

originale de ce théâtre vosgien pour mener à bien un projet dont l'expérience française apparaît encore aujourd'hui comme la référence en matière d'appropriation de la culture par les populations.

II. La fable

Acte I

Depuis 400 ans, un dragon terrifiant, capable de prendre diverses apparences, règne en tyran sur une cité dans laquelle vivent, entre autres, l'archiviste Charlemagne, sa fille Elsa et leur chat, Marinette. Le bourgmestre de la ville et son fils, le laquais Henri, serviteurs zélés du dragon, veillent à faire respecter son pouvoir fondé sur la répression et la délation. Il y eut bien dans un passé lointain quelques révoltes, mais elles furent écrasées dans le sang et le feu par le dragon. Aujourd'hui, la population matée lui obéit en tout. Sa docilité est telle que chaque année, elle accepte de payer au monstre un lourd tribut alimentaire et de lui offrir en sacrifice une jeune fille qui meurt de dégoût après sa "nuit de noces". Cette année, la jeune vierge désignée n'est autre qu'Elsa. Son père et elle attendent, résignés, le jour du sacrifice. C'est alors qu'arrive dans la ville Lancelot, héros professionnel. Comme ses confrères, il passe son temps à abattre des monstres. Ses pas le mènent à la chaumière d'Elsa et Charlemagne où il apprend par leur chatte, Marinette, le triste sort qui les accable. Il décide naturellement de tuer le dragon au combat et d'ainsi sauver la jeune fille, dont il est en train de tomber amoureux. Personne ne l'en croit capable et Elsa refuse d'être aidée. Lancelot provoque le monstre en duel, malgré l'hostilité des citoyens.

A l'annonce de cette nouvelle, le dragon manque de l'anéantir lâchement sur place, mais le vieux Charlemagne, archiviste, l'en empêche au nom d'un vieux document qui autorise tous ceux qui défient le dragon à rester en vie et à se faire aider jusqu'au moment du duel. Le monstre fixe alors la bataille au lendemain. Pour empêcher ce combat, Henri, ancien fiancé d'Elsa promu secrétaire personnel du dragon, propose à la jeune fille d'assassiner Lancelot avec un couteau empoisonné, en échange de sa liberté. Après moult réticences, elle accepte le marché.

Pendant ce temps, les habitants essaient de soudoyer Lancelot, puis, avec l'aide du bourgmestre, ils le privent d'armes. De son côté, le dragon tente par tous les moyens de convaincre Lancelot de l'inutilité de sa démarche. En vain. Arrive le moment des adieux d'Elsa à Lancelot. Epiés sans le savoir par le dragon et son laquais, ils s'avouent leur amour et elle lui dévoile le complot. Furieux, le monstre enferme alors Elsa. Forcé de l'abandonner aux mains de son adversaire, Lancelot part se préparer au combat et rencontre le chat. Celui-ci le met en contact avec des artisans qui ont fabriqué des armes magiques pour équiper dignement le héros. Ils lui remettent un tapis volant, un chapeau qui rend invisible, une épée magique et un instrument de musique autonome. Ainsi paré, Lancelot se lance dans la bataille.

Acte II

Après un dur et long combat, il parvient à tuer le dragon. Les citoyens, qui observent le duel depuis la place de la ville, laissent éclater leur joie à la mort du tyran. Mais le bourgmestre s'empare aussitôt du pouvoir et réprime immédiatement toute velléité de manifestation. Les citoyens, à nouveau muselés, rentrent chez eux. Mortellement blessé, Lancelot apparaît sur une place déserte. Abandonné de tous au moment de son agonie, il tente malgré tout de se convaincre d'avoir ouvert les yeux des habitants sur la possibilité de mener un combat. Un an s'écoule.

Acte III

Le bourgmestre a usurpé le titre de tueur du dragon et s'est auto-proclamé président et libérateur de la ville. Elsa était promise en sacrifice au dragon ... Il se l'attribue; mais, plus démagogue, il y met les formes et veut un mariage. Son fils Henri est quant à lui devenu bourgmestre. Sous le couvert d'une pseudo-démocratie, Henri et son père incitent à la délation et s'espionnent réciproquement. Les prisons se remplissent, à commencer par les artisans qui ont prêté main-forte à Lancelot. Les deux imposteurs ne craignent rien tant que l'éventuel retour de ce dernier, disparu dans d'étranges circonstances... d'autant que de mystérieuses inscriptions apparaissent sur les murs de la ville. La population, une fois de plus résignée, prépare activement le mariage du président et d'Elsa. Désespérée, hantée par le souvenir de Lancelot, Elsa trouve le courage de se rebeller pendant la cérémonie du mariage, et de dire non à cette union avec le président. C'est alors que Lancelot réapparaît. Sans livrer bataille, les deux usurpateurs s'effondrent. Lancelot les fait mettre en prison et libère les artisans. Il exhorte les citoyens à la vigilance, au courage et à l'exercice de la démocratie et s'engage à les y aider. Enfin, il épouse Elsa.

Pour des raisons dramaturgiques, la fin du Dragon a été modifiée : Lancelot ne revient pas, et le conte se termine sur le discours d'Elsa, réécrit par Claude Semal. Le voici.

