

## De quoi sommes-nous coupables, puisque nous sommes condamnés ?

À travers une « fantaisie dramatique », *L'Éternité*, une « comédie dramatique », *Naufnage(s)* et un « divertimento », *Tout va bien*, trois pièces en un acte, nous retrouvons avec délectation l'humour acerbe de Jesús Carazo qu'il distille avec entêtement depuis ses premières pièces<sup>1</sup> ainsi que ce que nous pouvons désormais qualifier de mythe personnel : la visée éthique, combat permanent entre le Surmoi, le Moi et le Ça.

\* \*

\*

### *Crime et châtement*

Tel est le sous-titre que nous pourrions donner à cette « fantaisie dramatique », à cette matérialisation d'une illusion d'un des protagonistes, provoquant l'émerveillement du lecteur/spectateur grâce à la présence du surnaturel dans lequel persiste toutefois une part de réel. Choisir la forme de la « fantaisie », ou phantasme/fantasma, permet au dramaturge d'ouvrir en grand les portes du rire, de l'humour, et non de l'ironie, puisque la rupture de la temporalité est déjà effectuée avant que le rideau ne se lève.

Qu'ils sont drôles, ces « grands » hommes, désormais semblables à des gamins peureux ! Comme ils sont puérils et comme ils ressemblent à des garnements qui n'assument pas leurs actes ! À la manière d'un enfant qui dit « ce n'est pas moi, c'est lui », Staline s'écrit : « Mais c'est la faute du Très-Haut » ; sur le ton accusateur d'un amoureux éconduit, Hitler se plaint : « Après tout ce que j'ai fait pour eux ! ». Ils se voulaient puissants, dominant le monde, et ne sont profondément que des lâches et des êtres en quête de reconnaissance glorieuse. Ainsi, quelles que soient leurs convictions politiques, ils sont tous victimes de leur conduite relevant davantage de leur posture humaine que politique, différence fondamentale déjà présente dans *Paisaje de lluvia con fantasmas* et que soulignait Virtudes Serrano dans sa préface<sup>2</sup>. En somme, il est question de pouvoir –thème qui parcourt l'œuvre théâtrale de Jesús Carazo– ; et, qui mieux qu'une reine qui ne voulait pas régner pourrait résumer cette tragédie : « ¡¿No están locos todos cuantos desean mandar sobre los demás, disponer de sus vidas, conquistar el mundo ?! ¡El poder les roe las entrañas como un insaciable gusano, el poder hace de ellos gigantes ciegos, monstruos insensibles! ¡El poder...!»<sup>3</sup>

Que ce soit Hitler, Staline, Franco ou Bush, il leur est impossible de concevoir, de reconnaître, qu'ils sont *et* responsables *et* coupables, qu'ils ont commis des crimes et qu'ils méritent par conséquent un châtement ; d'entendre les paroles de Dostoïevski : « Nous sommes tous coupables de tout et de tous devant tous, et moi plus que les autres. »<sup>4</sup> Si imbus, si infatués, ils ne voient pas où se situe la faute et plaident tous non-coupable en faisant preuve d'une mauvaise foi, ou mauvaise conscience, sans commune mesure<sup>5</sup>. Cependant, même s'il y a

---

<sup>1</sup> Si nous avons eu accès aux textes à partir de 2003 avec *El ojo de cristal / América, La invitación / Los grillos bajo la tormenta*, et en 2005 avec *La increíble velocidad del planeta / Flores de papel*, Jesús Carazo avait dès 1971 écrit quatre pièces, mais non publiées, *La noche de ánimas, Los sueños de papel, Cierta ruidosa alarmante, Los orejas de Adalberto* (Tanger, 1971; 1972; 1973; 1974), ainsi que deux autres, *Farsa del rey que un buen día decidió pasar a la historia*, éditée par l'Institut espagnol de Tanger en 1973, mais peu accessible, et *Extraña madrugada en nuestra casa* publiée bien plus tard, en 2007.

<sup>2</sup> « es víctima de su propia actitud, más humana que política », p.8

<sup>3</sup> J. Carazo, *La reina que no quiso reinar*, 2006, p.56-57.

<sup>4</sup> Dostoïevski, *Les Frères karamazov*, La Pléiade, p.310.

