ma maison? Rodrigue à chez moi? »<sup>401</sup>. La didascalie externe au début de l’acte III de la *PDC* marque pourtant clairement que les personnages sont à l’extérieur, *devant la maison de Chipette*. Ainsi, les vers du *Cid*, répétés mécaniquement par les personnages de la parodie, contrastent avec leur situation réelle, ce qui contribue à provoquer le rire du lecteur/spectateur.

---

<sup>396</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 3, p. 163.

<sup>397</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 256.

<sup>398</sup> « Pour suggérer le hors-scène, la mise en scène crée souvent un dispositif sonore qui marque la résonance dans les pièces cachées, indique les bruits produits dans les coulisses ; elle peut – comme dans *Britannicus* mis en scène par G. Bourdet – éclairer la scène depuis les coulisses à partir des fenêtres invisibles censées donner sur une autre pièce ou un parc : autant de procédés accréditant l’impression d’un espace contigu réel qui a dû être arbitrairement omis. » Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 256.

<sup>399</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, p. 156.

<sup>400</sup> Dans la dramaturgie classique, les entractes sont aussi utilisés comme hors-scène invisible. Ils aident l’auteur à préserver la règle de trois unités et les principes de la vraisemblance et de la bienséance (Michèle Rosellini, « Scène et hors-scène dans *Cinna* et *Polyeucte* », *Journée d’agrégation*, Bordeaux, 14 nov. 2014, p. 1-33.)

<sup>401</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 4, p. 135. Chez Corneille, vers correspondant est le suivant : « [Chimène] Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi ! » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 852.).



Brua respecte souvent le principe de la liaison de présence : ainsi, les scènes 6 et 7 de l'acte IV présentent d'abord une rencontre entre Madame Carmen et Fatma, puis entre Fatma et Fifine, les deux scènes étant liées par la présence de Fatma. Lorsque la liaison de présence est brisée, Brua signale toujours le changement de lieu. Par exemple, à la scène 5 du même acte, Roro, qui était tout seul *devant la maison de Chipette*, quitte le plateau. Et à la scène 8, Monsieur Fernand écoute le récit de la bataille en compagnie des autres hommes et de La Foule *sur la place publique*. Il serait improbable que Madame Carmen et Fatma se retrouvent dans un de ces deux lieux. Ainsi, une didascalie clarifie l'espace où sont les deux femmes à la scène 6 (et où Fifine rejoindra Fatma à la scène 7) : *Elle [Carmen] accroche un lampion à l'entrée de sa maison*.

D'après le texte de Brua, parmi les autres lieux vraisemblablement représentés sur scène, il y a la boutique à brochette de Dodièze. Celui-ci raconte en effet avoir été tapé par Gongormatz devant sa clientèle<sup>402</sup>. Dans l'édition de 1993, le père de Roro est dessiné par Jean Brua sur une page séparée avec son espadrille à la main devant ladite boutique, ce qui signale l'importance de ce lieu dans la pièce. Comme une partie importante de l'action se déroule près de la boutique, à savoir la dispute entre les pères rivaux, et que cette dispute se déroule sous les yeux du spectateur, il nous semble plausible de penser que la boutique du « Lion des Brochettes » donne également sur la place publique – et ce même si aucune didascalie externe ne l'indique.

Tout près, nous avons le Bar Tintin, cité par Ayache dans sa confrontation avec Gongormatz comme lieu de partage et d'amitié : « Allez, raconte au vieux que ti' as tapé trop vite. / Après, à

---

<sup>402</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 125.

chez Tintin, le patron y t'invite <sup>403</sup>». C'est aussi dans ce lieu que le père de Chipette se rend le jour du vote, selon les mots de Madame Carmen : « Mais à preusent qu'on oit comment qu'y va ton père, / Qu'y votait pour Lopez à huit heur' du matin, / Et qu'y se mèn' la brisque à six heures au Bar Tintin <sup>404</sup> ». Dans le dessin de Jean Brua, le bar apparaît clairement sur la place publique, tandis que dans le texte de la pièce il est simplement mentionné par les personnages. Nous pouvons en déduire que ce qui constituait dans le texte une référence familière pour des lecteurs qui avaient vécu dans le contexte original de la pièce, ne l'était certainement pas pour ceux des éditions des années 1990 et 2000, raison pour laquelle Jean Brua aurait inclus le Bar Tintin dans le dessin et le texte explicatif de l'édition de 1993.

Le hors-scène est aussi important dans la *PDC*. *Le bas du port* est mentionné une première fois dans la scène 2 de l'acte II, dans la dispute entre Gongormatz et Roro, lorsque le fils de Dodièze invite le père de Chipette à s'y battre en duel. Dans le cas du duel, l'événement se déroule loin des yeux du public, mais il peut éventuellement l'entendre. Tandis que Don Rodrigue invite le comte dans un lieu imprécis, « à quatre pas d'ici<sup>405</sup> », afin de lui « faire connaître son ardeur », Roro désigne clairement à son adversaire le lieu où ils doivent se rencontrer : « Descends en bas le port!<sup>406</sup> ». Le fait de nommer le lieu du duel donne au spectateur/lecteur des éléments pour qu'il puisse imaginer cet espace avec plus de précision. Le bas du port est central aussi dans le récit de Roro, lorsqu'il raconte qu'il s'est caché au fond d'un « canote » pour observer Lopez et la livraison des morts avant de s'en emparer. Près du port, il y a la mention du « haut de la rampe<sup>407</sup> ». Dans le

---

<sup>403</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 94.

<sup>404</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 159-160.

<sup>405</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 403.

<sup>406</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 103.

<sup>407</sup> Selon l'explication en note de bas de page de la *PDC*, il y a du monde là-bas, puisqu' « il s'agit de la rampe du boulevard front de mer, toujours abondamment garnie de badauds » (Edmond Brua, *PDC*, 1993, p. 148.).

cas du récit, il s'agit d'un événement rapporté, qui se déroule dans un espace qui ne peut être qu'imaginé par le public. Il s'agit ici de « le hors-scène théoriquement visible par les personnages en scène », comme le récit de la bataille, dans *Le Cid*. Dans les deux cas, le port est le lieu où Roro fait la démonstration publique de son héroïsme, en triomphant de ses adversaires devant la population de Bad-el-Oued. Néanmoins, dans le premier cas, la *PDC* est en rupture avec *Le Cid* et se rapproche de la comédie.

Mattarèse<sup>408</sup> est aussi un lieu important, évoqué par Chipette, mais qui n'entre pas dans l'action de la pièce. Ce bal où se sont disputés Roro et La Sanche nous permet de voir le rapport déjà existant entre les trois personnages du triangle amoureux : « Qu'est c'qu'il a dit papa d'la bagarr' de dimanche/ À Mattarèse, au bal, vec le nommé La Sanche ? / Le motif, i connaît ? Rougir ne me fais pas ! / Tu l'y'as pas dit qu'ç'est moi qu'j'a fait le premier pas ?<sup>409</sup> ». On comprend donc que La Sanche était déjà amoureux de Chipette avant d'être sollicité par elle pour lui faire justice, et que Roro était aussi depuis toujours l'élus du cœur de Chipette, puisqu'elle a fait « le premier pas » vers lui. L'évocation des Bains Mattarèse permet donc de bien définir la relation existante entre les deux avant l'approbation des parents. Dans le même ordre d'idées, le magasin Monoprix est le lieu habituel de rencontre des deux amants : « Et pis, si ti'as compris, / À cinq heur' un d'ces jours, en fac' de Monoprix!... /Adios! J'a dit le mot, mâ le rouge i me monte!<sup>410</sup> », dit la fille de Gongormatz à son amant, lui déclarant ainsi sa décision de rester avec lui indépendamment de l'opinion de leurs pères. C'est aussi au Monoprix que Chipette a acheté le miroir qu'elle a brisé par mégarde, ce qui ajoute à la valeur symbolique du magasin.

---

<sup>408</sup> Dans le bas de la page 23 de l'édition de la *PDC* de 1993 : « Les Bains Mattarèse, rendez-vous de la jeunesse de Bad-el-Oued ».

<sup>409</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 66.

<sup>410</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, p. 169.

Un autre lieu important évoqué dans la pièce est la prison de Barbarousse. Dodièze y a déjà été emprisonné à cause de ses malversations au profit de Monsieur Fernand, et Gongormatz y a lui-même passé deux ans. Roro y a presque été interné, ce qui montre sa valeur aux yeux de tous. La prison contribue ainsi à caractériser les personnages et à dessiner l’imaginaire de la pièce, même si elle n’est pas directement liée à l’action.

Un dernier espace mentionné dans les répliques est la maison de Dodièze, qui dit à son fils : « Cours vite à la maison, ces mecieux y t’attendent <sup>411</sup> ». Par la suite, Roro décrit ainsi la scène : « Là-dessus, je m’apprends le coup des morts de Bone. / Je rentre à chez papa. Je cause a’c ces personnes<sup>412</sup> ». Non représentée sur scène, la maison de Dodièze sert plutôt à créer une image du personnage. Roro ne rentre pas chez lui, mais chez son père ou, dans ses mots, « à chez papa ». Souvenons-nous que Roro est décrit dans la liste des personnages comme « chômeur ». Le fait d’être « chez papa » n’est pas un choix : il y a une dépendance économique et même une façon enfantine de se comporter, renforcée par le fait qu’il choisit d’appeler Dodièze « papa » et non « mon père ».

Les lieux sont donc fondamentaux pour situer l’action de la pièce. Pour un public algérois, ils servent à renforcer l’identification entre la scène et la salle. Mais, au-delà de cette dimension socio-historique, ils nous donnent aussi des pistes pour interpréter les relations et le caractère des personnages et favoriser ainsi notre compréhension du texte. Nous remarquons aussi que, afin de transformer un texte tragique en parodie, Brua remplace le palais, les galeries, la place publique du

---

<sup>411</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 151.

<sup>412</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 176.

*Cid*, par une place dans un quartier populaire bordée d'une maison ordinaire, une maison close, un bar, une boutique, entre autres espaces communs de la *PDC*. Ainsi, le principe de la parodie et de la dimension comique tient aussi à la substitution des lieux. Finalement, le parodiste se rapproche aussi de la comédie par la mise en place des procédés comiques courants, comme le hors-scène qui cache aux yeux du spectateur un certain lieu, tout en révélant quelques aspects de celui-ci, et qui n'est pas du tout de l'ordre tragique.

### 3.1.2 L'unité de temps

Dans l'*Examen du Cid*, Corneille reconnaît que le respect de « la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce <sup>413</sup>». Il souligne, entre autres, qu'après la défaite des Maures, qui « avait assez fatigué Rodrigue toute la nuit <sup>414</sup>», le Roi aurait pu lui donner « deux ou trois jours de repos <sup>415</sup>» (plutôt que seulement « deux heures ») avant le combat contre D. Sanche. Rappelons cependant que la conception classique de l'unité de temps est moins celle d'une limite maximale imposée au temps de l'action que celle d'un rapprochement acceptable de la durée de celle-ci avec la durée de la représentation. Ainsi, il importe moins de voir si l'action de la *PDC* se déroule en douze, vingt-quatre ou trente heures que de vérifier si le principe de limitation y est présent. De ce point de vue, le temps de la pièce témoigne du respect par Brua de l'esthétique classique.

---

<sup>413</sup> Pierre Corneille, *Examen du Cid*, dans *Théâtre complet*. Édition de G. Couton, t. 1, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1993, p. 731.

<sup>414</sup> *Ibid.*

<sup>415</sup> *Ibid.*

Contrairement à ce qu'on peut observer dans le cas de l'espace, les marques temporelles de la *PDC* ne sont pas indiquées par des didascalies externes; elles sont toutes contenues dans les dialogues. Les premières se trouvent dès la scène 1 de l'acte I où Fifine affirme qu'« aujourd'hui » est le jour où Monsieur Fernand remet la « médaille arabe » du Nitram Ifrikate à un de ses agents électoraux et que « demain » sera celui des élections. Pour Fifine, la formule est simple : c'est sur Gongormatz que repose le succès de l'élection. Ainsi, il est certain que la « médaille arabe » lui reviendra et que tout cela conduira au mariage de Chipette. D'après la bonne : « D'ici à pas longtemps, adios la cassarole!<sup>416</sup> ». Mais la cérémonie ne se passe pas comme prévu et un nouvel évènement se produit entre la remise de la médaille et les élections : l'affront de Gongormatz.

Face à ce revirement inattendu, Madame Carmen essaie de consoler Chipette en affirmant : « Ce matin, c'est la nuit, ma i fait jour ce soir<sup>417</sup> ». Si nous prenons les paroles de la patronne de la maison de tolérance au sens littéral, l'affront a eu lieu le matin et Madame Carmen prévoit une résolution du conflit le soir, grâce à l'intercession de Monsieur Fernand. Mais il est plus probable que Madame Carmen use d'un langage figuré, qui conjugue l'oxymore et la métaphore. Dans ce sens, nous aurions une affirmation du type : maintenant tout est noir et troublé, mais bientôt (plus tard) l'on reviendra à la clarté et à une saine résolution. Si nous suivons ce deuxième sens, la question temporelle devient plus floue et le moment exact du début de l'action de la *PDC* ne peut pas être précisé.

Dans la scène 1 de l'acte II, Ayache rappelle : « Demain les élections [...] ». Monsieur Fernand renchérit dans la scène 6 du même acte : il se plaint de ce qui vient de se passer à la « veille du

---

<sup>416</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 1, p. 65.

<sup>417</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 105. (C'est nous qui soulignons)

scrutin » entre ses deux courtiers électoraux. Sans encore être au courant du duel entre le comte et Roro, le député annonce qu'un bateau à vapeur arrivera « ce soir » et amènera deux mille morts achetés au cimetière de Bône. Nous pouvons donc déduire qu'il fait encore jour au moment où Monsieur Fernand annonce cette nouvelle.

Toutefois, nous croyons pouvoir affirmer qu'à la scène 4 de l'acte III, la rencontre entre Chipette et Roro se passe le soir. En effet, Chipette déclare à Roro : « Quand je veux je t'attrape et si c'est pas ce soir, / C'est demain, après-d'main ou l'aut'jour, assaïr!<sup>418</sup> ». Dans la scène suivante, la sirène du navire peut déjà être entendue par Roro et Dodièze, ce qui est un indice supplémentaire que le soir est arrivé. Chez Corneille, la première rencontre entre Chimène et D. Rodrigue a en effet lieu après la tombée du jour, puisque lorsque Chimène demande à Rodrigue de partir, elle précise : « Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ :/ Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard<sup>419</sup> ». Au contraire, lors du deuxième entretien qui a lieu le lendemain, après la bataille, Chimène dénonce la présence chez elle de son amant pendant la journée : « Quoi ! Rodrigue, en plein jour! d'où te vient cette audace? / Va, tu me perds d'honneur, retire-toi, de grâce <sup>420</sup> ». Mais dans le passage correspondant chez Brua, Chipette ne fait aucune mention du temps : « Eh ! ben, Jean, ti'as d'l'audace! / Va, va, l'honneur je perds si tu me fais cett' crasse!<sup>421</sup> ». Contrairement à son modèle cornélien, l'honneur de Chipette semble donc dépendre davantage du lieu (sa maison) que du moment de la journée où elle rencontre Roro.

---

<sup>418</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 4, p. 142.

<sup>419</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 975-976.

<sup>420</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 1, v. 1464.

<sup>421</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, p. 164.

À la scène 6 de l'acte III, Dodièze conseille à son fils d'aller « vers les minuit » au bas du port, où les morts seront retirés de leur cachette. Abandonnant ses idées suicidaires (la « couillonnade » que pour un peu il allait faire), Roro accepte d'y aller. Par son geste héroïque, il devient « le Roi de Bablouette et la terreur des morts<sup>422</sup> » dans « la nuit ». Contrairement à la bataille cornélienne, qui dure « jusques au point du jour<sup>423</sup> », la victoire de Roro et de ses comparses est rapide : « Y se serch' à Lopez : ouallou : Tous y s'ensauvent<sup>424</sup> ».

Le dernier acte se déroule le lendemain, jour des élections. La journée est déjà bien avancée à la scène 1, lorsque Fifine annonce à Chipette la grande aventure de Roro. Elle précise en effet que « c'matin à bonne heure y s'les a fait voter [les morts]<sup>425</sup> ». À la scène 2, Madame Carmen précise quant à elle que Gongormatz « votait pour Lopez à huit heur' du matin, / Et qu'y se mèn' la brisque à six au Bar Tintin<sup>426</sup> », ce qui laisse entendre que l'acte IV se passe après « six [heures] » du soir. La réplique que Chipette, toujours obsédée par sa vengeance, adresse à la patronne de la maison de tolérance va aussi dans ce sens : « Radio-Trottoir tu prends? Tu retard', et comment! / Dernier' novell' du soir : je vas m'faire un amant!<sup>427</sup> ». Madame Carmen, résistant à l'ironie de Chipette, précise qu'« hier » la colère de la fille de Gongormatz était compréhensible, mais qu'« à présent » elle ne se soutient plus, et elle la prévient : « Y manque pas des femmes, / Et ce soir, s'i veut lui [Roro], sagement de programme!<sup>428</sup> » Enfin, à la scène 6, la tombée du jour est soulignée par la didascalie qui indique que Madame Carmen accroche un lampion à l'entrée de sa maison.

---

<sup>422</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 160.

<sup>423</sup> Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1308. À la scène 1 de l'acte IV, Elvire précise que la bataille s'est terminée après « trois heures de combat » (v. 1107).

<sup>424</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 182.

<sup>425</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 1, p. 155.

<sup>426</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 159.

<sup>427</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 159.

<sup>428</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 161.



Le mariage est annoncé dans la scène 10 de l'acte IV. Mais bien que la fille de Gongormatz soit amenée à agir en faveur de Roro, elle soumet le temps à ses désirs, en prend la pleine maîtrise. Chipette exige d'abord la rapidité : « Allez ! Qu'on fait la noce, et surtout qu'on fait vite <sup>429</sup> ». Cela contraste avec la situation observable dans *Le Cid*, où le roi suggère que Chimène prenne un an pour vivre son deuil, pendant que D. Rodrigue combattra les ennemis du royaume : « Prends un an, si tu veux, pour essuyer tes larmes. /Rodrigue, cependant il faut prendre les armes<sup>430</sup> ». Après ce délai imposé par le roi, D. Rodrigue reviendra « encor plus digne d'elle <sup>431</sup> » et l'épousera. À l'inverse, chez Brua, il semble que la paix ne sera jamais rétablie. Pour la fille de Gongormatz, la vengeance va venir avec le temps, après le mariage : « Je donne pas trois jours qu'il est vengé mon père. [...] Attends qu'on est mariés, tu vas n'en oir des bonnes!<sup>432</sup> ». Si pendant toute la pièce Chipette est celle qui attend (la police, les parents, La Sanche), à la fin, elle annonce à Roro qu'il ne perd rien pour attendre ; une autre façon de conclure : « Rira bien qui rira le dernier ».

Dans la *PDC*, Brua opte donc pour un temps bien circonscrit, caractéristique de l'esthétique classique. Comme D. Rodrigue, Rodriguez gagne en valeur aux yeux de Monsieur Fernand, mais aussi de Chipette. Par rapport au modèle cornélien, la différence la plus marquée réside dans le saut temporel de 24 heures entre l'acte III et l'acte IV, où l'on passe d'un soir à l'autre (alors que, dans *Le Cid*, D. Rodrigue comparaît devant D. Fernand deux heures seulement après la bataille, c'est-à-dire le matin). C'est l'intrigue de la *PDC* qui le justifie : ce n'est qu'au terme de la journée d'élection que Monsieur Fernand peut se proclamer vainqueur. Outre le temps fictionnel, Brua fait

---

<sup>429</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 195.

<sup>430</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 7, v. 1821-1822.

<sup>431</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 7, v. 1830.

<sup>432</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 196.

aussi parfois référence à un temps métaphorique, comme on peut le noter dans la remarque de Madame Carmen citée plus haut. Sur le plan métathéâtral, on pourrait même parler d'un temps cyclique, puisque, comme nous l'avons déjà souligné, la parodie semble ne jamais finir. Dès l'acte I, les stances de Roro contiennent cette déclaration : « La valse i rôcommence<sup>433</sup> ». L'idée de l'éternel recommencement revient à plusieurs reprises par la suite. C'est particulièrement évident à la fin de l'acte IV, où plusieurs personnages renforcent cette idée. En écoutant Chipette affirmer une fois de plus que son père est mort, Dodièze réplique : « Encore y rôcommence!<sup>434</sup> », puis : « Y rôcommence encor!<sup>435</sup> ». Ensuite, Chipette reprend à nouveau la célèbre question : « O Roro, qui l'eût cru? », et c'est au tour d'Ayache de s'exclamer : « Ça va mal et ça dure!<sup>436</sup> ». Puis c'est Dodièze qui répète « Ce bras, ce bras d'honneur, qu'on vient de s'l'ensulter...<sup>437</sup> », exaspérant Chipette et le député, qui conclura carrément : « La pièce y rôcommence<sup>438</sup> ».

### 3.1.3 L'action de la *PDC*

Marthe Villalonga, l'actrice qui a joué le rôle de Madame Carmen à Paris, en 1964, affirme que l'action de la parodie reprend « *Le Cid* tel qu'en lui-même pour le fond, mais revu et corrigé façon pied-noir<sup>439</sup> ». En effet, si la fable, l'intrigue et, dans une grande mesure, la structure sont les mêmes, l'action dans la *PDC* se complique d'une satire concernant les fraudes électorales. Cette satire n'a toutefois qu'une faible incidence dans le dilemme des principaux protagonistes. Si Roro

---

<sup>433</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 86.

<sup>434</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 187.

<sup>435</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 188.

<sup>436</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 190.

<sup>437</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 192.

<sup>438</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 192.

<sup>439</sup> Marthe Villalonga, *op. cit.*, p. 81.

permet à Monsieur Fernand d'obtenir la victoire aux élections, le député, quant à lui, n'a aucune part dans la résolution du problème amoureux entre Roro et Chipette.

Même à ce niveau, le nœud dramatique dans la *PDC* semble plus fragile et plus facile à dénouer. Le dilemme entre le devoir et l'amour ne dure guère. Bien que Roro accepte de se battre contre Gongormatz, il ne semble pas y avoir de véritable obstacle à son amour pour Chipette ; la plainte de Dodièze n'est pas prise au sérieux par Fifine; Gongormatz n'est pas mort; et c'est Chipette qui finalement décide de poursuivre la relation. Dans la *PDC*, le souci de l'honneur est davantage du côté des pères que des enfants. Il se résume à l'intérêt d'être dans les bonnes grâces du député Fernand. Cette transposition du *Cid* à une réalité où le dilemme ne se pose pas de la même façon enlève tout le poids tragique d'une situation qui, chez Corneille, était sans issue.

Selon Carlos Eduardo Mendonça, la position sociale de D. Rodrigue à l'époque de Corneille exigeait la vengeance. Dans l'*ethos* aristocratique, une offense publique devait être vengée et seul le sang pouvait laver un honneur sali. Cette nécessité de vengeance transcendait la question des sentiments et des désirs des individus. C'est dans ce sens que la figure du roi est fondamentale pour la résolution du dilemme, étant donné l'impossibilité de réalisation du désir individuel. D. Rodrigue et Chimène ont besoin de la sentence finale du roi. Lorsque D. Rodrigue devient nécessaire à l'État, Chimène doit renoncer à son intérêt privé de vengeance en faveur de l'intérêt public. C'est donc sur le pouvoir souverain de l'État qu'est fondée l'harmonie de la pièce<sup>440</sup>. Le roi est comme le *deus ex-machina* qui intervient pour que l'amour entre Chimène et D. Rodrigue devienne possible, par la conciliation des intérêts publics et privés.

---

<sup>440</sup> Carlos Eduardo Mendonça, « *Le Cid*, de Corneille, o teatro clássico francês, e a gênese do Estado Moderno » [*Le Cid*, de Corneille, le théâtre classique français et la genèse de l'État moderne], *História*, v. 39, 2020, p. 1-20.

Chez Brua, le personnage de Monsieur Fernand est un simple député qui cherche à s'adapter à la réalité algérienne. La vengeance est plutôt une question d'orgueil blessé que d'honneur. L'acceptation de la situation amoureuse de Roro et de Chipette semble évidente et la relation entre le député et ses agents électoraux n'est basée que sur l'obtention de privilèges. Il n'y a pas de conflit entre les intérêts publics et privés, mais plutôt une confusion des deux. C'est la raison pour laquelle les passions sont exprimées dans des lieux publics et sans aucune pudeur.

L'exemple du devoir ne peut venir que de l'extérieur, comme en témoigne cette réplique de Dodièze : « Mâ comme i dit Fernand, le de'oir avant tout !<sup>441</sup> ». D'ailleurs, Roro lui-même semble se méfier de son père et de ses paroles : « Mon père i fait bien les discours /A'c le de'oir, l'amour, l'honneur, la rigolade, / Les bras, les mains, les pieds. Ay, ay, ay ! qué salade !<sup>442</sup> ». Pour sa part, Gongormatz n'est pas seulement blessé dans son orgueil, il est aussi dans un état de rage lorsqu'il frappe Dodièze : « Un peu que j'étais gaz, i m'a venu le bœuf<sup>443</sup> ». Le motif de la rage, repris de chez Corneille (« Ô rage ! ô désespoir ! »), est, chez Brua lié au fort caractère et au manque de mesure des personnages. Dans la *PDC*, les valeurs morales chères à Corneille n'ont donc pas le même poids ni la même place.

Même l'amour n'est pas une valeur sacrée pour les personnages de Brua. Alors que, dans *Le Cid*, Chimène jure qu'elle ne survivra pas à la mort de Rodrigue<sup>444</sup>, Roro doute que Chipette le pleurera

---

<sup>441</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 84.

<sup>442</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 85.

<sup>443</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 1, p. 93.

<sup>444</sup> « [Chimène] Pour conserver ma gloire et finir mon ennui, / Le poursuivre, le perdre, **et mourir après lui** » ; « Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi/**De ne respirer pas un moment après toi.** » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 3, v. 847-848; acte III, scène 4, v. 995-996.) C'est nous qui soulignons.

longtemps : « Chipette i prend le deuil, dans huit jours i s'le quitte <sup>445</sup>». D'ailleurs, l'amour n'est pas présenté dans la pièce comme une source de satisfaction ou de plénitude. Au contraire, il est difficile à apprivoiser et n'apporte rien de bon, comme le dit Fatma en paraphrasant le fameux air de *Carmen* de Bizet : « L'amour il ist pas bon! C'ist on z'oiseau kabyle. / Tojors i s'ensauvi quand nos otr'on l'appile!<sup>446</sup> ».

De la même façon que l'honneur est réduit à l'orgueil et l'orgueil à la rage, l'amour semble plutôt relever de l'intérêt personnel que de l'abnégation. C'est dans ce sens que le dénouement ne peut pas être vu comme une victoire de l'amour ni du devoir, mais bien comme une victoire des intérêts personnels : la volonté de Roro de rester avec Chipette, celle de Chipette d'obtenir vengeance et celle de Monsieur Fernand de remporter les élections. L'intrigue du scrutin, inventée par Brua, permet de mettre en évidence la fraude et la corruption politiques en Algérie, mais aussi, plus largement, la recherche des intérêts personnels plutôt que des valeurs morales transcendantes qui étaient au cœur de l'action du *Cid*.

#### 3.1.4 De 1941 à 1972 : principaux changements

Au fil des versions successives de la *PDC*, de nouveaux lieux apparaissent dans la pièce, et ce, pour trois raisons : l'ajout de nouvelles scènes, l'insertion du personnage de La Sanche et le

---

<sup>445</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 86.

<sup>446</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, p. 111.

développement de certaines répliques. La didascalie initiale, où figure l'indication de temps et d'espace, est également clarifiée après la version de 1941.

À partir de 1944, comme nous l'avons mentionné, Brua précise, en plus du nom du pays et de l'indication temporelle, le nom du quartier où se déroule la *PDC* dans la didascalie initiale. Il s'agit d'un changement significatif, étant donné que Bad-el-Oued avait une valeur emblématique : il s'agissait du quartier populaire le plus célèbre d'Algérie, sa réputation dépassant l'Algérie et s'étendant à la France. En 1961, un changement dans la didascalie initiale effectué par Brua remplace la vieille formule « en Alger » par celle plus moderne « à Alger » : « La scène est à Bad-el-Oued, à Alger, sous la III<sup>e</sup> République<sup>447</sup> ». Certes, la modification est effectuée aussi afin que la parodie soit comprise en France. Après cette dernière modification d'ordre grammatical, la didascalie initiale de la *PDC* demeure la même jusqu'à sa version définitive<sup>448</sup>.

En ce qui concerne les didascalies ouvrant les scènes, elles ne subissent de changement que lorsqu'il s'agit de scènes n'existant pas dans la version originale. Les ajouts de lieux sont dictés par l'apparition de nouvelles scènes dans la pièce. C'est ainsi que de 1941 à 1951 le nombre de scènes qui se déroulent *devant la maison de Chipette* augmente de 5 à 9 et la quantité de celles qui ont lieu *devant la maison de Madame Carmen* passe de 5 à 6<sup>449</sup>. Quant au nombre de scènes qui

---

<sup>447</sup> De 1944 à 1951, nous lisons à la place : « La scène est à Bad-el-Oued, en Alger, sous la III<sup>e</sup> République ».

<sup>448</sup> Il est probable pourtant que le changement effectué par Brua ne soit pas seulement d'ordre grammatical : « en Alger » et « à Alger » ont une signification différente. Jean-Charles Laveaux écrit dans son *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux ou réputé vicieux* (1835) : « En » se met généralement devant un nom d'empire, de province, d'État, etc. « A » devant un nom de ville, de bourg, etc. Ainsi lorsqu'on dit : je vais en Alger, c'est comme si l'on disait : je vais sur le territoire de la colonie d'Alger, et lorsqu'on dit : je vais à Alger, cela signifie, je vais dans la ville même d'Alger. Il se peut ainsi que la relation du parodiste envers le territoire ait changé à partir de 1961, raison pour laquelle la préposition été modifiée.

<sup>449</sup> De nouveaux lieux apparaissent également lors des ajouts de scènes dans la *PDC*. En 1944, en raison de l'insertion de la scène entre Roro et Fifine (acte I scène 7), il existe une scène supplémentaire qui se joue devant la maison de

ont lieu sur la place publique, leur nombre demeure inchangé, à seize. Nous arrivons donc à la conclusion que dans les premières versions de la *PDC*, le parodiste concentre l'action de la pièce sur la place publique. Ceci s'explique par l'usage qui est fait du lieu : il est l'espace le plus occupé par les personnages, tandis que c'est devant les maisons que l'on situe principalement les femmes. On note toutefois une exception concernant les dialogues entre les différents amants, qui ont également lieu devant les maisons.

La création du personnage de La Sanche implique également l'introduction de nouveaux lieux. On pense notamment à ceux situés aux alentours des espaces principaux de la pièce, comme le mur devant la maison de *Chipette*, où la fille de Gongormatz essaie de séduire La Sanche, mais aussi les coulisses, où se cache le rival de Roro, et le bal à Mattarèse où les rivaux s'affrontent avant même que la pièce ne commence.

En allongeant le texte, Brua ajoute de nouveaux lieux qui se trouvent en marge des espaces principaux présentés en début de scène. C'est par exemple le cas de la boutique à brochettes de Dodièze, qui est nommée dans les vers ajoutés à la réplique du père de Roro en 1945, à l'acte II scène 8 : « Moi qu'j'ai jamais tombé dans aucune embuscade, /Moi qu'on m'a jamais mis paravent la delcade, /Devant le magasin, la clientèle et tout /Gongormatz y m'l'a mis pasqu'il était jaloux !<sup>450</sup> ». Le duel entre le comte et le vendeur de brochettes a lieu sur la place publique, mais plus précisément en face de la boutique de Dodièze, ce qui touche l'orgueil du père de Roro et

---

Chipette. En 1951, dans la version « augmentée de plusieurs scènes », apparaissent les scènes 3, 4, 5 de l'acte IV lors desquelles les personnages sont devant la maison de Chipette et la scène 6, où Fatma et sa patronne sont probablement devant la maison de Madame Carmen, étant donné que la scène suivante, dans laquelle apparaissent Fifine et Fatma, a lieu devant la propriétaire de la maison de tolérance, comme c'était déjà le cas dans la version originale (Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 3, 1941, p. 66). Pour tous les ajouts de scènes, voir l'annexe au chapitre 3.

<sup>450</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, 1945, p. 62-63.

provoque « la rabia » qui le domine. Il s'agit d'un espace important pour le déroulement de l'action dans la mesure où il implique la présence d'un public, qui est témoin de l'affront, mais également en raison des passions qu'il suscite chez les personnages.

La réplique de Chipette, qui porte quant à elle sur le Monoprix, dans la scène 4 de l'acte IV, présente ce lieu – auparavant connu dans la pièce comme simple lieu de passage où le miroir de la fille de Gongormatz a été cassé<sup>451</sup> – comme un endroit privilégié de rencontre entre les deux amants. Ce magasin gagne en importance dans la pièce dans la mesure où il devient un lieu propice à la rencontre du couple. Tandis que chez Corneille le dialogue entre les amants conduit Chimène à une révélation, chez Brua, le dialogue ne mène qu'à une simple concession de la part de Chipette. Cette concession implique nécessairement la description d'une rencontre dans un lieu et un temps précis, permettant ainsi d'expliquer l'allusion au Monoprix. D'un côté, D. Rodrigue vainc son dernier ennemi et reçoit la confession qu'il attend<sup>452</sup> ; de l'autre, Chipette se montre indifférente aux arguments de Roro et ne veut pas retenir son amant, bien qu'elle lui rappelle leur dernière rencontre, à Mattarèse. La proposition d'une rencontre en face du Monoprix fait rougir Chipette, puisqu'il s'agit de l'endroit que l'amante avait choisi pour donner suite à ce qui avait déjà été décidé aux Bains Mattarèse, après la dispute entre les rivaux.

Concernant l'unité de temps, son aspect le plus remarquable au fil des versions est sans nul doute l'insertion, en 1945, d'un temps cyclique, absent de la version originale. En 1945, les allusions de

---

<sup>451</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, 1941, p. 31.

<sup>452</sup> Chez Corneille : « [Chimène] Puisque pour t'empêcher de courir au trépas, / Ta vie et ton honneur sont de faibles appas, / Si jamais je t'aimais, cher Rodrigue, en revanche, / Défends-toi maintenant pour m'ôter à la Sanche » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 1, v. 1547-1550.). Chez Brua : « [Chipette] Puisque ti'as décédé de rôjoindre à papa, / Allez, au r'oir, Roro, moi je te rôtient pas. / Mâ si tu t'arappell' encor de l'aut' dimanche, / Tâch' moyen d'faire en sort' qu'il est battu La Sanche » (Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1951, p. 104.).



Dodièze à un renouvellement de la pièce, tout comme la remarque d'Ayache à propos des sempiternelles demandes de Chipette<sup>453</sup>, mettent en évidence l'idée d'un certain déterminisme, donnant l'impression que les personnages, en particulier la fille de Gongormatz, ne pouvaient échapper ni à leur soif de justice ni au déséquilibre de leurs émotions. Dans *Le Cid*, bien que le temps soit suspendu à la fin de la pièce, en raison du deuil de Chimène et du départ D. Rodrigue, Corneille propose un dénouement de l'action, tant sur le plan littéraire que sur le plan humain, permettant de résoudre le conflit qui opposait amour et devoir<sup>454</sup>. Si le présent est encore dur à affronter en raison de la mort de D. Gomès, grâce au roi de Castille, la crise semble résolue et le futur s'ouvre sur l'espoir de retrouvailles et d'une complète réconciliation.

Chez Brua, de façon presque miraculeuse, Chipette reprend ses esprits à la fin de l'avant-dernière scène de la *PDC*<sup>455</sup>, bien qu'elle désire toujours se venger. Dans la mesure où, contrairement à Chimène, la jeune fille enragée ne peut compter sur personne pour assurer sa défense, elle décide de prendre elle-même la situation en mains. À la différence de Corneille, Brua n'apporte aucune solution aux problèmes passés même s'il annonce le mariage imminent des deux protagonistes. Si le présent peut être perçu comme une pause, un répit, le futur s'annonce sombre, puisque le conflit se perpétuera au-delà des noces, étant donné que la réconciliation n'est que partielle, Chipette promettant seulement d'offrir à Roro l'amertume de la fleur d'oranger ! Ainsi, si la réunion des personnages dans la dernière scène du *Cid* procure au public un sentiment de satisfaction, voire de plénitude, le duo final, chez Brua, produit, au contraire, un sentiment de mélancolie pour le

---

<sup>453</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1945, p. 97 et 99.

<sup>454</sup> « Ce serait une chose insupportable que Chimène en convînt avec Rodrigue dès le lendemain qu'il a tué son père, et Rodrigue serait ridicule, s'il faisait la moindre démonstration de le désirer. » (Pierre Corneille, « Discours du poème dramatique : de l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 20.)

<sup>455</sup> En 1945, la dernière réplique de Chipette dans la scène 6 de l'acte IV est précédée par la didascalie *revenue à elle*, tandis qu'à partir de 1951 la didascalie de la scène 8 acte IV sera *naturelle*.

lecteur/spectateur. Comme l'affirme Scherer, « c'est comme si l'on tombait dans une sorte de dépression après un moment d'euphorie<sup>456</sup> ».

À la différence de ce que l'on observe dans les unités de lieu et de temps, l'ajout des scènes et l'insertion de La Sanche n'ont pas d'impact décisif sur l'action de la pièce bien que l'on puisse toutefois noter que, à partir de 1951, l'on arrive plus lentement à la scène 8 de l'acte IV, dans laquelle Roro raconte ses aventures nocturnes. En effet, la séduction de La Sanche par Chipette, l'annonce de Roro voulant « s'ensuicider » et la révélation par Madame Carmen de l'attrance qu'elle éprouve pour La Sanche (à Fatma) prolongent la temporalité de la pièce. S'il y a étirement temporel et répétition des principaux espaces (qui s'accompagne de l'insertion de nouveaux lieux situés en marge des lieux principaux), pour ce qui est de l'unité d'action, on note, à partir de 1951, l'apparition d'actions secondaires, en parallèle de l'intrigue principale. À la différence du *Cid*, les intrigues concernant les amants et les amoureux prennent place avant le récit du héros, et ne sont résolues qu'à l'avant- dernière scène de la pièce<sup>457</sup>.

En ce qui concerne l'action principale, elle a probablement déjà été dessinée par le parodiste dès la première mouture de la *PDC*, présentée en 1935. Dans cette version, le récit des aventures de Roro, correspondant à la scène 4 de l'acte IV de l'original, était la dernière scène parodiée. Ainsi, nous remarquons que la question des élections, dans les premières versions de la *PDC*, précédait celle des intérêts amoureux. C'est seulement en 1941 que sont développées l'intrigue concernant le couple issu de deux familles ennemies, et, avec elle, la vengeance de la fille de Gongormatz.

---

<sup>456</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 208.

<sup>457</sup> Les scènes correspondantes chez Corneille ont lieu à l'acte V, tandis que le récit de la bataille a lieu à l'acte IV scène 4 du *Cid*.

En 1951, Roro a donc un rival tandis que Madame Carmen est placée au centre d'une intrigue amoureuse secondaire, ce qui n'est pas sans conséquence sur le dénouement de la pièce. Une fois que la victoire du député sur Lopez est assurée par le vol des squelettes, il ne reste donc qu'à unir les amants et à résoudre la question de la vengeance qui doit être menée à terme par l'héroïne. C'est pourtant Chipette elle-même qui résout l'action en proposant un mariage ; et cela sans avoir été convaincue par Madame Carmen, ni avoir été protégée par le député ou avoir cédé aux prières de Roro. Ainsi, la fin heureuse de La Sanche et Madame Carmen contraste radicalement avec celle de Chipette et Roro, marquée par l'amertume.

Le plus remarquable aspect de cette finale est le phénomène de détournement réalisé par Brua, qui est l'un des effets comiques forts de la parodie. En fonction de l'histoire du *Cid* et du principe de la « fin heureuse » d'une comédie, on s'attendrait que Chipette et Roro se marient et se réconcilient. Pourtant, cette « fin heureuse » est transposée à deux personnages secondaires et donc déviée de son objet « normal » que sont les jeunes héros.

Si dans *Le Cid* l'amour de l'Infante par D. Rodrigue est une action secondaire inutile, qui se résout d'elle-même par la renonciation de l'Infante et qui ne contribue en rien à l'action principale (ce qui a d'ailleurs valu à Corneille de nombreux reproches, parce qu'elle violait la règle de l'unité d'action), dans la *PDC*, au contraire, la « fin heureuse » de La Sanche et Madame Carmen relance l'action principale au-delà de la fin de la pièce. Si le joueur de ronda et la propriétaire de la maison close ne disparaissent pas soudainement pour donner toute la place aux protagonistes, ils collaborent à la résolution de l'intrigue en participant activement à l'éternel recommencement de la pièce : le drame continue.

### Considérations finales

De la version originale à celle de 1951, on note donc l'ajout de plusieurs scènes et l'augmentation de répliques, mais également l'insertion du personnage de La Sanche dans le récit de la *PDC*. La pièce se rapproche ainsi dans une certaine mesure de son modèle. Or, l'on s'aperçoit pourtant que le dénouement de Brua n'est pas identique à celui de Corneille et que l'anticipation de certaines scènes suggère au contraire que la parodie s'éloigne de son modèle en raison du traitement de l'action principale et de l'ajout d'actions secondaires. Ainsi, si la bataille contre les Maures contribue à la gloire de D. Rodrigue et que tout un acte en découle, les aventures nocturnes de Roro se présentent comme la solution au conflit entre Monsieur Fernand et Lopez, auquel tous les personnages sont liés.

Comme dans le modèle cornélien, les personnages de la *PDC* s'affrontent, demandent justice, luttent pour leur amour et leur honneur, mais réalisent en parallèle d'autres actions que l'on pourrait considérer triviales : ils jouent aux cartes, balaient la maison, vendent des brochettes, surveillent une maison de tolérance, travaillent pour le parti... Il apparaît d'ailleurs que c'est seulement les personnages n'occupant aucun métier dans la *PDC* – Chipette et Roro – qui ont le loisir de se consacrer à leurs propres dilemmes. Ainsi, bien que l'intrigue soit la même, les actions menées sur scène mettent en évidence des solutions aux dilemmes qui sont tout à fait distinctes du *Cid*. C'est par exemple le cas de Madame Carmen, qui se désintéresse finalement de Roro, et de Chipette, qui n'abandonne pas l'idée de vengeance, bien qu'elle accepte de se marier avec l'agresseur de son père.

Chez Corneille, tous les personnages aspirent au parfait mariage entre honneur et amour, ce qui garantit la stabilité interne (du personnage) et externe (du régime social et politique). Au contraire, chez Brua, tous les personnages travaillent et ceux qui n'ont aucune occupation peuvent se marier entre eux. Ils sont toutefois loin de la perfection morale ou de la stabilité. Ainsi, d'une part, nous constatons un manque de profondeur dans les dilemmes des personnages de la *PDC* en comparaison aux passions vécues par les personnages du *Cid* – étant donné l'écart temporel entre les pièces mais aussi la différence entre les genres dramatiques. D'autre part, nous remarquons que la précision quant à la mention ou la réalisation de ces actions annexes par les personnages de Bad-el-Oued – par opposition à un théâtre où les paroles sont action – nous permet de considérer les personnages de la *PDC* au-delà de leurs dilemmes internes.

Il est vrai que chez Corneille la promesse du mariage garantit l'équilibre général, y compris politique. De cette manière, les dilemmes internes du couple ne sont pas seulement des affaires personnelles. Toutefois, chez Brua, les affaires personnelles ne concernent pas la vie commune : la promesse du mariage entre les protagonistes n'a aucune conséquence pour le député ou pour son gouvernement. Il en va d'ailleurs de même pour la vie amoureuse de Madame Carmen et de La Sanche. Ainsi, il nous semble que les élections priment sur l'amour et l'honneur dans la mesure où elles occupent une place centrale dans la *PDC*, notamment en raison de leur importance vis-à-vis de la subsistance des personnages de la *PDC*. Comme le déclare Roro au député : « Monsieur le Député, vous voulez me fair' honte ? Ça que vous me devez, je vous ferai le compte <sup>458</sup> ». De cette manière, nous pensons pouvoir affirmer que le résultat des élections constitue le cœur de l'intrigue, et que les autres actions orbitent autour de la décision du député.

---

<sup>458</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 175.

En conclusion, il apparaît qu'en raison de la différence de contexte sociohistorique, et donc, du système de valeurs perçu comme propre à la noblesse dans la tragédie, les personnages de la *PDC* semblent étrangers aux dilemmes qui opposent amour et honneur. Ces derniers ne prennent tout simplement pas sens dans leur réalité. Comme le constate Fifine après son bilan de l'intrigue de la *PDC* : « La vérité, c'est dur de gagner son bufteck<sup>459</sup> » ! Ainsi, si, dans la tragédie cornélienne, il est possible de trouver une conclusion heureuse pour le couple malgré un dilemme en apparence sans issue, il apparaît que ce n'est pas de cas dans la parodie de Brua, qui, au contraire, pourrait se résumer au simple constat de Fifine : « la vie elle est t'amèr<sup>460</sup> » !

### 3. 2 Actes et scènes

La structure de la *PDC* respecte l'esthétique classique des actes et des scènes. La principale différence avec *Le Cid* réside dans le nombre d'actes : Brua compose sa parodie en quatre actes au lieu de cinq. Quant au nombre de scènes dans chacun des actes, il se rapproche, dans sa version définitive, de celui de la pièce de Corneille. Dans la version de 1660<sup>461</sup> du *Cid*, en effet, les actes I à V sont composés respectivement de 6, 8, 6, 5 et 7 scènes. Chez Brua, les actes I à IV sont constitués de 7, 8, 6 et 10 scènes, dans la version repère de 1972. Les différences à cet égard se situent donc dans l'acte I et l'acte IV. Ce sont ces différences et leurs effets parodiques que nous allons examiner dans la section qui suit.

---

<sup>459</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 7, p. 174.

<sup>460</sup> *Ibid.*

<sup>461</sup> Dans les versions précédentes du *Cid*, il y avait 7 scènes dans l'acte I et 7 scènes dans l'acte II.

### 3.2.1 Acte I, scène 7

Le nombre de scènes de l'acte I de Brua correspond en fait à celui de l'acte I de la tragi-comédie du *Cid*, telle que conçue en 1637 et maintenue jusqu'en 1656. Celle-ci débute par un dialogue entre le Comte de Gormas et Elvire, la suivante de Chimène, semblable à ceux des premières comédies, avec « des entretiens familiers et familiaux<sup>462</sup> ». Toutefois, Brua choisit de ne pas commencer sa pièce par une conversation équivalente entre Gongormatz et Fifine. Il ajoute plutôt une scène à la fin de l'acte, ce qui fait que le texte définitif de la parodie comporte tout de même 7 scènes dans l'acte I (au lieu de 6 dans la version définitive de Corneille de 1660). Cette septième scène n'était pas présente lors de la première de la *PDC*. C'est en 1944 qu'elle sera ajoutée avec peu de différences par rapport à la version définitive de 1972. Elle permet notamment à Brua de reprendre parodiquement plusieurs passages clés provenant d'autres scènes de la pièce de Corneille.

À la suite des stances de Roro (acte I, scène 6), la scène 7 de l'acte I propose une rencontre entre le fils de Dodièze et Fifine. Roro est sur la place publique et Fifine (qui passe par là) se plaint de ses cris. C'est à ce moment que la bonne des Gongormatz découvre que Roro doit venger son père et tuer le père de Chipette. Il s'agit d'un premier entretien entre Fifine et Roro, avant celui de la scène 1 de l'acte III, quand ils discutent devant la maison de Chipette. Dans cette première rencontre entre Fifine et Roro, nous remarquons tout d'abord l'incorporation du passage de la

---

<sup>462</sup> Georges Couton justifie ce changement dans *Le Cid* en proposant que « Corneille a dû trouver que la dignité de la tragédie demandait autre chose ». (Pierre Corneille, *Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 1468) Nous utiliserons pour notre analyse comparée l'édition établie en 1980 par Couton pour la Bibliothèque de la Pléiade (classifiée comme Tragicomédie) et celle de 1993 établie par Couton pour les Classiques Garnier (classifiée comme Tragédie, et correspondant à la pièce de Corneille après 1660 : Pierre Corneille, *Théâtre complet. Édition de G. Couton*, t. 1, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1993.).

première scène du cinquième acte du *Cid* de Corneille où Rodrigue s'exclame, après que Chimène lui ait avoué son amour : « Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte? / Paraissez, Navarrais, Mores, et Castillans<sup>463</sup> ». Au témoignage de Fifine sur les paroles de Chipette à propos de l'amour et de l'honneur, Roro répond de façon similaire : « La mort des coqs! Qui c'est qui me retient? / Sortez dihiers, Spagnols, Maltais, Napolitains!<sup>464</sup> ». Dans la scène 5 de l'acte IV de sa parodie, Brua réutilisera la même formule, mais dans une nouvelle version : « Si y'a des amateurs, à preusent, qu'y se comptent! / Sortez dihiers, Indiens, Chinois et Ostrogoths<sup>465</sup> ».

Utilisé tout au long de la parodie, ce procédé de réécriture d'un même vers cornélien apparaît à d'autres moments dans la scène 7 de l'acte I. Par exemple, Brua y reprend un vers qui appartient non seulement à une autre scène, mais aussi à un autre personnage. Il s'agit de la célèbre réplique de D. Diègue à D. Rodrigue dans la scène 6 de l'acte III, après le duel de son fils et du comte : « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir<sup>466</sup> ». Le vers chez Brua se trouve aussi dans la scène 6 de l'acte III, où Dodièze réplique à Roro : « L'amour, c'est à de rire et l'honneur, à de bon!<sup>467</sup> ». Mais dans la nouvelle scène ajoutée par Brua à la fin de l'acte I, Fifine suggère un sens contraire : « L'honneur c'est à de rire et l'amour à de bon!<sup>468</sup> ». La bonne non seulement inverse la relation entre honneur et amour, mais elle attribue cette déclaration à Chipette. Comme la réplique de Fifine vient avant celle de Dodièze dans la pièce, c'est comme si le père de Roro copiait Fifine (ou Chipette), et non l'inverse. Plus que cela, lorsque Roro demande : « Qui c'est qu'il a dit

---

<sup>463</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 1, v. 1558-1559. Corneille utilise la graphie « More » que nous conservons quand il est question du *Cid*. Dans les autres cas, nous recourons à la forme moderne « Maure ».

<sup>464</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, p. 90.

<sup>465</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 5, p. 170.

<sup>466</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 6, v. 1059.

<sup>467</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 149.

<sup>468</sup> Edmond Brua, acte I, scène 7, *PDC*, p. 89.



ça?<sup>469</sup> », Brua attire l'attention de son lecteur/spectateur sur le modèle, en mettant en évidence la relation entre les textes et le procédé de réécriture qui parfois déforme le texte source. Cette question de Roro sur l'attribution de la parole<sup>470</sup> à tel ou tel personnage (ou auteur) reviendra dans d'autres moments, nous le verrons par la suite.

Toujours dans la scène 7 de l'acte I, une autre reprise du texte source est assurée par Roro. En fait, le motif héroïque du bras, développé par Dodièze dans son monologue de la scène 4, est réactualisé par son fils dans la scène 7 créée par Brua. Comparons les deux versions :

## DODIÈZE

Ce bras, qu'il a tant fait le salut  
militaire,

Ce bras, qu'il a levé des sacs  
des pons de terre,

Ce bras, qu'il a gagné des tas  
des baroufas,

Ce bras, ce bras d'honneur, oilà  
qu'y fait tchoufa!<sup>471</sup>

## RORO

Ce bras, qu'il a pas fait le  
servic' militaire,

Ce bras, qu'il est le fils à çuilà  
de son père,

Ce bras, qu'il est plus dur que  
les oss de vos morts,

Ce bras, qu'y peut rester en l'air  
cent ans encor,

Ce bras... y va causer!<sup>472</sup>

Ici, le texte de Brua propose une sorte de parodie de la parodie. Si le bras de Dodièze est synonyme de travail et d'honneur, celui de son fils, chômeur, témoigne de la paresse et de la dépendance de Roro à son père. Dans la réplique de Dodièze, le comique réside dans l'ambivalence : le bras du salut (militaire), de l'épée, et le bras d'honneur comme geste injurieux.

---

<sup>469</sup> *Ibid.*

<sup>470</sup> Nous utilisons le terme *parole* dans le sens proposé par Ryngaert, « pour désigner les textes prononcés par les personnages » (Jean-Pierre Ryngaert, *L'Introduction à l'analyse du théâtre*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 82.).

<sup>471</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 81. Chez Corneille, la tirade n'apparaît que chez D. Diègue et ne comporte que 2 vers consacrés au motif du bras : « Mon bras qu'avec respect toute l'Espagne admire, / Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène IV, v. 240-241.).

<sup>472</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, p. 90.

Dans les reprises par Brua du monologue de D. Diègue, le comique vient de l'exagération : tandis que Corneille n'utilise le terme « bras » que deux fois, Brua le répète cinq fois. La métonymie est aussi comique, étant donné qu'avec la répétition, elle perd son caractère solennel pour devenir un peu grotesque. L'expression « bras d'honneur » est quant à elle tout à fait grossière<sup>473</sup>. Augmenté par Brua à tel point que la pièce jouée à Paris en 1964 reçoit le sous-titre de « L'honneur du bras », le motif du bras se retrouve à d'autres endroits de la pièce, comme dans la scène 9 de l'acte IV, dans une troisième version plus réduite des vers déjà cités : [Dodièze] « Ce bras, qu'il a levé des sacs des pons de terre, / Ce bras, ce bras d'honneur...<sup>474</sup> ». De même, dans la scène 8 de l'acte II, Dodièze mentionne trois fois son bras devant son député, alors que dans *Le Cid*, lors de sa tirade devant D. Fernand, D. Diègue n'y fait allusion qu'une fois<sup>475</sup>.

La *PDC* reprend aussi le suspense ménagé par Corneille dans la scène 5 de l'acte I du *Cid* :

|                      |                           |
|----------------------|---------------------------|
| D. DIÈGUE            | DODIÈZE                   |
| C'est ...            | C'est...                  |
| D. RODRIGUE          | RORO                      |
| De grâce, achevez.   | Allez, disez-le!          |
| D. DIÈGUE            | DODIÈZE                   |
| Le père de Chimène.  | C'est le père à Chipette. |
| D. RODRIGUE          | RORO                      |
| Le... <sup>476</sup> | Le... <sup>477</sup>      |

<sup>473</sup> Le glossaire ajouté par Brua à la fin de son œuvre indique : « Bras d'honneur. Basane (au sens pop.: avanie). Geste injurieux, le haut du bras droit horizontal, formant un angle droit avec l'avant-bras, le poing fermé, la paume de la main gauche frappant le biceps. Ce geste est aussi d'usage au Brésil. **À l'origine, la P. du C. devait s'intituler *L'Honneur du Bras*** » (Edmond Brua, « Glossaire », dans *PDC, op. cit.*, p. 202, c'est nous qui soulignons.).

<sup>474</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, p. 190.

<sup>475</sup> « [D. Diègue] Ce bras, jadis l'effroi d'une armée ennemie » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 8, v. 713.) « [Dodièze] Ce bras, qu'il a bourré pour toi des urn' entières, /Ce bras, qu'y t'a porté des oix du cimitière, /Ce bras, ce bras d'honneur qui t'a fait député, /Si y aurait pas Roro, mieux j'le fais ramputer! » (Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, p. 125.).

<sup>476</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 5, v. 282.

<sup>477</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 9, p. 84.

Mais la scène 7 de l'acte I comporte un autre passage similaire, lorsque Roro et Fifine rejouent la manière dont, comme nous venons de le voir, Dodièze a révélé à son fils l'affront de Gongormatz :

RORO

Dans un assassinat, y'a d'abord la victime?

FIFINE

Ay, ay, ay!

RORO

Pis çuilà qu'il a commis le crime?

FIFINE

Ouille, ouille, ouille!

RORO

Et t'sais pas qui c'est le criminel?

FIFINE

Ay, ay, ay!

RORO

L'assassin, l'auteur au coup mortel?

FIFINE

Ouille, ay, ay !

RORO

Gon-gor-matz<sup>478</sup> !

Cette réélaboration du dialogue de la révélation produit un effet comique grâce au remplacement des points de suspension par les exclamations de Fifine. Puis, au lieu de donner ensuite la parole à Roro qui se lamente de devoir venger son père (comme il le fait après la révélation de la scène 5), nous avons plutôt les paroles de Fifine, qui vont dans le sens contraire : elle discrédite les affirmations de Dodièze en disant que peut-être il accusait quelqu'un sans le savoir. Cette scène

---

<sup>478</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, p. 87-88.

ajoutée par Brua sert ainsi à montrer que l'autorité paternelle devrait quand même être évaluée et non pas suivie servilement, sans raisonnement.

Les actes II et III de Brua suivent de très près ceux de Corneille par rapport au nombre et à l'ordre des scènes. Nous y remarquons tout de même le procédé de la citation déplacée, typique de la parodie<sup>479</sup>. Par exemple, dans la scène 2 de l'acte III, la didascalie annonce que La Sanche « *tire de sa poche un jeu de cartes qu'il brasse et sort. On l'entend crier à la cantonade : O Roro, ti'as du cœur?*<sup>480</sup> ». La célèbre réplique de D. Diègue<sup>481</sup>, réutilisée par un joueur de rouda, prend une signification très prosaïque et produit, par le geste et le contexte, le rire.

### 3.2.2 Acte IV

L'acte IV est celui où il y a la plus grande variation par rapport au modèle. Les scènes 1 et 2 correspondent à celles de Corneille, mais à partir de la scène 3 les différences entre les textes se donnent clairement à voir. Chez Corneille, la scène 3 de l'acte IV porte sur le personnage du Cid et sur le récit de sa bataille contre les Maures, tandis que chez Brua, cette scène est déplacée à la scène 8 de l'acte IV. À sa place Brua introduit une scène entre Chipette, Fifine, La Sanche et Roro.

---

<sup>479</sup> Selon Genette, « la parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité [...] » (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 28.).

<sup>480</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 2, p. 134.

<sup>481</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 5, v. 261.

Celle-ci se déroule devant la maison de Chipette et il s'agit d'une conversation entre l'amante de Roro et La Sanche. Roro est un personnage muet dans la scène : la didascalie indique qu'il est *un peu plus loin et se dissimule*, tandis que La Sanche est à *l'arrière-plan*. Brua maintient la liaison de présence, car Chipette et Fifine étaient déjà en scène. C'est Fifine qui attire l'attention de Chipette lorsqu'elle voit La Sanche. Tout de suite, la fille de Gongormatz se met à se lamenter, *appuyant le front au mur de sa maison*<sup>482</sup>.

La scène ressemble à la deuxième partie de la scène 5 de l'acte IV de Corneille, où D. Sanche s'offre pour punir D. Rodrigue. Néanmoins, le déroulement des faits est tout à fait différent entre le modèle et la parodie. Chez Corneille, cette scène correspond à la deuxième visite de Chimène au roi pour demander justice, et elle fait suite au récit de la bataille. Déconcertée par le jeu auquel elle est soumise, vu la duperie entre D. Diègue et D. Fernand, et parce que justice lui est refusée, Chimène recourt aux armes. Sa proposition d'un duel dont elle-même est le prix est autorisée par le roi Fernand. D. Sanche, qui s'était déjà offert pour la venger dans la scène 2 de l'acte III, accepte de se battre contre D. Rodrigue, ce vaillant rival qui vient de triompher des Maures.

Chez Brua, il n'y a pas de médiation dans la conversation entre Chipette et La Sanche : ni roi ni parent ne décident du futur de l'amante de Roro. Faisant suite à l'entretien entre Chipette et Madame Carmen dans la scène 2 de l'acte IV, la scène 3 résulte d'une décision de la fille de Gongormatz de se donner à celui qui va venger son père, au lieu d'attendre une réponse de Monsieur Fernand à sa plainte. La Sanche, comme D. Sanche chez Corneille, lui avait déjà offert

---

<sup>482</sup> Dorénavant, toutes les citations en italique de la *PDC* dans notre texte correspondent aux didascalies de Brua, sauf indication contraire.

ses services dans la scène 2 de l'acte III. Pour regagner son appui, Chipette joue le jeu de la séduction, en mettant en évidence son propre nom :

CHIPETTE

Ça fait rien! Çuilà-là qu'y prendrait ma défense,

Y perdrait pas son temps en cas de récompense!

Va, je vau pas chipette, aussinon, ça c'est sûr,

Y'a longtemps que Duchnok y tombait d'sur un dur<sup>483</sup>!

Le premier sens populaire du mot « chipette » donné par le *Grand Larousse de la langue française* est justement monétaire : « ça ne vaut pas chipette, cela ne vaut rien <sup>484</sup> ». Pourtant, Chipette refuse son manque de valeur, en *examinant ses charmes*, comme l'indique la didascalie qui précède les vers ci-dessus. Elle se met en valeur, tant et si bien qu'à sa question : « Qu'y sera le gagnant de ce coup d'téménieque? », La Sanche répond, *tonitruant*: « Fésez chauffer la colle! Un bufteck bien saignant/ Je suis ce téménieque, ou plutôt ce gagnant! <sup>485</sup> ». Même si Brua déplace vers cette scène quelques éléments de la scène 5 de l'acte IV du *Cid*, l'idée du jeu de séduction entre Chipette et La Sanche est tout à fait nouvelle par rapport à la pièce de Corneille.

Les scènes 4 et 5 de l'acte IV de la parodie correspondent à la scène 1 de l'acte V de Corneille. La division opérée par Brua se fait au moment où, après le départ de Chimène, Rodrigue se retrouve *seul* à la fin de la scène 1 de l'acte V. Dans sa parodie, Brua isole les paroles de Roro dans la scène 5 au lieu de les laisser dans la scène 4. Quant à la scène 6 de l'acte IV de la parodie, elle correspond à la scène 3 de l'acte V du *Cid*.

<sup>483</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 3, p. 163.

<sup>484</sup> Louis Guilbert, René Lagane, Georges Niobey (dir.), *Grand Larousse de la langue française en sept volumes*, t. 1, Paris, Larousse, 1989 [1986], p. 701.

<sup>485</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 3, p. 163. Chez Corneille : « [D. Sanche] Faites ouvrir le champ : vous voyez l'assaillant ; /Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1439-1440.).

À la scène 7 de l'acte IV, Brua situe un entretien entre Fifine et Fatma. Cette rencontre, qui ne trouve pas de correspondance chez Corneille<sup>486</sup>, permet une liaison de présence qui n'existait pas dans *Le Cid*. Fatma demeure en scène après sa conversation de la scène 6 avec Madame Carmen, et Fifine vient la rejoindre. La bonne, qui pensait que tout était réglé après le coup porté par Roro à Gongormatz, conclut que c'est le cinéma qui a tourné la tête à Chipette. Et elle résume ainsi tous les dilemmes de la pièce : « pas ouloir ça qu'on a, pas saoir ça qu'on veut, / Pas faire ça qu'on dit et pas pou'oir se taire...<sup>487</sup> ». Il s'agit d'un procédé typique de la tragédie : les personnages les moins impliqués et les plus simples sont ceux qui jugent le mieux de la situation, tandis que les autres sont dans une espèce d'aveuglement. Par cette façon astucieuse, comique et ironique de Fifine de résumer le dilemme du *Cid* de Corneille, c'est comme si Brua lui-même, en tant que critique, décrivait la pièce classique : Ils ne veulent pas ce qu'ils ont ; ils ne savent pas ce qu'ils veulent ; ils ne font pas ce qu'ils disent ; ils sont incapables de se taire.

Comme nous l'avons déjà signalé, la scène 8 de l'acte IV chez Brua est une reprise de la scène 3 de l'acte IV du *Cid*. La fin de la scène correspond quant à elle à la scène 4 de l'acte IV du *Cid* : à la suite du récit de la bataille, Chipette arrive avec un agent de police. En plus de ce personnage, Brua en ajoute deux autres qui n'étaient pas présents dans les scènes cornéliennes : Alphonse et La Foule. La Foule participe à la scène par ses *vifs applaudissements* aux discours de Roro, tandis que chez Corneille toute la cour assiste à la conversation entre D. Fernand et D. Rodrigue sans se manifester. La scène chez Brua ne se déroule pas non plus exactement de la même façon que la

---

<sup>486</sup> Remarque d'Alcinthe dans l'*IDA* : « Ce que n'ont fait jamais Corneille ni Racine, /On fait s'entretenir Léonor et Fifine! » (Edmond Brua, *L'Impromptu d'Alger*, dans *La parodie du Cid*, op. cit., p. 26.).

<sup>487</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 7, p. 174.

scène correspondante chez Corneille, étant donné les interruptions qui sont faites par les personnages qui prennent la parole. Encore que le discours de Roro soit plus long que celui de D. Rodrigue, Brua découpe la masse monolithique du texte de Corneille en quelques blocs et ajoute des didascalies, comme celles de *parler plus haut, hurler, s'asseoir, se lever* et même *se taper dessus*, qui font que la scène prend un autre ton et un autre rythme.

Afin de soutenir l'attention et de ne pas perdre le fil du récit de Roro, Brua l'émaille de certains vers cornéliens qui contribuent aussi à souligner que son discours n'est pas terminé. D'abord c'est le vers 1273 du *Cid*, « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles<sup>488</sup> », qui devient « Ce noir en moitié blanc qu'y jettent les étoiles<sup>489</sup> », puis « Ce noir en moitié blanc que les étoil' y jettent »<sup>490</sup>. La reprise du célèbre oxymore cornélien n'a pas seulement pour but de ponctuer le discours de Roro et de l'aider à ne pas perdre le fil, mais aussi de cristalliser certains vers de Brua, afin que, comme pour son modèle, ils « passent en proverbe<sup>491</sup> ».

Après l'oxymore de l'« obscure clarté », c'est la reprise de l'hémistiche du vers 1283, « Nous nous levons alors<sup>492</sup> », qui devient chez Brua le pléonastique « Nous se levons debout<sup>493</sup> », lequel sera répété quatre fois par Roro et une fois par La Sanche. Malgré ces marques de reprise du discours, Roro se perd tout le temps dans sa narration (« Le fil y s'a cassé! /Aousque j'en étais-je? <sup>494</sup> »; « je

---

<sup>488</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1273.

<sup>489</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 177.

<sup>490</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 178.

<sup>491</sup> Edmond Brua, *L'Impromptu d'Alger*, dans *La parodie du Cid*, *op. cit.*, p. 29. L'expression vient d'Alcinthe qui résume ainsi sa conception de la parodie : « Voilà, sans paradoxe et sans palinodie, / Comment j'eusse du Cid conçu la Parodie, / Toute en noire lumière, en obscure clarté, / En noirceur lumineuse, en claire obscurité, / En absurde raison, en familier superbe, / Telle enfin que ses vers passent tous en proverbe! ».

<sup>492</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1283.

<sup>493</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 179-181.

<sup>494</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 178.



disais... oui, j'étais dans la marin' marchande...<sup>495</sup> »). Il faut dire qu'au milieu de son récit, La Sanche l'interrompt pour parler de ronda, et Ayache poursuit une partie de la narration à sa place. Pour toutes ces raisons, le récit du héros perd de son poids et de son sérieux, tant par rapport à la longueur de la réplique qui se fragmente que par rapport au contenu et à la noblesse qu'il avait dans *Le Cid*.

De façon générale, les modifications apportées par Brua dans cette scène ne changent pas le sens du texte, sauf que les vers s'adaptent à un autre contexte : celui de l'Algérie française et d'une pièce faite pour rire. Or, si nous revenons à Genette et à sa conception de la parodie, changer la place d'un élément pour un autre contexte c'est déjà tout changer. À titre d'exemple, nous citons la réplique de Monsieur Fernand dont la similitude par rapport à la pièce de Corneille est frappante :

D. FERNAND

Pour te récompenser, ma force est trop petite

Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.

**Le Parti** délivré d'un si rude ennemi,

**Mon mandat** dans ma main par la tienne affermi<sup>496</sup>.

Chez Corneille, nous avons « Le pays » et « Le sceptre » à la place de « Le Parti » et « Mon mandat ». Les deux mots choisis par Brua ont un sens beaucoup plus restreint, ils renvoient aux circonstances de l'élection et donc à une réalité sociopolitique tout autre que celle abordée dans *Le Cid*.

<sup>495</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 180.

<sup>496</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 175. (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1213-1216).

La scène 9 de l'acte IV de la parodie correspond à la première partie de la scène 5 de l'acte IV du *Cid* (la deuxième partie, où Chimène choisit D. Sanche pour défendre son honneur, avait déjà été reformulée par Brua dans la scène 3 de l'acte IV). Ainsi, la scène 9 débute par le piège tendu à Chipette par Monsieur Fernand et Dodièze. Contrairement au *Cid*, ici, presque tous les personnages, sauf Ali et Fifine, participent à la discussion au lieu d'assister en silence aux réactions de Chipette. Le nouveau personnage, L'Agent de police, n'a qu'une présence scénique : il ne fait que *lance[r] un coup de sifflet*, lorsque Chipette lui demande d'écrire sur son bloc-notes.

La scène 9 de l'acte IV comporte aussi un mélange de citations et de références à d'autres actes et scènes du *Cid*. Des références à la scène entre Chimène et D. Sanche sont insérées dans les répliques de Monsieur Fernand et Dodièze et la révélation des vrais sentiments de Chipette se fait d'un seul coup, et non pas en deux moments différents, comme chez Corneille. La souffrance et par conséquent le tragique s'en trouvent fortement atténués. La scène 9 comporte aussi plusieurs insertions de vers appartenant à des moments différents du *Cid*, par exemple l'affirmation de Chipette « On s'l'a moitié tué!...<sup>497</sup> », que nous associons spontanément au vers de la scène 3 de l'acte III de Corneille : « La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau<sup>498</sup> ». De même, lorsque La Sanche affirme qu'il « a tapé dessus [Roro] jusqu'à tant qu'y vient gonfle! » nous entendons dans la réplique de Chipette – « O fugur' d'assassin! » – un écho à celle que Corneille met dans la bouche de Chimène: « Exécrable assassin d'un héros que j'adore!<sup>499</sup> ». Monsieur Fernand qui change lui aussi légèrement le vers de la scène 8 de l'acte II du *Cid* : « Calmez-vous l'un et

---

<sup>497</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, p. 188.

<sup>498</sup> Pierre Corneille, acte III, scène 3, v. 800.

<sup>499</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 5, v. 1714.

l'autre et parlez à loisir<sup>500</sup> »; Chipette qui s'adresse à Roro dans les mêmes termes que Chimène le fait à D. Rodrigue dans scène 4 de l'acte III « Ô Roro, qui l'eût cru? <sup>501</sup> » et qui s'exclame « Lévez-moi ce souyer, je peux pas le sentir! <sup>502</sup> »; et finalement Dodièze qui répète la tirade du bras que nous avons déjà évoquée.

Dans la fin de sa parodie, Brua semble donc vouloir cumuler les références aux répliques bien connues de Corneille. Or, les personnages qui les entendent sur scène reçoivent ces répliques avec impatience. En effet, celles-ci ne font que reprendre le sujet de la vengeance, qui finalement, chez Brua, n'a pas de sens, étant donné que le père de Chipette n'est pas mort! C'est comme si les « héros » de la pièce étaient possédés par l'esprit de l'œuvre cornélienne, sans s'apercevoir de la différence de situation. Ainsi, ils sont comme un appareil cassé, qui ne fait que répéter et répéter, ce qui provoque toujours le rire<sup>503</sup>. Pour cette raison, nous trouvons dans la bouche de Dodièze, mais aussi dans celle de Monsieur Fernand et Ayache les répliques : « Encore y rôcommence », « Y rôcommence encor! » « Ça va mal et ça dure! », « La pièce y rôcommence! »<sup>504</sup>. Les personnages de la pièce témoignent en quelque sorte de leur impatience envers le jeu parodique, mais aussi, d'une sorte d'irritation envers *Le Cid*, une œuvre bien construite, mais qui repose, au fond, sur un manque de bon sens ou de maturité de la part des héros.

---

<sup>500</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, p. 122. Chez Corneille : « Levez-vous l'un et l'autre, et parlez à loisir » (Pierre Corneille, acte II, scène 8, v. 655.).

<sup>501</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 4, p. 145. Chez Corneille : « Rodrigue, qui l'eût cru? » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 987.).

<sup>502</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, p. 189. Chez Corneille : « Ôte-moi cet objet, je ne le puis souffrir » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 867.).

<sup>503</sup> Voir à cet égard Henri Bergson, qui propose que toute activité involontaire de l'homme, où une certaine « raideur de mécanique » le transforme en une espèce d'automate, provoque le rire. (Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, coll. Les classiques des sciences sociales, version numérique par Bertrand Gibier, Paris, Éditions Alcan, 1924, p. 13-17.)