Elsa

Viens Lancelot!... Viens, mon amour!... Non, tais-toi, tu as déjà trop parlé. Reste invisible, tu en as déjà trop fait. Avec nos armes, tu as tué seul le dragon, et qu'est-ce qui a changé? Tu as coupé trois têtes, il en a mille aujourd'hui. Des têtes tellement humaines. Des têtes tellement banales. Des têtes de voisins. Des têtes de parents. Des têtes de mensonges. Des têtes d'égoïsme. Des têtes de cravates. Des têtes d'insouciance. Et

Acteur, auteur et journaliste

Evguéni Schwartz appartient à cette génération d'écrivains qui avait vingt ans au moment de la Révolution d'octobre 1917. Né en 1896 à Kazan sur la Volga, d'un père médecin et d'une mère sage-femme, il commence des études de droit qu'il abandonne bientôt pour s'engager comme acteur dans une troupe de théâtre amateur à Rostov. Il y reçoit une excellente formation de comédien et se distingue par son remarquable talent d'improvisateur et d'inventeur de canevas à l'imagination féconde. Leur troupe se rend vers 1921 à Leningrad, où elle est rapidement dissoute, faute de moyens.

Schwartz participe alors à la vie théâtrale et littéraire de cette ville, à une époque de grand essor artistique et politique. Il se lie d'amitié avec des écrivains et passe beaucoup de temps à discuter de la nouvelle littérature soviétique. Il organise des soirées "variétés" à la Maison des Arts mise par Gorki à la disposition des écrivains et artistes de toutes disciplines. On l'y retrouve à la fois régisseur, conférencier, comédien et auteur. C'est là qu'il acquiert une réputation de conteur dont l'humour émerveille. Dans ses farces et parodies, il se révèle un écrivain extraordinairement original et très doué pour la satire. Avec cette générosité qui deviendra légendaire, ce don exceptionnel de susciter l'intérêt et d'amuser, il raconte des histoires, pose des devinettes, organise des spectacles, et écrit des saynètes pour une foule d'enfants curieux et avides. Mais il ne se risque pas encore à publier.

Après la fermeture de la Maison des Arts en 1923, Schwartz qui cherche du travail se voit confier la rédaction d'un journal local dans le Donbass, région industrielle d'Ukraine. Il rencontre le poète Oleïnikov qui, plus tard, sera arrêté. Devenus amis, ils participent avec d'autres à la création d'un journal littéraire, *Le Chantier*, où paraissent ses premiers textes. Là-bas, son activité de journaliste le conduit au cœur de la vie des travailleurs et lui procure une quantité de connaissances, d'impressions et de matériel concret dont il essaie, en tant qu'écrivain, de tirer des fictions à la fois objectives, critiques et prospectives.

De retour à Leningrad, en 1924, Evguéni Schwartz travaille auprès de différents journaux et collabore à la création d'un nouveau magazine pour enfants, *Le Hérisson*. A partir de 1925, il commence à écrire et publier des récits, puis des pièces pour enfants dévolues à la scène ou au castelet de marionnettes. Il travaille entre autres au "laboratoire" des Editions d'Etat pour enfants dirigée par le poète Samuel Marchak.

Ecrire, malgré la censure et la guerre

En 1931, Schwartz rencontre à Moscou, lors de la lecture d'une de ses pièces, Nikolaï Akimov, directeur et principal metteur en scène du Théâtre de la Comédie de Leningrad, qui devient par la suite son ami. Leur première collaboration a lieu trois ans plus tard. Schwartz écrit, pour le studio expérimental créé à Leningrad par Akimov, *Le Roi nu*, sa première pièce pour adultes, une adaptation libre tirée de trois contes d'Andersen. Cette pièce, caricature d'un gouvernement autoritaire et du culte de la personnalité, sera interdite par la censure avant même sa création. Comme plus tard pour *Le Dragon*, les allusions anti-fascistes contenues dans la pièce – Hitler est nommé Führer et chancelier du Reich en 1933 – sont perçues aussi comme anti-staliniennes... Schwartz poursuit malgré tout dans la même voie et choisit de travailler sur un autre conte d'Andersen, *L'Ombre*. Cette pièce considérée comme "philosophique" échappe à la censure et est mise en scène avec grand succès en 1940, toujours au Théâtre de la Comédie de Leningrad; mais la guerre empêche qu'on la joue plus longtemps. Elle ne sera pas remontée avant 1960.

Dans les mois qui précèdent la guerre, Evguéni Schwartz commence l'écriture du *Dragon*. Fin 1941, Leningrad est assiégée par les Allemands. Schwartz participe activement à la défense de la ville, ce qui lui vaudra plus tard une médaille mais, atteint d'une grave maladie cardiaque, il ne peut partir au front. Cette situation le stimule à écrire, sans perdre son esprit critique ni baisser les yeux sur les problèmes de société qui l'entourent. Il abandonne un temps les féeries pour des oeuvres "réalistes" : *Une nuit*, pièce en grande partie autobiographique écrite en 1942, décrit les meilleures qualités des citoyens de

Leningrad pendant le blocus. *Contrée lointaine*, composée en 1943 pour la jeunesse, se rapporte à la vie des enfants évacués.

Contraint de s'exiler, Schwartz part s'installer avec sa femme à Diouchambé, capitale du Tadjikistan, où il retrouve Akimov et le Théâtre de la Comédie de Leningrad, également évacués. Il poursuit son travail sur *Le Dragon*, en étroite collaboration avec Akimov. Il reprend également l'écriture de son journal personnel.

Fin 1944, *Le Dragon* est créé à Moscou et interdit après la première représentation : à nouveau, la dénonciation de la dictature fasciste vaut aussi pour une autre dictature... La pièce ne sera réhabilitée que vingt ans plus tard.

Le 17 juin 1944, Schwartz retourne vivre à Leningrad. Commence alors pour lui une période particulièrement dure : dix ans sans être publié ni représenté. Il reprend, pour subsister, son activité de journaliste et continue d'écrire dans le domaine de la littérature enfantine, ainsi apparemment protégé de la censure officielle.