<sup>5</sup> Jesús Carazo avait déjà, dès *El ojo de cristal* et *América*, relevé l'implacable mécanisme de la mauvaise foi.

mauvaise foi, l'auteur pense et suggère, de manière très subtile, que la conscience du Bien et du Mal ne disparaît pas totalement, puisqu'il fait vivre ces hommes dans une fantaisie dramatique, un cauchemar. Or, le cauchemar naît de remords et ceux-ci ne peuvent exister qu'avec une conscience morale. Sans remords, point de conscience morale ; sans mémoire, point de culpabilité. En effet, le vrai sentiment de culpabilité ne vient pas de la reconnaissance objective de la faute par des instances, mais de la reconnaissance subjective purement intérieure : la conscience morale.

Cependant, la question de la conscience morale ne se pose pas seulement pour les bourreaux. Les victimes, elles aussi, doivent soupeser le Bien et le Mal. Quel châtement pour le crime ? Mais, plus essentiellement encore, l'instinct premier, la vengeance, doit-il avoir cours ? Ainsi, si Hitler, Staline, Franco et Bush trouvent injuste, voire absurde, le châtement qui leur est infligé, la perpétuité/éternité, le lecteur/spectateur est pour sa part amené à s'interroger sur la justice à travers le désir de vengeance qui anime leurs victimes. Si *Y entre la hierba, el miedo*, faisait majestueusement la démonstration de l'inutilité, voire de la stérilité, de la vengeance –et par là-même de la rancune–, *L'Éternité* ne livre pas de réponse mais invite subtilement le spectateur à l'interroger en décrivant les scènes d'horreur qu'elle génère, et qui donnent la nausée. Peut-être sommes-nous amenés, en filigrane, à rejoindre Vladimir Jankélévitch qui relevait la première évidence du pardon : « ils sont méchants, mais précisément pour cette raison il faut leur pardonner –car ils sont encore *plus malheureux que méchants*. Ou mieux c'est leur méchanceté elle-même qui est un malheur ; l'infini malheur d'être méchant ! »<sup>6</sup>. Le pardon consiste donc non pas à ajouter de la haine à la haine, mais à manifester de la compassion qui est « le contraire de la cruauté, qui se réjouit de la souffrance d'autrui, et de l'égoïsme, qui ne s'en soucie pas. »<sup>7</sup> Mais, si je peux « pardonner au voleur, puisqu'il m'est arrivé de voler [...] au menteur, puisqu'il m'arrive de mentir [...] à l'égoïste, puisque je le suis »<sup>8</sup> qu'en est-il pour les tyrans, dictateurs, despotes, autocrates ? La réponse, pourrions-nous dire, est simple : « À quoi bon le pardon, s'il ne porte que sur des broutilles ? »<sup>9</sup> Mais, il ne s'agirait pas de se tromper : tout comme « le pardon n'est pas l'excuse »<sup>10</sup>, il n'est pas l'oubli. En ce sens, plus que les fantômes et zombies, la présence des livres des morts est une ingénieuse et extraordinaire trouvaille du dramaturge contre l'oubli.

*L'Éternité* est non seulement le procès des dictateurs qui ne veulent pas se reconnaître comme tels, non seulement une ouverture sur la question de la vengeance, mais également un travail de mémoire. Cette problématique, que Virtudes Serrano a fortement souligné dans sa préface<sup>11</sup> à *Paisaje de lluvia con fantasmas*, a traversé de nombreuses pièces de l'auteur, notamment *Último verano en el paraíso* qui avait obtenu le Prix Lope de Vega en 2004. Cependant, Jesús Carazo, ne sombrant jamais dans le pathos et le dramatique, nous livre des dialogues d'une truculence absolue, nous arrache des rires absolument jouissifs et nous emporte, comme nous l'avons souligné dans nos différentes préfaces et comme le relevaient Mariano de Paco dans sa préface à *Último Verano en el paraíso* et José Manuel Goñi Pérez dans la sienne pour *Luna de miel / Las guerras del soldado desconocido*, dans un fantastique tourbillon créé par « le rythme vertigineux qu'imposent les phrases » de cette fantaisie ahurissante<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> V. Jankélévitch, *Le Pardon*, Aubier, 1967, p.208-209.

<sup>7</sup> A. Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, P.U.F., 1995, p. 140-141.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 160.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 160.

<sup>10</sup> V. Jankélévitch, *Le Pardon*, Aubier, 1967, p.156.

