

Judyta Niedokos

« Sourire au milieu du pillage ». La dénonciation du néolibéralisme dans le théâtre d'Eudes Labrusse : *Le Rêve d'Alvaro*

<https://doi.org/10.1515/arcadia-2025-2015>

Abstract: Described as a modern and grotesque Iliad, with overtones of South American guerrilla warfare, *Le Rêve d'Alvaro* by Eudes Labrusse is a hypertextual variation of Homer's famous poem, blending genres and tones to illustrate the rules governing the world and social relations today. The play skillfully wields the comic, the tragic, and the epic to serve politics, understood in its broadest sense of civility or *Politikos*: the exercise of power in a society and a state. The article first examines the fusion of categories and their contribution to the construction of the play, then the role of ideological structures, and finally, it aims to draw out a reflection on the place of *Le Rêve d'Alvaro* in contemporary political theatre.

Keywords: Eudes Labrusse, *Le Rêve d'Alvaro*, political theatre, neoliberalism

Parue en 2006 aux éditions « L'Avant-scène théâtre » et montée l'année suivante par plusieurs compagnies (Le Théâtre du Mantois, La Nacelle, Aubergenville ; Théâtre des Enfants terribles à Paris), ainsi qu'au Festival d'Avignon 2007, *Le Rêve d'Alvaro* est sorti de la plume grinçante d'Eudes Labrusse, dramaturge et metteur en scène, traducteur de l'espagnol, animateur de nombreux ateliers d'écriture et directeur du Théâtre du Mantois. Qualifiée d'« *Iliade* moderne et grotesque, aux accents de guérilla sud-américaine », l'œuvre est une variation hypertextuelle du célèbre poème d'Homère, mélangeant genres et tonalités pour illustrer les règles gouvernant aujourd'hui le monde et les relations sociales. Nous nous proposons d'examiner la manière dont le comique, le tragique et l'épique sont mis au service du politique, celui-ci entendu dans son sens le plus large de civilité ou *politikos* : l'exercice du pouvoir dans une société et dans un état. En écho au titre tripartite, notre analyse se déroulera en trois temps : nous examinerons tout d'abord la fusion des catégories et leur apport dans la construction de la pièce, ensuite nous envisagerons la part des structures idéologiques, enfin, il s'agira d'en dégager une réflexion sur la place du *Rêve d'Alvaro* dans le théâtre politique contemporain.

Adresse de correspondance: Judyta Niedokos, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Literaturoznawstwa, Aleje Racławickie 14, 20–950 Lublin, Pologne, email: jniedokos@kul.pl

1. « Sourire au milieu du pillage »

Le sous-titre de la pièce, farce tragique et épique, permet de prime abord d'orienter notre examen. En effet, *Le Rêve d'Alvaro* répond aux attentes traditionnelles de la farce. Tout d'abord, la typification (Zaragoza) ôte au personnage son historicité et, par là-même, sa personnalité, en le réduisant à la consistance d'une essence (Gouhier 139–152). Converti en « faisceau de caractères » (142), chaque protagoniste est empreint d'un nom qui renseigne sur son trait constitutif. Ainsi, le nom d'Alvaro Boboso situe le Pâris moderne directement dans la tradition farcesque du badin – jeune homme naïf et benêt, paysan ignorant et niais ; de même, l'idéal de la beauté supposant une peau blanche, l'Hélène américaine s'appelle Elleen Whitarm ; pour son mari milliardaire l'argent n'a pas d'odeur, il est donc baptisé John Scentless. En outre, le grossissement des traits s'ajoute à l'abstraction du personnage (Gouhier 156–161). L'intensification passe tantôt par la répétition des mots, tantôt par la reproduction des comportements ce qu'illustre par exemple l'obstination poussée à l'absurdité avec laquelle la fiancée délaissée d'Alvaro, après avoir dénoncé les amants, commente tous les malheurs survenus par la suite en déplorant : « Tout est de ma faute » (Labrusse 82). De même, la balourdise et la niaiserie tournent en ridicule la simplicité de Puck et Duck, deux soldats de l'armée fédérale, à travers le procédé d'écholalie et de redite ponctuant systématiquement leurs répliques. Qui plus est, l'œuvre de Labrusse puise aux ressorts typiques de la farce médiévale que sont d'un côté « l'éternel trio du mari, de la femme et de l'amant » (Leroux 93) et, de l'autre, l'organisation de l'intrigue autour d'une profonde inégalité (Losco-Lena 199–211) : la quête de satisfaction (199–211) engagée par le protagoniste excite l'arrogance des riches et foment la révolte des pauvres tout en conduisant à l'affrontement entre les nantis tout-puissants et les petites gens misérables. Or, au fur et à mesure que la colère s'exacerbe et que le conflit s'intensifie, le combat prend de l'ampleur, usant de séquences typiquement farcesques telles que la neutralisation d'un opposant pour en faire un adjutant (199–211) : la fiancée méprisée révèle la cachette des amoureux, la femme du chef de la police rejoint les guérilleros, la sœur d'Alvaro Boboso choisit le camp des riches en leur offrant son corps et son don de voyance. Le rythme de l'action s'accélère en même temps que s'intensifie la brutalité des rapports de force (Losco-Lena 199–211) et que s'amoncellent les cadavres : fusillades, tirs de mitrailleuse, pendaïsons et coups de revolver mettent fin au combat par un jeu de massacre. Si ce dernier terme fait penser, dans le contexte de l'histoire et des études théâtrales, à Alfred Jarry ou Eugène Ionesco, il n'est pas le seul lien rapprochant l'esthétique de ces deux auteurs et l'œuvre d'Eudes Labrusse. Rappelons que, apparue en France vers 1450 dans la veine du théâtre profane (Brun 1), la farce a été méprisée par le public lettré après la mort de Molière (Hubert), traitée comme un « sous-genre honteux » (2), tandis que son comique fut considéré