<sup>504</sup> Dans l'ordre cité : Dodièze à Chipette (acte IV, scène 9, p. 187.); Dodièze à Chipette (acte IV, scène 9, p. 188.); Ayache à Chipette (acte IV, scène 9, p. 190.); Fernand à Chipette (acte IV, scène 10, p. 192.).

Entièrement inventée par le parodiste, la scène 10 de l'acte IV est celle qui clôturera la pièce. Tous les personnages sont en scène et Roro arrive pour défendre son père d'une insulte de Chipette. Il menace de l'assommer dans le cas où elle ne retirerait pas ses paroles. La scène inclut la reprise de certains vers de la scène 4 de l'acte III de Corneille, parmi lesquels il faut souligner, dans une réplique de Chipette : « Ti'as fait que ton de'oir, tant qu'à ça je dis rien. / Achpète un peu, bientôt Chipette y fait le sien!<sup>505</sup> ». Ce passage donne lieu à une autre interrogation de Roro sur l'origine du discours :

« Qui c'est qu'il a dit ça? », à quoi Dodièze répond comme d'habitude : « C'est papa! », avant de reconnaître, « (*se reprenant*) / C'est Chipette, / Grand couillon!<sup>506</sup> ». Cette confusion rappelle la similitude, dans la pièce de Corneille, entre la déclaration de D. Diègue à la scène 2 de l'acte II<sup>507</sup> et celle de Chimène à la scène 4 de l'acte III<sup>508</sup>. En mélangeant ainsi les répliques, Brua joue avec la mémoire du lecteur/spectateur pour mieux l'entraîner dans le processus de la réinterprétation parodique.

La conclusion de la pièce est tout à fait différente de celle de Corneille. Les personnages quittent la scène petit à petit et y demeurent seulement Chipette et Roro. Chipette décide de ne plus poursuivre Roro et de l'épouser. Comme dans la scène où l'amante de Roro sollicitait l'aide de La Sanche, il n'y a pas besoin de concession parentale, ni de décision finale de la part de Monsieur Fernand. En ce sens, la fin de la pièce contredit la nécessité annoncée au tout début d'avoir l'approbation paternelle pour que le couple continue à se fréquenter. Les parents n'ont finalement aucune place dans la relation du couple d'amants.

---

<sup>505</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 191.

<sup>506</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 192.

<sup>507</sup> « Viens, tu fais ton devoir » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 441.).

<sup>508</sup> « Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien;/ Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 910-911.).

Ainsi, les scènes 6 et 7 de l'acte V de Corneille ne trouvent pas de pleine correspondance chez Brua. Chez Corneille, le quiproquo de la scène 6 entre Chimène et D. Sanche mène la fille de D. Gomès à avouer son amour et dans la scène suivante à reconnaître l'honneur de D. Rodrigue et à accepter son amant de la main de l'Infante et ensuite de son roi. La Chipette de Brua n'avoue pas son amour. Elle met fin à l'histoire de La Sanche : « [La Sanche] Atso! c'est lui qu'y m'a dit.../[Chipette] C'est coupé!<sup>509</sup> ». Après que tous les personnages aient quitté la scène, c'est aussi elle qui décide : « Allez! Qu'on fait la noce, et surtout qu'on fait vite!<sup>510</sup> ». Non seulement il n'y pas de médiation, mais il n'y a pas non plus d'attente. Le mariage a lieu sur le champ.

Le changement le plus remarquable réside cependant dans les paroles de Chipette qui concluent la pièce :

CHIPETTE, *inexorable*  
 Je donne pas trois jours qu'il est vengé mon père.  
 L'eau d'la fleur d'oranger, faut qu'tu t'la trouv' amère!  
 Je m'a pris le poisson? En avant l'aquabatz!  
 Ah? t'la connaissais pas, la fille à Gongormatz?  
 Attends qu'on est mariés, tu vas n'en oir des bonnes<sup>511</sup>!

La pièce se termine donc sur une menace. Malgré les apparences, le projet de vengeance de la fille de Gongormatz n'est pas oublié, au contraire : Chipette promet de se révéler à son mari/ennemi après le mariage, de telle sorte qu'après trois jours d'union seulement son père sera vengé. Cette attitude de Chipette contraste avec celle de Chimène qui ne fait que parler de son amour, pleurer, se lamenter et demander justice de la mort de son père (encore que l'héroïne de Corneille sache

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, *Idem*, p. 194.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>511</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 196.

aussi démontrer du courage, notamment lorsqu'elle revendique sa liberté devant le roi : « Pour prix d'une victoire où je perds ce que j'aime;/ Je lui laisse mon bien; qu'il me laisse à moi-même<sup>512</sup> »). Après avoir ainsi répliqué à Roro, Chipette prononce un dernier vers à l'adresse du public, et le rideau tombe. Même si chez Brua comme chez Corneille, les actions des hommes sont plus « nobles » que celles des femmes, dans la parodie ce ne sont clairement pas eux qui ont le dernier mot.

### 3.2.3 De 1941 à 1972 : principaux changements

De 1941 à 1972, la *PDC* subit des changements qui touchent les scènes, mais non pas les actes. À l'exception de la première version de la parodie, c'est-à-dire celle qui précède la version de 1941 et qui était destinée à un public bien restreint, toutes les autres ont les quatre mêmes actes. Par rapport aux scènes, l'édition originale se distingue déjà du modèle quant à leur nombre. Si l'on compare seulement les versions de la *PDC*, les modifications qui concernent le nombre de scènes par acte ne sont faites qu'en 1944 et 1951. Après 1951, le parodiste n'effectue aucun changement de cet ordre dans son œuvre.

Dans la version originale de la *PDC*, au bas de la liste des personnages, un petit texte nous renseigne sur l'existence d'une première version des scènes de la parodie qui a été écrite par Brua pour la représentation du 25 mai 1935 à la Kermesse des « Amis de l'Université ». Bien que nous n'ayons pas eu accès à cette toute première version, nous savons que la version de 1941 de la *PDC* marque

---

<sup>512</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 6, v. 1737-1738.

un approfondissement et un développement notables des premières scènes parodiées par Brua. La version de 1935 n'était composée que des scènes 3, 4 et 5 de l'acte I, de la scène 2 de l'acte II et de la scène 4 de l'acte IV. Dans la séquence, il s'agit de la confrontation entre Gongormatz et Dodièze, suivie du coup de soufflet ; du monologue de Dodièze, après le coup reçu de l'ancien patron coiffeur ; de la demande de vengeance adressée à Roro par son père; du duel entre Gongormatz et Roro ; finalement, du récit des actions nocturnes de Roro. Comme nous pouvons le remarquer, dans cette première version de la *PDC*, aucune scène de l'acte III n'est parodiée et les femmes de la pièce, ainsi que les personnages secondaires, n'existent pas encore.

En 1941, la *PDC* émerge sous une forme nettement plus élaborée, avec 21 scènes de plus (un total de 26 scènes), organisées en 4 actes. Dans la version originale, l'acte I est composé de 6 scènes, le II, de 8 scènes, le III, de 5 scènes et le IV, de 7 scènes. La scène 2 de l'acte III, dans laquelle D. Sanche offre ses services à Chimène, n'est pas présente dans la *PDC*, puisque le personnage de La Sanche ne sera inséré dans la pièce qu'en 1951. Parmi les quatre actes de la version originale, le dernier est celui qui se distingue le plus du modèle cornélien. En 1941, Brua crée une nouvelle scène entre celle de l'entretien de Madame Carmen avec Chipette et celle du récit de la bataille. Il s'agit de la scène 3 de l'acte IV, plus précisément la conversation entre Fifine et Fatma, laquelle n'a pas de correspondance dans *Le Cid*. Dans cette scène ajoutée en 1941, le parodiste décrit à la fois ce qu'il fait avec sa parodie et sa compréhension de la pièce de Corneille.

Étant donné l'insertion de la scène 3 de l'acte IV, les autres scènes de la *PDC* seront décalées d'une scène par rapport à la pièce de Corneille : la scène 3 de l'acte IV, correspondant au récit de la bataille chez Corneille, deviendra la scène 4 chez Brua ; à son tour, la scène 4, c'est-à-dire l'entretien entre D. Rodrigue et Chimène, deviendra la scène 5 ; la scène 5, celle du tribunal devant

D. Fernand, deviendra la scène 6. Néanmoins, celle-ci subira beaucoup de changements par rapport au modèle classique. Dans la mesure où La Sanche n'est pas encore présent en 1941 et qu'une grande partie de la scène 6 de la pièce de Corneille porte sur la possibilité d'un combat entre les deux rivaux, dont le prix sera Chimène, Brua finit la scène avant son modèle. Il parodie la première partie de la troisième réplique de Chimène<sup>513</sup> et clôt la scène 6 de l'acte IV en réitérant deux informations déjà données dans des scènes précédentes : Chipette raconte à nouveau que son père a été tué et Dodièze répète deux vers de la tirade du bras. Ensuite, un court dialogue entre les deux met fin à la scène. Dans la scène suivante, la parodie a une finale tout à fait différente de celle du *Cid* mais également des autres versions de la *PDC*. En effet, le nombre de répliques ainsi que le déroulement de l'action change considérablement dans les versions suivantes. Bref, en ce qui concerne les actes et les scènes, la version de 1941 débute avec une scène de moins dans l'acte II et une de plus dans l'acte IV par rapport au *Cid*.

En 1944, comme nous l'avons déjà mentionné, une nouvelle scène est ajoutée à la *PDC*. Il s'agit de la scène 7 de l'acte I, qui contient l'entretien entre Roro et Fifine et qui n'a pas d'équivalent chez Corneille. Cet ajout a pour effet de fournir une occasion supplémentaire à Roro de réfléchir à la vengeance qu'exige Dodièze. En 1941, comme dans le modèle cornélien, après les stances qui clôturent l'acte I, Roro ne réapparaît que dans la scène du duel avec Gongormatz (Acte II, scène 2). Dans la version de 1944, Fifine essaie de dissuader le héros de se venger. Contrairement à ce que la bonne attend, le héros ne renonce pas à sa décision dans la mesure où il rencontre le comte seulement quelques scènes plus tard. Néanmoins, comme l'annonce Fifine en rapportant les propos de Chipette : « L'honneur c'est à de rire et l'amour à de bon<sup>514</sup> » ! Ainsi, si la vengeance de Roro

<sup>513</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1355-1384.

<sup>514</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, 1944, p. 29.



a originellement pour but de rétablir l'honneur familial, il s'agit en réalité d'un élément comique dans la mesure où, dans la *PDC*, toute la question de l'honneur pousse effectivement au rire. La preuve en est que Gongormatz – contrairement à son pendant dans *Le Cid* tué par D. Rodrigue – est toujours vivant : « C'est à moi qu'on l'a tué/ Et je suis là! Quoi faire? Y faut s'habituer...<sup>515</sup> », affirme le père de Chipette à Alcinthe et Phileste dans la saynète qui précède la *PDC*.

La version de 1945 ne subit aucun changement pour ce qui est des actes et des scènes. Au contraire, dès l'Avertissement de l'Éditeur de la version de 1951, nous sommes avisés que la *PDC*, qui en est à sa 8<sup>e</sup> édition, a été corrigée et augmentée de plusieurs scènes inédites. Tout d'abord, en raison de l'introduction du personnage de La Sanche, la scène 2 de l'acte III, inexistante dans la version originale, est ajoutée à la *PDC*. En raison de cet ajout, l'ancienne scène 2, dans laquelle apparaissent Chipette et Fifine, devient la scène 3 de l'acte III, ce qui lui permet ainsi d'occuper la même place que dans la pièce de Corneille. Toutefois, les changements plus substantiels de la version de 1951 prennent forme à l'acte IV.

Au lieu du récit des actions nocturnes de Roro, dans la scène 3 de l'acte IV, Brua insère la scène de séduction entre Chipette et La Sanche. Cette scène correspond à la deuxième partie de la scène 5 de l'acte IV du *Cid*, laquelle a été supprimée par Brua dans la version originale. Dans le modèle cornélien, il s'agit de la scène où Chimène suggère au roi d'organiser un duel entre l'un de ses cavaliers et D. Rodrigue, au terme duquel le vainqueur obtiendra sa main. Cette requête a lieu suite au récit de D. Rodrigue dans lequel il narre au roi sa victoire contre les Maures. Comme le roi de Castille ne souhaite pas soumettre D. Rodrigue à la « vieille coutume<sup>516</sup> », D. Diègue intervient

---

<sup>515</sup> Edmond Brua, « L'Impromptu d'Alger » dans *PDC*, p. 39.

<sup>516</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1406.

afin que la gloire de son fils ne soit pas ternie par le refus d'un nouveau duel<sup>517</sup>. C'est seulement à la suite de la question de Don Diègue – « Qui serait ce vaillant, ou bien ce téméraire?<sup>518</sup> » – que D. Sanche se porte volontaire pour combattre D. Rodrigue. Chez Brua, Chipette s'adresse directement à La Sanche sans l'intermédiaire d'un représentant des autorités et se réapproprie la réplique de Don Diègue qui devient : « Qu'y sera le gagnant de ce coup d'téménieque?<sup>519</sup> ». La Sanche répond pour sa part immédiatement au jeu de séduction de la fille de Gongormatz et se prépare, non pas pour un duel avec Roro, mais pour une partie de ronda.

À la suite de la scène entre La Sanche et Chipette (dans la scène 3 de l'acte IV), Brua ajoute celle du deuxième dialogue entre Chipette et Roro, absente des versions précédentes. Dans le modèle, les deux passages lors desquels D. Rodrigue rend visite à Chimène (dans la scène 4 de l'acte III et dans scène 1 de l'acte V) font suite aux conversations entre la fille de D. Gomès et D. Sanche. Ainsi, c'est encore l'entrée du personnage de La Sanche dans la *PDC* qui détermine la réinsertion de la scène de la deuxième rencontre entre les amants. De 1941 à 1945, Brua ne garde que le premier dialogue dans la *PDC*, et cela parce que, pour poursuivre Roro, Chipette n'a pas forcément besoin de La Sanche. Néanmoins, lorsque le rival de Roro est présent, le héros a besoin d'informer Chipette de sa décision : se livrer à La Sanche pour la satisfaire. Cette scène, afin de correspondre au modèle, ne peut exister sans le personnage du joueur de ronda.

---

<sup>517</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1415-1424.

<sup>518</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 5, v. 1438.

<sup>519</sup> À l'entrée « téméniek (coup de), nous trouvons la définition suivante : « d'un verbe ar. Signifiant : posséder charnellement et au fig. : duper. Entourloupete ». Edmond Brua, « Glossaire des termes pataouètes », dans *PDC*, p. 217.

Rappelons-nous toutefois des circonstances dans lesquelles le duel est organisé dans le *Cid* et dans la *PDC*. Dans le premier cas, il nécessitait une requête de la part de Chimène ainsi qu'une intervention royale afin de pouvoir avoir lieu. Il s'agit également d'un duel à mort entre deux chevaliers armés, Chimène étant promise au vainqueur. C'est néanmoins grâce à une manœuvre digne d'un honnête homme que D. Rodrigue parvient à sortir gagnant en ne touchant qu'à un cheveu de son adversaire.

À l'inverse, dans la *PDC*, Roro doit au préalable accepter la proposition de La Sanche pour qu'il puisse y avoir un duel<sup>520</sup>. Il n'y a donc aucune obligation qui le pousse à accepter. De plus, il est clair que la partie de cartes, à elle seule, ne mène pas les joueurs à la mort. Ainsi, lorsque Roro affirme qu'il va « s'ensuicider » et qu'il ne « lèv' pas le bras/ Quâ mêm' que ton La Sanche y m'le tord comme un drap! <sup>521</sup>», soit il badine avec Chipette – parce qu'il ne s'agissait pas d'une dispute qui pourrait le mener à la mort, mais d'un simple jeu de cartes – soit il se prépare à ne pas respecter les règles du jeu de ronda lors de la partie, voire les deux. C'est cette dernière hypothèse qui résume finalement les actions du héros. Dans un premier temps, à l'image de D. Rodrigue, Roro mène la fille de Gongormatz à confesser ses sentiments à son égard dans la scène 4 de l'acte IV<sup>522</sup>. Dans un second temps, dans la scène 8 du même acte, sa victoire excède le simple jeu de cartes dans la mesure où il frappe La Sanche afin de triompher de son adversaire non seulement à la ronda mais également physiquement. De son côté, Chipette semble elle aussi souhaiter une véritable altercation et pas seulement une simple partie de cartes : « Tâch' moyen d'faire en sort' qu'il est battu La

---

<sup>520</sup> « [La Sanche] S'il est d'accord Roro, j'le prends à la ronda! » (Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 3, 1951, p. 101.)

<sup>521</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1951, p. 102.

<sup>522</sup> Chez Corneille : « [Chimène] Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris, / Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 1, v. 1555-1556), Chez Brua : « [Chipette] Et pis, si ti'as compris, / A cinq heur', un d'ces jours, en fac' de Monoprix!... » (Edmond Brua, acte IV, scène 4, p. 105.)

Sanche, [...] / Arrégare à ses mains, pourquoi j'ai pas confiance! Et pis, tape en premier!<sup>523</sup> ». Ainsi, il est ironique que, dans la scène 4 de l'acte IV, Roro parle à Chipette de mourir, puisqu'il n'en est pas question dans la *PDC*.

La scène 5 de l'acte IV, comme nous l'avons remarqué, n'est pas nouvelle, étant donné qu'il s'agit en réalité d'une division créée par Brua à partir du dernier vers prononcé par Roro dans la scène 4. La nouvelle division témoigne d'un désaccord entre le parodiste et le modèle concernant la structure de la scène. Pour sa part, Corneille respecte parfaitement l'esthétique classique. Selon Jacques Scherer, « un court monologue peut, dans une même scène, succéder à un dialogue; [...] dans ce cas les auteurs classiques n'indiquent pas de division de scènes<sup>524</sup> ». Toujours d'après Scherer, la règle de découpage, qui postulait la division de scènes à chaque entrée ou sortie de personnage, n'est pas si rigoureuse avant 1660. De plus, lorsqu'un personnage quitte la scène et laisse le héros seul sur scène pour prononcer un monologue assez court — c'est d'ailleurs le cas de la scène 1 de l'acte V, qui met en scène Chimène et D. Rodrigue —, l'auteur peut ne pas indiquer de changement de scène.

Suite à la nouvelle division, la scène 6 de l'acte IV – qui a été insérée en 1951 dans la *PDC* – coïncide avec la scène 2 de l'acte V dans la pièce de Corneille. Le parallèle entre les scènes n'est pourtant lisible que dans l'allusion au chant de Madame Carmen. La propriétaire de la maison de tolérance ouvre la scène en chantonnant, mais elle interrompt sa chanson lorsqu'elle aperçoit Fatma. Dans cette scène, la forme du texte demeure celle du dialogue et le rythme du récit est le même que dans les scènes précédentes. Dans *Le Cid*, au contraire, il s'agit de la scène des stances

<sup>523</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1951, p. 104-105.

<sup>524</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 371.

de l'Infante, dont la forme des vers – qui se distinguent de l'alexandrin – témoigne du changement dans le rythme du récit. En outre, le sujet des stances de l'Infante est toujours D. Rodrigue et le dilemme qui oppose l'honneur et l'amour. Comme nous le savons, il s'agit ici d'un faux dilemme, dans la mesure où, devenu le Cid, D. Rodrigue n'est plus seulement « un simple cavalier<sup>525</sup> ». De cette manière, l'obstacle qui empêchait l'Infante de se marier avec le héros, c'est-à-dire la différence de rang qui les sépare, n'existe plus après la bataille de D. Rodrigue contre les Maures. Bref, avec ses stances, l'Infante de Castille arrive à une pénible conclusion au sujet de D. Rodrigue : « Il est digne de moi, mais il est à Chimène<sup>526</sup> ». À la différence de la fille du roi, Madame Carmen ne se trouve pas face à un dilemme à cause de Roro. Si, d'un côté, pour l'Infante de Castille, « l'amour est un tyran qui n'épargne personne<sup>527</sup> », de l'autre, pour la propriétaire de la maison de tolérance, l'amour est un « p'tit sauteur » et « de temps en temps y glisse<sup>528</sup> ». C'est ainsi qu'en changeant l'objet de son amour, Madame Carmen affirme à la bonne : « Manque je veux saoir qui c'est le concurrent!<sup>529</sup> ». L'insertion de la scène a, encore une fois, un rapport direct avec l'introduction de La Sanche dans la pièce.

Après la scène 6 de l'acte 4, nous avons observé un décalage des scènes. Avec l'insertion, en 1951, des quatre scènes de plus après la scène 2 de l'acte IV, les scènes 3 et 4 de l'original deviennent les scènes 7 et 8. De plus, la scène 4 est incorporée à la scène 5 de l'original et, pour cette raison, en 1951 les deux scènes deviennent la scène 8 de l'acte IV. Par opposition à ce qui a été fait avec la scène 4 de l'acte IV dans la version de 1951 — découpée afin d'offrir à Roro une scène où il

---

<sup>525</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 85-90.

<sup>526</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 2, v. 1589.

<sup>527</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 1, v. 81.

<sup>528</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 105.

<sup>529</sup> *Ibid.*

apparaît seul après la sortie de Chipette —, Brua choisit de fondre la scène qui fait suite à celle du récit – à savoir celle de l'entrée d'Alonse chez Corneille<sup>530</sup> – plutôt que de la laisser séparée de la scène précédente, comme c'est le cas chez Corneille. De cette manière, le critère du parodiste quant au découpage des scènes semble être fondé sur l'importance des personnages dans la pièce plutôt que sur celle de leurs discours. Lorsque Chipette sort et que Roro reste en scène, Brua crée une scène pour le héros, néanmoins, lorsqu'il s'agit de l'entrée d'Alphonse, le parodiste incorpore la scène à la précédente. Finalement, les scènes 7 et 8 de l'original correspondent aux scènes 9 et 10 de la version de 1951.

Aucune autre restructuration n'est proposée par Brua dans la *PDC* après la version de 1951 (c'est-à-dire, dans les versions de 1961, 1965 et 1972) en ce qui concerne le découpage de la pièce. Les scènes qui ont été insérées depuis la version originale n'ont plus subi de modifications, à part des ajouts de ponctuation, des précisions de termes et d'expressions et des altérations dans l'orthographe, ce qui ne modifie pas le texte de la pièce de manière significative. Seuls quelques ajouts de didascalies ont été faits. Nous y reviendrons au chapitre 6. Les altérations les plus substantielles concernent notamment les répliques : soit par l'ajout de nouveaux échanges entre les personnages ; soit par amplification, coupure ou remplacement de vers déjà existants. Ces aspects seront analysés dans le chapitre 4.

## Considérations finales

---

<sup>530</sup> Chez Corneille, la scène débute par les paroles de D. Alonse : « Sire, Chimène vient vous demander justice » , tandis que chez Brua, en faisant suite au récit de Roro, Alphonse annonce : « Mata! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice ! » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène IV, v. 1330 et Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 183.

Nous constatons que les modifications faites par Brua concernant les scènes de la pièce peuvent être classifiées en quatre catégories : insertion, suppression, fusion et éclatement des scènes. L'insertion du personnage de La Sanche tout comme le désaccord du parodiste à propos de la structuration des scènes réalisée par Corneille expliquent certains des changements effectués par Brua. Dans le cas des scènes qui n'entretiennent aucun rapport avec le texte de Corneille, puisqu'elles ont été créées par le parodiste (scène 3, acte IV et scène 7, acte I), l'on note un véritable écart avec le modèle.

Au fil des éditions de la *PDC*, nous percevons le désir de Brua de parodier le plus grand nombre possible de scènes cornéliennes. Quelques ajouts dans la version de 1951 mettent en évidence ce projet : la scène 2 de l'acte III trouve une correspondance exacte chez Corneille, la scène 3 de l'acte IV concorde avec la deuxième partie de la scène 6 de l'acte IV du *Cid*, la scène 6 de l'acte IV renvoie à la fois à la scène 2 de l'acte V et à la scène 3 de l'acte V du modèle cornélien, où a lieu un dialogue entre l'Infante et Léonor. Ainsi, la version de 1951 est celle dont le nombre des scènes se rapproche le plus du modèle, avec une seule scène de moins que la pièce de Corneille.

Néanmoins, la proximité quant au nombre de scènes ne signifie pas qu'il s'agit d'un simple exercice de transposition. Outre le fait que la correspondance entre le modèle et la parodie, plus particulièrement dans le cas des derniers actes, n'est pas exacte, il existe certaines scènes de la pièce de Corneille qui n'auront jamais de place dans la *PDC*, notamment les scènes 4, 6 et 7 de l'acte V. De plus, la scène 10 de l'acte IV chez Brua, bien qu'elle reprenne des extraits du *Cid*, n'a de rapport direct avec aucune scène du modèle. En somme, grâce à la suppression de quelques scènes et la création de certaines autres, le parodiste démontre, tout au long de la réécriture de ses versions, que bien qu'il s'appuie sur l'original – il s'agit quand-même d'une parodie – son projet

littéraire diffère de celui de Corneille, et ce, également du point de vue de la structure. Ainsi, s'il y a bien sûr des similitudes, il y a également de nombreux écarts. Sa fidélité au modèle révèle donc une critique en acte.



## Chapitre 4 : Formes du dialogue

### 4.1 Le récit

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, pour les dramaturges classiques, il est toujours préférable de mettre en scène une action que de raconter un récit. Néanmoins, lorsqu'ils sont empêchés, soit par les règles de la vraisemblance soit par les limites techniques de l'époque de représenter un événement quelconque, les dramaturges choisissent de le narrer. Pourtant, l'interdiction ou l'impossibilité de représenter ne sont pas les seules motivations pour insérer un récit dans la pièce. Comme le remarque Jacques Scherer, le récit doit aussi « ajouter de l'intérêt à la pièce<sup>531</sup> » ; si ce n'est pas le cas, il suffirait en effet de faire une mention rapide d'un événement donné. Outre cela, celui qui raconte comme celui qui écoute la narration doivent être intéressés aux actions qui se sont passées dans le hors-scène. Le point de vue contenu dans le récit est toujours celui du personnage-narrateur qui a été témoin des faits<sup>532</sup> et qui, pour cette raison, les présente comme un « morceau de bravoure » à son/ses auditeur(s).

Si l'acteur éprouve du plaisir à dire ces morceaux qui le mettent en valeur, ce plaisir est également partagé par le public classique, étant donné que les spectateurs de l'époque avaient, comme on le sait, le goût de la rhétorique et du discours bien orné. À cet égard, le récit est composé d'une certaine forme, afin d'être perçu par le public comme « un morceau d'éloquence<sup>533</sup> ». Pour le construire, l'auteur classique suit les règles de la rhétorique, l'encadrant dans une certaine « forme-type<sup>534</sup> », afin d'obtenir les effets désirés. Or, par le récit, le spectateur prend non seulement

---

<sup>531</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 344.

<sup>532</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4<sup>ème</sup> ed, Paris, Armand Colin, 2019, p. 462-463.

<sup>533</sup> Jacques Scherer, *Idem*.

<sup>534</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 350.

connaissance des événements, mais aussi du caractère de celui qui parle et de ceux qui l'écoutent. *Le Cid* comporte quelques récits exemplaires, comme le rapport d'Elvire à Chimène (acte I, scène 1) et la narration par Chimène de la mort de son père (acte II, scène 8). Le plus célèbre est évidemment le récit de la bataille. Selon Jacques Scherer, « le récit du combat de Rodrigue contre les Mores peint la bravoure du héros et fait comprendre que le roi ne puisse se résoudre à sacrifier un tel défenseur<sup>535</sup> ». C'est donc à ce récit clé que nous allons consacrer notre analyse.

Le récit de la bataille est situé à la scène 3 de l'acte IV du *Cid*. Les scènes qui le précèdent sont l'annonce de la victoire de D. Rodrigue à Chimène par Elvire (scène 1) et l'entretien entre Chimène et l'Infante (scène 2), où celle-ci essaiera de convaincre la fille de Don Gomès d'abandonner sa quête de vengeance, étant donné l'importance du héros pour son roi. Les deux scènes servent à piquer la curiosité du public pour le récit qui va suivre. De la même façon, les scènes qui succèdent à la scène 3 découlent de l'impact des paroles et de la présence du grand héros de Castille. Il s'agit ainsi d'une scène centrale dans *Le Cid*, dans la mesure où même l'acte V se déroule à l'ombre des actions du Cid, que personne ne peut nier.

Le premier changement opéré par Brua est de retarder la place du récit de Roro. Dans la *PDC*, il se trouve en effet à l'acte IV scène 8 et, pour cette raison, il est plus proche de la conclusion de la pièce que chez Corneille. Entre les deux premières scènes de l'acte IV de la *PDC* et celle du récit de la victoire, Brua intercale cinq scènes : deux créées par lui (scène 3 et scène 7) et trois autres (scènes 4, 5 et 6) qui sont des transpositions de l'acte V de Corneille. Au moment où le récit a lieu, Chipette et Madame Carmen ont déjà avoué leurs sentiments pour Roro : l'une, devant Roro lui-

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 352.

même, l'autre, en face de sa bonne. Ainsi, la scène 7, où les bonnes font le « bilan tragique » des débordements de leurs maîtresses, sert aussi de transition pour le récit de Roro. L'intervalle entre les deux premières scènes de l'acte IV et celle du récit proprement dit est donc très long ; si le spectateur/lecteur ne perd pas le fil, c'est sans doute grâce au fait qu'il connaît déjà l'histoire.

Dans le théâtre classique, le récit est encadré par une « forme-type », comprenant quatre parties : le préambule, la justification, l'annonce du fait et les questions de l'auditeur (ou ses exclamations et commentaires). D'après Scherer, ces « développements accessoires » aident à faire du récit « un élément du drame en le rendant vraisemblable et pathétique<sup>536</sup> ». Chacun de ces aspects se trouve dans *Le Cid* et sera repris et adapté au contexte de la *PDC*.

La scène 8 de Brua commence de la même façon que la scène 3 de Corneille. Dans le début du préambule de D. Fernand, les origines de D. Rodrigue sont mises en évidence. Le roi exalte « l'illustre famille<sup>537</sup> » et les aïeux valeureux auxquels le héros ressemble et qui ont toujours été « la gloire et l'appui de Castille ». Chez Brua, le député loue aussi l'« honnête famille » de Roro, qui descend « des héros qui prirent la Bastille ». À la différence du *Cid* pourtant, l'existence du héros dans la *PDC* est tracée en trois temps : passé, présent et futur. L'insertion des deux derniers moments instaure le rire parce que, s'il y a de la gloire à être descendant de ceux qui ont pris la Bastille, il est plutôt trivial d'être « [c]ontemporain de ceux qui prennent le Métro » et « [m]odèle de ceux qui prendront l'apéro ».

---

<sup>536</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 345.

<sup>537</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1209. Afin de ne pas multiplier les références en bas de page, sauf mention contraire, tous les mots et expressions cités entre guillemets correspondent à l'acte IV, scène 3 chez Corneille et à l'acte IV scène 8 chez Brua.

Après la reconnaissance des origines du héros, Monsieur Fernand réfléchit à la récompense due à Roro, puis il procède à l'annonce du fait : « Le Parti délivré d'un si rude ennemi, /Mon mandat dans ma main par la tienne affermi », dont nous avons déjà signalé la similitude frappante avec le texte de Corneille. Par la suite, et dans le même ordre d'idées, le remplacement des termes cornéliens « repousser les armes » et « roi » par « kidnapper les urnes » et « élu » ne sont que des altérations contextuelles. Le rire résulte de cette valorisation candide d'une conduite pourtant bien répréhensible, puisqu'il s'agit de corruption.

La plus grande différence par rapport au texte de Corneille est la coupure par Brua des huit vers qui portent sur le titre de Cid accordé à D. Rodrigue, avec comme effet de minimiser l'éloge du héros. Pourtant, contrairement à D. Rodrigue, Roro ne garde pas une attitude modeste devant son député : il affirme qu'il n'est pas « un fourchoux quelconque » et « salue à tous avec gloire et honneur ». Monsieur Fernand invite alors Roro à ne pas tomber dans l'excès et à se garder des « faciles succès ». Contrairement à D. Fernand dans *Le Cid*, le député va jusqu'à couper la parole à Roro pour qu'il commence enfin son récit et raconte aux auditeurs (et au public) « la véritable histoire ».

Toutefois, Roro suspend ce moment, puisqu'il y a encore un dernier élément rhétorique à mettre en place : la justification. Chez Corneille, celle-ci a lieu lorsque D. Rodrigue s'excuse d'avoir combattu les Maures sans la permission du roi. Le héros cornélien justifie son action en affirmant que « le péril approchait; leur brigade était prête<sup>538</sup> » et qu'il préférerait mourir en combattant pour

---

<sup>538</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1249.

le roi plutôt que de se montrer à la cour. Roro, quant à lui, ne présente pas d'excuses au député ; il affirme simplement avoir appris « le coup des morts de Bone<sup>539</sup> » et justifie son action en affirmant qu'il a suivi le conseil de son père. Même si c'était aussi le cas pour D. Rodrigue, on notera que celui-ci ne fait pas mention des conseils paternels, car il prend plus héroïquement que Roro toute la responsabilité de ses actes.

La réplique de Monsieur Fernand en réponse à la justification de Roro est encore une fois très similaire à celle de D. Fernand à D. Rodrigue :

D. FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense;

Et l'**État** défendu me parle en ta défense :

Crois que dorénavant **Chimène** a beau parler,

Je ne l'écoute plus que pour la **consoler**.

Mais poursuis<sup>540</sup>.

MONSIEUR FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense;

Et **le Parti** défendu me parle en ta défense :

Crois que dorénavant **Chipette** a beau parler,

Je ne l'écoute plus que pour **en rigoler**.

Mais poursuis<sup>541</sup>.

En résumé, l'encadrement du récit de la bataille dans la *PDC* est bien semblable à celui du modèle. Dans ces « développements accessoires » se dessinent déjà les traits héroïques de Roro. Cependant, l'exclusion des vers concernant le titre de Cid prive le protagoniste d'une marque distinctive du héros de Castille. Chez Corneille, le roi n'accepte pas de perdre un héros de la grandeur de D. Rodrigue que même ses ennemis reconnaissent comme tel. Chez Brua, les ennemis de Roro ne sont pas les mêmes et aucune reconnaissance de leur part n'est requise.

<sup>539</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 176.

<sup>540</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1253-1257.

<sup>541</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 176-177.

Venons-en à l'analyse du récit proprement dit. Dans la version originale de la *PDC*, en 1941, il se présente sous la forme d'une tirade, à l'instar de son modèle cornélien. Mais, à partir de 1951, Brua l'entrecoupe par des répliques de La Sanche et d'Ayache qui ne le concernent pas directement, comme nous l'avons déjà souligné. Afin de mieux comparer la parodie avec son modèle, nous nous permettons ici d'analyser le récit de Roro sans les interruptions postérieurement rajoutées (nous y reviendrons plus loin, dans la section réservée aux principaux changements : de 1941 à 1972).

Brua reprend certaines caractéristiques du texte cornélien dans le sien, comme la rime et la structure des vers. Même si l'univers des deux récits diffère, il est ainsi possible de tracer plusieurs correspondances directes. Par exemple, si ceux qui suivent D. Rodrigue poussent au ciel « mille cris éclatants<sup>542</sup> », ceux qui sont avec Roro poussent « le cri des cadav' ambulants<sup>543</sup> ». Chez Corneille, « ils [les Maures] couraient au pillage, et rencontrent la guerre<sup>544</sup> », tandis que chez Brua « y [Lopez] venait pour les morts, y trouve à des fantomes<sup>545</sup> ». Notre analyse ne s'attardera pas à ce type de ressemblances, mais plutôt aux modalités de renversement par la *PDC* des éléments du récit épique qui caractérisent *Le Cid*. L'on notera qu'à mesure que le contenu du texte de Brua s'écarte de celui de Corneille, la forme s'éloigne aussi du modèle. Au début du récit, il est plus facile de tracer des parallèles avec le *Cid*, tant au niveau des rimes que des vers entiers. Lorsque la narration du vol a lieu et que le sujet du récit se distingue considérablement de celui de D. Rodrigue, il y a aussi changement des rimes et des vers dans la parodie, ainsi que des images utilisées pour décrire la scène<sup>546</sup>.

---

<sup>542</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 1284.

<sup>543</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte, scène 8, p. 181.

<sup>544</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1289.

<sup>545</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 181.

<sup>546</sup> Cf. l'annexe au Chapitre 4 – Le récit de la bataille

Chez Corneille, le groupe de courageux ne cesse de croître. D. Rodrigue part avec une troupe de « cinq-cents » et arrive au port avec « trois mille » compagnons; puis, selon le héros, leur « nombre augmentait à toute heure ». « Les plus épouvantés » apprennent à avoir du courage en regardant le visage des autres et tous brûlent d'impatience pour la bataille. Chez Brua, l'hyperbole est plus prononcée mais aussi plus triviale et vulgaire : Roro part avec « cinq-six » hommes et le nombre s'agrandit jusqu'à une « chiée » lorsqu'ils arrivent au bas du port. Il n'y a pas non plus d'héroïsme, du moins, pas celui de Corneille : l'inspiration pour « les plus péteux » n'est pas de regarder le visage des autres, mais de voir comment leurs copains prennent les virages. C'est donc la performance plutôt que le caractère qui compte pour la bande de Roro.

Au lieu des « trente voiles » qui annoncent l'arrivée des Maures, Roro et sa troupe voient « un tas des esculettes » sur le Schiaffino qui arrive au port. Dans la *PDC*, il s'agit surtout de décrire la façon dont les morts sont transportés dans le navire : « en vrac dans des tonneaux » et démontés, afin de payer « demi-tarif ». Encore une fois, l'importance de l'argent est mise en évidence. Roro remarque aussi l'absence du douanier du port et de l'agent de la ville, ce qui permettra plus facilement le débarquement des squelettes. Chez Corneille, D. Rodrigue remarque l'absence de soldats au port, ce qui donne aux Maures la fausse impression d'avoir surpris leurs ennemis. Par la suite, dans *Le Cid*, l'on narre plutôt les actions de Maures qui débarquent au port : « ils abordent... ils ancrent...ils descendent, / et courent...<sup>547</sup>», mettant ainsi l'accent sur leur ardeur guerrière, puis sur leur « courage » et leur « vertu » de combattants. Dans la *PDC*, l'on fait de la musique.

---

<sup>547</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 1281-1282.

Ce qui distingue le plus le récit de Roro de celui de D. Rodrigue est l'insertion comique d'une référence musicale appropriée à la situation. Le poème symphonique « Danse macabre » de Camille Saint-Saëns est en effet interprété par la bande de Roro pour effrayer ses adversaires. Au lieu de la liste des « actions célèbres », le héros de la *PDC* donne la parole à Ayache, pour qu'il présente la troupe des musiciens<sup>548</sup>. Les comparses de Roro jouent de la contrebasse, du tam-tam, du trombone, de l'accordéon, dans une espèce de fanfare qui symbolise le succès de leur entreprise :

« Pourquoi c'est pas le tout de connaît' la musique, /Y faut s'la pratiquer : oilà la poulitique<sup>549</sup> ».

Leurs adversaires apportent aussi leur participation en claquant des dents de frayeur, ce qui donne le rythme : « Tagadac! Tagadac!<sup>550</sup> ». Ainsi, tout le tragique « des champs de carnage où triomphe la mort<sup>551</sup> » est remplacé dans la parodie par l'euphorie macabre du groupe de Roro, qui fait de la « poulitique » avec des morts<sup>552</sup> ». Avec ce clin d'œil musical, le parodiste ajoute aussi de la vivacité au récit ainsi que du rire, Roro lui-même s'exclamant : « qué boss' de rigolade! ».

À la fin du récit, les applaudissements de la Foule célèbrent l'exploit de Roro. Le jeune homme devient tout d'un coup le vrai successeur de son père, d'où la promesse de son député : « Va, je te donnerai le Nitram Ifrikate<sup>553</sup> ». La décoration, source de la dispute entre les parents, passe

---

<sup>548</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 181-182.

<sup>549</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 181. Les instruments choisis par Brua sont bien différents de ceux mis en évidence dans l'orchestration de Saint-Saëns. Cette version algérienne de la « Danse macabre » a une valeur parodique soulignée par le texte : Au moinss, / Y s'l'arrang' comme y faut, la musique à Saint Sainss! » (Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 181.).

<sup>550</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 182.

<sup>551</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1300.

<sup>552</sup> Minuit, l'heure où le Schiaffino arrive au port avec la livraison de la commande des squelettes de Bône, est aussi le moment où le diable ou la Mort – dans le poème « Égalité, fraternité », d'Henri Cazalis, qui a inspiré la « Danse macabre » – mène les défunts à danser pendant la nuit de l'Halloween.

<sup>553</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 183.



dorénavant aux mains du héros, qui a démontré sa valeur en offrant à Monsieur Fernand les deux mille inscrits supplémentaires pour un total de six mille neuf cents voix. Elle remplace en quelque sorte le « beau titre d'honneur » qu'est le mot « Cid » chez Corneille (et qui, nous l'avons vu, n'est pas repris chez Brua).

En résumé, tandis que chez Corneille l'on peint la bravoure des combattants, y compris des ennemis – qui ne se rendent que lorsqu'ils voient « à leurs pieds tomber tous leurs soldats<sup>554</sup> » – chez Brua, l'on assiste au succès de l'embuscade de la bande de Roro devant des adversaires qui n'offrent aucune résistance. Si d'un côté l'on affermit le trône de Castille au prix de sa vie, de l'autre, l'on garantit les élections par le vol de cadavres. Dans la *PDC*, la valeur de l'avoir supplante celle de l'être et, pour obtenir la victoire, la ruse a la primauté sur la force et de l'âme et du corps.

#### 4. 2 La sentence

Surtout dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, les sentences abondent dans les pièces françaises. Selon Jacques Scherer, Corneille est celui des dramaturges qui a le plus aimé y recourir<sup>555</sup>. Il y voyait une façon d'unir l'utile à l'agréable dans le poème dramatique, comme l'a proposé Horace<sup>556</sup>. La sentence est une phrase qui exprime une idée générale à valeur morale. C'est la possibilité d'isoler cette phrase de son contexte original sans la perte de son sens qui permettait qu'elle fût considérée comme une sentence. Pour cette raison, la sentence a aussi certaines

---

<sup>554</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1324.

<sup>555</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 463.

<sup>556</sup> « Discours du poème dramatique », dans Pierre Corneille, *Théâtre complet. Édition de G. Couton*, t. 1, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1993, p. 15.

caractéristiques grammaticales qui la distinguent d'un vers quelconque : par exemple, les conjonctions de coordination et adverbes ne posent pas de problèmes lors de son isolement; les noms ne font pas référence à un personnage ou à une situation spécifique de la pièce; le sujet et le complément ont une portée générale et le verbe de la proposition est conjugué au présent<sup>557</sup>. Pourtant, comme élément du drame, les sentences doivent aussi s'adapter à la situation particulière du personnage qui les prononce. Tous ces aspects sont à prendre en compte dans le repérage et l'analyse des sentences.

Dans « L'Impromptu d'Alger », Alcinthe, en prenant la place de l'auteur, explique de quelle manière les sentences cornéliennes apparaîtront dans la *PDC* :

Voilà, sans paradoxe et sans palinodie,  
 Comment j'eusse du *Cid* conçu la Parodie,  
 Toute en noire lumière, en obscure clarté,  
 En noirceur lumineuse, en claire obscurité,  
 En absurde raison, en familier superbe,  
 Telle enfin que ses vers passent tous en proverbe!  
 Je vous en veux chanter, pris dans l'original  
 Au hasard, quelques-uns qui font un madrigal<sup>558</sup>.

Il chante alors dans un ordre aléatoire :

*Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse.*  
*On se rend criminel à prendre son parti.*  
*Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!*  
*Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui,*  
*L'amour est un tyran qui n'épargne personne.*  
*Un excès de plaisir nous rend tous languissants.*  
*Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles.*

<sup>557</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 473-474.

<sup>558</sup> Edmond Brua, « Impromptu d'Alger » dans la *PDC*, p. 29.

*Et le combat cessa faute de combattants*<sup>559</sup>.

Bien que l'on ne trouve pas dans la *PDC* toutes les correspondances mentionnées par le marquis, plusieurs d'entre elles méritent d'être relevées, par exemple : « [Dodièze] Jamais la cassouéla jusqu'au bout on s'la tape<sup>560</sup> » ; « [Monsieur Fernand] Qu'on se rend criminel en lâchant son parti<sup>561</sup> » ; « [Dodièze] Une [poule] y part ? Y'en a dix à côté <sup>562</sup> » ; « [Madame Carmen] L'amour, c'est un chitâne. Y connaît à personne<sup>563</sup> ». Nous pouvons affirmer qu'il y a une claire intention de la part du parodiste de recréer les célèbres formules cornéliennes dans sa parodie, que ce soit par une communauté de sens (comme dans les exemples donnés ci-dessus) ou de sonorité (« [Madame Carmen] Si l'amour il est poire, encor pluss moi que lui<sup>564</sup> ! »).

Ainsi, dans la *PDC*, Brua adapte plusieurs sentences cornéliennes célèbres au contexte algérien de la pièce. Dans certains cas, le parodiste conserve le thème de la sentence chez Corneille, mais la transforme en un vers commun, soit par la modification de ses caractéristiques grammaticales soit en lui enlevant sa portée universelle. Il y a aussi des cas où il n'existe pas de correspondance chez Brua avec les sentences trouvées chez Corneille<sup>565</sup>. Par contre, quelques sentences nouvelles

<sup>559</sup> Edmond Brua, « Impromptu d'Alger » dans la *PDC*, p. 29-30.

<sup>560</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, p. 146 ; « [D. Diègue] Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 5, v. 1001.).

<sup>561</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 115 ; « [D. Fernand] Qu'on se rend criminel à prendre son parti » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 6, v. 580.).

<sup>562</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 149 ; « [D. Diègue] Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 6, v. 1058.).

<sup>563</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 70 ; « [L'Infante] L'amour est un tyran qui n'épargne personne » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 81.). Au modèle cornélien, Brua juxtapose ici celui de l'opéra *Carmen* de Bizet : « L'amour est enfant de Bohême/ Il n'a jamais, jamais connu de loi ».

<sup>564</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I scène 2, p. 72 ; « [L'Infante] Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 108.).

<sup>565</sup> Par exemple, celle de Don Fernand au sujet de l'arrivée des Maures dans *Le Cid* : « Le trop de confiance attire le danger » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 6, v. 624.). Cette omission s'explique sans doute par le fait que Brua a coupé l'ensemble de ce passage dans la parodie.

apparaissent dans la parodie sous la « forme d'un appel à la sagesse populaire des proverbes<sup>566</sup> », typique des comédies; parmi ces proverbes, certains semblent créés de toutes pièces par le parodiste.

En ce qui concerne l'adaptation des sentences du *Cid*, elle opère surtout au niveau de l'expression tout en conservant le sens général du modèle. Un tel exemple se trouve dans la tirade de Dodièze dans la scène 8 de l'acte II : « Qu'il en a de la sanche / Çuilà qu'y peut mourir quand sa tête y vient blanche !<sup>567</sup> », alors que chez Corneille c'est le manque de force qui est mis en évidence et non pas les cheveux blancs : « [D. Diègue] : Qu'on est digne d'envie/Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie<sup>568</sup> ». La cause du problème pour les deux personnages est cependant la même : la vieillesse. L'on note néanmoins que dans le monologue de la scène 4 de l'acte I, D. Diègue mentionne également la blancheur « Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers...<sup>569</sup> », qui est reprise par Brua dans la tirade de Dodièze devant le député. Ainsi, l'image cornélienne est déplacée par le parodiste et non tout à fait exclue.

Parfois, Brua ajoute à sa réécriture des images typiquement algériennes tout en conservant une sonorité semblable au modèle. Un exemple de ce type peut être trouvé dans la réplique de Gongormatz dans la scène 2 de l'acte II, avant le duel avec Roro. La sentence de Corneille « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire<sup>570</sup> » devient chez Brua : « À vaincre sans pari, on triomphe sans boire<sup>571</sup> ». Dans les deux cas, le sens est le même : l'on ne gagne pas grand-chose

---

<sup>566</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 467.

<sup>567</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, p. 124.

<sup>568</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 8, v. 697-698.

<sup>569</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 238.

<sup>570</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 434.

<sup>571</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 103.

avec une victoire sans défi. Mais chez Corneille l'enjeu est héroïque (c'est le manque de péril qui n'apporte pas de gloire), tandis que chez Brua il est prosaïque (c'est le manque de pari qui n'apporte rien à boire). Cette différence est appuyée par les vers qui précèdent la sentence, Gongormatz affirmant en effet que pour lui l'argent vaut plus que l'honneur : « Si tu pourrais parier mill'francs, ça m'serait égal. / Très peu pour moi, l'honneur. Pas de flouss, pas d'histoire ! ». En imitant la sonorité du vers cornélien (péril/pari, gloire/boire), Brua ajoute du comique à la scène, rabaisant une situation de duel d'honneur à un simple pari pour gagner de l'argent. Le prix de la confrontation est beaucoup plus concret que dans *Le Cid*, mais certainement moins durable que l'honneur.

Tout en demeurant reconnaissables, certaines sentences cornéliennes sont transformées en simples répliques chez Brua. Un exemple de ce genre de transformation se trouve à la scène 2 de l'acte II, lors de la dispute qui précède le duel proprement dit entre Roro et Gongormatz. On se souviendra que, dans la scène correspondante chez Corneille, D. Rodrigue déclare qu'« aux âmes bien nées, /La valeur n'attend point le nombre des années <sup>572</sup>», vérité générale érigée en sentence au-delà du cas particulier du personnage. Or, chez Brua, Roro affirme : « Quand c'est ma tournée, /N'as pas peur, j'attends pas pour rendre les tannées ! <sup>573</sup> ». C'est alors un « je » ancré dans un contexte spécifique qui parle, répondant à l'accusation d'être un « petit merdeux » (plutôt qu'un « jeune présomptueux » comme chez Corneille). Sa réponse vise donc à prouver, par ses expériences passées, que Gongormatz se trompe sur son compte. On notera que le parodiste maintient tout de même ici l'écho de la sonorité cornélienne : nées/tournée, valeur/peur, années/tannées.

---

<sup>572</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 405-406.

<sup>573</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 100.

Enfin, une autre façon d'insérer la sentence dans la *PDC* passe par l'utilisation de proverbes. Faisant appel à la sagesse populaire, les proverbes sont en effet abondants dans les comédies, notamment dans le répertoire classique. On en trouve un intéressant usage dans la *PDC*, où Madame Carmen fait référence à un proverbe cité dans *Les Plaideurs*, l'unique comédie de Racine. Le personnage de Petit-Jean, portier de Dandin, ouvre la pièce en qualifiant de « bien fou » celui qui se fie au futur, puis déclare : « Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera <sup>574</sup> ». L'idée est de ne pas pouvoir compter sur un bonheur permanent, puisque « bien souvent la tristesse succède à la joie en très peu de temps <sup>575</sup> ».

Raymond La Charité, dans son article « Le sujet des *Plaideurs* », effectue une analyse détaillée de cette scène 1 de l'acte I. Il souligne que le personnage pose un problème psychologique et moral, à savoir celui « de la futilité de toute espérance <sup>576</sup> ». Le pessimisme résonne non seulement dans le proverbe racinien, mais aussi dans les vers suivants de la tirade de Petit-Jean. D'après La Charité, cette scène d'exposition chez Racine fonctionne comme une miniature de toute la pièce « et sur le plan téléologique et sur le plan technique <sup>577</sup> ». Dans une interprétation moderne et psychologique du proverbe, Joseph Caccamo comprend cette opposition du vendredi et du dimanche comme les deux pôles de la condition humaine : « le rire de la naissance, les pleurs de la mort <sup>578</sup> ».

---

<sup>574</sup> Jean Racine, *Œuvres complètes*, Théâtre et poésie, t. I, Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier. Paris, Gallimard, 1999, acte I, scène 1, v. 2.

<sup>575</sup> Explication du proverbe à l'entrée « vendredi » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 8<sup>ème</sup> édition, 1935, disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8V0209>. La même définition figure depuis la 2<sup>ème</sup> édition du dictionnaire, en 1718.

<sup>576</sup> Raymond C. La Charité, « Le sujet des *Plaideurs* », dans *The French Review*, v. 42, n° 1, oct. 1968, p. 33.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>578</sup> Joseph Caccamo, « Tel qui rit vendredi dimanche pleurera », dans *Cahiers de Gestalt-Thérapie*, v. 37, n. 2, 2016, p. 13.

Chez Brua, le proverbe apparaît plutôt vers la fin de la pièce, dans la scène 6 de l'acte IV, et dans un ordre inverse à celui de Racine : « Çuilà q'y rit dimanche y pleur' le vendredi<sup>579</sup> ». En outre, alors que chez Racine les temps verbaux marquent bien le passage du présent au futur (« rit », « pleurera »), chez Brua les deux verbes sont au présent. Il en résulte un effet d'alternance : l'on pourrait rire d'abord et pleurer après ou vice-versa. Dans ce sens, et à la différence de chez Racine, il n'y aurait pas chez Brua une vision pessimiste de l'existence, puisque l'on ne sort pas du bonheur pour tomber dans la tristesse ou dans le désespoir. Il y aurait plutôt alternance entre les passions et acceptation de ces deux mouvements dans le cycle de la vie. A priori, nous pourrions penser que cette reformulation n'est qu'une simple erreur de la part de Madame Carmen, qui confond les termes du proverbe et par conséquent provoque le rire du public<sup>580</sup>. Il nous semble cependant que le proverbe reformulé par Brua correspond aux émotions vécues par Madame Carmen au fil de la pièce et, plus largement, à l'esthétique même du genre de la comédie, qui doit toujours bien se terminer.

Souvenons-nous que, telle l'Infante du *Cid*, Madame Carmen est tourmentée par ses sentiments pour Roro. Dans scène 3 de l'acte II de chacune des pièces, les métaphores utilisées par les deux femmes soulignent l'alternance des mouvements de l'âme : « [L'Infante] Tu reverras le calme après ce faible orage, / Ton bonheur n'est couvert que d'un peu de nuage <sup>581</sup> » ; « [Madame Carmen] Tu veux que je te chante : “Après le sombre orage ?...” / Ce matin, c'est la nuit, mâ y fait jour ce

---

<sup>579</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 171.

<sup>580</sup> Comme dans le dialogue entre Gongormatz et Ayache dans la scène 1 de l'acte II par exemple, où le lapsus nous semble la meilleure explication pour la confusion de l'agent électoral. Lorsque Ayache prononce le proverbe « Çuilà qu'y sèm' le vent y s'récolt' la trompette! » au lieu de « Qui sème le vent récolte la tempête », la confusion entre les mots « trompette » et « tempête » n'a aucun rapport avec la fable : le parodiste joue simplement avec la sonorité des deux mots pour provoquer le rire.

<sup>581</sup> Pierre Corneille, acte II, scène 3, v. 445-446.

soir<sup>582</sup> ». De la même façon que l'orage et le nuage sont faibles chez Corneille, chez Brua, l'on ne s'inquiète pas de la noirceur du matin, puisqu'il y aura de la clarté le soir. La référence de Madame Carmen à la valse « C'est l'amour » de l'opérette *Les saltimbanques* de Gustave Louis Ganne renforce aussi le ton optimiste de la propriétaire, puisque : « Après le sombre orage vient le soleil doré<sup>583</sup> ».

Ainsi, le proverbe de Racine dans la bouche de Madame Carmen prend effectivement un nouveau sens. Les modifications effectuées ne servent pas seulement à créer le rire, et il ne s'agit pas non plus d'un simple changement structurel. Le proverbe recréé par Brua donne à voir une conception des passions qui se distingue de celle trouvée chez Racine et se rapproche de celle de Corneille, avec ses déchirements entre passions contraires<sup>584</sup>. Il peut aussi s'entendre comme un synonyme de « Après la pluie le beau temps », autre proverbe qui décrirait bien la fin heureuse de la comédie.

Finalement, la dernière catégorie de proverbes que l'on peut relever dans la *PDC* est celle créée par le parodiste lui-même. Les meilleurs exemples se trouvent à nouveau chez Madame Carmen. Dans la scène 2 de l'acte I, elle déclare : « Pour passer la chaleur faut n'aoir du sang-froid <sup>585</sup>». Brua reprend ici le motif du « feu » développé par l'Infante dans la scène 2 de l'acte I du *Cid*, mais en jouant sur l'opposition entre les sensations de chaud et de froid, au sens figuré : tandis que la chaleur est liée aux émotions, le froid est plutôt du côté de la raison. Afin d'agir avec prudence, Madame Carmen défend la maîtrise de soi, « le sang-froid », au lieu de donner libre cours à son

---

<sup>582</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 3, p. 105.

<sup>583</sup> Gustave Louis Ganne, *Les Saltimbanques*, opéra-comique en 3 actes, n. 9 valse « C'est l'amour ».

<sup>584</sup> Selon Georges Forestier, le dilemme est le fondement de la dramaturgie cornélienne. Tout d'abord compris comme un argument rhétorique, le dilemme repose sur le *lieu des contraires*. Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Armand Colin, 2017, consulté en-ligne, paragraphe 90.

<sup>585</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I scène 2, p. 71.



amour. D'ailleurs, dans le même champ sémantique de la chaleur, la propriétaire souligne aussi que c'est elle qui a « foutu le feu » dans le cœur de Chipette « pour qu'y s'éteint le mien<sup>586</sup> ».

À la suite de cette réplique, Madame Carmen fait une autre déclaration de style proverbial : « C'est comme tu veux tu chois' ou comme y tombe y reste<sup>587</sup> ». Devant l'amour, l'alternative serait soit de choisir selon son désir, soit d'accepter la réalité comme elle se présente. Finalement, en démontrant une espèce de sagesse familiale héritée de son père, elle déclare : « Mâ je m'entends toujours à mon pauve papa : 'On chois' pas comme on veut, comme on choise on veut pas<sup>588</sup> ». Dans la formule paternelle, le choix n'obéit jamais au désir, d'où l'acceptation de la réalité telle qu'elle est : « comme y tombe y reste ». La lucidité et le pragmatisme de la propriétaire sont, dans ce sens, en opposition frappante avec sa correspondante cornélienne. Pour Madame Carmen, comme pour les autres personnages, les proverbes ne sont pas que des lieux communs : ils contribuent à la construction du personnage, dans la mesure où ils mettent en évidence ses pensées et ses croyances en rapport avec son action.

#### 4. 3 Le monologue

Dans le théâtre classique, la fonction principale du monologue est « l'expression lyrique d'un sentiment<sup>589</sup> ». Il peut aussi servir à révéler au public un fait de l'intrigue, en même temps que le personnage lui-même essaie de trouver une issue à ses dilemmes. En général, lors du monologue,

---

<sup>586</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 72. La réplique équivalente de l'Infante est : « Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 104.).

<sup>587</sup> *Ibid.*

<sup>588</sup> *Ibid.*

<sup>589</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 360.

le personnage n'est pas en présence d'interlocuteurs, ainsi il « échappe à la nécessité de dissimuler ou à celle de respecter certaines bienséances, et il peut dire les élans de son cœur <sup>590</sup>». Scherer signale cependant que, à certains moments, « le héros peut à volonté oublier l'existence de son entourage, et agir ou parler comme s'il était seul<sup>591</sup> », alors qu'il est en présence d'un confident, par exemple. Parfois, le monologue peut inclure un destinataire par le procédé lyrique de l'invocation : des objets matériels, des abstractions, des sentiments personnifiés<sup>592</sup>. Mais il faut surtout souligner que, généralement, le monologue « suppose un double locuteur à l'intérieur de la seule voix du personnage<sup>593</sup> ». Ce dialogisme interne (par exemple, entre des systèmes de valeurs ou des passions conflictuelles) rend cette forme discursive particulièrement propice à l'expression du dilemme.

En dépit du fait que les personnages sont seuls en scène, la réplique du comte à la fin de la scène 1 de l'acte II et celle de D. Rodrigue à la fin de la scène 1 de l'acte V dans *Le Cid* ne constituent pas de vrais monologues. Dans les deux cas, les personnages révèlent leur état d'esprit – l'insoumission et l'excitation respectivement – mais ils n'ont pas leur cœur occupé par un dilemme. Selon la définition d'Anne Ubersfeld, il s'agirait plutôt de soliloques, où les paroles du personnage solitaire sont une « pure expansion du moi en état de non-possession ou de faible possession de soi<sup>594</sup>».

Les derniers vers de l'Infante dans la scène 2 de l'acte I se rapprochent davantage d'un monologue : après la sortie de Léonor, la fille du roi de Castille s'adresse au « Juste Ciel » pour la délivrer du

---

<sup>590</sup> *Ibid.*

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>593</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 65.

<sup>594</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 66.

« mal qui [la] possède<sup>595</sup> ». Bien que dans ce moment son dilemme n'apparaisse pas de manière explicite, l'Infante cherche quand même une solution pour assurer son « repos », son « honneur » et « finir [ses] tourments ».

Dans la *PDC*, le discours correspondant est celui de Madame Carmen à la scène 2 de l'acte I. Il commence aussi par une invocation : « Dio Père, oùsqu'il est le remède?<sup>596</sup> ». Puis vient l'expression du dilemme, qui semble plus explicite : « Faut qu'je perds à Roro pour qu'je sauve à l'honneur/ Et le malheur d'une autre y fera mon bonheur?<sup>597</sup> ». Mais l'argumentation de Madame Carmen ne repose pas sur le jeu des contraires, puisque les deux termes pourtant contradictoires sont coordonnés par la conjonction « et » plutôt que « ou ». L'effet comique est renforcé par le vers suivant, où Madame Carmen offre déjà la réponse à ses questions : « Pas de ménage à trois, que le diab' y m'emporte!<sup>598</sup> », ce qui est une déviation licencieuse du vers de l'Infante : « Cet hyménée à trois également importe<sup>599</sup> ». Le travail du parodiste se manifeste donc déjà pleinement dans ce bref monologue.

Cependant, le monologue le plus célèbre du *Cid* – autant par son étendue que par son importance dans l'action de la pièce – et qui trouve une correspondance directe dans la *PDC* est celui de D. Diègue, situé à dans la scène 4 de l'acte I. D. Diègue y développe en effet la thématique de la vieillesse qui, pour lui, est véritablement son principal adversaire, comme en témoigne la gradation du premier vers : « Ô rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!<sup>600</sup> ». Pour sa part, Dodièze casse le

---

<sup>595</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 142.

<sup>596</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 74.

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> *Ibid.*

<sup>599</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 145.

<sup>600</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 237.

crescendo des émotions cornéliennes et met à la fin du premier vers une question rhétorique, laquelle sert surtout à accentuer son mépris pour son âge et sa conséquente perte de force : « Qué rabbia! Qué malheur! Pourquoi qu’c’est qu’on vient vieux?<sup>601</sup> ».

Le motif de l’honneur perdu est central dans les deux monologues. Ce qui met Dodièze en colère c’est le fait qu’il n’a pas pu se défendre de Gongormatz et cela porte terriblement atteinte à son prestige : « Çuilà qui me connaît y dit : C’est pas possible! Gongormatz, à Dodièze, il y’a mis un taquet? Allez, va, va de là! Ti’ as lu ça dans *Mickey*? ». Dodièze imagine un dialogue entre ceux qui souligneront cette honte causée par son incapacité à réagir face à Gongormatz. Il est donc inquiet de l’opinion que les autres ont de lui. Dans ce sens, l’HONNEUR, écrit en majuscules (et probablement prononcé à très haute voix par le père de Roro) est moins un principe moral qui définit l’être qu’une réputation acquise par l’effort et qui doit être préservée. Cette idée est si vraie que, lorsque Dodièze est vengé par Roro, il affirme : « Va, va, tu peux marcher de partout la tête haute! Tout le monde y pourront te léver la calote<sup>602</sup> ». Le père de Roro conclut avec une reformulation du même vers présent dans son monologue : « Tu m’as rendu l’honneur, que c’est pir’ que le flouss <sup>603</sup>».

Si Don Diègue voit son honneur tomber d’un « précipice élevé<sup>604</sup> », il s’agit d’une chute qui l’affecte plutôt existentiellement que socialement : « Ce haut rang n’admet point un homme sans honneur<sup>605</sup>». Don Diègue n’accepte plus l’honneur qui, en fait, lui est dû et lui appartient, tandis

---

<sup>601</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 81.

<sup>602</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 149.

<sup>603</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 149.

<sup>604</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 248.

<sup>605</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 252.

que Dodièze, d'une façon beaucoup plus pratique, perdra le respect de son entourage. Cette perte n'est pas insignifiante, puisque le père de Roro affirme : « Il y' a l'événement l'HONNEUR, que c'est pire que le pèze<sup>606</sup> ». Nous avons déjà remarqué l'importance donnée à l'argent dans la pièce. Cet aspect n'occupe pas le premier plan à cause d'une avarice quelconque des personnages, mais en raison d'une réelle nécessité de survivance. Pourtant, en le mettant dans la balance, Dodièze, dans ce cas-là, considère que l'honneur pèse plus lourd.

Rappelons-nous que Dodièze a été frappé en public, le même public qui le voit « travailler quarante ans négociant des brochettes<sup>607</sup> ». Comment regarder toutes ces personnes dans les yeux dorénavant? C'est probablement la question que le père de Roro se pose, d'où l'exclamation : « Mieux qu'on m'aurait l'événement d'un coup la vue des yeux!<sup>608</sup> ». Sous-entendu dans cette affirmation, nous pouvons entendre le proverbe « ce que les yeux ne voient pas, le cœur ne s'en soucie pas », mais nous pouvons aussi nous rappeler l'image bien tragique d'Œdipe, aux yeux crevés, qui ne voit pas la situation dans laquelle il se trouve.

Après avoir rendu compte de son échec, Dodièze s'adresse à Monsieur Fernand pour lui rendre le « cadeau » qu'il lui a offert. Dans la *PDC*, le comte n'est pas mis en apostrophe. Ainsi, alors que Dodièze refuse la médaille, il ne l'offre pas à Gongormatz mais la remet (en parole) au député. En effet, par la suite, Monsieur Fernand passera la médaille au fils de Dodièze. En ce sens, le père de Roro ne conteste pas la décision de Monsieur Fernand de l'avoir fait « commandant » du Nitram Ifrikate alors que D. Diègue remet en cause l'honneur que lui rend le roi : « Et ton jaloux orgueil

---

<sup>606</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 82.

<sup>607</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 81.

<sup>608</sup> *Ibid.*

par cet affront insigne/Malgré le choix du roi, m'en a su rendre indigne<sup>609</sup> ». En prenant en compte le résultat du duel, Don Diègue ne croit plus à la justesse de la décision du roi, ce qui pourtant a été signalé par D. Fernand, dans la scène 6 de l'acte II, comme un affront à son choix<sup>610</sup>. La non-contestation, dans le cas de la *PDC*, ne tient pas au fait que Dodièze est plus respectueux de la volonté du député que Don Diègue de celle du roi. Si Don Diègue croit qu'il a perdu sa dignité et que, dorénavant, Don Gomès est plus digne que lui, pour Dodièze le père de Chipette n'est qu'un « falampo<sup>611</sup> », « un mou<sup>612</sup> ».

À part le comte, un autre élément de l'apostrophe dans le monologue de Don Diègue est le fer : « glorieux instrument<sup>613</sup> » devenu « inutile ornement<sup>614</sup> », étant donné le « corps de glace<sup>615</sup> » de l'ancien héros. À l'épée, transformée en fer pour rehausser la force et la rigidité de l'arme de combat, Brua oppose sa « calamar de savate », laquelle n'a pu rien faire pour le père de Roro. Si le fer est « à craindre », le soulier est ridicule puisque, en le regardant, Dodièze ne sait pas s'il voit sa main ou son pied. Le « petit souyer » auquel Roro fait référence dans ses stances n'a pas seulement peu de valeur en soi, mais il est aussi de petite taille. Cette observation fait rire le spectateur/lecteur, étant donné le rabaissement de cet objet qui occupe pourtant la première place dans *Le Cid*. En ce sens, le « soufflet tout neuf » occupe plus de place dans la *PDC* que le « soulier trempé dans l'encre ».

---

<sup>609</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 253-254.

<sup>610</sup> D'ailleurs l'affront me touche, il a perdu d'honneur/Celui que de mon fils j'ai fait le gouverneur;/S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même, / Et faire un attentat sur le pouvoir suprême. (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 6, v. 603-606.)

<sup>611</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 81.

<sup>612</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 5, p. 84.

<sup>613</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 255.

<sup>614</sup> *Ibid.*, v. 256.

<sup>615</sup> *Ibid.*

À la différence du monologue de Don Diègue, chez qui un mouvement ascendant peut être perçu lorsqu'il pense aux « meilleures mains<sup>616</sup> » qui peuvent le venger, aucune allusion n'est faite à une vengeance par les mains de Roro avant la rencontre entre le père et le fils. Pour sa part, Don Diègue avait déjà signalé le problème de « mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte <sup>617</sup>», d'où la solution de passer son épée à d'autres mains. Dans la *PDC*, la référence à une réparation de l'honneur ne viendra que dans la scène 5 de l'acte I, où il s'agira pourtant de réparer un tort, comme l'affirme le comte : « D'un bon coup de soufflet y m'a donné le compte<sup>618</sup> ». Ainsi, même si Dodièze se plaint de n'être plus aussi « costaud » qu'auparavant, en prononçant son monologue, il ne voit pas son fils comme un remplaçant ou une solution au problème.

#### 4. 4 Les stances

Les stances sont un type particulier de monologue qui sert à exprimer deux sentiments contradictoires « entre lesquels le héros a du mal à choisir<sup>619</sup> ». Dans les stances, le personnage raisonne, afin de comprendre ses sentiments. À la différence de l'alexandrin, qui, par convention, exprime le langage ordinaire, les stances sont des morceaux de lyrisme dans la pièce. Selon Georges Forestier, la principale fonction des stances n'est pas d'« exercer une action sur le partenaire », au contraire, son discours « est tout entier centré sur les pensées et les sentiments de l'émetteur même du discours : expression d'un moi souffrant, irrésolu, inquiet ou rêveur <sup>620</sup>».

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, v. 260.

<sup>617</sup> *Ibid.*, v. 250.

<sup>618</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 5, p. 83.

<sup>619</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 427.

<sup>620</sup> Georges Forestier, « Le champ de la rhétorique », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, 2017, p. 25-54, paragraphe 86.

Structurellement, les stances sont composées par des strophes qui contiennent souvent une pensée unique et se terminent par une ponctuation forte, soit un point final soit un point d'exclamation. À part la ponctuation, les strophes, en général, finissent par « une pointe, une antithèse ou toute autre tournure ingénieuse <sup>621</sup> ». Le nombre de strophes, la quantité de vers dans chaque strophe aussi que la métrique de vers sont variables. Dans *Le Cid*, Corneille propose deux stances : celle de D. Rodrigue (dans la scène 6 de l'acte I) et celle de l'Infante (dans la scène 2 de l'acte V).

L'Infante commence ses stances en mettant en opposition la gloire et le désir; il s'agit, en fait, d'une autre façon de nommer le conflit toujours présent chez les personnages du *Cid* entre l'honneur et l'amour. La fille du roi essaie de choisir l'une des deux valeurs cornéliennes et, pour ce faire, elle se demande notamment à qui elle doit « prêter obéissance<sup>622</sup> » : à la rigueur de la naissance et au droit naturel, qui lui dit que D. Rodrigue « n'est pas fils de roi<sup>623</sup> », ou à son désir, qui considère le fils de D. Diègue digne d'obtenir sa main. Après avoir décrit sa passion (« déplaisirs », « soupirs », « tourment »), l'Infante se rend compte (« ma raison m'étonne ») qu'il n'y a effectivement plus d'obstacles (« c'est trop de scrupule ») à son union à D. Rodrigue. Mais le héros ne l'aime pas en retour. Ainsi, elle arrive à la conclusion qu'il ne s'agit pas de manque de dignité de la part du fils de D. Diègue, mais du fait que même la mort du comte n'a pas pu effacer l'amour entre les deux amants : « entre eux la mort d'un père a si peu mis de haine<sup>624</sup> ». Toutefois, au lieu d'accepter son « destin », l'Infante se plaint « du don » qu'elle a fait, en rendant D. Rodrigue à Chimène.

---

<sup>621</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 419.

<sup>622</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 2, v. 1570.

<sup>623</sup> *Ibid.*, v. 1572.

<sup>624</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 2, v. 1591.