Après 1954, il écrit encore deux pièces pour adultes : *Un miracle ordinaire* et *Histoire de deux jeunes mariés*, toutes deux mises en scène quand il est déjà très malade. Schwartz y porte un regard tantôt amusé, tantôt grave sur la jeunesse et l'amour, d'une manière plus intimiste que dans les oeuvres précédentes. Les allusions politiques sont plus rares, l'humour habituellement si brillant semble à demi-éteint; mais le regard de l'écrivain sur l'homme est toujours chaleureux. C'est que la page horrible de la guerre est tournée; la guerre froide recule, Staline est mort, et le "dégel" autorise de grands espoirs; du coup, les préoccupations sont moins universelles et le bonheur individuel reprend ses droits. Schwartz n'aura toutefois pas l'occasion d'en jouir : il meurt en 1958.

Le conte au service de l'engagement

"Schwartz tient dans la littérature dramatique de son temps une place à part : il n'est pas le seul qui ait écrit pour les enfants; mais il est le seul qui ait écrit des contes pour grandes personnes, qui ait utilisé la fiction et les méthodes du conte pour offrir à ses contemporains l'image d'une expérience vécue quotidiennement, une image poétique et cocasse dans sa forme, mais à la réflexion bien plus profonde qu'il n'y paraît." Ecrit Claudine Amiard-Chevrel.

Les années qui suivirent la Révolution d'octobre furent prolifiques en inventions de formes et de concepts en tous genres. "A un quotidien soumis à la trépidation heurtée et virevoltante du cours des choses devaient fatalement correspondre des actions culturelles en mesure de pratiquer la rupture et la contradiction. [...] Aux manifestes futuristes - antérieurs à 1917 - qui prônaient une révolution poétique et picturale répondirent, dès 1920, de nouvelles mises en scène et de nouveaux films issus des courants formalistes et constructivistes." (Ph. Macasdar). Ceux que l'on nomma les formalistes (comme Jakobson, Chklovski, Bakhtine ou Propp et sa célèbre *Morphologie du conte*) ouvrirent le chemin du structuralisme en revendiquant l'analyse du texte comme langue, structure et récit, récusant les éternelles explications psychologiques, philosophiques ou biographiques. Les textes furent déconstruits, reconstruits, les oeuvres du passé revisitées, une pratique originale du collage, du montage s'instaurant dans tous les arts.

De la même manière, Schwartz butine dans les légendes d'ici ou d'ailleurs, dans le passé populaire, emprunte au cirque, au music-hall, au guignol, voire à la bande dessinée ou au cinéma, et il réinvente un conte, le "conte soviétique", sérieux, naïf et véridique, pour lequel il a su trouver une forme nouvelle. "Comme ses contemporains, Schwartz pressent que le merveilleux sourd sous le quotidien, surgissant en des moments-clés et, comme l'ensemble des artistes de ce premier quart de siècle, il prône vigoureusement une esthétique de choc." (Ph. Madagascar) Récits, pièces pour enfants ou marionnettes, pièces pour adultes, scénarios de films, ... dans chacun de ces genres, Schwartz observe apparemment toujours les lois du conte. Sauf que ses contes ne ressemblent plus du tout à ceux de nos grands-mères. Ses thèmes, il les choisit dans la vie de tous les jours : petite fable morale pour inciter les enfants à se laver, à travailler en classe, fable grave qui met en

action des despotes bornés et militaristes avec leur nuée de flatteurs, d'exécutants serviles et de citoyens stupides.

Son expérience des impératifs du jeu théâtral liée au plaisir des trouvailles d'expression et de mots, sa pratique de l'enquête sur le terrain et son sens aigu de l'observation, sans oublier sa passion pour le passé folklorique et légendaire, vont lui permettre de concevoir une dramaturgie riche en ruptures et en assemblages insolites, assortie de chocs entre réalité et fantastique. On peut même dire que Schwartz est "l'introducteur d'un genre qui n'avait pas de racines profondes dans le monde slave : la fable fantastique dont il emprunta l'esprit et la structure aux conteurs scandinaves et germaniques." (G. Soria)

L'humour et le rire font partie intégrante de son oeuvre et se retrouvent dans un savant mélange de lucidité et de naïveté, d'inquiétude et d'espérance. Il a le sens et le goût du gag, surgi du récit, d'une indication scénique ou d'une réplique. Est-ce un effet de l'air du temps – le burlesque américain eut son heure de gloire en Russie à l'époque – ou de la fantaisie improvisatrice de l'auteur?

"Il est important de souligner que la plus grande partie de son activité d'écrivain, Schwartz l'a passée à l'ombre du réalisme socialiste triomphant, écrit encore Philippe Macasdar. Comme Boulgakov, mais par d'autres détours, il sut malgré tout trouver la force de continuer sans trahir les innovations de ses aînés formalistes et futuristes. Et, plus proche en cela d'un Maïakovski, il participa, à sa manière, à la vie publique et sociale de son pays. Plus encore que ses contemporains réduits par la censure à ne pouvoir s'exprimer que dans le domaine pour enfants, il a profité de cette situation pour adresser, en douce, des signaux codés au monde des adultes. A ce titre, il leur a peut-être permis de retrouver cette capacité de franchise et de spontanéité qui suscite la révolte, l'éveil de la raison critique" (Ph. Macasdar) et de rétablir des principes de dignité, dont celui de combattre les forces destructrices au lieu d'y céder.