« comme un mode dégradé, grossier, bas, vulgaire, du registre comique » (Brun 2). Annoncée par *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896) et *Les Mamelles de Tiresias* de Guillaume Apollinaire (1917), elle n'a été pleinement réhabilitée que dans les années 1950 avec les œuvres phares du nouveau théâtre. La farce « connaît [aujourd'hui] un regain d'intérêt notable, pour les auteurs comme pour les metteurs en scène » (Duret-Pujol 143–151), sans pour autant craindre de charrier une autre tonalité (Hubert), métamorphose préparée par le mélange de registres dans le théâtre romantique (Brun). Après être entré dans le comique avec la dramaturgie de Ionesco ou de Beckett, le tragique trouve son lieu privilégié dans la farce, alliance fructueuse à laquelle puise également *Le Rêve d'Alvaro*.

En conséquence, une force supérieure qui gouverne le monde présenté – pierre de touche du tragique – dirige le comportement des personnages. Sa mainmise se manifeste tout particulièrement dans le cas d'Alvaro qui explique sa conduite ainsi :

[...] j'ai fait un rêve, la nuit dernière, pendant l'orage. Trois Saintes sont venues me rendre visite. [...] Quand je me suis réveillé au matin, j'ai roulé dans ma tête des pensées tumultueuses. Je me suis dit qu'une femme comme celle que m'avait promise Madeleine n'était pas faite pour moi, pauvre ballot de Yunguyungo. Pourtant j'ai préparé mes valises, et je suis descendu de la montagne. Avec mon lama. (Labrusse 48–49)

En effet, le rêve devient dans la pièce un des outils principaux dont se sert le destin pour taquiner ses marionnettes : affectés par leurs visions oniriques, les personnages ne savent pas les interpréter, de même qu'ils se moquent des pressentiments révélés par leurs compagnons clairvoyants dont ils raillent les prédictions proférées. Tel est le cas par exemple du rêve de Jack Shower, chargé d'affaires de Scentless, au cours duquel il devait labourer du sable avec une charrue, de son mauvais pressentiment que néglige le patron en abandonnant Elleen pour ses affaires, des images visionnaires annoncées par la sœur d'Alvaro, Pépita, et bafouées par le chef de la police secrète Philip Siward. Cependant, c'est au chœur qu'incombe la charge de proclamer explicitement la mise en marche des ressorts tragiques, ce qu'il fait par exemple en ces mots-ci : « notre histoire a compris que rien ne saurait empêcher son cours de s'emballer comme un torrent » (Labrusse 67). Or, l'évocation de ce personnage collectif de récitants constitue un pont entre le tragique – le chœur avait, on le sait, une importance essentielle dans la tragédie grecque (Pavis, *Dictionnaire* 45) – et l'épique compris comme un mode, « une tendance plutôt qu'un modèle », supposant « le développement du récit sans être une simple narrativisation du drame » (Sarrazac, Naugrette et Kuntz 73). Pour plus de clarté, nous allons ici envisager la pièce à l'aune de la notion d'épique en deux temps : tout d'abord dans le contexte de l'épïcisation du théâtre en référence au modèle allemand, ensuite en adoptant pour point de repère la forme littéraire de l'épopée, y compris celle que constitue l'hypotexte (Genette 12) de l'œuvre analysée.

La présence du chœur, dont la forme et le rôle ont subi des évolutions depuis l'époque de la tragédie antique (Sarrazac, Naugrette et Kuntz 39–42), constitue la première manifestation de l'épicisation du *Rêve d'Alvaro*. Face à la discontinuité de l'histoire, il est chargé d'organiser le récit : lui appartiennent des mises au point sur l'ordre spatial et/ou temporel, sur des relations de cause à effet, précisions qu'il fait d'ailleurs non sans une certaine tendresse envers les personnages et non sans lancer un clin d'œil au lecteur/spectateur. Lorsque John Scentless fait face à la chute de ses actions à la bourse due à la disparition d'Elleen, le chœur tire un voile de silence sur la faillite en cours du « gros richard », en disant : « Par délicatesse envers nos personnages, nous glisserons rapidement sur cette sombre journée » (Labrusse 62). De même, quand Elleen et Alvaro savourent leur présence après une nuit passée ensemble, le chœur leur accorde quelques moments d'intimité et de bienheureuse insouciance avant la catastrophe inéluctable : « Laissons-les à leur bonheur, dont ils ignorent qu'il est plus fragile que le sommeil » (Labrusse 66). Loin de « faire éprouver des émotions intenses au public », ce qui était « la première fonction spectaculaire » du chœur antique (Vasseur-Legangneux 115–157), le chœur endosse, chez Labrusse, la fonction du narrateur épique, ce que favorise sa position en dehors de l'action, même quand son intervention trouve en réponse la réplique d'un personnage. En témoigne le cas quand, à l'instar du narrateur omniscient, le chœur relate les pensées intimes d'Anastasia, la mère d'Alvaro, qui s'accuse d'avoir « trop couvé [son fils] depuis la mort de son père », de ne pas l'avoir forcé à trouver du travail. C'est à la femme elle-même de répondre à ce monologue intérieur et de trancher la question en rétorquant : « Mais du travail il n'y en a plus dans la région » (Labrusse 19). Cependant, au fur et à mesure que le ressort tragique, une fois mis en marche, entraîne la catastrophe, les interventions du chœur se font de plus en plus rares, le jeu de massacre propulsé se déroule de lui-même, la farce tragique l'emporte sur l'épique.