Chez Brua, les stances de l'Infante sont transformées en un court monologue de quatre vers situés au début de la scène 6 de l'acte IV. L'unique rapport entre ces quatre vers et les stances de l'Infante tient à la place qu'occupent les deux textes dans la pièce. Chez Corneille, une question de l'Infante met fin aux stances et annonce l'entrée de Léonor – « [L'Infante] Où viens-tu, Léonor ?<sup>625</sup> ». Cette question trouve son écho dans la *PDC* : « [Madame Carmen] Qu'est-c', tu fous là, Fatma ?<sup>626</sup> ». Néanmoins, à part le fait que les deux premiers vers soient chantés par Madame Carmen, les autres aspects qui caractérisent les stances ne sont pas présents dans le monologue de la propriétaire, comme le changement de la forme par rapport à l'alexandrin et la présence d'un dilemme. Ainsi, il serait plus juste d'affirmer que les stances de l'Infante ne trouvent pas de correspondance dans la *PDC*.

L'une de raisons de cette non-correspondance est l'inexistence d'un conflit intérieur chez Madame Carmen, pour lequel elle aurait à trouver une issue. À l'opposé, l'Infante est toujours face à un dilemme, soit « éteindre l'amour » soit « accepter l'amant <sup>627</sup> ». En fait, dans la scène 6 de l'acte IV de la *PDC*, Roro n'a plus de place dans le cœur de Madame Carmen. Pour cette raison, la propriétaire ne se plaint pas de n'être pas aimée en retour, comme le fait l'Infante par rapport à D. Rodrigue. Au contraire, Madame Carmen passe à un autre amour en gardant toujours non seulement l'espoir de satisfaire ses besoins affectifs mais aussi ses intérêts économiques... Empêchée de se marier avec celui qui est « chômeur dans son métier <sup>628</sup> », Madame Carmen ne se

---

<sup>625</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 3, v. 1597.

<sup>626</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 170.

<sup>627</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 2, v. 1580.

<sup>628</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p.71.

fait pas d'illusions. Il est plus important pour la propriétaire de savoir si le nouveau prétendant « touch' la gross' somme...<sup>629</sup>».

Il en va tout autrement des stances de D. Rodrigue, dont la correspondance dans la *PDC* est bien claire. Du point de vue de la structure, l'unique distinction chez Brua, par rapport aux stances cornéliennes, réside dans le nombre de strophes : cinq à la place de six. La composition des vers est identique à celle du *Cid* : chacune des cinq strophes est composée, dans l'ordre, par un quatrain, un distique et un quatrain. Chacune des strophes contient dix vers, dont la métrique varie : un octosyllabe et trois alexandrins dans le premier quatrain, un alexandrin et un hexasyllabe dans le distique et un décasyllabe, un hexasyllabe et deux décasyllabes dans le dernier quatrain. Finalement, les rimes sont mêlées et suivent la séquence : embrassées, plates et croisées. À titre d'exemple, nous mettons en parallèle la première strophe de chaque auteur, afin que les éléments mentionnés puissent être identifiés :

## D. RODRIGUE

Percé jusques au fond du **cœur**  
 D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,  
 Misérable vengeur d'une juste **querelle**,  
 Et malheureux objet d'une injuste rigueur,  
 Je demeure immobile, et mon âme abattue  
 Cède au coup qui me tue.  
 Si près de voir mon feu récompensé,  
 O Dieu, l'étrange peine!  
 En cet affront mon père est l'offensé,  
 Et l'offenseur le père de Chimène<sup>630</sup>!

## RORO

Traversé jusqu'à l'os du **cœur**,  
 L'amour y me retient, le de'oir y m'appelle !  
 La querelle à papa faut qu'jen fais ma **querelle**  
 Pour un p'tit coup d'soufflet qu'y s'a pris par  
**erreur** !  
 Atso ! C'est rigolo comm' la vie elle est triste !  
 Je viens antitoutiste !  
 Moi et Chipette on était fiancés,  
 Michquine et michquinette !  
 Allez ! Mon père y s'a fait renfoncer,

<sup>629</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 170.

<sup>630</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 291-300. (C'est nous qui soulignons.)

Et l'enfonceur, c'est le père à Chipette <sup>631</sup> !

Dans cette première strophe, il est à remarquer le maintien de certaines des rimes de Corneille et même la répétition de quelques mots qui figurent dans *Le Cid*. Par la suite, l'on verra que les écarts structurels, notamment concernant la sonorité, signalent parfois une distinction par rapport au modèle cornélien aussi sur le plan du contenu. Ce procédé n'est pourtant pas réalisé massivement, ce qui nous empêche de l'appliquer partout dans l'analyse des stances<sup>632</sup>.

Également, comme celles de D. Rodrigue, les stances de Roro sont organisées selon le plan du discours traditionnel de la rhétorique classique. Comme nous le savons, le plan rhétorique type est constitué de quatre parties : l'exorde, la narration, la confirmation et la péroraison<sup>633</sup>. Dans certains discours, après la confirmation proprement dite, l'auteur ajoute une réfutation à la confirmation, puisqu'il s'agit non seulement de prouver ses propres arguments, mais aussi de réfuter ceux de l'adversaire<sup>634</sup>. Pourtant, dans le genre délibératif, qui est notamment celui des stances, la narration est souvent absente<sup>635</sup>. Ainsi, d'après Georges Forestier, le plan rhétorique du *Cid* suit l'ordre suivant : exorde (première strophe), confirmation (deuxième et troisième strophes), péroraison (quatrième strophe) ; réfutation de la confirmation précédente (cinquième strophe) et véritable péroraison (sixième strophe). Corneille insère une réfutation à la confirmation avant d'arriver à la

---

<sup>631</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 84-85. (C'est nous qui soulignons.)

<sup>632</sup> Cf. l'annexe au chapitre 4.

<sup>633</sup> Georges Forestier, *op. cit.*, paragraphe 48.

<sup>634</sup> *Ibid.*, paragraphe 50.

<sup>635</sup> « Rodrigue, en effet, exprime sa douleur et son incapacité à agir, en même temps il cherche des motivations à l'action qu'il a accepté d'accomplir dès lors qu'il a recueilli l'épée de son père. Nous sommes donc en présence d'un discours qui ressortit au *genre délibératif*. Et, comme dans tout texte de type délibératif, il y a bien deux personnages en jeu : le Rodrigue armé qui doit agir, et le Rodrigue "immobile" qui ne sait pas comment agir. » Georges Forestier, *op. cit.*, paragraphe 90.

péroration, alors que chez Brua la strophe qui correspond à la réfutation n'existe pas. Nous y reviendrons plus loin.

Brua commence les stances de Roro en présentant les deux valeurs entre lesquelles balance le cœur du héros cornélien – l'amour et le devoir – et en signalant que si la première incite Roro à l'inaction, la deuxième le pousse à réagir. Il y a ainsi dans le début des stances de la *PDC* un rapprochement du modèle, encore que, dans *Le Cid*, Corneille souligne davantage le caractère inattendu de la situation causée par les parents et son impact sur Don Rodrigue que les valeurs entre lesquelles il est déchiré. Chez Corneille, le dilemme proprement dit ne se présentera clairement qu'à la deuxième strophe. Dans la première strophe, qui correspond à l'exorde, Corneille essaie d'attirer la bienveillance de son auditoire par l'expression du sujet souffrant. La métaphore cornélienne qui lance la première strophe et qui révèle l'état d'esprit de D. Rodrigue est en rapport avec les adjectifs qui décrivent le héros (« misérable », « malheureux »).

À l'opposition du *Cid*, les stances de Roro commencent sur un ton comique. À l'image figée du cœur percé « jusques au fond », utilisée par Corneille, Brua propose celle du cœur « traversé jusqu'à l'os », ce qui fait rire par son impossibilité. D. Rodrigue se voit « misérable » et « malheureux » et la nouvelle imprévue le paralyse et l'abat. Il admet que la querelle de son père est juste, tout en refusant la rigueur de la vengeance. Au contraire, chez Brua, Roro n'exprime pas son *pathos*. Pourtant, il comprend tout de suite son devoir envers son père (« il faut que... »), même s'il minimise le poids de la querelle : le coup a été petit et le soufflet a été pris par inadvertance. D'ailleurs, lors de son récit à Monsieur Fernand dans la scène 8 de l'acte IV, le fils de Dodièze renforce la banalité de l'affront de Gongormatz : « Vous s'arappelez d'un coup de

coup d'soufflet, / Que mon père y oit pas qu'c'était pour rigoler ?<sup>636</sup> ». Ainsi, Roro fait preuve de pragmatisme : il est prêt à venger son père, même s'il n'est pas convaincu du bien-fondé de cette action.

Selon Forestier, le distique est le cœur de la première strophe dans *Le Cid*, puisque le pathétique y est mené jusqu'au bout. Dit sur le ton de la maxime, le distique de la première strophe de la *PDC* est plutôt une constatation d'ordre général que l'expression d'un sujet souffrant : « C'est rigolo comm' la vie elle est triste !<sup>637</sup> ». Ainsi, en quelque sorte, le devenir « antitoutiste » de Roro est une conséquence du fait que, parfois, la vie se présente de façon étrangement triste. Au niveau de la forme, il s'agit des deux seuls vers de l'exorde où le parodiste n'imité pas la sonorité du modèle cornélien, ce qui met en évidence une distance aussi à propos du contenu : au lieu de rehausser la souffrance du héros dans son distique, Brua semble attirer la bienveillance du public par une constatation générale sur la vie. Il s'agit d'un mécanisme d'identification aussi, mais l'argument présenté au public est plutôt rationnel qu'émotionnel ; d'où l'utilisation d'un « lieu commun »<sup>638</sup> pour atteindre le spectateur/lecteur. Finalement, le parodiste termine son exorde par le même paradoxe que Corneille, lequel, selon Forestier, constitue le thème central des stances<sup>639</sup> : « l'enfonceur » de son père est le père de celle qu'il devait épouser. Comme un refrain, la rime peine/Chimène reprise au huitième et au dixième vers de chaque strophe des stances cornéliennes est remplacée par celle de Michquinette/Chipette.

---

<sup>636</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 176.

<sup>637</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 85.

<sup>638</sup> Selon Forestier, il y a deux catégories qui distinguent les lieux communs : les lieux explicites, qui « sont des arguments tout faits (maximes et sentences, proverbes, exemples célèbres, références à une autorité) » et les lieux formels, qui sont « des catégories, des formes vides, dans lesquelles on peut ranger tous les arguments ». Georges Forestier, *op. cit.*, paragraphe 27.

<sup>639</sup> Georges Forestier, *op. cit.*, paragraphe 88.

Dans les stances de Roro, Michquine occupe la place de l'objet auquel le héros s'adresse dans *Le Cid*. Pourtant, chez Corneille, c'est à Dieu ou à son épée que D. Rodrigue exprime sa douleur, et non pas à son amante. Dans la *PDC*, Roro, exprime son empathie envers son amoureuse, la malheureuse Chipette, en l'appelant « michquine<sup>640</sup> ». Néanmoins, lorsque Roro s'adresse à Michquine<sup>641</sup> ce n'est pas pour faire une requête, semblable à celle de Madame Carmen à « Dio Pèpe », mais pour se lamenter, comme d'ailleurs le fait également D. Rodrigue. Roro semble toutefois mettre en évidence la peine de Chipette, au lieu de renforcer son propre tourment<sup>642</sup>. Par le glossaire de termes pataouètes de Brua, nous savons que « michquine », et son diminutif « michquinette », emprunté à l'arabe *meskine* signifie pauvre<sup>643</sup>, d'où l'utilisation du terme par Roro pour exprimer l'état de désolation dans lequel se trouve Chipette. Pourtant, à la dernière strophe, le prénom de Chipette est associé au mot tête, et non plus à Michquine et Michquinette. Cette dissociation marque le passage de la lamentation à l'action.

C'est après avoir présenté la situation créée par la querelle des parents que D. Rodrigue mentionne son dilemme en opposant l'honneur à l'amour et en démontrant les conséquences de choisir entre l'un ou l'autre. L'image utilisée par Corneille pour exprimer ce déchirement dans l'âme de D. Rodrigue, lequel sera développé par la suite avec des arguments antithétiques, est celle de « rudes

---

<sup>640</sup> L'adjectif n'est pourtant pas exclusif de Chipette. Roro parle à son amoureuse à propos de son père en utilisant le même terme, qui signifie « le pauvre », « le malchanceux », « le malheureux » : « [Roro] Mon père à moi, michquine, il a reçu le compte » (Edmond Brua, *PDC*, acte III scène 4, p. 139.).

<sup>641</sup> Lorsque Roro utilise le terme pour se référer à Chipette, il le transforme en surnom, raison pour laquelle il est écrit en majuscule dans les stances.

<sup>642</sup> Parmi les six fois où D. Rodrigue prononce le mot « peine », il est précédé par le déterminant possessif (« ma peine »). Dans les autres deux cas où le héros parle de « l'étrange peine », il souligne sa propre souffrance.

<sup>643</sup> Edmond Brua, « Glossaire des termes pataouètes », dans *PDC*, p. 212. Le même terme arabe est à l'origine du mot « mesquin » en français, dont le sens de « voir les choses d'une manière étroite » ou sans grandeur aussi que celui d'être « parcimonieux dans sa dépense au regard de ses moyens » témoignent aussi d'une pauvreté et d'un échec moral. (Définitions du terme « mesquin » disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1857>.) En pataouète, néanmoins, le terme n'a pas ce deuxième sens de « sans argent », en signifiant plutôt malheureux ou malchanceux.

combats<sup>644</sup> » ; dans la parodie, Brua choisit plutôt « être dans de jolis draps<sup>645</sup> » pour traduire la situation délicate de Roro. Le premier vers de la deuxième strophe de Roro, où est située l'expression, tient lieu de conclusion, en référence au paradoxe de la fin de l'exorde. En utilisant une expression du registre populaire bien connue du public, l'on gagne son adhésion. En plus, on le fait rire par le rabaissement de l'épique image du « combat » à celui de la trivialité des « jolis draps ».

Brua, dès le début de la deuxième strophe – correspondant à la partie de la confirmation sur le plan du discours rhétorique – reprend la logique antithétique de Corneille, donnant ainsi l'image d'un héros déchiré : « Ça..., oilà l'aute... » ; « Un..., l'aute... » ; « Ou...ou... ». Et de la même manière que venger un père/perdre une maîtresse sont des notions plutôt complémentaires que contraires dans *Le Cid*<sup>646</sup>, affirmer que l'honneur est propre/l'amour est « fraîche » n'implique pas dans la *PDC* l'exclusion d'une valeur au profit de l'autre. La distinction apparaît lorsque D. Rodrigue explicite son dilemme en mettant en évidence encore une fois son *pathos* : « Des deux côtés, mon mal est infini <sup>647</sup> ». De son côté, Roro vit la chose de façon beaucoup moins tragique : il n'a pas vraiment à choisir, sa conduite étant simplement dictée par la succession des événements : « Total, c'est tout. Le sort est jeté<sup>648</sup> ». Ne pouvant rien faire, il s'en remet au sort.

---

<sup>644</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 301.

<sup>645</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 85.

<sup>646</sup> Georges Forestier, *op. cit.*, paragraphe 90.

<sup>647</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 307.

<sup>648</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 85. Cette expression, dont la formule latine est « Alea jacta est », aurait été utilisée par Jules César en 49 av. J.C. avant de passer le Rubicon, une rivière italienne au nord de Rimini. Elle signale que, face à l'impossibilité de faire demi-tour, il faut s'en remettre à la chance. L'image du sort jeté ou des dés qui sont jetés dans un jeu signale que l'on doit jouer le jeu jusqu'au bout, afin de savoir comment les événements vont se dérouler. Nous remarquons que la posture de Roro sur cet aspect est semblable à celle des autres personnages de la *PDC* – Madame Carmen, La Sanche, Chipette – qui comptent sur le sort ou qui font de gestes rituels afin d'écarter les mauvais augures du destin.

Dans la troisième strophe, l'on continue la partie du discours concernant la confirmation avec un clin d'œil de Brua à Corneille : « Mon père y fait bien les discours ». Il est clair que Roro parle de son père, mais nous pouvons y voir un métadiscours de la part du fils de Dodièze, en marquant la filiation de Brua à Corneille. D'ailleurs, dans les premières représentations de la *PDC*, c'était Brua lui-même qui jouait le rôle de Roro, ce qui permettait, dans la représentation aussi, de reprendre cette double énonciation. Les vers suivants confirment ce dialogue avec le modèle. Ainsi, même si le parodiste (« le fils ») apprécie les discours du modèle, il se distingue de Corneille (« le père ») lors de la composition de ses stances.

Tout d'abord, Brua opte pour les énumérations plutôt que pour les oxymores et le fils de Dodièze mêle allégrement les dimensions physiques et morales de la situation. En plus, il insère des termes qui n'étaient pas présents dans le discours cornélien (la rigolade, les mains, les pieds), ce qui, évidemment, provoque le rire du public. Cela arrive parce qu'il ne distingue pas la valeur symbolique des termes, composant plutôt une véritable « salade » où tout est mélangé. Le fer, « digne ennemi <sup>649</sup> », n'est qu'un « petit souyer » dans la *PDC*, lequel passe de main en main jusqu'au moment où Roro lui demande « s'il a du cœur ». L'agacement de Roro (et probablement du parodiste) face aux discours paternels est réaffirmé dans un autre passage, lorsque lui rendant son espadrille, le fils de Dodièze affirme : « Un pneu gonflé de trop, force à force il éclate. / Vos discours, y me font la têt' comme un' tomate !<sup>650</sup> ».

La péroration de la quatrième strophe met en évidence l'opposition entre « la fille de Gongormatz » et « papa ». Roro se rend compte qu'il est impossible de satisfaire les deux à la fois. La solution

<sup>649</sup> Pierre Corneille, acte I, scène 6, v. 317.

<sup>650</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 148.



donc, comme chez Corneille, est le suicide : « Roro, sors-toi le rivoirer !<sup>651</sup> », proclame l'amant de Chipette. Pourtant, si le fils de Don Diègue est mené à cette décision parce qu'il est submergé par la douleur (« mon mal augmente », « ma peine redouble<sup>652</sup> »), le fils de Dodièze y arrive par la confusion : « Je viens jamous. Je ois tout à l'envers <sup>653</sup> ». Quand le « je » se manifeste dans les stances de la *PDC* ce n'est donc jamais pour révéler ses souffrances mais son incapacité à raisonner.

C'est dans la cinquième et sixième strophe que l'écart entre les deux textes est le plus marqué. Chez Corneille, la cinquième strophe est une réfutation de la confirmation et la sixième est une véritable péroraison. Cette réfutation a bien sa place dans *Le Cid*, étant donné qu'avant d'arriver au constat qu'il devait tout à son père, Don Rodrigue réfute, par des exaltations à sa gloire, à sa mémoire et à sa maison, son « penser suborneur<sup>654</sup> », qui le menait à simplement courir vers le trépas, sans accomplir son devoir (venger l'honneur familial). Plus résolu dans son dilemme, il démontre qu'il n'y a pas de commune mesure entre ce qu'il doit à sa maîtresse et ce qu'il doit à son père.

De son côté, Roro n'est pas exalté par l'honneur de la famille. Il se rend compte qu'il vaut mieux venger son père, parce que Chipette peut l'oublier facilement, s'il choisit de simplement mourir. Dodièze, par contre, peut « rester axe » avec son coup de soufflet, si son fils ne fait rien. Nous avons déjà remarqué les conséquences pratiques de la non-vengeance de Roro. Ainsi, si Don Rodrigue fait preuve d'héroïsme en montrant la valeur supérieure du sacrifice, de l'abnégation et de la générosité lorsqu'il choisit l'honneur, Roro défend les intérêts de sa famille lorsqu'il réalise

---

<sup>651</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 86.

<sup>652</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 327, 328.

<sup>653</sup> *Ibid.*

<sup>654</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 337.

que Chipette pourrait faire la même chose s'il venait à mourir : « Chipette y prend le deuil, dans huit jours y s'le quitte. / Le premier calamar y marie la petite <sup>655</sup>».

#### 4. 5 Les stichomythies

La stichomythie est une modalité de dialogue dont les répliques, en général d'un seul vers ou d'un demi-vers (hémistiche), servent à exprimer des sentiments, des idées ou des volontés en opposition. En travaillant avec la symétrie et la rapidité, l'auteur change le rythme habituel du dialogue, afin d'accentuer les moments de plus grande tension dans la pièce. Jacques Scherer admet néanmoins comme appartenant aux stichomythies les vers qui ont aussi une égalité de longueur approximative. D'après l'auteur, « à l'extrême de son évolution, la stichomythie se dissout en un dialogue très rapide et très coupé, où le souci de la symétrie [...] le cède de plus en plus à celui de la souplesse et de l'animation<sup>656</sup> ». Ainsi, Corneille, en opposition à la norme générale du théâtre classique, n'attend souvent pas la césure pour effectuer la coupe du vers. Dans *Le Cid* notamment, il opère des coupes plus courtes, ce qui ajoute de la vivacité et de l'émotion dans les dialogues. À l'imitation de son modèle, Brua effectue aussi des coupes qui ne se limitent pas à l'hémistiche. Un exemple de ce procédé se trouve dans la scène 3 de l'acte I, à la fin de l'affrontement entre les deux pères.

LE COMTE

Parlons-en mieux, le roi fait  
honneur à votre âge.

D. DIÈGUE

Le roi, quand il en fait, le  
mesure au courage.

GONGORMATZ

Y'en qu'à Barbarousse y  
sont pas pluss coupabes!

DODIÈZE

Ce morceau de ruban, je l'a  
pas sarracqué!

<sup>655</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 86.

<sup>656</sup> Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 447.

LE COMTE

Et par là cet honneur n'était  
dû qu'à mon bras.

D. DIÈGUE

Qui n'a pu l'obtenir ne le  
méritait pas.

LE COMTE

Ne le méritait pas! Moi?

D. DIÈGUE

Vous.

LE COMTE

Ton impudence,

Téméraire vieillard, aura sa  
récompense<sup>657</sup>.

*(Il lui donne un soufflet)*

GONGORMATZ

Y' avait mon nom d'écrit en-  
dessus le paquet!

DODIÈZE

Va de là!

GONGORMATZ

Qui?

DODIÈZE

Toi!!!

GONGORMATZ

Moi??

DODIÈZE

Ouais, vous!!!

GONGORMATZ

Oh! Pauvre France!!!

Force à force, à la fin, je me  
perds la patience<sup>658</sup>.

*(Il s'empare du soufflet de DODIÈZE et lui donne  
un coup)*

Rappelons que, dans *Le Cid*, la question débattue par D. Diègue et D. Gomès est celle du mérite. Les adversaires opposent leur point de vue sur les services rendus passés et présents, afin de savoir lequel des deux méritait davantage d'être nommé gouverneur du prince de Castille par le roi. Dans la *PDC*, les pères opposent aussi « l'ancien temps » et « aujourd'hui <sup>659</sup> », en mettant dans la balance les services fournis au député par l'un et par l'autre. Mais c'est plutôt la recherche de la faveur de Monsieur Fernand que le mérite des rivaux qui est au premier plan de la discussion. Dans le même ordre d'idées, nous remarquons que, tandis que les arguments des rivaux chez Corneille portent sur la dignité, les hauts faits, le courage, l'honneur, chez Brua l'on n'est pas sur le terrain de l'argumentation, mais plutôt sur celui de l'offense : l'on attaque soit le caractère, soit

<sup>657</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 3, v. 221-226.

<sup>658</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 79-80.

<sup>659</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 77.

le physique, soit le discours de son rival. C'est ainsi que, dans *Le Cid*, la stichomythie vers à vers débute lorsque D. Gomès conteste le mérite de D. Diègue (vers 215), tandis que, dans la *PDC*, elle commence avec des insultes : « [Dodièze] Çuilà qu'il est jaloux, ça se oit quand y louche. / [Gongormatz] Un lécheur, on le oit quand y rouve la bouche<sup>660</sup> ».

Le rythme de l'échange se fractionne et s'accélère ensuite jusqu'au soufflet final. Mais tandis que Corneille coupe deux fois le vers 225 (« [Le comte] Ne le méritait pas! moi? [D. Diègue] Vous. / [Le comte] Ton impudence ») pour créer trois répliques, dont l'une n'a qu'une syllabe (« Vous »), Brua amplifie le procédé en opérant cinq coupes dans le vers équivalent pour en faire six répliques, dont trois monosyllabiques. L'effet obtenu est celui d'une extrême rapidité dans le dialogue et d'un surcroît d'émotion, accentué par la profusion des points d'exclamation et d'interrogation<sup>661</sup>. À part la ponctuation, si le passage du vouvoiement au tutoiement dans la bouche de Don Gomès démontre le manque de respect de la part du comte envers son adversaire, celui du tutoiement au vouvoiement dans la bouche de Dodièze semble plutôt une façon du marchand de se distancer du père de Chipette et de démontrer la supériorité et de sa personne et de ses arguments – ce qui, certes, augmente l'agacement de l'ancien coiffeur. Enfin, soulignons que Gongormatz s'exclame « Pauvre France!!! » avant de perdre patience et de donner le coup de soufflet à Dodièze. Il s'agit probablement d'un rappel de l'histoire du coup d'éventail du dey d'Alger au consul de France,

---

<sup>660</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 78.

<sup>661</sup> Le travail de la ponctuation expressive est particulièrement important dans la *PDC*. Bien que Corneille utilise souvent des points d'exclamation et d'interrogation dans *Le Cid*, l'espace pour les émotions y est plus contrôlé. Dans la *PDC*, la fonction émotive du langage est renforcée par les signes de ponctuation doublés, triplés ou même combinés, comme dans cette réplique de La Sanche : « Fernand, à force à force et pis à peu à peu, /La chaleur ! La chaleur !! La chaleur !!! tu prends feu ! » (Acte II, scène 6, p. 114) ou dans celle d'Ayache à La Sanche : « Y te fait renuncio ?!! » (Acte IV, scène 8, p. 179). La quantité des points de suspension chez Brua est aussi plus abondante que chez Corneille. Tout comme son modèle, Brua utilise les points de suspension dans sa parodie pour marquer la pause, l'interruption et l'inachèvement de l'énoncé, mais dans le but de produire le comique, soit par les jeux de mots, soit par les sous-entendus.

laquelle était bien connue du public et qui, comme nous l'avons mentionné au chapitre 1, mènera à l'invasion de l'Algérie par la France.

Un autre exemple de réduction des stichomythies cornéliennes à un seul mot se trouve à l'acte II scène 1, lorsque Ayache tente de raisonner Gongormatz.

|                        |                    |
|------------------------|--------------------|
| ARIAS                  | AYACHE             |
| [...]                  | [...] Tu veux le   |
| Prenez                 | bon conseil?       |
| un bon                 | GONGORMATZ         |
| conseil.               | Mets-toi-le        |
| LE                     | quelque part!      |
| COMTE                  | AYACHE             |
| Le                     | Merci!             |
| conseil                | GONGORMATZ         |
| en est                 | De rien.           |
| pris.                  | AYACHE             |
| ARIAS                  | Allez, faut qu'j'y |
| Que lui                | port' la réponse   |
| dirai-je               | 663                |
| enfin? Je              |                    |
| lui                    |                    |
| dois                   |                    |
| rendre                 |                    |
| conte <sup>662</sup> . |                    |

Coupé à la césure chez Corneille, l'alexandrin est divisé en trois répliques chez Brua, ce qui en accélère le rythme. Le moment le plus rapide du dialogue témoigne aussi d'une agressivité paroxystique entre les personnages. Alors que chez Corneille le comte ne fait que répondre symétriquement à D. Arias dans des termes similaires, Gongormatz, quant à lui, ne reprend pas l'idée de « conseil » proposée par Ayache. À la place, il insulte Ayache, et c'est le rapide échange ironique qui suit (« Merci! / De rien. ») qui constitue le cœur de la stichomythie.

<sup>662</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 1, v. 384-386.

<sup>663</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 1, p. 95-96.

#### 4. 6 De 1941 à 1972 : principaux changements

Parmi les formes textuelles que nous avons analysées, les stichomythies et les monologues sont les seules à ne pas avoir subi des modifications dans la *PDC* au cours des années. En ce qui concerne les monologues, les seuls ajouts qui ont été faits touchent principalement les didascalies : en 1944, Dodièze livre son monologue *l'espadrille à la main*; en 1951, il fait le geste d'*arracher sa décoration* et ensuite celui d'*essayer de se rechausser*. Comme il ne s'agit pas des changements internes aux dialogues, nous traiterons de ces altérations dans la section « principaux changements : de 1941 à 1972 » consacrée aux didascalies.

#### **Le récit de la victoire**

Le récit des aventures nocturnes de Roro a subi peu de modifications au fil des années. La plupart des vers qui ont été coupés par le parodiste sont déplacés dans le cœur du récit<sup>664</sup>. Mais certains sont exclus et la plus significative est celle qui porte sur le titre du Cid, ainsi que qui nous l'avons déjà mentionné. Depuis la version de 1944, elle ne figure plus dans la *PDC* :

MONSIEUR FERNAND

Mais ces deux captifs-là seront ta récompense.

Ils t'ont nommé Sidi, tous deux, par déférence.

Bien que Sidi chez eux ait le sens de Seigneur,

Moi, démocrate ardent, je dis : à la rigueur !

Sois désormais Sidi ! Qu'à ce grand nom tout cède !

---

<sup>664</sup> Cf. Annexe au chapitre 4 – Le récit de Roro (versions de 1941 à 1972).

Qu'il comble de terreur Belcourt et Bad-el-Ouède  
 Et qu'il montre à tous ceux qui votèrent pour moi  
 Et ce que tu me vaux et ce que je te dois<sup>665</sup>.

À part le fait qu'à partir de 1944 le héros de Bad-el-Oued n'aura pas le même titre que son correspondant cornélien, l'exclusion ainsi réalisée a comme effet de confronter immédiatement le spectateur aux justifications de Monsieur Fernand relatives aux moyens (qu'il affirme n'en avoir pas) de payer Roro, paiement qu'il tente de retarder. D'ailleurs, l'une des raisons de l'exclusion de ce passage peut tenir au fait que le prix désigné par Monsieur Fernand (les deux captifs) touche surtout l'honneur (il sert à montrer « ce que tu me vaux »), mais il n'a pas de valeur monétaire. L'honneur, dans la *PDC*, est une valeur importante pour les parents, mais non pas nécessairement pour les enfants. En plus, Roro est un chômeur et l'honneur ne compte certainement autant pour lui que l'argent.

En 1944, il y aussi un ajout qui sera réalisé dans le récit de la victoire et qui demeura jusqu'à la version définitive de la *PDC*. Brua insère une réflexion du héros en plein milieu de son récit. Ainsi, dans la description de ses aventures nocturnes, un « je » apparaît et déclare ses propres pensées, au lieu de simplement narrer les faits.

RORO  
**Je me pense** en dedans : Qua même, i's ont pas honte !  
 I's'les ont démontés et pis i' s'les remonte.  
**C'est vrai** qu'le résultat, d'un côté, c'est kif-kif  
 Et qu'en pièc' détachées i' paient le p'tit tarif.<sup>666</sup>

<sup>665</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1941, p. 76-77.

<sup>666</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1944, p. 79.

Roro juge de la situation tandis qu'il l'observe. L'insertion du discours direct, qui témoigne de ce fait, instaure une subjectivité dans un type de discours qui, dans son essence, est centrée au « nous ». Chez Corneille, lorsque le « Je » apparaît il ne révèle pas l'intérieur du héros, mais il décrit les actions que D. Rodrigue vit à côté des autres combattants : « J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés<sup>667</sup> », « J'allais de tous côtés encourager les nôtres<sup>668</sup> », « À se rendre moi-même en vain je les convie<sup>669</sup> » et « Je vous les envoyai tous deux en même temps<sup>670</sup> ». Au contraire, lorsque le « je » apparaît dans discours de Roro, il exprime ce qui se passe dans la tête du héros.

C'est en 1951 que surviennent les changements les plus remarquables dans le récit. Avec l'ajout du personnage de La Sanche, le discours du héros sera intercalé par une histoire parallèle racontée par La Sanche et Ayache à propos de la partie de ronda entre Roro et La Sanche. À la différence du *Cid*, où le duel avec D. Sanche a lieu hors-scène, avant la scène 5 de l'acte V (où D. Sanche dépose son épée aux pieds de Chimène), et donc après le récit de la bataille contre les Maures, dans la *PDC* le duel avec La Sanche a lieu hors-scène, après la scène 5 de l'acte IV (à la suite de la rencontre entre le couple d'amants) et avant le récit des aventures nocturnes de Roro.

Ainsi, si avant 1951 le but du récit des aventures était de raconter le vol des squelettes, à partir de 1951, Brua combine deux sujets différents (celui du vol et celui de la partie de ronda) et aussi deux types de discours (une narration et des dialogues). Il en résulte un rabaissement du discours épique, tant dans sa forme que dans son contenu.

---

<sup>667</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 4, v. 1263

<sup>668</sup> *Ibid.*, v. 1305.

<sup>669</sup> *Ibid.*, v. 1322

<sup>670</sup> *Ibid.*, v. 1327.



## Les sentences et les proverbes

Quant aux sentences ou proverbes, Brua les a conservés tels quels, ils n'ont subi aucune modification après leur création. Néanmoins, il en a ajouté de nouveaux au fil des années en raison de l'ajout de certaines répliques ou de nouvelles scènes. Parmi les sentences que nous avons analysées, les ajouts occasionnés par l'insertion des nouvelles répliques sont les suivants : « [Madame Carmen] Si l'amour il est poire, encor pluss moi que lui<sup>671</sup> ! » et dans la même scène « C'est comme tu veux tu choisis' ou comme y tombe y reste<sup>672</sup> » ; « [Gongormatz] À vaincre sans pari, on triomphe sans boire<sup>673</sup> ». Les deux premiers ajouts se trouvent à la scène 2 de l'acte I et ont été effectués lors du prolongement de la réplique de Madame Carmen, qui devient une tirade en 1944 (à l'image de celle de l'Infante dans la scène correspondante du *Cid*).

Dans le cas de l'Infante, c'est le mariage de Chimène et de D. Rodrigue qui ruine son espoir et, en conséquence, son amour pour le héros. L'union du couple d'amants est ainsi une condition *sine qua non* au « repos » de la princesse de Castille. Dans la *PDC*, le repos auquel Madame Carmen fait référence est celui de Fatma. Comme les escaliers sont « pourris », la patronne conclut que la bonne se repose et ne fait pas son travail. Brua joue ainsi avec le contraste que l'expression a dans chaque texte : repos littéral (la pause) et repos au figuré (le calme). En raison du repos de Fatma, la propriétaire est dupée « encor pluss » que par l'amour. D'ailleurs, Madame Carmen affirme à un autre moment que Fatma « mange son argent<sup>674</sup> ».

---

<sup>671</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I scène 2, p. 72 ; « [L'Infante] Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 108.).

<sup>672</sup> *Ibid.*

<sup>673</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 61.

<sup>674</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, p. 113.

Pour composer sa sentence, la propriétaire personnifie l'amour – tel le dieu grec Éros, « enfant de j'sais pas quoi !<sup>675</sup> » – en vidant le terme « amour » de son sens plus abstrait. Ainsi, alors que l'Infante discute de sentiments, Madame Carmen s'occupe de sa maison et de son argent. La vérité générale à laquelle la propriétaire s'accroche par sa sentence fait passer le propos du sublime au trivial. La deuxième sentence ajoutée à la même scène en 1944 ne trouve pas de correspondance chez Corneille. Ainsi, si d'un côté Brua s'approche du modèle cornélien lorsqu'il insère une sentence inspirée du *Cid* dans la réplique de Madame Carmen, il s'en écarte lorsqu'il en propose une qui est tout à fait étrangère à Corneille. Nous reviendrons sur le sens de la deuxième sentence de la tirade de Madame Carmen un peu plus loin.

Quant à la sentence de Gongormatz, située à la scène 2 de l'acte II, elle apparaît également lors de l'augmentation de la réplique du père de Chipette, qui porte sur la valeur de Roro. Comme nous l'avons déjà remarqué, il s'agit aussi dans le vers de Gongormatz de passer du sublime au trivial, en faisant contraster les valeurs éternelles, qui doivent être méritées (la gloire), aux plaisirs éphémères que l'on peut acheter (le boire). Nous remarquons pourtant que l'argent dans ce cas-là (et non le boire, qui en est une conséquence) est aussi une conquête et qu'il doit être acquis au prix du même effort décrit dans *Le Cid* : le duel. La question est pourtant semblable : D. Gomès ne voulait pas une victoire au prix de « trop peu d'honneur<sup>676</sup> » et Gongormatz ne voulait se battre que pour l'honneur, lequel dans son monde vaut « très peu<sup>677</sup> ». Les deux ont d'ailleurs la même objection face à l'adversaire : D. Rodrigue et Roro sont très jeunes et se disputer avec eux c'est en

---

<sup>675</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, p. 111.

<sup>676</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 433.

<sup>677</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 61.

fait se soumettre à un duel inégal. Par ailleurs, tandis que D. Gomès aurait la mort de D. Rodrigue à regretter, Gongormatz aurait en plus des « croqu'morts » à payer<sup>678</sup>, ce qui signifie perdre deux fois. Bref, dans le cas de la sentence de Gongormatz, Brua s'approche du modèle cornélien. Cette approximation, comme nous l'avons remarqué dans notre analyse, se fait aussi par la reformulation de la sentence de Corneille dans les mêmes termes, mais aussi avec des rimes semblables à celles du *Cid*.

Enfin, un proverbe – « [Madame Carmen] Çuilà q'y rit dimanche y pleur' le vendredi<sup>679</sup> » – a été ajouté en 1951, lors de la création de la scène 6 de l'acte IV. La scène nouvellement insérée fait écho aux scènes 2 et 3 de l'acte V du *Cid* et porte sur l'inclination amoureuse de Madame Carmen pour La Sanche. Certes, le proverbe ne trouve pas de correspondances dans *Le Cid*, mais il contraste tout de même avec la situation de l'Infante de Castille, qui souffre d'un « si long tourment<sup>680</sup> ». De son côté, Madame Carmen « veut savoir qui est le concurrent<sup>681</sup> ». Lorsqu'elle cite le proverbe, la propriétaire attend un renversement de sa situation amoureuse, ce qui surviendra effectivement à la fin de la pièce. Nous remarquons que, en réponse au proverbe prononcé par Madame Carmen, Fatma déclame la sentence utilisée auparavant par sa patronne :

« Si l'amour il ist poire encor toi plouss qui loui ! ». Il s'agit du procédé classique de la parodie, par lequel on produit un nouveau sens lorsque l'on insère un texte dans un nouveau contexte. Dans cette scène, Fatma utilise le proverbe préalablement dit par sa patronne pour démontrer à Madame Carmen qu'elle se laisse duper pour de l'argent. C'est une façon de Fatma de « jouer avec la même monnaie » que Madame Carmen, pour lui ouvrir les yeux. En le faisant, la bonne suppose que sa

---

<sup>678</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, v. 435-436 ; Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, p. 61.

<sup>679</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1951, p. 106.

<sup>680</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 1, v. 1579.

<sup>681</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 106.

patronne est comme sa correspondante chez Corneille. « Ti sis pas qu’vot’ Roro por Chipette y rengage ?<sup>682</sup> », demande Fatma. Néanmoins, comme nous le savons, l’histoire est tout autre quand il s’agit des intérêts amoureux de Madame Carmen. Comme l’affirme la propriétaire avec une autre formule de sagesse : « L’amour, ce p’tit sauteur, de temps en temps y glisse<sup>683</sup> ».

### Les stances

Par rapport aux stances de Roro, la plupart des changements ont lieu en 1945 et 1951; très peu parmi eux sont effectués en 1961 et 1965<sup>684</sup>. En 1945, Brua change le deuxième vers de la première strophe (« Mieux qu’on me coupe en ronds pareil la mortadelle<sup>685</sup>! ») pour une formulation plus cornélienne (« L’amour y me retient, le de’oir y m’appelle !<sup>686</sup> »). Si d’un côté le vers devient moins comique et moins imagé, le parodiste reprend le dilemme du *Cid* (entre l’honneur et l’amour) et ainsi s’approche du modèle cornélien dans un premier moment.

Dans le quatrième vers de la même strophe, on observe un changement d’un autre ordre : au lieu de mettre en évidence le *pathos* du héros (« Et voilà le soufflet qu’il a fait mon malheur<sup>687</sup> ») – ce qui correspondrait à la première partie du vers dans *Le Cid* (« **Et malheureux objet** d’une injuste rigueur<sup>688</sup> ») – le parodiste ne choisit de rehausser que la deuxième partie du vers cornélien, qui porte sur le caractère injuste des exigences qui pèsent sur le héros (« Et malheureux objet **d’une**

---

<sup>682</sup> *Ibid.*

<sup>683</sup> *Ibid.*

<sup>684</sup> Cf. Annexe au chapitre 4 – Les stances de Roro (les changements de 1941 à 1972)

<sup>685</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1941, p. 20.

<sup>686</sup> *Ibid.*, 1945, p. 36. « Contre mon propre honneur mon amour s’intéresse » (Pierre Corneille, acte I, scène 6, v. 303.).

<sup>687</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1941, p. 21.

<sup>688</sup> Pierre Corneille, *Le cid*, acte I, scène 6, v. 294. (C’est nous qui soulignons)

**injuste rigueur**<sup>689</sup> »). Ainsi, si D. Rodrigue se débat avec le code d'honneur qui exige qu'un affront soit payé du prix du sang, Roro questionne l'affront en lui-même (« Pour un p'tit coup d'soufflet qu'y s'a pris par erreur !<sup>690</sup> »). Dans la *PDC*, il ne s'agit pas de juger ce qui pèse sur le fils, mais tout d'abord de soupeser ce qui est arrivé au père. Lorsque Roro diminue l'ampleur de l'affront fait à Dodièze, il induit l'idée que la vengeance n'est pas nécessaire ou, du moins, qu'elle est discutable. C'est donc une manière, pour le héros, d'esquiver ses responsabilités.

Puis, dans le septième vers de la même strophe, il y a un nouvel écart par rapport au *Cid* : le parodiste ne signale plus la question temporelle (« **T't-à-l'heure** encore on était fiancés<sup>691</sup> »), mais il met le couple d'amants au centre de ses considérations (« **Moi et Chipette** on était fiancés<sup>692</sup> »). Le vers chez Corneille fait écho à celui du début des stances qui porte sur « l'attente imprévue ». C'est cette attente – c'est-à-dire, la fatalité d'avoir soudainement des familles qui auparavant étaient amies devenir des ennemies en raison d'un affront et de l'exigence de vengeance qui en résulte – qui « perce » le cœur de D. Rodrigue. Par contre, ce qui traverse le cœur de Roro n'est pas l'affront, qu'il ne prend pas très au sérieux, mais le fait d'être confronté à un dilemme. Ainsi, le temps importe moins pour Roro que sa relation avec Chipette, relation qui est mise en évidence dans ses stances. Corneille souligne ainsi le moi souffrant (« mon feu »), tandis que chez Brua la souffrance de Roro est partagée avec Chipette, qui d'ailleurs est perçue par le héros de la *PDC* comme la vraie victime de l'histoire, sa « michquinette ».

---

<sup>689</sup> (C'est nous qui soulignons). Nous remarquons que dans la version originale, le parodiste provoque le rire par le contraste du terme « objet » dans chaque texte : objet d'amour et objet dans son sens littéral.

<sup>690</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1951, p. 50.

<sup>691</sup> *Ibid.*, 1941, p. 21. « Si près de voir mon feu récompensé » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 297.). (C'est nous qui soulignons)

<sup>692</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1945, p. 36. (C'est nous qui soulignons)

Dans le septième vers de la deuxième strophe, Roro continue de s'éloigner de son correspondant du *Cid*. Dans une première version, le fils de Dodièze, lorsqu'il pense à son dilemme (exprimé par l'alternative perdre « ta future » ou perdre « la figure »), il sent que son destin est déjà fixé et que la mort le trouvera bientôt (« Total, c'est toi qu'Azrin il a soigi<sup>693</sup> »). Comme D. Rodrigue, Roro n'attendait donc que le malheur<sup>694</sup>. Dans la version suivante, alors que Roro n'est toujours pas capable d'agir sur son destin, il s'abandonne au sort (« Total, c'est tout. Le sort il est jeté<sup>695</sup> »). Apparaît ainsi un aspect plus positif du personnage qui voit l'avenir avec moins de pessimisme. Le sort, auquel il se voue, peut aller dans n'importe quel sens. Roro ne se voit donc plus comme la victime désignée par un mauvais dieu pour souffrir ou mourir. Au contraire, il accepte son destin – ce qui peut être synonyme de sagesse, mais aussi de conformisme.

Puis, dans le neuvième vers de la deuxième strophe, nous remarquons que Roro s'inquiète de sa réputation, de la honte qu'il va éprouver face aux autres s'il ne venge pas son père (« Si tu veux pas que ta fatche i' rougit<sup>696</sup> »). C'est la raison pour laquelle il décide de « se donner a'c le père de Chipette ». Néanmoins, dans le vers modifié de la version ultérieure, Roro ne fait siens ni l'affront ni la honte. S'il faut se battre avec le père de Chipette, c'est uniquement pour satisfaire son père à lui : « Pour un gnafron, pour un père insulté<sup>697</sup> ».

---

<sup>693</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1941, p. 21. Dans le glossaire de termes pataouètes, « Azrin, n. pr. (ar. *Azraïl*). L'Ange de la Mort dans la religion mahométane » (Edmond Brua, *PDC*, p. 200.).

<sup>694</sup> « Des deux côtés mon mal est infini » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 307.)

<sup>695</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1945, p. 36.

<sup>696</sup> *Ibid.*, 1941, p. 21.

<sup>697</sup> *Ibid.*, 1945, p. 37. Concernant ce vers-ci, il est intéressant d'examiner le jeu parodique proposé par Brua dans les notes de bas de pages dans les versions ultérieures. En 1961, le terme « gnafron » est expliqué comme un « lapsus<sup>697</sup> ». Pourtant, en 1965, le parodiste change le terme « gnafron » dans les stances pour « affront » et explique en note de bas de page : « lors de la première de *La P. du C.*, la Cabale prétendit avoir entendu : 'un gnafron' (Cf. "Veillard stupide" et "Vieil as de pique" à la première d'*Hernani*)<sup>697</sup> ». Pourtant, si lors de la première du *Cid*, le texte utilisé est celui de 1941, il n'y avait même pas la possibilité de confusion de la part du public entre les termes, étant donné que la version n'était pas la même. Le jeu comique avec les notes de bas de page renvoie à ce que l'auteur fait de manière beaucoup plus fréquente dans « L'Impromptu d'Alger », dans sa version de 1942. Il s'agit là d'un travail centré sur la lecture.

De son côté, D. Rodrigue comprend bien que porter affront à son père c'est lui porter affront à lui aussi. Il sait que son père doit être vengé et que, en prenant sa défense, c'est lui-même qu'il défend. Ceci ne l'empêche pas de questionner la rigueur du code d'honneur, qui l'oblige à tuer le père de son amoureuse (« Faut-il laisser un affront impuni? / Faut-il tuer le père de Chimène <sup>698</sup> »). De son côté, Roro, dès la version originale de la *PDC*, témoigne de son désir de séparer ses intérêts de ceux de son père (« Mélangeons pas les torchons aux serviettes!<sup>699</sup> »). Cependant, même si Roro distingue ses intérêts de ceux de son père, il ne se dérobe pas à sa responsabilité de fils.

Le problème de Roro semble être ainsi celui de n'avoir pas autant de courage pour affronter le comte (« Fais-moi mettre en colère! – il dit à l'espadrille – / Oh! ti es pressé? Tu te crois que j'ai peur? / Va, ti as le temps d'aller faire un malheur / <sup>700</sup> ») ou plutôt celui de ne pas vouloir prendre la responsabilité dont il est chargé. Rappelons-nous que si dans le contexte de Roro il n'y a pas de code d'honneur à suivre, comme c'est le cas pour D. Rodrigue, il n'en reste pas moins que son père, âgé et veuf, a perdu son gagne-pain (le soufflet brisé) en plus d'avoir été humilié devant sa clientèle. Et Roro est son unique soutien !

Dans la version de 1951, les vers précédents sont remplacés par d'autres de sens semblable, qui témoignent également de la difficulté de Roro à assumer ses responsabilités : « [Soyeur, petit soyeur qu'y m'a donné mon père] Pour y donner sa mère/ A Gongormatz, mon futur bienfaiteur / Petit

---

Brua inclut la *PDC* dans une lignée de pièces qui ont suscité des réactions du public. Avec cette histoire feinte, le parodiste semble vouloir divertir son public lecteur, lequel certainement était au courant des querelles et des cabales suscitées par les textes classiques.

<sup>698</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 310-311.

<sup>699</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, 1941, p. 58. Ce vers deviendra en 1945 « Méteunant qu'j'l'ai rendu [le souyer], je peux m'laver les mains? ». Roro ne voudra plus se responsabiliser des affaires paternelles, mais plutôt se concentrer à ses intérêts à lui : Moi, ça m'a fait plaisir d'vous fair'plaisir à vous. / J'vas m'fair' plaisir à moi, comm' ça y a pas d'jaloux! » (Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, p. 78.).

<sup>700</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1941, p. 21-22.

souyer, dis-moi si ti' as le cœur / Pour y donner la grand-mère à Chipette!<sup>701</sup> ». La différence est que, dorénavant, Roro tourne en dérision ses derniers vers lorsqu'il mentionne le soulier dans la conversation. La situation est en contraste avec *Le Cid*, où le climat est toujours tendu même après que le héros ait fermement résolu de se battre en duel avec le comte.

D. Rodrigue puise son courage en lui-même et se convainc du caractère inévitable de ce qui l'attend (« Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur/Puisqu'après tout il faut perdre Chimène<sup>702</sup> »). Quant à Roro, il opte finalement pour la vengeance, parce qu'il perdrait l'estime de Chipette s'il ne s'y résolvait pas. Ainsi, si D. Rodrigue arrête de souffrir et de se lamenter (« Ne soyons plus en peine<sup>703</sup> »), Roro essaie de raisonner (« Aousque j'ai la tête?<sup>704</sup> ») et court à sa vengeance.

### Considérations finales

Parmi les formes textuelles que nous avons analysées, celles qui ont été modifiées au fil des différentes versions de la *PDC* l'ont été pour des raisons diverses. Dans le cas du récit de Roro, le changement le plus significatif est une conséquence de l'ajout du personnage de La Sanche. Néanmoins, dès 1945, l'apparition d'Ayache change également les choses, notamment la partie concernant la Danse Macabre, qu'il partage avec Roro. Ceci témoigne bien du désir du parodiste d'entrecouper la longue tirade de Roro dès cette époque-là. Ce partage de l'énonciation, effectué

---

<sup>701</sup> *Ibid.*, 1951, p. 51.

<sup>702</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 339-340.

<sup>703</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 348.

<sup>704</sup> Edmond Brua, acte I, scène 5, 1941, p. 22. C'est le seul vers que change le parodiste change (*Ibid.*, 1945, p. 38.), mais il reviendra par la suite à son choix initial (*Ibid.*, 1951, p. 51).



en 1945, fait que chaque personnage se concentre sur un sujet spécifique : Roro sur le vol des squelettes, Ayache sur les préparatifs de la bande à Roro.

En 1951, la confusion de Roro, pendant qu'il livre, ou plutôt tente de livrer, son message ajoute une dimension comique à la situation. En effet, si en 1945 Roro maîtrise son récit et y fait intervenir Ayache à sa convenance (« Qui c'est qui a commencé ? ») ; en 1951, le héros peine à suivre son propre récit. Le premier effet, comique lui aussi, produit par l'entrée en jeu de La Sanche est de tourner en dérision ce qui était le caractère épique et solennel des confidences de D. Rodrigue. Cet effet est accentué à partir de 1951 alors que se précisent les événements qui se produisent hors-scène et qui se résument, essentiellement, à une partie de rondo et à ses conséquences somme toute assez bénignes. Un second effet notable de ces changements est la montée de la frustration et de l'impatience de Roro qui devient ainsi plus violent dans ses paroles et ses gestes, plus risible aussi.

Pour ce qui est des sentences, les changements sont occasionnés par l'ajout des nouvelles répliques largement inspirées du *Cid*. On note cependant l'ajout d'un proverbe qui n'a aucune correspondance chez Corneille et qui sert à distinguer le personnage de Madame Carmen de celui de l'Infante. En raison de la finalité des sentences et des proverbes, qui est de mettre en évidence des vérités générales, les nouvelles insertions témoignent non seulement de l'univers particulier des personnages, mais aussi du contexte où ils évoluent et où, par exemple, l'on parie pour gagner de l'argent et l'on boit pour célébrer la moindre victoire.

En ce qui concerne les stances, on note, tout au long des versions successives de la *PDC*, que Brua y supprime toute trace d'un *pathos* souffrant et met plutôt en vedette les raisonnements douteux de Roro. Outre cela, ce n'est plus un destin inévitable qui guette le héros mais un hasard dont on ne

sait pas s'il sera heureux ou malheureux. Cette finale ne rend pas le texte plus léger mais il est clairement moins marqué par la fatalité. Les modifications effectuées par Brua dans les stances de la *PDC* donnent ainsi à voir un Roro qui veut nuancer, voire minimiser l'affront paternel afin de fuir ses responsabilités. Tandis que D. Rodrigue doit assumer pleinement son statut de héros tragique, en sacrifiant son amour et, même, sa vie, Roro n'est pas confronté à des enjeux aussi graves : il n'a qu'à venger son père en servant une correction à son assaillant.

Nous observons d'autres changements dans les dialogues au fil des versions, que nous n'avons pas soulignés. La principale raison en est que nous nous sommes concentrés sur des exemples clés des formes textuelles choisies pour l'analyse. Retenons, pour finir, que c'est vraiment en 1945, dans la version de la *PDC* que son auteur jugea (prématurément) « définitive », et dans celle de 1951, qui nous était présentée comme une « édition revue et augmentée de plusieurs scènes », que paraissent les changements les plus déterminants dans ce *work in progress* d'une exceptionnelle longévité.

## Chapitre 5 : Le travail des didascalies

Les didascalies sont des indications scéniques données par l'auteur de la pièce aux praticiens du théâtre (acteurs, metteurs en scène, scénographe) et aussi au lecteur, afin de permettre aux premiers « d'assurer l'existence scénique du texte » et au deuxième de construire « la scène à venir » dans son imaginaire. Anne Ubersfeld souligne les deux types de « conditions d'énonciation » mise en évidence par les didascalies : la première est liée à l'événement fictionnel et concerne les indications d'espace et de temps et la deuxième est scénique, se concentrant sur les consignes en rapport avec les paroles et les gestes<sup>705</sup>.

Conformément à l'esthétique classique, *Le Cid* de Corneille comporte peu de didascalies<sup>706</sup>. La plupart sont des didascalies internes (mouvements, tons de voix, etc.), inscrites à même les paroles des personnages. Les seules didascalies externes se trouvent aux scènes 2 et 3 de l'acte I, à la scène 1 de l'acte II et aux scènes 4 et 5 de l'acte IV. Dans la scène 2 de l'acte I, la première didascalie signale un mouvement : *le page rentre* en coulisses. L'Infante demande en effet à son serviteur d'aller avertir Chimène qu'elle est déjà en retard pour son entretien quotidien avec la fille du roi. Par la suite, Corneille a recours à la didascalie de geste lorsque l'Infante s'adresse à *Léonor* et non pas au page qui, de retour sur scène, vient d'annoncer la venue de Chimène. Dans la scène 3 du même acte, dans laquelle a lieu la dispute entre le comte et D. Diègue, deux autres didascalies de mouvement apparaissent pour indiquer un jeu de scène crucial : tandis que le premier *donne un soufflet* au père de D. Rodrigue, le deuxième *mettant l'épée à la main* la transfère aux mains de son

<sup>705</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 36.

<sup>706</sup> Sur la question des didascalies dans le théâtre classique, voir Véronique Lochert, *L'écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2009.

adversaire. Cette deuxième didascalie met en évidence le geste de D. Diègue, mais attire aussi l'attention sur cet accessoire d'une importance fondamentale pour l'intrigue : l'épée.

Dans la scène 1 de l'acte II, Corneille précise par une didascalie que le comte *est seul* juste après la sortie de D. Arias. La scène se clôt alors par un soliloque prononcé par le père de Chimène, dans lequel il insiste sur l'importance qu'il accorde à l'honneur et au courage. Finalement, une didascalie de mouvement et une autre de geste se trouvent dans les deux dernières scènes de l'acte IV. À la scène 4, le texte indique que *D. Rodrigue rentre* après avoir fait le récit de la bataille à son roi alors qu'à la scène 5, D. Fernand s'adresse à *D. Diègue* pour commenter la couleur du visage de Chimène, signalant ainsi un début de complicité avec le père de D. Rodrigue. Bref, l'usage des didascalies externes, peu nombreuses dans *Le Cid*, consiste uniquement à décrire les gestes ou les mouvements et, parfois, la position du personnage (le comte seul sur scène) et l'accessoire (l'épée).

### 5.1 Les didascalies de gestes et de mouvements

À l'inverse de son modèle, la *PDC* abonde en didascalies externes. Un grand nombre d'entre elles concerne les gestes et les mouvements des acteurs. À scène 2 de l'acte I, Fatma *donne un petit coup de balai amical* à Madame Carmen. Le geste, qui suit la phrase ironique de Fatma (« Aouah? Toi ti marronn' quand ça march' comm' tu veux?<sup>707</sup>), sert à démasquer la propriétaire, laquelle ne s'intéressait qu'en apparence aux affaires de Chipette. En se rendant compte que la bonne avait compris ses réelles intentions concernant la motivation de sa rencontre avec Chipette « tos lis jors », Madame Carmen est incitée à lui confesser son amour caché pour Roro – le geste permettant

---

<sup>707</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, p. 70.

ainsi de créer une sorte de complicité entre les deux femmes et à déclencher la révélation. L'indiscrétion de Léonor<sup>708</sup> face à l'Infante devient chez Brua plus explicite grâce au geste de Fatma.

Dans la scène 3, Gongormatz *donne un coup de soufflet* à Dodièze. Ce geste, qui imite celui du *Cid*, vient salir l'honneur du père de Roro dans la mesure où il n'a pas seulement été battu par quelqu'un, mais a reçu le coup en présence de sa clientèle, et, de surcroît, avec son propre instrument de travail. Pourtant, si le geste est honteux, il est aussi risible, étant donné l'objet utilisé (le soufflet), qui contraste avec le coup de soufflet de la pièce de Corneille. Suite à l'affront, Dodièze *brandit* l'une de ses espadrilles puis *fait retomber* son bras. Le premier geste du père de Roro est doublement ridicule : tant par la tentative de Dodièze de riposter à l'agression que par le choix de son arme. Le ridicule de la scène devient encore plus évident lorsque Gongormatz se moque de son adversaire en affichant son mépris en regard de l'objet choisi pour le duel : « Oh ! l'homme il est armé! Qué morceau de matraque<sup>709</sup> ». Quant à la riposte, Dodièze lui-même admet le ridicule de la situation : « Mieux qu'on répond pas rien quand on est trop patraque<sup>710</sup> ». La gestuelle du bras retombé accentue le rire dans la mesure où elle s'oppose aux paroles si courageuses prononcées en amont par Dodièze: « Allez, va, tape encor jusqu'à tant que je meurs<sup>711</sup> » !

Dans la scène 4 du même acte, espadrille à la main, Dodièze *arrache* sa décoration puis *essaie de se rechausser*. En arrachant sa décoration, Dodièze signale qu'il ne se sent plus digne de porter la

---

<sup>708</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 77.

<sup>709</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 80.

<sup>710</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 81.

<sup>711</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 80.

médaille, étant donné que la force lui a manqué. Néanmoins, lorsque Don Diègue offre sa position à Don Gomès après avoir été vaincu en duel – « Comte, sois de mon prince à présent gouverneur<sup>712</sup> » – Dodièze ne donne pas le cadeau qu’il a reçu de Monsieur Fernand à Gongormatz. Si Dodièze ne se sent pas assez digne pour le posséder, il juge que c’est également le cas de Gongormatz. Il semble ainsi que Dodièze se défait de l’objet tout en le gardant.

Après avoir arraché la médaille, le marchand de brochettes essaie de se rechausser, et exprime sa déception à l’égard de ses espadrilles n’ayant finalement servi à rien. Dodièze confère donc au soulier la responsabilité de son échec : « Et toi que ti’as rien fait, calamar de savate<sup>713</sup> ». Le geste est pourtant comique, car, n’arrivant même pas à se rechausser, Dodièze exprime sa confusion à l’égard de l’objet : « Au pluss je t’arrégare, au plus je ois pas bien/ Si ma main c’est mon pied ou mon pied c’est ma main<sup>714</sup> ». Ainsi, lorsque Dodièze donne le soulier à son fils, ce n’est pas nécessairement parce qu’il a trouvé « de meilleures mains<sup>715</sup> » pour le porter, mais peut-être plutôt en raison de son inutilité. De plus, si dans *Le Cid*, on note un rituel de délégation, annoncé par la réplique – « Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir/Je le remets au tien pour venger et punir<sup>716</sup> » –, dans la *PDC*, le père *tend l’espadrille* à son fils sans aucune cérémonie et de manière abrupte<sup>717</sup>. Pourtant, à la scène 6, Roro prononce ses stances *l’espadrille à la main*, sur le modèle cornélien. Néanmoins, le geste, bien qu’il soit similaire, est ici dépourvu de toute grandiosité, étant

---

<sup>712</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 3, v. 251

<sup>713</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 82.

<sup>714</sup> *Ibid.*, *Idem*.

<sup>715</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 260.

<sup>716</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 271-272.

<sup>717</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 5, p. 84.

donné que Roro a dans sa main un « petit souyer<sup>718</sup> », contrairement à Don Rodrigue qui porte un « glorieux instrument<sup>719</sup> ».

Finalement, dans la scène 7 de l'acte I, Fifine *fait mine de chercher autour d'elle* sur le sol le corps de Dodièze, lorsque Roro parle de meurtre à venger. Comme Roro utilise les termes « assassinat », « crime », « criminel », « coup mortel » pour se référer à la dispute entre les parents, Fifine tourne en dérision ce champ sémantique lorsqu'elle s'exclame en faisant mine de s'interroger : « D'ailleurs, un accident, comment qu'on s'le maquille<sup>720</sup> » ! Le geste de la bonne suit la phrase ironique prononcée par Fifine. À la fin de la même scène, afin de certifier à Roro que les mots qu'elle attribue à Chipette sont vrais, Fifine *étend le bras et crache à terre* – ce geste grotesque sert à renforcer la véracité de ses paroles mais également à faire rire le spectateur/lecteur.

Les actes suivants sont tout aussi riches en indications concernant les gestes et les déplacements. Les personnages de Brua sont en constant mouvement, tandis que ceux de Corneille sont plus statiques malgré l'intensité de la situation tragique. Toutes ces didascalies traduisent la vivacité de l'action de la parodie. Plus que cela, l'attention portée au geste et au mouvement de manière générale accentue l'importance du langage scénique propre à la farce et à la comédie. Ainsi, les dialogues et les didascalies de la *PDC* déterminent le genre de la pièce et contribuent au passage de la tragédie à la comédie. Rappelons-nous qu'aux origines de la *PDC*, Brua lui-même qualifie sa pièce de « farce algérienne en 4 actes et en vers », et souligne ainsi le recours à des procédés comiques. De plus, par le biais d'allusions à Molière, on pense notamment aux personnages

---

<sup>718</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 85.

<sup>719</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4,

<sup>720</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, p. 89.

d'Alceste et Philente (les marquis qui deviennent dans l'*IDA* Alcinthe et Phileste), l'auteur met en lumière une caractéristique majeure de la pièce qui est l'importance de son travail sur le langage.

Brua accorde également beaucoup d'importance aux sorties des acteurs, qui sont signalées par la didascalie *Exit* ou *Exeunt*. Il précise parfois l'état d'esprit du personnage, par exemple lorsque Roro, à la fin de l'acte I, *exit furax*. Dans la scène 2 de l'acte IV, la sortie de Madame Carmen, coïncidant avec l'arrivée de La Sanche, donne lieu à une brève scène de séduction, puisque la patronne de la maison de tolérance remarque l'amoureux de Chipette avec *un visible intérêt*. La sortie de La Sanche *au bras de Madame Carmen* dans la dernière scène de l'acte IV, suivie progressivement par celle des autres personnages afin que le couple de Roro et Chipette reste seul, sert à représenter l'heureux dénouement pour chaque personnage du triangle amoureux.

De plus, Brua use régulièrement du jeu théâtral de la *fausse sortie*, qui est absent dans *Le Cid*. Il s'agit en effet d'un procédé comique, qui ne convient pas à la tragédie. Par exemple, dans la scène 3 de l'acte I, Gongormatz amorce une sortie après la discussion avec Dodièze sur la décoration du Nitram Ifrikate, mais il revient finalement continuer la discussion lorsqu'il se rappelle que Dodièze l'a traité de « couillon ». Pour sa part, Dodièze souhaite mettre fin à la discussion et fait lui aussi une *fausse sortie*. Mais, de la même façon, il revient parce que Gongormatz l'a appelé « cornard ». Dans cette scène, les stichomythies font monter la tension jusqu'à son apogée : le coup de soufflet. Ce n'est qu'après ce geste que Gongormatz quitte réellement la scène et laisse à Dodièze son soufflet. La fausse sortie la plus comique se trouve à la scène 4 de l'acte III : en réaction au célèbre « Ô Roro, qui l'eût cru? » de Chipette, l'amant revient pour demander : « Qui c'est ce Lustucru?... ». Cette jalousie feinte fait écho à une fausse sortie de Roro signalant sa jalousie à l'égard de La Sanche au début de la même scène. Bref, Brua remplace le statique et le



sérieux de la tragédie classique par le mouvement et le rire de la comédie. Le parodiste propose l'utilisation d'une multiplicité de gestes comiques, lesquels, en combinaison avec les paroles des personnages, permettent de tourner en dérision les actions des personnages cornéliens.

## 5.2 Les didascalies vocales

La *PDC* comporte de plus plusieurs didascalies sonores. Certaines relèvent du bruitage, par exemple celle de la sirène du navire qui *retentit*<sup>721</sup>, annonçant l'arrivée des morts au port. Les plus abondantes sont cependant les didascalies vocales : elles décrivent notamment le chant de Madame Carmen, inspiré par son amour pour La Sanche<sup>722</sup>; les cris de La Sanche *à la cantonade, au comble de la joie* devant la possibilité de conquérir Chipette<sup>723</sup>; ou encore les hurlements de Chipette lorsqu'elle appelle au secours<sup>724</sup>. Nous concentrerons notre analyse sur celles qui décrivent les intonations des voix des personnages, car elles nous paraissent les plus intéressantes pour la production d'effets comiques.

À cet égard, la scène dans laquelle les jeux sur les intonations de voix sont les plus remarquables est la scène 8 de l'acte IV, qui correspond chez Corneille au passage du « récit de la bataille ». Pendant que Roro relate ses exploits, La Sanche *s'entretient à voix basse* avec Ayache. Lorsque le fils de Dodièze s'interrompt, La Sanche, *haut*, commence à expliquer le « duel » de cartes avec son rival. Arrêté par Rodriguez, La Sanche va continuer *la conversation à voix basse* avec Ayache,

---

<sup>721</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, p. 150.

<sup>722</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 170.

<sup>723</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 2, p. 133.

<sup>724</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 8, p. 124.

jusqu'au moment où celui-ci hausse la voix et que les deux conversations finissent par se superposer de manière cacophonique :

AYACHE, *haut*

Y te fait renuncio ?!!

LA SANCHE, *même jeu*

Ouais! Moi j'y dis : « Je joue avec un provinciau? »

Y me fait : « Final'ment, tu me serch' un' dispute? »

RORO, *plus haut*

Nous se levons debout...

LA SANCHE, *même jeu*

Au bout de cinq minutes...

RORO, *hurlant*

Nous se levons debout...

LA SANCHE, *même jeu*

Nous se levons debout!

Y me fait...

RORO

Assis-toi!

*(Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête)*

LA SANCHE, *d'une voix qui s'éteint*

Alors j'y fais : « C'est tout? »<sup>725</sup>

Devant l'insistance de La Sanche à mettre au premier plan son propre récit de partie de ronda, le fils de Dodièze doit parler *plus haut*, ensuite *hurlant*, jusqu'au moment où la situation dégénère et reproduit les événements qui se sont déroulés lors de la partie de cartes qu'évoque La Sanche : une violente action de la part de Roro à l'égard de son rival (*une tape formidable sur la tête*). Nous remarquons d'ailleurs que La Sanche apparaissait déjà en scène avec *un œil poché, la tête*

---

<sup>725</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 179-180.

*bandée*<sup>726</sup>. Ainsi, lorsqu'il demande à Roro, *d'une voix éteinte* : « C'est tout? », la phrase annonce à la fois la conclusion brutale de la partie de cartes et la fin de la narration de La Sanche.

En insérant ainsi une deuxième conversation parallèle au récit des exploits nocturnes de Roro, Brua découpe, comme nous l'avons déjà observé, la longue narration du héros en passages plus courts. Ainsi, Brua instaure un nouveau rythme qui allège la densité du sujet. De surcroît, le parodiste produit le rire, dans la mesure où les deux sujets – celui des exploits de Roro et celui de la partie de ronda – ne se distinguent pas ; au contraire, ils se recourent et s'entremêlent parfois. Les tons de voix très différents nous aident à suivre les deux sujets en même temps, puis nous font rire lorsqu'ils finissent par se fondre complètement l'un dans l'autre.

Enfin, parmi les effets sonores, soulignons la présence des applaudissements, qui sont en étroite relation avec le récit de Roro. De *vifs applaudissements*<sup>727</sup> se font en effet entendre après la première réplique de Roro dans la scène 8 de l'acte IV ainsi que des *applaudissements* après sa dernière réplique dans la même scène. Ceux-ci fonctionnent comme des balises pour délimiter les bornes du récit. Plus que cela, les applaudissements de La Foule produisent aussi un effet de mise en abîme, et accentuent le caractère comique de la scène. En réalité, Brua morcelle la longue tirade de D. Rodrigue, afin d'en évacuer sa dignité et sa valeur symbolique (de récit sacré, inaltérable, solennel – ce qui explique la retenue et le respect des personnes présentes). Les applaudissements, qu'accentuent le morcellement, désamorcent toute possibilité de solennité. Ce contraste est en lui-même comique. Chez Brua, comme la parole de Roro est constamment coupée, les limites du récit doivent être plus claires pour faciliter la bonne compréhension du spectateur/lecteur. De plus, étant

---

<sup>726</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 177.

<sup>727</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, p. 175.

donné que Brua ne maintient pas la même séparation de scènes que Corneille, les applaudissements aident également le spectateur/lecteur à séparer le sujet du récit de Roro de celui de l'arrivée de Chipette. Finalement, les applaudissements produisent un effet de vitalité sur la scène, puisque les auditeurs de Roro participent activement à la scène, même s'ils demeurent muets comme chez Corneille.

### 5.3 Les didascalies d'accessoires

À part les didascalies de mouvement et de voix, Brua utilise aussi des didascalies pour introduire plusieurs accessoires. Le parodiste met en scène les objets suivants : le balai de Fatma, avec lequel la bonne donne un coup amical à sa patronne<sup>728</sup>; la médaille de commandeur du Nitram Ifrikate, qui est offerte par Monsieur Fernand à Dodièze et que celui-ci arrache après l'affront de Gongormatz<sup>729</sup>; le rasoir, avec lequel Chipette mime un coup<sup>730</sup> en annonçant à Fifine qu'elle a porté plainte contre Roro; le calepin de l'Agent de police, dans lequel il prend ses notes<sup>731</sup>; le lampion de Madame Carmen, placé à l'entrée de sa maison<sup>732</sup>, avant la conversation entre celle-ci et sa bonne. Comme nous pouvons le constater, la liste ne comporte que de simples objets du quotidien, ce qui souligne l'intention de l'auteur d'inscrire la *PDC* dans une esthétique réaliste. De plus, il s'agit d'objets représentatifs, voire stéréotypés, de la fonction de chaque personnage dans la pièce : le balai pour le nettoyage de la maison pour la bonne; le calepin pour les registres des irrégularités pour l'agent de police; le lampion pour la propriétaire, dont la maison est certainement

---

<sup>728</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2 p. 70.

<sup>729</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 82.

<sup>730</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, p. 134.

<sup>731</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 195.

<sup>732</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 170.

plus fréquentée le soir; le rasoir pour la fille de l'ancien coiffeur et enfin la médaille arabe, laquelle est désirée par les courtiers de Monsieur Fernand comme récompense aux services rendus. Bref, les didascalies liées aux accessoires aident à caractériser les personnages de la pièce.