Un théâtre pour tous

"Schwartz affirmait qu'il n'y a pas de différences entre l'écriture de pièces pour le théâtre de marionnettes, pour le théâtre du jeune spectateur ou pour le théâtre destiné aux adultes. Cette conception originale était le fruit d'une réflexion constante sur son travail, sur ses options esthétiques et aussi sur les réactions des spectateurs, qu'il observait attentivement.

Lors d'interventions à divers congrès qui réunissaient les écrivains pour enfants ou les auteurs de théâtre, Schwartz notait "les possibilités infinies que le conte offre à l'écrivain désireux de parler de son temps" et précisait : "Si l'on voulait comparer le conte à quelque chose, il faudrait le comparer à une expérimentation scientifique, de physique ou de chimie. L'expérimentateur qui désire prouver telle ou telle hypothèse isole son objet et le place dans des conditions artificielles spécialement conçues pour l'expérimentation. Ces conditions confirment alors de la façon la plus évidente le caractère inéluctable du fonctionnement de la loi générale. Le monde du conte, le monde fantastique, constituent ce milieu créé artificiellement."

A propos du lien qui s'établit entre le conte et le théâtre, il dit encore : "Les lois de la réalité du conte diffèrent des lois de la vie de tous les jours, mais ce sont malgré tout des lois et des lois très strictes. Les événements qui se produisent dans l'univers du conte ont beaucoup d'éclat et l'éclat est une des propriétés les plus efficaces du théâtre, une force de conviction toute particulière."

Cette expérimentation nous montre l'homme aux prises avec le pouvoir, avec la société, avec lui-même. L'interaction du fantastique et du réel crée des situations absolument invraisemblables, tantôt burlesques, tantôt graves. Mais à partir de ces situations, les comportements non moins étranges des personnages apparaissent comme typiques de l'homme en tant qu'individu social : la relation quasi magique que ceux-ci entretiennent avec le réel fantastique permet de faire éclater leur cohérence intérieure, de briser leur logique. Le

fantastique, le paradoxal, le contradictoire cessent ici d'être inquiétants ou surprenants, pour agir comme révélateur de la nature idéologique des comportements." (Simone Sentz, *Présentation de L'Ombre de Schwartz*)

La Russie stalinienne face à l'Allemagne nazie

L'écho de la dictature fasciste qu'Evguéni Schwartz renvoie dans son oeuvre théâtrale est lié à la montée du nazisme et à la menace qu'Hitler fit peser sur l'URSS avant de l'envahir en 1940.

Tout se précipite avec le pacte germano-soviétique signé le 23 août 1939 entre Hitler et Staline pour le partage de la Pologne. Ce pacte par lequel les deux grandes puissances s'entendaient pour dépecer leur voisine libérait momentanément le conquérant nazi - en quête d'"espace vital" - du souci d'un front oriental. Mais l'invasion polonaise par l'Allemagne - après la réoccupation de la Rhénanie, l'annexion de l'Autriche et de la Tchécoslovaquie - fut la goutte qui fit déborder le vase. La France et l'Angleterre déclarèrent la guerre à l'Allemagne. Pour se couvrir, l'URSS, toujours alliée aux Allemands dont elle assurait une part des matières premières et du ravitaillement, attaqua la Finlande. Malgré une sérieuse résistance, elle remporta la victoire en mars 1940 et annexa les territoires menant à Leningrad; dans la foulée, elle imposa son protectorat aux Etats Baltes (Lettonie, Estonie, Lituanie) avant de les occuper en juin 1940. Ces conquêtes mécontentaient Hitler, d'autant que les doctrines nazies reposaient à la fois sur l'anticommunisme, violent en Allemagne avant la guerre, et sur le racisme, destinant les Slaves à l'asservissement; la théorie de l'espace vital assignait l'Europe de l'Est à la colonisation germanique. Hitler décida donc d'attaquer l'URSS. Mais celle-ci se révéla assez puissante pour contenir l'envahisseur, et c'est sur son sol que l'Allemagne épuisa ses forces. Cependant, Hitler avait pensé triompher par une nouvelle guerre éclair. Le plan Barbarossa (décembre 1940) fixait l'invasion au 15 mai 1941. Une intervention dans les Balkans la fit reporter au 21 juin. De la Baltique à la mer Noire, l'Allemagne leva une immense armée, avec le soutien des Finlandais au nord, et au sud celui des Hongrois, des Roumains, des Slovaques conquis et des Italiens alliés de Mussolini. Les objectifs étaient à la fois Leningrad, Moscou et l'Ukraine. Leningrad fut assiégée en août 1941. Encerclée par les troupes allemandes et finlandaises, la ville subit 900 jours de siège sous les canonnades et les bombardements. Les pertes parmi la population furent lourdes (600 000 morts et 1 million de disparus) mais la résistance acharnée. Kiev tomba en septembre. L'attaque sur Moscou débuta le 2 octobre. Elle échoua en décembre et ce fut la première défaite de la Wehrmacht, due à l'étirement des lignes d'approvisionnement, à l'immensité des fronts à tenir, au froid du climat russe, et à l'énergie du maréchal Joukov qui, dans l'hiver, reconquit une part du terrain perdu. L'attaque de Stalingrad en septembre 1941 allait marquer un tournant de la guerre : encerclée dans la ville, l'armée allemande dut capituler le 2 février 1943, précipitant d'autres reculs. Pourtant, au moment du débarquement en Normandie, les deux tiers des forces allemandes opéraient encore sur le front russe.