Conformément au modèle brechtien, la présence du chœur sert de surcroît à introduire des commentaires de critique sociale et/ou politique (Sarrazac, Naugrette et Kuntz 40). L'exemple le plus significatif nous est fourni par un long réquisitoire contre les méfaits du libéralisme sauvage. Relayant le discours profond de l'auteur (Pavis, *Dictionnaire* 46), le chœur prend en charge ce qui est le message général pour donner ensuite la parole au capitaine des guérilleros qui enchaîne sur l'histoire de l'amour d'Elleen et Alvaro. Chez Eudes Labrusse, la « parole épique et distanciatrice » (Sarrazac, Naugrette et Kuntz 39) du chœur remplit également sa fonction conventionnelle sinon de détruire, au moins de déstructurer la *mimésis*. Des interventions telles que : « Intéressons-nous plutôt à cet homme au regard soucieux, là-bas, qui attend à son tour de prendre son rôle dans notre théâtre » (Labrusse 37) ne cessent de rappeler au lecteur/spectateur l'artificialité du monde présenté. Les deux dernières fonctions de commentateur et de sapeur de la *mimésis* sont d'ail-

leurs confiées aux chansons qui clôturent cinq des six parties de la pièce (à l'exception du prologue). À nos yeux, ces couplets dérivent étroitement du *song* brechtien et ceci pour au moins trois raisons. Tout d'abord, séquence brève en nombre limité, les vers rimés dans *Le Rêve d'Alvaro* ne font pas partie de l'intrigue ni ne découlent naturellement de l'action (Banoun 340). La facticité de leur apparition est patente et produit un effet de rupture si bien que la chanson devient une sorte de note en bas de page, un divertissement au sens propre du terme : « elle doit non pas entraîner le spectateur dans le cours de l'intrigue, mais l'en faire sortir, dévoyer son attention » (348–349). Par là-même, elle s'avère en outre un commentaire autonome (345) dans lequel le sujet épique prend position face à l'histoire. Enfin, elle tend à une morale à portée générale. L'enseignement donné tantôt met l'accent sur le comportement social de l'homme, comme dans les vers suivants : « Peut-être un jour chacun de nous doit-il tenter / De découvrir non ce qu'il a mais ce qu'il est » (Labrusse 50), tantôt sur le leurre et les conventions dramatiques, ce qu'illustrent les deux quatrains : « Mais au théâtre pourtant / La pensée est vagabonde / Et on peut faire semblant / De croire l'espace d'une seconde // Qu'un amour innocent / Peut encore changer le monde / Alors ensemble profitons-en / Laissons l'histoire reprendre sa ronde » (77).

Pour ce qui est des éléments propres à l'épopée, ceux qui ont pour fonction de produire « l'effet de tradition » (Vinclair 29–52) sont le plus vite repérables. En effet, le lecteur/spectateur assimilera aisément au genre d'Homère les tournures rhétoriques dont la pièce est émaillée. « Schème textuel indéfiniment réutilisable » (Madelénat 34), elle est pourtant systématiquement tournée en dérision conformément à la convention farcesque : le surnom de John Scentless « au cœur de dollars en billets » (Labrusse 33) qualifie avec une netteté expressive le personnage, les épithètes telles que « la chaste Evina » (18) ou « le mélancolique Jack Shower » (34) engagent l'affection du public, tandis que la formule « Anastasia au balai agile » (18) parodie l'expression homérique d'Achille « aux pieds rapides » (Homère 8). De la même façon, *Le Rêve d'Alvaro* puise au *pattern* narratif, « structure récurrente de l'intrigue » (Vinclair 29–52) typique à l'épopée, ce qui se traduit ici par le fameux conflit chanté par le poème d'Ilion : la reprise par le mari légitime de la plus belle femme du monde enlevée par un amoureux. Par ailleurs, ce dernier est l'objet du *kleos*, « figure [...] de la renommée et de la rumeur » (Vinclair 29–52) sous forme de deux chansons dont la première loue son refus de l'argent et du pouvoir au profit du sentiment, la seconde constituant un éloge de l'amour innocent teinté d'ironie moqueuse : « Un amour innocent / Peut-il changer le monde / Le croire même un instant / Serait bien sûr folie profonde » (Labrusse 77). Trait distinctif de l'épopée, le *kleos* est ici un autre moyen, à côté de ceux dont dispose la tragédie, d'évoquer la présence du destin. Invariance de l'action (Madelénat 43), le *kleos* « assigne au héros sa mission et sa fin, à la confrontation ses règles, à l'aventure héroïque sa dimension