<sup>11</sup> V. Serrano, « cuyos elementos temáticos confluyen en los de la búsqueda y conservación de la memoria », p.8.

<sup>12</sup> J.-M. Goñi Pérez, « El vertigino ritmo que imponen las frases », p. 8.

## *Le(s) bateau(x) ivre(s)*

« Je est un autre », évidemment, mais quel est ce « Je » et quel est cet « autre » pour ces deux femmes, Sara et Doris, et pour cet homme, Ramiro ? Sont-ils ce qu'ils paraissent être ou sont-ils, pour reprendre le lieu où ils se situent sur ce transatlantique qui n'est pas sans rappeler le Costa Concordia –et son naufrage !–, au *fond*, d'eux-mêmes tout autre ? Chacun a ses désirs, ses réalités, ses abîmes, comme tout être est clivé. Désir, réalité et naufrage se conjuguent au pluriel dans l'espace doublement clos de la cabine du transatlantique. À l'instar de la maison de Doña Luisa, comme le relevait Emilio Peral Vega dans sa préface à *Y entre la hierba, el miedo*, symbolisait l'enfermement d'un peuple<sup>13</sup>, cette cabine symbolise celui de femmes et d'hommes piégés, dominés par le Surmoi et par un passé qui en ont fait des victimes<sup>14</sup>.

On pourrait résumer *Naufrage(s)* par cette simple évidence : « qu'on est bête de ne pas vivre ! », puisque la vie, cette navigation si hasardeuse qu'on peut la qualifier de « comédie dramatique », s'achève toujours par un naufrage –nombreuses sont d'ailleurs les métaphores en relation avec la mer, le fleuve, la barque pour nommer la vie. Alors pourquoi s'infliger à soi-même d'autres naufrages ? Pourquoi s'empêche-t-on de « vivre chaque instant *passionné* », puisque « la vie est très courte et qu'il faut profiter de chaque seconde, aussi insensé que cela paraisse » comme le dit Doris ? Si vivre est « mener sa barque », que symbolisent ces immenses navires d'un acabit sidérant et d'une hauteur vertigineuse ? Que fait-on sur ces embarcations assez improbables ? On se distrait, on se prélassé, on espère des rencontres et... l'on rêve de trouver « chaussure à son pied ». Ainsi, Jesús Carazo fait-il de ce transatlantique, sans nom, mais que Doris associe évidemment au *Titanic*, la métaphore de l'espoir brisé, de l'échouage des illusions ; en somme, disons-le tout net, de l'amour, mieux du mariage. Sara, qui s'est prise à un moment donné pour Cyrano de Bergerac, et Doris, qui jouait la Roxane et a failli se marier, n'ont pas un souvenir heureux du couple que formaient leurs parents ; Ramiro, quant à lui, se trouve dans cette « galère » après avoir rompu avec sa fiancée. Pourtant, excepté Sara, qui semble désabusée, Doris et Ramiro, quelque peu romantiques à la manière des personnages de *La increíble velocidad del planeta* et de *Flores de papel*, rêvent, différemment certes –Doris dans le souci de soi, Ramiro dans le souci de l'autre–, de l'amour, de changer de vie et de transformer, comme par un tour de magie, un présent problématique, ou piégé par un passé, en un avenir tout auréolé de bonheur.

Mais, pour composer un avenir, faut-il se jeter à l'eau et tout avouer ? L'aveu de Sara, celle qui considère peut-être à juste titre qu'il vaut mieux une vraie tristesse qu'une fausse joie, nous foudroie, nous sidère, voire nous afflige. Pourquoi révèle-t-elle, si ce n'est une faute, une erreur ? Pour se confesser, se faire pardonner, obtenir l'absolution ? Son aveu nous paraît à la fois magnifique et violent, car « asséner la vérité à qui ne l'a pas demandée, à qui ne peut la supporter, à celui qu'elle déchire ou écrase, ce n'est pas de la bonne foi : c'est de la brutalité, c'est de l'insensibilité, c'est de la violence. Il faut donc dire la vérité, ou le plus de vérité possible, puisque la vérité est une valeur, puisque la sincérité est une vertu ; mais pas toujours, mais pas à n'importe qui, mais pas à n'importe quel prix, mais pas à n'importe comment ! »<sup>15</sup> Ramiro, toujours dans le souci de l'autre, prendra mille précautions envers Sara et Doris, et renoncera à dire la vérité à Sylvia, son ex-fiancée. En effet, ne vaut-il pas parfois mentir, se contenter du moindre mal, puisqu'on ne peut refaire le passé, et préférer la douceur à la violence, la compassion à la vérité ?