La suite des opérations fut une longue et difficile progression soviétique, jusqu'en Finlande, en Pologne, en Roumanie, en Hongrie, en Bulgarie, en Yougoslavie, en Autriche, et enfin à Berlin en avril 1945 où le même Joukov, qui avait dirigé la défense de Moscou et la contre-offensive de Stalingrad, signa au nom de l'URSS la capitulation des forces allemandes. Ce fut encore lui qui commanda la zone soviétique d'occupation en Allemagne.

IV. Le mythe du dragon

Claire Mahaut : Historienne, collaboratrice de la cellule de coordination pédagogique Démocratie ou barbarie

On ne peut échapper à la fascination du dragon, omniprésent dans le monde des légendes et totalement absent du monde des formes visibles. D'où vient son émergence dans tant de civilisations différentes? Émergence d'une image créée par l'esprit humain où figure toujours un dialogue guerrier entre l'homme, le dragon et le social.

Animal des mers, de la terre et des cieux, il ressort en symbole de presque toutes les cultures. Il se distingue par sa taille généralement immense; relevant de l'ordre des sauriens (reptiles); ichtyomorphe (couvert d'écailles comme les poissons) mais pourvu de corps et de pattes; à la queue mobile; la tête crêtée ou cornue; la gueule armée d'une double rangée de dents et d'un dard venimeux; crachant le feu de son souffle puissant; et ailé, il remplit les airs de sifflements lugubres et terrifiants. Situé toujours à un lieu de passage, protégé des forces supérieures, il est le gardien de richesses enviées (vierge, fille de roi ou trésor caché) dont il dispute la possession à tout homme audacieux, courageux et fort.

Drago en italien, dragón en espagnol, en anglais dragon, en allemand drache, le mot "dragon" vient du grec ancien drakôn (utilisé aussi comme nom propre "Dracon"- d'où l'adjectif "draconien") de la racine dark, ayant trait au regard, fixe ou perçant. Par ailleurs, le folklore français lie le mot drac à des rivières, à des représentations féminines ophidiennes (sous-ordre des reptiles) et ichtyomorphes.

Chez les Grecs, le dragon se trouvait indistinctement pris en bonne et en mauvaise part, faisant le bien ou le mal. Et, emblème de la vigilance et de la perspicacité, il conduisait au combat les Romains comme les Daces, les Scythes, les Perses et les Parthes.

L'Europe du Moyen Âge, dont les récits s'enracinent dans tout le matériel antique et celtique, fera du dragon une figure négative, l'allégorie de tout adversaire du christianisme. Surgit alors la liste importante de saints saurochtones (tueurs de dragons) dont nous ne citerons que l'archange Saint Michel et Saint Georges de Cappadoce...

Gênes, par exemple reconnaissait en Saint Syre, évêque et patron de la ville, le légendaire vainqueur d'un dragon dont l'haleine empoisonnait l'air de la ville et qui se cachait dans un endroit marécageux où étaient enterrés les premiers chrétiens. Depuis, la destruction du dragon représente le moment culminant de la christianisation-colonisation. Mythe-rite évoquant la lutte entre la nature sauvage et l'homme, le saint saurochtonne célèbre la naissance d'un nouvel ordre.

Officier romain de Cappadoce, Saint Georges revêt à la fois l'aspect oriental de martyr, de héros, de massacreur de monstres et apparaît, en plus, dans la tradition occidentale, par le combat victorieux avec le dragon, comme le libérateur d'une ville et le sauveur d'un destin d'élection, celui de la fille du roi. Selon Les Structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand (Dunod, 1990), Saint Georges semble directement issu de l'archétypologie solaire, champion de la verticalité triomphante du monstre qu'il pourfend - le monstre incarnant, lui, les fonds marins ou lacustres, le régime "nocturne" sous ses espèces les plus répulsives.

L'Europe protestante ne peut, quant à elle, oublier les persécutions sanglantes menées par l'ordre du Dragon renversé en Italie et en Allemagne et les Dragonnades en France.

Par contre, attribut de la puissance souveraine dans l'Angleterre monarchiste et chez nos Comtes de Flandre, le dragon était, dans cette tradition germanique, un génie conservateur, réminiscence du gardien des Nibelungen, qui s'arborait sur les bannières, les heaumes et sur bien des décors architecturaux.

L'étude du dragon en Orient, spécialement dans la culture chinoise, provoque une inversion axiologique complète. Le dragon transmet le mandat du ciel, il est la clairvoyance de l'Empereur et la sagesse du Sage. Cet animal fabuleux bénéfique lié au Yang par son énergie et sa croissance est aussi Yin, lié à la puissance de l'eau. Dualité lovée autour de la

perle, parole du Ciel, acquise par la sagesse et la justice, il se charge de tous les bienfaits possibles et de toutes les créatures du Yang et du Yin.

L'Occident a besoin du héros pour combattre l'image du dragon, pour établir la solidité de l'être. L'Orient voit dans le dragon l'image bénéfique, assimilé au Fils du Ciel, assurant la bonne ordonnance des pluralités géographiques, anthropologiques, politiques...

Pourquoi constater alors, dans des lieux si distants, dans des civilisations si différentes, l'émergence de cette forme animalière purement imaginaire, purement symbolique? Ne serait-ce pas une image créée par l'esprit de l'homme, la psyché?

Dragon, image liée aux quatre éléments, -feu, terre, souffle, eau-; qui nous barre la route vers l'acquisition de trésors, vers la libération d'un être cher; qui nous amène à utiliser des forces destructives; qui provoque l'homme à surpasser une angoisse diffuse pour se lancer dans la lutte; qui se soumet à la douceur et à l'innocence; peut-être, liée à une réalité transcendante accessible à ceux qui osent dépasser les modes habituels de la perception. Dragon, force primitive en voie de structuration.