ontologique et sacrée » (Madelénat 46). L'instance régulatrice, de nature et de portée variables, est ici incarnée par le merveilleux chrétien. Si Elleen disparaît et que la guerre éclate, c'est parce que Dieu a décidé de confier à « une âme simple » (Labrusse 27) la résolution d'un conflit entre trois saintes : Marie, Madeleine et Véronique se disputent le nom de la plus grande cathédrale du monde en construction en banlieue de Brashtown. Aël, ange accompagnateur, les conduit à Yunguyungo où Alvaro Boboso, censé juger par la vertu des saintes, rejette la carrière de « l'homme politique le plus puissant du continent » (Labrusse 30), qui lui est offerte par « l'épouse du Patron » (27), « la plus proche des hautes sphères » (29). Le protagoniste renonce à la richesse que lui promet Véronique, dès lors que « [d]e la Sainte Face au billet vert, il n'y qu'un pas de nourrisson » (30), pour se laisser tenter par le pot-de-vin légitimement offert par Véronique qui a eu le bonheur de pratiquer beaucoup l'amour (30). Cependant, dans *Le Rêve d'Alvaro*, le merveilleux chrétien lié à l'épopée s'apparente davantage à l'épopée chrétienne dans sa version postérieure du XV^e siècle qu'à ses poèmes du Moyen Âge. Ceux-ci puisaient aux apocryphes pour chanter la foi et la dévotion des héros dans le monde où la miséricorde de Dieu ébranlait ses décrets immuables (Girardin 376). Ceux-là greffaient dans le monde païen le surnaturel chrétien, comme dans la *Christiade* de Vida (167). En effet, surgissant sur la scène durant une nuit d'orage, « l'ouverture sur une crise » (Madelénat 41) apparaissant aussi bien dans *L'Énéide* de Virgile que dans l'œuvre de Vida, « une nuit à ne pas mettre un acteur dehors » comme le constate le chœur (Labrusse 15), les trois saintes de Labrusse fonctionnent tout comme les dieux des Anciens : elles « s'assemblent, prennent parti avec passion pour l'un des belligérants, et même s'affrontent » (Madelénat 59). Bien plus, semblables aux mortels dans leur comportement, elles « sont pires que les humains, dont [elles] partagent les défauts » (Lambin 167–187) ; bref, des bienheureuses dans la peau de déesses : des modèles à ne pas suivre dans le domaine moral. L'exemple le plus significatif nous est donné au début de la pièce lorsque le lecteur/spectateur les assiste en chemin vers le village d'Alvaro dans les montagnes du Sud, au fond des forêts, à travers « [l]a boue, les ronces, les moustiques, la pluie [et] la foudre » (Labrusse 17). Les saintes manifestent leur colère, se font des méchancetés, se traitent de « sauterelle maladroite », de « grisette », de « nitouche empotée » (16), s'exercent dans de véritables joutes verbales. Bien plus, Madeleine aide « cette espèce de balourd d'Alvaro » (67) à enlever Elleen, tandis que les deux autres, « intrigantes » (66) rancunières, poussent la fiancée d'Alvaro à révéler au milliardaire cocu l'adultère de sa femme. Quelle que soit la coloration comique dont Eudes Labrusse teint le merveilleux chrétien, il faut souligner que le surnaturel employé dans l'œuvre s'harmonise bien au lieu de l'action qu'est l'Amérique latine. Pour rappeler son importance dans la littérature de ce continent, il suffit d'évoquer Jorge Luis Borges, « le grand patriarche des lettres latino-américaines de notre siècle ainsi que le premier inspirateur des

littératures merveilleuses et fantastiques dans tout le monde hispanique » (Risco 48), pour qui le monde s'avère « comme un récit fantastique » (48), « comme un grand rêve collectif » (48) penchant très souvent du côté de l'ironie et du comique (48). D'autre part, en voyant aux côtés d'Alvaro son inséparable compagnon, le lama nommé Libertad, auquel Boboso tient plus qu'à sa fiancée et même qu'à Elleen, comment ne pas penser au pauvre *hidalgo* de la Manche Don Quichotte et à son vieux cheval Rossinante, appelés à la vie littéraire par Miguel de Cervantes, l'auteur du « récit fantastique le plus ancien peut-être, dans sa manifestation la plus exigeante », *Colloque des chiens* datant de 1613 (Risco 48) ?

2. La dénonciation du néolibéralisme

Le sous-titre de « farce tragique et épique » met en avant la forme de l'œuvre et lui assure une charpente sur laquelle s'assemble le contenu que dénote, à notre sens, une autre appellation que l'auteur a attribué à sa pièce, à savoir celle de 'farce mondialiste'. En effet, la dégradation du tragique par le comique farcesque met le monde à l'envers selon sa logique carnavalesque et, en fuyant le réel (Gouhier 138), « annule l'identification, la catharsis et la sublimation du héros » (Brun 6). Parallèlement, les éléments du théâtre épique et les composants de l'épopée forment un amalgame qui tend vers le général. Allant au-delà du comportement ponctuel d'un personnage (Pavis, Chapitre III 53–62) et entendu comme « l'attitude globale d'une personne ou d'un groupe engagé dans des rapports interhumains » (Sarrazac, Naugette et Kuntz 95), le *gestus* social transparait au travers de la fable d'une part, fissurant le concret et le particulier du monde présenté en tant que portefaix de l'abstrait et du philosophique (Pavis, Chapitre III 53–62). D'autre part, la distanciation selon le modèle brechtien est corroborée par la « polyvalence sémantique » assurée par la « sublimité de l'épopée » où « une vérité morale [est] présentée sous le voile de l'allégorie » (Madelénat 51–52). Un autre élément de l'épopée contribue encore à l'effet d'étrangeté (Pavis, *Dictionnaire* 99) : le prologue récité par le chœur constitue une mise en abyme qui oriente dès le début l'herméneutique du texte (158) à travers des questions telles que : « Et si la guerre de Troie était en train d'avoir lieu, une fois encore ? Et si le siège était déjà entamé ? Et s'il s'étendait cette fois-ci à l'échelle de la planète ? » (Labrusse 13) Dans *Le Rêve d'Alvaro*, ce miroir réfléchissant prend naturellement forme du théâtre dans le théâtre, ce dont nous assure l'auteur lorsqu'il déclare : « C'est cette *Iliade* nouvelle, racontée sur le grand théâtre du monde, que nous sommes là pour imaginer ensemble devant vous. Tels des aèdes d'aujourd'hui. » (14) Par conséquent, il n'est guère étonnant de voir dans les personnages humains des acteurs montant sur les tréteaux nés de la volonté de Dieu et de ses saints. Et si l'adjectif 'mondialiste' dénote la perspective globale et recouvre la