Parmi les accessoires indiqués par l'auteur de la *PDC*, quelques-uns ont une présence et une fonction plus marquantes. Ainsi, les didascalies externes mentionnent cinq fois les cartes à jouer. Dans la scène 5 de l'acte II, Madame Carmen se « tire » les cartes et, par ce geste, elle met fin à son « rêve » d'amour pour Roro. À l'inverse, dans *Le Cid*, l'esprit de l'Infante « s'égare » en imaginant sa vie avec le noble fils de Don Diègue : « Si Rodrigue une fois sort vainqueur du combat/ Si dessous sa valeur ce guerrier s'abat » et « s'il peut vaincre le comte<sup>733</sup> ». L'Infante se rend compte qu'elle a besoin d'être consolée par Léonor pour échapper à la folie. Pour sa part, Madame Carmen s'en tient à ce que les cartes annoncent : après les avoir consultées, elle revient à la raison toute seule et admet que « c'est l'amour qu'y [la] tourne en bourrique<sup>734</sup> », en chassant ensuite Fatma pour se retrouver seule avec elle-même. Les cartes de Madame Carmen servent donc à mettre fin, dans la *PDC*, à la souffrance amoureuse qui, au contraire, se prolonge dans *Le Cid*.

Pour La Sanche, les cartes constituent ce qui s'apparenterait presque à une amulette qu'il porte en permanence sur lui. Il *tripote*, il *bat*, il *tire de sa poche*, il *brasse et sort son jeu de ronda*<sup>735</sup>. Les cartes lui permettent également d'expliquer les actions des personnages dans la pièce, y compris les siennes, par le biais de : « Toujours, dans un' partie, y'a deux manch' et la belle<sup>736</sup> », affirme-t-

---

<sup>733</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 5, v. 529-530 et 534 (c'est nous qui soulignons)

<sup>734</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 113.

<sup>735</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 114

<sup>736</sup> *Ibid.*

il à Monsieur Fernand au sujet de Gongormatz ; et aussi « Tu ois l'as de sabrès ? Entention, j'l'escabote /Un', deux, trois!... Ousqu'il est? », explique-t-il au député, au sujet de Roro.

À partir de 1951, lorsque Brua introduit le personnage de La Sanche, les cartes de ce dernier jouent également un rôle important dans l'intrigue de la pièce, puisque le jeu de ronda remplace le vrai duel entre les rivaux.

Ainsi, bien que l'usage en soit différent, Madame Carmen et La Sanche utilisent tous les deux les cartes espagnoles dans la pièce. Ils semblent contrôler plus facilement leur existence en cherchant des explications et des solutions à leurs problèmes à travers les cartes. Les cartes sont ainsi un accessoire important pour ces deux personnages. Elles établissent entre eux un lien intime qui trace leur destin : à la fin de la pièce, ils forment finalement un couple, comme si leur avenir avait été scellé par les cartes.

D'autres accessoires ont un rapport plus étroit avec l'action principale. C'est le cas du soufflet de Dodièze. Si la tondeuse de Gongormatz ne sert qu'à révéler l'état d'esprit du père de Chipette (par exemple par la manière dont il brandit son ancien instrument de travail lors de la sortie d'Ayache<sup>737</sup>), il en va tout autrement pour le soufflet, instrument de travail essentiel du « Lion de Brochettes », dont s'empare l'ancien patron coiffeur<sup>738</sup>. C'est en effet le coup de soufflet donné par Gongormatz à Dodièze qui le déshonore et appelle la vengeance de Roro.

---

<sup>737</sup> « *Il brandit une tondeuse* » (Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 1, p. 97.).

<sup>738</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 3, p. 80.

Le soufflet de Dodièze trouve bien sûr son correspondant chez Corneille dans le soufflet donné du revers de la main par D. Gomès sur la joue de D. Diègue. Le moment de l'apparition du soufflet dans la *PDC* est d'ailleurs en exacte correspondance avec le modèle. Toutefois, si le signifiant converge avec celui que l'on retrouve dans la pièce de Corneille, le signifié diverge bien que l'on retrouve la même idée de coup porté à l'adversaire

Un soufflet de rôtisserie sert à projeter de l'air sur un combustible (bois ou charbon) pour attiser le feu et aussi maintenir la chaleur. Dans la *PDC*, le moment où le soufflet entre en scène correspond à celui où les personnages sont plus exaltés, où les esprits s'échauffent. Ainsi, outre sa fonction d'instrument de travail, le soufflet sert à marquer, comme accessoire de la conduite du récit, le point où la tension culmine, où les adversaires « ont la tête chaude », le « sang chaud ». D'ailleurs, La Sanche justifie postérieurement le coup de soufflet de Gongormatz en utilisant la même métaphore du feu et de la chaleur : « [...] à force à force et pis à peu à peu, / La chaleur! La chaleur !! La chaleur !!! Tu prends feu!<sup>739</sup> ».

Le soufflet met non seulement en relief le caractère ardent des personnages, mais introduit également l'un des aspects qui distingue la *PDC* de son modèle : la question de l'argent. Le fait que Gongormatz ait pris et cassé l'instrument de travail de Dodièze ne va pas sans conséquences pour le vendeur de brochettes. Le « falampo » a frappé le père de Roro « a'c mon soufflet tout neuf, qu'il est mort, ça c'est sûr!<sup>740</sup> », s'exclame Dodièze. Ainsi, la vengeance a aussi un côté pratique : « Ou bien c'est la faillite, ou bien y a plus d'amour »<sup>741</sup>, affirme Roro dans ces stances. Certes, il y

---

<sup>739</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 114.

<sup>740</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 81.

<sup>741</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 5, p. 85.

a la faillite de l'orgueil, la honte d'avoir reçu un coup, mais en frappant Dodièze avec son soufflet et en rendant son instrument de travail inutilisable, le père de Chipette provoque aussi une faillite économique pour la famille de Roro. Conséquemment, Rodriguez répare l'honneur paternel lorsqu'il venge son père, mais il défend aussi les intérêts financiers de sa famille. Si la vengeance de Roro n'améliore en rien la situation financière de la famille, elle sert au moins à punir le comte pour les dommages causés. Quoi qu'il en soit, c'est le comique produit par l'utilisation d'homonymes qui constitue le réel intérêt de cette scène. Brua aurait pu prendre n'importe quel autre accessoire utilisé par un vendeur de brochettes, à commencer par les broches elles-mêmes. S'il choisit le soufflet, c'est précisément pour l'effet sonore de l'homonymie. La preuve en est que, dans *Le Cid*, il n'y a qu'une arme de combat (l'épée), tandis que chez Brua, Dodièze est frappé par son adversaire avec son soufflet, tandis qu'il essaie de riposter avec son espadrille. L'essentiel pour le parodiste était ainsi de conserver le terme utilisé par Corneille dans la scène de l'affront, alors que pour la suite du récit, c'est l'espadrille et non plus le soufflet qui sera mise en évidence.

L'espadrille de Dodièze, qui remplace l'épée de Don Diègue, est le plus important des accessoires dans la *PDC*, tant par son nombre d'apparitions sur scène que par son rôle dans la pièce. Rappelons que l'épée est le seul accessoire auquel Corneille fait référence dans une didascalie externe, dans la scène de l'affront plus précisément (elle est toutefois aussi mentionnée dans certaines didascalies internes). Pour sa part, Brua mentionne quatorze fois l'espadrille dans les didascalies externes, et elle a une présence manifeste dans tous les actes de la parodie. Elle apparaît d'abord dans la scène 3 de l'acte I, en exacte correspondance avec son modèle cornélien. Brua signale ensuite la présence



de l'espadrille dans des moments clés de la pièce, comme celui du monologue de Dodièze<sup>742</sup>, de la délégation<sup>743</sup> ou des stances de Roro<sup>744</sup>.

L'espadrille est, comme les autres objets de la pièce, un accessoire du quotidien, porté exclusivement par la classe populaire. Il était d'usage que quelqu'un (homme ou femme) prenne sa savate (ou espadrille) et la brandisse comme pour donner des coups : geste menaçant, de défense, pour corriger des enfants, etc. Pour cette raison, l'espadrille est, dans la classe populaire de Bad-el-Oued, l'équivalent de l'épée chez les nobles décrits par Corneille. C'est ainsi le décalage entre les deux textes qui crée le comique. En outre, l'espadrille n'est pas un symbole de virilité, elle n'est pas faite pour le duel, elle est fragile et même molle lorsqu'on l'agite, ce qui provoque le rire du spectateur/lecteur en raison du contraste manifeste avec l'univers dépeint dans *Le Cid*. Lorsqu'au lieu de brandir l'espadrille, Dodièze essaie de la rechausser, on met en scène un procédé comique de dimension métaphorique : la savate, auparavant choisie comme arme de combat, redevient un objet trivial. Également, lorsqu'elle suscite le dégoût de Chipette, ce n'est pas en raison de son potentiel meurtrier, mais de son odeur de « souyer » puant.

La tondeuse de Gongormatz a une autre symbolique : elle est liée au travail du coiffeur. Comme le soufflet de Dodièze, les deux objets permettent de caractériser les deux personnages par leur profession dans la pièce. Dans le cas de Gongormatz, l'effet comique n'est pas produit par le décalage, mais par la valeur métaphorique de la tondeuse en tant qu'arme de combat. Lorsque

---

<sup>742</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, p. 81. Chez Corneille : « [D. Diègue] Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense... » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 5, v. 257.)

<sup>743</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 5, p. 82. Chez Corneille : « [D. Diègue] Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir, /Je le remets au tien pour venger et punir ». (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 271-272.)

<sup>744</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, p. 84. Chez Corneille : « [D. Rodrigue] Fer qui cause ma peine, /M'es-tu donné pour venger mon honneur ? /M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ? ». (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 318-320.)

Gongormatz arpenté la scène avec sa tondeuse, il se fait menaçant à l'égard de ceux qui ne prendraient pas son parti.

Bref, en comparaison avec l'épée, l'espadrille s'avère ridicule. Elle n'a pas la même utilité ou la même valeur pour les duellistes que dans *Le Cid*. Le motif cornélien de l'épée est tout à fait vidé de son sens noble lorsqu'on lui substitue une simple espadrille. Par conséquent, la densité des actions tragiques et la souffrance provoquée par le fer sont démontées dans la *PDC* pour faire place au grotesque, à la légèreté et au rire.

#### 5.4 Les didascalies d'émotion

Une quatrième catégorie s'ajoute à la liste des indications scéniques : les didascalies d'émotion. En effet, presque tous les personnages de la *PDC* voient certaines de leurs émotions décrites dans des didascalies externes. Il y a notamment deux scènes dans lesquelles les personnages se montrent à fleur de peau, ce qui justifie la présence de plusieurs indications sur l'état psychologique des personnages. C'est sur ces scènes que nous concentrerons notre analyse.

Dans la scène 4 de l'acte IV, Roro, *lugubre*<sup>745</sup>, annonce à Chipette qu'il va mourir. La fille de Gongormatz est indifférente et ironise : « Tu vas mourir? Après? Pense à ceuss-là qu'y restent. / Et pis d'abord, ici, c'est pas les Pomp' Funestes!<sup>746</sup> ». Ce à quoi le fils de Dodièze lui répond *sombrement sarcastique* et poursuit en lui parlant de La Sanche, que Chipette avait choisi pour

---

<sup>745</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, p. 165.

<sup>746</sup> *Ibid.*

défenseur. À la mention du nom du rival de Roro, la fille de Gongormatz démontre *une pointe d'inquiétude* et au moment où Roro, *tournant autour de la scène*, affirme qu'il « cour[t] après [s]on enterr'ment », elle le suit, *affolée*.

Les didascalies d'émotion, dans cette scène, servent à illustrer comment chaque personnage passe d'un état d'esprit à un autre, jusqu'à mener à une inversion de la situation dramatique. Si Chipette, par son ton ironique, se montre arrogante au début de la scène, elle termine *en pleurs* sa dernière réplique et *rentre chez elle en courant*. Au contraire, Roro, d'abord *lugubre*, devient ensuite *sarcastique*, puis *se découvre* après avoir fait une déclaration solennelle et emplie de fierté, qui pourrait presque servir d'oraison funèbre à son propre enterrement. Son sens de l'ironie transparait cependant dans ces vers : « Et pis, j'aurai l'honneur, quand je s'rai d'sous la terre, /D'aller fair' temps en temps un' visite à ton père...<sup>747</sup> ».

Pour représenter ces transformations de l'état d'esprit du couple et du rapport de force entre les deux protagonistes, Brua s'est inspiré de la scène correspondante du *Cid*, dans laquelle la ponctuation, le rythme des vers et quelques didascalies internes fonctionnent comme des marqueurs d'émotion. Toutefois, par un procédé de détournement comique, il a également repris le terme « courir », présent chez Corneille – courir « à ces heureux moments <sup>748</sup> », courir « à mon supplice <sup>749</sup> », courir « au trépas <sup>750</sup> » –, pour en effacer le sens figuré et en mettre en évidence le sens propre, comme si Roro pourchassait littéralement quelque chose. Le fait de voir Chipette courir après son amant accentue le caractère risible de la scène, puisque c'est comme si

<sup>747</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, p. 169.

<sup>748</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 5, v. 1471.

<sup>749</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 5, v. 1480.

<sup>750</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 5, v. 1547.

l'irrationalité de leur comportement était transférée d'un personnage à l'autre. C'est ainsi qu'à la scène 6 de l'acte IV, Fatma résume en ces termes la rencontre des amants :

Chipette, ou'allah! ji crois qu'y sont perdi la tête.  
 Y court, y cout derrière, it c'ist ça la porsouite !  
 It pis, por diclari la guerre à son l'enn'mi,  
 Y sarche on tarailor, y trove on riformi !  
 La Sanche il est fouti !<sup>751</sup>

Un autre passage dans lequel les didascalies d'émotion apparaissent en grand nombre se trouve à la scène 9 de l'acte IV. Dans cette dernière, le personnage de Chipette révèle plus que les autres ses émotions. Elle dévisage tout d'abord La Sanche *avec horreur*, en pensant qu'il a assassiné Roro. Ensuite, lorsque M. Fernand lui enjoint de tenir sa promesse de rester avec La Sanche, la fille de Gongormatz se *pâme*. Pourtant, lorsque le député révèle la tromperie, Chipette passe *de la violence à l'égaré*, en insistant sur la mort de son père qui doit être vengée. Elle est *de plus en plus égarée*. Par la suite, *sans entendre* les autres personnages de la pièce, Chipette continue d'agir de façon irrationnelle. Elle atteint le paroxysme de son délire lorsqu'elle prononce une réplique qui se situe *entre les imprécations de Camille et les fureurs d'Oreste* et ensuite *pique une crise de nerfs*. Les émotions de Chipette sont si intenses dans cette scène qu'elles provoquent une *agitation générale*. Toutefois, après cette explosion d'émotions, le personnage reprend ses esprits d'une manière aussi soudaine qu'inattendue. Chipette répond à la blague de Dodièze de façon *naturelle*, comme si, subitement, elle revenait à son état normal, ce qui, évidemment questionne les émotions qu'elle vient d'exprimer. C'est finalement le changement radical et soudain de l'humeur de Chipette qui déclenche le rire.

---

<sup>751</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 172.

Outre les didascalies, l'émotion est aussi traduite dans cette scène par la condensation de quelques scènes du *Cid*. Bien que la scène 9 de l'acte IV de la parodie corresponde plus directement à la scène 5 de l'acte IV du modèle cornélien, on y trouve toutefois des traces d'autres passages de la tragédie de Corneille. C'est justement le personnage de Chipette qui s'en fait l'écho. Il y a notamment une reprise de la scène 5 de l'acte V de Corneille, lorsque Chipette traite La Sanche de « fugure d'assassin <sup>752</sup> »; des ressemblances avec la scène 3 de l'acte III du *Cid*, quand elle affirme que « on s'l'a moitié tué!... <sup>753</sup> »; une adaptation d'un vers célèbre, quand elle insiste : « Lévez-moi se souyer, je peux pas le sentir <sup>754</sup> ». Ainsi, Brua multiplie les références à Corneille dans la scène 9 et, par conséquent, les émotions diverses qu'expriment les personnages dans l'œuvre de ce dernier. Il y ajoute cependant des éléments qui ne se trouvent pas chez Corneille. Ceux-ci permettent d'exacerber, en particulier chez Chipette, la tension émotive. La relation établie entre M. Fernand et La Sanche en est un bon exemple : pour mieux confondre Chipette, Monsieur Fernand *donne un coup de coude* complice à La Sanche; même si celui-ci se montre *écœuré* du jeu proposé par le député, il y participe.

### 5.5 De 1941 à 1972 : principaux changements

La plupart des modifications effectuées par Brua au long des versions concernant les didascalies sont des ajouts. Les révisions ou les exclusions sont moins abondantes, en particulier ces dernières. Concernant les ajouts de didascalies, le plus grand nombre a été inséré en 1951 et, en général, elles suivent l'insertion de nouvelles scènes ou de nouvelles répliques dans la pièce. La création du

---

<sup>752</sup>Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 184 ; Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 5, v. 1714.

<sup>753</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 188 ; Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 3. v. 809.

<sup>754</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, p. 189 ; Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 3, v. 867.

personnage de La Sanche a considérablement changé autant le nombre de scènes que de répliques et, par conséquent, de didascalies. Il ne s'agit pourtant pas de la seule restructuration par laquelle la pièce est passée en 1951.

Concentrons-nous tout d'abord sur l'insertion de ce nouveau personnage. Dans la scène 6 de l'acte II, dans laquelle La Sanche apparaît pour la première fois dans la pièce, le nombre de didascalies passe de 2 à 12. Parmi celles-ci, 7 sont attribuées au joueur de ronda, 4 à Monsieur Fernand et 1 à Ayache. À l'exception des didascalies qui mettent en évidence la conversation entre La Sanche et le député à propos du comte (situation déjà connue du *Cid*), certaines s'opposent au modèle cornélien et servent notamment à décrire le personnage par son rapport au jeu de cartes, lequel il *tripote et bat*.

Par la suite, la scène 2 de l'acte III est insérée en fonction de La Sanche et toutes les 7 didascalies de la scène sont consacrées au personnage<sup>755</sup>. Elles portent sur la gestuelle du joueur de ronda et sur ses émotions face à Chipette. En claire opposition à la discrétion de son correspondant chez Corneille, qui se déclare à Chimène en offrant ses services<sup>756</sup>, La Sanche exagère sa gestuelle (*Il met un genou en terre; Il salue Chipette chevaleresquement*<sup>757</sup>) afin de convaincre Chipette de son amour et de sa capacité à faire justice, en se disputant avec Roro. Les didascalies révèlent aussi les

---

<sup>755</sup> Ce n'est qu'en 1972 que Brua ajoute une didascalie qui est attribuée à Chipette, mais qui est aussi en rapport avec le personnage de La Sanche. Face aux témoignages du joueur de ronda de son intérêt pour Chipette, celle-ci reste *froide*. (Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 2, p. 132.)

<sup>756</sup> « [D. Sanche] Employez mon amour à venger cette mort » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 2, v. 779.).

<sup>757</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 2, 1951, p. 80, 82.

émotions de l'amoureux de la fille de Gongormatz, qui est *vexé, joyeux, fier*<sup>758</sup>, tandis que son correspondant chez Corneille n'exprime que son bonheur, en affirmant discrètement qu'il est « trop content<sup>759</sup> ».

Dans la scène 3 de l'acte IV, les manifestations effusives de La Sanche sont encore une fois décrites par les didascalies. Pour la seconde fois, il réalise deux de ses gestes : *il met un genou en terre et il fredonne « la charge »*<sup>760</sup>. La Sanche fait rire parce que son comportement est proche de celui d'un automate qui répète inlassablement les mêmes gestes. De plus, comme nous avons déjà signalé, son attitude face à Chipette est exagérée, démodée, ridicule et, pour cette raison, comique. L'allusion à « la charge » et au fait qu'*il se relève et salue militairement*, renforce le côté mécanique de ses mouvements, tel un soldat en marche. Pourtant, s'il est ridiculisé et littéralement battu, comme les didascalies de la scène 8 de l'acte IV témoignent de son état physique le soulignent (*un œil poché, la tête bondée*<sup>761</sup>) et qu'il est *écœuré*<sup>762</sup>, Brua lui offre un semblant de rédemption, lorsqu'*il sort, au bras de Madame Carmen*<sup>763</sup>, comme la didascalie de la dernière scène de l'acte IV l'indique. Bref, les didascalies attribuées en 1951 à La Sanche servent à décrire ce personnage par ses gestes et ses émotions et à lui offrir une réhabilitation que son correspondant cornélien n'obtient pas, tout comme dans les versions précédentes de la *PDC*. Nous observons qu'aucune modification n'a été faite dans les didascalies qui portent sur La Sanche après 1951.

---

<sup>758</sup> *Ibid., Idem.*

<sup>759</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 2, v. 792.

<sup>760</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 3, 1951, p. 101.

<sup>761</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 8, 1951, p. 110.

<sup>762</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, 1951, p. 115.

<sup>763</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10, 1951, p. 120.

Bien qu'une grande partie des ajouts réalisés en 1951 sont faits en raison de l'insertion du personnage de la Sanche, ils ne concernent pas uniquement son personnage. Un exemple se trouve dans la scène 4 de l'acte IV, dans laquelle La Sanche est absent, mais où presque toutes les émotions du couple d'amants (*lugubre*<sup>764</sup>, pour le héros; *avec une pointe d'inquiétude*<sup>765</sup>, *affolée*<sup>766</sup> et *en pleurs*<sup>767</sup> pour l'héroïne) et tous les mouvements qu'ils réalisent (*mouvement du menton vers les coulisses*<sup>768</sup>, pour le héros; *elle rentre chez elle en courant*<sup>769</sup>, pour l'héroïne) se justifient par le duel qui aura bientôt lieu entre les rivaux. Également, la scène 6 de l'acte IV entre Madame Carmen et Fatma mettent en valeur les gestes et les émotions de deux femmes, lesquels ont un lien avec La Sanche (*chantonnant*<sup>770</sup> et *sursautant*<sup>771</sup>, pour la patronne; *grave*<sup>772</sup>, pour la bonne). En outre, certains ajouts effectués en 1951 n'ont aucun rapport avec la création du personnage de La Sanche. À titre d'exemple, nous citons certaines didascalies déjà analysées : à la scène 4 de l'acte I, où Dodièze *arrache sa décoration et essaie de se rechausser*<sup>773</sup> après l'affront de Gongormatz; à la scène 5 de l'acte II, où Fatma fait un *petit pas de ballet*<sup>774</sup> pour signaler le manque de raison de Madame Carmen; à la scène 4 de l'acte III, où face à l'apparition soudaine de Roro, *Fifine soutient Chipette*<sup>775</sup>.

Parmi les ajouts réalisés dans la version de 1951 et qui n'ont pas une relation stricte avec La Sanche, l'un des plus remarquable concernant les didascalies se trouve dans la scène finale. Dans la scène

---

<sup>764</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1951, p. 101.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>766</sup> *Ibid.*, *Idem.*

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>770</sup> *Ibid.*, *Idem.*

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>772</sup> *Ibid.*, *Idem.*

<sup>773</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, 1951, p. 58.

<sup>774</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 5, 1951, p. 66.

<sup>775</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1951, p. 84.



7 de l'acte IV de la version originale de la *PDC*, Brua décrit l'action et l'état d'esprit des personnages de la façon suivante : *Depuis le début de cette scène, les autres personnages, excédés, se sont retirés peu à peu. Il ne reste que l'Agent de Police, qui ne va pas tarder à en faire autant*<sup>776</sup>.

Nous observons que ce qui est seulement décrit dans la version de 1941 devient action en 1951.

Les principaux personnages mettent en scène leur excès : Roro est *rêveur*<sup>777</sup>, Dodièze *explose à retardement*<sup>778</sup>, Monsieur Fernand parle *avec l'accent*<sup>779</sup> des autres personnages. Pourtant, l'intensité des émotions et la multiplicité des gestes et des mouvements qui mettent en évidence l'état d'esprit des personnages se déclenchent dans la scène 8, culminent dans la scène 9 et s'achèvent dans la scène 10 de l'acte IV. Dans cette dernière scène, c'est seulement après avoir exprimé leurs excès que les personnages commencent à quitter le plateau. Brua insère donc une nouvelle didascalie pour décrire exclusivement la sortie des personnages, et ce, de façon plus précise qu'auparavant : *Monsieur Fernand se hâte vers la sortie. Tous les autres personnages ont fait de même. Il ne reste que l'agent de police qui prend des notes sur un calepin*<sup>780</sup>. À la différence de la version de 1941, dans la version de 1951, le parodiste propose l'ordre par lequel les personnages doivent quitter la scène et la façon de laquelle ils doivent le faire.

Outre les didascalies insérées en 1951, d'autres, moins abondantes mais non moins importantes, apparaissent avant et aussi après cette année-là. Parmi celles-ci nous remarquons l'insertion de didascalies effectuée en 1944 dans la scène 2 de l'acte II, au milieu du discours de Madame Carmen. Étant donné l'ajout de nouveaux vers à la réplique de la propriétaire, Brua attribue des

---

<sup>776</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 7, 1941, p. 76.

<sup>777</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 10. p. 119

<sup>778</sup> *Ibid.*, *Idem*.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 121.

didascalies à Fatma, afin d'alléger le grand bloc de texte que doit déclamer Madame Carmen. Plus que cela, les deux didascalies insérées au milieu de la réplique de la propriétaire – « *Depuis un moment, Fatma est distraite* » et « *Fausse sortie de Fatma* »<sup>781</sup> – rendent compte du désintérêt de la bonne au sujet des amours de sa patronne. Il s'agit d'un aspect scénique intéressant : le parodiste coupe la longue réplique de Madame Carmen, qui pourrait ennuyer le spectateur, et concentre dans le personnage de Fatma l'ennui que le public pourrait sentir.

Les deux didascalies sont en claire opposition avec le modèle cornélien. Tout d'abord, Léonor est intéressée par le discours de l'Infante et se montre même empathique au sujet de l'amour dont souffre la princesse de Castille pour D. Rodrigue, un « simple cavalier<sup>782</sup> ». De son côté, lorsque Madame Carmen confesse son amour pour Roro, Fatma est « *distracte* » et affirme ne pouvoir rien dire à sa patronne, puis qu'elle n'est que la bonne et « la mauresque i' travaille, i' doit pas discuti<sup>783</sup> ». Bref, Fatma n'a pas le temps de proférer de longs discours, contrairement à Léonor. À ce sujet, comme nous avons déjà remarqué, Fatma fait une critique sociale en mettant en évidence le fait que, dans le contexte dans lequel elle s'insère, « la mauresque » ne doit que travailler.

À la suite de ces deux didascalies attribuées à Fatma, nous remarquons l'utilisation du procédé de la *fausse sortie*, lequel est utilisé exclusivement par la comédie et qui est ici aussi lié au personnage de la bonne. Dans cette scène, il sert à démontrer que tandis que la bonne s'inquiète de son travail (« [Madame Carmen] Je veux pas des cafards dans mon salon mauresque »), sa patronne la retient en forçant la discussion (« [Madame Carmen] Attends, ma belle, attends. Je cause des cafards! /

<sup>781</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, 1944, p. 16.

<sup>782</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 2, v. 88. « [Léonor] Madame, après cela je n'ai rien à vous dire, / Sinon que de vos maux avec vous je soupire » (*Ibid.*, v. 125-126).

<sup>783</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 2, 1944, p. 17.

Eh! ben, je m'en tiens un kif-kif un calamar. / I' remue dans mon cœur...<sup>784</sup> »). À cet égard, la répétition du terme « mauresque » rappelle au spectateur/lecteur que les scènes sont en étroit rapport : la propreté du « salon mauresque » est justement garantie par « la mauresque ». Bref, les deux didascalies de Fatma, lesquelles sont associées à l'insertion de nouveaux vers dans la réplique de Madame Carmen, servent à décrire le personnage de la bonne par le biais de son rapport avec sa patronne et à alléger la tirade de la propriétaire.

Dans la version de 1945, l'insertion des didascalies suit également les modifications effectuées dans les répliques. Dans les scènes 3 et 5 (qui postérieurement deviendront les scènes 4 et 6) de l'acte III, de nouvelles indications scéniques sont attribuées à Roro. Mettons côte à côte la version de 1941 et celle de 1945 afin de suivre les changements réalisés par le parodiste.

RORO  
Mieux je meurs!

CHIPETTE  
Allez! causez français! Résultat garanti!

RORO  
~~Excusez-nous, mignonne. On a pas l'habitude.  
I' faut pour qu'on comprend n'a'oir fait ses études.~~

CHIPETTE  
~~Ah! morté guidamourte!~~

RORO, *riant*  
~~Aïe manman! Qui l'eût cru?~~

CHIPETTE  
~~Ma tête elle est malade, alors... elle entend plus.~~

RORO  
~~Adios! Tu m'as tué rien qu'avec ces paroles.  
Houlà! je vas mourir de tant que je rigole!~~

RORO  
Mieux je meurs !  
[...]<sup>786</sup>

CHIPETTE  
O Roro, qui l'eût cru ?

RORO  
Atso! Comment qu'ti as dit?

CHIPETTE  
Allez ! causez français ! Résultat garanti !

RORO, *après une fausse sortie.*  
Qui c'est ce Lustucru ? Tu veux pas me le dire ?  
Adios ! Tu m'as tué... Si je meurs, c'est de rire !

CHIPETTE  
Si tu meurs à de bon, si ti es même achi-mort,  
Tu peux crier cent ans, moi je sors pas dihors.  
Allez, roule et surtout entention les oitures !  
(Exit Roro)<sup>787</sup>

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>786</sup> Cette partie marquée avec des points de suspension entre crochets dans la *PDC* correspond à la continuité du dialogue entre les amants qui a été récréée par Brua en parallèle avec celui existant chez Corneille.

<sup>787</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1945, p. 76.

CHIPETTE

Si tu meurs à de bon, si ti es même achi-mort,  
Tu peux crier cent ans, moi je sors pas dihors.  
Allez, roule et surtout entention les oitures !  
(Exit Roro)<sup>785</sup>

Le changement réalisé dans les répliques et les didascalies mettent la version de 1945 en étroit rapport avec le modèle cornélien. Le vers « Qui l'eût cru ? », qui dans la version de 1941 est prononcé par Roro, est dorénavant attribué à Chipette, à la manière de la pièce de Corneille<sup>788</sup>. Par ailleurs, les répliques coupées dans la version de 1941, y compris les didascalies, disparaissent complètement afin de laisser place au dialogue qui suit l'exclamation « Mieux je meurs ! », qui fait écho au modèle cornélien. En 1945, le dialogue entre Chipette et Roro est reformulé afin de se rapprocher de celui du *Cid*.

RODRIGUE  
Que je meure !  
[...]

CHIMÈNE  
Rodrigue, qui l'eût cru ?  
[...]

CHIMÈNE  
Va-t'en, encore un coup, je ne t'écoute plus.

RORO  
**Adieu** ; je vais traîner une mourante vie,  
Tant que par ta poursuite elle me soit ravie.

CHIMÈNE  
Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi  
De ne respirer pas un moment après toi.  
**Adieu ; sors**, et surtout garde bien qu'on te voie.<sup>789</sup>

RORO  
Mieux je meurs !  
[...]

CHIPETTE  
O Roro, qui l'eût cru ?

RORO  
Atso! Comment qu'ti as dit?

CHIPETTE  
Allez ! causez français ! Résultat garanti !

RORO, *après une fausse sortie*.  
Qui c'est ce Lustucru ? Tu veux pas me le dire ?  
**Adios** ! Tu m'as tué... Si je meurs, c'est de rire !

CHIPETTE  
Si tu meurs à de bon, si ti es même achi-mort,  
Tu peux crier cent ans, moi je sors pas dihors.  
**Allez, roule** et surtout entention les oitures !  
(Exit Roro)<sup>790</sup>

<sup>785</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1941, p. 55.

<sup>788</sup> « [Chimène] Rodrigue, qui l'eût cru ? ». À Don Rodrigue appartient la réplique suivante : « Chimène, qui l'eût dit ? » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène IV, v. 987.).

<sup>789</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 992-997. (C'est nous qui soulignons)

<sup>790</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, 1945, p. 76. (C'est nous qui soulignons)

Comme nous pouvons constater, Brua s'approche du modèle cornélien par le nombre de répliques et par la thématique : celle de la rencontre entre le couple d'amants et de l'offre de Roro à Chipette. Le ton du dialogue est néanmoins tout autre. Tandis que Chimène ne veut plus écouter D. Rodrigue – parce qu'il faut qu'il se prépare pour le duel contre D. Sanche – Chipette, au contraire, incite Roro à « causer français », après avoir prononcé une variante du célèbre vers cornélien : « O Roro, qui l'eût cru ?<sup>791</sup> ». En 1945, « causer français » signifie parler en langage du XVII<sup>e</sup>, tandis qu'en 1941, lorsque Chipette invite Roro à « causer français », elle se réfère plutôt au « français naturel » en opposition au pataouète ; raison pour laquelle Roro lui répond : « Excusez-nous, mignonne. On a pas l'habitude. /I' faut pour qu'on comprend n'a'oir fait ses études ». Les paroles de Roro sont ironiques, mais elles traduisent aussi un certain ressentiment, dans la mesure où elles marquent bien la distance entre ceux qui parlent en pataouète (un dialecte populaire) et ceux qui peuvent s'exprimer facilement en « français naturel ». S'il rit de la situation, Roro est tout de même déprécié par rapport à ceux qui peuvent « causer français ». D'après Chipette maîtriser le français dans ce contexte signifie quelque chose : « résultat garanti ».

La réplique de 1945 devient moins locale, puisque le français classique est loin tant du français naturel que du pataouète. Bref, par sa « *fausse sortie* » Roro signale sa jalousie, certes, mais il rit aussi du vers déclamé par Chipette, lequel finalement n'appartient qu'à Corneille et à son époque. En déplaçant dans un autre contexte le vers déclamé par Chimène, le parodiste crée un effet de décalage. Roro le trouve bizarre et « meurt de rire », ce qui contraste avec la promesse de Chimène dans *Le Cid* de « traîner une vie mourante ». Chez Corneille, les didascalies internes de ce dialogue (qui d'ailleurs sont reproduites chez Brua) indiquent que D. Rodrigue va bientôt quitter

---

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 75.

la scène. Dans la *PDC*, néanmoins, l'ajout de la *fausse sortie* accentue les contrastes avec le modèle cornélien et produit le comique de la scène. Le rire advient aussi de l'opposition entre la rigidité morale des personnages cornéliens et le caractère instable des personnages de Brua.

Toujours dans la version de 1945, nous remarquons que la scène 5 de l'acte III – qui est celle de la conversation entre Dodièze et Roro après le deuxième monologue du père – est truffée de didascalies, à la différence du modèle cornélien. Tandis que dans *Le Cid* Don Rodrigue est accablé (« Hélas ! ») par la mort du comte, puisqu'elle l'a privé de l'amour de Chimène, dans la *PDC*, Roro se montre dédaigneux envers Dodièze ; il souhaite se distancier de son père (« Tchâo ! ») et poursuivre son chemin : « *Il s'éloigne vers la maison de Chipette*<sup>792</sup> ». Dodièze est *vexé*<sup>793</sup> par les paroles de son fils et se met à rigoler à la fin de sa réplique en disant : « Et rends-moi mon souyer, qu'j'ai le pied comm' la glace<sup>794</sup> ». De son côté, Don Diègue ne prenait pas non plus au sérieux la douleur de son fils, puisqu'il lui propose : « Viens baiser cette joue...<sup>795</sup> ». Pourtant, chez Brua, la scène est comique par le renversement de la fonction du soulier, qui, auparavant, était une arme de combat et a dorénavant perdu sa fonction métaphorique. La réponse de Roro – « Méteunant qu j'lai rendu, je peux m'laver les mains' » – précédée d'un premier geste *lui rendant son espadrille* et d'un deuxième *geste à la Ponce Pilate*, est aussi comique. Roro joue sur le double sens du lavage des main. Il se défait, métaphoriquement, de toute responsabilité, mais, plus littéralement, nettoie ses mains sales.

---

<sup>792</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, p. 77.

<sup>793</sup> *Ibid.*, *Idem*. Cette didascalie disparaît dans les versions ultérieures.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>795</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 6, v. 1037.

Par la suite, les didascalies signalent plutôt des rapprochements que des écarts avec le texte cornélien. Roro pousse à l'extrême la demande de D. Rodrigue à D. Diègue (« Ne me dites plus rien...<sup>796</sup> »), et à son tour ne laisse pas de place à son père qui *veut parler*<sup>797</sup>. Alors que D. Rodrigue est agacé (« Ah ! que me dites-vous ?<sup>798</sup> ») par l'affirmation de D. Diègue sur l'amour et l'honneur<sup>799</sup>, Roro est, quant à lui, *rêveur*<sup>800</sup>, puisque l'affirmation correspondante dans la *PDC*, laquelle est annoncée par Dodièze, avait été déjà reprise par Fifine affirmant citer Chipette. Ainsi, dans un second temps, la rêverie de Roro laisse place à l'agacement, étant donné qu'il se montre *scandalisé* par la façon dont son père considère son amour pour Chipette. Finalement, si les cris du peuple dans *Le Cid* dénoncent le désordre de la cour et l'invasion du pays par les maures<sup>801</sup>, le *retenti[ssement]* de la sirène d'un navire annonce l'arrivée des morts et la possibilité de victoire de Monsieur Fernand au scrutin. Bref, la scène qui en 1941 n'avait aucune didascalie est, en 1945, parsemé d'indications scéniques variées (gestes et mouvements, son, accessoire, émotion).

Les insertions des didascalies dans cette scène, encore une fois, suivent des changements effectués dans les répliques. En 1941, Dodièze n'exige pas de son fils qu'il *lui rend[e] ses espadrilles*, et par conséquent, le *geste à la Ponce Pilates* suivi d'une longue réplique reformulée ne trouve pas de correspondances dans la version originale. Par ailleurs, en 1941, les émotions ne sont pas indiquées dans les répliques déjà existantes par des didascalies, comme c'est le cas de « Qui c'est qu'il a dit ça ? », « C'est papa, grand couillon ! ». Bref, en 1945 les didascalies de cette scène mettent en

---

<sup>796</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 6, v. 1051.

<sup>797</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 5, p. 79.

<sup>798</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 6, v. 1060.

<sup>799</sup> « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir » (*Ibid.*, v. 1059.).

<sup>800</sup> En 1972, la même didascalie sera utilisée par Brua dans la scène 7 de l'acte I, lorsque Fifine prononce pour la première fois ce vers devant Roro (p. 89), en établissant ainsi l'exacte correspondance entre le premier moment où le vers apparaît et le deuxième.

<sup>801</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 6, v. 1077-1078.

évidence le comique, mais aussi l'état d'esprit des personnages. En 1951, une dernière didascalie sera ajoutée à cette scène afin de préciser la manière dont Dodièze prononce son affirmation : « c'est papa, grand couillon !<sup>802</sup> ».

Une autre scène de la version de 1945 dans laquelle l'ajout des didascalies est remarquable, est la scène 6 de l'acte IV. Cette année-là, le parodiste commence à ébaucher ce qui sera la scène 9 de l'acte IV de la version de 1951. Dans la version de 1945, il manque encore les répliques du début, qui apparaîtront en 1951 et qui porteront sur les échanges entre La Sanche et les autres personnages. Pourtant, dans les nouvelles répliques de la version de 1945, presque toutes les didascalies d'émotion, notamment celles en lien avec Chipette, sont déjà présentes et figurent également dans la version de 1951.

Les répliques nouvellement insérées en 1945 n'ont pas de correspondance avec *Le Cid*, bien que l'on allude à des vers cornéliens, comme : « On s'l'a moitié tué!<sup>803</sup> », « Calmez-vous l'un et l'autre et parlez à loisir<sup>804</sup> », « O Roro, qui l'eût cru?<sup>805</sup> », entre autres. Comme nous avons souligné lors de notre analyse, ce qui se dessine dans cette scène tant par les répliques que par les didascalies est le caractère irrationnel de Chipette et qui se distingue à la fois de Chimène et de la Chipette des versions précédentes. Dans cette scène, le rôle des didascalies d'émotion est donc de révéler l'état d'esprit des personnages, notamment celui de la fille de Gongormatz, et de préparer une fin de pièce lors de laquelle les émotions sont exacerbées, et non apaisées, à la différence du modèle

---

<sup>802</sup> Il s'agit de la didascalie « *sévère mais juste* » qui précède la phrase du père de Roro. (*Ibid.*, 1951, p. 92.)

<sup>803</sup> Edmond Broua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1945, p. 97. « [Chimène] la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 3, v. 800.)

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 98. « [Don Fernand] Levez-vous l'un et l'autre et parlez à loisir » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 8, v. 655.).

<sup>805</sup> *Ibid.*, *Idem*. « [Chimène] Rodrigue, qui l'eût cru ? » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte III, scène 4, v. 987.).



cornélien. Dans la version de 1945, une grande quantité de répliques et de didascalies sont insérées après l'affirmation de Monsieur Fernand : « Chipette, ta douleur a paru trop visible<sup>806</sup> », dont la première attribuée à Chipette est *de la violence à l'égarement*.

Dans la version de 1941, au lieu de mettre en action l'égarement de Chipette uniquement par des échanges entre celle-ci et les autres personnages ou encore par des manifestations visibles dans sa gestuelle, Brua opte pour l'attribution d'une seule réplique à Chipette, dans laquelle elle témoigne de sa douleur lorsqu'elle entend l'affirmation du député.

CHIPETTE

Eh! ben! Et pis après? Mettons qu'c'est la douleur.  
 Qué douleur? La douleur qu'un assassin i' meurt.  
 Comment qu'on perdrait pas, c'est vrai, la carabasse,  
 Quand on s'a foudroyé dans un pareil impasse?  
 Qu'i meurt dedans le lit, qu'i' meurt d'sur l'échafaud,  
 Ouis, je ois ça qu'je perds quand je ois ça qu'i' vaut.  
 I' vaut six mois d'prison et deux cents francs d'amende.  
 Les domm'ag'-enterrés cent mill' francs je demande.  
 O Roro, qui l'eût cru? Non, non, non, pas d'argent !  
 Pour qui c'est ce sifflet qu'i' sort Monsieur l'Agent ?  
 Comment qu'i' faut vous dire ? On m'a tué mon père !

Tandis qu'en 1941 Chipette affirmait perdre « la carabasse », en 1945 ce sont plutôt ses gestes et ses mouvements qui le soulignent. Si dans la version originale tous les personnages assistent à la conversation entre Chipette, Dodièze et Monsieur Fernand, en 1945 Fatma et Madame Carmen participent aussi à la scène. En 1951, lors de l'arrivée de La Sanche, celui-ci prendra également part à la scène, tout comme Aycha. Bref, si en 1945 l'auteur ébauche dans la scène 6 ce qui sera la

---

<sup>806</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1945 p. 95.

scène 9 de 1951, en 1941 il ne fait qu'une première description de ce que sera la mise en scène en 1945. En 1951, un nouvel ajout de répliques et de didascalies se fait dans la scène 9 de l'acte IV. Pourtant par rapport aux didascalies insérées dans la scène 6 de l'acte IV en 1945 les changements ultérieurs sont minimes : *la voix de Phèdre*<sup>807</sup> devient *tragédienne*<sup>808</sup> et *revenue à elle*<sup>809</sup> devient *naturelle*<sup>810</sup>.

Dans le premier cas, en 1951, le sens est plus ouvert (ce n'est plus un seul personnage qui exprime le tragique), tandis que, dans le deuxième cas, il n'y pas exactement de changement, puisque le parodiste choisit des expressions synonymes, qui réfère à la normalité du personnage. Bref, comme pour les autres ajouts réalisés en 1945, l'instabilité des personnages de la scène 6 de l'acte IV sert à provoquer le rire, étant donné qu'ils passent d'un état d'esprit à l'autre dans un court espace de temps. Ils semblent être atteints de folie, c'est-à-dire dévier de la norme, des règles de conduite en société. Différemment des ajouts qui servent à rapprocher la *PDC* du modèle, ceux qui sont opérés dans la scène 6 (qui deviendra la scène 9) de l'acte IV constituent une prise de distance avec *Le Cid*.

Par rapport à la version de 1951, qui est celle dans laquelle les ajouts de didascalies sont plus abondants, la version précédente ayant subi le plus de modification est celle de 1945. Après 1951, Brua propose aussi des ajouts de didascalies dans les versions de 1961 et de 1972. Les nouvelles didascalies sont pourtant insérées dans les dialogues déjà existants. L'une des insertions réalisées

---

<sup>807</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1945, p. 98.

<sup>808</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, 1951, p. 118.

<sup>809</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, p. 99.

<sup>810</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, p. 118.

en 1972 – Roro, *tournant autour de la scène* et Chipette, *suivant Roro* – produit, comme nous avons déjà remarqué, un effet comique qui advient de l'utilisation du sens littéral de « courir » par Roro (« Je cours après mon enterr'ment! <sup>811</sup> ») et du contraste créé avec le modèle cornélien dans lequel l'expression « courir au trépas » apparaît par deux fois<sup>812</sup>. Les autres indications scéniques qui ont été faites après 1951 marquent plutôt l'état d'esprit des personnages, la plupart des didascalies étant déjà analysées précédemment<sup>813</sup>.

Un autre type de changement effectué dans les didascalies est celui qui touche les didascalies introduisant les scènes. Brua insère soit de nouveaux noms dans la liste de présentation des personnages soit en change l'ordre, soit les deux. Le critère utilisé pour effectuer chaque modification ne semble pourtant pas le même au fil des années. À partir de 1951, nous remarquons que dans la plupart des cas, Dodièze précède Roro (père et fils), Chipette précède Fifine (employeur et employée) aussi que Madame Carmen précède Fatma, La Sanche succède Ayache et précède Alphonse, Roro précède Fifine. Pourtant, contrairement à ce que l'on attendait, toujours dans la version de 1951, dans la scène 2 de l'acte III, Fifine précède Chipette et dans la scène 8 de l'acte IV La Sanche précède les deux agents électoraux. La place de Madame Carmen et Chipette semble également interchangeable. En revanche, la place d'un personnage de la *PDC* en particulier semble

---

<sup>811</sup> Edmond Brua, acte IV, scène 4, p. 166.

<sup>812</sup> « [Chimène]Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 1, v. 1547.) ; « [Don Rodrigue] Il vaut mieux courir au trépas » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 321.). Chez Corneille, il y a aussi d'autres occurrences avec l'expression de sens semblable « chercher le trépas ».

<sup>813</sup> En 1961, Roro *sombrement sarcastique* suit la réplique : « De Nevers y passait, il a entendu tout! (Acte IV, scène 4, 1961, p. 117.); les *vifs applaudissements* suivent la fin du discours de Roro à Monsieur Fernand sur ses aventures nocturnes : « Je vous salue à tous avec gloire et honneur! » (Acte IV, scène 8, 1961, p. 124.); Chipette *froide* suit l'affirmation de la fille de Gongormatz à La Sanche : « Un zouave il a resté cent ans à la mêm' place » (acte III, scène 2, 1972, p. 132.); Roro *l'interrompant* est le geste du héros vers Monsieur Fernand lorsque celui-ci affirme ne pouvoir pas payer ce qu'il devait à Roro ; Roro *Il s'interrompt*, telle est l'attitude du héros après avoir déclaré « Ce noir en moitié blanc qu'y jettent les étoiles... » (scène 8, acte IV, 1972, p. 175, 177.) ; Chipette, *inexorable* remplace l'*impitoyable* de la version précédente et suit la dernière réplique de la fille de Gongormatz (acte IV, scène 10, 1972, p. 1972, p. 196.)

rester fixe. Il s'agit de Monsieur Fernand dont le nom est toujours à la tête de la liste des scènes dans lesquelles il figure. Contrairement aux autres personnages, le député dispose d'une place de choix.

Il semble difficile d'interpréter l'ordre des noms figurant dans les didascalies introductives. En effet, l'exemple le plus intrigant est sans doute celui de la scène 8 de l'acte II qui a pour objet la demande de justice par Chipette au député. De 1941 à 1944, la séquence donnée était la suivante : Monsieur Fernand, Chipette, Dodièze, Ayache, Alphonse. Après le député, qui est toujours le premier de la liste, nous pensons à une configuration par genre, où les femmes (dans ce cas, Chipette) précèdent les hommes. En 1945, pourtant, la configuration ne répond pas seulement au critère de genre : Monsieur Fernand, Chipette, Dodièze, Fifine, Ayache, Alphonse. Dans cette nouvelle configuration, ce n'est pas seulement le genre qui compte, mais, probablement, l'échelle sociale : Le député est en tête puis les « employeurs » et les « employés », séparés par genre. Néanmoins, en 1951, l'organisation des noms change encore une fois : Monsieur Fernand, Ayache, La Sanche, Alphonse, Chipette, Dodièze, Fifine, Fatma et Ali. En la regardant, il ne nous semble pas évident de savoir pourquoi La Sanche est entre les agents, pourquoi Chipette apparaît avant Dodièze et pourquoi ils sont placés après les agents, pourquoi Fatma succède Fifine et pourquoi Ali est en fin de liste. On peut également se demander pourquoi Madame Carmen est absente de la nouvelle séquence, étant donné que tous les personnages – y compris ceux qui travaillent pour la propriétaire – y figurent. Si l'on compare avec *Le Cid*, la liste correspondante des personnages de la scène 8 acte II n'a pas la même organisation que dans la *PDC* : D. Fernand, D. Diègue, Chimène, D. Sanche, D. Arias, D. Alonse. Chez Corneille, D. Diègue précède Chimène et D. Sanche est placé avant les deux gentilshommes. Ainsi, la reformulation des noms dans la parodie ne prend pas en compte le modèle cornélien. Bref, nous constatons une constante reformulation de Brua des listes

introduisant les scènes, mais les critères utilisés pour effectuer ces changements (de genre, d'échelle social, d'âge) ne sont pas évidents, ce qui nous empêche de comparer les versions et de comprendre l'intention de l'auteur lors de ses reformulations.

Un deuxième changement dans la liste introduisant les scènes concerne un accessoire. Nous observons qu'à partir de 1944 l'espadrille portée par Dodièze et par son fils passe à figurer dans les didascalies introduisant les scènes 4, 5 et 6 de l'acte I et des scènes 1, 4 (ancienne scène 3) de l'acte III. Dans la scène 5 de l'acte I, la mention de l'espadrille est également faite dans une didascalie externe: « *Il [Dodièze] lui tend son espadrille*<sup>814</sup> ». Pour les trois premiers cas de l'acte I, le but de l'insertion pourrait permettre de mieux expliciter la présence de l'espadrille, étant donné que les didascalies internes indiquent déjà la présence de l'objet sur scène, soit de préciser sa présence, puisque le texte ne donne pas d'indices<sup>815</sup>.

En 1951, parallèlement aux nouvelles mentions de l'espadrille dans les didascalies introduisant les scènes (scène 2 de l'acte II et scène 6 de l'acte III), le parodiste fait aussi allusion à la tondeuse de Gongormatz (scène 2 de l'acte II). Dans ces deux mentions, l'effet obtenu avec l'insertion de l'accessoire est tout autre. Chez Corneille, la dispute entre D. Gomès et D. Rodrigue dans la scène 2 de l'acte II est purement discursive. Chez Brua, lorsque les adversaires entrent en scène avec leur respective arme de combat, ils annoncent qu'ils sont venus pour une dispute qui ne se fera pas

---

<sup>814</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 5, 1944, p. 26.

<sup>815</sup> Dans la scène 4 de l'acte I, Dodièze annonce : « Et toi que ti as rien fait, calamar de savate » (Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 4, 1944, p. 24.). La phrase trouve sa correspondance dans le modèle cornélien : « [D. Diègue] Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense, / M'a servi de parade, et non pas de défense » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 4, v. 257-258.). Dans la scène 5 de l'acte I, aucune allusion n'est faite à l'espadrille. Nous ne trouvons pas non plus d'allusion à l'épée de D. Rodrigue dans la scène correspondante du *Cid*. La mention du « fer » se fera dans la scène suivante du monologue de D. Rodrigue (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte I, scène 6, v. 318). Dans la *PDC*, Brua précisera la présence de l'espadrille dans les stances et aussi dans la didascalie à la tête de scène : « [Roro] Souyer, petit souyer qu'i' m'a donné mon père » (Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 6, 1944, p. 27)

seulement par des mots. En effet, au milieu du dialogue Roro fait un geste menaçant à l'égard de son adversaire. Ce geste figure dans une didascalie externe : « *Roro brandit son espadrille*<sup>816</sup> ». Ni l'un, ni l'autre des deux adversaires ne prend l'initiative de démarrer le combat : « *Un silence. Ils se défient du regard, à distance*<sup>817</sup> ». Cela déclenche le rire du spectateur/lecteur dans la mesure où ces adversaires, en apparence si hardis, ne sont en réalité que des lâches, en claire opposition aux braves cavaliers cornéliens.

Dans scène 6 de l'acte III, l'espadrille ne trouve pas de correspondance dans le modèle cornélien. Comme nous l'avons déjà analysé précédemment, dans cette scène Roro rend son arme à Dodièze, ce qui n'a pas lieu dans *Le Cid*. La dévolution de l'objet marque que l'espadrille, différemment de l'épée, ne fait pas de Roro un remplaçant de son père et que la vengeance n'était qu'une action circonstancielle. D'ailleurs, c'est Dodièze lui-même qui demande le soulier à son fils et efface ainsi temporairement sa fonction métaphorique. Si l'on suit l'apparition de l'objet dans la pièce, l'on verra qu'effectivement il ne réapparaîtra que dans les mains de Dodièze, lequel *brandit son espadrille sous le nez de Chipette*, tandis que *Monsieur Fernand s'efforce de le retenir*<sup>818</sup>. Bref, la description des accessoires dans les didascalies introduisant les scènes se fait pour diverses raisons. Au fil des versions, il n'y a pas de changements concernant l'annonce d'un objet en introduction de la scène : une fois insérée, la didascalie d'accessoire se maintient dans toutes les versions ultérieures.

---

<sup>816</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 61.

<sup>817</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 2, 1951, p. 62.

<sup>818</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 9, 1951, p. 118.

Finalement, comme nous l'avons remarqué, l'exclusion d'une indication scénique dans la *PDC* est plus rare qu'un ajout ou une reformulation. À cet égard, nous voulons mentionner l'exclusion de la didascalie d'émotion *vexe*<sup>819</sup> effectuée dans la scène 6 (ancienne scène 5) de l'acte IV. Attribuée à Dodièze en 1945, elle disparaît en 1951 pour ne plus revenir dans les versions ultérieures. Soit Brua a trouvé que la précision était inutile, étant donné que la réplique qui suit la didascalie semble effectivement indiquer une certaine hésitation de la part de Dodièze<sup>820</sup>, y compris dans les versions après 1945, soit le parodiste a changé son opinion quant à l'état d'esprit du père de Roro. Comme le procédé du parodiste, en général, est celui d'explicitier le plus possible ce qui doit être mis en scène, nous pensons que la deuxième hypothèse est la plus logique. De plus, en 1951, une autre émotion – *sévère mais juste*<sup>821</sup> – est attribuée à Dodièze quelques répliques après pour accentuer l'idée selon laquelle Dodièze se montre sûr de lui et n'est pas offensé par l'attitude de son fils. Quoiqu'il en soit, cet exemple illustre la façon dont l'auteur décide d'ajuster ses didascalies. L'exclusion des didascalies la plus répandue entre les versions est toutefois provoquée par la suppression de certaines répliques et les didascalies qui y sont associées.

Cela dit, certaines didascalies sont également revues par le parodiste au fil des années, afin de préciser ou clarifier une indication scénique. C'est le cas de la didascalie attribuée à Fifine, laquelle en 1945 indiquait « *Elle jette un regard circulaire*<sup>822</sup> », et qui, en 1951 devient « *Faisant mine de chercher autour d'elle sur le sol*<sup>823</sup> ». Dans les deux cas, les didascalies rendent plus vivantes les paroles de Fifine (« D'ailleurs, un accident, comment qu'on s'le maquille<sup>824</sup> ! »), lesquelles en 1944

---

<sup>819</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, 1945, p. 77.

<sup>820</sup> « [Dodièze] Si ça t'fait rien, j'te cause, ou si j'te gêne ? » (Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 6, 1951, p. 91.)

<sup>821</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 6, 1951, p. 92.

<sup>822</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, 1945, p. 39.

<sup>823</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, 1951, p. 53.

<sup>824</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, 1944, p. 29.

(au moment où apparaîtrait cette scène) n'étaient suivies d'aucune indication scénique. Pourtant, le sens des didascalies n'est pas altéré. Dans cette même scène, toujours concernant Fifine, la didascalie existante depuis 1944 « *Fifine étend le bras*<sup>825</sup> » devient en 1951 « *Fifine étend le bras et crache à terre*<sup>826</sup> ». Outre le fait que le geste de cracher sert à renforcer la promesse de Fifine, il provoque aussi le rire, en raison d'un comportement caricatural et presque enfantin. Mais, encore une fois, le sens de la promesse de Fifine n'a pas changé. En ce sens, nous mentionnons la didascalie attribuée à Ayache, qui, lors de sa discussion avec l'agent électoral Monsieur Fernand *lui tape sur le ventre*<sup>827</sup>, avec un geste de complicité qui surprend le député. En 1945, le geste bien que plus extravagant, puisqu'*il s'esclaffe et lui tape sur le ventre*<sup>828</sup> garde toutefois le même sens. Finalement, dans la scène 7 de l'acte II, Monsieur Fernand passe d'*amusé* (1941) à *déridé* (1951). La nuance est infime, le personnage agit toujours de manière légère.

### Considérations finales

Les didascalies de la *PDC* tout comme les dialogues de la pièce passent par plusieurs reformulations au fil des versions. Dans certains cas, les ajouts de didascalies sont provoqués par une reformulation des répliques. En effet, l'exclusion des didascalies dans la *PDC* est, dans la plupart des cas, une conséquence de l'élimination de certaines répliques. L'augmentation du nombre de didascalies dans une scène donnée est aussi parfois liée à l'ajout de personnages. Pour cette raison, nous avons porté une attention précise au personnage de La Sanche dans la version de 1951 étant donné que son insertion a également affecté les autres personnages de la pièce. Le

---

<sup>825</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, 1941, p. 30.

<sup>826</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte I, scène 7, 1951, p. 53.

<sup>827</sup> Edmond Brua, acte II, scène 6, p. 37.

<sup>828</sup> Edmond Brua, acte II, scène 6, p. 57. En 1951, ce geste sera attribué à La Sanche.



parodiste ajoute aussi des didascalies au sein des dialogues déjà existants et pas seulement aux textes nouvellement insérés. Ces ajouts sont également accompagnés par un travail de révision de la part de Brua lequel étoffe régulièrement les didascalies afin de les préciser.

Le plus grand nombre d'ajouts concernant les didascalies sont effectués en 1951. Néanmoins, la *PDC* est reformulée à plusieurs reprises avant et après cette date. Avant 1951, c'est notamment en 1945 que la plupart des ajouts sont effectués. Après 1951, la pièce passe plutôt par des révisions, lesquelles ont lieu dans les années 1961 et 1972. L'ajout le plus expressif de 1944 est celui concernant l'espadrille dans les didascalies introduisant les scènes; des références à l'espadrille sont aussi ajoutées dans les didascalies externes, mais pas forcément au cours de cette même année.

Nous soulignons également le fait que l'ajout de didascalies vise, dans différentes scènes de la *PDC*, à la production d'un effet comique. Dans certains cas, le rire est l'effet du contraste entre le modèle cornélien et la parodie. Dans d'autres cas, le rire est une conséquence de l'utilisation de procédés comiques, comme les *fausses sorties*, ou des ressorts comiques de manière générale, c'est-à-dire la déviation de la norme, les excès, l'automatisme, etc. De 1941 à 1972, Brua augmente le nombre de didascalies dans la *PDC*, parfois pour qu'elle soit plus proche du *Cid*, parfois, au contraire, pour l'en éloigner. En ce sens, les ajouts, mais aussi les exclusions et les révisions des didascalies en font à la fois un texte semblable à celui de Corneille (bien qu'en contraste) et en même temps un tout autre texte (par les nouveautés créées par le parodiste).

Finalement, nous remarquons que les changements dans les didascalies au fil des versions ont pour effet la production d'un texte plus vif – étant donné le mouvement plus accentué des personnages en scène – mais non nécessairement plus léger. Au contraire, la *PDC* nous semble devenir plus

sombre de reformulation en reformulation. Dodièze se montre *sévère* envers Roro, lequel se montre à son tour *scandalisé* par les opinions de son père; les échanges entre Roro et La Sanche sont très violents (*Et il l'assoit, d'une tête formidable sur la tête*); par rapport à son amoureuse, bien qu'il soit satisfait à la fin de la pièce, Roro se montre *lugubre, sombrement sarcastique* et même complètement hors de lui (*tournant autour de la scène*). De son côté, Chipette est à l'affût de solutions, mais à la fin de la pièce elle se retrouve seule face à sa décision (*Monsieur Fernand se hâte vers la sortie. Tous les personnages on fait de même [...] Chipette s'empare du bras de Roro*), laquelle est prise mais non sans amertume ou sans que le désir de vengeance soit abandonné (*Chipette, inexorable*). Dans son rapport avec les autres personnages, la fille de Gongormatz *refuse le baiser de Madame Carmen*, est *froide* envers La Sanche, se dispute avec Dodièze, lequel *brandit son espadrille* sous son nez; elle est même harcelée par le député, qui *la serre d'un peu près*. Chipette semble proche de basculer dans la folie lorsqu'elle mime *le coup de rasoir*, mais surtout lorsqu'elle passe *de la violence à l'égarement* ou s'exprime *entre les imprécations de Camille et les fureurs d'Oreste*. De plus, le comique produit par les didascalies, comme nous avons remarqué, vient parfois accentuer l'instabilité, la folie, le ridicule, l'humiliation vécue par certains personnages. Si quelques indications scéniques comme *joyeux, aux anges* (pour Roro), *chantonnant* (pour Madame Carmen), *au comble de la joie* (pour La Sanche) mettent en évidence un certain contentement et une légèreté des personnages, il ne s'agit pas de la règle générale. Ainsi, s'il y a carnavalisation – étant donné les situations de rabaissement (*Fifine soutenant Chipette* parce que Roro lui *tend son espadrille*, par exemple) voire de grotesque (*Fifine étend le bras et crache à terre*) – la dure réalité n'est jamais oubliée par les personnages : même un *petit pas de ballet* sert à montrer que l'on ne peut pas se faire d'illusion. Bref, si dans *Le Cid* les personnages semblent pouvoir espérer une fin heureuse malgré tout, ce n'est pas forcément le cas dans la *PDC*.

## Chapitre 6 : Les péricontes ou le contrat de lecture

Selon l'acception de Gérard Genette, laquelle est reprise par Daniel Sangsue dans son livre *La relation parodique*, l'épiconte et le périconte forment l'ensemble désigné par le terme paratexte. Tandis que le premier correspond à « ce qui entoure le texte à plus grande distance (les correspondances, entretiens, etc <sup>829</sup>), dans l'étude du dernier, on se consacre plutôt aux titres, sous-titres, épigraphes, dédicaces, préfaces et avertissements. Pour Sangsue, les textes qui composent le périconte sont en fait un lieu stratégique,

où se noue le contact avec le lecteur, une « zone de transaction » où s'établit le contrat de lecture de la parodicité, et qu'étudier un tel dispositif, c'est en apprendre beaucoup sur ce qui va se passer par la suite : sur les intentions du parodiste, les effets qu'il vise, la tonalité de son travail de réécriture, etc<sup>830</sup>.

Dans la *PDC*, ce contrat est établi avec le lecteur, mais aussi avec le spectateur, étant donné que quelques-uns des péricontes de la pièce sont aussi mis en scène (comme les textes explicatifs : *L'Impromptu d'Alger* et *l'On « s'explique »*) ou mis à disposition lors des représentations (comme le glossaire de termes pataouètes)<sup>831</sup>. Dans les trois prochaines sections, nous nous pencherons sur les péricontes trouvés dans la *PDC*, à savoir : le titre et le sous-titre, l'épigraphe et la préface<sup>832</sup>.

---

<sup>829</sup> Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 135.

<sup>830</sup> Daniel Sangsue, *Ibid.*, p. 136.

<sup>831</sup> *L'IDA* a été mise en scène au moins une fois, lors de la première de la *PDC*, en 1941 ; pour sa part, *l'OSE* est représenté à la reprise de la pièce au Casino Music-Hall d'Alger, en 1945. Nous y reviendrons dans la section « Textes explicatifs ». En ce qui concerne le glossaire des termes pataouètes, qui a été ajouté à l'occasion de la création parisienne, nous connaissons son existence grâce au recueil de presse lié à la représentation de la pièce en 1964, à Bobino. La version qui accompagne la parodie n'est parue qu'en 1961.

<sup>832</sup> Les notes sont considérées par Sangsue comme des éléments internes du périconte. Dans notre travail, nous ne leur consacrerons pas une section autonome, nous mettrons plutôt en évidence les aspects les plus importants de ce périconte, notamment lors de l'analyse de *L'Impromptu d'Alger*. Pour ce qui est du glossaire de termes pataouètes, nous remarquons que les changements opérés au fil des versions sont minimes. En 1965, trois entrées sont ajoutées (« baffé », « sept figures par terre », « total ») et une est retirée (« oilà ») par rapport à la version de 1961. En

## 6.1 Titre et sous-titre

Par rapport aux titres des autres parodies du *Cid* écrites au XX<sup>e</sup> siècle<sup>833</sup>, celui proposé par Edmond Brua n'a apparemment rien de spécial. Brua met simplement en évidence la relation hypertextuelle entre son texte et celui de Corneille. Pourtant, malgré cette apparente simplicité, il convient de remarquer la présence de l'article défini qui précède le terme « parodie », lequel distingue l'œuvre de Brua de toute autre réécriture du chef-d'œuvre de Pierre Corneille. Si l'auteur connaissait bien le *Chapelain décoiffé*, la célèbre parodie de Boileau, Racine et Furetière<sup>834</sup>, en écrivant « la » *Parodie du Cid*, il parvient toutefois à s'inscrire dans la tradition tout en s'en démarquant. En effet, une parodie sur *Le Cid* de cette envergure n'a jamais été vue au théâtre, ce qui lui a probablement permis d'affirmer sa singularité.

À l'exception de l'article défini, l'utilisation du terme « Cid » dans le titre choisi par Brua se présente également comme une particularité. Référence claire à l'œuvre de Corneille, ce terme n'est jamais orthographié ainsi dans la pièce. Faisant appel à la culture de son spectateur, Brua

---

1972, 8 termes sont ajoutés (« ahusser », « arapèle », « n' », « oile », « oualio », « popoter », « raboter », « sépia »). Les termes « popoter » et « raboter » n'apparaissent pourtant pas dans la pièce. En 1993, les termes « tchibeck » et « venir » sont retirés et le glossaire des « Fables bonôises » est fondu à celui de la *PDC*. De plus, dans cette dernière version, certaines définitions sont ajustées et l'ordre de certaines entrées est modifié.

<sup>833</sup> Jean-Noël Carion, *Alside, comédie dramatique écrite en vers* ; Léon Crabbé, *Le Cidke, d'après Corneille* ; Réjean Ducharme, *Le Cid maghané* ; Roger Kervyn de Marcke Ten Driessche, *El Cid ; Deseemmerdants que ça sont !*. Les références complètes se trouvent dans notre bibliographie.

<sup>834</sup> Voir à ce propos le dialogue entre Phileste et Alcinthe dans *L'Impromptu d'Alger* : « [Phileste] [...] Parodier *Le Cid* ! C'est inimaginable ! / [Alcinthe] La Fontaine... / [Phileste] Outrageant ! / [Alcinthe] Racine... / [Phileste] Abominable ! / [Alcinthe] Furetière, Boileau, Chapelle... / [Phileste] Vous disiez ? / [Alcinthe] Je vous citais ceux-là qui l'ont parodié. » Dans la note de bas de page de la version de 1942 de *L'Impromptu d'Alger*, Brua ajoute à la fin de cette dernière réplique d'Alcinthe une explication de Lucien Dubech sur les « jeunes seigneurs “les plus spirituels de la cour” » qui ont parodié *Le Cid* (Edmond Brua, *L'Impromptu d'Alger, un acte en vers avec des notes... op. cit.*, p. 11-12). Il faut noter toutefois que même le *Chapelain décoiffé*, considéré par Genette comme l'exemple canonique du genre parodique dans sa définition la plus stricte, s'intitule « comédie ». (Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Édition du Seuil, 1982, p. 27).

utilise plutôt le terme – ou mieux, le titre – de « Sidi », à la scène 4 de l’acte IV, uniquement dans la version de 1941<sup>835</sup>. L’extrait suivant correspond à la scène 3 de l’acte IV chez Corneille.

D. FERNAND

Ils t’ont nommé tous deux leur  
Cid en ma présence.

Puisque Cid en leur langue est  
autant que seigneur,

Je ne t’envierai pas ce beau titre  
d’honneur.

Sois désormais le Cid ; qu’à ce  
grand nom tout cède ;

Qu’il comble d’épouvante et  
Grenade et Tolède,

Et qu’il marque à tous ceux qui  
vivent sous mes lois

Et ce que tu me vaux, et ce que  
je te dois.<sup>836</sup>

MONSIEUR FERNAND

Ils t’ont nommé Sidi, tous deux,  
par déférence.

Bien que Sidi chez eux ait le  
sens de Seigneur,

Moi, démocrate ardent, je dis : à  
la rigueur!

Sois désormais Sidi! Qu’à ce  
grand nom tout cède!

Qu’il comble de terreur  
Belcourt et Bad-el-Oued

Et qu’il montre à tous ceux qui  
votèrent pour moi.

Et ce que tu me vaux et ce que  
je te dois<sup>837</sup>.

Il se peut que le terme « déférence » soit un jeu de mots avec le vocable « différence », étant donné qu’il suit le nom de « Sidi », lequel se distingue de celui du « Cid », utilisé par Corneille. Il est aussi à remarquer dans cet extrait que les deux auteurs travaillent la question de la traduction du terme en français, mais Brua préfère l’idée de « sens » à celle de « langue ». Ainsi, tandis que l’auteur de la *PDC* traduit le mot de façon plus technique (Sidi a le sens de « seigneur »), Corneille lui donne une équivalence plus approximative (Cid est autant que Seigneur). Le titre, chez Corneille, sert à mettre en valeur la gloire de D. Rodrigue de manière beaucoup plus ostentatoire que celui offert à Roro : « à tous ce qui vivent sous mes lois » en opposition à « tous ceux qui

---

<sup>836</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, acte IV, scène 3, v. 1222-1228. Sauf mention contraire, nous utiliserons pour notre analyse l’édition de 1993 de Georges Couton, qui correspond à la révision finale faite par Corneille en 1660. Dans celle-ci, Corneille qualifie sa pièce de tragédie. La parodie de Brua est plus proche de cette dernière version que des précédentes. (Pierre Corneille, *Théâtre complet. Édition de G. Couton*, t. 1, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1993).

<sup>837</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1941, p. 68.

votèrent pour moi ». Le domaine de Monsieur Fernand étant moins grand que celui de D. Fernand, la différence peut s'expliquer.

Nous observons qu'il y a d'autres apparitions du terme « Cid » chez Corneille, notamment dans la bouche de l'Infante<sup>838</sup>, alors que nous ne retrouvons pas d'autres occurrences du terme « Sidi » chez Brua. En 1944, tout ce passage est définitivement retiré et n'apparaît plus dans les autres versions de la *PDC*. L'ensemble de la réplique de Monsieur Fernand dans la pièce de Brua, tout d'abord identique à celle de Corneille quant au nombre de vers, est raccourcie de vingt à douze vers à partir de l'édition de 1944.

Dans la pièce de Corneille, c'est par les rois maures, capturés par D. Rodrigue, que le terme Cid est utilisé en référence au fils de Don Diègue. De manière semblable, dans la *PDC*, cette désignation est faite par les deux hommes du groupe de Lopez, laissés « en souffrance » tandis que « tous s'ensauvent » de l'embuscade organisée par la bande de Roro. Toutefois, dans la *PDC*, le terme ne se retrouve pas seulement dans le discours rapporté de Monsieur Fernand mais également dans le discours des prisonniers eux-mêmes, dans la mesure où l'on note l'insertion du discours direct dans la narration de Roro : « Alors, çuilà de gauche i' me fait : Y a Sidi !/ Et kif kif bourricot son camarade i' dit<sup>839</sup> ». Ceci permet de conférer plus de vivacité à la scène mais aussi une

---

<sup>838</sup> « Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner/ Marque-t-il pas déjà sur qui tu dois régner ? » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 2, v. 1597-1598) ; et aussi : « Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits, / C'est le valeureux Cid, le maître de deux Rois » (Pierre Corneille, *Le Cid*, acte V, scène 3, v. 1645-1646).

<sup>839</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 4, 1941, p. 72.

dimension plus réaliste. Probablement afin de justifier l'attribution du titre arabe à Roro par les deux captifs, Brua nous informe « qu'i's avaient la chéchia <sup>840</sup>».