<sup>13</sup> E. Peral Vega, « La casa de doña Luisa no es, como quisiera Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, un reducto de integración y cobijo, sino, como queda dicho, el símbolo mayor de un pueblo enclaustrado. », p.13.

<sup>14</sup> E. Peral Vega, « elementos pasivos de una lucha que, lejos de redimirlas, las ha convertido en víctimas. », p.11.

<sup>15</sup> A. Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, P.U.F., 1995, p. 271.

## *Le chagrin et la pitié*

Ni le titre complet de la pièce de Jesús Carazo ni son sens ne nous échappent : pendant que certains luttent, se débattent, se font assassiner, d'autres chantent joyeusement, vivent grassement, engrangent des fortunes, comme le rappelait Marcel Ophüls dans *Le Chagrin et la pitié*, film-documentaire<sup>16</sup> qui brisait le mythe d'une France toute acquise à la Résistance et mettait en évidence les idées et comportements ambigus durant l'Occupation allemande en France. La sensation de malaise que crée ce film est très forte non seulement par le propos mais également par le montage, car il mêle aux dires et justifications des chansons joyeuses de cette période dont l'inspiration n'est guère éloignée de celle de *Tout va très bien madame la Marquise*<sup>17</sup>, fox-trot populaire de 1935 qui connut un véritable succès en France après la Première Guerre mondiale à tel point que le titre de cette chanson a pris l'allure d'une maxime. Le fox-trot, musique de tempo rapide et dansé en accentuant fortement les pas, signifie littéralement « pas du renard ». Le titre de la pièce, évoquant cette danse, ne pouvait être mieux choisi, car sans qu'ils ne s'en rendent réellement compte, Ovidia et Dalmiro se déplacent, furtivement et rapidement, comme s'ils dansaient sur *Tout va très bien madame la Marquise*, à la manière de petits renards comme l'indique le dramaturge : Ovidia « *marche rapidement.* », Dalmiro sort « *hâtivement* », « *entre précipitamment* », « *fait les cent pas* ». Nous ne pouvons que nous exclamer : qu'ils sont rusés ces deux quinquagénaires ! Comme ils ressemblent à des renards !

Ainsi, Dalmiro et Ovidia, ne soucient-ils que de leur panse. La « corpulente » Ovidia et le « bedonnant » Dalmiro sont indifférents à tout ce que se passe autour d'eux, ne pensent qu'à s'empiffrer d'huîtres, de foie gras, de ragoût, à « *manger avec glotonnerie* » devant la télévision qui diffuse des images d'apocalypse, de misère et de famine. Ils ne sont bouleversés, comme dans la chanson *Tout va très bien madame la Marquise*, que par ce qui touche à leur petite vie, à leur argent, s'accommodent rapidement des mensonges et tromperies, accusent toujours les autres d'être la source de leurs malheurs, ne se sentent responsables de rien, sont prêts à envoyer tout le monde en enfer, et s'assoient odieusement sur la morale dès qu'il s'agit d'argent. « Mais à part ça, madame la Marquise, tout va très bien, tout va très bien ! ».

Cette pièce, véritable ballet, comme l'indique le sous-titre « divertimento », révélant les carences, les lâchetés, mettant en évidence les bas instincts, crée une sensation particulière de malaise à laquelle Jesús Carazo nous avait peu habitués. Cette sensation tient tant à la forme, mélange d'humour et d'ironie, qu'au fond : l'avidité –argent et nourriture– et l'égoïsme.

Contrairement à la compassion que nous pouvions avoir pour les personnages de ses pièces antérieures, mais aussi pour ceux de *L'Éternité* et *Naufrage(s)*, ici, grâce au ton plus ironique qu'humoristique et à cause de la médiocrité du couple, nous plongeons dans la pitié, sentiment quelque peu détestable puisqu'il sous-entend le mépris et son corollaire, le sentiment de supériorité, d'autant que « manquer totalement de compassion c'est être inhumain. »<sup>18</sup>. Quelle misère ! C'est pitié ! C'est pitoyable ! sont les mots qui nous viennent douloureusement à l'esprit. Mais, si la légèreté inouïe du couple et son absence de conscience créent une distance avec le spectateur/lecteur, le dramaturge nous oblige à nous reconnaître en eux, tout du moins en partie, à cause de leur réaction devant la télévision –ou grâce à elle. La télévision fait miroir !