portée allégorique de l'histoire jouée sur le théâtre du monde, il renvoie également à la conception qui suppose la concentration de la richesse mondiale entre les mains d'un groupe, à laquelle conduit, selon les critiques altermondialistes, le libéralisme économique. En effet, la question de l'inégalité économique profonde résonne fort dans l'histoire, véhiculant le message de la pièce à trois niveaux : à travers les acteurs (Ubersfeld 49), comme un élément de l'intrigue ainsi qu'au moyen de l'instance tragique.

Chez Eudes Labrusse, le problème de l'inégalité économique est habilement relié à un des ressorts typiques de la farce médiévale évoqué précédemment. La nette division des personnages entre les 'heureux' et les 'malheureux' est faite selon leur statut matériel. Ces derniers sont inquiétés par leur situation précaire due au manque d'emploi. La mère d'Alvaro se plaint : « L'usine de caoutchouc a fermé. Comme la fonderie. Comme la filature. La montagne et la forêt ont pris un sacré coup de vieux. Même la mine qui a avalé [le] père – Dieu ait son âme – a crevé comme une chienne. » (Labrusse 19) Les auteurs de la misère de la famille Boboso ne restent pas anonymes : Anastasia accuse les patrons de son mari qui « le faisaient travailler dans les conditions criminelles » (82), tout en regrettant de les avoir remerciés en prenant un paquet de dollars comme indemnité. Les malheureux en veulent aux heureux ce qui ne les empêche pas de convoiter leur vie de luxe. La convention farcesque de la pièce permet d'incarner ce désir dans le personnage de Pepita « aux rêves de papier glacé » (Labrusse 23), lectrice assidue des magazines qui nourrissent ses aspirations à une vie meilleure. Rêvant de changer son style de vie¹, elle méprise son travail à la plonge, renonce aux « rues poussiéreuses du village » et au « gars qui sent le bétail » (23) pour souhaiter une vie somptueuse dans les capitales du Nord où elle se voit porter des robes de soie et se promener sur les avenues illuminées prise en photo à chaque carrefour (23). Ces mirages naïfs la conduiront à la trahison et, en définitive, à la folie lorsqu'elle finira par croire à ses rêves avant de se laisser tromper par le chef de la police secrète. L'impuissance de petites gens malheureux est juxtaposée dans la pièce à la révolte organisée par les guérilleros. Le sort de leur capitaine réunit de façon exemplaire tous les chefs d'accusation contre le mondialisme qui est, selon ses contempteurs, « un processus inégalitaire, destructeur d'emplois, faussé, où les agents économiques sont loin d'être sur un pied d'égalité » (Huwart et Verdier 16). Dans leur quête impitoyable du profit, les décisionnaires des marchés financiers et des multinationales font chasser les propriétaires de leur « lopin de terre » (Labrusse 56), une fois « découvert le pétrole dans la région » (56), sans hésiter à entreprendre des représailles brutales contre les villageois qui refusent de « quitter leurs terres contre quelques

1 Au sens que donne Dominique Bourg à cette expression. Voir Bourg (224).

dollars en billets froissés » (56). Cependant, même si les guérilleros affrontent l'armée fédérale, l'auteur enlève la responsabilité aux simples soldats, les montrant comme un outil inconscient entre les mains des dirigeants. Pour activer cette topique du sentiment et présenter les militaires comme une autre victime du libéralisme sauvage, Eudes Labrusse entremêle à l'action les conversations de Puck et Duck, deux sentinelles. S'étant enrôlés dans l'armée en raison du manque de travail et dans l'espoir de voyager, ils finissent par être pris dans le tourbillon des événements, ignorants losers, semblables à Laurel et Hardy dans leur naïveté et simplicité d'âme, n'ayant pour conseil – face à la réalité qui les surprend constamment – que « d'arrêter carrément de penser » (54). Dans l'univers bipolaire de la farce, le camp des malheureux est opposé aux heureux qui, contents du fonctionnement du monde, méprisent de la hauteur d'un artiste initié ceux qui sont peu débrouillards, tout comme John Scentless qui opine : « Les usines marchent toutes seules, de nos jours. Les affaires se fabriquent comme des poèmes. [...] Homère, aujourd'hui, c'est moi. [...] On n'a plus besoin de travail. On a plus besoin d'eux. Qu'ils se débrouillent après tout, nous aussi, nous avons commencé avec les poches crevées. » (40) Cependant, les heureux ne le sont qu'en apparence. Il suffit d'évoquer ici Elleen et son mari. La valeur de l'existence de l'Ulysse spéculateur se mesure à la valeur de ses transactions, opérations, placements et actions, leur chute entraînant le ridicule redouté et la perte dans une course interminable contre la concurrence féroce. Quant à l'Hélène moderne au « sourire ravageur de la Bourse » (Labrusse 13), elle paraît être le pur produit du libéralisme économique : négation de l'être humain, *homo œconomicus* qui n'a de qualité qu'en fonction de son utilité (Kirchgässner 25–26 ; Cohen). En témoignage sa présentation donnée par le chœur :