Concernant le terme « Sidi » mentionné par les deux prisonniers, il est employé par les musulmans et signifie « monseigneur » ou « maître » (au vocatif). Il était aussi d'usage qu'ils l'utilisent dans leurs rapports avec les Pieds-noirs. Comme les arabophones de la Métropole utilisaient fréquemment le terme « sidi » dans leur conversation, les Français de France ont fini par les appeler aussi « sidis ». Toutefois, selon Lanly, en France, le mot a pris une nuance péjorative, parce que les Nord-Africains émigrés étaient de petites gens, marchands ou colporteurs, parfois peu scrupuleux et violents. Ainsi, Lanly constate que la nuance péjorative du mot « n'est peut-être pas moins empreinte de dédain, de racisme et d'animosité que les noms et que les périphrases usitées en Algérie et dans les pays voisins<sup>841</sup> ». Il se peut ainsi que le mot « Sidi » ait disparu des éditions ultérieures de la *PDC* en raison de cette nuance péjorative.

Les particularités que nous venons de relever, à savoir l'usage de l'article défini et la reprise du terme « Cid », n'empêchent pas le titre choisi par l'auteur pour sa version définitive d'être transparent pour le lecteur. Il ne comporte aucun jeu parodique ou calembour à interpréter. Différemment de ce qui est d'usage pour les parodies<sup>842</sup>, Brua ne déforme pas le titre du modèle. Il n'y a pas ainsi dans ce périphrase la mise en évidence d'une discordance entre le texte source et la

---

<sup>840</sup> La chéchia était un genre de bérêt utilisé par les zouaves, le corps d'infanterie légère de l'Armée d'Afrique, qui était intégré aux forces armées métropolitaines. Il y avait deux formations différentes, dont l'une était composée majoritairement par des Européens avec une minorité des juifs séfarades et l'autre était formée par des « Indigènes ». Il est probable que le groupe de Lopez appartenait à cette deuxième formation.

<sup>841</sup> André Lanly, *Le français d'Afrique du Nord. Étude linguistique*, Paris-Montréal, Bordas, 1970, p. 50.

<sup>842</sup> Daniel Sangsue, *op., cit.*, p. 138.

parodie. C'est uniquement l'indication « parodie » qui nous permet d'identifier quel type de réécriture est effectué par l'auteur sur l'hypotexte.

Il se peut que le mimétisme du titre témoigne de l'admiration du parodiste. Il se peut aussi qu'il ait voulu profiter de l'immense renommée de son auteur. Il se peut finalement que le titre traduise simplement un désir de neutralité et de transparence de la part du parodiste. Quoi qu'il en soit, si le titre ne cache pas qu'il s'agit d'une réécriture, c'est effectivement le texte qui révélera les déformations opérées. Bien que l'admiration du parodiste pour Corneille soit claire et fasse écho, à l'occasion, à la célèbre querelle qui a suivi la présentation de la pièce au XVII<sup>e</sup> siècle, la *PDC* n'est pas une simple imitation du chef-d'œuvre cornélien dans la mesure où Brua se permet de prendre ses distances avec son modèle.

Bien que Brua opte ici pour un titre plus neutre, le glossaire de termes pataouètes nous permet de reprendre l'histoire du nom de la parodie depuis ses origines. À l'entrée « Bras d'honneur » du glossaire, après la définition donnée par l'auteur, on note l'observation suivante : « À l'origine, la *P. du C.* devait s'intituler *L'Honneur du Bras* ». Également, à l'entrée « Coup de soufflet », nous avons la remarque suivante : « À l'origine, la *P. du C.* devait s'intituler *Le Coup de Soufflet* ». Comme nous pouvons l'observer, Brua a oscillé, au moins, entre trois titres différents pour sa pièce. Nous remarquons que dans le cas des deux titres rejetés, l'auteur cible des aspects particuliers de l'œuvre – le bras et le soufflet – tandis que la *Parodie du Cid* est un titre plus général<sup>843</sup>. Il semble

---

<sup>843</sup> « Bras d'honneur. Basane (au sens pop.: avanie). Geste injurieux, le haut du bras droit horizontal, formant un angle droit avec l'avant-bras, le poing fermé, la paume de la main gauche frappant le biceps. Ce geste est aussi courant au Brésil. À l'origine, la *PDC* devait s'intituler *L'Honneur du Bras* » (Edmond Brua, « Glossaire des termes pataouètes », dans *PDC*, p. 202). « Coup de soufflet. Ordinairement, pléonasme pour “soufflet”, coup sur la joue appliqué directement avec la main ou un gant. Spécialement, ici, coup porté à l'aide d'un ustensile de ménage appelé “soufflet”. À l'origine, la *PDC* devait s'intituler *Le Coup de Soufflet* » (Edmond Brua, « Glossaire de termes pataouètes », dans *PDC*, p. 205).



néanmoins que par la suite Brua n'ait pas été tout à fait convaincu de son choix, ou n'a pas voulu abandonner complètement l'une des deux options mentionnées. Lors de la reprise de la pièce à Paris en 1964, le parodiste la nomme « La Parodie du Cid ou l'Honneur du Bras », en démontrant, par la conjonction « ou », que les deux titres sont en fait interchangeables. Il s'agit pourtant de l'unique fois où le parodiste reprend l'un des titres qu'il avait auparavant écartés.

En ce qui concerne le sous-titre, nous trouvons chez Corneille une spécification générique : tout d'abord l'auteur conçoit *Le Cid* comme une tragi-comédie, pour adopter quelques années plus tard l'appellation tragédie. Comme le souligne Simone Dompeyre, l'indication de la sous-classe du genre dramatique « porte en elle la trace du désir classificatoire traditionnel qui regroupe des ensembles de textes selon leur utilisation des mêmes caractéristiques ou l'obéissance aux mêmes codes de contraintes<sup>844</sup> ». Or, la classification dans un certain genre relève aussi en grande partie de l'arbitraire, ce qui est particulièrement vrai pour le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>845</sup>. Concernant *Le Cid*, lors de la composition de la pièce en 1636, la tragi-comédie était le genre à la mode. Ce genre-ci faisait suite à la pastorale, alors sur le déclin. En écrivant une tragi-comédie, Corneille se mesurait donc aux dramaturges de sa génération : Rotrou, Du Ryer, Scudéry.

---

<sup>844</sup> Simone Dompeyre, « Études des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 74, 1992, p. 79.

<sup>845</sup> D'après Scherer, « les frontières des genres sont mal définies, et ce n'est pas sans arbitraire que telle ou telle pièce du XVII<sup>e</sup> siècle est rangée dans une catégorie plutôt que dans une autre » (Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 16). En ce qui concerne *Le Cid*, certaines caractéristiques, comme le démontre Boris Donné, l'approchaient d'une tragédie (« cohésion organique », « enjeu amoureux qui outrepassé le registre tragi-comique », sujet non romanesque, effort de suivre les règles, « rang élevé des personnages »), d'autres l'attachaient plutôt à la tragi-comédie (« issue heureuse », « dimension sentimentale de l'intrigue », « la présence insistante de la violence »). En quelque sorte, la tragédie se trouvait déjà dans la tragi-comédie ou, selon les paroles de Donné, « *Le Cid* était si proche d'une tragédie dans sa construction [...], que les adversaires de Corneille ont pu le critiquer en usant des critères propres à la tragédie – et en faisant valoir comme autant de défauts tous les traits tragi-comiques de la pièce » (Pierre Corneille, *Le Cid*, Présentation par Boris Donné, Paris, Flammarion, 2002. p. 42-51).

Boris Donné attribue aussi l'intérêt de Corneille pour la tragi-comédie à sa jeunesse, puisque « de par sa nouveauté, elle échappait à l'autorité des Anciens, en particulier aux prescriptions de la *Poétique* d'Aristote relatives à la tragédie <sup>846</sup>». Toutefois, après la fameuse Querelle, au cours de laquelle Corneille a été attaqué, en particulier à propos du concept de vraisemblance, le dramaturge change la fin de la pièce ainsi que sa classification générique : elle est éditée en tant que tragédie en 1648. En 1660, quelques changements sont opérés sur le personnage de Chimène tandis que la classification générique demeure inchangée. Une nouvelle édition sort en 1682 sans altération de la part de l'auteur, toujours avec l'appellation « tragédie ». On peut ainsi considérer que le travail de Corneille pour conformer *Le Cid* aux règles et caractéristiques du genre tragique relève d'une entreprise de légitimation : « le souci de justifier une pièce que tout le monde avait trouvée si belle, mais où certains soutenaient qu'il n'y avait rien de bon<sup>847</sup> ».

De la même façon que *Le Cid*, le titre de la parodie est suivi par une spécification générique depuis 1941 : « farce algérienne en 4 actes et en vers ». En 1945, le sous-titre générique disparaît de la couverture de la *PDC* et à sa place nous trouvons simplement une information à propos de l'édition : «  dition définitive ».   partir de 1951, on trouve sur la page de titre une précision concernant l'insertion des deux textes explicatifs : « La parodie du Cid, précédée de l'Impromptu d'Alger et On s'esplique ». En 1961, une seconde précision à propos du glossaire de termes pataouètes, qui dorénavant figure dans la *PDC*, s'ajoute à celle-ci : « La parodie du Cid précédée de L'impromptu d'Alger et On s'esplique et suivie d'un glossaire des termes pataouètes ». En 1965, aucune altération dans le sous-titre n'est faite. Finalement, en 1972, à la spécification déjà existante en 1961, des guillemets s'ajoutent autour du verbe « espliquer », afin de souligner soit qu'il s'agit

---

<sup>846</sup> Pierre Corneille, *Le Cid, Présentation par Boris Donné*, Paris, Flammarion, 2002, p. 43.

<sup>847</sup> *Ibid.*

d'un choix orthographique de la part de l'auteur, soit que l'on prononce le terme différemment en pataouète, soit les deux. Il se peut qu'avec cette nouvelle façon de présenter le verbe, le parodiste ait voulu anticiper un possible malaise du lectorat à l'égard d'une graphie considérée comme fautive ou même mettre en évidence la différence entre « le français naturel » et le pataouète. En tout cas, la saynète *On « s'esplique »* disparaîtra des œuvres posthumes, tandis que *L'Impromptu d'Alger* continuera de précéder la *PDC*. Après la mort de l'auteur, la pièce sera éditée intégralement dans un ouvrage intitulé *Œuvres soignées*, qui comprend également les « Fables bônoises » et les « Chroniques algéroises ».

## 6. 2 Épigraphe

Deux épigraphes de deux différents Gautier précèdent la *Parodie du Cid* depuis 1961 : celle de Théophile Gautier et celle d'Émile-Félix Gautier. Théophile Gautier est le célèbre écrivain, journaliste et critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est de son étude sur Victor Hugo que Brua retire l'extrait cité en épigraphe dans la *PDC*<sup>848</sup>. Émile-Félix Gautier est le géographe et ethnologue du XIX<sup>e</sup> siècle qui a montré, selon André Lanly, que les écrits de Musette évoquaient une société en formation dans son ouvrage *Un siècle de colonisation*<sup>849</sup>. D'après Lanly,

Toutes différences d'époques gardées, l'expérience linguistique faite au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle en Afrique du Nord rappelle inévitablement l'introduction du latin en Gaule par les colons-légionnaires romains et les marchands étrangers. E. F. Gautier en particulier avait suggéré l'un des sens possibles de cette étude<sup>850</sup>.

Le texte des deux épigraphes permet à Brua d'articuler les grands axes de sa contribution :

---

<sup>848</sup> Théophile Gautier, « Parodies des Burgaves », *Victor Hugo, op. cit.*

<sup>849</sup> Émile-Félix Gautier, *Un siècle de colonisation*, Paris, Alcan, 1930.

<sup>850</sup> André Lanly, *op. cit.*, p. 28.

La seule parodie amusante et curieuse des grands maîtres est faite par leurs disciples et leurs admirateurs (Théophile Gautier)

Quelques-uns de ceux qui ont pris plaisir à *Cagayous* lui reconnaissent des mérites surtout philologiques. On y trouve noté, en effet, avec une fidélité admirable, un dialecte français en formation (E. F. Gautier)

Par la citation de Théophile Gautier, Brua signale le type de parodie qu'il s'apprête à écrire : il est autant disciple qu'admirateur de Corneille<sup>851</sup>. Par celle d'Émile-Félix Gautier, il se situe dans une lignée d'écriture, celle de *Cagayous* (ce qui implique également une admiration pour Musette). Ainsi, l'auteur souligne avec ces deux épigraphes une conception particulière de la parodie et sa sensibilité aux questions linguistiques. Brua révèle par les deux extraits en épigraphe sa relation avec le modèle et son attachement au pataouète. Concernant le premier aspect, il est toutefois important de nous souvenir, comme nous l'avons déjà noté à propos de l'épigraphe de Théophile Gautier<sup>852</sup>, que l'admiration du parodiste n'est pas exempte d'une dimension critique.

À propos de l'épigraphe, Sangsue remarque, en citant Michele Hannoosh<sup>853</sup> qu'elle relève du même procédé que la parodie, puisqu'il s'agit de réutiliser un extrait dans un contexte différent, ce qui lui donne évidemment un sens nouveau. Dans le cas de la *PDC*, et cela est assez courant, les épigraphes anticipent le discours préfacier. L'admiration de Brua pour Corneille et son intérêt pour le pataouète sont par la suite confirmés dans *L'Impromptu d'Alger*, l'un des deux textes explicatifs qui précèdent la *PDC*.

---

<sup>851</sup> Alcinthe renforce l'épigraphe d'E.F. Gautier dans *L'Impromptu d'Alger* lorsqu'il affirme : « Et si Gautier dit vrai, Corneille en notre auteur/ Voit d'en-haut son disciple et son admirateur ». Edmond Brua, *IDA*, dans *PDC*, p. 19.

<sup>852</sup> Dans le chapitre 1 de notre travail, nous avons souligné que la phrase empruntée par Brua à Théophile Gautier est, dans l'original, marquée par un point-virgule et continue ainsi : « ce sont eux qui par leurs imitations maladroites mettent en relief les défauts de l'ouvrage qu'ils copient ».

<sup>853</sup> Sangsue, *op. cit.*, p. 145.

### 6. 3 Textes explicatifs

La *PDC* est précédée par deux textes explicatifs : *L'impromptu d'Alger* et *On « s'esplique »*. Selon le fils de l'auteur, *OSE* a d'abord été « une chronique publiée en 1944 dans *Le Canard sauvage*, un hebdomadaire satirique (1942-1945) créé par un petit groupe de « résistants à la pensée vichyste après le débarquement allié en Afrique du Nord<sup>854</sup> ». Pour Jean Brua, comme « le texte avait moins d'intérêt en dehors du contexte de la guerre », il a été retiré des éditions posthumes<sup>855</sup> de la *PDC*. Quant au texte de l'*IDA*, toujours selon Jean Brua, il n'aurait pas été écrit avant 1941. Cette pièce aurait été créée « par prévention contre ce qui aurait pu être dit ou écrit par la critique contre la mise en parodie d'une œuvre majeure de la littérature française<sup>856</sup> », bien que Jean Brua affirme n'avoir aucune connaissance d'une telle critique dans la presse d'époque.

D'après le fils de l'auteur, l'*IDA* n'a pas toujours été jouée en lever de rideau de la *PDC* (elle ne l'a d'ailleurs pas été à Bobino, en 1964). Dans l'avertissement de l'éditeur précédant la version de 1951 de la *PDC*, nous trouvons cependant la précision suivante : « Dans cette nouvelle édition (la 8<sup>e</sup> depuis 1942), *La Parodie du Cid*, corrigée et augmentée de plusieurs scènes inédites, est, pour

---

<sup>854</sup> Courriel échangé entre Jean Brua et nous le 1<sup>er</sup> octobre 2019. L'on se souvient que le débarquement des alliés en Afrique, appelé l'opération Torch, a eu lieu le 8 novembre 1942. En 1944, l'année de la publication de l'*OSE* dans *Le Canard sauvage*, l'État français de Vichy, sous le maréchal Pétain (1940-1944), approchait de sa fin. À propos de l'hebdomadaire satirique *Le Canard sauvage*, dans la version de 1993 nous trouvons la note explicative suivante : « L'hebdo satirique "Le Canard Sauvage" a paru de novembre 43 à juin 46 à Alger. Edmond Brua y collabora sous sa signature et divers pseudonymes (dont « Lustucru »), aux côtés des chansonniers Pierre Dac, Pierre Jean Vaillard, Christian Vebel, Georges Bernadet et des dessinateurs Gaston Ry (Rostagny), Grove, Henry Monier, Soro, Lap et Pol Ferjac » (Edmond Brua, « Chroniques algéroises », dans *Œuvres soignées*, 1993, p. 254). Nous observons que le pseudonyme Lustucru, utilisé par Brua dans le journal, est mentionné par Roro à Chipette, à la scène 3 de l'acte III, ce qui ajoute un niveau de lecture de plus à la pièce (Edmond Brua, *PDC*, acte III, scène 3, p. 145).

<sup>855</sup> Encore selon Jean Brua, « ce texte [*OSE*], peu compréhensible aujourd'hui, fait allusion au serment prêté au maréchal Pétain lors du Forum d'Alger par les sympathisants vichystes locaux, dont les membres de la Légion des combattants et les activistes du SOL (Service d'ordre légionnaire). Pour mémoire, la "Sépie" était le sobriquet de la "francisque", insigne récompensant les militants méritants » (Courriel échangé avec Jean Brua le 1<sup>er</sup> octobre 2019).

<sup>856</sup> Courriel échangé avec Jean Brua le 17 juin 2019.

la première fois, **précédée de ses deux levers de rideaux successifs** : *L'Impromptu d'Alger* (1941) et *On s'esplique* (1945)<sup>857</sup> ». Ainsi, on peut supposer que, dès l'origine, ces deux saynètes ont été écrites par Brua pour une représentation devant public. Le fait que la parodie soit précédée par ces deux textes démontre la nécessité d'une explication de l'auteur pour son lecteur/spectateur, mais aussi l'importance de guider celui-ci dans sa réception de la *PDC*.

En ce qui concerne l'*OSE*, toutefois, il s'agit moins de guider le spectateur/lecteur que de fournir quelques références clés concernant la fin de l'État français à Vichy. Le dialogue entre les deux parents de la *PDC* commence avec Gongormatz, qui demande à Dodièze pourquoi il ne met plus la sépia – la décoration de la légion française des combattants<sup>858</sup> – et ne sort plus les « boyeaux tricolores<sup>859</sup> »; pour sa part, le père de Roro accuse le père de Chipette d'avoir « juré de la confiance à Pétain<sup>860</sup> ». Par rapport aux ancrages spatio-temporels de la saynète, la didascalie d'ouverture annonce en 1945 : « *La scène se passe de nos jours en Alger, à l'entrée du Casino Music-Hall. À l'affiche : "La Parodie du Cid"* »<sup>861</sup>. Comme nous pouvons le remarquer, l'on parodie la propre situation du public, qui est allé au théâtre indiqué pour voir la pièce à l'affiche. Ainsi, les personnages s'identifient aux spectateurs avant même que le public ne s'identifie à la scène.

Ce que l'on « s'esplique » dans la saynète est l'opposition de Gongormatz et de Dodièze (et probablement celle de l'auteur) au gouvernement du maréchal Pétain. L'argument de la pièce étant tout autre, il nous semble juste de penser que la saynète a surtout été créée pour mettre en valeur

---

<sup>857</sup> Avertissement de l'éditeur, dans *La Parodie du Cid précédée de L'Impromptu d'Alger et On s'esplique*, [s.l.], [s.e.], 1951, p. 5. C'est nous qui soulignons.

<sup>858</sup> La légion française des combattants est une organisation mise en place par le régime de Vichy instauré en France durant la Seconde Guerre mondiale.

<sup>859</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 46.

<sup>860</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 47.

<sup>861</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, 1945, p. 11.

les personnages (déjà connus) de la *PDC*, afin de garantir l'adhésion du public au drame qu'ils vont vivre. La reprise des personnages de la *PDC* et l'utilisation du comique pour la création de la saynète permettent d'aborder le contexte politique de l'époque sans s'appesantir de façon à concentrer l'attention du public sur le drame des héros et à gagner sa sympathie.

Il en va tout autrement de l'*IDA*, dont objectif principal est de défendre la parodie. Ce procédé rappelle les textes que les auteurs classiques rédigeaient afin de justifier et d'expliquer leurs œuvres pour les défendre contre leurs éventuels détracteurs, comme l'*Examen* de Pierre Corneille, l'*Impromptu de Versailles* de Molière ou encore les préfaces des pièces classiques de manière générale. Ainsi, Brua ne parodie pas seulement *Le Cid*, mais également le recours aux périclèses. Dans le même ordre d'idées, nous notons l'ajout, à la toute fin de l'édition de 1944, de trois extraits de l'*Examen du Cid* de Corneille. Ces trois courts textes soulignent en quelque sorte les défauts de la pièce : la soudaine apparition des Maures, le silence sur les funérailles du Comte, le soufflet que Don Diègue reçoit à la vue du public. Il n'y a pas de commentaires de Brua concernant ce *post-scriptum*. Nous pouvons supposer qu'il lui servait à légitimer ses propres écarts par rapport à la règle de vraisemblance, en montrant qu'ils étaient déjà présents dans son modèle, ou à rappeler ostensiblement que même le grand Corneille avait défié les règles lors de l'écriture de sa pièce. Peut-être aussi qu'il essayait d'éviter la censure de sa parodie en s'appuyant sur *Le Cid*. Ou encore que le parodiste mettait en évidence des aspects qu'il a retravaillés dans la *PDC* en opposition au modèle cornélien : la sirène retentit pour avertir de l'arrivée des morts, la situation du comte après le duel est amplement discutée et Dodièze est frappé non seulement face au public, mais aussi devant sa clientèle. Quoi qu'il en soit, ces extraits n'apparaissent que dans les éditions de 1944 et de 1945; par la suite, ils seront tout simplement remplacés par l'*IDA*.

#### 6. 4 Une préface en forme de saynète

En examinant les types de préfaces que nous pouvons trouver dans les textes parodiques, Daniel Sangsue<sup>862</sup> signale deux possibilités : soit le parodiste opte pour une préface conventionnelle, soit il choisit une préface parodique. Dans le deuxième cas, c'est le genre même de la préface qui est parodié : on condamne les codes habituels, on se moque du lecteur, on loue ou l'on dénigre à l'excès le texte parodié. Chez Brua, on ne retrouve aucune de ces deux catégories. Le parodiste du *Cid* réalise, au travers de son *Impromptu d'Alger*, une parodie des péritextes utilisés par les textes théâtraux du XVII<sup>e</sup> siècle, lesquels, précédant une pièce, permettaient de la défendre et de la justifier. À partir des modèles des péritextes, notamment de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, Brua présente l'*IDA* comme la préface par excellence de la *PDC* ce qui explique qu'elle la précède dans toutes les éditions à partir de 1951, y compris les éditions posthumes. Ce n'est pas le cas de *On « s'esplique »*, un texte beaucoup plus circonstanciel. Comme le souligne Sangsue à propos la préface parodique, quatre *topoi* principaux sont employés dans les textes préfaciers. C'est également le cas dans l'argumentation de l'*IDA*.

#### **Entre l'impromptu algérois et l'impromptu français**

*L'Impromptu d'Alger* est la première saynète qui précède la *PDC* dans sa version définitive. Elle est suivie par *On « s'esplique »*. Différemment de celle-ci, l'*IDA* – inspirée de *L'impromptu de*

---

<sup>862</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 146-155.



*Versailles*, de Molière<sup>863</sup> – a été jouée depuis la première de la *PDC* à Alger<sup>864</sup>. La publication de la saynète est pourtant postérieure de quelques mois aux premières représentations<sup>865</sup>.

À la fois prologue théâtral et avertissement littéraire, l'*IDA* a eu autant de succès que la parodie elle-même. Plus que de divertir, la saynète avait pour objectif « de désarmer par avance une certaine critique de mauvaise humeur<sup>866</sup> ». La défense de la *PDC* repose sur la présentation de ses propres « défauts ». C'est un procédé rhétorique que l'auteur – par la bouche de ses personnages – utilise afin de se soustraire à l'avance aux attaques prévisibles des critiques. Mais la défense dans l'*IDA* ne concerne pas seulement la *PDC*, elle concerne également son auteur. C'est ainsi qu'Alcinthe – l'un des marquis de la pièce – précise les conceptions littéraires de l'auteur. Nous y reviendrons.

C'est en ce sens que l'*IDA* se rapproche du texte de Molière<sup>867</sup>. Si *L'Impromptu de Versailles* se présente comme un hommage de Molière au roi Louis XIV, sous la forme de divertissement

---

<sup>863</sup> Nous basons cette affirmation sur le paragraphe qui précède *L'Impromptu d'Alger* dans l'édition posthume de la *PDC* (1993) : « Dans *L'Impromptu d'Alger*, lever de rideau de *La Parodie du Cid*, Edmond Brua se défend du délit de “sacrilège” dénoncé par certains dévots littéraires. En se donnant l'élégance de pasticher *L'Impromptu de Versailles*, par lequel Molière répliqua aux tartufes (il faut entendre ici *falsos*) de son temps » (Edmond Brua, *Œuvres soignées*, 1993, p. 22).

<sup>864</sup> Cette information précède la liste de personnages de la saynète : « *L'Impromptu d'Alger* a été représentée pour la première fois le 3 novembre 1941 au Théâtre du Colisée, à Alger ». Ce texte explicatif apparaît dans toutes les publications de l'*IDA* avec la *PDC* depuis 1951. Nous constatons donc que l'*IDA* et la *PDC* ont fait un seul bloc lors de la première de la *PDC* à Alger. En revanche, lors de la reprise de la pièce en 1964 à Paris, la saynète n'a pas été jouée. Néanmoins, dans son article « La parodie du “Cid” ou l'honneur du bras » publié dans le journal *Le Monde* du 19 mars 1964, André Pautard fait référence au texte de l'*IDA* : « Dans un prologue qu'il fit jouer lors d'une reprise de sa pièce à Alger, Edmond Brua s'était expliqué sur ses intentions ». Il s'agit de l'unique mention de *L'Impromptu* présente dans le recueil de presse de 1964 conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>865</sup> Dans le journal *Travaux nord-africains* du jeudi 30 avril 1942, l'ancienne imprimerie V. Heintz annonce, dans la section « Échos et Nouvelles », qu'Edmond Brua a décidé de présenter le texte au public, dans la Collection du Cactus. La saynète est donc publiée séparément de la *PDC*, en 1942. Les éditions de 1944 et de 1945 de la *PDC* ne mentionnent que quelques vers de l'*IDA*, en épigraphe. Le texte intégral de la saynète, déjà modifié par rapport à la version de 1942, précède systématiquement la *PDC* à partir de l'édition de 1951.

<sup>866</sup> *Travaux nord-africains*, jeudi 30 avril 1942.

<sup>867</sup> Les résonances de Molière dans le texte de Brua dépassent le titre de la pièce mais il nous semble excessif d'avancer – comme le fait Edouard Roditi dans son compte-rendu de la pièce – que *L'Impromptu d'Alger* et même *La Parodie du Cid* sont une imitation de *L'Impromptu de Versailles* (Edouard Roditi, « Review of *La Parodie du Cid* », *Books Abroad*, vol. 21/ 1, Winter, 1947, p. 62).

théâtral, la pièce est aussi une réponse de Molière à ceux qui avaient critiqué *L'École de femmes* (la querelle portant principalement sur le caractère indécent de la comédie et son atteinte à la piété). Ainsi, *L'Impromptu de Versailles* se présente comme une défense *a posteriori*, par Molière lui-même, de sa conception du théâtre. Dans *L'Impromptu français*, le comédien utilise la rhétorique implicite comme instrument de défense.

Quant au titre de la saynète, il faut remarquer que l'« impromptu » – qui évoque une petite pièce improvisée en vers – est un genre très à la mode dans les salons à l'époque de Molière. Les beaux esprits, qui fréquentaient ce monde, étaient habitués à se piquer en utilisant ce genre d'armes. Dans *L'Impromptu de Versailles*, l'improvisation est, plus que le genre, le sujet de la pièce, étant donné que les personnages de Molière n'ont pas eu le temps de répéter l'œuvre commandée par le roi avant de la lui présenter. Chez Brua, l'improvisation n'est pas le sujet du texte, elle fait plutôt référence au travail de l'auteur<sup>868</sup>.

À la différence de Molière, Brua opte pour un *Impromptu* d'une seule scène avec peu de personnages<sup>869</sup>. De plus, alors que chez le dramaturge français, les marquis ont une fonction référentielle claire, étant donné que les courtisans qui assistent à la pièce sont également ceux qui sont représentés sur scène, chez l'Algérois, la référence aux marquis n'est que textuelle : Brua

---

<sup>868</sup> Dans la note de l'Ancienne Imprimerie Heintz, nous trouvons une allusion au fait que la saynète a été écrite en trois jours. Pourtant, dans l'édition de 1951 de la *PDC*, dans l'« Avertissement de l'auteur », nous apprenons que les textes de *l'IDA* et de *OSE* ont été écrits en moins de quarante-huit heures.

<sup>869</sup> Chez Molière, il s'agit de 10 scènes avec 12 personnages. Parmi ces personnages, trois sont des marquis, deux sont qualifiés de ridicules et le dernier est décrit comme un fâcheux. Il y a aussi des femmes chez Molière, dont l'une est aussi une marquise. Chez Brua, la saynète met en scène les marquis Alchinte et Phileste mais également Gongormatz, qui apparaît à la fin de *l'IDA*.

évoque les personnages ridicules de l'époque de Molière<sup>870</sup> en faisant allusion aux « costumes de marquis aux couleurs de l'arc-en-ciel<sup>871</sup> ». Dans la *PDC*, le ridicule naît, entre autres, du contraste entre les vêtements des marquis et le décor qui représente le bureau de scrutin. Chez Molière, l'affectation de ses personnages se manifeste à travers le ton de la voix et l'allure. Pour bien préciser les principaux éléments qui composent la scène chez l'*IDA*, nous citons ci-dessous la didascalie d'ouverture présente dans la version définitive de la saynète.

*La scène se joue devant un rideau noir sur lequel se détachent : à gauche, un écriteau portant l'inscription « Bureau des Pleurs » et une main de squelette indicatrice ; au fond, un grand calendrier mural portant le millésime « 1941 ». Sur le bureau noir repose, toute blanche, l'Urne Électorale et derrière le bureau dort, affalé sur une chaise, un plumeau à la main, le gardien coiffé d'une casquette blanche, vêtu d'une veste d'uniforme et d'un pantalon blanc. À droite, un isoloir blanc dont le rideau noir laisse apparaître le bas d'un squelette, des rotules aux métatarses.*

*ALCINTHE et PHILESTE, en costumes de marquis aux couleurs de l'arc-en-ciel, entrent par la gauche en discutant, virgule, sur la pointe des pieds.*

Cette didascalie de l'*IDA* est plus précise que celle que l'on trouve dans la *PDC* mais elle fournit essentiellement les mêmes informations : les élections, la présence du personnage de Gongormatz, les évocations de la mort, les marqueurs spatio-temporels. Si les marquis, transposés du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, font bien le pont entre les deux siècles, ils apparaissent aussi comme des intrus dans cet espace funeste.

Les objets mis en scène au même titre que les vêtements du gardien, tous en noir ou blanc, contrastent avec les habits colorés des deux nobles. En plus de la couleur déplacée des habits, la

---

<sup>870</sup> Dans la réplique de Molière : « Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie » (Molière, *L'Impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, p. 827).

<sup>871</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 11.

mention de la « virgule », dans la description de l'entrée des marquis, provoque le rire du lecteur, mais sert aussi à démontrer le caractère affecté et précieux des deux personnages. Au comique de mots, s'ajoute ainsi le comique de gestes : les marquis marchent « sur la pointe des pieds » pendant que le gardien dort. Le parodiste met en évidence le comportement enfantin des deux marquis face au gardien endormi.

Ce gardien, qui dort dans le bureau électoral et qui finit par être réveillé par les deux marquis au cours de la saynète, n'est autre que Gongormatz. Il s'agit, il faut le souligner, du seul personnage encore en vie de la *PDC*, ce qui explique qu'il soit le seul à paraître dans la saynète – ce qui marque un écart par rapport au texte de Corneille, dans lequel le père de Chimène est mort. D'ailleurs, l'*IDA*, qui précède et présente la pièce, s'impose comme une sorte de prolepse, dans la mesure où Gongormatz fait dans la saynète un bilan de tous les morts de la *PDC*, avant même que celle-ci ne soit jouée. À travers ce jeu temporel, Brua instaure un procédé de théâtre dans le théâtre : la *PDC* dans l'*IDA*. Dans l'*IDA*, pourtant, il n'est fait aucune mention de son activité de coiffeur; Gongormatz est ici uniquement identifié par son rôle dans le déroulement des élections.

Le squelette, que l'on voit apparaître sur le rideau noir, est une claire allusion au vote des morts dans la parodie. D'ailleurs, tout dans la saynète semble mort et paralysé, y compris le gardien endormi<sup>872</sup>. Quant à l'espace, nous notons, comme nous l'avons déjà indiqué, que la saynète se déroule dans un bureau de scrutin qu'un écriteau qualifie plutôt « Bureau de pleurs ». Cette

---

<sup>872</sup> Après la guerre et les violences occasionnées par l'indépendance de l'Algérie, le décor morbide peut également faire allusion aux massacres vécus et dans le monde et surtout en Algérie française. Le rêve d'une Algérie française est à ce moment-là anéanti et le décor de l'*IDA* ainsi que le discours de Gongormatz sur les autres personnages morts peuvent témoigner, tel un *memento mori*, de l'aspect éphémère de l'existence. En tout cas, la *PDC* qui sera mise en scène/lue juste après l'*IDA* fait déjà partie du passé et l'ambiance dans laquelle elle a émergé relève, en 1965, d'une réalité évanouie.

expression sera reprise par Fifine dans la *PDC* lors de sa conversation avec Chipette à la scène 1 de l'acte I<sup>873</sup>. Dans la didascalie d'ouverture de l'*IDA*, Brua précise aussi l'époque, le fond de la scène est occupé par « un grand calendrier portant le millésime 1941 ».

Plus de trente ans après la création, le sujet de la pièce est évidemment moins net pour le lecteur, ce qui justifie la référence à l'année 1941 dans la didascalie. En ce qui concerne l'espace, Brua le décrit de façon à ce que ce même lecteur puisse facilement se le représenter en suivant la description construite à l'aide de nombreux marqueurs : devant (un rideau), à gauche (du rideau) au fond (de la salle), sur (le bureau), sur (une chaise), derrière (le bureau), à droite (de la salle), par la gauche (de la salle).

### **Les arguments dans l'*IDA***

Contrairement à la *PDC*, l'*IDA* est écrite presque entièrement en français standard. C'est seulement lors du réveil de Gongormatz – lequel est toujours en scène dans l'*IDA*, mais ne parle qu'à la fin de la saynète – que l'auteur recourt au pataouète<sup>874</sup>. Les autres personnages qui composent l'*Impromptu* de Brua – Alcinthe et Phileste – parlent toujours en « français naturel ». De cette manière, la saynète ne présente pas de difficultés pour un lecteur peu familier du français de

---

<sup>873</sup> « [Chipette] Le bon Dieu qu'y t'entend ! La schkoumoun, ça j'ai peur ! / [Fifine] Laiss'-là qu'y vient d'abord ! Après, bureau des pleurs... » (Acte I, scène 1, p. 69). En regardant la description de l'espace suggérée pour la représentation de l'*IDA*, le vers de Fifine (dans la *PDC*) prend une signification supplémentaire : « après le désastre de la désunion des familles, attendons les élections ».

<sup>874</sup> En note de bas de page de la version de 1942 de l'*IDA*, nous trouvons l'explication suivante à propos du pataouète de Gongormatz : « Gongormatz s'exprime en dialecte algérien modéré, sans doute par égard pour les visiteurs du Musée qui sont visiblement des Métropolitains. Dans ces conditions, un glossaire serait superflu » (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1942, p. 32, note 47).

l'Algérie. Cependant, comme la *PDC* et à la différence de *L'Impromptu de Versailles*, le texte de *l'IDA* est composé en alexandrins à rimes plates.

La saynète commence avec Alcinthe qui guide Phileste dans « ces lieux funèbres ». Suite à cela, les deux marquis ont une discussion à propos de la *PDC*. Bien qu'Alcinthe défende la *PDC* (dans un premier temps), c'est Phileste qui tient le livre de Brua entre ses mains. Phileste nous révèle que, hors scène, les marquis avaient déjà entamé une discussion sur la parodie qu'ils poursuivent ainsi en présence du public. Lorsque Phileste défend la valeur de la *PDC*, Alcinthe en présente les défauts. Cela est conforme au premier *topos* de la préface d'une parodie qui consiste à présenter cette dernière comme un jeu. Pour cette raison, il convient surtout de ne pas la prendre tout à fait au sérieux. Ce *topos* se manifeste lorsque Phileste propose à Alcinthe (et au spectateur/lecteur) de modérer un peu sa critique à l'égard de Chipette : « Montrons-nous indulgents, soyons électoraux. / Tout Alger pour Chipette a les yeux de Roro!<sup>875</sup> ». Ce premier *topos* vise à dédouaner le parodiste des offenses commises à l'encontre du texte source. La parodie a pour but premier, rappelons-le, de faire rire. Aussi, il est curieux que cette demande d'indulgence à l'égard du travail du parodiste soit associée dans les paroles de Phileste à l'adjectif « électoraux ». Ce que le marquis sous-entend ici en réalité, c'est que lorsque l'on souhaite être élu, il faut savoir jouer le jeu (politique). De la même manière, si l'on veut lire une parodie, il faut entrer dans le jeu (de la réécriture).

D'autres arguments clés sont développés dans *l'IDA* ; notamment l'idée d'un nouveau français, né en Afrique du Nord. Alcinthe compare le pataouète à la langue romane héritée du latin.

---

<sup>875</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 26.

Imaginez la France encore au premier âge,  
 Le latin de César grogné par les Gaulois  
 Et de la Phonétique étudiez les lois.  
 Le bas-latin sortit du latin populaire.  
 Puis la langue romane entra dans la carrière,  
 Arrachée au creuset d'un monde en fusion  
 Par la « corruption » et la « confusion »<sup>876</sup>.

Pour Alcinthe, ce peuple et son langage sont nouveaux comme l'ont été les Français et la langue française à une autre époque. Par cette suggestion, le marquis place le pataouète au même niveau que la langue française. Par conséquent, une parodie en pataouète a pour lui autant de valeur qu'une parodie écrite en français. Pour renforcer son argument, Alcinthe cite de célèbres auteurs français qui ont, eux aussi, parodié *Le Cid* (La Fontaine, Racine, Furetière, Boileau, Chapelle). Toutefois, si le marquis considère que les deux langues ont la même valeur, il distingue bien les deux peuples et souligne l'aspect innovant d'une parodie en pataouète : « Ce peuple est neuf! / Observez sa mimique, écoutez son langage<sup>877</sup> ». Il s'agit probablement d'une référence au comique de gestes et de mots qui a lieu dans la *PDC*. En défendant l'originalité du texte parodique, Brua met en place le deuxième *topos* de la préface d'une parodie qui vise à convaincre que la parodie n'est pas une simple réécriture, mais qu'elle peut même, dans une certaine mesure, dépasser son modèle.

Un autre point clé de la défense d'Alcinthe vaut qu'on s'y attarde. À travers cet éloge apparent de la langue française (et par conséquent de sa littérature), le parodiste s'attaque à la question de la pureté de la langue et à l'assimilation culturelle qu'elle induit. S'il s'agit dans un premier temps de défendre le pataouète, l'auteur prend également le risque d'attaquer ce véritable monument que constitue la littérature française.

---

<sup>876</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 17.

<sup>877</sup> *Ibid.*

L'auteur que vous blâmez se monte un peu la tête  
 Mais non point dans le sens que votre esprit lui prête.  
 Il faut précisément limiter le dégât  
 Et d'une haute idée il se croit le légat.  
 Il pense qu'une langue à ce point admirable  
 Qu'elle a donné *Le Cid*, *Andromaque* et les *Fables*  
 Est un fleuve sacré, non pas pour s'y laver,  
 Mais pour que de partout l'on s'y vienne abreuver.  
 [...] S'il use du jargon, ce n'est que pour la farce,  
 Car d'un pur classicisme il s'est fait le comparse  
 Et s'il semble brûler des maîtres adorés  
 Il les révèle à ceux qui les ont ignorés. [...]

Tous boivent l'eau du fleuve et notre champion  
 Se prend pour saint Michel terrassant le Jargon.<sup>878</sup>

Si d'un côté la langue est perçue comme un « fleuve sacré », de l'autre, l'idée que l'on vienne s'y abreuver, au lieu de s'y laver, doit être soulignée. L'image du lavage met l'accent sur ce qui est sale et qui doit, grâce à un procédé de nettoyage, revenir à un état d'origine. À l'inverse, celle de l'abreuvoir est plus valorisante. L'eau peut être bue par tous, chacun peut étancher sa soif à sa convenance. Pour Alcinte, l'auteur qui agit comme ceux qui viennent s'abreuver dans ce fleuve, participe à la préservation de cette « langue sacrée » et de sa littérature, dans la mesure où il contribue à révéler les maîtres à ceux qui les ignorent. Le troisième *topos* de la préface d'un texte parodique est ainsi convoqué : la justification du parodique par l'admiration. Le parodiste est celui qui promeut la valorisation indirecte d'un chef-d'œuvre et non sa dépréciation. En effet, il s'agit d'un véritable travail de traduction. Néanmoins, la traduction ne se limite pas ici à transposer les vers de Corneille dans un autre dialecte ou à les inscrire dans un

---

<sup>878</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 18.



nouveau contexte. Il s'agit d'un travail de réécriture et de création beaucoup plus complexe dans le cas de Brua. Si le public n'a plus qu'à « [boire] l'eau du fleuve », l'auteur, quant à lui, lance une véritable bataille pour le « Jargon ».

Brua, par la bouche d'Alcinthe, affirme pouvoir, à travers son travail, mettre en œuvre ce que les théoriciens de la parodie pensent impossible : que la parodie puisse être comprise par un lecteur ou un spectateur qui ne connaîtrait pas le texte source. Il s'agit donc d'un argument nouveau dans la défense de la parodie. En contribuant à sa façon à la notoriété de Corneille, Brua est à l'image de son maître : « Il [Corneille] rendit immortel un sujet emprunté »<sup>879</sup>. Sangsue va plus loin et voit dans la parodie un autre moyen, pour le parodiste, de remettre « en cause [le statut dominant] des modèles<sup>880</sup> ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre cette déclaration phare d'Alcinthe : « Et Corneille aurait tort, au fond, s'il s'offensait/ D'ouïr des Espagnols écorcher son français<sup>881</sup> ». En effet, Brua s'inscrit dans une tradition à laquelle appartient Corneille lui-même. Le parodiste fait également face aux mêmes critiques que son maître, notamment à propos de la vraisemblance. Si Corneille propose une longue discussion sur l'opposition entre l'Histoire et la Littérature dans ses *Discours*, son disciple reprend le même sujet : « Vous confondez l'Histoire et la Littérature. /Celle-ci peut souffrir une caricature [...] / Mais l'Histoire autrement nous a peint ce Rodrigue:/ Soudard cruel et faux, âme faite à l'intrigue [...] »<sup>882</sup>. Ainsi, Brua ne se fait pas seulement légat du *Cid*, il est également celui de la Querelle qui entoure la pièce et des défis textuels que le dramaturge français a dû surmonter. En anticipant les critiques à l'encontre de son propre texte, Brua donne à son public un aperçu d'une potentielle querelle.

---

<sup>879</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 21.

<sup>880</sup> Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 152.

<sup>881</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 16.

<sup>882</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 19-20.

À la manière du *Cid*, dans laquelle se mêlent genre tragique et genre comique, l'*IDA* souligne le fait que la *PDC* est un mélange efficace de genres. Bien que Brua qualifie la *PDC* de farce<sup>883</sup>, faisant ainsi une référence directe à la comédie, Alcinthe note toutefois que la matière de la pièce ne porte pas seulement au rire.

PHILESTE : J'ouvre au hasard le livre. Écoutez : vers huit cent...

ALCINTHE : Non, non, n'essayez pas l'accent,

Et je le sais par cœur.

PHILESTE : Mais s'il me plaît de lire?

ALCINTHE : Le vers huit cent m'émeut.

PHILESTE : Mais s'il me plaît d'en rire?

ALCINTHE : Brisons là, voyez-vous, vous n'avez pas compris

Ou j'ai mal exprimé ce que j'ai dans l'esprit.

Il est dans cet ouvrage un dessein dramatique

Qui fait vibrer en moi la corde sympathique

Et ces tristes héros, dans leur vulgarité,

Me peignent *noirement* la pauvre Humanité.

PHILESTE : Mais vous parliez du rire qui désarme...

ALCINTHE : *Je déteste le rire, il est trop près des larmes*<sup>884</sup>.

Les émotions contraires qu'éprouve chacun des personnages soulignent une absence d'unisson. La corde qui vibre chez Alcinthe n'est pas la même que celle qui touche Phileste. Alcinthe fait de plus un véritable éloge de la *PDC* lorsqu'il affirme la savoir par cœur. L'absence de consensus entre les marquis peut être corroborée par les vers suivants :

ALCINTE : *Pour vous* c'est la caricature

*Mais pour moi* c'est le drame.

Et si je vous assure

<sup>883</sup> « [Alcinthe] S'il use du jargon, ce n'est que pour la farce » (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 19.).

<sup>884</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 22-23 (C'est nous qui soulignons).

Que chaque personnage ici représenté...

PHILESTE (haut) : Tiens! Tiens! Tiens! Je divague?

ALCINTHE : ... *a vraiment existé*,

Vous me direz...<sup>885</sup>.

La part de vérité qui transparait malgré l'illusion théâtrale change la manière dont Alcinthe mais également le spectateur/lecteur perçoivent la parodie. Si le drame a « vraiment existé », ce dont on se moque acquiert une autre dimension, plus ténébreuse<sup>886</sup>. Ainsi, le rire perd sa part de carnavalesque et de joie pour laisser place à un rire plutôt sombre, ce que souligne bien, d'ailleurs, le décor de 1972. L'oscillation entre ces deux forces opposées dans la *PDC* est mise en lumière dans la longue tirade d'Alcinthe, dont nous ne citons que ces extraits :

Voilà sans paradoxe et sans palinodie,  
 Comment j'eusse du *Cid* conçu la Parodie,  
 Toute en noire lumière, en obscure clarté,  
 En noirceur lumineuse, en claire obscurité,  
 En absurde raison, en familier superbe,  
 Telle enfin que ses vers passent tous en proverbe<sup>887</sup>.

Alcinthe met en relief le fait que la parodie a été conçue à partir d'éléments contradictoires, ce qui fait évidemment écho aux déchirements passionnels chez Corneille. Plus encore, il emploie le terme « absurde », avec son contraire « la raison », lesquels résument et transposent les oppositions cornéliennes au XX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il ne propose pas ici une pièce issue du théâtre de l'absurde tel que le conçoit Martin Esslin<sup>888</sup>, la version définitive de la *PDC* fait en quelque sorte un clin

---

<sup>885</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 33 (C'est nous qui soulignons).

<sup>886</sup> En note de bas de page dans la version de 1942 de l'*IDA*, l'avis d'Alcinthe est décrédibilisé lorsqu'il considère la *PDC* comme un drame : « Cette curieuse opinion, évidemment insincère dans la bouche d'Alcinthe, aurait-elle quelque valeur ? L'un ami de l'Auteur écrit : 'J'ai retrouvé [à la lecture de la *Parodie du Cid*] une vieille impression : celle que ce langage pourrait admirablement servir une situation tragique » (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1942, p. 28, note 41.).

<sup>887</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 29.

<sup>888</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 456.

d'œil aux esthétiques contemporaines grâce à l'utilisation d'un terme fortement connoté dans le monde théâtral depuis 1961<sup>889</sup>. Un quatrième *topos* de la préface d'une parodie est ainsi mobilisé : la parodie est une forme de critique ou une « critique en acte ». Inversement à l'idée du jeu, on défend ici la profonde connaissance de son modèle par le parodiste et une critique qui se fait de l'intérieur. La parodie n'est donc pas seulement amusement, elle est aussi discours sérieux.

Toujours dans l'idée de mettre en avant les oppositions que présente le texte, il convient de souligner le personnage de Monsieur Fernand :

ALCINTHE

Celui qui, de son temps, fut le vivant symbole

De l'Algérie unie avec la Nécropole!

Tel est le triste sire et le plaisant guignol

Que l'auteur substitue au monarque espagnol!

D'où vient-il? Et quel est, au fond, son patronyme?

Souvent un petit nom dissimule un grand crime<sup>890</sup>.

Il y a, dans cette description du député, une part de noirceur et de raillerie. Si d'un côté Fernand est un « plaisant guignol », de l'autre, il est aussi le « triste sire ». Son débarquement est ridicule – il se foule un orteil en arrivant au port — et se donne à voir comme un homme égaré et confus dans la *PDC*, dans la mesure où il a du mal à comprendre ceux qui sont autour de lui. Toutefois, il est aussi le symbole du régime de corruption qui sévissait en 1941, il est celui que les morts ont élu. L'homophonie relative entre « métropole » et « Nécropole » montre bien aussi l'opposition entre les Français d'Algérie et les Français de France. Ce sont ces derniers qui usent de ces stratagèmes

---

<sup>889</sup> Le travail d'Esslin a été publié en 1961 et paraît en français en 1963. Bien que Brua n'ait pas eu connaissance de cet essai lorsqu'il a été publié, il entretient des relations étroites avec Camus qui, s'il ne fait pas partie du groupe des écrivains étudiés par Esslin, a été – comme on le sait – l'un des penseurs de la philosophie de l'absurde.

<sup>890</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 31.

et les exportent dans la colonie. Monsieur Fernand est ainsi l'archétype du Français explorateur (« un petit nom qui dissimule un grand crime »), dont les Français d'Algérie se distinguent par le langage et par leur statut social.

En ce sens, les défauts de la parodie énumérés par Alcinthe concernent plus particulièrement les « petits métiers » des autres personnages et leur « bas caractère ». Monsieur Fernand se détache de ce milieu : « [...] ce Monsieur Fernand/ Fait avec l'entourage un contraste étonnant<sup>891</sup> » ! Or il ne s'agit pas seulement d'un détachement lié au niveau de langue, il concerne également son statut. Lorsque Alcinthe remarque : « Le voici candidat. On vote. On a voté. / Le flot qui l'apporta découvre un député! », Phileste réplique : « Préférez-vous qu'il fût fabricant de cigares?<sup>892</sup> ». La *PDC* est donc, de la même façon que *Le Cid*, en dialogue avec son temps. Par conséquent, elle est également en dialogue avec l'héritage littéraire issu de la Métropole.

Grâce à sa préface en forme de saynète, Brua s'assure de la sympathie de son spectateur/lecteur. Il ne lui présente pas un texte théorique conventionnel, dont la lourdeur atténuerait la portée argumentative. Néanmoins, celle-ci ne se présente pas comme une critique de ce genre littéraire particulier qu'est la préface, dans la mesure où elle n'a pas pour objet de le déconstruire. Au contraire, l'*IDA* est une réécriture en apparence légère, mais qui prépare son lecteur pour le texte parodique à venir, grâce à des arguments solidement formulés, à la reprise des *topoi* des préfaces parodiques et à sa fonction annonciatrice de la *PDC*.

---

<sup>891</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 32.

<sup>892</sup> *Ibid.*

## 6. 5 De 1941 à 1972 : principaux changements

Comme nous l'avons déjà remarqué, si le titre de la *Parodie du Cid* demeure inchangé au fil des éditions, il en va autrement du sous-titre. La disparition du sous-titre générique à partir de l'édition de 1945 demeure inexplicée. L'auteur a-t-il jugé cette précision inutile au regard de la nature du texte ? L'annonce de l'insertion de deux textes explicatifs en 1951 surcharge-t-elle trop la page titre ? Brua a-t-il souhaité évacuer le genre de la farce en raison de sa faible légitimité (en tant que genre considéré comme mineur) ? S'agit-il d'une décision de l'éditeur imposée à Brua ? Quoi qu'il en soit, l'abandon de cette précision paratextuelle est une donnée importante, étant donné qu'elle conditionne la relation entre le lecteur et le texte, mais également parce que la pièce s'inscrit explicitement dans une tradition comique populaire.

Rappelons que la farce se caractérise par l'utilisation d'un « comique grotesque ou bouffon, d'un rire grossier et d'un style peu raffiné<sup>893</sup> ». À la différence de « la comédie de langage et d'intrigue<sup>894</sup> », la farce se sert d'un comique de situations, de gestes et de mots. De plus, la farce est liée aux aspects corporels, à la réalité sociale et au quotidien et se donne à voir comme un genre, à certains égards, subversif. Néanmoins, comme nous pouvons le constater, bien que la spécification de genre soit éliminée de la couverture, dans l'*IDA*, Phileste maintient toujours cette même spécification pour la *PDC* : « [Phileste] Qu'en a fait votre auteur? Un pavé gigantesque! [Alcinthe] Un pavé dans la mare... [Phileste] Une farce grotesque! ». Rappelons que Phileste est un détracteur de la *PDC*, alors qu'Alcinthe en assure la défense. Ainsi, lorsque Phileste qualifie la *PDC* de farce, c'est pour mieux exprimer tout son mépris.

---

<sup>893</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 4<sup>e</sup> éd., p. 223-224.

<sup>894</sup> *Ibid.*

En ce qui concerne les épigraphes, c'est dans l'édition de 1961 qu'elles apparaissent pour la première fois, elles restent inchangées jusqu'à l'édition de 1972. Fait curieux, les éditions posthumes ne conservent pas l'épigraphe d'Émile-Félix Gautier, mais seulement celle de Théophile Gautier. Les lectures de *Cagayous* la présentant comme une œuvre raciste et antisémite<sup>895</sup> expliquent peut-être cette disparition. Il est probable, en effet, que dans les éditions posthumes de la *PDC* les éditeurs aient voulu éliminer toute trace directe d'association entre l'œuvre de Musette et celle de Brua. Mais il se peut aussi que l'idée d'un « dialecte en formation » soit devenue désuète. Quoi qu'il en soit, les deux épigraphes sont bien présentes dans les dernières versions publiées du vivant de l'auteur. Dans les versions de 1944 et 1945, un extrait du début de *L'Impromptu d'Alger* servait d'épigraphe à la *PDC*:

ALCINTHE

Parodier *Le Cid*! C'est inimaginable!

PHILESTE

La Fontaine...

ALCINTHE

Outrageant!

PHILESTE

Racine...

ALCINTHE

Abominable!

PHILESTE

Furetière, Boileau, Chapelle...

ALCINTHE

Vous disiez?

PHILESTE

Je vous citais ceux-là qui l'ont parodié<sup>896</sup>.

---

<sup>895</sup> Cf. notre bibliographie.

<sup>896</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans *PDC*, p. 14-15.

Par cet extrait de l'*IDA*, Brua se défend contre ses potentiels détracteurs en élevant la *PDC* au même rang que les parodies du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'avons remarqué, cette épigraphe est par la suite remplacée par l'insertion de l'*IDA*, qui fonctionne comme préface à la *PDC* à partir de la version de 1951.

En ce qui concerne les textes explicatifs, on observe que la didascalie d'ouverture de la saynète *On « s'esplique »* subit un petit changement à partir de 1961, probablement en raison de l'écart temporel entre cette date et la première édition. À partir de celle de 1961, on précise que la scène a lieu en 1945. Pourtant, le texte original de l'*OSE*, paru dans *Le Canard sauvage* en 1944, contenait déjà une didascalie d'ouverture différente de celle de la version de 1945 : *La scène se passe à Bad-el-Oued devant la boutique de Dodièze « Au Lion des Brochettes »*. Contrairement aux versions où l'*OSE* précède la *PDC* et dans lesquelles Brua cherche, de toute évidence, à provoquer l'identification de la salle à la scène par les lieux dramatiques, il s'appuie sur les personnages pour induire cette reconnaissance dans ses chroniques. Si le lecteur de 1944 connaît la parodie de Brua, il n'a pas de difficulté à associer le Dodièze de la chronique à celui de la pièce. Pourtant, l'univers de la pièce a également été présenté dans d'autres textes parus dans le *Canard sauvage*. Ainsi, une méconnaissance de la pièce ne se pose pas comme un obstacle à sa compréhension. Trois des chroniques parues dans les *Œuvres soignées*, « Ce bras » (qui répète une partie de ce que l'on trouve sur l'*OSE*), « Un œil oui, un œil non » et « Le pataouète et le patagon » mettent en scène les personnages de Dodièze et Gongormatz ainsi que le « bras » et l'« œil ». De cette manière, même si les chroniques ne sont pas datées et ne permettent donc pas d'identifier avec exactitude le moment de la publication (avant ou après l'*On « s'esplique »*), il est certain que les sujets et les personnages de la *PDC* paraissent abondamment dans les pages de l'hebdomadaire.



À la différence de l'*OSE* qui précède la *PDC*, et qui est composée d'une seule scène, la chronique éponyme du *Canard sauvage* en possède deux. La deuxième scène de la chronique est en fait un très court dialogue entre Dodièze et Roro, dans lequel le premier reprend le célèbre vers « O Roro, ti as du cœur ? » et obtient de son fils la réponse « J'ai du mou ». Suite à cette réponse, la scène s'achève en présentant un Dodièze amical offrant « un' douzain' de brochettes » à Gongormatz. Dans la saynète qui précède la *PDC*, on retrouve ce même ton amical, mais la scène se clôt sur une invitation mutuelle entre les parents pour assister à la *PDC* et sur la proposition de Gongormatz à Dodièze d'entrer au théâtre sans passer par la caisse, mais « par l'entrée des artisses<sup>897</sup> ». Dans l'*OSE* de 1945, c'est entre la discussion initiale – de contenu semblable aux dialogues de la chronique<sup>898</sup> – et le moment final que Brua insère une deuxième tirade du bras et écrit, à nouveau, une tirade à propos de l'œil (qui n'est pas bon), laquelle est déclamée par Gongormatz. Après la protestation du père de Chipette – « Atso! y'a rien que toi qu'tu sors les monologues?<sup>899</sup> » – on lit donc cette tirade :

Çuilà [l'œil] que ti'as fait l'allusion,  
 Le bon, pas le mauvais, l'œil oui, ouais, pas l'œil non,  
 Cet œil qu'il a rien dit pasqu'il est trop modeste,  
 Cet œil qu'il est correc' et qu'y fait pas des gestes,  
 Qu'y se croise les bras en-devant l'ensulteur,  
 Mâ qu'on l'a jamais vu taper des œils d'honneur  
 Cet œil qu'on l'a toujours réformé temporaire

<sup>897</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 58.

<sup>898</sup> Les différences à cet égard sont plutôt des changements minimes qui ne modifient pas le texte, se restreignant soit à la ponctuation, soit à l'orthographe, soit à de petites adaptations pour la publication, comme dans le cas suivant : « Si je lévais le bras, **ô faiseur des zouzguefs**, / C'était pour demander la parole **à tes chefs** » (Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 30) au lieu de « Si je lévais le bras, **tchoutche à la mords-mol-le**, / C'est pour demander la parole **à Breuleux** » (C'est nous qui soulignons).

<sup>899</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 53.

Et que manque il a fait son service ausillaire,  
 Cet œil qu'il a perdu l'aute en mil neuf cent neuf  
 Et que l'année après c'est moi qu' j'a venu veuf,  
 Cet œil qu'il a des yeux que pour sa fille unique  
 Qu'y lui lâche l'argent, ton fils, vec l'élastique,  
 Cet œil qu'il est fâché de quinze ans vec ton bras  
 Quâ même y'a quinze enfants qu'y leur dis' grand papa,  
 Cet œil, ce dernier œil, avant que je m'le perde,  
 Dodièze, entre quat'z'yeux, cet œil y te dit merde!<sup>900</sup>

Cette tirade de Gongormatz met tout d'abord en évidence certains aspects du caractère du père de Chipette qui s'opposent à ce que l'on trouve dans la pièce : Gongormatz affirme être modeste, correct, placide face à l'insulte. Il s'agit toutefois de sa propre vision des choses qui, évidemment, tranche avec celle des autres personnages. En outre, la tirade apporte de nouvelles informations sur la *PDC*, notamment par le biais d'une petite biographie de l'ancien coiffeur et une précision au sujet de la relation entre Gongormatz et Chipette. De plus, la tirade de Gongormatz révèle ce qui advient après la fin de la *PDC* et que le lecteur ne sait pas : Gongormatz fournit de l'argent à Roro et Chipette a quinze enfants. La révélation du père de Chipette souligne que la *PDC* ne se conclut pas sur une « fin heureuse » comme c'est souvent le cas dans les comédies, ou, du moins, que la conciliation sur laquelle se solde la pièce est contrastée par des préoccupations très concrètes, c'est-à-dire des problèmes liés à la gestion d'une famille nombreuse et des soucis financiers. En ce sens, la tirade de Gongormatz fait écho aux menaces de Chipette à la fin de la pièce et la constatation de Fifine selon laquelle « la vie elle est t'amèr'<sup>901</sup> » Finalement, il convient de

<sup>900</sup> Edmond Broua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 53-54. Dans la version de 1951, le terme « merde » n'est pas présent à la fin de la tirade. L'auteur recourt plutôt à des points de suspension.

<sup>901</sup> Edmond Broua, *PDC*, acte IV, scène 7, p. 174.

remarquer que l'on ajoute ici une réplique supplémentaire à Gongormatz, tandis que dans la *PDC*, ses répliques sont uniquement le miroir de celles que l'on trouve dans la pièce de Corneille.

Dans les tirades des parents, tant le « bras » de Dodièze que l'« œil » de Gongormatz sont considérés de manière à la fois littérale et métaphorique. Concernant le « bras », il sert aussi à souligner l'opposition entre les idées politiques de l'époque.

GONGORMATZ

Et l'aute [bras], alors ?

DODIÈZE

Quel aute ?

GONGORMATZ

Atso, çuilà de goche !

DODIÈZE

C'est un bras que toujours on s'le met dans la poche<sup>902</sup>.

Dans le même ordre d'idées, mais dans un sens différent, il est également mentionné dans un autre dialogue entre les deux pères dans la saynète.

DODIÈZE

C'est ce bras qu'y va pas.

GONGORMATZ, *inquiet*

Qué bras ?

DODIÈZE, *simplement*

Ce bras !

GONGORMATZ, *désignant le gauche*

Çuilà ?

DODIÈZE

Non l'aute !

GONGORMATZ, *affectueusement bourru*

O va de là !

---

<sup>902</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 49-50.

(Il lui tâte le bras, puis le pouls)

Un bras-de-fer pareil ! Tout ça c'est des bêtises !

A l'extrême rigueur, un peu des rhumatismes...<sup>903</sup>

Il semble que l'*OSE* veut justement éclairer la position des deux courtiers, lesquels sont obligés de prêter serment à la Légion, bien qu'ils soient opposés au gouvernement de Pétain. Dans la *PDC*, l'opposition entre la gauche et la droite politique est reprise par Mme Carmen, lorsque la propriétaire déclare à Chipette l'importance de Roro pour Monsieur Fernand : « Faut n'aoir un bras droit, quâ mêm' qu'on est de goche<sup>904</sup> ». Néanmoins, dans l'*IDA*, comme nous le verrons par la suite, la position politique du député semble un peu plus floue que dans la pièce.

En raison des insertions mentionnées dans l'*OSE*, le texte de la saynète est plus long que celui de la chronique. De plus, la première a plus de didascalies externes que la seconde : 42 indications au lieu de 2 dans *Le Canard sauvage*. Dans les deux textes, les didascalies se limitent à des indications de gestes et d'émotions. En somme, si d'un côté il y a des changements entre la chronique (1944) et la saynète (1945), de l'autre, pour ce qui est des versions de l'*OSE* publiées avec la *PDC*, presque aucun changement n'a été fait de 1945 à 1972<sup>905</sup>. Dans la première version parue dans *Le Canard sauvage*, le sujet central, concernant le maréchal Pétain, est déjà présent. À partir de la publication de 1945, le parodiste relie plus profondément la saynète à la *PDC*, autant par la mention explicite à la pièce que par l'utilisation de formes du dialogue présentes dans *Le Cid*, notamment la tirade et les stichomythies.

<sup>903</sup> Edmond Brua, *OSE*, dans la *PDC*, p. 55-56.

<sup>904</sup> Edmond Brua, *PDC*, acte IV, scène 2, p. 160. Si l'on croit La Sanche, Roro serait le vrai remplaçant de Gongormatz : « Passons ! C'est ton bras droit [Gongormatz] ? Laiss' qu'y fait ta campagne. » (Edmond Brua, *PDC*, acte II, scène 6, p. 116.)

<sup>905</sup> À cet égard, il ne s'agit que de révisions de ponctuation, et, surtout, de l'insertion de notes explicatives à partir de la version de 1961.

Si en 1945 l'*OSE* figure comme le seul texte qui précède la *PDC*, à partir de la publication de 1951, la saynète est toujours placée après l'*IDA*. Toutefois, il semble clair que l'*IDA* est considéré comme un texte ayant une importance supérieure à l'*OSE*. La présence de l'*IDA* depuis la première version de la *PDC* jusqu'aux versions posthumes – publiées séparément de la parodie (en 1942), soit conjointement (de 1951 à 2002), soit par la mention de quelques extraits en épigraphe (en 1944 et 1945) – témoigne de l'importance de ce texte. De plus, bien que les connexions entre l'*OSE* et la *PDC* deviennent plus explicites à partir de 1945 et que l'on y offre des informations sur la pièce et ses personnages, la saynète ne fonctionne jamais comme une clé de lecture pour la *PDC*, comme c'est le cas pour l'*IDA* depuis sa création<sup>906</sup>.

Par rapport aux changements opérés dans les versions de l'*IDA*, les modifications les plus substantielles ont lieu dans les éditions de 1951 et de 1965. Déjà dans la didascalie d'ouverture de la saynète, nous remarquons des modifications dans la description et l'action des personnages, le décor et les relations spatio-temporelles. En comparant la didascalie d'ouverture de la version de 1951 avec celle de la première version de l'*IDA* en 1942, nous pouvons identifier les coupures effectuées par Brua.

*La scène représente une salle de vote de style Louis XIV, transformée en Musée. Au bureau sont assis trois personnages à barbe et lunettes noires. Ils dorment d'un sommeil qui paraît éternel et sont censés veiller sur l'Urne Électorale qui trône au milieu de la table. Dans un fauteuil dort également le GARDIEN, un plumeau entre les genoux. ALCINTHE et PHILESTE entrent en discutant, virgule, sur la pointe des pieds.*

---

<sup>906</sup> Pour la mise en scène, il pourrait effectivement être excessif de garder les deux textes introductifs, cela risquerait de laisser les spectateurs et de créer de la confusion. La décision d'éliminer l'un des deux ressortirait aussi à des critères esthétiques et dramaturgiques. Pourtant, comme l'apparition des deux textes explicatifs ensemble n'a lieu que lors de la publication, le choix nous semble toucher aussi les aspects contextuels.

Grâce à ce travail génétique, on observe que le parodiste réduit le nombre de personnages dans la version originale : ceux qui surveillent l'urne, sortes de figurants sur scène, disparaissent, en laissant plus de place au gardien. On élimine également le qualificatif « éternel » et la proposition « qui trône au milieu de la table ». Ces deux aspects sont pourtant repris avec des altérations dans la version de 1965 et il n'y aura pas de perte substantielle dans la description du sommeil et de la mise en évidence de l'urne.

Si en 1942 l'urne trône au milieu de la table, en 1965, elle « repose, toute blanche » sur le bureau noir. Ainsi, une place singulière est encore réservée à cet objet : au milieu du climat lugubre, sa blancheur détonne. Concernant les personnages, si de 1942 à 1951 la profondeur du sommeil du gardien est marquée par le plumeau laissé entre ses genoux, à partir de l'édition de 1965, le gardien le tient dans sa main, étant donné la présence du bureau. Toutefois, le fait qu'il soit « affalé sur une chaise », et non pas sur un fauteuil, suggère qu'il dort à poings fermés, ce qui fait tout de même écho au sommeil « éternel » des hommes à barbe.

Possiblement à cause de l'écart qui sépare les lecteurs de 1961 et le contexte original de la *PDC*, l'auteur ajoute une précision temporelle dans l'*IDA*, « La scène, **qui se situe en 1941**, représente une salle de vote <sup>907</sup> ». Le texte suit de la même façon que celui de 1951. C'est ainsi effectivement à partir de la version de 1965 que la didascalie d'ouverture de l'*IDA* devient beaucoup plus précise, elle ne change plus dans les éditions subséquentes, à l'exception d'un détail concernant l'une des couleurs de l'uniforme du gardien<sup>908</sup>.

---

<sup>907</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>908</sup> À cet égard, nous remarquons qu'avant 1972 le gardien portait « une veste d'uniforme noire », tandis que dans la version définitive nous apprenons qu'il est « [...] vêtu d'une veste d'uniforme [?] et d'un pantalon blanc » (Edmond

Quant aux relations spatio-temporelles, à partir de 1965, il ne fait plus uniquement mention du style Louis XIV et nous ne retrouvons plus d'allusion à un espace qui évoquerait un musée. Lorsque le mobilier ancien est retiré, que la date est explicitée et que les costumes sont changés, le texte est complètement renouvelé. Avant 1965, le personnage du gardien fait tache dans le décor. La présence des marquis, au contraire, se mariait bien avec l'évocation du style Louis XIV, tandis que celle du gardien était anachronique et en contraste drastique avec la période du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les éléments algériens semblaient avoir été placés en France dans la mesure où le gardien semble y avoir été envoyé, ou, du moins, la présence de ce dernier semble étrangère à l'univers dans lequel les marquis évoluent avec aisance. Le ridicule de la scène porte sur le personnage du gardien, il en est l'élément comique.

Après 1965, ce sont les marquis, appartenant au passé, qui viennent envahir le présent<sup>909</sup>. Alcinthe et Phileste font désormais tache dans le décor. Le ridicule ne concerne donc plus le personnage du gardien mais plutôt les marquis, dorénavant vêtus d'habits arc-en-ciel. La proposition est donc inversée, ce sont les personnages français qui sont transposés en Algérie : les marquis évoluent dans l'univers du gardien. Il convient également de remarquer que ce n'est plus le passé qui occupe la scène, mais la mort. La présence des squelettes accentue cette atmosphère morbide. Si auparavant le personnage contrastant avec le décor était le gardien, à partir de 1965 c'est plutôt la présence des marquis qui est insolite. Mais, à vrai dire, Gongormatz est lui aussi étranger à cet

---

Brua, *IDA*, dans la *PDC*, p. 11). Comme dans les éditions posthumes de l'*IDA*, la didascalie de 1972 n'est pas reprise, mais une nouvelle didascalie d'ouverture est ajoutée. Nous ne savons pas si l'effacement de la couleur « noire » après le terme « uniforme » rendait compte en 1972 d'un désir de l'auteur d'omettre la couleur, ou du fait que l'utilisation de la couleur noire pour un uniforme faisait sens pour tous, ou qu'il s'agit d'une simple erreur de l'éditeur. En tout cas, il nous semble que la couleur de l'uniforme est un détail, puisque toute la scène est construite à partir du blanc et du noir et, pour cette raison, cette exclusion minimale n'entraîne pas de perte de sens significative.

<sup>909</sup> Ce que nous appelons « le présent » est bien entendu le XX<sup>e</sup> siècle, par rapport au XVII<sup>e</sup>.

espace, dans la mesure où tous les personnages de la *PDC* sont morts et qu'il ne reste au compte qu'un maigre souvenir de l'époque des élections où tous vivaient encore : le millésime 1941. Le rire est ainsi plutôt sombre, ironique, lugubre.

La comparaison entre les versions de la didascalie d'ouverture de l'*IDA* nous permet de voir le contraste créé par l'auteur – bien mis en évidence par les couleurs – entre deux types de personnages (les marquis et le gardien), deux langues (« le français naturel » et le pataouète), deux contextes (le XVII<sup>e</sup> en France et le XX<sup>e</sup> en Algérie), deux littératures (la française et l'algérienne française), deux statuts (les métropolitains et les colons). Dans la *PDC*, selon Phileste, c'est « Monsieur Fernand [qui] fait avec l'entourage un contraste étonnant!<sup>910</sup> ». S'il est vrai que la moquerie dans la pièce concerne tous les personnages, elle n'atténue pas les différences socioculturelles. Pourtant, dans les versions posthumes de la *PDC* (1993 et 2002), la didascalie d'introduction de l'*IDA* devient très succincte : « Alcinthe et Phileste, en costumes de marquis, entrent en discutant. Gongormatz, habillé en gardien, sommeille devant son bureau<sup>911</sup> ». L'absence de précisions concernant les personnages, le décor et l'espace-temps, en plus de minimiser les différences entre les personnages et d'appauvrir la description de la scène, cache aux yeux du lecteur les conflits existants. De plus, dans la tentative de rendre le texte plus atemporel, le spectateur et l'horizon de la mise en scène sont éliminés.