---

<sup>16</sup> La réception de ce film a donné lieu à de multiples critiques (objectivité/subjectivité ; parties historiques peu ou pas traitées).

<sup>17</sup> Musique de Paul Misraki, paroles de Paul Misraki et Bach et Laverne (si les paroles sont de Paul Misraki, les noms de Bach et Laverne ont été ajoutés car ils avaient créé, quatre auparavant, un sketch qui n'était pas sans rappeler les paroles de Misraki).

<sup>18</sup> A. Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, P.U.F., 1995, p. 149.

Par ailleurs, si Jesús Carazo nous avait habitués dès ses premières pièces aux huis clos, principe permettant la focalisation sur les émotions et instincts, c'est une vision assez nouvelle de la femme qu'il nous soumet dans *Tout va bien*, démontrant, si besoin en était, qu'il n'est pas dans un féminisme naïf, qu'il ne croit pas que toutes les femmes portent intrinsèquement l'humanisme en elles. Elles peuvent également être des bécasses ou des mégères. Ainsi, Ovidia est tout le contraire de Carmen dans *Los grillos bajo la tormenta*, de Doña Luisa et Julia dans *Y entre la hierba, el miedo*. Les femmes peuvent remarquablement être coupables, tout comme les hommes, de mesquinerie, voire d'immoralité.

\* \*  
\*

Les trois pièces, traitant d'éthique, de questions « éternelles », sont inscrites dans une modernité et une contemporanéité remarquables. Si sur scène, Bush rejoint Hitler, Staline et Franco, si *Naufrage(s)* fait écho au naufrage du Costa Concordia, si l'angoisse financière de *Tout va bien* rappelle la crise des subprime, il est essentiellement question de mensonges, de secrets, de mauvaise foi.

Ainsi, malgré toutes leurs carences, tous leurs petits secrets, toute leur mauvaise foi, toute leur cruauté, les protagonistes de ces trois pièces, dans l'aveuglement de leurs certitudes, sont convaincus qu'ils iront au paradis parce qu'ils le méritent. Pour tous, il y a une difficulté à assumer leurs choix, à reconnaître leurs fautes, à se sentir responsables ; leur malheur n'est jamais de leur fait, c'est toujours la faute des autres. Comme le dit Ovidia, « Nous irons au ciel et passerons toute l'éternité flottant dans les airs, morts de rire ! » ; or, celui qui meurt de rire ne peut être mauvais et le paradis lui est promis : « les bons vont au ciel et les méchants, en enfer. ». En imitant Ovidia dans ses prières, nous ne pouvons que pouffer : « Pardonnez-leur Seigneur, ils ne savent pas ce qu'ils disent ! », car faisant partie des méchants, ils ne réalisent pas qu'ils énoncent leur propre châtement : l'enfer.

Que ce soient les horreurs de dictateurs ou la mesquinerie de petites gens – horreur à grande échelle et à petite échelle –, Jesús Carazo met en évidence les principes de base qui animent ces deux attitudes : la certitude d'avoir raison<sup>19</sup>, l'absence d'humanisme, de compassion ; en somme, le refus de prendre en considération l'autre comme un autre soi-même. Dans ces trois pièces, peu de tragédie d'être au monde, peu d'angoisse existentielle, peu de quête de soi, mais le désir d'une part de se faire accepter et de se faire passer pour ce que l'on n'est pas, et d'autre part de justifier des actes condamnables grâce à une arme redoutable : la mauvaise foi. Ainsi, à travers des figures historiques ou de simples gens, Jesús Carazo travaille, tout comme le faisait Antonio Buero Vallejo, trois grandes questions : la médiocrité, la dignité, la responsabilité, qui nous obligent à nous interroger sur la vérité, et plus précisément sur la vérité de soi.

© Dominique Deblaine  
Maître de Conférences  
Université Montesquieu Bordeaux IV

---

<sup>19</sup> Lire Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison – La Dialectique éristique*, 1830-1831.