D'abord recueillie à l'orphelinat du Cygne-Blanc, elle a ensuite été placée chez ses parents adoptifs – qui l'ont reçue comme une action en Bourse : sa beauté, ils en ont fait leur capital. Un capital à faire fructifier. [...] Pour elle, pas de coudes écorchés, pas de soirées entre copains, pas de baisers volés à la sortie de l'école. Il ne fallait pas que le titre puisse perdre de sa valeur. [...] A seize ans, ils ont conclu son mariage avec une OPA². Avec intérêt et solde de tout compte. Aujourd'hui, le cours a encore grimpé. Chaque fois qu'on la photographie main dans la main avec son époux, les actions Scentless s'envolent. Mais évidemment que l'amour est absent. (Labrusse 44–45)

Tel qu'il est vu par Eudes Labrusse, le néolibéralisme³ a son cheval de bois : les écrans des télévisions, myrmidons modernes qui « imposent insensiblement un

² L'OPA est l'abréviation de l' 'offre publique d'achat'.

³ Dominique Bourg définit le néolibéralisme comme suit : « un dispositif, au sens le plus large, supporté par des idées diverses, qui s'est imposé à l'échelle internationale à compter des années 1990 et qui associe : – un fondamentalisme de marché, à savoir la croyance, promue par l'économie

mode de pensée uniforme » (13). En effet, le pouvoir du média devient le fil qui contribue au resserrement du nœud de l'action (Pavis, *Dictionnaire* 230–231) conduisant à une impasse qui bloque le dénouement. Après que Pepita a révélé la cachette des amoureux, ceux-ci fuient Yunguyungo et trouvent refuge dans le camp des guérilleros. Si le chef de la police secrète Philip Siward est forcé de faire le siège sans pouvoir commander une attaque, c'est parce que les partisans ont le soutien des journalistes. La présence des caméras permet au capitaine de lancer des discours au monde entier. Le septième jour – symbolique – de l'histoire, le règne absolu du néolibéralisme nous est raconté : la suprématie des lois des marchés financiers grâce aux ordinateurs et aux accords de libre-échange, la suppression de l'État-nation et de sa classe politique réduite au rang du bon fonctionnement du marché, la démocratie devenue « une baudruche vide de sens » (74). Laissant parler le chœur, l'auteur lui-même décline les gros problèmes du monde moderne tels que la concentration de la richesse mondiale entre les mains d'un groupe restreint de personnes, l'inégalité flagrante du partage des biens produits, le profit que tire le marché d'un « immense flux migratoire », la destruction des emplois par la croissance de la production, finalement l'inutilité des êtres humains devenus jetables car « ils ne produisent plus, ne consomment plus, et n'empruntent plus aux banques » (75). Il n'est pas étonnant alors que la guérilla profite de l'occasion pour faire de l'amour entre l'épouse d'un magnat de la finance et un pauvre villageois le symbole de son combat, car « si la plus belle femme du monde est prête à aimer un purotin, c'est une brèche dans la forteresse du marché. Une promesse de faillite pour les privilèges » (76). Or, les médias s'avèrent une arme à double tranchant. Tout d'abord, parce que la popularité que l'on gagne grâce à la télévision est soumise aux logiques de marché, au jugement du payer/ne pas payer (Bourg 213–214) : l'enlèvement d'Elleen et la lutte de guérilleros deviennent une marchandise qui se vend bien sur l'hypermarché mondial (Huwart et Verdier 58) avec des tee-shirts dans le genre « une tête de lama en train de cracher, avec le nom Libertad en capitales d'imprimerie » (Labrusse 88), des interviews et le défilé des encagoulés, conformément au dicton « l'appareil ne vole pas seulement votre image, mais votre âme avec » (87). En second lieu, parce que les médias servent en fin de compte leurs richissimes propriétaires même au détriment de la vérité. En effet, le chef de la police secrète Siward

mainstream, selon laquelle les automatismes du marché sont aptes à réduire toutes les difficultés, à commencer par les difficultés environnementales, et produisent une allocation optimale des ressources ; – des institutions et des instruments financiers inédits qui ont restructuré le fonctionnement des marchés et qui sont indissociables de possibilités offertes par l'informatique et les mathématiques [...] ; – enfin, un effort systématique de réduction de la sphère et des moyens publics – New Public Management, Banques centrales et création monétaire privée, tribunaux arbitraux internationaux, etc. – visant à détruire *in fine* l'État en surplomb [...] » (Bourg 209–210).

prépare une mystification et fait tourner le reportage dans lequel toutes ses victimes sont présentées comme proies des guérilleros « attiré[s] par l'appât du gain » (116). Ainsi, les partisans auraient tué Anastasia voulant défendre son fils Alvaro prétendument enlevé par les troupes de la forêt. Pepita et Evina devenues folles, la première à cause de la perfidie de Siward, l'autre en raison de la jalousie des saintes, sont généreusement recueillies par le milliardaire, alors qu'on exhibe la femme suicidée du chef de la police ainsi que Puck et Duck exécutés sur ses ordres, comme victimes-otages de la guérilla. La dimension de la fake news manigancée fait dire au Pâris jobard : « Je n'aurais jamais cru que des hommes puissent mentir à ce point » de même qu'elle fait reconnaître aux villageois combattants le pouvoir trompeur de ce cheval de bois qui finalement va les « écraser avec ses gros sabots » (119).