Toujours à propos des didascalies de l'*IDA*, il nous faut encore porter attention à celle qui clôturé la saynète. Elle est altérée à partir de la version de 1951 pour ne plus changer dans les versions

---

<sup>910</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans *PDC*, p. 32.

<sup>911</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans *Œuvres soignées*, 1993, p. 23.



ultérieures. Dans la version de 1942, les marquis interfèrent directement avec les élections, tandis qu'en 1951 ils semblent plutôt être des assistants.

*Il [Gongormatz] s'est rendormi. ALCINTHE et PHILESTE se retirent discrètement, ~~non sans avoir déposé leur obole dans l'urne, remerciées par une inclination de tête du PRÉSIDENT et des ASSESSEURS.~~ Le rideau tombe lentement. Il se relèvera dans quelques minutes sur le premier acte<sup>912</sup>.*

Il se peut que dans la version de 1951, qui suit donc de neuf ans les élections truquées de 1942, le parodiste ait voulu restreindre le rôle des marquis à celui de critiques littéraires et de simples observateurs de la scène électorale – raison pour laquelle Brua a enlevé la partie rayée ci-dessus. Au contraire, dans la première version de l'*IDA*, les deux nobles ne se montrent pas seulement à l'aise dans l'espace du gardien, ils interviennent également directement dans le processus décisionnel. Ainsi, les marquis sont plus que de simples critiques et la scène du vote leur appartient autant qu'au gardien.

Mises à part les didascalies d'ouverture et de fin de la pièce, les didascalies externes, les dialogues et les notes passent aussi par des modifications tout au long des versions de l'*IDA* dans les éditions de 1951 et 1965. L'altération la plus significative de 1942 à 1951 est l'effacement presque complet des notes explicatives en 1951<sup>913</sup>, tandis qu'en 1942 ces notes ont un caractère intrigant. Sur la

<sup>912</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1942, p. 35. La partie rayée correspond à ce qui a été enlevé à partir de 1951.

<sup>913</sup> [Phileste] Ces... Turcs d'Alger sont donc...Espagnols? [Alcinthe] Ils le furent! / Et s'ils ne parlent pas comme en Estramadure, / C'est pour avoir opté depuis quatre-vingt-neuf (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1951, p. 11). En note à ce dialogue, le parodiste maintient en 1951 la mention de la date de 1889, sans aucune autre explication, lorsqu'Alcinthe fait référence à l'année en question. Cela permet au lecteur de ne pas confondre l'année mentionnée avec d'autres dates importantes, comme la prise de la Bastille en 1789 ou le règne d'Henri IV en 1589 (les deux

couverture de la version de 1942 de l'*IDA*, aucune mention ne précise l'origine de ces notes. On peut donc en déduire que ce périphrase est une création du parodiste lui-même. L'« auteur » des notes s'adresse cependant à Brua à la troisième personne, effectuant ainsi une distinction entre l'instance de l'auteur et celle du commentateur. En l'absence de raison justifiant l'effacement de l'auteur des notes de l'*IDA*, on comprend tout de suite que celui qui les rédige est bien le parodiste travesti en critique.

Les notes du supposé critique portent sur l'*IDA* mais aussi sur la *PDC* et servent à mettre en évidence les confusions et les fautes de l'auteur, à préciser les textes sources d'où le parodiste a tiré certains extraits ou procédés théâtraux, à faire des éloges quant à la façon par laquelle Brua présente un sujet, à témoigner d'une supposée réception des textes, à analyser les personnages en parallèle avec *Le Cid*, à justifier certains choix du parodiste. Bref, il s'agit d'une mise en scène de la critique littéraire, comique elle aussi, dans laquelle on rapporte même au lecteur une demande d'interdiction de *La Parodie du Cid* basée sur un précédent juridique du XVII<sup>e</sup> siècle. Bien qu'elles ne soient pas tout à fait sérieuses, ces notes offrent parfois des informations intéressantes sur le contexte des élections en Algérie, sur le travail de réécriture de Brua et même sur *Le Cid* de Corneille. À titre d'exemple, nous citons la note portant sur les bonnes de la *PDC* :

La scène 3 de l'acte IV de *La Parodie du Cid*, au cours de laquelle les confidentes Fifine et Fatma échangent leurs propres confidences, constitue en effet une entorse au protocole de la tragédie classique. Elle n'en révèle pas moins un curieux essai de « critique interne ». Fifine peint « tels qu'ils sont » des personnages que l'on a vus jusque là « tels qu'ils devraient être », elle ramène le drame à ses justes proportions et elle annonce un dénouement banal qui ne fait de doute pour personne depuis la scène 1 de l'acte I.

---

également mentionnées par l'auteur dans la version de 1965). Dans la version de 1942, le parodiste précise qu'en 1889 a été promulguée « la loi sur la naturalisation des individus nés en Algérie d'un père étranger » (Edmond Brua, *IDA*, 1942, p. 14). Ainsi, Brua oppose des événements essentiellement français à ceux qui se déroulent en Algérie.

Faut-il voir dans ce procédé une réminiscence du chœur antique qui, tout en participant vaguement à l'action, exprimait les sentiments du public<sup>914</sup>?

Dans son analyse de la scène créée par Brua dans la *PDC*, le personnage du critique oppose deux poétiques : la classique, qui correspondrait aux exigences de la vraisemblance et de la bienséance française, et celle de Brua, plutôt réaliste. Si, dans le XVII<sup>e</sup> siècle français, l'effet de réel n'est pas créé à partir de l'imitation d'une réalité quelconque, mais d'une représentation idéale de celle-ci, Brua cherche, au contraire, l'élimination de toute idéalisation dans la recreation de la réalité. Le lien fait avec le théâtre grec montre comment l'auteur souhaite créer cet effet et, par conséquent, produire l'identification du public à la scène. Finalement, « la critique interne » réalisée par Fifine dans la *PDC*, signalée par le personnage du critique, est une manière pour l'auteur lui-même d'explicitier son point de vue sur le théâtre cornélien, comme nous l'avons déjà remarqué. Ceci démontre que Brua fait effectivement de la critique en acte et non simplement une pièce pour rire.

Si l'élimination des notes présentes dans la version de 1942 se présente comme le changement le plus substantiel que nous remarquons dans l'édition de 1951, dans l'édition de 1965, ce qui saute aux yeux, par rapport à la version de 1951, est l'ajout de quelques répliques et la transformation de certaines autres. Les répliques nouvelles, insérées en 1965, portent sur des aspects littéraires – la création du personnage de La Sanche, le montage de la parodie à la manière de Corneille (« en noire lumière »), la mise en évidence des vers cornéliens changés en proverbes – mais aussi sur des aspects contextuels, concernant notamment le personnage de Monsieur Fernand.

---

<sup>914</sup> Edmond Brua, *IDA*, 1942, p. 23, note 32.

Le plus notable de tous ces changements concerne, comme nous l'avons indiqué, la langue française et ce qu'elle représente dans le contexte algérien. Si dans la version de 1951 on affirme qu'« une langue à ce point admirable/ qu'elle a donné *Le Cid*, *Andromaque* et les *Fables*, est un fleuve sacré qui ne peut dériver/ Si les troupeaux épars s'y viennent abreuver<sup>915</sup> », dans celle de 1965, on déclare que la langue « est un fleuve sacré, non pas pour s'y laver, /Mais pour que de partout l'on s'y vienne abreuver<sup>916</sup> ». L'image des troupeaux épars, dociles, est retirée et remplacée par un « on » impersonnel. Toutefois si « on » vient toujours boire au fleuve, l'accent n'est plus mis sur son cours imperturbable et inaltérable, mais sur ses vertus nourricières dont chacun tire profit selon ses besoins et à sa façon. C'est le modèle même d'une langue canonique, impériale, qui est attaqué.

En 1965, des aspects contextuels à l'*IDA* sont également ajoutés. Concernant Monsieur Fernand, on ajoute qu'il « fut le vivant symbole/De l'Algérie unie avec la Nécropole<sup>917</sup> ». Ses positions politiques sont décrites différemment de celles explicitées en 1951 :

ALCINTHE

Il a fallu qu'on fût politique et sectaire  
Et qu'on fit, bafouant le corps électoral,  
D'un tyran de Castille un élu radical!  
Que dis-je, radical ? Il est radicaliste,  
Pour l'uninominal et le scrutin de liste !<sup>918</sup>

**Il porte, tatoué sur son nombril de chef,**

**Un R.P. qui de loin ressemble à un R.F.**

**Quand la peau se déplisse, on s'aperçoit qu'en somme**

<sup>915</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1951, p. 12.

<sup>916</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1965, p. 15.

<sup>917</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1965, p. 23.

<sup>918</sup> En 1951, ces deux vers décrivaient Monsieur Fernand de la façon suivante : « [Alcinthe] Que dis-je, radical ? Il est socialiste, /Plutôt tolstoïsan, au fond, qu'anabaptiste » (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1951, p. 18). L'auteur des notes de l'*IDA* affirme déjà en 1942 à propos de vers précédents : « Ces nuances doctrinales paraissent aujourd'hui bien obscures » (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1942, p. 26).

**Ce poilu, ce velu, cet élu n'est qu'un homme,  
 Car le R.P. trompeur se lit de bout en bout :**  
**« Reviens, je t'en supplie, Adèle ! Ton gros loup »**  
**Il porte un panama qui remonte au Scandale,  
 Un veston d'alpaga qui descend...**  
 PHILESTE  
**Aux sandales ? <sup>919</sup>**

Ces changements, qui sont tous en lien avec la langue et la politique, sont importants dans la mesure où ils ont été effectués après l'indépendance de l'Algérie. Exilé de sa terre natale, le parodiste change d'opinion au sujet de la langue française et des représentants politiques de la métropole dans la colonie. Sur le plan politique, par exemple, on observe que Monsieur Fernand, qui est décrit comme de « gauche » dans la *PDC*, semble avoir une position assez floue dans l'*IDA* : le R.P. tatoué est trompeur, et, de loin, il ressemble à un R.F.<sup>920</sup>. Bien que dans la *PDC* le positionnement du député – du moins celui que Madame Carmen soupçonne – n'ait pas changé au fil des versions, dans la préface, ses intérêts politiques demeurent obscurs. En somme, comme toute la machine coloniale, Monsieur Fernand semble être en Algérie pour en tirer un certain profit :

Il se débarque un beau jour en Afrique du Nord  
 Et se foule un orteil en arrivant au port.  
**Une loge aussitôt le recueille et l'héberge.**  
**Soigné, guéri, nourri, chéri de la concierge**  
**Il est pendant un mois le rival du portier,**  
**Puis tout Bad-El-Oued le prend en amitié.<sup>921</sup>**

<sup>919</sup> Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1965, p. 23. La partie en gras a été ajoutée en 1965.

<sup>920</sup> Les sigles R.P. et R.F. renvoient au Rassemblement national populaire (1941-1944) et au Rassemblement du peuple français (1947-1955). Le premier est un parti créé par Marcel Déat, homme politique d'extrême-droite, pendant l'occupation allemande. Il était néo-socialiste et adhérait aux plans nazis de domination de l'Europe. Le deuxième est un mouvement créé par Charles de Gaulle, souvent perçu comme de droite. Lors de leur insertion dans l'*IDA*, comme nous pouvons le remarquer, ces deux mouvements politiques n'existaient déjà plus.

<sup>921</sup> *Ibid.*

Bien que l'on mentionne le « scandale » dans la version de 1965, l'extrait en gras témoigne plutôt des bénéfices que le député tire de la sympathie du peuple algérien et de son action de pamphlétaire<sup>922</sup>. En 1965, non seulement la réalité électorale des délégations financières<sup>923</sup> n'est plus la même qu'en 1951, mais d'autres questions, comme le rapport des Algériens français aux Français de la Métropole, sont désormais d'actualité<sup>924</sup>.

### Considérations finales

Les transformations sociopolitiques par lesquelles le monde et l'Algérie française passent au cours du XX<sup>e</sup> siècle ont un impact sur la manière dont Brua présente la *PDC* au lecteur/spectateur. Les ajouts autant que les exclusions effectuées dans les péritextes, en particulier dans les textes explicatifs, témoignent de l'histoire de la pièce et de la nécessité du parodiste de s'adapter au contexte de représentation/publication de celle-ci. Depuis son origine, l'*IDA* suit le texte de la *PDC*. Pourtant, si dans la version de 1951, les principaux changements effectués dans la saynète (par rapport à celle de 1942) sont plutôt textuels – comme dans le cas de l'exclusion des notes de la première version –, dans la version de 1965, les changements opérés dans la didascalie d'ouverture ainsi que l'insertion des répliques répondent également à des aspects extratextuels, notamment

---

<sup>922</sup> « [Alcinthe] Une loge aussitôt dans son sein le recueille, /Le soigne, le guérit, lui procure une feuille. /L'injure, le pamphlet, la diffamation/Fleurissent sous sa plume et font sensation » (Edmond Brua, *IDA*, dans la *PDC*, 1951, p. 18).

<sup>923</sup> Rappelons-nous que les Délégations financières en Algérie ont duré de 1898 à 1945.

<sup>924</sup> Il y aurait encore quelques aspects à analyser dans les textes explicatifs, notamment dans l'*IDA*, afin de les clarifier davantage. Étant donné les limites de cette recherche, qui se concentre sur l'apport des péritextes à la *PDC*, nous ne le ferons pas. L'*IDA* et l'*OSE* sont, si l'on exclut leurs liens étroits avec la *PDC*, des pièces à part entière. C'est la raison pour laquelle elles ont d'abord été publiées séparément de celle-ci. Parmi les aspects qui mériteraient une analyse plus approfondie de l'*IDA*, nous pouvons évoquer : les images utilisées par le parodiste (celle de Saint Michel et le dragon – en parallèle, par exemple, avec le poème de Paul Claudel «Saint-Michel Archange » – et aussi celle du violon d'Ingres), les auteurs auxquels Brua fait référence (Courteline, Jean-François Regnard, Francen, Raimu, Molière, Racine, Jules Depaquit, Edmond Rostand, Voltaire), les références littéraires (*Les Fables*, y compris celles de Brua lui-même, *Le Romancero*, *Les Romances du Cid*, *Cagayous*), la mention de certains lieux (comme l'Estrémadure) mais aussi un travail plus détaillé sur les didascalies externes, la versification, entre autres aspects concernant la forme du texte.

l'influence de l'indépendance de l'Algérie. De plus, la mise en scène de l'*OSE* et sa publication en 1945, après la fin du régime de Vichy, se présente comme un acte d'opposition délibéré alors que la liberté d'expression n'est pas encore complètement acquise<sup>925</sup>. La *PDC* participe ainsi de l'imminence de la fin du conflit mondial, en traduisant les désirs du spectateur/lecteur dont les personnages de l'*OSE*, qui sont les mêmes que ceux de la pièce, se font les porte-parole. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup>, en raison de l'évolution des conflits mondiaux, il est compréhensible que l'*OSE* et l'épigraphe d'Émilie-Félix Gautier disparaissent des éditions posthumes. En somme, le contrat établi avec le spectateur/lecteur, au fil des versions de la *PDC*, porte sur des éléments intra et extratextuels, l'histoire de la pièce étant profondément marquée par les revers du peuple qu'elle met en scène.

---

<sup>925</sup> Dans la version de 1945 de la *PDC*, en plus des informations concernant l'impression et le tirage des éditions précédentes de la pièce, il est noté : visa de censure n° 4.604.

## Conclusion

Comme l'affirme E. Saudier dans son article « Une réussite », à propos de la *Parodie du Cid* jouée à Bobino, à Paris<sup>926</sup> : « parodier une œuvre est peut-être la façon la plus juste de l'aimer et de la comprendre ». En effet, la réécriture d'une œuvre littéraire permet une plus grande proximité avec un auteur et un approfondissement de ses idées. Dans la réécriture parodique, à l'interprétation et à la reformulation de l'œuvre source dans ses propres mots, le parodiste ajoute le plaisir du jeu. En plus, le geste de réécriture parodique – comme nous l'avons souligné au long de ce travail – se présente comme une « critique en acte », laquelle est faite de l'intérieur de l'œuvre et dont le résultat n'est pas une étude critique, mais un nouveau texte littéraire, qui se fait à côté du texte cible et en contraste avec celui-ci.

La dimension critique de la *PDC* transparait à plusieurs moments dans la pièce : par le personnage de Fifine, qui explicite son point de vue sur l'intrigue cornélienne, faisant de la bonne un porte-voix du parodiste; par le personnage de Chipette, dont la volonté de vengeance frôle l'absurde et induit, par cette attitude excessive, une critique du comportement de Chimène qui, dans *Le Cid*, se démarque aussi par sa démesure ; par les personnages de Madame Carmen et de La Sanche, lesquels collaborent finalement à l'intrigue principale de la pièce, en devenant plus indispensables que leurs vis-à-vis du modèle cornélien; par Fatma et Fifine, qui ne sont pas de simple échos et faire-valoir de leurs patronnes mais qui ont une présence beaucoup plus active, autant par les

---

<sup>926</sup> E. Saudier, « Une réussite », *Arts*, 25 mars 1964, p. 53, dans Recueil sur La Parodie du Cid d'Edmond Brua, Paris, Bobino, 13.03.1964. 74p. Disponible dans la Bibliothèque Nationale de France.



critiques qu'elles formulent que par les conseils qu'elles prodiguent; finalement, par Ali, le serviteur qui a un nom et qui participe aux scènes collectives tandis que chez Corneille, il s'agit d'un personnage presque invisible. Du point de vue moral, on peut voir dans la *PDC* une critique de la rigidité cornélienne. Le parodiste oppose en effet à celle-ci des personnages dont la flexibilité de caractère frôle l'irresponsabilité complète.

Pour ce qui est de la structure de la pièce, la nouvelle façon d'organiser et diviser les scènes suggère un désaccord par rapport à certains choix cornéliens. De plus, le changement opéré dans les formes textuelles et dans les didascalies révèle non seulement une adaptation au goût du public moderne, mais une déconstruction de modèles établis et fixes, comme celui du récit épique. La profusion des didascalies de mouvements et de gestes, notamment, observable dans la *PDC* fait contraste avec le caractère statique du modèle cornélien. Bref, si le nouveau contexte et le genre littéraire de la parodie exigent des adaptations, celles-ci touchent parfois l'essence du texte et les conceptions cornéliennes, nous offrant non seulement une nouvelle pièce inspirée du *Cid*, mais aussi un nouveau regard sur le texte de Corneille. En d'autres mots, si connaître *Le Cid* nous permet de comprendre mieux la *PDC*, la lecture de la parodie nous fait voir le texte cornélien sous un autre jour.

Certes, il y a des clins d'œil du parodiste à Corneille, des connivences, des rires entre amis : les restructurations faites en vue de mieux coller au texte source vont dans ce sens. Mais si d'un côté la parodie est admiration et valorisation de celui-ci, de l'autre côté, elle peut se présenter comme une tentative de dépassement du modèle ou d'appropriation de son mérite et d'une part de son prestige, ce qui nous paraît bien être le cas ici. Nous remarquons ainsi que les dernières scènes de la *PDC* subvertissent les valeurs du projet de Corneille. Dans celui-ci, un *deus ex-machina* apaise

la situation à la fin de la pièce, les humeurs sont contrôlées et la résolution du conflit, bien que suspendu, est toujours à l'horizon. Chez Brua, bien que nous soyons plus proches de la comédie, la fin est tumultueuse et dans une certaine mesure irrésolue, elle laisse amer. Par ailleurs, l'allusion aux disputes qu'a occasionnées la *PDC* peut être vue comme une volonté du parodiste de recréer, à son époque, la querelle très célèbre dont *Le Cid* a été l'objet et le déclencheur. Toutefois on peut aussi se demander si cela ne témoigne pas d'un désir du parodiste de provoquer, avec sa pièce, autant de répercussions chez son public que Corneille chez le sien. Quoi qu'il en soit, Brua, à la ressemblance de l'auteur du *Cid*, passe des années de sa vie à retravailler son texte. Si son but n'est pas de répondre aux calomnies de ses adversaires, il s'impose tout de même ce travail pour que sa pièce ne soit pas oubliée au fil des années.

Pour ce qui est du ton des deux pièces, il nous paraît semblable, à quelques nuances près, dans les deux œuvres. Si chez Corneille, une certaine légèreté permet d'éviter les pires orages, chez Brua les orages ne permettent pas que tout soit léger – le travail sur les versions successives accentuant encore plus une tonalité sombre et un humour plus acerbe. Quant aux passions vécues par les personnages, bien qu'elles se donnent moins à voir dans la *PDC* – puisque les personnages sont plutôt pragmatiques et ne passent pas autant de temps à exprimer leurs souffrances –, lorsqu'elles apparaissent dans la pièce de Brua, elles révèlent une oscillation dans le caractère des personnages. Certes, cela peut être l'effet de la flexibilité et même de l'irresponsabilité dont nous avons parlé, il en résulte des personnages moins profonds et aux réactions plus épidermiques face aux obstacles qu'ils rencontrent. Mais l'oscillation peut être aussi synonyme de complexité et, en ce sens, elle est le fruit d'un travail minutieux du parodiste afin de rendre ses personnages plus vivants et plus colorés.

Quoi qu'il en soit, les personnages de la *PDC*, qui ont été créés à partir d'un référent colonial spécifique, sont devenus en quelques années les représentants de ceux qui composeront une réalité postcoloniale particulière. Ainsi, lors de la représentation de la pièce hors de son contexte de production, comme à Paris par exemple, le public vivra, à un degré nettement plus élevé que celui vécu par les personnages sur le plateau, la tragédie d'une collectivité en sursis. La presse de l'époque en rendra bien témoignage : « Entre deux éclats de rire, on ne peut s'empêcher d'éprouver de la nostalgie, car ce tableau si vivant est celui d'un petit monde qui vient de disparaître<sup>927</sup> »; « Assister à une représentation en pataouète c'est mêler, à des applaudissements qui saluent des souvenirs, ses applaudissements, c'est partager des regrets furtifs, des émotions et attendrissements. Il n'empêche que la joie l'emporte tant les Méditerranéens ont le rire proche des larmes<sup>928</sup> »; « Car ses plaisanteries qui tantôt nous paraissent aussi faciles que celles de Marius et d'Olive ont pour des milliers d'exilés la saveur douce-amère de la patrie<sup>929</sup> ». Bref, le déchirement, causé par la coexistence des passions opposées, gagnera le public des salles où l'on applaudit la *PDC* – un effet, certes, qui n'était pas prévu par Brua au moment de la rédaction initiale de sa parodie. La pièce s'est ainsi transformée en « lieu de mémoire » des Pieds-noirs, en réunissant les trois éléments décrits par Nora : le matériel (le livre/le spectacle), le symbolique (le pataouète, symbole de l'Algérie perdue) et le fonctionnel (la remémoration d'une époque).

---

<sup>927</sup> Jean Dutourd, « La parodie du Cid (Roro et Chipette) », *France-soir*, 10 mars 1964, p. 41, dans Recueil sur « La Parodie du Cid d'Edmond Brua », Paris, Bobino, 13.03.1964. 74p. Disponible à la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>928</sup> Jean Paget, « La parodie du Cid, d'Edmond Brua, une faconde savoureuse », *Combat*, 21 mars 1964, p. 52, dans Recueil sur « La Parodie du Cid d'Edmond Brua », Paris, Bobino, 13.03.1964. 74p. Disponible à la Bibliothèque nationale de France.

<sup>929</sup> Michel Perrin, « Bad-el-Oued à Bobino », *Nouvelles littéraires*, 9 avril 1964, p. 69, dans Recueil sur « La Parodie du Cid d'Edmond Brua », Paris, Bobino, 13.03.1964. 74p. Disponible à la Bibliothèque nationale de France.

De nombreux travaux témoignent du désarroi que ce moment historique signifie pour les Pieds-noirs et de la nostalgie que provoque le départ de la terre natale<sup>930</sup>. Néanmoins, probablement aucun texte – autant par la nature du théâtre (qui propose une expérience communautaire) que de la parodie (qui carbure au comique) – ne (re)produira de façon si concrète la fusion entre le passé et le présent, le pataouète s’imposant comme le lien entre le monde d’autrefois et celui d’aujourd’hui. Sous ce rapport, il reste évidemment beaucoup à faire. Comme nous l’avons déjà signalé, une étude attentive des langues de la *PDC*, et en particulier du pataouète, s’impose comme une nécessité si l’on veut mettre en évidence toutes les nuances de ce dialecte régional retravaillé par Brua et érigé, depuis, en symbole identitaire.

Par ailleurs, les perspectives qu’ouvre cette recherche universitaire pionnière sur la *Parodie du Cid* sont nombreuses. Citons-en quelques-unes, à commencer par la relation entre Brua et Camus et la correspondance qu’ils entretiennent, à propos de la pièce et de son sujet, et aussi la correspondance de Brua avec les autres écrivains et intellectuels de l’époque. Les nombreux articles de journaux rédigés par Brua aussi bien que ses interventions auprès de l’académie mériteraient également un examen plus attentif, non seulement pour mieux comprendre l’évolution de la *PDC* mais pour saisir ce qu’elle nous dit de sa conjoncture. D’autres aspects restent à approfondir dont la suite des péripéties du personnage de Dodièze imaginée par Jean Brua et, de façon plus générale, le rapport que ce dernier entretient avec son père et avec son œuvre. Nous avons aussi noté le soin avec lequel

---

<sup>930</sup> À titre d’exemple, nous mentionnons quelques recherches où la question de la mémoire et de la nostalgie est en évidence : Fiona Barclay, « Remembering Algeria, melancholy, depression and the colonising of the pieds-noirs », *Settler colonial studies*, v. 8, n° 2, 2011, p. 244-261 ; Abderahmen Moumen, « Les pieds-noirs en 1973, le tournant mémoriel ? », *Hommes & migrations*, v. 1330, n° 3, 2020, 55-57; Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l’expression littéraire de l’identité pied-noir*, Paris, Publisud, 1997; Carla Calargé, « Re-voir le paradis perdu: distorsions, amnésie, silences, et nostalgie de “Quand l’Algérie était française” », *Contemporary French and Francophone Studies*, v. 16, n° 1, 2012, p. 45-53.

avaient été préparées les maquettes de couverture des différentes versions de la *PDC* et des illustrations qui l'accompagnent au fil des années, notamment celles réalisées par Charles Brouty (1945) et Jean Brua (1993). Celles-ci sont d'une grande richesse et témoignent aussi d'une conjoncture dramatique autant qu'exceptionnelle. Dans un même ordre d'idées, il serait souhaitable d'entreprendre l'analyse détaillée des différentes mises en scène de l'œuvre et du film de Philippe Clair « Rodriguez au pays de merguez », basé sur celle-ci.

Au cours de ce parcours réflexif dans l'œuvre de Brua, s'est imposée à quelques reprises l'idée d'études comparatives qui en éclaireraient sûrement certains aspects centraux, avec, par exemple, des parodies qui traitent de la question identitaire est en évidence, comme *Le Cid maghané*, de Réjean Ducharme ou d'autres parodies de pièces célèbres écrites en pataouète comme *B. Cinna : parodie en cinq actes et en bônois de la tragédie de Corneille « Cinna »* de Raymond Rua, etc.

La *PDC* se présente comme un vaste chantier pour des travaux de nature postcoloniale et historico-linguistique en même temps qu'elle en révèle les défis. On y trouve une communauté colonisatrice qui essaie de s'affirmer par rapport à sa métropole ; on y est confronté à la difficulté d'étudier un dialecte dont les locuteurs disparaissent ; on y décèle l'histoire de l'Algérie française à travers ses différents dialectes.

L'originalité de notre travail réside principalement dans le fait qu'il s'agit d'un corpus répertorié<sup>931</sup>, mais pas encore analysé, et dont la majeure partie n'est pas facilement disponible. Notre recherche a exigé tout d'abord un travail de rassemblement des versions de la pièce et de vérification du matériel textuel. De plus, comme il n'existe pas beaucoup de textes critiques sur la *PDC*, nous

---

<sup>931</sup> Cf. Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire pastiches et parodies du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2009.

avons dû défricher ce terrain relativement vierge en identifiant et interprétant les divers indices linguistiques, culturels et sociopolitiques qu'il renferme.

Nous espérons que ce travail a réussi à jeter quelques lumières sur la *PDC*, en rendant visible un texte qui a été célèbre et célébré dans le milieu où il est né, mais qui a été ignoré de l'institution théâtrale dans son ensemble. Sans prétendre avoir tout exploré, nous espérons avoir ouvert le chemin pour que d'autres puissent le parcourir plus facilement.

## Bibliographie

### 1. Corpus

#### 1.1 Corpus principal

BRUA, Edmond, *La Parodie du Cid*, Édition définitive, Frontispice de Charles Brouty, Alger, Éditeur Charlot, 1945, 100 p.

BRUA, Edmond, *La parodie du Cid : farce algérienne en 4 actes et en vers*, 4<sup>e</sup> édition augmentée, Ancienne Imprimerie V. Heinz, 1944, 85 p., (« Collection du Cactus »).

BRUA, Edmond, *La parodie du Cid : farce algérienne en 4 actes et en vers*, Édition augmentée, Alger, Ancienne Imprimerie V. Heinz, 1944, 85 p., (« Collection du Cactus »).

BRUA, Edmond, *La parodie du Cid : précédée de L'impromptu d'Argel et On s'esplique*, Nouvelle édition revue et augmentée, Alger, Diffusion du Livre, 1951, 122 p.

BRUA, Edmond, *La parodie du Cid précédée de L'impromptu d'Alger et On « s'esplique » et suivie d'un glossaire des termes pataouètes*, 9<sup>e</sup> édition revue et augmentée d'un glossaire, Alger, Éditions Baconnier, 1961, 155 p.

BRUA, Edmond, *La parodie du Cid précédée de L'impromptu d'Alger et On « s'esplique » et suivie d'un glossaire des termes pataouètes*, 11<sup>e</sup> édition corrigée, Paris, Éditions Baconnier, 1972, 219 p.

BRUA, Edmond, *La Parodie du Cid [Texte imprimé] : farce algérienne en 4 actes et en vers*, Alger, Ancienne Imprimerie V. Heinz, 1941, 77 p., (« Collection du Cactus »).

BRUA, Edmond, *Œuvres soignées : La Parodie du Cid, Fables dites bônoises et Chroniques algéroises*, (Préface de Georges Laffly, illustrations de Jean Brua), 12<sup>e</sup> édition précédée de L'Impromptu d'Alger, Nice, Éditions Jacques Gandini, 2002, 317 p.

#### 1.2 Corpus secondaire

BRUA, Edmond, *L'Impromptu d'Alger, un acte en vers avec des notes*, Alger, 1942, 35 p., (« Collection du Cactus »).

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid, Présentation Boris Donné*, Paris, Flammarion, 2002.

CORNEILLE, Pierre et COUTON, Georges, *Le Cid, Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1980, (« Bibliothèque de la Pléiade »).

CORNEILLE, Pierre et COUTON, Georges, *Le Cid, Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Bordas, 1993, (« Classiques Garnier »).

## 2. Études

### 2.1 Sur la parodie

ANDRÈS, Bernard, « Québec : émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français », *Études littéraires*, vol. 19/ 1, Département des littératures de l'Université Laval, 1986, p. 141-152.

ARON, Paul, *Du pastiche, de la parodie et de quelques genres connexes*, Québec, Nota Bene, 2005, 250 p.

ARON, Paul, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire : quelques réflexions sur l'histoire du genre », *Modèles linguistiques*, XXX, Association Modèles Linguistiques, juillet 2009, p. 11-27.

ARON, Paul, « Le pastiche et la parodie, instruments de mesure des échanges littéraires internationaux », dans *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Édition, 2013, p. 23-40.

ARON, Paul et ESPAGNON, Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUPS, 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p., (« Bibliothèque des idées »).

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, F. Alcan, 1912.

BÉRUBÉ, Renald, « Le Cid et Hamlet : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et Images*, vol. 1 / 1, Les Presses de l'Université du Québec, 1975, p. 35-56.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

BOURGEACQ, Jacques, « Le pastiche : pédagogie de la langue et de la littérature », *The French Review*, vol. 71/ 1, American Association of Teachers of French, 1997, p. 11-21.

CLAUDE ABASTADO, « Situation de la parodie », dans *La Parodie*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976, (« Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle »).

CRESSOT, Marcel, « Traduction et transposition », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 8/ 1, 1956, p. 113-119.



GAUTIER, Théophile et COURT-PEREZ, Françoise, « Parodies des Burgraves », dans *Victor Hugo*, Paris, H. Champion, 2000.

GAUVIN, Lise, VAN DEN AVENNE, Cécile, CORINUS, Véronique, [et al.], *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2015, 295 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliqué*, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1969, p. 167-181.

HAGHBAERT, Élisabeth, « Innovation-rénovation : Ducharme et des retours avant », *Études littéraires*, vol. 31/ 2, Département des littératures de l'Université Laval, 1999, p. 23-40.

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody: the teachings of Twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, 172 p.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 9, n° 36, 1978, p. 467-477.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, 1981, p. 141-155.

IDT, Geneviève, « La parodie : Rhétorique ou lecture ? », *Le discours et le sujet*, vol. 3, 1973, p. 128-173.

KEMEID, Olivier, « Une résistance classique », dans *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2015, (« Constantes »).

LABOUNOUX, Gérard, « La parodie : instrument de pouvoir symbolique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 73, 1982, p. 233-250.

LEWIS, C. S., *Um experimento em crítica literária*, Rio de Janeiro, Thomas Nelson Brasil, 2019, 122 p.

MACHADO, Ida Lúcia, *Parodie et analyse du discours*, Paris, L'Harmattan, 2013.

MENANT, Sylvain et QUÉRO, Dominique, *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 436 p., (« Lettres françaises »).

ROBERT, Laurent, « À la découverte d'un auteur du second rayon : une étude du "Cid" de Georges Fourest », *Recherches pédagogiques*, vol. 1, 2008, p. 77.

RODITI, Edouard, « Review of La parodie du Cid », *Books Abroad*, vol. 21/ 1, University of Oklahoma, 1947, p. 62-62.

SANGSUE, Daniel, « De la parodie dans ses rapports avec la blague et la supercherie », *Revue de la BNF*, vol. 31/ 1, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009, p. 32-35.

SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, 376 p., (« Les essais »).

SANGSUE, Daniel, « Parodie et satire : l'exemple de "Macbett" d'Eugène Ionesco », dans *Mauvais genre : La satire littéraire moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, (« Modernités », 27), p. 249-364.

SCHOTTER, Vladimir, « Le "modèle" : un support de création paradoxal en littérature », *Babel. Littératures plurielles*, Université du Sud Toulon-Var, décembre 2012, p. 307-326.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, septembre 2006.

TYNIA NOV, I., « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov ; préface de Roman Jakobson.*, Paris, Editions du Seuil, 1965, (« Collection Tel quel »), p. 120-137.

TYNIA NOV, Iouri, « Destruction, parodie », *Change*, vol. 2, 1969, p. 67-76.

WALL, Anthony, « Vers une notion de la colle parodique », *Études littéraires*, vol. 19/ 1, Département des littératures de l'Université Laval, 1986, p. 21-36.

## 2.2 Sur le théâtre

BENCHENAF, Sabrina, « Aux sources du théâtre algérien de l'entre deux guerres : chant et musique », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, vol. 47/ 1, 2002, p. 135-144.

BENCHENEB, Rachid, « Regards sur le théâtre algérien », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 6/ 1, 1969, p. 23-27.

BERTRAND, Dominique, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999.

BIET, Christian, « Le lecteur des textes de théâtre », dans *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, (« Folio/essais », 467).

BIET, Christian, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, 1050 p., (« Folio/essais », 467).

CACCAMO, Joseph, « "Tel qui rit vendredi dimanche pleurera..." », *Cahiers de Gestalt-thérapie*, vol. 37/ 2, Paris, Collège européen de Gestalt-thérapie, 2016, p. 12-16.

CASAS, Arlette, « Théâtre algérien et identité », *Mots. Les langages du politique*, vol. 57/ 1, 1998, p. 51-63.

CLAIR, Philippe, *Quel métier étrange*, Allainville-aux-Bois, Grrr ... art éditions, 2014, 461 p.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, 1<sup>re</sup> éd, Arles, Actes sud, 2010, 76 p., (« Apprendre », 28).

DOMPEYRE, Simone, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, vol. 74/ 1, 1992, p. 77-104.

ESSLIN, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963, 456 p.

FABIAN, Françoise et RÉGE, Philippe 19, *Le temps et rien d'autre : Mémoires*, Paris, Fayard, 2006, 369 p.

FORESTIER, Georges, « Le champ de la rhétorique », dans *Introduction à l'analyse des textes classiques*, 5e dir., Paris, Armand Colin, 2017, (« Cursus »), p. 25-54.

FURST, Mariana Reis, « “Essa obscura claridade que tomba das estrelas” = Cette obscure clarté qui tombe des étoiles : a mistura de paixões em *Le Cid*, de Pierre Corneille », Universidade Federal de Minas Gerais, novembre 2010, [En ligne : <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8B4PAA>].

GAROFALO, Elena, « Réception des maximes et des sentences de Corneille au XVIII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> siècle*, Cairn/Cairn, 2004, p. 617-624.

GRÉSILLON, Almuth, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et BUDOR, Dominique, « Por uma genética teatral: premissas e desafios », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, août 2013, p. 379-403.

IRÈNE SADOWSKA-GUILLON, « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale », *Critical Stages/Scènes critiques*, 2016.

JAUBERT, Claire, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, Thèse de doctorat, Bordeaux 3, 2013.

JUBINVILLE, Yves, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises*, vol. 43/1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 101-119.

KHADDA, Jawida, « Le théâtre algérien : éléments de réflexion et d'histoire : une figure emblématique, Abelkader Alloula », *Horizons Maghrébins-Le droit à la mémoire*, vol. 47/ 1, 2002, p. 144-151.

- LA CHARITÉ, Raymond C., « Le sujet des Plaideurs », *The French Review*, vol. 42/ 1, American Association of Teachers of French, 1968, p. 32-38.
- LEPAGNOT, L., « Les théâtres en Algérie de 1830 à 1860 », *Outre-Mers : revue d'histoire*, vol. 39, n° 137, 1952, p. 76-102.
- LOCHERT, Véronique, *L'écriture du spectacle : Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Librairie Droz, 2009, 716 p.
- MAILHOT, Laurent, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 6 / 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 131-157.
- MALLET, Nicole, « Quand les vieux classiques font peau neuve sur les scènes franco- canadiennes : trois cas de figure », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15/1, Association canadienne de traductologie, 2002, p. 165-202.
- MARIMOUTOU, Carpanin, « Le théâtre réunionnais contemporain en langue créole », *Études créoles*, vol. 33/ 2, 2015.
- MENDONÇA, Carlos Eduardo Rebello de, « Le Cid, de Corneille, o Teatro Clássico Francês e a Gênese do Estado Moderno », *História*, vol. 39, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, juin 2020, p. e2020010.
- MILIANI, Hadj, « Représentation de l'histoire et historicisation du théâtre en Algérie », *L'Année du Maghreb*, CNRS Éditions, octobre 2008, p. 67-78.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, 3e édition, Malakoff, Armand Colin, 2016, (« Coursus »).
- OUARDI, Brahim, « Algérie : langues et pratique théâtrale », *Synergies Algérie*, Groupe d'Etudes et de Recherches pour le Français Langue Internationale, 2010, p. 199-207.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 4e édition augmentée, Paris, Armand Colin, 2019, 697 p.
- PAVIS, Patrice, « Dire et faire au théâtre : l'action parlée dans les stances du « Cid » », dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 19-36.
- PROST, Brigitte, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine : les jeux de l'écart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 472 p., (« Collection "Le spectaculaire". Série Théâtre »).
- ROSELLINI, Michèle, « Du duo au duel : la stichomythie, marqueur de violence dans le dialogue des amants », *Publications numériques du CÉRÉDI*, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 26, 2020.

- ROSELLINI, Michèle, « Scène et hors-scène dans *Cinna* et *Polyeucte* », *Journée d'agrégation : Corneille*, Bordeaux, 2014, p. 16-33.
- ROUGEMONT, Martine de, « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France », *Pratiques*, vol. 119/ 1, 2003, p. 173-192.
- RYNGAERT, Jean Pierre et BERGEZ, Daniel, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2014, 164 p., (« Cours. Lettres, 1257-9114 »).
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale », *Critical Stages/Scènes critiques*, 2016, [En ligne : <https://www.critical-stages.org/10/quelques-aspects-neocolonialistes-de-la-francophonie-theatrale/>].
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Armand Colin, 2014, 718 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral : Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, Armand Colin, 1984, p. 79-103.
- DÉRY-OBIN, Tanya, « Les tensions en jeu : les théories postcoloniales et le théâtre québécois », *Critical Stages/Scènes critiques*, n°10, octobre 2014.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 93 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1982, 302 p., (« Lettres Belin Sup »).
- VIEGNES, Michel, *Le théâtre : les problématiques essentielles*, Paris, Hatier, 1992.
- VIGEANT, Louise, « Ducharme revisité : Le *Cid* maghané et L'Hiver de force », *Jeu : revue de théâtre*, n° 103/ 2, 2002, p. 44-50.
- VILLALONGA, Marthe, « Entre deux », dans *Tout simplement*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- VODOZ, Isabelle, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 34 / 1, 1986, p. 95-109.

### 2.3 Sur l'Algérie

- ACHOUR, Mohamed El Aziz Ben, *Les décorations tunisiennes à l'époque husseïnite*, Sagittaire éditions, 1994, 84 p.
- ALBERT-LLORCA, Marlène, « La mémoire des Pieds-noirs : une transmission impossible ? », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, vol. 51/ 1, 2004, p. 169-176.

BARCLAY, Fiona, « Remembering Algeria: melancholy, depression and the colonising of the pieds-noirs », *Settler Colonial Studies*, vol. 8/ 2, Taylor & Francis, 2018, p. 244-261.

BERNARD, Augustin, « La colonisation et le peuplement de l'Algérie d'après une enquête récente », *Annales de géographie*, vol. 16, n° 88, 1907, p. 320-336.

BERTHOLON, L., « Quel est le rôle de la France dans l'Afrique du Nord : coloniser ou assimiler ? », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, vol. 8/ 1, 1897, p. 509-536.

BINOCHE-GUEDRA, Jacques, « Le rôle de l'Algérie et des colonies au Parlement sous la Troisième République (1871-1940) », *Outre-Mers : revue d'histoire*, vol. 75, n° 280, 1988, p. 309-346.

BLAIS, Hélène, « “Qu'est-ce qu'Alger ?” : le débat colonial sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, vol. 139/ 1, Paris, Armand Colin, 2008, p. 19-32.

BOUMENDJEL, Ahmed, « L'Algérie unanime... », *Esprit*, n° 183, 1951, p. 508-527.

BOUVERESSE, Jacques, *Un parlement colonial ? Les délégations financières algériennes (1898-1945)*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

CALARGÉ, Carla, « Re-voir le paradis perdu : distorsions, amnésie, silences et... nostalgie de “Quand l'Algérie était française” », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16/ 1, Routledge, janvier 2012, p. 45-53.

CALMEIN, Maurice et SOHET, Jo, *Algériens nous sommes... qué !: histoire de l'algérianisme*, Friedberg, Atlantis, 2011, 72 p., (« Collection France-Algérie », 30).

CHACHOU, Ibtissem, « L'algérianisation du français : vous avez dit « sabir » ? », *Lengas. Revue de sociolinguistique*, Presses universitaires de la méditerranée, novembre 2011, p. 113-130.

COSTANTINI, Alessandro, « De la littérature dite sabir : regards coloniaux franco-algériens sur l'Autre », *Annali di Ca' Foscari/Serie occidentale*, septembre 2018, p. 141-174.

DÉJEUX, Jean, « Les rencontres de Sidi Madani (Algérie) - Janvier-février-mars 1948 », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 20/ 1, 1975, p. 165-174.

DIMECH, Pierre, *La désinformation autour de la culture des pieds-noirs*, Atelier fol'fer, 2006.

ESCLANGON-MORIN, Valérie, « La mémoire déchirée des pieds-noirs », *Hommes & Migrations*, vol. 1251/ 1, 2004, p. 99-109.

FRÉMEAUX, Jacques, « La littérature des militaires », dans *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Algiers, Dar El-Gharb, 2004.

FRÉRIS, Georges, « L'Algérianisme, le mouvement du Méditerranéisme et la suite... », *MOM Éditions*, vol. 37/ 1, 2003, p. 43-51.

GASTAUT, Yvan, « Relations interculturelles dans les villes du Maghreb colonial : peut-on parler de solidarités ? », *Cahiers de la Méditerranée*, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, décembre 2001, p. 79-90.

GAUTIER, Émile-Félix, *Un siècle de colonisation : études au microscope*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930, 347 ; 18 p.

GRENAUD, Pierre, « Existe-t-il une littérature algérienne ? », *Hommes et mondes*, 1956, p. 543-551.

GUBIŃSKA, Maria, *L'image de l'Autre dans la littérature coloniale française au Maghreb*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków, 2002.

GUIGNARD, Didier, *L'abus de pouvoir dans l'Algérie coloniale (1880-1914) : visibilité et singularité*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014.

HENRY, Jean-Robert, « Le centenaire de l'Algérie, triomphe éphémère de la pensée algérianiste », dans *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, Paris, La Découverte, 2014, (« Poche / Essais »), p. 369-375.

HENRY, Jean-Robert, « Littérature coloniale. Survie et renaissance de la culture algérienne », dans *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Algiers, Dar El-Gharb, 2004.

HSU, Chia-Hua, « Mouloud Feraoun, Albert Camus et la "communauté franco-arabe" des écrivains », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 115/ 3, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2015, p. 649-664.

HUBERT, Nicolas, « Du mouvement algérianiste à l'école d'Alger : l'impossible renaissance littéraire du monde du contact », dans *Éditeurs et éditions en France pendant la guerre d'Algérie*, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2012, (« Histoire du Maghreb »), p. 65-88.

JAFFEUX, Vincent, « Alger au temps des « Vraies Richesses » » : l'ascension d'une génération littéraire nord-africaine autour d'Edmond Charlot (1936-1944) », *Cahier d'Histoire Immédiate*, 2013, p. 19-29.

JANSEN, C., « Fête et ordre colonial : Centenaires et résistance anticolonialiste en Algérie pendant les années 1930 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Sciences Po University Press, 2014, p. 61-76.

KHELLIL, Mohand, « L'émigration algérienne en France au XX<sup>e</sup> siècle : un exil planifié », Cairn, *Hommes et migrations*, vol. 1, n° 1295, 2012.

KHELOUZ, Nacer, « Les écrivains algérienistes et arabo-berbères face à la France coloniale », *The French Review*, vol. 85/ 1, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 128-141.

LALAOUI-CHIALI, Fatima Zohra, « Stéréotypes, écrits coloniaux et postcoloniaux : le cas de l'Algérie », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2010, p. 157-171.

LANLY, André, « Edmond Brua (1901-1977) », *L'Algérieniste*, décembre 1988, p. 98-104.

LIAUZU, Claude, « Mots et migrants méditerranéens », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 54/ 1, 1997, p. 1-14.

MARTINI, Lucienne et HENRY, Jean-Robert, *Racines de papier essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, (« Espaces méditerranéens »).

MBONDOBARI, Sylvère, « Prose postcoloniale et enjeux mémoriels : discours, mythes, et mémoire coloniale », *Postures postcoloniales : domaines africains et antillais*, 2012, p. 95-128.

MORSLY, Dalila et CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Plus d'un siècle de rire en Algérie : essai de panorama », dans *2000 ans de rire : permanence et modernité. Colloque international*, Besançon, GRELIS-LASELDI ; CORHUM, 29-30 juin, 1er juil. 2000, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2002, (« Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté. Linguistique et sémiotique », 42).

MOUMEN, Abderahmen, « Les pieds-noirs en 1973, le tournant mémoriel ? », *Hommes & migrations*, Cairn, 2020, p. 55-57.

NAMANE, Farid, « "La guerre d'Algérie" comme lieu de mémoire dans la littérature algérienne postcoloniale », *Dalhousie French Studies*, vol. 110, 2016, p. 83-91.

NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, 276 p., (« Paramètres »).

PEYROULOU, Jean-Pierre, « 1919–1944 : l'essor de l'Algérie algérienne », *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, 2014, p. 319-346.

PEYROULOU, Jean-Pierre, « L'impossible réforme : de l'impunité à la fraude électorale », dans *Guelma, 1945*, Paris, La Découverte, 2009, (« TAP / Études coloniales »), p. 329-338.

SESSIONS, Jennifer, « L'Algérie française en perspective : une forme de colonisation de peuplement spécifique ? », en ligne : <https://www.paris-iea.fr/fr/evenements/l-algerie-francaise-en-perspective-une-forme-de-colonisation-de-peuplement-specifique>, consulté le 26 mars 2023.



- SIBLOT, Paul, « « Cagayous antijuif » : un discours colonial en proie à la racisation », *Mots. Les langages du politique*, vol. 15/ 1, 1987, p. 59-75.
- SIBLOT, Paul, « De l'anticolonialisme à l'antiracisme : de silences en contradictions », *Mots. Les langages du politique*, vol. 18/ 1, 1989, p. 57-74.
- SIBLOT, Paul, « Dialectiques d'une formation discursive coloniale : d'une Algérie l'autre », *Littérature*, vol. 76, n° 4, 1989, p. 56-73.
- SIBLOT, Paul, « L'Algérianisme au lieu de l'Autre », dans *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Algiers, Dar El-Gharb, 2004.
- SIBLOT, Paul, « L'Algérianisme : fonctions et dysfonctions d'une littérature coloniale », *Le roman colonial*, vol. 88, 1990.
- SIBLOT, Paul, « Mises en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale », *Cahiers de praxématique*, Presses universitaires de la Méditerranée, janvier 1985, p. 103-136.
- SIBLOT, Paul, « Pères spirituels et mythes fondateurs de l'Algérianisme », *Itinéraires et contact de culture*, vol. 7, 1987, p. 29-60.
- SIBLOT, Paul, « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 37/ 1, 1984, p. 151-164.
- SIBLOT, Paul, *Vie culturelle à Alger, 1900-1950*, Algiers, Dar El-Gharb, 2004, 160 p.
- STĘPNIAK, Maria, « Albert Camus, écrivain français d'Algérie », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 25, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2007, p. 351-394.
- STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, La Découverte, 2004, 128 p., (« Repères »).
- TAORMINA, Gabriele, « Naissance du mouvement culturel algérianiste », *Algérianiste : bulletin d'idées et d'information*, 2006.
- VERMEREN, Hugo, « Les migrations françaises et européennes vers l'Algérie au début de la IIIe République », dans *Histoire de l'Algérie à la période coloniale*, La Découverte, 2014, p. 194-194.
- YACONO, Xavier, ELBE, Marie, BENSOUSSAN, Albert et al., *Les Pieds-Noirs*, Paris, Ph. Lebaud, 1982, 209 p., (« Les minorités qui font la France », 1).

#### 2.4 Sur l'Histoire et la mémoire

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento et SANTOS, Myrian Sepúlveda dos, « História, memória e esquecimento : implicações políticas », *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, décembre 2007, p. 95-111.

BANCEL, Nicolas, « Le maelström colonial : politique de la mémoire coloniale et rôle de l'histoire universitaire », *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 45/ 1, 2011, p. 45-76.

BRIÈRE, Éloïse A., « Recycler l'histoire de la décolonisation : fiction et lieux de mémoire », *French Colonial History*, vol. 8/ 1, 2007, p. 139-154.

COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine, MALBERT, Daniel et NORA, Pierre, « Entretien avec Pierre Nora », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, France Education international, mars 1997, p. 53-58.

COMPAGNON, Antoine, « La recherche du temps perdu de Marcel Proust », dans Pierre Nora, (dir.). *Les Lieux de mémoire : Les France*, vol. 2, dir. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1992, p. 927-965.

ENDERS, Armelle, « Les Lieux de mémoire, dez anos depois », *Revista Estudos Históricos*, vol. 6, n° 11, 1993, p. 132-137.

GARCIA, Patrick, « Les lieux de mémoire, une poétique de la mémoire ? », *Espace Temps*, vol. 74/ 1, 2000, p. 122-142.

GONÇALVES, Janice, « Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural », *Repositório Institucional*, Universidade Federal do Rio Grande 2012, p. 27-45.

JUBINVILLE, Yves, « Les Belles-sœurs au présent : prolégomènes à l'étude d'un lieu de mémoire québécois », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2013, p. 63-72.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire : la problématique des lieux de mémoire », dans *Les lieux de mémoire : La République*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire : La République*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984, 720 p.

NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire : Les France*, Paris, Gallimard, 1984, (« Bibliothèque illustrée des histoires »).

NORA, Pierre, « Les Lieux de mémoire, ou comment ils m'ont échappé », *L'Histoire*, vol. 331, 2011, p. 32-35.

NORA, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011, 420 p.

POLLAK, Michael, « Memória, esquecimento, silêncio », *Revista estudos históricos*, vol. 2/ 3, 1989, p. 3-15.

## 2.5 Sur les langues de la PDC

BACRI, Roland, *Le roro : dictionnaire pataouète de la langue pied-noir, étymologique, analogique, didactique, sémantique et tout.*, Paris, Denoël, 1969, 165 p.

BÉNOUIS, Mustapha K., « Parlez-vous sabir...ou pied-noir? », *The French Review*, vol. 47/ 3, American Association of Teachers of French, 1974, p. 578-582.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « De la lingua franca au rire plurilingue d'Aziz Chouaki », dans *Rires en francophonie*, Amiens, Encrage université ; 2013, (« Collection CRTF, 2257- 7009 »).

CHAUHAND, Jacques, « Le dialecte, langage de la parodie : l'Alside de Jean-Noël Carion », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 159/ 1, 2001, p. 227-249.

DUPUY, Aime, « Le français d'Afrique du Nord », *Vie et langage*, vol. 94, 1960, p. 2-11.

GADET, Françoise, « Simple, le français populaire ? », *Linx*, vol. 25/ 2, 1991, p. 63-78.

GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.

GAUVIN, Lise (dir.), *Les Littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal : Éditions Hurtubise, 2010.

GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Éditions Karthala, Éditions, 2009.

GRAMMONT, Maurice, *Petit traité de versification française*, 20e éd., Paris, A. Colin, 1976, 155 p., (« Collection U »).

KEBBAS, Malika et ABBÈS-KARA, Attika-Yasmine, « Le français en Algérie : facteur de facilitation ou de complexification de la communication ? », *Communiquer, échanger, collaborer en français dans l'espace méditerranéen et balkanique*, Actes du Congrès panhellénique et international des professeurs de français, Université nationale et capodistrienne d'Athènes (Grèce), 21-24 octobre 2010, 2012.

LANLY, André, *Le français d'Afrique du Nord : étude linguistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 384 p.

LAROSE, Karim, « Aux “marges sales” de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, vol. 43/ 1, Érudit, 2007, p. 9-28.

SIBLOT, Paul, « De l’opprobre à la glorification, le statut symbolique des langues inférieures : le cas des sabirs d’Afrique du Nord », *Cahiers de linguistique sociale*, vol. 22, 1993, p. 109-24.

Paul Siblot, « Sabir, pataouète et français d’Algérie », dans Gilbert MEYNIER et Jean- Louis PLANCHE (éd.), *Intelligentsias francisées (?) au Maghreb colonial*, Paris, Cahiers du GREMAMO n° 7, 1990, p. 209.

### 3. Textes littéraires consultés

#### 3.1 Edmond Brua

BRUA, Edmond, *Faubourg de l’Espérance, poèmes*, Paris, Le Bouquet d’œillets, Société française d’éditions littéraires et techniques, 1931, 89 p.

BRUA, Edmond, *La chevauchée de Jeanne d’Arc : jeu dramatique*, Alger, Direction régionale de la jeunesse en Algérie, 1941, 42 p.

BRUA, Edmond, *Le Cœur à l’école : poèmes*, Alger, Éditions Baconnier, 1935.

BRUA, Edmond, *Le Petit poisson rouge : un conte d’Edmond Brua. Illustré par André Mathiot*, Alger, Éditions Baconnier, 1940.

BRUA, Edmond, *Souvenir de la planète : poèmes*, Alger, Ancienne Imprimerie V. Heintz, 1942, 164 p.

BRUA, Edmond, « Balzac et les deux David de Smyrne », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, vol. 66/ 3, Presses Universitaires de France, 1966, p. 491-493.

BRUA, Edmond, « “La Filandière” allégorie politique », dans *L’Année Balzacienne*, Paris, Garnier Frères, 1973, p. 55-74.

#### 3.2 Autres auteurs

BAÏLAC, Geneviève, *La Famille Hernandez : théâtre complet. Illustré par Christian de Gastyne*, Paris, Société de Promotion d’Éditions et Diffusion, 1966, 395 p., (« Club du souvenir »).

BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas, « Chapelain Décoiffé », dans *Œuvres complètes de Boileau.*, Hachette, 1894.

- CARION, Jean-Noël., *Alside : comédie dramatique écrite en vers : parler picard d'Anor, Hainaut méridional*, 2e édition, Amiens (Bibliothèque municipale), Eklitra, 1992, 103 p., (« Eklitra »).
- CRABBÉ, Léon, *Le Cidke, d'après Corneille*, dans *Théâtre*, Bruxelles, Racine, 2005 [1940].
- DUCHARME, Réjean, *Le Cid maghané* Montréal, École Nationale de Théâtre, 1968.
- FOUREST, Georges, « Carnaval de chefs-d'œuvre », dans *La Negresse blonde*, éd. revue et augmentée, Paris, G. Crès, 1913.
- KERVYN DE MARCKE TEN DRIESSCHE, Roger, *Les fables de Pitje Schramouille, suivies de El Siég' de Trwa ; el Cid ; Desemmerdants que ça sont !... ; La lettre de Madame Bollemans*, Bruxelles, Labor, 2000 [1936].
- MOILÈRE et FORESTIER, Georges, *L'Impromptu de Versailles, Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Éditions Gallimard, 2010, (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- MUSETTE, Auguste Robinet, *Cagayous, présenté par Gabriel Audisio*, Paris, Balland, 1972, 253 p., (« Collection Et alors ? Et oïla ! »).
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes, Théâtre-poésie*, Paris, Gallimard, 1999, vi, 1801 p., (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- RACINE, Jean et FORESTIER, Georges, *Andromaque, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1999, (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- RACINE, Jean et FORESTIER, Georges, *Les plaideurs, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- RUA, Raymond, *B. Cinna, parodie en cinq actes et en bônois de la tragédie de Corneille « Cinna. »*, Aubenas, Impr. Lienhart et Cie, 1970, 112 p.

#### 4. Presse

##### 4.1 Sur la PDC, l'IDA et OSE

- GUSTAVE, Téry, « À l'avant-scène », *L'Œuvre*, 11 septembre 1923, p. 5. [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4614777q/f5.item>].
- « Le garden-party-kermesse des Amis de l'Université a lieu aujourd'hui », *L'Echo d'Alger : journal républicain du matin*, Ager, 26 mai 1935, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7584199j>].

E., A., « La Kermesse des “Amis de l’Université” », *Alger-étudiant : organe officiel de l’Association générale des étudiants d’Alger*, 29 mai 1935, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5711633q>].

« A Radio-P.T.T. Alger », *L’Écho d’Alger : journal républicain du matin*, A27, N10374, Alger, 31 décembre 1938, p. 6. [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75857639/f6.item> ].

« Un grand spectacle nocturne », *L’Écho d’Alger : journal républicain du matin*, A30, N11227, Alger, 3 mai 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7587396x>].

« Une matinée de divertissement », *L’Écho d’Alger : journal républicain du matin*, Alger, 16 juin 1941.

« Le livre algérien du jour : La Parodie du Cid par Edmond Brua », *L’Écho d’Alger : journal républicain du matin*, Alger, 16 août 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586203m>].

« La Parodie du “Cid” d’Edmond Brua », *L’Écho d’Alger : journal républicain du matin*, A30, N11413, Alger, 5 novembre 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75862842>].

« Edmond BRUA publie “L’Impromptu d’Alger” », *Les Travaux nord-africains : organe des travaux publics et particuliers en Algérie, en Tunisie et au Maroc*, A35, N1993, Alger, 30 avril 1942, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63694408>].

BRUA, Edmond, « On s’esplique », *Le Canard sauvage : cancanes tous les dimanches*, Alger, 1 février 1944. (Cf. annexe au chapitre 6 de la thèse)

« Una parodia de “El Cid” », *La vanguardia española*, 13 mars 1944, p. 31. [En ligne : <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1964/03/13/pagina-31/32685896/pdf.html> ].

FERJAC, Pierre, « Nous avons entendu », *Juvénal pamphlétaire hebdomadaire*, n° 24, 25 septembre 1948, p. 31. [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42267411/f30.item#>].

« Recueil sur “La parodie du Cid” d’Edmond Brua, Bobino, Paris, 1964 », 1964, 74 p. [En ligne : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42175168g>].

PAUTARD, « La “Parodie du Cid” ou “L’honneur du bras” », *Le Monde.fr*, 19 mars 1964, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/03/19/la-parodie-du-cid-ou-l-honneur-du-bras\\_2120216\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/03/19/la-parodie-du-cid-ou-l-honneur-du-bras_2120216_1819218.html)].

ROLIN, Gabrielle, « Les classiques de bablouette », *Le Monde.fr*, 21 avril 1972, [En ligne : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/04/21/les-classiques-de-bablouette\\_2401832\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/04/21/les-classiques-de-bablouette_2401832_1819218.html)].

BILLAULT, Roland, « L'Algérianisme de Camus », Cinquantième anniversaire de la mort d'Albert Camus « *Bulletin de l'Académie du Var*, 01 janvier 2010, p. 261. [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96101019>].

#### 4.2 Sur Edmond Brua et le pataouète

« Conférences : l'affaire Cagayous », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A26, N9804, Alger, 9 juin 1937, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586166s>].

« Edmond Brua reçoit le prix de l'Association amicale des artistes africains », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A32, N11832, Alger, 31 janvier 1943, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586946s>].

BRUA, Jean, « Edmond Brua : portrait de famille », [s.d.] [En ligne : <http://esmma.free.fr/mde4/brua/EdmondBrua.htm>].

BRUA, Jean, « L'année Camus : paroles de témoins », [s.d.] [En ligne : [http://esmma.free.fr/mde4/camus\\_jb2.htm](http://esmma.free.fr/mde4/camus_jb2.htm)].

BRUA, Jean, « L'année Camus : signes d'amitié », [s.d.] [En ligne : [http://esmma.free.fr/mde4/camus\\_jb1.htm](http://esmma.free.fr/mde4/camus_jb1.htm)].

BRUA, Jean, « L'année Camus : la maison à côté de la plaque... », [s.d.] [En ligne : [http://esmma.free.fr/mde4/camus\\_jb3.htm](http://esmma.free.fr/mde4/camus_jb3.htm)].

#### 4.3 Sur le Scandale du Port de Bougie

« Une affaire édifiante », *L'Avenir de Souk-Ahras : journal hebdomadaire indépendant*, 30 novembre 1930, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6222898b>].

B., A. DE, SOLACROUP et BILLARD, M., « Polichinelle ; Réponse à M. Galle ; M. Galle et la vérité ; Générosité ; Réponse à M. Brua ; Ripostes en coups de fouet à l'Écho du Port hier; Petite réunion, grand effet; Fiori fait des siennes; L'Écho du Port de Bougie », *L'Avenir de Bougie : l'Oued-Sahel / directeur Marcel Billiard*, 24 décembre 1931, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71274475>].

BRUA, Edmond, « La vérité sur le “scandale” du Port de Bougie ; Le coût actuel de différents travaux », *L'Écho de Bougie : journal politique, littéraire, commercial & agricole*, 27 décembre 1931, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56642839>].

BILLARD, M. et VERDIN, « Élections aux Délégations financières du 10 janvier; Simple calcul; Simple réponse; M. Galle et les petits artisans et salariés; M. Galle et le communisme; M. Galle et la population...saine; L'enseignement d'une réunion; Un exemple à suivre; Brua ment!; Mise au point; Eux, moralistes!; Courte réponse à M. Galle; Arma virumque cano... », *L'Avenir de Bougie : l' Oued-Sahel / directeur Marcel Billiard*, 31 décembre 1931, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7127448k>].

BRUA, Edmond, « Pour la liberté ; Quelques appréciations sur M. Galle ; Solacroup n'est ni électeur ni éligible ; Solacroup est un menteur ; Aux électeurs non-colons de la 3e circonscription », *L'Écho de Bougie : journal politique, littéraire, commercial & agricole*, 10 janvier 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5664324s>].

VERDIN, SOLACROUP et BILLARD, Marcel, « Aux électeurs de la 3e circonscription ; Pas même une explication à retardement ; Souvenirs de réunions publiques ; A. M. Galle », *L'Avenir de Bougie : l' Oued-Sahel / directeur Marcel Billiard*, 14 janvier 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7127450n>].

BRUA, Edmond, « L'arrêt des travaux de Bougie-Sétif ; Solacroup continue... », *L'Écho de Bougie : journal politique, littéraire, commercial & agricole*, 31 janvier 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56643701>].

BILLARD, M., « Présentation à retardement ; Réalités », *L'Avenir de Bougie : l'Oued-Sahel / directeur Marcel Billiard*, 4 février 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7127453w>].

SOLACROUP, « Le scandale du Port de Bougie », *L'Avenir de Bougie : l'Oued-Sahel / directeur Marcel Billiard*, 7 juillet 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5739273w>].

DIOGÈNE, « Polymnie, nourrice sèche », *L'Avenir de Bougie : l'Oued-Sahel / directeur Marcel Billiard*, 11 février 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5739252q>].

#### 4.4 Sur les autres livres de Brua et ses publications littéraires dans les journaux



« Pastiches Algériens, par E. Brua ; La prise d'Alger et les poètes algériens », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 20 mars 1931, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5602068n>].

M., G. M., « « Faubourg de l'Espérance » », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, Alger, 19 juin 1931, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7584790w>].

BRUA, Edmond, « Le grand Fernand ; Le costaud Rico de Costa-Rica », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 7 mars 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5728348k>].

BRUA, Edmond, « Don Juan au jeu », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 10 décembre 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57283638>].

« La rose des vents ; La fiancée ; Le petit navire (Faubourg de l'Espérance) », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 17 décembre 1932, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57283653>].

« 12.12.12; L'interne (Le cœur à l'école) ; », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 24 mars 1933, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57284678>].

BRUA, Edmond, « La mort et le Bônois », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 9 mars 1934, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56966604>].

BRUA, Edmond, « Les Turcs et le Savant », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 1 juillet 1934, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5696668f>].

BRUA, Edmond, « Légende marine (poème) », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 31 décembre 1934, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5696672b>].

PISTOR, Fernand, « Le cœur à l'école », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, 15 avril 1935, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5711631w>].

« Une fable inédite de La Fontaine par Edmond Brua », *Alger-étudiant : organe officiel de l'Association générale des étudiants d'Alger*, octobre 1935, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5711636z>].

« Le petit poisson rouge », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A29, N11097, Alger, 23 décembre 1940, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586907p>].

K., A., « Fête de Jeanne d'Arc fête de la Jeunesse », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, 8 mai 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7587401s>].

« La chevauchée de Jeanne d'Arc a été représentée par 800 acteurs devant 20.000 personnes. », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A30, N11236, Alger, 12 mai 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7587405f>].

« Présentation du jeu de “La Princesse perdu” d'Edmond Brua et Sylvain Dhomme », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A30, N11286, Alger, 1 juillet 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7587455b>].

« L'éblouissante féerie de “La Princesse lointaine” au gala nocturne de la jeunesse », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, 6 juillet 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7587460n>].

« “Attolis” par Marcel Mariani », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A 30, n°11376, Alger, 29 septembre 1941, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586247s>].

« “Fontaine” a célébré son IIIe anniversaire et le critique A. Rousseaux qui fait aujourd'hui une conférence à Alger », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, A31, N11583, Alger, 26 avril 1942, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75864536>].

« Écrivains Algérois », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, 3 mai 1942, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586459p>].

« La Chevauchée de Jeanne d'Arc d'Edmond BRUA va être représentée à Vichy », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, 9 avril 1942, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586438h>].

« Le grand prix littéraire 1942 : L'Écho d'Alger : journal républicain du matin », *L'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, Alger, 4 février 1943, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7586950p>].

## Annexes

Annexe au chapitre 1 - Les éditions de la *Parodie du Cid*

|                            | Édition de luxe   | 1 <sup>ère</sup> édition     | 2 <sup>ème</sup> édition | 3 <sup>ème</sup> édition | 4 <sup>ème</sup> édition  | 5 <sup>ème</sup> édition | 6 <sup>ème</sup> édition | 7 <sup>ème</sup> édition   | 8 <sup>ème</sup> édition  | 9 <sup>ème</sup> édition  | 10 <sup>ème</sup> édition  | 11 <sup>ème</sup> édition  | 13 <sup>ème</sup> édition  |
|----------------------------|---|------------------------------|--------------------------|--------------------------|---|--------------------------|--------------------------|--|---|---|--|--|--|
| <b>Titre</b>               | <i>La parodie du Cid</i> : farce algérienne en 4 actes et en vers | ---                          | ---                      | ---                      | <i>La parodie du Cid</i> : farce algérienne en 4 actes et en vers<br>4 <sup>ème</sup> édition augmentée | ---                      | ---                      | <i>La parodie du Cid</i><br>Édition définitive.<br>Frontispice de Charles Brouty | <i>La parodie du Cid précédée de L'Impromptu d'Alger et On s'esplique</i> | <i>La parodie du Cid précédée de L'Impromptu d'Alger et On s'esplique et suivie d'un glossaire des termes pataouètes.</i><br>(9 <sup>ème</sup> édition revue et augmentée d'un glossaire) | <i>La parodie du Cid précédée de L'Impromptu d'Alger et On s'esplique et suivie d'un glossaire des termes pataouètes.</i><br>(10 <sup>ème</sup> édition, revue et augmentée) | <i>La parodie du Cid précédée de L'Impromptu d'Alger et On « s'esplique » et suivi d'un glossaire des termes pataouètes.</i><br>(11 <sup>ème</sup> édition corrigée) | <i>Œuvres Soigies La parodie du Cid, Fables dites bônoises, Chroniques algéroises.</i><br>(12 <sup>ème</sup> édition précédée de L'Impromptu d'Alger)<br>Préface de Georges Laffly<br>Illustrations de Jean Brua |
| <b>Date</b>                | 1941  | 1942                         | ---                      | ---                      | 1944  | ---                      | ---                      | 1945   | 1951  | 1961  | 1967<br>1965   | 1972   | 1993<br>2002   |
| <b>Tirage</b>              | 330   | 2.000                        | 2.000                    | 1.000                    | 2.000   | 2.000                    | 5.000                    | 8.000  | 5.000   | 5.000   | 7.500  | ---  | ---  |
| <b>Maison d'Édition</b>    | Collection du Cactus<br>Éditeur V. Heinz                          | V. Heinz<br>Éditeur Charlot. |                          |                          | Collection du Cactus<br>Éditeur Charlot   |                          |                          | Éditeur Charlot  | Diffusion du Livre  | Éditions Baconier   | Éditions Baconier  | Éditions Baconier  | Jacques Gandini  |
| <b>Lieu de publication</b> | Alger   | ---                          | ---                      | ---                      | Alger   | ---                      | ---                      | Alger  | Alger   | Alger   | Alger  | Alger  | Nice   |
| <b>Numéro de pages</b>     | 77p.  | ---                          | ---                      | ---                      | 85p.  | ---                      | ---                      | 101p.  | 122p.   | 155p.   | 155p.  | 197p.  | 317p.  |

## Annexe au chapitre 3 – Actes et scènes

| Quantité de scènes par acte |                   |         |                 |  |        |           |
|-----------------------------|-------------------|---------|-----------------|--|--------|-----------|
| Œuvres                      | Acte I            | Acte II | Acte III        | Acte IV  | Acte V | Total     |
| Le Cid (1660)               | 6                 | 8       | 6               | 5  | 7      | 32 scènes |
| PDC (1941)                  | 6                 | 8       | 5               | 7<br>+ scène 3 ***   | XXXXXX | 26 scènes |
| PDC (1944)                  | 7<br>+ scène 7*** | 8       | 5               | 7  | XXXXXX | 27 scènes |
| PDC (1951)                  | 7                 | 8       | 6<br>+ scène 2* | 10<br><br>Scène 1 =<br>Scène 2 =<br><br>+ scène 3 *<br>+ scène 4 *<br>+ scène 5**<br>+ scène 6*<br><br>Scène 7 = scène 3<br>Scène 8 = scènes 4 et 5**<br>Scène 9 = 6<br>Scène 10 = 7 | XXXXXX | 31 scènes |

\* Scènes insérées lors de l'absence ou de la présence de La Sanche.