Tous les dragons de notre vie ne seraient-ils, dit Rainer Maria Rilke, que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux?

V. Le Dragon de Schwartz. Une pièce d'hier, d'aujourd'hui, de demain (Dramaturgie)

D'après le dossier de la compagnie Arsenic

Si *Le Dragon* se lit aujourd'hui comme une dénonciation du totalitarisme en général, dénonciation censurée d'ailleurs par le régime communiste soviétique à la veille de ses représentations publiques (la pièce ne sera montée en URSS qu'en 1962, soit quatre ans après la mort de l'auteur!), elle est à l'origine une pièce anti-fasciste, née de l'expansion du Reich hitlérien jusqu'en URSS lors de la seconde guerre mondiale.

Ce point d'achoppement avec le régime stalinien est éclairant pour une dramaturgie contemporaine du *Dragon*. En effet, ce texte met l'accent sur les manifestations politiques et policières de la dictature, sur ses répercussions dans l'homme, c'est-à-dire sur ce qui n'est pas exclusivement fasciste mais qui appartient à tous les régimes totalitaires.

. En 1946, n'ayant pu être jouée à Tadjikistan, la pièce est représentée à Leningrad, en 1947, par le théâtre de la jeunesse.

Une pièce anti-fasciste

En 1946, les représentations diplomatiques ambivalentes interdites par l'URSS avec Hitler

-Le pillage économique du peuple allemand et plus tard de l'Europe entière par les grands trusts nationaux : "Notre ville lui donne mille vaches, deux mille moutons, cinq mille poules et cinquante kilos de sel par mois. En été et en automne, il faut ajouter à cela dix jardins de salades, d'asperges et de choux-fleurs." affirme Charlemagne, le père d'Elsa.

-Les membres du Parti nazi : "Mes gens n'ont leurs pareils nulle part. Je les ai façonnés à mon image : des monstres." dit le Dragon.

-Les mensonges nazis : "La vérité, toujours la vérité. J'ai des responsabilités politiques, moi ! Voilà tant d'années qu'à moi-même je ne me la dis pas, la vérité, que je n'en connais même plus la couleur." déclare le Bourgmestre.

-Le racisme, l'anti-sémitisme, le génocide des juifs et des tziganes d'Europe : "Pour moi, je n'ai Dieu merci jamais eu l'occasion de rencontrer des romanichels, mais n'importe quel écolier vous dira que les romanichels sont des gens épouvantables. [...] Ils sont vagabonds de nature, ils ont ça dans le sang. Ils sont à couteaux tirés avec l'autorité quel que soit le régime, ce qui les empêche de s'installer où que ce soit et de se tenir tranquilles. Leurs chants manquent de virilité et leurs idées sont négatives. Ils volent des enfants et s'introduisent partout, même quand les portes sont fermées à clé. A l'heure qu'il est, nous en sommes débarrassés; il y a à peine un peu plus de cent ans, tout résident à cheveux noirs devait prouver qu'il n'avait pas de sang romanichel dans les veines." dit encore Charlemagne.

-La menace bolchevique brandie par les hitlériens pour justifier leur politique : "Nous ne sommes pas à plaindre. Les choses vont très bien comme elles vont. Tant qu'il sera là, aucun autre dragon n'osera nous attaquer." assure encore l'archiviste.

Le troisième acte fait, lui, référence à l'après-guerre, au retour au pouvoir d'hommes politiques allemands qui n'avaient pas fait si mauvais ménage avec le régime, sans parler des nazis restés en place, plus ou moins camouflés. L'apathie du peuple allemand, gangrené pour longtemps par le nazisme, trouve un écho dans cet acte et plus précisément dans le discours d'Elsa.

Les "dragons" existent toujours

Si ces dénonciations historiques continuent de proposer une réflexion judicieuse sur le totalitarisme hitlérien et ses répercussions sur le peuple allemand, Le Dragon peut aussi faire allusion à certains dirigeants en place aujourd'hui ou qui l'étaient encore il y a peu. Chacun en fonction de sa nationalité, de son histoire et de sa culture y trouvera une référence personnelle.

Nous savons qu'en de nombreux pays d'Europe, l'extrême-droite reste très présente, qu'elle gagne encore des points. Et si, loin d'être un morceau d'Histoire, ce conte pour adultes renfermait plutôt une vision d'avenir?

Par son prisme, c'est une vision des finalités de ces politiques extrémistes que chacun pourra lire. Bien sûr, les forces démocratiques qui nous animent se refusent à imaginer que notre société puisse un jour basculer dans les crocs de la bête immonde. Mais pour que cela n'arrive jamais, il nous faut agir à l'encontre de sa renaissance. Car nous savons (mais le savons-nous assez?) que toute action dans ce sens doit également avoir pour objectif d'entraver la diffusion de ces principes extrémistes dans le champ politique traditionnel. La forme fondamentalement populaire de cette oeuvre propose une prise de conscience, accessible à tous, de l'aboutissement auquel conduirait cette dérive politique. Afin que cette pièce ne retourne jamais à la censure dont elle a émergé, Schwartz a, aujourd'hui encore, quelque chose à nous dire.

Outre le témoignage historique, le parallélisme possible avec des situations politiques contemporaines et la projection anticipative, il apparaît que ce texte possède des ancrages plus forts encore avec notre réalité. Car la question principale du *Dragon* est : **comment transformer le monde dans lequel nous vivons?**

Le pouvoir, le héros, et le peuple

La pièce explore cette thématique par le biais de trois axes principaux : le fonctionnement du pouvoir dictatorial du dragon et son pendant pseudo-démocratique dans le chef de son successeur; les répercussions de ce régime totalitaire sur la population; et la question du héros providentiel.