Si le fil du quatrième pouvoir contribue au nœud de l'intrigue, le dénouement conçu par Labrusse exige une intervention extérieure : l'idée de fake news vient des deux saintes vengeresses qui, brusquées par la colère du Patron, sans pourtant avoir « licence d'intervenir directement » (93) doivent rendre Elleen à son mari. Elles soufflent à Siward la solution d'« inverser la donne pour rafler la mise » dans ce jeu de dupes (112), ce qu'il fait à son tour en éliminant à l'instar d'un jeu de massacre tous les personnages qui pourraient lui nuire. Et lorsque Scentless et Elleen se retrouvent et que les envoyés de Dieu remontent là-haut le cœur léger car « la messe est dite » (121), persuadés que tout est rentré dans l'ordre, le lecteur/spectateur découvre que ce n'est pas Dieu qui est l'instance suprême – après tout sa volonté n'est pas satisfaite. L'instance régulatrice siège un cran au-dessus du merveilleux chrétien et s'identifie à la Bourse : ce sont les aspects pécuniaires qui conduisent l'Ulysse spéculateur à tuer son épouse, hostile au fait de revenir à lui. Après être « [e]nfermée dans la cage de sa beauté » (44), Elleen ne découvre qui elle est qu'après avoir goûté l'amour d'Alvaro et préfère mourir que de reprendre sa vie d'avant. Pour que Scentless finisse la sale besogne lui-même, sans que « d'autres se salissent les mains à [sa] place » (123) comme d'habitude, elle le menace de se livrer à la concurrence, ce qui donnerait du grain à moudre aux médias et entraînerait la chute de ses actions à la bourse. Après avoir tiré sur sa femme, le milliardaire cherche à s'expliquer auprès du public : « Et puis vous, ne me regardez pas comme ça. On ne pouvait tout de même pas laisser le marché s'effondrer. Les gens ne se rendent pas compte. Un krach, et c'est tout le monde qui en pâtit. Il faudrait leur expliquer, bon sang » (124).

3. *Le Rêve d'Alvaro* en tant que théâtre politique

On voit grâce à ce qui précède que *Le Rêve d'Alvaro* peut aisément être classée parmi les œuvres de théâtre politique, d'une part, parce que Labrusse confronte son

protagoniste à la cité (Pavis, *Dictionnaire* 378), processus rendant tout théâtre ontologiquement politique et, d'autre part, dans son acception plus restreinte en tant que pièce « qui vise à transmettre un message politique précis et univoque » (379). Le néolibéralisme, conçu comme « l'idéal d'accomplissement de l'homme occidental » (Bourg 220) se résumant à la « plénitude du *caddy* et l'enrichissement boursier » (221), est ici critiqué selon les conventions propres à la farce, dans une version assez sage étant donné l'absence de grossièretés et de références scatologiques. Son côté comique est néanmoins entrelacé d'effets de distanciation qui visent la réflexion à laquelle on pourrait souscrire avec le philosophe moral et politique, spécialisé en néolibéralisme, Serge Audier qui répète d'après Wilhelm Röpke : « est mauvais tout ce qui est absolu, sans limite et sans mesure » (Bourg 206). On peut bien sûr se demander dans quelle mesure cette œuvre est le produit de l'air du temps et à quel point elle s'inspire de l'altermondialisme entendu comme « démarche intellectuelle et politique fondée sur la critique de la mondialisation néolibérale » (Plihon 31). Ce mouvement implique également de créer des alternatives, de rechercher une utopie réaliste, son message étant renfermé dans la phrase : « un autre monde est possible » (Plihon 31). Or, la pièce de Labrusse n'apporte aucune proposition positive : la Bourse élevée au rang de l'instance tragique est plus forte que le rêve et l'amour. Privé de tout palliatif, le lecteur/spectateur est également dénué de toute perspective d'un pouvoir transformateur de l'art, ce qu'affirme le dernier couplet qui résume la pièce : « Le théâtre n'est guère qu'une danseuse qu'on entretient/ Il se leurre s'il croit changer une seule note du refrain » (Labrusse 125), le pupille de Melpomène et de Thalie ne peut « lutter autrement que du bout des lèvres », que murmurer sa chanson (125).

En conclusion, *Le Rêve d'Alvaro* puise principalement à deux cités du théâtre politique⁴ tels que les a définies Bérénice Hamidi-Kim (Hamidi-Kim) : celui du théâtre politique de lutte et celui du théâtre post-politique. Du premier, il hérite la critique du capitalisme compris comme la domination de la finance et des grandes entreprises, l'ambition de mettre en scène le monde, la filiation directe avec le théâtre épique ainsi que l'attention portée au rôle des médias. Au second, il doit la place importante qu'il réserve à la violence et le pessimisme anthropologique et politique radical. En définitive, face à cette vision proposée par Labrusse de *post tenebras tenebrae*, le lecteur/spectateur ne peut que « sourire au milieu du pillage » (Labrusse 14).