\*\* Scènes dont le découpage se distingue du modèle cornélien.

\*\*\* Scènes créés par le parodiste.

Dernières scènes dans *Le Cid* et dans la *PDC*

| Des correspondances entre le modèle et le texte source |                       |
|--|-----------------------|
| <i>Le Cid</i> (1660)                                   | <i>PDC</i> (1951)     |
| <b>Acte IV</b>   | <b>Acte IV</b>        |
| Scène 1  | Scène 1               |
| Scène 2  | Scène 2               |
| Scène 3  | Scène 8               |
| Scène 4  | Scène 8               |
| Scène 5  | Scène 9 et Scène 3    |
| <b>Acte V</b>  |                       |
| Scène 1  | Scène 4 et Scène 5    |
| Scène 2  | Scène 6               |
| Scène 3  | Scène 6               |
| Scène 4  | Pas de correspondance |
| Scène 5  | Scène 8               |
| Scène 6  | Pas de correspondance |
| Scène 7  | Pas de correspondance |

Les scènes de la *PDC* qui ne trouvent aucune correspondance dans *Le Cid* :

\* la scène 7 de l'acte IV : Fatma e Fifine

\*la scène 10 de l'acte IV : Les mêmes, Roro, puis Chipette et Roro.

## Annexe au chapitre 4 – Le récit de la victoire (De 1941 à 1972)

En bleu : des ajouts  
 Barré : vers exclus  
 En rouge : petits changements

**1941**

### Acte IV Scène 4

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, AYACHE, ALPHONSE, RORO  
*Sur la place publique*

Monsieur Fernand  
 Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille  
 Et qui, s'il l'eût fallu pour rester des héros,  
 Eussent pris l'Obélisque et le Trocadéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par tes travaux nocturnes  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l'élu  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû.  
 Mais ces deux captifs-là seront ta récompense.

67

Ils t'ont nommé Sidi, tous deux, par déférence.  
 Bien que Sidi chez eux ait le sens de Seigneur,  
 Moi, démocrate ardent, je dis : à la rigueur !  
 Sois désormais Sidi ! Qu'à ce grand nom tout cède !  
 Qu'il comble de terreur Belcourt et Bad-el-Ouède  
 Et qu'il montre à tous ceux qui votèrent pour moi  
 Et ce que tu me vaux et ce que je te dois.

RORO, *timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*  
 Monsieur le Député, vous voulez me fair' honte ?  
 Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.  
 Mais y a de quoi rougir, à de bon, y a de quoi,  
 Quand on s'entend causer comm' ça la premier' fois.  
 Citoyens ! Je suis pas un fourchoux quelconque.

On connaît à mon père, on connaît à mon onque,  
 Et qua même que moi je suis pas électeur,  
 Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

Monsieur FERNAND

Le Progrès Souverain s'affirme en ton langage.  
 Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !  
 Mais doucement, petit, ne va point dans l'excès  
 Et garde-toi toujours des faciles succès.  
 Souffre que je te coupe et de cette victoire  
 Apprends-moi plus au long la véritable histoire.  
 68

RORO

Bon ! Vous se rappelez d'un tout p'tit coup d'soufflet,  
 Que mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?  
 A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 Je le répète pas pour pas vous embêter.  
 Là-dessur, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitche-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihiors, on me foutait dedans !  
 La pendule i' tournait. Comment qu'i' fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 O Roro, qu'i' me dit, si ti es bom pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'o, mais pas pour un Chinois !

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le parti défendu me parle en ta défense.  
 Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

RORO

Pour le flouss, mon père i' fait l'avance ;  
 Et i' s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mais de tant qu'i n'en sort,

69

Qué pagaïe qu'on était, madone, en bas le port !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les virages,  
 Le pluss péteux de tous i' fait dimi-courage.  
 Je m'en cache un bon peu, qu'i sont des cavés,

Dans le fond d'un canote, a'c un tas des pavés.  
 Le restant, qu'i' croyait de compter pour du beurre,  
 Je lui fais : Pantience, y'en a pour dimi-heure.  
 Plongez d'sur le parterre et, sans faire du bruit,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de nuit !  
 A mon commandement, tout le monde i' se couche ;  
 I' comprend la manoeuvre, i' ferme bien la bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar i' serche à discuter.  
 Ce noir en moitié blanc que les étoil'i' jettent,  
 Oilà qu'i' nous fait oir un tas des esculettes ;  
 Du cimitière de Bon', fermés dans des tonneaux,  
 I' s'les avaient portés dessus un Schiaffino.  
 Laiss'-les qu'i' les débarqu' ! On se tient bien tranquilles.  
 Manque un douanier du port, manque un agent d'la ville.  
 Pareil les estatues, pareil les sourds-muets  
 Jusqu'à les oss des morts on s'entend remuer !  
 Personne i' peut nous oir, pourquoi l'ombre elle est grande ;  
 Et oilà que Lopez i' s'amène a'c sa bande.  
 Nous se levons debout et, déguisés en blanc,  
 On crie : O manmamille ! O michquinette ! O man !  
 Ceuss-là-là du canote, alors, i' jett' la bombe.  
 O funéraille ! i' crient, rentrez-nous dans la tombe !

70

Lopez i' oit ses morts a'c la tête à pieds nus ;  
 Avant qu'il a compris, i' n'n'a trop entendu.  
 I' venait pour les morts, i' trouve à des fantomes ;  
 I' se serchait les oix, qu'est-c' qu'i n'en prend, cet homme !  
 En pluss de ça, diocane, on s'avait répété  
 La musique des morts dans un p'tit comité,  
 Pourquoi c'est rien du tout de s'monter un orchesse  
 A'c des boit' de sardin' et des vieux morceau d'caisse.  
 Qui c'est qui a commencé ? C'était Gambardella,  
 Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le la.  
 Après, c'est Babylas, l'as de la contrebasse,  
 Qu'i joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
 Y avait Adjbet-Sliman' qu'i' travaille au charbon  
 Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon.  
 Y avait, comment ? çuilà qu'il a la calot' jaune,  
 Qu'i' se gonflait de forc' un madon' de trombone.  
 Y avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon i' vaut dix ;  
 Perpendiculano, premier prix des topzis ;  
 Bagur, l'onque à Bagur qu'on s'l'apelle As-de-Cope.  
 Qu'a'c un' fugur, de marb' i' fait le ventriloque ;  
 L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,

Qu'il était cul-de-jatte, avant-guerre, aux Bas-Fonds ;  
 Enfin, ceuss du canot' qui leur tapaient la tierce,  
 De tant qu'i font la basse, un peu de pluss i' versent !  
 Le monde, en haut la rampe, i' devait dire : Alors !  
 De quoi c'est ce concert ? C'est la nouba des morts ?  
 Aman' ! Qué du bon sang, qué des coups d'rigolade !

71

La moitié des collèg' i' s'ont tombé malades,  
 Dans la bande à Lopez, tous i' claquaient les dents,  
 Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
 Oilà qu'un gros i' crie: Lâchez les esculettes,  
 Aussinon, la schkoumoun ces bâtards i' nous jettent !  
 L'aut' i' fait : Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ?  
 Et d'enfilade, allez, vinga qu'i'fait la croix !  
 I' se serche à Lopez : ouallou ! Tous i s'ensauvent.  
 On s'ramasse à les morts qu'i' disaient rien, les pauv'es !  
 Mais oilà qu'y en a deux qu'i's avaient la chéchia,  
 I' veulent rien sa'oir, i' font la fantasia  
 Plus personne i' rigole et j'en ois qui les mettent.  
 Je perds pas le compass, je craque une allumette.  
 Alors, çuilà de gauche i' me fait : Y a Sidi !  
 Et Kif-kif bourricot son camarade i' dit.  
 Sûr qu'i's avaient payé le billet pour la France.  
 Lopez i' prend le flouss, i' s'les laisse en souffrance.  
 J'les ai mis de côté, qua même, en attendant.  
 Total : cinq mille inscrits, six mil trois cents votants !  
 Oilà comment qu'les morts i's ont rendu service...

## Scène 5

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, AYACHE, ALPHONSE

ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

72

Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

*(A RORO)*

Va, je ne te veux pas obliger à la voir.

Pour tout remerciement, il faut que je te chasse.

Je n'ajoute qu'un mot : A nous toutes les places !

*(RORO se cache)*



DODIÈZE

Il est un peu méchant, mais il est pas mauvais.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

73

1944

**Acte IV****Scène 4***(Sur la place publique)*

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, AYACHE, ALPHONSE, RORO

Monsieur Fernand

Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille  
 Et qui, s'il l'eût fallu pour rester des héros,  
 Eussent pris l'Obélisque et le Trocadéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par tes travaux nocturnes  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l'élue  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû...  
~~Mais ces deux captifs là seront ta récompense.~~

76

~~Ils t'ont nommé Sidi, tous deux, par déférence.  
 Bien que Sidi chez eux ait le sens de Seigneur,  
 Moi, démocrate ardent, je dis : à la rigueur !  
 Sois désormais Sidi ! Qu'à ce grand nom tout cède !  
 Qu'il comble de terreur Belcourt et Bad-el-Ouède  
 Et qu'il montre à tous ceux qui votèrent pour moi  
 Et ce que tu me vaud et ce que je te dois.~~

RORO, *timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*

Monsieur le Député, vous voulez me faire honte ?  
 Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.  
 Mais y a de quoi rougir, à de bon, y a de quoi,  
 Quand on s'entend causer comm' ça la premier' fois.  
 Citoyens ! Je suis pas un fourchoux quelconque.  
 On connaît à mon père, on connaît à mon onque,  
 Et qua même que moi je suis pas électeur,  
 Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

Monsieur FERNAND

Le Progrès Souverain s'affirme en ton langage.  
 Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !

Mais doucement, petit, ne va point dans l'excès  
 Et garde-toi toujours des faciles succès.  
 Souffre que je te coupe et de cette victoire  
 Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

RORO

Bon ! Vous se rappelez d'un tout p'tit coup d'soufflet,  
 Que mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?  
 A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 Je le répète pas pour pas vous embêter.

77

Là-dessus, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitche-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihors, on me foutait dedans !  
 La pendule i' tournait. Comment qu'i' fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 O Roro, qu'i' me dit, si ti es bon pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'o, mais pas pour un Chinois !

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le parti défendu me parle en ta défense.  
 Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

RORO

Pour le flouss, mon père i' fait l'avance ;  
 Et i' s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mais de tant qu'i n'en sort,  
 Qué chiée qu'on était, madone, en bas le port !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les virages,  
 Le pluss péteux de tous i' fait dimi-courage.  
 Je m'en cache un bon peu, que c'est pas des cavés,  
 Dans le fond d'un canote, a'c un tas des pavés.  
 Le restant, qu'i' croyait de compter pour du beurre,  
 Je lui fais : Patience, y'en a pour dimi-heure.

78

Plongez d'sur le parterre et, sans faire du bruit,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de nuit !

A mon commandement, tout le monde i' se couche ;  
 I' comprend la manoeuvre, **i' rouve pas la** bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar i' serche à discuter.  
 Ce noir en moitié blanc **qu'i' jettent les étoiles,**  
 Oilà qu'i' nous fait oir **un tas des os-à-moëlle !**  
 Du cimitièr' de Bone, **fermés** dans des tonneaux,  
 I' s'les avaient portés dessus un Schiaffino.  
~~Laiss' les qu'i' les débarqu' ! On se tient bien tranquilles.~~  
 Je me pense en dedans : Qua même, i's ont pas honte !  
 I' s'les ont démontés et pis i' s'les remonte.  
 C'est vrai qu' le résultat, d'un côté, c'est kif-kif  
 Et qu'en pièc' détachées i' paient le p'tit tarif.  
 Pour le laissez-passer, Lopez il est tranquille.  
 Manque un douanier du port, manque **un sergent** d'la ville.  
~~Pareil les estatues, pareil les sourds muets~~  
~~Jusqu'à les oss des morts on s'entend remuer !~~  
~~Personne i' peut nous oir, pourquoi l'ombre elle est grande ;~~  
~~Et oilà que Lopez i' s'amène a'c sa bande.~~  
~~Nous se levons debout et, déguisés en blanc,~~  
~~On crie : O manmamille ! O michquinette ! O man !~~  
~~Ceuss là-là du canote, alors, i' jett' la bombe.~~  
~~O funéraille ! i' crient, rentrez nous dans la tombe !~~  
 Et je dis aux copains, pour faire un peu l'esprit :  
 Silence et garde-à-vous, oilà les p'tits conscrits !  
 Là-dessus, mon Lopez i' s'amène a'c sa bande.  
 I' vient prendre caf Alger livraison d'la commande.  
 Nous se levons debout et, pour faire semblant,  
 Nous se poussons le cri des cadav' ambulants !  
 Ceuss-là-là du canote, alors, i' jett' la bombe.  
 O funéraille ! i' crient, rentrez-nous dans la tombe !  
 Lopez i' oit ses morts a'c la tête à pieds nus ;  
 Avant qu'il a compris, i' n'n'a trop entendu.  
 79

I' venait pour les morts, i' trouve à des fantomes ;  
**I s'attendait des oix,** qu'est-c' qu'i n'en prend, cet homme !  
 En pluss de ça, diocane, on s'avait répété  
 La musique des morts dans un p'tit comité,  
 Pourquoi c'est rien du tout de s'monter un orchesse  
 A'c des boit' de sardin' et des vieux morceau d'caisse.  
 Qui c'est qui a commencé ? C'était Gambardella,  
 Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le la.  
 Après, c'est Babybas, l'as de la contrebasse,  
 Qu'i joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
 Y'avait Adjbet-Sliman' qu'i' travaille au charbon  
 Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon.

Y' avait, comment ? çuilà qu'il a la calot' jaune,  
 Qu'i' se gonflait de forc' un madon' de trombone.  
 Y' avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon i' vaut dix ;  
 Perpendiculano, premier prix des topzis ;  
 Bagur, l'onque à Bagur qu'on s'l'apelle As-de-Cope.  
 Qu'a'c un' fugur, de marb' i' fait le ventriloque ;  
 L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,  
 Qu'il était cul-de-jatte, avant-guerre, aux Bas-Fonds ;  
 Enfin, ceuss du canot' qui leur tapaient la tierce,  
 De tant qu'i font la basse, un peu de pluss i' versent !  
 Le monde, en haut la rampe, i' devait dire : Alors !  
 De quoi c'est ce concert ? C'est la nouba des morts ?  
 Aman' ! Qué du bon sang, qué des coups d'rigolade !  
 La moitié des collèg' i' s'ont tombé malades.

80

Dans la bande à Lopez, tous i' claquaient les dents,  
 Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
 Oilà qu'un gros i' crie: Lâchez les esculettes,  
 Aussinon, la schkoumoun ces bâtards i' nous jettent !  
 L'aut' i' fait : Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ?  
 Et d'enfilade, allez, vinga qu'i' fait la croix !  
 I' se serche à Lopez : ouallou ! Tous i' s'ensauvent.  
 On s'ramasse à les morts qu'i' disaient rien, les pauvres,  
 Mais qu'à vingt francs par tête i's étaient bien contents.  
 Mais oilà qu'y en a deux qu'i's avaient la chéchia,  
 I' veulent rien sa'oir, i' font la fantasia  
 Plus personne i' rigole et j'en ois qui les mettent.  
 Je perds pas le compass, je craque une allumette.  
 Alors, çuilà de gauche i' me fait : Y a Sidi !  
 Et Kif kif bourricot son camarade i' dit.  
 Sûr qu'i's avaient payé le billet pour la France.  
 Lopez i' prend le flouss, i' s'les laisse en souffrance.  
 J'les ai mis de côté, qua même, en attendant.  
 Total : cinq mille inscrits, six mil trois cents votants !  
 Oilà comment qu'les morts i's ont rendu service...  
 C'est pourquoi qu'sur les frais, y a pas de bénéfice...

## Scène 5

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, AYACHE, ALPHONSE

ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

*(A RORO)*

Va, je ne te veux pas obliger à la voir.

Pour tout remerciement, il faut que je te chasse.

Je n'ajoute qu'un mot : A nous toutes les places !

*(RORO se cache)*

81

DODIÈZE

Il est un peu méchant, mais il est pas mauvais.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

1945

**Acte IV****Scène 4***(Sur la place publique)*Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, AYACHE, ALPHONSE, **ELECTEURS**

Monsieur Fernand

Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille,  
 Contemporain de ceux qui prennent le Métro.  
 Modèle de tous ceux qui prendront l'apéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par tes travaux nocturnes  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l'élue  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû...

89

RORO, *timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*

Monsieur le Député, vous voulez me faire honte ?

Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.

**M**â y a de quoi rougir, à de bon, y a de quoi, Quand  
 on s'entend causer comm' ça la première fois.

Citoyens ! Je suis pas un fourchoux quelconque.

On connaît à mon père, on connaît à mon oncle,

Et qu'à même que moi je suis pas électeur,

Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

Monsieur FERNAND

Le Progrès Souverain s'affirme en ton langage.

Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !

Mais doucement, petit, ne va point dans l'excès

Et garde-toi toujours des faciles succès.

Souffre que je te coupe et de cette victoire

Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

RORO

Bon ! Vous se rappelez **d'un coup de coup d'**soufflet, Que  
 mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?

A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 Je le répète pas pour pas vous embêter.

90

Là-dessus, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitché-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihors, on me foutait dedans !  
 La pendule i' tournait. Comment qu'i' fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 O Roro, qu'i' me dit, si ti es bon pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'ò, mais pas pour un Chinois !

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le parti défendu me parle en ta défense.  
 Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

RORO

Pour le flouss, mon père i' fait l'avance ;  
 Et i' s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mais de tant qu'i' n'en sort,  
 Qué chiée qu'on était, madone, en bas le port !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les virages,  
 Le pluss péteux de tous i' fait dimi-courage.  
 Je m'en cache un bon peu, que c'est pas des cavés,  
 Dans le fond d'un canote, a'c un tas des pavés.  
 Le restant, qu'i' s'croyait de compter pour du beurre,  
 Je lui fais : Patience, y'en a pour dimi-heure.

91

Plongez d'sur le parterre et, sans faire du bruit,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de nuit !  
 A mon commandement, tout le monde i' se couche ;  
 I' comprend la manoeuvre, i' rouve pas la bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar i' serche à discuter.  
 Ce noir en moitié blanc que les étoil' y jettent,  
 Oilà qu'i' nous fait oir **un tas des esculettes !**  
 Du cimitièr' de Bone, en vrac dans des tonneaux,  
 I' s'les avaient portés dessus un Schiaffino !  
 Je me pense entre moi : Quâ même, i's ont pas honte !  
 I's'les ont démontés et pis i' s'les remonte.  
 C'est vrai qu' le résultat, d'un côté, c'est kif-kif  
 Et qu'en pièc' détachées **i'** paient le p'tit tarif.



Pour le laissez-passer, Lopez il est tranquille.  
 Manque un douanier du port, manque un sergent d'la ville.  
 Et je dis aux copains, pour faire un peu d'l'esprit :  
 Silence et garde-à-vous, oilà les p'tits conscrits !  
 Là-dessur, mon Lopez i' s'amène a'c sa bande.  
 I' vient prendre caf Alger livraison d'la commande.  
 Nous se levons debout et, pour faire semblant,  
 Nous se poussons le cri des cadav' ambulants !  
 Ceuss-là-là du canote, alors, i'' jett' la bombe.  
 O funéraille, i' crient, rentrez-nous dans la tombe !  
 [Lopez i' oit ses morts a'c la tête à pieds nus ;  
 Avant qu'il a compris, i' n'n'a trop entendu.

92

I' venait pour les morts, i' trouve à des fantomes.  
 I' **se serchait** les oix, qu'est-c' qu'i n'en prend, cet homme !  
**On s'avait répété, d'avance et en cinq-sec,**  
**Un coup de Dans' Macab' a'c les parol' avec.**  
 Pourquoi c'est rien du tout de s'monter un orchesse  
 A'c des boit' de sardin' et des vieux morceau d'caisse.  
 (A AYACHE)

Qui c'est qui a commencé ? C'était Gambardella,

### AYACHE

C'est **Parascandola**.

Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le la.  
 Après, c'est Babylas, l'as de la contrebasse,  
 Qu'i joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
 Y' avait Adjbet-Sliman' qu'i' travaille au charbon  
 Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon.  
 Y' avait, comment ? çuilà qu'il a la calot' jaune,  
 Qu'i' se gonflait de forc' un madon' de trombone.  
 Y' avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon i' vaut dix ;  
 Perpendiculano, premier prix des topzis ;  
 Bagur, l'onque à Bagur, qu'on s'l'apelle As-de-Cope.  
 Qu'a'c un' fugur' de marb' i' fait le ventriloque ;  
 L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,  
 Qu'il était cul-de-jatte, à l'époque, aux Bas-Fonds ;  
 Enfin, ceuss du canot', qui leur tapaient la tierce,  
 De tant qu'i' font la basse, un peu de pluss i' versent !  
 Le monde, en haut la rampe, i' devait dire : **Au moïnss,**  
**I' s'l'arrang' comme i' faut, la musique à Saint-Sainss !**

93

### RORO

Aman' ! Qué du bon sang, qué des coups d'rigolade  
 La moitié des collèg' i' s'ont tombé malades.]  
 Dans la bande à Lopez, tous i' claquaient les dents,

Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
 Oilà qu'un gros i' crie: Lâchez les esculettes,  
 Aussinon, la schkoumoun ces bâtards i' nous jettent !  
 L'aut' i' fait : Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ? » Et  
 d'enfilade, allez, vinga qu'i fait la croix !  
 I' se serche à Lopez : ouallou ! Tous i s'ensauvent.  
 On s'ramasse à les morts, qu'y disaient rien, les pauves,  
 Mâ qu'à vingt francs par tête i's étaient bien contents.  
 Total : cinq mille inscrits, six mill' trois cents votants !  
 C'est pourquoi qu'sur les frais, y a pas de bénéfice...

## Scène 5

ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

*(A RORO)*

94

Mais je ne veux pas obliger à la voir.  
 Pour connaître son cœur il faut que je la tâte.  
 Va, je te donnerai le Nitram Ifrikate.

*(RORO se dissimule)*

DODIÈZE

Chipette i's' le poursuit pour s'le faire endêver.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.  
 Montrez un œil plus triste.

95

Chipette y s'le poursuit pour s'le faire endêver.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

1951

Acte IV

Scène 8

*(Sur la place publique)*

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, AYACHE, ALPHONSE, RORO, LA FOULE

Monsieur Fernand

Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille,  
 Contemporain de ceux qui prennent le Métro.  
 Modèle de tous ceux qui prendront l'apéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le Parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par ton exploit nocturne  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l'élue  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû...

RORO, *timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*

Monsieur le Député, vous voulez me faire honte ?  
 Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.

108

Mâ y' a de quoi rougir, à de bon, y' a de quoi,  
 Quand on s'entend causer comm' ça la premier' fois.  
 Citoyens ! Je suis pas un fourchoux quelconque !  
 On connaît à mon père, on connaît à mon onque,  
 Et qua même que moi je suis pas électeur,  
 Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

Monsieur FERNAND

Le Progrès souverain s'affirme en ton langage.  
 Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !  
 Mais doucement, petit ! Ne va point dans l'excès  
 Et garde-toi toujours des faciles succès.  
 Souffre que je te coupe et de cette victoire  
 Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

RORO

Ouais !... Vous s'arappelez d'un coup de coup d'soufflet,  
 Que mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?

A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 Je le répète pas pour pas vous embêter.  
 Là-dessus, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitche-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihiors, on me foutait dedans !  
 La pendule y tournait. Comment qu'y fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 O Roro, qu'y me dit, si ti' es bon pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'o, mais pas pour un Chinois !

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le Parti défendu me parle en ta défense.  
 Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

109

RORO

Pour le flouss, mon père y fait l'avance,  
 Et y s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mais de tant qu'y n'en sort,  
 Qué chiée qu'on était, madone ! en bas le port !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les virages,  
 Le pluss péteux de tous y fait dimi-courage.  
 Je m'en cache un bon peu, que c'est pas des cavés,  
 Dans le fond d'un canote, a'c un tas des pavés.  
 Le restant, qu'y s' croyait de compter pour du beurre,  
 Je leur fais : « Patience, y'en a pour dimi-heure.  
 Plongez d'sur le parterre et, sans faire du bruit,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de nuit ! »  
 A mon commandement, tout le monde y se couche ;  
 Y comprend la manoeuvre, y rouve pas la bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar y serche à discuter...  
*(Depuis un moment, LA SANCHE, un œil poché, la tête bandée, s'entretient à voix basse avec AYACHE)*

110

LA SANCHE, haut

Alors, comm' j'te disais, y se prenait la veste.  
 Je jouais pour deux poients et pis lui pour le reste.

Y m'annonce un' ronda, moi j'y sors un' tringla,  
 Et pour finir, un coup de câo et missa.  
 Alors j'y dis comm' ça : « La victoire elle est nette.  
 Ça suffit de risquer dieu sait quoi pour Chipette ;  
 Mâ pisque le gagnant par malheur c'est pas toi,  
 Tu vas la oir en douce et tu lui dis qu'c'est moi ».  
 Qu'est-c' qu'y me dit Roro ?

RORO

Attends que j'm'arapelle !  
 Mâ ce coup-là je veux que le cul y te pèle !

110

LA SANCHE, humblement  
 Escus'-moi, ti as raison.

RORO

Le fil y s'a cassé !  
 Aousque j'en étais-je ? Ah ? ouais, je ois ça qu'c'est...  
 Ce noir en moitié blanc que les étoil' y jettent,  
 Oilà qu'y nous fait oir un tas des esculettes !  
 Du cimitièr' de Bone, en vrac dans des tonneaux,  
 Y s'les avaient portés dessus un Schiaffino !  
 Je me pense **entre moi** : Quâ même, y z'ont pas honte !  
 Y's'les ont démontés et pis y s'les remontent !  
 C'est vrai qu' le résultat, d'un côté, c'est kif-kif,  
 Et qu'en pièc' détachées y paient **dimi**-tarif.  
 Pour le laissez-passer, Lopez il est tranquille :  
 Manque un douanier du port, manque un sergent d'la ville !  
 Et je dis aux copains, pour faire un peu d'l'esprit :  
 « Silence et garde-à-vous ! Oilà les p'tits conscrits ! »  
 Là-dessus, mon Lopez y s'**emmène** a'c sa bande.  
 I' vient prendre caf Alger livraison d'la commande.  
 Nous se levons debout...

*(Cependant, LA SANCHE et AYACHE ont continué leur conversation à voix basse)*

AYACHE, *haut*  
 Y te fait renuncio ?!!

LA SANCHE, *même jeu*  
 Ouai ! Moi j'y dis : « Je joue avec un provinciau ? »  
 I'me fait : Final'ment, tu me serch' un' dispute ? »

RORO, *plus haut*

Nous se levons debout...

LA SANCHE, *même jeu*  
 Au bout de cinq minutes...

111

RORO, *hurlant*  
 Nous se levons debout...

LA SANCHE, *même jeu*  
 Nous se levons debout !  
 Y me fait...

RORO  
 Assis-toi !  
 (Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête)

LA SANCHE, *d'une voix qui s'éteint*  
 Alors j'y fais : « C'est tout ? »

RORO  
 Je disais... Ouais, j'étais dans la marin' marchande...  
 (Calamar !...) Caf Alger... Livraison d'la commande...  
 Nous se levons debout et, pour faire semblant,  
 Nous se poussons le cri des cadav' ambulants !  
 Ceuss-là-là du canote, alors, y' jett' la bombe.  
 « O funéraill', y crient, rentrez-nous dans la tombe ! »  
 Lopez y oit ses morts a'c la tête à pieds nus,  
 Avant qu'il a compris y n'n'a trop entendu.  
 79

Y venait pour les morts, y trouve à des fantomes.  
 Y se serchait les oix, qu'est-c' qu'y n'en prend, cet homme !  
 On s'avait répété, d'avance et en cinq-sec,  
 Un coup de Dans' Macab' a'c les parol' avec ;  
 Pourquoi c'est pas le tout de connaît' la musique,  
 Y faut s'la pratiquer : oilà la poulitique.

(A AYACHE)

*Qui c'est qui 'a commencé ?*

AYACHE  
 C'est Caraspandola,  
 Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le « la ».  
 Après, c'est Babyllas, l'as de la contrebasse,

112

Qu'y joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
 Y' avait Adjbet-Sliman' qu'y travaille au charbon  
 Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon !  
 Y' avait, comment ? Çuilà qu'il a la calot' jaune,  
 Qu'y se gonflait de force un madon' de trombone.  
 Y' avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon y vaut dix ;  
 Perpendiculano, premier prix des topzis ;  
 Bagur, l'onque à Bagur, qu'on s'l'apelle As-de-Cope.  
**Que dans les mariag' y fait le ventriloque ;**  
 L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,  
 Qu'il était **sourd-muet, à l'époque**, aux Bas-Fonds ;  
 Enfin, ceuss du canot', qui leur tapaient la tierce,  
 De tant qu'y font la basse, un peu de pluss y versent !  
 Le monde, en haut la rampe, y devait dire : **Au moinss,**  
**Y s'l'arrang' comme y faut, la musique à Saint-Sainss ! »**

### RORO

**Ay man !** Qué du bon sang, qué **boss'** d'rigolade !  
 La moitié des collègu' **y z'** ont tombé malades.  
 Dans la bande à Lopez, tous **y** claquaient les dents,  
 Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
 Oilà qu'un gros **y** crie: « Lâchez les esculettes,  
 Aussinon, la schkoumoun ces bâtards **y** nous jettent ! »  
 L'aut' **y** fait : « Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ? »  
 Et d'enfilade, allez, vinga qu'y fait la croix !  
 I' se serch' à Lopez : ouallou : Tous i s'ensauvent.  
 On s'ramasse à les morts, qu'y disaient rien, les pauves,  
 Mâ qu'à vingt francs par tête **y z'** étaient bien contents.  
 Total : cinq mille inscrits, six mill' **neuf** cents votants !  
*(Applaudissements. Bas, à Monsieur FERNAND)*  
 C'est pourquoi qu'sur les frais, y' a pas de bénéfice...

### ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

### Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

113

*(A RORO)*

**Mais je ne veux pas** obliger à la voir.  
**Pour connaître son cœur il faut que je la tâte.**  
**Va, je te donnerai le Nitram Ifrikate.**

*(RORO se dissimule)*

### DODIÈZE



Chipette y s'le poursuit pour s'le faire endêver.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

1961

**Acte IV****Scène 8***(Sur la place publique)*

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, LA SANCHE, AYACHE, LA FOULE

Monsieur Fernand

Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille,  
 Contemporain de ceux qui prennent le Métro.

123

Modèle de tous ceux qui prendront l'apéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le Parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par ton exploit nocturne  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l' élu  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû...

RORO, *timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*

Monsieur le Député, vous voulez me fair' honte ?  
 Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.  
 Mâ y' a de quoi rougir, à de bon, y' a de quoi,  
 Quand on s'entend causer comm' ça la premier' fois.  
 Citoyens ! Je suis pas un fourachaux quelconque !  
 On connaît à mon père, on connaît à mon onque,  
 Et qua même que moi je suis pas électeur,  
 Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

*(Vifs applaudissements)*

Monsieur FERNAND

Le Progrès souverain s'affirme en ton langage.  
 Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !  
 Mais doucement, petit ! Ne va point dans l'excès  
 Et garde-toi toujours des faciles succès.  
 Souffre que je te coupe et de cette victoire  
 Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

RORO

Ouais !... Vous s'arappelez d'un coup de coup d'soufflet,  
 Que mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?

A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 124

Je le répète pas pour pas vous embêter.  
 Là-dessur, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitche-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihors, on me foutait dedans !  
 La pendule y tournait. Comment qu'y fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 O Roro, qu'y me dit, si ti' es bon pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'o, mais pas pour un Chinois !

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le Parti défendu me parle en ta défense.  
 Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

RORO

Pour le flouss, mon père y fait l'avance,  
 Et y s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mâ de tant qu'y n'en sort,  
 Qué chiée qu'on était, madone, †-en bas le port !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les virages,  
 Le pluss péteux de tous y fait dimi-courage.  
 Je m'en cache un bon peu, que c'est pas des cavés,  
 Dans le fond d'un canote, a'c un tas des pavés.  
 Le restant, qu'y s'croyait de compter pour du beurre,  
 Je leur fais : « Pantience, y'en a pour dimi-heure.  
 Plongez d'sur le parterre et, sans faire du bruit,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de nuit ! »  
 A mon commandement, tout le monde y se couche ;  
 Y comprend la manoeuv', y rouve pas la bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar y serche à discuter...  
*(Depuis un moment, LA SANCHE, un œil poché, la tête bandée, s'entretient à voix basse avec  
 AYACHE)*

125

LA SANCHE, haut

Alors, comm' j'te disais, y se prenait la veste.  
 Je jouais pour deux poients et pis lui pour le reste.  
 Y m'annonce un' ronda, moi j'y sors un' tringla,  
 Et pour finir, un coup de câo et missa.  
 Alors j'y dis comm' ça : « La victoire elle est nette.  
 Ça suffit de risquer dieu sait quoi pour Chipette ;  
 Mâ pisque le gagnant par malheur c'est pas toi,  
 Tu vas la oir en douce et tu lui dis qu'c'est moi. »  
 Qu'est-c' qu'y me dit Roro ?

RORO

Attends que j'm'arapelle !  
 Mâ ce coup-là je veux que le cul y te pèle !

LA SANCHE, humblement  
 Escus'-moi, ti as raison.

RORO

Le fil y s'a cassé !  
 Aousque j'en étais-je ? Ah ? ouais, je ois ça qu'c'est...  
 Ce noir en moitié blanc que les étoil' y jettent,  
 Oilà qu'y nous fait oir un tas des esculettes !  
 Du cimitièr' de Bone, en vrac dans des tonneaux,  
 Y s'les avaient portés dessus un Schiaffino !  
 Je me pense entre moi : Quâ même, y z'ont pas honte !  
 Y's'les ont démontés et pis y s'les remontent !  
 C'est vrai qu' le résultat, d'un côté, c'est kif-kif,  
 Et qu'en pièc' détachées y paient dimi-tarif.  
 Pour le laissez-passer, Lopez il est tranquille :  
 Manque un douanier du port, manque un sergent d'la ville !  
 Et je dis aux copains, pour faire un peu d'l'esprit :  
 « Silence et garde-à-vous ! Oilà les p'tits conscrits ! »  
 Là-dessus, mon Lopez y s'emmène a'c sa bande.

126

I' vient prendre caf Alger livraison d'la commande.  
 Nous se levons debout...

(Cependant, LA SANCHE et AYACHE ont continué leur conversation à voix basse)

AYACHE, haut  
 Y te fait renuncio ?!!

LA SANCHE, même jeu  
 Ouai ! Moi j'y dis : « Je joue avec un provinciau ? »  
 I'me fait : Final'ment, tu me serch' un' dispute ? »

RORO, plus haut  
Nous se levons debout...

LA SANCHE, même jeu  
Au bout de cinq minutes...

RORO, hurlant  
Nous se levons debout...

LA SANCHE, même jeu  
Nous se levons debout !  
Y me fait...

RORO  
Assis-toi !  
(Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête)

LA SANCHE, d'une voix qui s'éteint  
Alors j'y fais : « C'est tout ? »

127

RORO  
Je disais... Ouais, j'étais dans la marin' marchande...  
(Calamar !...) Caf Alger... Livraison d'la commande...  
Nous se levons debout et, pour faire semblant,  
Nous se poussons le cri des cadav' ambulants !  
Ceuss-là-là du canote, alors, y' jett' la bombe.  
« O funéraire ! y crient, rentrez-nous dans la tombe ! »  
Lopez y oit ses morts a'c la tête à pieds nus,  
Avant qu'il a compris y n'n'a trop entendu.  
Y venait pour les morts, y trouve à des fantomes.  
Y se serchait les oix, qu'est-c' qu'y n'en prend, cet homme !  
On s'avait répété, d'avance et en cinq-sec,  
Un coup de Dans' Macab' a'c les parol' avec ;  
Pourquoi c'est pas le tout de connaît' la musique,  
Y faut s'la pratiquer : oilà la poulitique.

(A AYACHE)

Qui c'est qui'a commencé ?

AYACHE  
C'est Parascandola,  
Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le « la ».  
Après, c'est Babylas, l'as de la contrebasse,  
Qu'y joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
Y' avait Adjbet-Sliman' qu'y travaille au charbon

Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon !  
 Y' avait, comment ? Çuilà qu'il a la calot' jaune,  
 Qu'y se gonflait de force un madon' de trombone.  
 Y' avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon y vaut dix ;  
 Perpendicularano, premier prix des topzis ;  
 Bagur, l'onque à Bagur, qu'on s'l'apelle As-de-Cope,  
 Que dans les mariag' y fait le ventriloque ;  
 L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,  
 Qu'il était sourd-muet, à l'époque, aux Bas-Fonds ;  
 Enfin, ceuss du canot', qui leur tapaient la tierce,  
 De tant qu'y font la basse, un peu de pluss y versent !

128

Le monde, en haut la rampe, y devait dire : Au moins,  
 Y s'l'arrang' comme y faut, la musique à Saint-Sainss ! »

RORO

Ay man ! Qué du bon sang, qué boss' d'rigolade !  
 La moitié des collègu' y z' ont tombé malades.  
 Dans la bande à Lopez, tous y claquaient les dents,  
 Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
 Oilà qu'un gros y crie : « Lâchez les esculettes,  
 Aussinon, la schkoumoun ces bâtards y nous jettent ! »  
 L'aut' y fait : « Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ? »  
 Et d'enfilade, allez, vinga qu'y fait la croix !  
 I' se serch' à Lopez : ouallou : Tous i s'ensauvent.  
 On s'ramasse à les morts, qu'y disaient rien, les pauves,  
 Mâ qu'à vingt francs par tête y z' étaient bien contents.  
 Total : cinq mille inscrits, six mill' neuf cents votants !  
*(Applaudissements. Bas, à Monsieur FERNAND)*  
 C'est pourquoi qu'sur les frais, y' a pas de bénéfice...

ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

*(A RORO)*

Mais je ne veux pas obliger à la voir.  
 Pour connaître son cœur il faut que je la tâte.  
 Va, je te donnerai le Nitram Ifrikate.

*(RORO se dissimule)*

DODIÈZE

Chipette y s'le poursuit pour s'le faire endêver.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

129

1965

**Acte IV****Scène 8***(Sur la place publique)*

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, LA SANCHE, AYACHE, ALPHONSE, LA FOULE

Monsieur Fernand

Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille,  
 Contemporain de ceux qui prennent le Métro.

123

Modèle de tous ceux qui prendront l'apéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le Parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par ton exploit nocturne  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l'élue  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû...

RORO, *timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*

Monsieur le Député, vous voulez me fair' honte ?  
 Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.  
 Mâ y' a de quoi rougir, à de bon, y' a de quoi,  
 Quand on s'entend causer comm' ça la premier' fois.  
 Citoyens ! Je suis pas un fourchoux quelconque !  
 On connaît à mon père, on connaît à mon onque,  
 Et qua même que moi je suis pas électeur,  
 Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

*(Vifs applaudissements)*

Monsieur FERNAND

Le Progrès souverain s'affirme en ton langage.  
 Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !  
 Mais doucement, petit ! Ne va point dans l'excès  
 Et garde-toi toujours des faciles succès.  
 Souffre que je te coupe et de cette victoire  
 Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

RORO

Ouais !... Vous s'arappelez d'un coup de coup d'soufflet,  
 Que mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?



A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 124

Je le répète pas pour pas vous embêter.  
 Là-dessur, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitche-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihors, on me foutait dedans !  
 La pendule y tournait. Comment qu'y fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 O Roro, qu'y me dit, si ti' es bon pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'o, mais pas pour un Chinois !

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le Parti défendu me parle en ta défense.  
 Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

RORO

Pour le flouss, mon père y fait l'avance,  
 Et y s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mâ de tant qu'y n'en sort,  
 Qué chiée qu'on était, madone, †-en bas le port !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les virages,  
 Le pluss péteux de tous y fait dimi-courage.  
 Je m'en cache un bon peu, que c'est pas des cavés,  
 Dans le fond d'un canote, a'c un tas des pavés.  
 Le restant, qu'y s'croyait de compter pour du beurre,  
 Je leur fais : « Pantience, y'en a pour dimi-heure.  
 Plongez d'sur le parterre et, sans faire du bruit,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de nuit ! »  
 A mon commandement, tout le monde y se couche ;  
 Y comprend la manoeuv', y rouve pas la bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar y serche à discuter...  
 (*Depuis un moment, LA SANCHE, un œil poché, la tête bandée, s'entretient à voix basse avec  
 AYACHE*)

125

LA SANCHE, haut

Alors, comm' j'te disais, y se prenait la veste.  
 Je jouais pour deux poients et pis lui pour le reste.  
 Y m'annonce un' ronda, moi j'y sors un' tringla,  
 Et pour finir, un coup de câo et missa.  
 Alors j'y dis comm' ça : « La victoire elle est nette.  
 Ça suffit de risquer dieu sait quoi pour Chipette ;  
 Mâ pisque le gagnant par malheur c'est pas toi,  
 Tu vas la oir en douce et tu lui dis qu'c'est moi. »  
 Qu'est-c' qu'y me dit Roro ?

RORO

Attends que j'm'arapelle !  
 Mâ ce coup-là je veux que le cul y te pèle !

LA SANCHE, humblement  
 Escus'-moi, ti as raison.

RORO

Le fil y s'a cassé !  
 Aousque j'en étais-je ? Ah ? ouais, je ois ça qu'c'est...  
 Ce noir en moitié blanc que les étoil' y jettent,  
 Oilà qu'y nous fait oir un tas des esculettes !  
 Du cimitièr' de Bone, en vrac dans des tonneaux,  
 Y s'les avaient portés dessus un Schiaffino !  
 Je me pense entre moi : Quâ même, y z'ont pas honte !  
 Y's'les ont démontés et pis y s'les remontent !  
 C'est vrai qu' le résultat, d'un côté, c'est kif-kif,  
 Et qu'en pièc' détachées y paient dimi-tarif.  
 Pour le laissez-passer, Lopez il est tranquille :  
 Manque un douanier du port, manque un sergent d'la ville !  
 Et je dis aux copains, pour faire un peu d'l'esprit :  
 « Silence et garde-à-vous ! Oilà les p'tits conscrits ! »  
 Là-dessus, mon Lopez y s'emmène a'c sa bande.

126

I' vient prendre caf Alger livraison d'la commande.  
 Nous se levons debout...

(Cependant, LA SANCHE et AYACHE ont continué leur conversation à voix basse)

AYACHE, haut  
 Y te fait renuncio ?!!

LA SANCHE, même jeu  
 Ouai ! Moi j'y dis : « Je joue avec un provinciau ? »  
 I'me fait : Final'ment, tu me serch' un' dispute ? »

RORO, plus haut  
Nous se levons debout...

LA SANCHE, même jeu  
Au bout de cinq minutes...

RORO, hurlant  
Nous se levons debout...

LA SANCHE, même jeu  
Nous se levons debout !  
Y me fait...

RORO  
Assis-toi !  
(Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête)

LA SANCHE, d'une voix qui s'éteint  
Alors j'y fais : « C'est tout ? »

127

RORO  
Je disais... Ouais, j'étais dans la marin' marchande...  
(Calamar !...) Caf Alger... Livraison d'la commande...  
Nous se levons debout et, pour faire semblant,  
Nous se poussons le cri des cadav' ambulants !  
Ceuss-là-là du canote, alors, y' jett' la bombe.  
« O funéraire ! y crient, rentrez-nous dans la tombe ! »  
Lopez y oit ses morts a'c la tête à pieds nus,  
Avant qu'il a compris y n'n'a trop entendu.  
Y venait pour les morts, y trouve à des fantomes.  
Y se serchait les oix, qu'est-c' qu'y n'en prend, cet homme !  
On s'avait répété, d'avance et en cinq-sec,  
Un coup de Dans' Macab' a'c les parol' avec ;  
Pourquoi c'est pas le tout de connaît' la musique,  
Y faut s'la pratiquer : oilà la poulitique.

(A AYACHE)

Qui c'est qui'a commencé ?

AYACHE  
C'est Parascandola,  
Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le « la ».  
Après, c'est Babylas, l'as de la contrebasse,  
Qu'y joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
Y' avait Adjbet-Sliman' qu'y travaille au charbon

Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon !  
 Y' avait, comment ? Çuilà qu'il a la calot' jaune,  
 Qu'y se gonflait de force un madon' de trombone.  
 Y' avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon y vaut dix ;  
 Perpendicularano, premier prix des topzis ;  
 Bagur, l'onque à Bagur, qu'on s'l'apelle As-de-Cope,  
 Que dans les mariag' y fait le ventriloque ;  
 L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,  
 Qu'il était sourd-muet, à l'époque, aux Bas-Fonds ;  
 Enfin, ceuss du canot', qui leur tapaient la tierce,  
 De tant qu'y font la basse, un peu de pluss y versent !

128

Le monde, en haut la rampe, y devait dire : Au moins,  
 Y s'l'arrang' comme y faut, la musique à Saint-Sainss ! »

RORO

Ay man ! Qué du bon sang, qué boss' d'rigolade !  
 La moitié des collègu' y z' ont tombé malades.  
 Dans la bande à Lopez, tous y claquaient les dents,  
 Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
 Oilà qu'un gros y crie : « Lâchez les esculettes,  
 Aussinon, la schkoumoun ces bâtards y nous jettent ! »  
 L'aut' y fait : « Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ? »  
 Et d'enfilade, allez, vinga qu'y fait la croix !  
 I' se serch' à Lopez : ouallou : Tous i s'ensauvent.  
 On s'ramasse à les morts, qu'y disaient rien, les pauves,  
 Mâ qu'à vingt francs par tête y z' étaient bien contents.  
 Total : cinq mille inscrits, six mill' neuf cents votants !  
*(Applaudissements. Bas, à Monsieur FERNAND)*  
 C'est pourquoi qu'sur les frais, y' a pas de bénéfice...

ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

*(A RORO)*

Mais je ne veux pas obliger à la voir.  
 Pour connaître son cœur il faut que je la tâte.  
 Va, je te donnerai le Nitram Ifrikate.

*(RORO se dissimule)*

DODIÈZE

Chipette y s'le poursuit pour s'le faire endêver.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

129

1972

**Acte IV****Scène 8***(Sur la place publique)*

Monsieur FERNAND, DODIÈZE, AYACHE, ALPHONSE, RORO, LA FOULE

Monsieur Fernand

Valeureux héritier d'une honnête famille,  
 Descendant des héros qui prirent la Bastille,

174

Contemporain de ceux qui prennent le Métro.  
 Modèle de tous ceux qui prendront l'apéro,  
 Pour te récompenser ma force est trop petite  
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.  
 Le Parti délivré d'un si rude ennemi,  
 Mon mandat dans ma main par la tienne affermi  
 Et les morts assurés par ton exploit nocturne  
 Sans qu'il me fût besoin de kidnapper les urnes,  
 Ne sont point des exploits qui laissent à l' élu  
 Le moyen ni l'espoir de te payer ton dû...

RORO, *l'interrompant**timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.*

Monsieur le Député, vous voulez me fair' honte ?

Ça que vous me devez, je vous ferai le compte.

Mâ y' a de quoi rougir, à de bon, y' a de quoi,

Quand on s'entend causer comm' ça la premier' fois.

Citoyens ! Je suis pas un fourchoux quelconque !

On connaît à mon père, on connaît à mon onque,

Et qua même que moi je suis pas électeur,

Je vous salue à tous avec gloire et honneur !

*(Vifs applaudissements)*

Monsieur FERNAND

Le Progrès souverain s'affirme en ton langage.

Honneur à ta harangue et gloire à ton courage !

175

Mais doucement, petit ! Ne va point dans l'excès  
 Et garde-toi toujours des faciles succès.  
 Souffre que je te coupe et de cette victoire  
 Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

RORO

Ouais !... Vous s'arappelez d'un coup de coup d'soufflet,  
 Que mon père i' oit pas qu' c'était pour rigoler ?  
 A'c l'ami Gongormatz on s'espliquait l'embrouille ;  
 Oilà qu' d'un mot dans l'aut' on s'donn' la ratatouille.  
 Le restant, qué des fois nous s'l'avons répété !  
 Je le répète pas pour pas vous embêter.  
 Là-dessus, je m'apprends le coup des morts de Bone.  
 Je rentre à chez papa. Je cause a'c ces personnes.  
 Mais moi, qu'au guitche-à-l'œil j'avais cassé les dents,  
 Si je sortais dihors, on me foutait dedans !  
 La pendule y tournait. Comment qu'y fallait faire ?  
 Oilà qu'on s'a donné la parole à mon père.  
 « O Roro, qu'y me dit, si ti' es bon pour six mois,  
 Prends-les pour un Franca'o, mais pas pour un Chinois ! »

Monsieur FERNAND

J'excuse ta chaleur à venger ton offense.  
 Le Parti défendu me parle en ta défense.

176

Crois que dorénavant Chipette a beau parler,  
 Je ne l'écoute plus que pour en rigoler.  
 Mais poursuis.

RORO

Pour le flouss, mon père y fait l'**avance**,  
 Et y s'écrit les noms, rapport à l'assurance.  
 On a parti cinq-six, mâ de tant qu'y n'en **sort**,  
 Qué chiée qu'on était, madone, en bas le **port** !  
 Pourquoi de oir comment qu'on se prend les **virages**,  
 Le pluss péteux de tous y fait dimi-**courage**.  
 Je m'en cache un bon peu, que c'est pas des **cavés**,  
 Dans le fond d'un canote, a'c un tas des **pavés**.  
 Le restant, qu'y s'croyait de compter pour du **beurre**,  
 Je leur fais : « Pantience, y'en a pour dimi-**heure**.  
 Plongez d'sur le parterre et, sans faire du **bruit**,  
 Vous se tapez aouf un bon morceau de **nuît** ! »  
 A mon commandement, tout le monde y se couche ;  
 Y comprend la manoeuv', y rouve pas la bouche ;  
 Et moi, je fais semblant qu'c'est l'ordre au Comité,  
 En cas qu'un calamar y serche à discuter.  
 Ce noir en moitié blanc qu'y jettent les étoiles...  
 (Il s'interrompt. Depuis un moment, LA SANCHE, un œil poché, la tête bandée, s'entretient à voix basse avec AYACHE)

LA SANCHE, haut

~~Alors, comm' j'te disais, y se prenait la veste.~~  
~~Je jouais pour deux poients et pis lui pour le reste.~~  
 Et oilà le oualio qu'il haisse la oile !

177

Y m'annonce un' ronda, moi j'y sors un' tringla,  
 Et pour finir, un coup de câo et missa.  
 Alors j'y dis comm' ça : « La victoire elle est nette.  
 Ça suffit de risquer dieu sait quoi pour Chipette ;  
 Mâ pisque le gagnant par malheur c'est pas toi,  
 Tu vas la oir en douce et tu lui dis qu'c'est moi. »  
 Qu'est-c' qu'y me dit Roro ?

RORO

Attends que j'm'arapelle !  
 Mâ ce coup-là je veux que le cul y te pèle !

LA SANCHE, humblement

Escus'-moi, ti as raison.

RORO

Le fil y s'a cassé !  
 Aousque j'en étais-je ? Ah ? ouais, je ois ça qu'c'est...  
 Ce noir en moitié blanc que les étoil' y jettent,  
 Oilà qu'y nous fait oir un tas des esculettes !  
 Du cimitièr' de Bone, en vrac dans des tonneaux,  
 Y s'les avaient portés dessus un Schiaffino !  
 Je me pense entre moi : Quâ même, y z'ont pas honte !  
 Y's'les ont démontés et pis y s'les remontent !

178

C'est vrai qu' le résultat, d'un côté, c'est kif-kif,  
 Et qu'en pièc' détachées y paient dimi-tarif.  
 Pour le laissez-passer, Lopez il est tranquille :  
 Manque un douanier du port, manque un sergent d'la ville !  
 Et je dis aux copains, pour faire un peu d'l'esprit :  
 « Silence et garde-à-vous ! Oilà les p'tits conscrits ! »  
 Là-dessur, mon Lopez y s'emmène a'c sa bande.  
 Y vient prendre caf Alger livraison d'la commande.  
 Nous se levons debout...

(Cependant, LA SANCHE et AYACHE ont continué leur conversation à voix basse)



AYACHE, haut  
Y te fait renoncio ?!!

LA SANCHE, même jeu  
Ouai ! Moi j'y dis : « Je joue avec un provinciau ? »  
Y me fait : Final'ment, tu me serch' un' dispute ? »

RORO, plus haut  
Nous se levons debout...

179

LA SANCHE, même jeu  
Au bout de cinq minutes...

RORO, hurlant  
Nous se levons debout...

LA SANCHE, même jeu  
Nous se levons debout !  
Y me fait...

RORO  
Assis-toi !  
(Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête)

LA SANCHE, d'une voix qui s'éteint  
Alors j'y fais : « C'est tout ? »

127

RORO  
Je disais... Ouais, j'étais dans la marin' marchande...  
(Calamar !...) Caf Alger... Livraison d'la commande...

180

Nous se levons debout et, pour faire semblant,  
Nous se poussons le cri des cadav' ambulants !  
Ceuss-là-là du canote, alors, y' jett' la bombe.  
« O funéraill', y crient, rentrez-nous dans la tombe ! »  
Lopez y oit ses morts a'c la tête à pieds nus,  
Avant qu'il a compris y n'n'a trop entendu.  
Y venait pour les morts, y trouve à des fantomes.  
Y se serchait les oix, qu'est-c' qu'y n'en prend, cet homme !  
On s'avait répété, d'avance et en cinq-sec,  
Un coup de Dans' Macab' a'c les parol' avec ;

Pourquoi c'est pas le tout de connaît' la musique,  
Y faut s'la pratiquer : oilà la poulitique.

(A AYACHE)

Qui c'est qui'a commencé ?

### AYACHE

C'est Parascandola,  
Qu'en premier a'c la bouche il a tapé le « la ».  
Après, c'est Babylas, l'as de la contrebasse,  
Qu'y joue à l'Opéra pour pas payer la place.  
Y' avait Adjbet-Sliman' qu'y travaille au charbon  
Et que pour le tam-tam, alors, lui, c'est un bon !  
Y' avait, comment ? Çuilà qu'il a la calot' jaune,  
Qu'y se gonflait de force un madon' de trombone.  
Y' avait un p'tit gross'-caiss' qu'à de bon y vaut dix ;  
Perpendiculano, premier prix des topzis ;

181

Bagur, l'onque à Bagur, qu'on s'l'apelle As-de-Cope,  
Que dans les mariag' y fait le ventriloque ;  
L'aveug' d'à chez Cassar, a'c son accordion,  
Qu'il était sourd-muet, à l'époque, aux Bas-Fonds ;  
Enfin, ceuss du canot', qui leur tapaient la tierce,  
De tant qu'y font la basse, un peu de pluss y versent !

128

Le monde, en haut la rampe, y devait dire : Au moinss,  
Y s'l'arrang' comme y faut, la musique à Saint-Sainss ! »

### RORO

Ay man ! Qué du bon sang, qué boss' d'rigolade !  
La moitié des collègu' y z' ont tombé malades.  
Dans la bande à Lopez, tous y claquaient les dents,  
Tagadac ! Tagadac ! Et comm' ça tout le temps.  
Oilà qu'un gros y crie: « Lâchez les esculettes,  
Aussinon, la schkoumoun ces bâtards y nous jettent ! »  
L'aute y fait : « Je viens fou ? J'me tiens le gaz, ou quoi ? »  
Et d'enfilade, allez, vinga qu'y fait la croix !  
I' se serch' à Lopez : ouallou ! Tous y s'ensauvent.  
On s'ramasse à les morts, qu'y disaient rien, les pauves,  
Mâ qu'à vingt francs par tête y z' étaient bien contents.  
Total : cinq mille inscrits, six mill' neuf cents votants !  
*(Applaudissements. Bas, à Monsieur FERNAND)*  
C'est pourquoi qu'sur les frais, y' a pas de bénéfice...

182

ALPHONSE

Mata ! Oilà Chipette a'c un agent d'poulice !

Monsieur FERNAND

Nous n'en finirons pas, sapristi ! Quel rasoir !

*(A RORO)*

Mais je ne veux pas obliger à la voir.

Pour connaître son cœur il faut que je la tâte.

Va, je te donnerai le Nitram Ifrikate.

*(RORO se dissimule)*

DODIÈZE

Chipette y s'le poursuit pour s'le faire endêver.

Monsieur FERNAND

On m'a dit qu'elle l'aime et je veux l'éprouver.

Montrez un œil plus triste.

183

## Annexe au chapitre 4 – Les stances (De 1941 à 1972)

Acte I, scène 6

*RORO, l'espadrille à la main*

Traversé jusqu'à l'os du cœur,  
**L'amour y me retient, le de'oir y m'appelle !**  
 La querelle à papa faut qu'jen fais ma querelle  
**Pour un p'tit coup d'soufflet qu'y s'a pris par erreur !**  
 Atso ! C'est rigolo comm' la vie elle est triste !  
 Je viens antitoutiste !

**Moi et Chipette** on était fiancés,  
 Michquine et michquinette !  
 Allez ! Mon père y s'a fait renfoncer,  
 Et l'enfonceur, c'est le père à Chipette !

Et ben ! ti'es dans des jolis draps !  
 Ouais, l'honneur il est propre et l'amour elle est fraîche !  
 Ça qu'y veut çuilà-là, oilà qu'l'aute y l'empêche ;  
 Un y te pousse en haut, l'aute y te tire en bas.  
 Méteunant, ti'as le choix : ou tu perds ta future,  
 Ou tu perds la fugure !

**Total, c'est tout. Le sort il est jeté,**  
 Michquine et michquinette !  
**Pour un affront, pour un père insulté,**  
 Faut qu'je me donne a'c le père à Chipette !

Mon père y fait bien les discours  
 A'c le de'oir, l'amour, l'honneur, la rigolade,  
 Le bras, les mains, les pieds, . Ay, ay, ay ! qué salade !  
 Ou bien c'est la faillite, ou bien y a plus d'amour.  
 Souyer, petit souyer qu'y m'a donné mon père

**Pour y donner sa mère**  
**A Gongormatz, mon futur bienfaiteur,**  
 Michquine et michquinette !  
**Petit souyer, dis-moi si ti'as le cœur**  
**Pour y donner la grand'mère à Chipette !**

Mieux ça vaut qu'on me re'oit pas !  
 En tapant Gongormatz, qu'est-c' qu'y dira sa fille ?  
 Que c'est pas des façons d'entrer dans la famille.  
 Mâ, en pas le tapant, qu'est-c' qu'y dira papa ?  
 Total, des deux côtés, et tourne et vogue et danse !  
 La valse y rôcommence !  
 Je viens jmaus. Je ois tout à l'envers,  
 Michquine et michquinette !

Allez, Roro, sors-toi le revolver !

Ho ! Moi je meurs et j'ai rien fait ?  
 Chipette y prend le deuil, dans huit jours y s'le quitte ;  
 Le premier calamar y marie la petite  
 Et mon père y reste axe a'c son coup de soufflet,  
 Du temps que Gongormatz... Non ! La vie elle est courte,  
 O mortéguidamourte !  
 Où il est ? Où il est, ce grand lâche ?... Et qui c'est ?  
**Aousque j'ai la tête ?**  
 Papa, michquine, y s'a fait renfoncer,  
 Et l'enfonceur, c'est le père à Chipette !

### 1<sup>ère</sup> strophe

2<sup>ème</sup> vers : Mieux qu'on me coupe en ronds pareil la mortadelle! (1941, p. 20)

L'amour i' me retient, le de'oir i' m'appelle! (1945, p. 36)

4<sup>ème</sup> vers : Et voilà le soufflet qu'il a fait mon malheur (p. 21)

Pour un p'tit coup d'soufflet qu'y s'a pris par erreur! (p. 50)

7<sup>ème</sup> vers : T't-à-l'heure encore... (1941, p. 21)

Moi et Chipette on était fiancés (1945, p. 36)

### 2<sup>ème</sup> strophe

7<sup>ème</sup> vers : Total, c'est toi qu'Azrin il a soigi (1941, p. 21)

Total, c'est tout. Le sort il est jeté (1945, p. 36)

9<sup>ème</sup> vers : Si tu veux pas que ta fatche i' rougit (1941, p. 21)

Pour un gnafron, pour un père insulté (1945, p. 37)

Pour un gnafron, pour un père insulté (1961, p. 62) En bas de page : lapsus : un affront.

Pour un affront, pour un père insulté (1965, p. 60) En bas de page : lors de la première de *La P. du C.*, la Cabale prétendit avoir entendu : « un gnafron » (Cf. « Veillard stupide » et « Vieil as de pique » à la première d'*Hernani*).

10<sup>ème</sup> vers : Faut qu'**tu** te donn' a'c le père à Chipette! (1941, p. 21.)

Faut qu'**je** me donne a'c le père à Chipette (1945, p. 37.)

### **3<sup>ème</sup> strophe**

6<sup>ème</sup> vers : Fais-moi mettre en colère! (1941, p. 21)

Pour y donner sa mère (1951, p. 51)

7<sup>ème</sup> vers : Oh! ti es pressé? Tu te crois que j'ai peur? (1941, 21)

A Gongormatz, mon future bienfaiteur (1951, p. 51)

9<sup>ème</sup> vers : Va, ti as le temps d'aller faire un malheur (1941, p. 21)

Petit souyer, dis-moi si ti' as le cœur (1951, p. 51)

10<sup>ème</sup> vers : Laisse un p'tit peu que je pense à Chipette (1941, p. 22)

Pour y donner la grand-mère à Chipette! (1951, p. 51)

### **5<sup>ème</sup> strophe**

8<sup>ème</sup> vers : Aousque j'ai la tête? (1941, p. 22)

Oir-moi comm' je suis bête! (1945, p. 38)

Aousque j'ai la tête? (1951, p. 51)

## Annexe au chapitre 5 – Didascalies externes par acte

| ACTE I   | 1941  | 1944   | 1945   | 1951   | 1961   | 1965   | 1972   |
|--|---|--|--|--|--|--|--|
| Scène 1<br>(Devant la maison de Chipette)<br>CHIPETTE,<br>FIFINE               | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 9)  | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 11)  | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 21)  | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 37)  | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 47)  | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 45)  | FIFINE, <i>la bouche pleine</i> (p. 65)  |
| Scène 2<br>(Devant la maison de Madame Carmen)<br>Madame CARMEN,<br>FATMA, ALI | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 11<br>FATMA ( <i>Fatma fait une grimace dégoût</i> ) p. 12<br><br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 14)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 14 | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 13<br>FATMA ( <i>Fatma fait une grimace dégoût</i> ) p. 14<br><br>FATMA ( <i>Depuis un moment, Fatma est distraite</i> ) p. 16<br>FATMA ( <i>Fausse sortie de Fatma</i> ) p. 16<br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 17)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 17 | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 23<br>FATMA ( <i>Fatma fait une grimace dégoût</i> ) p. 24<br><br>FATMA ( <i>Depuis un moment, Fatma est distraite</i> ) p. 26<br>FATMA ( <i>Fausse sortie de Fatma</i> ) p. 26<br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 27)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 27 | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 40<br>FATMA et Madame CARMEN ( <i>Petit coup de balai amical. Madame Carmen a un haut-le-corps</i> ) p. 40<br>FATMA ( <i>Fatma crache de dégoût</i> ) p. 40<br>FATMA, <i>suffoquée</i> (p. 41)<br>FATMA ( <i>Depuis un moment, Fatma est distraite</i> ) p. 42<br>FATMA ( <i>Fausse sortie de Fatma</i> ) p. 42<br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 43)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 43 | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 50<br>FATMA et Madame CARMEN ( <i>Petit coup de balai amical. Madame Carmen a un haut-le-corps</i> ) p. 51<br>FATMA ( <i>Fatma crache de dégoût</i> ) p. 51<br><br>FATMA, <i>suffoquée</i> (p. 51)<br>FATMA ( <i>Depuis un moment, Fatma est distraite</i> ) p. 52<br>FATMA ( <i>Fausse sortie de Fatma</i> ) p. 53<br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 53)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 54 | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 48<br>FATMA et Madame CARMEN ( <i>Petit coup de balai amical. Madame Carmen a un haut-le-corps</i> ) p. 49<br>FATMA ( <i>Fatma crache de dégoût</i> ) p. 49<br><br>FATMA, <i>suffoquée</i> (p. 49)<br>FATMA ( <i>Depuis un moment, Fatma est distraite</i> ) p. 50<br>FATMA ( <i>Fausse sortie de Fatma</i> ) p. 51<br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 51)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 52 | ALI ( <i>Exit Ali</i> ) p. 69<br>FATMA et Madame CARMEN ( <i>Petit coup de balai amical. Madame Carmen a un haut-le-corps</i> ) p. 70<br>FATMA ( <i>Fatma crache de dégoût</i> ) p. 70<br><br>FATMA, <i>suffoquée</i> (p. 70)<br>FATMA ( <i>Depuis un moment, Fatma est distraite</i> ) p. 72<br>FATMA ( <i>Fausse sortie de Fatma</i> ) p. 72<br>Madame CARMEN, à Fatma (p. 73)<br>Madame CARMEN ( <i>Seule</i> ) p. 74 |

|   |   |   |   |  |  |  |  |
|---|---|---|---|--|--|--|--|
| <p>Scène 3<br/>(<i>Sur la place publique</i>)<br/>DODIÈZE,<br/>GONGORMATZ</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 17<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 17)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 18<br/><br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 18</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 22<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 23)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 23<br/>DODIÈZE, <b>à part</b> (p. 23)<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 23</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 32<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 33)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 33<br/>DODIÈZE, <i>à part</i> (p. 33)<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 33</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 45<br/><br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 47<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 47)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 47<br/>DODIÈZE, <i>à part</i> (p. 47)<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 48</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 56<br/>DODIÈZE<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 57<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 58<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 59)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 59<br/>DODIÈZE, <i>à part</i> (p. 59)<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 59</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 54<br/>DODIÈZE<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 55<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 56<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 57)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 57<br/>DODIÈZE, <i>à part</i> (p. 57)<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 57</p> | <p>GONGORMATZ<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 77<br/>DODIÈZE<br/>(<i>Fausse sortie</i>) p. 77<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Il s'empare du soufflet de Dodièze et lui en donne un coup</i>) p. 80<br/>DODIÈZE,<br/><i>brandissant une de ses espadrilles</i> (p. 80)<br/>DODIÈZE (<i>Son bras retombe</i>) p. 80<br/>DODIÈZE, <i>à part</i> (p. 81)<br/>GONGORMATZ<br/>(<i>Exit Gongormatz</i>) p. 81</p> |
| <p>Scène 4<br/>DODIÈZE,<br/><i>l'espadrille à la main</i> (1944)</p>          |   |   |   | <p>DODIÈZE (<i>Il arrache sa décoration</i>) p. 48<br/>DODIÈZE (<i>Il essaie de se rechausser</i>) p. 48</p>   | <p>DODIÈZE (<i>Il arrache sa décoration</i>) p. 60<br/>DODIÈZE (<i>Il essaie de se rechausser</i>) p. 60</p>   | <p>DODIÈZE (<i>Il arrache sa décoration</i>) p. 58<br/>DODIÈZE (<i>Il essaie de se rechausser</i>) p. 58</p>   | <p>DODIÈZE (<i>Il arrache sa décoration</i>) p. 82<br/>DODIÈZE (<i>Il essaie de se rechausser</i>) p. 82</p>   |



|   |                                       |  |   |  |  |  |  |
|---|---------------------------------------|--|---|--|--|--|--|
| Scène 5<br>DODIÈZE,<br><i>l'espadrille à la main</i> ; RORO<br>(1944) | DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 20 | DODIÈZE ( <i>Il lui tend son espadrille</i> ) p. 26<br>DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 20 | DODIÈZE ( <i>Il lui tend son espadrille</i> ) p. 36<br>DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 36  | DODIÈZE ( <i>Il lui tend son espadrille</i> ) p. 50<br>DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 50   | DODIÈZE ( <i>Il lui tend son espadrille</i> ) p. 61<br>DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 61   | DODIÈZE ( <i>Il lui tend son espadrille</i> ) p. 59<br>DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 59   | DODIÈZE ( <i>Il lui tend son espadrille</i> ) p. 84<br>DODIÈZE ( <i>Exit Dodièze</i> ) p. 84   |
| Scène 6<br>RORO,<br><i>l'espadrille à la main</i> (1944)              | RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 22      |  |   |  |  |  |  |
| Scène 7<br>RORO, FIFINE   | XXXXXXXXXX                            | FIFINE ( <i>Fifine étend le bras</i> ) p. 30<br><br>RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 30         | FIFINE ( <i>Elle jette un regard circulaire</i> ) p. 39<br><br>FIFINE ( <i>Fifine étend le bras</i> ) p. 40<br><br>RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 40 | FIFINE ( <i>Faisant mine de chercher autour d'elle sur le sol</i> ) p. 53<br><br>FIFINE ( <i>Fifine étend le bras et crache à terre</i> ) p. 53<br>RORO ( <i>Fausse sortie</i> ) p. 54<br>RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 54 | FIFINE ( <i>Faisant mine de chercher autour d'elle sur le sol</i> ) p. 65<br><br>FIFINE ( <i>Fifine étend le bras et crache à terre</i> ) p. 65<br>RORO ( <i>Fausse sortie</i> ) p. 66<br>RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 66 | FIFINE ( <i>Faisant mine de chercher autour d'elle sur le sol</i> ) p. 63<br><br>FIFINE ( <i>Fifine étend le bras et crache à terre</i> ) p. 63<br>RORO ( <i>Fausse sortie</i> ) p. 64<br>RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 64 | FIFINE ( <i>Faisant mine de chercher autour d'elle sur le sol</i> ) p. 89<br>RORO ( <i>rêveur</i> ) p. 89<br>FIFINE ( <i>Fifine étend le bras et crache à terre</i> ) p. 89<br>RORO ( <i>Fausse sortie</i> ) p. 90<br>RORO ( <i>Exit furax</i> ) p. 90 |

| ACTE II  | 1941   | 1944   | 1945   | 1951   | 1961   | 1965   | 1972   |
|--|--|--|--|--|--|--|--|
| Scène 1<br>( <i>Sur la place publique</i> )<br>GONGORMATZ,<br>AYACHE   | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 25<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 25<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 25 | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 33<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 33<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 33 | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 44<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 44<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 44 | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 57<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 58<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 58 | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 70<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 70<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 70 | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 68<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 68<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 68 | AYACHE ( <i>Exit Ayache</i> ) p. 97<br>GONGORMATZ ( <i>Il brandit une tondeuse</i> ) p. 97<br>GONGORMATZ ( <i>Il arpenté la scène avec agitation</i> ) p. 97 |
| Scène 2<br>GONGORMATZ,<br><b>la tondeuse à la main (1951)</b> ,<br>RORO,<br><b>l'espadrille à la main (1951)</b> | RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence, ils se défient du regard,</i> ) p. 29  | RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence. Ils se défient du regard</i> ) p. 37   | RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence. Ils se défient du regard</i> ) p. 49   | RORO ( <b>Roro brandit son espadrille</b> ) p. 61<br>RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence. Ils se défient du regard, à distance</i> ) p. 62                    | RORO ( <i>Roro brandit son espadrille</i> ) p. 74<br>RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence. Ils se défient du regard, à distance</i> ) p. 74                    | RORO ( <i>Roro brandit son espadrille</i> ) p. 72<br>RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence. Ils se défient du regard, à distance</i> ) p. 72                    | RORO ( <i>Roro brandit son espadrille</i> ) p. 103<br>RORO et GONGORMATZ ( <i>Un silence. Ils se défient du regard, à distance</i> ) p. 104                  |
| Scène 3<br>( <i>Devant la maison de Madame Carmen</i> )<br>Madame CARMEN,<br>CHIPETTE                            | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  | 0  |
| Scène 4<br>Madame CARMEN,<br>CHIPETTE, ALI,<br>FATMA   | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 33  | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 41  | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 53  | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 65  | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 78  | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 76  | CHIPETTE ( <i>Exit Chipette</i> ) p. 110   |
| Scène 5<br>Madame CARMEN,<br>FATMA   | Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 35<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>  | Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 43<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>  | Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 55<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>  | FATMA ( <b>Petit ballet de Fatma</b> ) p. 66<br>Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 67<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>                                    | FATMA ( <i>Petit ballet de Fatma</i> ) p. 79<br>Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 80<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>                                    | FATMA ( <i>Petit ballet de Fatma</i> ) p. 77<br>Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 78<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>                                    | FATMA ( <i>Petit ballet de Fatma</i> ) p. 111<br>Madame CARMEN ( <i>Inspirée</i> ) p. 112<br>Madame CARMEN ( <i>Elle se</i>                                  |

|  |   |   |   |   |   |  |  |
|--|---|---|---|---|---|--|--|
|  | « tire » les cartes)<br>p. 35   | « tire » les cartes)<br>p. 43   | « tire » les cartes)<br>p. 55   | « tire » les cartes)<br>p. 67<br>FATMA ( <i>Fatma<br/>esquisse de<br/>nouveau son pas<br/>de ballet</i> ) p. 68   | « tire » les cartes)<br>p. 80<br>FATMA ( <i>Fatma<br/>esquisse de<br/>nouveau son pas<br/>de ballet</i> ) p. 81   | « tire » les cartes)<br>p. 78<br>FATMA ( <i>Fatma<br/>esquisse de<br/>nouveau son pas<br/>de ballet</i> ) p. 79  | « tire » les cartes)<br>p. 112<br>FATMA ( <i>Fatma<br/>esquisse de<br/>nouveau son pas<br/>de ballet</i> ) p. 113  |
| Scène 6<br>( <i>Sur la place<br/>publique</i> )<br>Monsieur<br>FERNAND,<br>AYACHE, LA<br>SANCHE <sup>932</sup> | AYACHE ( <i>Il lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 37<br>AYACHE, à part<br>(p. 38) | AYACHE ( <i>Il lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 45<br>AYACHE, à part<br>(p. 46) | AYACHE ( <i>Il<br/>s'esclaffe et lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 57<br>AYACHE, à part<br>(p. 58) | LA SANCHE,<br><i>tripotant<br/>machinalement un<br/>jeu de cartes</i> (p.<br>69)<br>LA SANCHE<br>( <i>Fausse sortie</i> ) p.<br>69<br>LA SANCHE<br>( <i>Confidentielleme<br/>nt</i> ) p. 69<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>bat son jeu de<br/>cartes sous le nez<br/>de Monsieur<br/>Fernand ahuri</i> ) p.<br>70<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>s'esclaffe et lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 70<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>À lui-<br/>même</i> ) p. 70<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>souriant</i> (p. 70)<br>LA SANCHE, à<br><i>part</i> (p. 70)<br>LA SANCHE,<br><i>même jeu</i> (p. 71) | LA SANCHE,<br><i>tripotant<br/>machinalement un<br/>jeu de cartes</i> (p.<br>82)<br>LA SANCHE<br>( <i>Fausse sortie</i> ) p.<br>82<br>LA SANCHE<br>( <i>Confidentiellemen<br/>t</i> ) p. 83<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>bat son jeu de<br/>cartes sous le nez<br/>de Monsieur<br/>Fernand ahuri</i> ) p.<br>83<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>s'esclaffe et lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 83<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>À lui-<br/>même</i> ) p. 83<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>souriant</i> (p. 84)<br>LA SANCHE, à<br><i>part</i> (p. 84)<br>LA SANCHE,<br><i>même jeu</i> (p. 84) | LA SANCHE,<br><i>tripotant<br/>machinalement un<br/>jeu de cartes</i> (p.<br>80)<br>LA SANCHE<br>( <i>Fausse sortie</i> ) p.<br>81<br>LA SANCHE<br>( <i>Confidentiellemen<br/>t</i> ) p. 81<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>bat son jeu de<br/>cartes sous le nez<br/>de Monsieur<br/>Fernand ahuri</i> ) p.<br>81<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>s'esclaffe et lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 81<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>À lui-<br/>même</i> ) p. 82<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>souriant</i> (p. 82)<br>LA SANCHE, à<br><i>part</i> (p. 117)<br>LA SANCHE,<br><i>même jeu</i> (p. 82) | LA SANCHE,<br><i>tripotant<br/>machinalement un<br/>jeu de cartes</i> (p.<br>114)<br>LA SANCHE<br>( <i>Fausse sortie</i> ) p.<br>115<br>LA SANCHE<br>( <i>Confidentiellemen<br/>t</i> ) p. 115<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>bat son jeu de<br/>cartes sous le nez<br/>de Monsieur<br/>Fernand ahuri</i> ) p.<br>116<br>LA SANCHE ( <i>Il<br/>s'esclaffe et lui<br/>tape sur le ventre</i> )<br>p. 116<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>À lui-<br/>même</i> ) p. 116<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>souriant</i> (p. 117)<br>LA SANCHE, à<br><i>part</i> (p. 117)<br>LA SANCHE,<br><i>même jeu</i> (p. 117) |

<sup>932</sup> Depuis 1951. De 1941 à 1945 : Monsieur Fernand, Ayache.

|  |  |  |  |   |   |   |  |
|--|--|--|--|---|---|---|--|
|  |  |  |  | Monsieur FERNAND ( <i>En confidence</i> ) p. 71<br>Monsieur FERNAND ( <i>Émotion</i> ) p. 71<br>AYACHE, à part (p. 71)  | Monsieur FERNAND ( <i>En confidence</i> ) p. 84<br>Monsieur FERNAND ( <i>Émotion</i> ) p. 85<br>AYACHE, à part (p. 85)  | Monsieur FERNAND ( <i>En confidence</i> ) p. 83<br>Monsieur FERNAND ( <i>Émotion</i> ) p. 83<br>AYACHE, à part (p. 83)  | Monsieur FERNAND ( <i>En confidence</i> ) p. 118<br>Monsieur FERNAND ( <i>Émotion</i> ) p. 118<br>AYACHE, à part (p. 119)  |
| Scène 7<br>Monsieur FERNAND, AYACHE, LA SANCHE, ALPHONSE <sup>933</sup>  | Monsieur FERNAND, <i>amusé</i> p. 39<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Ayache</i> ) p. 39 | Monsieur FERNAND, <i>amusé</i> p. 47<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Ayache</i> ) p. 47 | Monsieur FERNAND, <i>amusé</i> p. 59<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Ayache</i> ) p. 59 | Monsieur FERNAND ( <i>Monsieur Fernand, atterré, se découvre</i> ) p. 72<br>Monsieur FERNAND, <i>déridé</i> p. 72<br>Monsieur FERNAND ( <i>À La Sanche</i> ) p. 72  | Monsieur FERNAND ( <i>Monsieur Fernand, atterré, se découvre</i> ) p. 85<br>Monsieur FERNAND, <i>déridé</i> p. 86<br>Monsieur FERNAND ( <i>À La Sanche</i> ) p. 86  | Monsieur FERNAND ( <i>Monsieur Fernand, atterré, se découvre</i> ) p. 84<br>Monsieur FERNAND, <i>déridé</i> p. 84<br>Monsieur FERNAND ( <i>À La Sanche</i> ) p. 84  | Monsieur FERNAND ( <i>Monsieur Fernand, atterré, se découvre</i> ) p. 119<br>Monsieur FERNAND, <i>déridé</i> p. 120<br>Monsieur FERNAND ( <i>À La Sanche</i> ) p. 120  |
| Scène 8<br>Monsieur FERNAND, AYACHE, LA SANCHE, ALPHONSE, CHIPETTE, DODIÈZE, FIFINE, FATMA, ALI <sup>934</sup> | Monsieur FERNAND ( <i>Bas, à Dodièze</i> ) p. 41                                   | Monsieur FERNAND ( <i>Bas, à Dodièze</i> ) p. 49                                   | Monsieur FERNAND ( <i>Bas, à Dodièze</i> ) p. 60                                   | Monsieur FERNAND et DODIÈZE ( <i>Bas, à Dodièze, qui s'agite</i> ) p. 74<br>CHIPETTE ( <i>Elle hurle</i> ) p. 75<br>CHIPETTE ( <i>À Monsieur Fernand</i> ) p. 75<br>Monsieur FERNAND ( <i>Bas</i> ) p. 76 | Monsieur FERNAND et DODIÈZE ( <i>Bas, à Dodièze, qui s'agite</i> ) p. 87<br>CHIPETTE ( <i>Elle hurle</i> ) p. 88<br>CHIPETTE ( <i>À Monsieur Fernand</i> ) p. 88<br>Monsieur FERNAND ( <i>Bas</i> ) p. 90 | Monsieur FERNAND et DODIÈZE ( <i>Bas, à Dodièze, qui s'agite</i> ) p. 86<br>CHIPETTE ( <i>Elle hurle</i> ) p. 87<br>CHIPETTE ( <i>À Monsieur Fernand</i> ) p. 87<br>Monsieur FERNAND ( <i>Bas</i> ) p. 89 | Monsieur FERNAND et DODIÈZE ( <i>Bas, à Dodièze, qui s'agite</i> ) p. 123<br>CHIPETTE ( <i>Elle hurle</i> ) p. 124<br>CHIPETTE ( <i>À Monsieur Fernand</i> ) p. 124<br>Monsieur FERNAND ( <i>Bas</i> ) p. 76 |

<sup>933</sup> Depuis 1951. De 1941 à 1945 : Monsieur Fernand, Ayache, Alphonse.