Car Lancelot seul ne peut rien. Née de bons sentiments, d'un profond esprit de justice, sa première action ne produit guère de résultat. Une tête tombe, une autre la remplace. Comme dans *Le Dragon*, chez nous, point d'homme providentiel, point de transformation venant d'en haut mais un nécessaire réinvestissement du champ de l'action civique. *Le Dragon* nous parle surtout de la responsabilité des citoyens dans le fonctionnement de leur société. Et c'est bien cela qui constitue aujourd'hui sa part la plus contemporaine.

La pièce met en jeu deux situations politiques distinctes : la première est régie par le pouvoir despotique d'un dragon (actes I et II); la seconde met en scène un pouvoir plus fluctuant qui sous certains aspects n'est pas sans rappeler nos démocraties (acte III).

Après la toute-puissance dangereuse d'un dictateur fasciste, nous suivons les agissements débridés de deux hommes politiques peu scrupuleux. Si la mise en regard de ces deux pouvoirs confirme que le renversement d'un homme tel qu'Hitler relevait de l'exploit, elle souligne, à contrario, que dans des circonstances moins extrêmes, l'action populaire a un rôle important à jouer dans l'organisation de la cité. Comparativement au dragon, le caractère moins brutal du bourgmestre arrivé au pouvoir, son fonctionnement plus ambigu, ses failles plus flagrantes, placent le spectacle dans une référence plus contemporaine.

Par nature moins dangereux que le dragon, le côté burlesque qui l'anime le rend paradoxalement plus inquiétant encore que son monstrueux prédécesseur, car plus difficile à saisir et donc à atteindre. Mais la folie et la démesure du personnage et de son fils mettent également en évidence la fragilité de leur position politique. Le pouvoir qu'ils représentent révèle que la peur est inscrite profondément dans l'individu, qu'elle prend des formes différentes en fonction des régimes mais qu'on la retrouve partout et qu'elle bloque l'émergence de nouveaux projets de société.

Nous ne vivons pas (et c'est heureux) sous un pouvoir totalitaire. Il y a un monde de différence entre le régime politique décrit dans la pièce et le fonctionnement de notre Etat de droit. Pourtant plus d'un parallélisme est possible entre cette période de fiction et notre époque, entre la réalité de ces gens et la nôtre.

S'ils sont fatalistes et passifs, assujettis et endoctrinés, désillusionnés et résignés, apeurés et individualistes, leur démission est bien entendu liée au pouvoir du dictateur; mais si nous vivons aujourd'hui en démocratie, nos propres démissions, pour être moins flagrantes n'en portent pas moins à conséquences.

L'éloignement du politique, le sentiment du citoyen de n'être pas pris en compte, de n'avoir d'intérêt qu'au moment des élections, l'uniformisation des politiques sont autant de facteurs de résignation chez la population. Ils donnent à celle-ci l'impression d'être partie négligeable dans le fonctionnement du pays et provoquent un désintérêt croissant du domaine politique.

L'aube du troisième millénaire consacre l'ère de la mondialisation, c'est-à-dire la domination du secteur financier sur la sphère économique. Fonctionnant selon des règles qu'ils sont seuls à se fixer, les marchés financiers sont désormais en mesure de dicter leurs lois aux Etats. Dans ce contexte, comment la démocratie ne perdrait-elle pas une partie de sa crédibilité? Les citoyens ne pouvant plus intervenir efficacement, par leur vote, dans certains domaines décisifs, désormais placés hors de leur portée, se réfugient bon gré mal gré dans un fatalisme désœuvré. Que pourraient-ils d'ailleurs faire contre une pensée unique que nul dictateur n'a dictée, contre des lois du marché frappées, semble-t-il, d'essence divine, contre des "fléaux" (quasi présentés comme étant d'origine naturelle) tels que le chômage, l'exclusion, l'exploitation d'enfants, la drogue ou l'argent sale ?

La télévision accroît cette impuissance devant l'ordre des choses. Le citoyen-

télespectateur subit, pour l'essentiel, la représentation du monde que lui imposent les médias. Les programmes qui le divertissent des tristes réalités de l'économie ne servent qu'à lui masquer l'évidence : tout se décide sans lui. Pour le reste, il est bombardé d'informations dont il n'a que faire ou ne sait que faire pour modifier le cours de sa vie. Branché sur le village planétaire, il est certes invité à suivre par flashes sentencieux ce qui s'y déroule, à vivre en direct toutes les tragédies, mais cette masse d'informations lapidaires et cette vie par procuration le dissuade de prétendre agir sur la marche d'une planète où il ne serait que poussière.

Chômage encore, exclusion toujours, construction pyramidale des pouvoirs, sentiment diffus d'instabilité de notre système économique, dissolution progressive de la sécurité sociale, spectre des pensions et autres catastrophes naturelles ou non. Qu'elle soit réelle ou insidieuse, concrète ou prospective, si une chose est sûre, c'est bien la présence de la peur. Et l'individualisme? Produit d'une époque, d'une pensée, intimement lié à la peur, il découle également des constats qui précèdent et est un des freins à toute action civique commune.

Conclusion

Le spectacle s'inscrit dans la perspective d'une lecture à plusieurs degrés : le requestionnement d'une des aventures les plus atroces du vingtième siècle et les parallélismes possibles entre ce "dérapage" et certaines situations actuelles; la mise en perspective de cet événement de notre histoire européenne en regard de l'évolution de celle-ci. Dans les deux cas, l'implication des citoyens dans ces dérives politiques est soulignée.