4 Cité entendue comme « [...] un discours théâtral cohérent [...] fondé sur une vision du monde induite par une conception spécifique du politique et de l'histoire, et déterminant une justification particulière de la légitimité du théâtre et de l'artiste au sein du champ théâtral (historique et institutionnel), et plus largement au sein de la société » (Hamidi-Kim 41).

Bibliographie

- Banoun, Bernard. « Brecht et la musique au théâtre. Entre théorie, pratique et métaphores. » *Etudes germaniques* (2008): 329–53.
- Bourg, Dominique. « Chapitre 6. Néolibéralisme et démocratie. » Gérard Hess et Dominique Bourg, *Science, conscience et environnement. Penser le monde complexe*. Paris: PUF, 2016. 207–26.
- Brun, Sarah. « La farce à l'épreuve du tragique au xxe siècle ». *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofia Moncó Taracena et Daniel Lecler. Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 6, 2012. publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/1515.html. Consulté le 21 juillet 2025.
- Cohen, Daniel. *Homo economicus: Prophète (égaré) des temps nouveaux*. Paris: Albin Michel, 2012.
- Duret-Pujol, Marie. « Des farces satiriques françaises contemporaines (Théâtre de l'Aquarium, Badiou, Bonnithon, Darley). » Michèle Gally et Florence Fix, *La farce aujourd'hui*. Paris: CNRS Editions, 2014. 143–53. books.openedition.org/editionscnrs/24747. Consulté le 28 octobre 2025.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Girardin, Saint-Marc. « De l'épopée chrétienne depuis les premiers temps jusqu'à Klopstock. Première partie. De l'usage du merveilleux chrétien. » *Revue des Deux Mondes* (1 mai 1849): 365–81. jstor.org/stable/44690942. Consulté le 28 octobre 2025.
- Gouhier, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris: Aubier, Editions Montaigne, 1952.
- Hamidi-Kim, Bérénice. *Les cités du « théâtre politique » en France, 1989–2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*. Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Christine Hamon-Sir. 2007. theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/hamidi-kim_b#p=0&a=top. Consulté le 28 octobre 2025.
- Homère. *Iliade. Traduction nouvelle par Leconte de Lisle*. Paris: A. Lemerre, 1867. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049458n. Consulté le 21 juillet 2025.
- Hubert, Mari-Claude. « Ionesco et Beckett: la farce métaphysique. » Michèle Gally et Florence Fix, *La farce aujourd'hui*. Paris: CNRS Editions, 2014. 23–41. books.openedition.org/editionscnrs/24699. Consulté le 28 octobre 2025.
- Huwart, Jean-Yves, et Loïc Verdier. « La mondialisation économique: origines et conséquences. » 2012. read.oecd-ilibrary.org/economics/la-mondialisation-economique_9789264111929-fr#page3. Consulté le 28 octobre 2025.
- Kirchgässner, Gebhard. *Homo Oeconomicus: The Economic Model of Behaviour and Its Applications in Economics and Other Social Sciences*. New York, NY: Springer Science & Business Media, 2008.
- Labrusse, Eudes. *Le Rêve d'Alvaro*. Paris: L'avant-scène théâtre, 2006.
- Lambin, Gérard. « Des personnages III. Les dieux. » *L'épopée*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999. 167–87. books.openedition.org/pur/35250. Consulté le 21 juillet 2025.
- Leroux, Normand. « La farce du Moyen Âge. » *Études françaises* (avril 1979): 87–107. doi.org/10.7202/036682ar. Consulté le 28 octobre 2025.
- Losco-Lena, Mireille. « Le monde entier est une farce. Réflexions sur la farce contemporaine à partir de Funérailles d'hiver de Hanokh Levin. » Michèle Gally et Florence Fix, *La farce aujourd'hui*. Paris: CNRS Éditions, 2014. 199–211. books.openedition.org/editionscnrs/24774#bodyftn11. Consulté le 28 octobre 2025.
- Madelénat, Daniel. *L'épopée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Pavis, Patrice. « Chapitre III. Mise au point sur le Gestus. » *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène. 4e édition revue et augmentée*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007. 53–62. books.openedition.org/septentrion/13717. Consulté le 28 octobre 2025.

- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- Plihon, Dominique. « L'altermondialisme, version moderne de l'anticapitalisme ? » *Actuel Marx* (2008): 31–40.
- Risco, Antonio. « Le fantastique en Amérique latine. Gabriel García Márquez. » *Québec français* (mai 1983): 48–50. id.erudit.org/iderudit/55400ac. Consulté le 28 octobre 2025.
- Sarrazac, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz et al. *Lexique du drame moderne contemporain*. Paris: Circé, 2010.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.
- Vasseur-Legangneux, Patricia. « Les formes du chœur tragique. » *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2004. 115–57. books.openedition.org/septentrion/53320#tocto1n6. Consulté le 28 octobre 2025.
- Vinclair, Pierre. « L'épopée ou l'effet de tradition. » *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. 29–52. books.openedition.org/pur/55509#tocto1n1. Consulté le 28 octobre 2025.
- Zaragoza, Georges. « Typologie du personnage. » Zaragoza, Georges. *Le personnage de théâtre*. Paris: Armand Colin, 2006. 87–141. www-1cairn-1info-1x88v9coe00e6.buhan.kul.pl/le-personnage-de-theatre-9782200340445-page-87.htm. Consulté le 28 octobre 2025.