<sup>934</sup> En 1941 et 1944 : Monsieur Fernand, Chipette, Dodièze, Ayache, Alphonse. En 1945: Monsieur Fernand, Chipette, Dodièze, **Fifine**, Ayache, Alphonse. Depuis 1951 : Monsieur Fernand, Ayache, **La Sanche**, Alphonse, Chipette, Dodièze, Fifine, **Fatma**, **Ali**.

| ACTE III  | 1941                                    | 1944                                    | 1945                                    |   | 1951   | 1961   | 1965   | 1972   |
|---|---|---|---|---|--|--|--|--|
| Scène 1<br>(Devant la maison de Chipette)<br>RORO,<br><i>l'espadrille à la main</i> (1944);<br>FIFINE | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 45 | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 54 | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 66 |   | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 80  | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 92  | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 92  | RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 131   |
|   |   |   |   | <b>Scène 2</b><br>FIFINE,<br>CHIPETTE,<br>LA SANCHE | LA SANCHE<br>( <i>Il met un genou en terre</i> )<br>p. 80<br>LA SANCHE<br>( <i>Un temps</i> ) p. 81<br><br>LA SANCHE,<br><i>se relevant, fièrement</i> (p. 81)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il fredonne « la charge »</i> )<br>p. 81<br>LA SANCHE,<br><i>vexé</i> (p. 81)<br>LA SANCHE,<br><i>au comble de la joie</i> (p. 82)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il salue Chipette chevaleresquement, tire de sa poche un jeu de cartes qu'il brasse et sort.</i> | LA SANCHE<br>( <i>Il met un genou en terre</i> )<br>p. 93<br>LA SANCHE<br>( <i>Un temps</i> ) p. 93<br><br>LA SANCHE,<br><i>se relevant, fièrement</i> (p. 93)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il fredonne « la charge »</i> )<br>p. 93<br>LA SANCHE,<br><i>vexé</i> (p. 93)<br>LA SANCHE,<br><i>au comble de la joie</i> (p. 94)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il salue Chipette chevaleresquement, tire de sa poche un jeu de cartes qu'il brasse et sort.</i> | LA SANCHE<br>( <i>Il met un genou à terre</i> )<br>p. 93<br>LA SANCHE<br>( <i>Un temps</i> ) p. 93<br><br>LA SANCHE,<br><i>se relevant fièrement</i> (p. 93)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il fredonne « la charge »</i> )<br>p. 93<br>LA SANCHE,<br><i>vexé</i> (p. 93)<br>LA SANCHE,<br><i>au comble de la joie</i> (p. 94)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il salue Chipette chevaleresquement, tire de sa poche un jeu de cartes qu'il brasse et sort.</i> | LA SANCHE<br>( <i>Il met un genou à terre</i> )<br>p. 131<br>LA SANCHE<br>( <i>Un temps</i> ) p. 132<br>CHIPETTE,<br><b>froide</b> (p. 132)<br>LA SANCHE,<br><i>se relevant fièrement</i> (p. 132)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il fredonne « la charge »</i> ) p. 132<br>LA SANCHE,<br><i>vexé</i> (p. 133)<br>LA SANCHE,<br><i>au comble de la joie</i> (p. 133)<br>LA SANCHE<br>( <i>Il salue Chipette chevaleresquement, tire de sa poche un jeu de cartes qu'il brasse et sort.</i> |

|  |   |   |  |  | <i>On l'entend crier à la cantonade</i> ) p. 82  | <i>On l'entend crier à la cantonade</i> ) p. 94   | <i>On l'entend crier à la cantonade</i> ) p. 94   | <i>On l'entend crier à la cantonade</i> ) p. 133   |
|--|---|---|--|--|--|---|---|--|
| <b>Scène 3(2)</b> <sup>935</sup><br>CHIPETTE,<br>FIFINE <sup>936</sup>   | 0   | 0   | 0  |  | CHIPETTE,<br><b>mimant le coup de rasoir</b> (p. 82)   | CHIPETTE,<br><b>mimant le coup de rasoir</b> (p. 94)  | CHIPETTE,<br><b>mimant le coup de rasoir</b> (p. 94)  |  |
| <b>Scène 4(3)</b> <sup>937</sup><br>CHIPETTE,<br>FIFINE,<br>RORO,<br><b><i>l'espadrille à la main</i></b> (1944) | RORO, <i>riant</i> (p. 54)<br><br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 54<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 56 | RORO, <i>riant</i> (p. 64)<br><br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 64<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 65 | RORO, <b><i>après une fausse sortie</i></b> (p. 76)<br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 76<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 76 |  | FIFINE et CHIPETTE ( <b><i>Fifine, soutenant Chipette</i></b> ) p. 84<br>RORO ( <b><i>Il tend l'espadrille</i></b> ) p. 84<br>RORO, <b><i>tendant l'espadrille</i></b> (p. 88)<br>RORO, <b><i>après un temps</i></b> (p. 89)<br>RORO, <b><i>après une fausse sortie</i></b> (p. 89)<br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 89<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 90 | FIFINE et CHIPETTE ( <b><i>Fifine, soutenant Chipette</i></b> ) p. 97<br>RORO ( <b><i>Il tend l'espadrille</i></b> ) p. 97<br>RORO, <b><i>tendant l'espadrille</i></b> (p. 102)<br>RORO, <b><i>après un temps</i></b> (p. 102)<br>RORO, <b><i>après une fausse sortie</i></b> (p. 103)<br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 103<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 103 | FIFINE et CHIPETTE ( <b><i>Fifine, soutenant Chipette</i></b> ) p. 97<br>RORO ( <b><i>Il tend l'espadrille</i></b> ) p. 97<br>RORO, <b><i>tendant l'espadrille</i></b> (p. 102)<br>RORO, <b><i>après un temps</i></b> (p. 102)<br>RORO, <b><i>après une fausse sortie</i></b> (p. 103)<br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 103<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 103 | FIFINE et CHIPETTE ( <b><i>Fifine, soutenant Chipette</i></b> ) p. 84<br>RORO ( <b><i>Il tend l'espadrille</i></b> ) p. 84<br>RORO, <b><i>tendant l'espadrille</i></b> (p. 88)<br>RORO, <b><i>après un temps</i></b> (p. 89)<br>RORO, <b><i>après une fausse sortie</i></b> (p. 89)<br>RORO ( <i>Exit Roro</i> ) p. 89<br>CHIPETTE ( <i>Exeunt</i> ) p. 90 |

<sup>935</sup> La scène 2 de l'acte III de 1941 est équivalente à la scène 3 de l'acte III de 1972; par la suite, nous aurions : la scène 3 est équivalente à la scène 4; la scène 4 est équivalente à la scène 5; et la scène 5 est équivalente à la scène 6.

<sup>936</sup> Avant 1951, les prénoms des deux femmes de la scène 2 de l'acte III étaient dans l'ordre inverse dans la didascalie d'ouverture : FIFINE, CHIPETTE.

<sup>937</sup> Avant 1951, l'on avait l'ordre suivant pour la présentation des personnages de la scène 3 de l'acte III : RORO, CHIPETTE, FIFINE.

|   |  |  |   |  |  |  |  |  |
|---|--|--|---|--|--|--|--|--|
| <p><b>Scène 5(4)</b><br/>(Sur la place publique)<br/>DODIÈZE</p>  | 0  | 0  | 0   |  | 0  | 0  | 0  |  |
| <p><b>Scène 6 (5)</b><br/>(Sur la place publique)<br/>DODIÈZE,<br/>RORO,<br/><i>l'espadrille à la main</i> (1951)</p> | <p>DODIÈZE<br/>(<i>Exeunt</i>) p. 59</p> | <p>(<i>Retentit la sirène d'un navire</i>) p. 68<br/>DODIÈZE<br/>(<i>Exeunt</i>) p. 68</p> | <p>RORO (<i>Il s'éloigne vers la maison de Chipette</i>) p. 77<br/>DODIÈZE, <i>vexé</i> (p. 77)<br/>RORO, <i>lui rendant son espadrille</i> (p. 78)<br/>RORO (<i>Geste à la Ponce Pilate</i>) p. 78<br/>DODIÈZE (<i>Dodièze veut parler</i>) p. 79<br/>RORO, <i>rêveur</i> (p. 79)</p> <p>RORO, <i>scandalisé</i> (p. 79)<br/>(<i>Retentit la sirène d'un navire</i>) p. 80</p> |  | <p>RORO (<i>Il s'éloigne vers la maison de Chipette</i>) p. 91</p> <p>RORO, <i>lui rendant son espadrille</i> (p. 91)<br/>RORO (<i>Geste à la Ponce Pilate</i>) p. 91<br/>DODIÈZE (<i>Dodièze veut parler</i>) p. 92<br/>RORO, <i>rêveur</i> (p. 92)<br/>DODIÈZE, <i>sévère mais juste</i> (p. 92)<br/>RORO, <i>scandalisé</i> (p. 92)<br/>(<i>Retentit la sirène d'un navire</i>) p. 93</p> | <p>RORO (<i>Il s'éloigne vers la maison de Chipette</i>) p. 104</p> <p>RORO, <i>lui rendant son espadrille</i> (p. 105)<br/>RORO (<i>Geste à la Ponce Pilate</i>) p. 105<br/>DODIÈZE (<i>Dodièze veut parler</i>) p. 105<br/>RORO, <i>rêveur</i> (p. 106)<br/>DODIÈZE, <i>sévère mais juste</i> (p. 106)<br/>RORO, <i>scandalisé</i> (p. 106)<br/>(<i>Retentit la sirène d'un navire</i>) p. 106</p> | <p>RORO (<i>Il s'éloigne vers la maison de Chipette</i>) p. 104</p> <p>RORO, <i>lui rendant son espadrille</i> (p. 105)<br/>RORO (<i>Geste à la Ponce Pilate</i>) p. 105<br/>DODIÈZE (<i>Dodièze veut parler</i>) p. 105<br/>RORO, <i>rêveur</i> (p. 106)<br/>DODIÈZE, <i>sévère mais juste</i> (p. 106)<br/>RORO, <i>scandalisé</i> (p. 106)<br/>(<i>Retentit la sirène d'un navire</i>) p. 106</p> | <p>RORO (<i>Il s'éloigne vers la maison de Chipette</i>) p. 147</p> <p>RORO, <i>lui rendant son espadrille</i> (p. 148)<br/>RORO (<i>Geste à la Ponce Pilate</i>) p. 148<br/>DODIÈZE (<i>Dodièze veut parler</i>) p. 149<br/>RORO, <i>rêveur</i> (p. 149)<br/>DODIÈZE, <i>sévère mais juste</i> (p. 149)<br/>RORO, <i>scandalisé</i> (p. 150)<br/>(<i>Retentit la sirène d'un navire</i>) p. 150</p> |

| ACTE IV  | 1941                              | 1944                              | 1945                              |  | 1951  | 1961   | 1965   | 1972   |
|--|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|--|---|--|--|--|
| Scène 1<br><i>(Sur la place publique, puis devant la maison de Chipette)</i><br>CHIPETTE,<br>FFINE     | 0                                 | 0                                 | 0                                 |  | 0   | 0  | 0  | 0  |
| Scène 2<br><i>(Devant la maison de Chipette)</i><br>CHIPETTE,<br>FIFINE,<br>Madame<br>CARMEN,<br>FATMA | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 66 | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 75 | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 88 |  | CHIPETTE,<br><i>refusant le baiser de Madame Carmen</i><br>(p. 99)<br>Madame<br>CARMEN<br><i>(Madame Carmen, en sortant, se croise avec La Sanche qu'elle remarque avec un visible intérêt)</i> p. 99 | CHIPETTE,<br><i>refusant le baiser de Madame Carmen</i> (p. 114)<br>Madame<br>CARMEN<br><i>(Madame Carmen, en sortant, se croise avec La Sanche qu'elle remarque avec un visible intérêt)</i> p. 114 | CHIPETTE,<br><i>refusant le baiser de Madame Carmen</i> (p. 114)<br>Madame<br>CARMEN<br><i>(Madame Carmen, en sortant, se croise avec La Sanche qu'elle remarque avec un visible intérêt)</i> p. 114 | CHIPETTE,<br><i>refusant le baiser de Madame Carmen</i> (p. 162)<br>Madame<br>CARMEN<br><i>(Madame Carmen, en sortant, se croise avec La Sanche qu'elle remarque avec un visible intérêt)</i> p. 162 |
|  |                                   |                                   |                                   | <b>Scène 3<sup>938</sup></b><br>CHIPETE,<br>FIFINE, LA<br>SANCHE, à<br><i>l'arrière-plan;</i><br>RORO, <i>un peu plus loin, se dissimulant</i> | CHIPETTE,<br><i>appuyant le front au mur de sa maison</i> (p. 100)<br>CHIPETTE<br><i>(Examinant ses charmes)</i> p. 100   | CHIPETTE,<br><i>appuyant le front au mur de sa maison</i> (p. 115)<br>CHIPETTE<br><i>(Examinant ses charmes)</i> p. 115  | CHIPETTE,<br><i>appuyant le front au mur de sa maison</i> (p. 115)<br>CHIPETTE<br><i>(Examinant ses charmes)</i> p. 115  | CHIPETTE,<br><i>appuyant le front au mur de sa maison</i> (p. 163)<br>CHIPETTE<br><i>(Examinant ses charmes)</i> p. 163  |

<sup>938</sup> Scène insérée en 1951. Le chapitre 3 des versions de 1941 à 1945 devient le chapitre 7 de la version de 1951. Par la suite : le chapitre 4 et 5 devient le chapitre 8, le chapitre 6 devient le chapitre 9 et le chapitre 7 devient le chapitre 10.



|  |  |  |  |  |  |  |   |   |
|--|--|--|--|--|--|--|---|---|
|  |  |  |  |  | <p>LA SANCHE, tonitruant (p. 100)<br/>CHIPETTE, joue la surprise, puis veut parler (p. 100)<br/>LA SANCHE (Il met un genou en terre) p. 101<br/>LA SANCHE (Il se relève et salue militairement) p. 101<br/>LA SANCHE et CHIPETTE (Il tourne, en fredonnant la « charge », autour de Chipette et sort, la laissant interdite. A part, tirant un jeu de cartes de sa poche) p. 101</p> | <p>LA SANCHE, tonitruant (p. 115)<br/>CHIPETTE, joue la surprise, puis veut parler (p. 115)<br/>LA SANCHE (Il met un genou en terre) p. 115<br/>LA SANCHE (Il se relève et salue militairement) p. 115<br/>LA SANCHE et CHIPETTE (Il tourne, en fredonnant la « charge », autour de Chipette et sort, la laissant interdite. A part, tirant un jeu de cartes de sa poche) p. 116</p> | <p>LA SANCHE, tonitruant (p. 115)<br/>CHIPETTE, joue la surprise, puis veut parler (p. 115)<br/>LA SANCHE (Il met un genou à terre) p. 115<br/>LA SANCHE (Il se relève et salue militairement) p. 115<br/>LA SANCHE et CHIPETTE (Il tourne, en fredonnant la « charge », autour de Chipette et sort, la laissant interdite. A part, tirant un jeu de cartes de sa poche) p. 116</p> | <p>LA SANCHE, tonitruant (p. 163)<br/>CHIPETTE, joue la surprise, puis veut parler (p. 163)<br/>LA SANCHE (Il met un genou à terre) p. 164<br/>LA SANCHE (Il se relève et salue militairement) p. 164<br/>LA SANCHE et CHIPETTE (Il tourne, en fredonnant la « charge », autour de Chipette et sort, la laissant interdite. A part, tirant un jeu de cartes de sa poche) p. 164</p> |
|  |  |  |  | <p><b>Scène 4</b><br/>CHIPETTE, FIFINE, RORO</p> | <p>RORO, lugubre (p. 101)<br/>CHIPETTE (Chipette pouffe) p. 101</p>  | <p>RORO, lugubre (p. 116)<br/>CHIPETTE (Chipette pouffe) p. 116<br/>RORO, <b>sombrement sarcastique</b> (p. 117)</p>   | <p>RORO, lugubre (p. 116)<br/>CHIPETTE (Chipette pouffe) p. 116<br/>RORO, <b>sombrement sarcastique</b> (p. 117)</p>  | <p>RORO, lugubre (p. 165)<br/>CHIPETTE (Chipette pouffe) p. 165<br/>RORO, <b>sombrement sarcastique</b> (p. 165)</p>  |

|  |  |  |  |  |  |  |   |   |
|--|--|--|--|--|--|--|---|---|
|  |  |  |  |  | <p>CHIPETTE, à <i>Fifine</i> (p. 102)<br/> RORO, avec un mouvement du menton vers les coulisses (p. 102)<br/> RORO (<i>Fausse sortie</i>) p. 102<br/> CHIPETTE, avec une pointe d'inquiétude (p. 102)</p>  | <p>CHIPETTE, à <i>Fifine</i> (p. 117)<br/> RORO, avec un mouvement du menton vers les coulisses (p. 117)<br/> RORO (<i>Fausse sortie</i>) p. 117<br/> CHIPETTE, avec une pointe d'inquiétude (p. 117)</p>  | <p>CHIPETTE, à <i>Fifine</i> (p. 117)<br/> RORO, avec un mouvement du menton vers les coulisses (p. 117)<br/> RORO (<i>Fausse sortie</i>) p. 117<br/> CHIPETTE, avec une pointe d'inquiétude (p. 117)</p> | <p>CHIPETTE, à <i>Fifine</i> (p. 165)<br/> RORO, avec un mouvement du menton vers les coulisses (p. 165)<br/> RORO (<i>Fausse sortie</i>) p. 165<br/> CHIPETTE, avec une pointe d'inquiétude (p. 166)<br/> RORO, <b>tournant autour de la scène</b> (p. 166)<br/> CHIPETTE, <b>affolée, suivant Roro</b> (p. 166)<br/> RORO (<i>Roro hésite, puis fait un pas vers la maison de Chipette</i>) p. 167<br/> RORO (<i>Il se découvre</i>) p. 169<br/> CHIPETTE, <i>en pleurs</i> (p. 169)<br/> CHIPETTE (<i>Elle rentre chez elle en courant</i>) p. 169</p> |
|  |  |  |  | <p>CHIPETTE, <i>affolée</i> (p. 102)</p> <p>RORO (<i>Roro hésite, puis fait un pas vers la maison de Chipette</i>) p. 103<br/> RORO (<i>Il se découvre</i>) p. 104<br/> CHIPETTE, <i>en pleurs</i> (p. 104)<br/> CHIPETTE (<i>Elle rentre chez elle en courant</i>) p. 105</p> | <p>CHIPETTE, <i>affolée</i> (p. 117)</p> <p>RORO (<i>Roro hésite, puis fait un pas vers la maison de Chipette</i>) p. 118<br/> RORO (<i>Il se découvre</i>) p. 119<br/> CHIPETTE, <i>en pleurs</i> (p. 119)<br/> CHIPETTE (<i>Elle rentre chez elle en courant</i>) p. 120</p> | <p>CHIPETTE, <i>affolée</i> (p. 117)</p> <p>RORO (<i>Roro hésite, puis fait un pas vers la maison de Chipette</i>) p. 118<br/> RORO (<i>Il se découvre</i>) p. 119<br/> CHIPETTE, <i>en pleurs</i> (p. 119)<br/> CHIPETTE (<i>Elle rentre chez elle en courant</i>) p. 120</p> |   |   |
|  |  |  |  | <p><b>Scène 5</b><br/> RORO, <i>seul</i></p>   | <p>(<i>Exit</i>) p. 105</p>  | <p>(<i>Exit</i>) p. 120</p>  | <p>(<i>Exit</i>) p. 120</p>   |   |
|  |  |  |  | <p><b>Scène 6</b></p>  | <p>Madame CARMEN,</p>  | <p>Madame CARMEN,</p>  | <p>Madame CARMEN,</p>   |   |

|   |  |  |  |                            |   |   |   |   |
|---|--|--|--|----------------------------|---|---|---|---|
|   |  |  |  | Madame<br>CARMEN,<br>FATMA | <i>chantonnant</i> (p. 105)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>accroche un<br/>lampion à<br/>l'entrée de sa<br/>maison.<br/>Amèrement</i> ) p.<br>105<br>Madame<br>CARMEN<br>( <i>Apercevant<br/>Fatma</i> ) p. 105<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>allume un feu<br/>de Bengale</i> ) p.<br>105<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>sursautant</i> (p.<br>107)<br>FATMA, <i>grave</i><br>(p. 107)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>rentre chez elle</i> )<br>p. 107 | <i>chantonnant</i> (p. 120)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>accroche un<br/>lampion à<br/>l'entrée de sa<br/>maison.<br/>Amèrement</i> ) p.<br>120<br>Madame<br>CARMEN<br>( <i>Apercevant<br/>Fatma</i> ) p. 121<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>allume un feu<br/>de Bengale</i> ) p.<br>121<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>sursautant</i> (p.<br>122)<br>FATMA, <i>grave</i><br>(p. 122)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>rentre chez elle</i> )<br>p. 122 | <i>chantonnant</i> (p. 120)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>accroche un<br/>lampion à<br/>l'entrée de sa<br/>maison.<br/>Amèrement</i> ) p.<br>120<br>Madame<br>CARMEN<br>( <i>Apercevant<br/>Fatma</i> ) p. 121<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>allume un feu<br/>de Bengale</i> ) p.<br>121<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>sursautant</i> (p.<br>122)<br>FATMA, <i>grave</i><br>(p. 122)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>rentre chez elle</i> )<br>p. 122 | <i>chantonnant</i> (p. 170)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>accroche un<br/>lampion à<br/>l'entrée de sa<br/>maison.<br/>Amèrement</i> ) p.<br>170<br>Madame<br>CARMEN<br>( <i>Apercevant<br/>Fatma</i> ) p. 171<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>allume un feu<br/>de Bengale</i> ) p.<br>172<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>sursautant</i> (p.<br>172)<br>FATMA, <i>grave</i><br>(p. 173)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>Elle<br/>rentre chez elle</i> )<br>p. 173 |
| <b>Scène 7 (3)</b><br>FATMA,<br>FIFINE <sup>939</sup> | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>67)<br>FATMA<br>( <i>Exeunt</i> ) p. 67 | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>76)<br>FATMA<br>( <i>Exeunt</i> ) p. 76 | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>89)<br>FATMA<br>( <i>Exeunt</i> ) p. 89 |                            | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>108)   | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>123)   | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>123)   | FATMA,<br><i>scandalisé</i> (p.<br>174)   |

<sup>939</sup> Depuis 1951. De 1941 à 1945 : FIFINE, FATMA (*Sur la maison de Madame Carmen*)

|   |   |   |  |  |   |   |   |   |
|---|---|---|--|--|---|---|---|---|
| <p><b>Scène 8 (4)</b><br/>(<i>Sur la place publique</i>)<br/>Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, LA SANCHE, AYACHE, ALPHONSE, LA FOULE<sup>940</sup></p> | <p>RORO,<br/><i>timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.</i> (p. 68)</p> | <p>RORO,<br/><i>timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.</i> (p. 77)</p> | <p>RORO,<br/><i>timidement d'abord, puis élevant le ton par degrés.</i> (p. 90)<br/>RORO<br/>(<i>à Ayache</i>) p. 93</p> |  | <p>RORO,<br/><i>timidement d'abord, puis l'élevant le ton par degrés.</i> (p. 108)</p>  | <p>RORO,<br/><i>timidement d'abord, puis l'élevant le ton par degrés.</i> (p. 124)</p>  | <p>RORO,<br/><i>timidement d'abord, puis l'élevant le ton par degrés.</i> (p. 124)</p>  | <p>RORO,<br/><i>l'interrompant timidement d'abord, puis l'élevant le ton par degrés.</i> (p. 175)</p>   |
| <p><b>Scène 8 (5)</b></p>   |   |   |  |  | <p>LA SANCHE et AYACHE<br/>(<i>Depuis un moment, La Sanche, un œil poché, la tête bondée, s'entretient à voix basse avec Ayache</i>) p. 110</p> <p>LA SANCHE, <i>haut</i> (p. 110)<br/>LA SANCHE, <i>humblement</i> (p. 111)<br/>AYACHE et LA SANCHE<br/>(<i>Cependant, La Sanche et Ayache ont</i></p> | <p>(<i>Vifs applaudissements</i>) p. 124<br/>LA SANCHE et AYACHE<br/>(<i>Depuis un moment, La Sanche, un œil poché, la tête bondée, s'entretient à voix basse avec Ayache</i>) p. 125</p> <p>LA SANCHE, <i>haut</i> (p. 126)<br/>LA SANCHE, <i>humblement</i> (p. 126)<br/>AYACHE et LA SANCHE<br/>(<i>Cependant, La Sanche et Ayache ont</i></p> | <p>(<i>Vifs applaudissements</i>) p. 124<br/>LA SANCHE et AYACHE<br/>(<i>Depuis un moment, La Sanche, un œil poché, la tête bondée, s'entretient à voix basse avec Ayache</i>) p. 125</p> <p>LA SANCHE, <i>haut</i> (p. 126)<br/>LA SANCHE, <i>humblement</i> (p. 126)<br/>AYACHE et LA SANCHE<br/>(<i>Cependant, La Sanche et Ayache ont</i></p> | <p>(<i>Vifs applaudissements</i>) p. 175<br/>RORO, LA SANCHE et AYACHE<br/>(<i>Il s'interrompt. Depuis un moment, La Sanche, un œil poché, la tête bondée, s'entretient à voix basse avec Ayache</i>) p. 177<br/>LA SANCHE, <i>haut</i> (p. 177)<br/>LA SANCHE, <i>humblement</i> (p. 178)<br/>AYACHE et LA SANCHE<br/>(<i>Cependant, La Sanche et Ayache ont</i></p> |

<sup>940</sup> Didascalie depuis 1951. En 1941 et en 1944 : Monsieur Fernand, Dodièze, Ayache, Alphonse, Roro. En 1945: Monsieur Fernand, Dodièze, Roro, Ayache, Électeurs.

|   |  |  |  |  |  |  |  |  |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|
| <p>(Sur la place publique)<br/>Monsieur FERNAND, DODIÈZE, RORO, LA SANCHE, AYACHE, ALPHONSE, LA FOULE<sup>941</sup></p> |  |  |  |  | <p><i>continué leur conversation à voix basse</i>) p. 111<br/>AYACHE, <i>haut</i> p. 111<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 111)<br/>RORO, <i>plus haut</i> (p. 111)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 111)<br/>RORO, <i>hurlant</i> (p. 112)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 112)<br/>RORO et LA SANCHE (<i>Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête</i>) p. 112<br/>LA SANCHE, <i>d'une voix qui s'éteint</i> (p. 112)<br/>RORO (<i>À Ayache</i>) p. 112<br/>RORO et LA FOULE (<i>Applaudissements. Bas, à Monsieur</i></p> | <p><i>continué leur conversation à voix basse</i>) p. 127<br/>AYACHE, <i>haut</i> p. 127<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 127)<br/>RORO, <i>plus haut</i> (p. 127)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 127)<br/>RORO, <i>hurlant</i> (p. 127)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 127)<br/>RORO et LA SANCHE (<i>Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête</i>) p. 127<br/>LA SANCHE, <i>d'une voix qui s'éteint</i> (p. 127)<br/>RORO (<i>À Ayache</i>) p. 128<br/>RORO et LA FOULE (<i>Applaudissements. Bas, à Monsieur</i></p> | <p><i>continué leur conversation à voix basse</i>) p. 127<br/>AYACHE, <i>haut</i> p. 127<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 127)<br/>RORO, <i>plus haut</i> (p. 127)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 127)<br/>RORO, <i>hurlant</i> (p. 127)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 127)<br/>RORO et LA SANCHE (<i>Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête</i>) p. 127<br/>LA SANCHE, <i>d'une voix qui s'éteint</i> (p. 127)<br/>RORO (<i>À Ayache</i>) p. 128<br/>RORO et LA FOULE (<i>Applaudissements. Bas, à Monsieur</i></p> | <p><i>continué leur conversation à voix basse</i>) p. 179<br/>AYACHE, <i>haut</i> p. 179<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 179)<br/>RORO, <i>plus haut</i> (p. 179)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 180)<br/>RORO, <i>hurlant</i> (p. 180)<br/>LA SANCHE, <i>même jeu</i> (p. 180)<br/>RORO et LA SANCHE (<i>Et il l'assoit, d'une tape formidable sur la tête</i>) p. 180<br/>LA SANCHE, <i>d'une voix qui s'éteint</i> (p. 180)<br/>RORO (<i>À Ayache</i>) p. 181<br/>RORO et LA FOULE (<i>Applaudissements. Bas, à Monsieur</i></p> |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|

<sup>941</sup> Depuis 1951. De 1941 à 1945: Monsieur Fernand, Dodièze, Roro, Ayache, Alphonse.

|   |   |   |   |  |   |   |   |   |
|---|---|---|---|--|---|---|---|---|
|   | Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 73<br>RORO ( <i>Roro se cache</i> ) p. 73 | Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 81<br>RORO ( <i>Roro se cache</i> ) p. 81 | Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 94<br>RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 95 |  | <i>Fernand</i> ) p. 113<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 114<br>RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 114  | <i>Fernand</i> ) p. 129<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 129<br>RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 129  | <i>Fernand</i> ) p. 129<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 129<br>RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 129  | <i>Fernand</i> ) p. 182<br>Monsieur FERNAND ( <i>À Roro</i> ) p. 183<br>RORO ( <i>Roro se dissimule</i> ) p. 183  |
| <b>Scène 9 (6)</b><br>LES MÊMES,<br>CHIPETTE,<br>FIFINE, UN<br>AGENT DE<br>POLICE,<br>Madame<br>CARMEN,<br>FATMA,<br>ALJ <sup>942</sup> |   |   |   |  | Monsieur FERNAND ( <i>Il donne un coup de coude à La Sanche</i> ) p. 114<br>LA SANCHE, <i>modestement</i> (p. 114)<br>CHIPETTE, <i>le dévisageant avec horreur</i> (p. 114)<br>CHIPETTE, à <i>La Sanche</i> (p. 115)<br>LA SANCHE, <i>éccœuré</i> (p. 115)<br>Monsieur FERNAND, ( <i>À Chipette</i> ) p. 115<br>Monsieur FERNAND ( <i>Désignant La Sanche</i> ) p. 115<br>Monsieur FERNAND ( <i>À</i> | Monsieur FERNAND ( <i>Il donne un coup de coude à La Sanche</i> ) p. 130<br>LA SANCHE, <i>modestement</i> (p. 130)<br>CHIPETTE, <i>le dévisageant avec horreur</i> (p. 130)<br>CHIPETTE, à <i>La Sanche</i> (p. 130)<br>LA SANCHE, <i>éccœuré</i> (p. 130)<br>Monsieur FERNAND, ( <i>À Chipette</i> ) p. 131<br>Monsieur FERNAND ( <i>Désignant La Sanche</i> ) p. 131<br>Monsieur FERNAND ( <i>À</i> | Monsieur FERNAND ( <i>Il donne un coup de coude à La Sanche</i> ) p. 130<br>LA SANCHE, <i>modestement</i> (p. 130)<br>CHIPETTE, <i>le dévisageant avec horreur</i> (p. 130)<br>CHIPETTE, à <i>La Sanche</i> (p. 130)<br>LA SANCHE, <i>éccœuré</i> (p. 130)<br>Monsieur FERNAND, ( <i>À Chipette</i> ) p. 131<br>Monsieur FERNAND ( <i>Désignant La Sanche</i> ) p. 131<br>Monsieur FERNAND ( <i>À</i> | Monsieur FERNAND ( <i>Il donne un coup de coude à La Sanche</i> ) p. 184<br>LA SANCHE, <i>modestement</i> (p. 184)<br>CHIPETTE, <i>le dévisageant avec horreur</i> (p. 184)<br>CHIPETTE, à <i>La Sanche</i> (p. 185)<br>LA SANCHE, <i>éccœuré</i> (p. 185)<br>Monsieur FERNAND, ( <i>À Chipette</i> ) p. 185<br>Monsieur FERNAND ( <i>Désignant La Sanche</i> ) p. 185<br>Monsieur FERNAND ( <i>À</i> |

<sup>942</sup> Depuis 1951. En 1941 et en 1944 : Les Mêmes, Chipette, L'Agent de Police. En 1945 : Les Mêmes, Chipette, **Fifine**, L'Agent de Police, **Madame Carmen**, **Fatma**.

|  |                                    |                                    |                                    |  |   |  |   |   |   |
|--|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|--|---|--|---|---|---|
|  | FERNAND ( <i>À Dodièze</i> ) p. 74 | FERNAND ( <i>À Dodièze</i> ) p. 82 | FERNAND ( <i>À Dodièze</i> ) p. 95 |  | <i>Dodièze</i> ) p. 115<br>CHIPETTE ( <i>Chipette pâme</i> ) p. 115<br>DODIÈZE, <i>guilleret</i> (p. 115)<br>CHIPETTE, <i>revenant à elle</i> (p. 116)<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>Il la f d'un peu près</i> ) p. 116<br>CHIPETTE, <i>le repoussant</i> (p. 116)<br>CHIPETTE, <i>de la violence à l'égarement</i> (p. 116)<br>CHIPETTE, <i>de plus en plus égarée</i> (p. 117)<br>Madame<br>CARMEN, <i>à Chipette</i> (p. 117)<br>CHIPETTE, <i>sans entendre</i> (p. 117)<br>CHIPETTE ( <i>Montrant Dodièze</i> ) p. 117<br>DODIÈZE, <i>tragique</i> (p. 117) |  | <i>Dodièze</i> ) p. 131<br>CHIPETTE ( <i>Chipette pâme</i> ) p. 131<br>DODIÈZE, <i>guilleret</i> (p. 131)<br>CHIPETTE, <i>revenant à elle</i> (p. 131)<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>Il la serre d'un peu près</i> ) p. 131<br>CHIPETTE, <i>le repoussant</i> (p. 132)<br>CHIPETTE, <i>de la violence à l'égarement</i> (p. 132)<br>CHIPETTE, <i>de plus en plus égarée</i> (p. 132)<br>Madame<br>CARMEN, <i>à Chipette</i> (p. 133)<br>CHIPETTE, <i>sans entendre</i> (p. 133)<br>CHIPETTE ( <i>Montrant Dodièze</i> ) p. 133<br>DODIÈZE, <i>tragique</i> (p. 133) | <i>Dodièze</i> ) p. 131<br>CHIPETTE ( <i>Chipette pâme</i> ) p. 131<br>DODIÈZE, <i>guilleret</i> (p. 131)<br>CHIPETTE, <i>revenant à elle</i> (p. 131)<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>Il la serre d'un peu près</i> ) p. 131<br>CHIPETTE, <i>le repoussant</i> (p. 132)<br>CHIPETTE, <i>de la violence à l'égarement</i> (p. 132)<br>CHIPETTE, <i>de plus en plus égarée</i> (p. 132)<br>Madame<br>CARMEN, <i>à Chipette</i> (p. 133)<br>CHIPETTE, <i>sans entendre</i> (p. 133)<br>CHIPETTE ( <i>Montrant Dodièze</i> ) p. 133<br>DODIÈZE, <i>tragique</i> (p. 133) | <i>Dodièze</i> ) p. 186<br>CHIPETTE ( <i>Chipette pâme</i> ) p. 186<br>DODIÈZE, <i>guilleret</i> (p. 186)<br>CHIPETTE, <i>revenant à elle</i> (p. 186)<br>Monsieur<br>FERNAND ( <i>Il la serre d'un peu près</i> ) p. 186<br>CHIPETTE, <i>le repoussant</i> (p. 187)<br>CHIPETTE, <i>de la violence à l'égarement</i> (p. 187)<br>CHIPETTE, <i>de plus en plus égarée</i> (p. 188)<br>Madame<br>CARMEN, <i>à Chipette</i> (p. 188)<br>CHIPETTE, <i>sans entendre</i> (p. 188)<br>CHIPETTE ( <i>Montrant Dodièze</i> ) p. 188<br>DODIÈZE, <i>tragique</i> (p. 189) |
|--|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|--|---|--|---|---|---|

|  |  |  |   |  |  |  |  |  |
|--|--|--|---|--|--|--|--|--|
|  |  |  | <p>DODIÈZE,<br/><i>tragique</i> (p. 98)<br/>FATMA, à<br/><i>Madame<br/>Carmen</i>, p. 98</p> <p>CHIPETTE,<br/><i>trépigne et<br/>hurle</i>, p. 98<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>hors de lui</i>, p.<br/>98,<br/>CHIPETTE, <i>la<br/>voix de Phèdre</i>,<br/>p. 98<br/>AYACHE, à<br/><i>Alphonse</i>,<br/>p. 99<br/>CHIPETTE,<br/><i>entre les<br/>imprécations<br/>de Camille et<br/>les fureurs<br/>d'Oreste</i><br/>(p. 99)<br/>CHIPETTE,<br/><i>(Elle pâme)</i> p.<br/>99</p> |  | <p>DODIÈZE<br/><i>(Dodièze<br/>brandit son<br/>espadrille sous<br/>le nez de<br/>Chipette,<br/>Monsieur<br/>Fernand<br/>s'efforce de le<br/>retenir)</i> p. 118<br/>CHIPETTE,<br/><i>trépigne et<br/>hurle</i> (p. 118)<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>hors de lui</i> (p.<br/>118)<br/>CHIPETTE,<br/><i>tragédienne</i> (p.<br/>118)<br/>AYACHE, à <i>la<br/>Sanche</i> (p.<br/>118)<br/>CHIPETTE,<br/><i>entre les<br/>imprécations de<br/>Camille et les<br/>fureurs<br/>d'Oreste</i> (p.<br/>118)<br/>CHIPETTE<br/><i>(Elle pique une<br/>crise de nerfs.<br/>Agitation<br/>générale.<br/>L'agent, à tout<br/>hasard, lance<br/>un coup de<br/>sifflet)</i> p. 118</p> | <p>DODIÈZE<br/><i>(Dodièze<br/>brandit son<br/>espadrille sous<br/>le nez de<br/>Chipette,<br/>Monsieur<br/>Fernand<br/>s'efforce de le<br/>retenir)</i> p. 133<br/>CHIPETTE,<br/><i>trépigne et<br/>hurle</i> (p. 133)<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>hors de lui</i> (p.<br/>134)<br/>CHIPETTE,<br/><i>tragédienne</i> (p.<br/>134)<br/>AYACHE, à <i>la<br/>Sanche</i> (p.<br/>134)<br/>CHIPETTE,<br/><i>entre les<br/>imprécations de<br/>Camille et les<br/>fureurs<br/>d'Oreste</i> (p.<br/>134)<br/>CHIPETTE<br/><i>(Elle pique une<br/>crise de nerfs.<br/>Agitation<br/>générale.<br/>L'agent, à tout<br/>hasard, lance<br/>un coup de<br/>sifflet)</i> p. 134</p> | <p>DODIÈZE<br/><i>(Dodièze<br/>brandit son<br/>espadrille sous<br/>le nez de<br/>Chipette,<br/>Monsieur<br/>Fernand<br/>s'efforce de le<br/>retenir)</i> p. 133<br/>CHIPETTE,<br/><i>trépigne et<br/>hurle</i> (p. 133)<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>hors de lui</i> (p.<br/>134)<br/>CHIPETTE,<br/><i>tragédienne</i> (p.<br/>134)<br/>AYACHE, à <i>la<br/>Sanche</i> (p.<br/>134)<br/>CHIPETTE,<br/><i>entre les<br/>imprécations de<br/>Camille et les<br/>fureurs<br/>d'Oreste</i> (p.<br/>134)<br/>CHIPETTE<br/><i>(Elle pique une<br/>crise de nerfs.<br/>Agitation<br/>générale.<br/>L'agent, à tout<br/>hasard, lance<br/>un coup de<br/>sifflet)</i> p. 134</p> | <p>DODIÈZE<br/><i>(Dodièze<br/>brandit son<br/>espadrille sous<br/>le nez de<br/>Chipette,<br/>Monsieur<br/>Fernand<br/>s'efforce de le<br/>retenir)</i> p. 189<br/>CHIPETTE,<br/><i>trépigne et<br/>hurle</i> (p. 189)<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>hors de lui</i> (p.<br/>189)<br/>CHIPETTE,<br/><i>tragédienne</i> (p.<br/>190)<br/>AYACHE, à <i>la<br/>Sanche</i> (p.<br/>190)<br/>CHIPETTE,<br/><i>entre les<br/>imprécations de<br/>Camille et les<br/>fureurs<br/>d'Oreste</i> (p.<br/>190)<br/>CHIPETTE<br/><i>(Elle pique une<br/>crise de nerfs.<br/>Agitation<br/>générale.<br/>L'agent, à tout<br/>hasard, lance<br/>un coup de<br/>sifflet)</i> p. 190</p> |
|--|--|--|---|--|--|--|--|--|



|  |                                  |                                  |  |  |   |   |   |  |
|--|----------------------------------|----------------------------------|--|--|---|---|---|--|
|  |                                  |                                  | DODIÈZE,<br><i>farceur</i><br>(p. 99)<br>CHIPETTE,<br><i>revenue à elle</i> ,<br>p. 99<br>DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 99) |  | DODIÈZE,<br><i>farceur</i> (p.<br>118)<br>CHIPETTE,<br><i>naturelle</i> (p.<br>118)<br>DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 118)  | DODIÈZE,<br><i>farceur</i> (p.<br>134)<br>CHIPETTE,<br><i>naturelle</i> (p.<br>134)<br>DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 134)  | DODIÈZE,<br><i>farceur</i> (p.<br>134)<br>CHIPETTE,<br><i>naturelle</i> (p.<br>134)<br>DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 134)  | DODIÈZE,<br><i>farceur</i> (p.<br>190)<br>CHIPETTE,<br><i>naturelle</i> (p.<br>190)<br>DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 191)   |
| <b>Scène 10 (7)</b><br>Les Mêmes,<br>RORO, puis<br>CHIPETTE et<br>RORO seuls | DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 75) | DODIÈZE,<br><i>riant</i> (p. 84) |  |  | RORO, <i>rêveur</i><br>(p. 119)<br>DODIÈZE ( <i>Se<br/>reprenant</i> ) p.<br>119<br>DODIÈZE,<br><i>vexé</i> (p. 119)<br>DODIÈZE<br>( <i>Explosant à<br/>retardement</i> ) p.<br>119<br>CHIPETTE, <i>les<br/>yeux au ciel</i> (p.<br>120)<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>avec l'accent!</i><br>(p. 120)<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>souriant à La<br/>Sanche</i> (p.<br>120)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>À<br/>Fatma</i> ) p. 120<br>LA SANCHE,<br><i>à Chipette,</i> | RORO, <i>rêveur</i><br>(p. 135)<br>DODIÈZE ( <i>Se<br/>reprenant</i> ) p.<br>135<br>DODIÈZE,<br><i>vexé</i> (p. 135)<br>DODIÈZE<br>( <i>Explosant à<br/>retardement</i> ) p.<br>135<br>CHIPETTE, <i>les<br/>yeux au ciel</i> (p.<br>136)<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>avec l'accent!</i><br>(p. 136)<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>souriant à La<br/>Sanche</i> (p.<br>136)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>À<br/>Fatma</i> ) p. 136<br>LA SANCHE,<br><i>à Chipette,</i> | RORO, <i>rêveur</i><br>(p. 135)<br>DODIÈZE ( <i>Se<br/>reprenant</i> ) p.<br>135<br>DODIÈZE,<br><i>vexé</i> (p. 135)<br>DODIÈZE<br>( <i>Explosant à<br/>retardement</i> ) p.<br>135<br>CHIPETTE, <i>les<br/>yeux au ciel</i> (p.<br>136)<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>avec l'accent!</i><br>(p. 136)<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>souriant à La<br/>Sanche</i> (p.<br>136)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>À<br/>Fatma</i> ) p. 136<br>LA SANCHE,<br><i>à Chipette,</i> | RORO, <i>rêveur</i><br>(p. 191)<br>DODIÈZE ( <i>Se<br/>reprenant</i> ) p.<br>192<br>DODIÈZE,<br><i>vexé</i> (p. 192)<br>DODIÈZE<br>( <i>Explosant à<br/>retardement</i> ) p.<br>192<br>CHIPETTE, <i>les<br/>yeux au ciel</i> (p.<br>192)<br>Monsieur<br>FERNAND,<br><i>avec l'accent</i><br>(p. 192)<br>Madame<br>CARMEN,<br><i>souriant à La<br/>Sanche</i><br>(p. 193)<br>Madame<br>CARMEN ( <i>À<br/>Fatma</i> ) p. 193<br>LA SANCHE,<br><i>à Chipette,</i> |

|  |  |  |  |  |   |   |   |   |
|--|--|--|--|--|---|---|---|---|
|  |  |  |  |  | <p><b>montrant Roro</b><br/>(p. 120)<br/>CHIPETTE,<br/><b>avec la voix de<br/>Madame<br/>Berthe Bovy au<br/>téléphone</b> (p.<br/>120)<br/>CHIPETTE,<br/><b>même jeu</b> (p.<br/>120)<br/>LA SANCHE,<br/><b>sa dignité<br/>retrouvée</b> (p.<br/>120)<br/>LA SANCHE<br/><b>(Il sort, au bras<br/>de Madame<br/>Carmen)</b> p.<br/>120<br/>DODIÈZE,<br/><b>ému</b> (p. 121)<br/>CHIPETTE, à<br/><b>Roro</b> (p. 121)<br/>DODIÈZE<br/><b>(Exit Dodièze)</b><br/>p. 121<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><b>solennel</b> (p.<br/>121)<br/>Monsieur<br/>FERNAND<br/><b>(Monsieur<br/>Fernand<br/>s'éloigne<br/>dignement)</b> p.<br/>121<br/>Monsieur<br/>FERNAND et</p> | <p><i>montrant Roro</i><br/>(p. 136)<br/>CHIPETTE,<br/><i>avec la voix de<br/>Madame Berthe<br/>Bovy au<br/>téléphone</i> (p.<br/>136)<br/>CHIPETTE,<br/><i>même jeu</i> (p.<br/>136)<br/>LA SANCHE,<br/><i>sa dignité<br/>retrouvée</i> (p.<br/>137)<br/>LA SANCHE<br/><i>(Il sort, au bras<br/>de Madame<br/>Carmen)</i> p.<br/>137<br/>DODIÈZE, <i>ému</i><br/>(p. 137)<br/>CHIPETTE, à<br/><i>Roro</i> (p. 194)<br/>DODIÈZE<br/><i>(Exit Dodièze)</i><br/>p. 137<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>solennel</i> (p.<br/>137)<br/>Monsieur<br/>FERNAND<br/><i>(Monsieur<br/>Fernand<br/>s'éloigne<br/>dignement)</i> p.<br/>137<br/>Monsieur<br/>FERNAND et</p> | <p><i>montrant Roro</i><br/>(p. 136)<br/>CHIPETTE,<br/><i>avec la voix de<br/>Madame Berthe<br/>Bovy au<br/>téléphone</i> (p.<br/>136)<br/>CHIPETTE,<br/><i>même jeu</i> (p.<br/>137)<br/>LA SANCHE,<br/><i>sa dignité<br/>retrouvée</i> (p.<br/>137)<br/>LA SANCHE<br/><i>(Il sort, au bras<br/>de Madame<br/>Carmen)</i> p.<br/>137<br/>DODIÈZE, <i>ému</i><br/>(p. 137)<br/>CHIPETTE, à<br/><i>Roro</i> (p. 194)<br/>DODIÈZE<br/><i>(Exit Dodièze)</i><br/>p. 137<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>solennel</i> (p.<br/>137)<br/>Monsieur<br/>FERNAND<br/><i>(Monsieur<br/>Fernand<br/>s'éloigne<br/>dignement)</i> p.<br/>137<br/>Monsieur<br/>FERNAND et</p> | <p><i>montrant Roro</i><br/>(p. 193)<br/>CHIPETTE,<br/><i>avec la voix de<br/>Madame Berthe<br/>Bovy au<br/>téléphone</i> (p.<br/>193)<br/>CHIPETTE,<br/><i>même jeu</i> (p.<br/>194)<br/>LA SANCHE,<br/><i>sa dignité<br/>retrouvée</i> (p.<br/>194)<br/>LA SANCHE<br/><i>(Il sort, au bras<br/>de Madame<br/>Carmen)</i> p.<br/>194<br/>DODIÈZE, <i>ému</i><br/>(p. 194)<br/>CHIPETTE, à<br/><i>Roro</i> (p. 194)<br/>DODIÈZE<br/><i>(Exit Dodièze)</i><br/>p. 194<br/>Monsieur<br/>FERNAND,<br/><i>solennel</i> (p.<br/>194)<br/>Monsieur<br/>FERNAND<br/><i>(Monsieur<br/>Fernand<br/>s'éloigne<br/>dignement)</i> p.<br/>195<br/>Monsieur<br/>FERNAND et</p> |
|--|--|--|--|--|---|---|---|---|

|  |   |   |   |  |  |  |   |
|--|---|---|---|--|--|--|---|
|  | <p>(Depuis le début de cette scène, les autres personnages, excédés, se sont retirés peu à peu. Il ne reste que l'Agent de Police, qui ne va pas tarder à en faire autant.) p. 76</p> | <p>(Depuis le début de cette scène, les autres personnages, excédés, se sont retirés peu à peu. Il ne reste que l'Agent de Police, qui ne va pas tarder à en faire autant.) p. 85</p> | <p>(Depuis le début de cette scène, les autres personnages, excédés, se sont retirés peu à peu. <b>Il ne reste que l'Agent de Police</b>, qui ne va pas tarder à en faire autant.) p. 100</p> | <p>L'AGENT DE POLICE<br/>(<b>Monsieur Fernand se hâte vers la sortie.</b><br/><b>Tous les autres personnages ont fait de même. Il ne reste que l'agent de police qui prend des notes sur un calepin)</b> p. 121</p>  | <p>L'AGENT DE POLICE<br/>(<i>Monsieur Fernand se hâte vers la sortie.</i><br/><i>Tous les autres personnages ont fait de même. Il ne reste que l'agent de police qui prend des notes sur un calepin)</i> p. 137</p>  | <p>L'AGENT DE POLICE<br/>(<i>Monsieur Fernand se hâte vers la sortie.</i><br/><i>Tous les autres personnages ont fait de même. Il ne reste que l'agent de police qui prend des notes sur un calepin)</i> p. 137</p>  | <p>L'AGENT DE POLICE<br/>(<i>Monsieur Fernand se hâte vers la sortie.</i><br/><i>Tous les autres personnages ont fait de même. Il ne reste que l'agent de police qui prend des notes sur un calepin)</i> p. 195</p>   |
|  | <p>CHIPETTE, à l'Agent (p. 76)<br/>CHIPETTE (À Roro) p. 77<br/>CHIPETTE (Elle se retourne et se voit seule avec Roro. Alors, rageusement, au public) p. 77</p>                        | <p>CHIPETTE, s'emparant du bras de Roro (p. 85)<br/>CHIPETTE (À Roro) p. 85<br/>CHIPETTE (Elle se retourne et se voit seule avec Roro. Alors, rageusement, au public) p. 85</p>       | <p>CHIPETTE, s'emparant du bras de Roro (p. 100)<br/>CHIPETTE (À Roro) p. 100<br/>CHIPETTE (Elle se retourne et se voit seule avec Roro. Alors, rageusement, au public) p. 101</p>            | <p>L'AGENT, CHIPETTE (Exit l'agent. Chipette s'empare du bras de Roro) p. 121<br/>RORO, joyeux (p. 121)<br/>RORO, souriant à une vision (p. 122)<br/>RORO, aux anges (p. 122)<br/>CHIPETTE, impitoyable (p. 122)<br/>CHIPETTE (Au public, pour finir) p. 122</p> | <p>L'AGENT, CHIPETTE (Exit l'agent. Chipette s'empare du bras de Roro) p. 137<br/>RORO, joyeux (p. 138)<br/>RORO, souriant à une vision (p. 138)<br/>RORO, aux anges (p. 138)<br/>CHIPETTE, impitoyable (p. 138)<br/>CHIPETTE (Au public, pour finir) p. 138</p> | <p>L'AGENT, CHIPETTE (Exit l'agent. Chipette s'empare du bras de Roro) p. 138<br/>RORO, joyeux (p. 138)<br/>RORO, souriant à une vision (p. 138)<br/>RORO, aux anges (p. 138)<br/>CHIPETTE, impitoyable (p. 139)<br/>CHIPETTE (Au public, pour finir) p. 139</p> | <p>L'AGENT, CHIPETTE (Exit l'agent. Chipette s'empare du bras de Roro) p. 195<br/>RORO, joyeux (p. 195)<br/>RORO, souriant à une vision (p. 195)<br/>RORO, aux anges (p. 196)<br/>CHIPETTE, inexorable (p. 196)<br/>CHIPETTE (Au public, pour finir) p. 196</p> |

|  |                                   |                                   |                                    |  |                                    |                                    |                                    |  |
|--|-----------------------------------|-----------------------------------|------------------------------------|--|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|--|
|  | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 77 | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 85 | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 101 |  | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 122 | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 138 | CHIPETTE<br><i>(Exeunt)</i> p. 139 |  |
|--|-----------------------------------|-----------------------------------|------------------------------------|--|------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|--|

## Annexe au chapitre 5 – Didascalies indicatives de lieu au début de scènes

|                  | ACTE I  | ACTE II   | ACTE III   | ACTE IV  | ACTE IV | Total   |
|------------------|---|---|--|--|---------|---|
| Le Cid<br>(1660) | 6   | 8   | 6  | 5  | 7       | 32 scènes   |
| PDC<br>(1941)    | 6<br>Scène 1 :<br><i>Devant la maison de Chipette</i><br>Chipette,<br>Fifine<br><br>Scène 2 :<br><i>Devant la maison de Madame Carmen</i><br>Madame<br>Carmen,<br>Fatma, Ali<br><br>Scène 3:<br><i>Sur la place publique</i><br>Dodièze,<br>Gongormatz<br><br>Scène 4 :<br>Dodièze<br>Scène 5 :<br>Dodièze, Roro<br>Scène 6 :<br>Roro | 8<br>Scène 1 : <i>Sur la place publique</i><br>Ayache,<br>Gongormatz<br>Scène 2<br>Gongormatz,<br>Roro<br><br>Scène 3 :<br><i>Devant la maison de Madame Carmen</i><br>Madame<br>Carmen,<br>Madame<br>Carmen,<br>Chipette<br>Scène 4 :<br>Madame<br>Carmen,<br>Chipette, Ali<br>Scène 5 :<br>Madame<br>Carmen, Fatma<br><br>Scène 6 : <i>Sur la place publique</i><br>Monsieur<br>Fernand,<br>Ayache<br>Scène 7 :<br>Monsieur<br>Fernand,<br>Ayache,<br>Alphonse<br>Scène 8 :<br>Monsieur<br>Fernand,<br>Chipette,<br>Dodièze,<br>Ayache,<br>Alphonse | 5<br>Scène 1 :<br><i>Devant la maison de Chipette</i><br>Scène 2<br>Scène 3<br>Scène 4 : <i>Sur la place publique</i><br>Scène 5 | 7<br>Scène 1 : <i>Sur la place publique, puis devant la maison de Chipette</i><br>Scène 2 : <i>Devant la maison de Chipette</i><br>Scène 3 : <i>Devant la maison de Madame Carmen</i><br>Scène 4 : <i>Sur la place publique</i><br>Scène 5<br>Scène 6<br>Scène 7 |         | 26 scènes<br><br>Devant la maison de Chipette = 5 scènes<br><br>Devant la maison de Madame Carmen = 5 scènes<br><br>Sur la place publique = 16 scènes |
| PDC<br>(1944)    | 7<br>+ scène 7<br>Roro, Fifine  | 8   | 5  | 7  |         | 27 scènes<br><br>Devant la maison de  |

|            |                            |   |   |    |  |  |
|------------|----------------------------|---|---|----|--|--|
|            | <i>Devant<br/>Chipette</i> |   |   |    |  | <p>Chipette = 6 scènes</p> <p>Devant la maison de Madame Carmen = 5 scènes</p> <p>Sur la place publique = 16 scènes</p>                                      |
| PDC (1951) | 7                          | 8 | 6 | 10 |  | <p>31 scènes</p> <p>Devant la maison de Chipette = 9 scènes</p> <p>Devant la maison de Madame Carmen = 6 scènes</p> <p>Sur la place publique = 16 scènes</p> |

\*Indication scénique dans l'édition originale, lorsque la scène a été créé.

## Annexe au chapitre 6 – Péritextes

| <i>La Parodie du Cid</i> |                          |   |  |                    |             |  |
|--------------------------|--------------------------|---|--|--------------------|-------------|--|
|                          | Titre                    | Sous-titre  | Épigraphes                             | Textes explicatifs | Glossaire   | Notes                                    |
| 1941                     | <i>La Parodie du Cid</i> | Farce algérienne en 4 actes et en vers  | 0                                      | 0                  | 0           | 0***                                     |
| 1944                     | <i>La Parodie du Cid</i> | Farce algérienne en 4 actes et en vers  | IDA (extraits)                         | 0                  | 0           | 0  |
| 1945                     | <i>La Parodie du Cid</i> | 0   | IDA (extraits)                         | OSE*               | 0           | 0  |
| 1951                     | <i>La Parodie du Cid</i> | Précédée de l'Impromptu d'Alger et On s'explique  | 0                                      | OSE<br>IDA**       | 0           | OSE<br>IDA<br>PDC (liste de personnages) |
| 1961                     | <i>La Parodie du Cid</i> | Précédée de l'Impromptu d'Alger et On s'explique et suivie d'un glossaire des termes pataouètes     | Théophile Gautier<br><br>E.-F. Gautier | OSE<br>IDA         | 215 entrées | OSE<br>IDA<br>PDC                        |
| 1965                     | <i>La Parodie du Cid</i> | Précédée de l'Impromptu d'Alger et On s'explique et suivie d'un glossaire des termes pataouètes     | Théophile Gautier<br><br>E.-F. Gautier | OSE<br>IDA         | 217 entrées | OSE<br>IDA<br>PDC                        |
| 1972                     | <i>La Parodie du Cid</i> | Précédée de l'Impromptu d'Alger et On « s'explique » et suivie d'un glossaire des termes pataouètes | Théophile Gautier<br><br>E.-F. Gautier | OSE<br>IDA         | 225 entrées | OSE<br>IDA<br>PDC                        |
| 1993                     | <i>Œuvres soignées</i>   | La Parodie du Cid, précédée de L'Impromptu d'Alger, Fables dites bônoises, Chroniques algéroises    | Théophile Gautier                      | IDA                | 297 entrées | IDA<br>PDC                               |
| 2002                     | <i>Œuvres soignées</i>   | La Parodie du Cid, précédée de  | Théophile Gautier                      | IDA                | 297 entrées | IDA<br>PDC                               |

|  |  |  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|--|--|
|  |  | L'Impromptu<br>d'Alger,<br>Fables dites<br>bônoises,<br>Chroniques<br>algéroises |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|--|--|

\*Publication pour la première fois en 1944, dans l'hebdomadaire « Le Canard Sauvage ».

\*\* Publication pour la première fois en 1942, séparé de la *PDC*. *L'IDA* aurait été représenté en 1941, lors de la première de la *PDC*.

\*\*\* Dans les premières versions, les didascalies de lieu, généralement mises au début des scènes, occupent les notes. Comme il ne s'agit pas de vraies notes, nous ne les prenons comme telles, encore qu'elles viennent en bas de page.



## Annexe au chapitre 6 – OSE (1944)

# Le Canard sauvage

*Cancane tous les dimanches*

PRIX : 4 FRANCS | 4, Boulevard Maréchal-Foch. ALGER  
1<sup>re</sup> Année — N° 9 — 2 Janvier 1944

---

## ON S'ESPLIQUE

*(La scène se passe à Bab-El-Oned devant la boutique de Dodière « Au Lion des Brochettes »)*

SCENE 1<sup>re</sup>

Gongormatz, Dodière

Gongormatz

O le vieux, méteunant tu mets plus la sépia ?

Dodière

A qui tu caus' ?

Gongormatz

A vous !

Dodière

T'le connais, Pia ?

Gongormatz

Qué Pia ?

Dodière

Pia qu'il a l'œil torda.

Gongormatz

Pourquoi qu' tu calembournes ?

Tu ois pas, calamar, comment qu' la route i' tourne ?

Gongormatz l' rizole et Dodière l' l'a sec.

Aousqu'il est quillà qui faisait tant des nes ?

Atso ! Tu les sors plus, ces boyaux tricolores ?

Tu mets plus la sépia ?

Dodière

l' recommence encore !

Gongormatz, le sigeant

Qué sépia ? Souviens-toi du passé !

En français naturel : le fer-à-repasser !

Allez, louche un p'tit peu dessus ta boutonnière !

Dodière

Ce bras, qu'il a tant fait le salut légionnaire,

Ce bras, qu'il a juré 'a confiance à Pétain,

Ce bras de déshonneur, eh ! ben, c'est pas le mien !

Gongormatz

C'est quillà-là de qui ? Entention tes paroles !

Dodière

Gongormatz l' l'a sec et Dodière l' rizole.

Tu l'arappelles pas d' 'a jurale au Foron,

Vec le veston frivole et le p'tit béret rond ?

Gongormatz

Aousque ti étais toi ?

Dodière

J'étais là, diocane !

Ce bras, qu'il a donné combien des coups de canne,

Ce bras, je dis pas non, qu'il a le sang trop chaud,

Ce bras, qu'y en a qu'un seul et qu'il est pas manchot,

Ce bras, qu'il a du veur et qu' il perd pas la tête,

Ce bras, qu'il peut serrer la main d'un homme hon-  
[nête,

Ce bras, qu'il a juré de dir' la vérité,

Ce bras, qu'il est capabe et qu'il est respecté,

Ce bras, ô Gongormatz, sur la tombe à ma mère,

Le jour que j' t'ai dit moi, j' l'avais en bandouillère !

Gongormatz

Ah ! ouait ?

Dodière

Si c'est pas vrai, qu'il vient sec comme un os,

Qu'il s'attrap' la rognaine et pis le titanos !

J' m'avais donné dessus, la veille, un coup de coude

En tournant mon moulin.

Gongormatz

Et pourquoi ?

Dodière

Pour qu' l' monde !

La douleur qu' ça m'a fait, tu peux pas le sa'oir.

Alors, j'ai pris mon bras, j' l'ai mis dans un mou-  
[choir,

Qu'il était venu gonfe et bleu comme un' saucisse.

Et pis j' l'ai rattaché vec l'épingue-à-nourrice.

Où comment qu' le jour du jurment d' la Légion.

Y en a un, dans le tas, qui a pas fait le couillon.

Gongormatz

Et l'aut', alors ?

Dodière

Quel aut' ?

Gongormatz

Atso ! quillà de goche ?

Dodière

C'est un bras que toujours on s' le met dans la poche.

Mais oyons, Gongormatz, ou si c'est qu' j' m'ai trom-  
[pé :

Foi qu' ti avais le bras bon, combien d' fois qu' ti as  
[pompé ?

Et lève ! Et baisse ! Et lève ! Et baisse ! Etève !  
[Et baise !

En bien serrant les rangs et bien serrant les fesses.



Gongormatz

Si je lévais le bras, tchoutche à la mords-moi-le,

C'était pour demander la parole à Breuleux.

Pourquoi j'en avais gros, c'est vrai, d'sur la patate !

Si je serrais les fess', ô restant de savate,

C'était sans faire espres, mais pour serrer les dents,

Rapport à la rabbia que j'avais en-dedans !

Dodière

A de bon ?

Gongormatz

A de bon !

Dodière

D'sur les morts ?

Gongormatz

D'sur leur tombe !

Dodière

Alors, ça, c'est un coup que le bras l' m'en tombe !

Gongormatz

Qué bras ?

Dodière, ému.

Ce bras qui cause, atso ! ce bras cassé

Qui trouve pas le mol, l'am, pour l'embrasser !

SCENE II

Les mêmes, Roro, à la cantonada

Dodière, criant.

O Roro, ti as du cœur ?

Voix de Roro

J'ai du mou.

Dodière, même jeu.

Bonne arrête !

Pour Monsieur Gongormatz : un' douzain' des bro-  
[chettes !

RIDEAU

Edmond BRUA