Cette option, fidèle à l'oeuvre de Schwartz, concourt à mettre en évidence le nécessaire parcours de transformation de chacun des citoyens dans le processus de construction d'un monde plus juste.

Mais cette histoire-là, Schwartz ne l'écrit pas. La dernière page de la pièce est blanche, la responsabilité de chacun est de l'écrire.

VI. Une fête théâtrale (Mise en scène)

Théâtre National : Axel De Booséré, vous êtes, avec Claude Fafchamps, les fondateurs de la compagnie Arsenic et les initiateurs de son projet de "théâtre populaire itinérant". Est-ce le monde en crise autour de vous, vos convictions politiques ou des expériences particulières qui ont engendré cette initiative?

Axel De Booséré : C'est surtout un malaise par rapport au théâtre tel qu'il fonctionnait. Claude et moi avons beaucoup travaillé ensemble depuis dix ans, dans la production et la formation. La question qui revenait sans cesse dans nos discussions était celle du public de théâtre. Le théâtre pour qui et pour combien? Nous trouvions que celui-ci était fréquenté essentiellement par des habitués, et que cela formait une population très restreinte. Trop restreinte par rapport à l'ensemble de la société, et trop restreinte par rapport à l'investissement des artistes dans leurs spectacles.

A partir de là, nous avons eu beaucoup d'échanges théoriques; puis il y a eu la rencontre déterminante avec Maggy Jacot. Scénographe expérimentée mais aussi dramaturge, elle n'a cessé de nous renvoyer des questions pour préciser notre recherche et nous a aidés - par la construction d'un chapiteau - à concrétiser notre choix : celui d'un théâtre qui se déplace, qui va vers le public, les publics.

T. N. : Vous renouez là avec l'ambition d'un Jean Vilar qui voulait ouvrir la culture au plus grand nombre, tout en adoptant une forme de mobilité qui n'est pas sans rappeler l'ambition des Comédiens Routiers de Jacques Huisman...

Bibliographie

Théâtre d'Evguéni Schwartz

- Le Dragon, version française et mise en scène de B. Besson. Texte et documents, Comédie de Genève, 1985
- Le Dragon, adaptation de G. Soria, Théâtre Populaire Romand, 1976
- L'Ombre, Le Roi nu et Le Dragon, trad. G. Soria, Denoël, 1969

Sur Evguéni Schwartz

- N. Akimov, "Evguéni Schwartz" in Le Théâtre moderne, tome II, CNRS, 1967
- Cl. Amiard-Chevrel, "Le Dragon d'Eugène Schwartz" in Les Voies de la création théâtrale, tome 3, Paris, CNRS, 1972
- N. Gourfinkel, "Le retour au merveilleux en URSS. Samuel Marchak et Eugène Schwartz" in Théâtre, enfance et jeunesse, Institut pédagogique national, Paris, avril-juin 1964
- V. Porchia, Le Dragon de Schwartz, Cahiers du Théâtre Populaire Romand, La Chaux-de-Fond, 1976
- S. Sentz, Présentation de L'Ombre de Schwartz, Publications orientalistes de France, Paris, 1975
- G. Soria, "Un théâtre de l'ambiguïté" in ATAC Informations, n°23, mai 1970

Sur le théâtre des années 20-30 en URSS

Ouvrages de la collection Th XX aux éditions L'Age d'Homme

- Ecrits sur le théâtre de Meyerhold (2 tomes), traduction, préface et notes de B. Picon-Vallin, édition revue et complétée 2001
- Le théâtre d'agit-prop (4 tomes)
- Collage et montage au théâtre et dans les autres arts; Du cirque au théâtre; Théâtre et cinéma, études collectives
- Le théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action, étude de M. Corvin
- Les Symbolistes russes et le théâtre, étude de Cl. Amiard-Chevrel, 1994
- A. Nakov, L'Avant-garde russe, Hazan, 1984
- K. Rudnitsky, Théâtre russe et soviétique (1905-1935) : avant-garde et tradition, Paris, Thames Hudson, 2000
- L'Avant-garde russe et la scène. 1910-1930, Catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, Ed. Plume, 1998

Sur le mythe du dragon

- "Rôle des traditions populaires dans la Construction de l'Europe, Saints et Dragons", Cahiers Internationaux de Symbolisme, n°86-87-88, Mons, 1997.
- G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, 2è éd., Paris, Dunod, 1990.
- J. P. Ciebert, Bestiaire fabuleux, Albin Lejeune, Paris, 1971.
- Dragons et Fêtes en Hiver, Mémoires du Cercle d'Etudes Mythologiques, tome 1, 1991.
- Cl. Kappler, Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age, Payot, Paris, 1980.
- Cl. Lecouteux, Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Age, s. I., 1982.
- F.L.R. Levointurier, Les Animaux fantastiques du Moyen Age, Toulouse, 1958.

Sur les questions citoyennes

- P. Canivet, Eduquer le citoyen?, Hatier, 1995
- J.-C. Guillebaud, Le Principe d'humanité, Seuil, 2001
- Cl. Leleux, Repenser l'éducation civique, Cerf, 1997
- M. Martieniello, La Citoyenneté à l'aube du XXIe siècle. Questions et enjeux majeurs, Université de Liège, 1999
- "Extrême droite en Europe : la démocratie malade? Matériaux pour une riposte citoyenne", Revue Politique n° 21, Bruxelles, nov. 2001