LA VISION MANICHEENNE DES VALEURS TRADITIONNELLES DANS LE THEATRE D'ANTONIO LEAL Y ROMERO.

Une lecture à partir de la thématologie, du théâtre et de la sociologie.

Carlos Adrián Padilla Paredes

Séjours postdoctoraux au Mexique EPM(1)2023 Secihti

Universidad de Guanajuato, México

novonefeshc@gmail.com

Résumé

Depuis plusieurs décennies, le théâtre comparé et la littérature comparée se consacrent à la mise en contraste de littératures et de faits théâtraux issus de multiples latitudes, non plus seulement des métropoles, mais également des régions. Les textes dramatiques régionaux du Mexique accèdent lentement, mais progressivement, au champ de l'analyse critique, une analyse capable d'évaluer leur valeur littéraire et théâtrale.

Le présent article a pour objectif de proposer une lecture permettant de reconnaître la manière dont l'œuvre *Con las alas rotas* (1925), d'Antonio Leal y Romero, reflète une vision manichéenne des valeurs traditionnelles de la société de la province mexicaine. Nos fondements critiques et théoriques reposent sur un modèle désigné sous le nom de « thématologie pour l'analyse sociofonctionnelle du drame ». Celui-ci se compose de la thématologie (*Stoffgeschichte*), conformément aux postulats de Chardin (1994) et de Pageaux (1994), à partir de laquelle se déploient trois axes : 1) l'analyse des genres dramatiques (Alatorre, 1999) et de leur composition (Rivera, 1989/2001), 2) les fonctions sociales de la littérature (Vital, 1996), et 3) l'approche dramaturgique d'Erving Goffman (1981/1997). Ce travail propose un modèle novateur qui met en relation le comparatisme littéraire, l'analyse dramatique et la sociologie, à travers cette nouvelle valorisation du théâtre régional mexicain.

Mots-clés **:** théâtre comparé, littérature comparée, théâtre mexicain, analyse dramatique, approche dramaturgique.

Abstract

In recent decades, comparative theater and comparative literature have undertaken the task of contrasting literary works and theatrical events from multiple regions, not only from metropolitan areas but also from regional contexts. The regional dramatic texts of Mexico have gradually, albeit slowly, become subjects of critical analysis, one that evaluates their literary and theatrical value.

This paper aims to provide a reading that allows for the recognition of how *Con las alas rotas* (1925) by Antonio Leal y Romero reflects a manichean view of the traditional values in Mexican provincial society. Our critical and theoretical framework is based on a model known as "thematology for the sociofunctional analysis of drama." This model consists of thematology (*stoffgeschichte*), according to the postulates of Chardin (1994) and Pageaux (1994), from which three key threads emerge: 1) the analysis of dramatic genres (Alatorre, 1999) and their composition (Rivera, 1989/2001), 2) the social functions of literature (Vital, 1996), and 3) Erving Goffman's dramaturgical perspective (1981/1997). This work introduces an innovative model that connects literary comparatism, dramatic analysis, and sociology through a renewed evaluation of Mexican regional theater.

***Keywords*:** comparative theater, comparative literature, mexican theater, dramatic and theatrical analysis, dramatic approach.

I. Introduction

Le présent article trouve son origine dans deux travaux : a) Padilla (2015). *Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: Con las Alas Rotas (1925), ¡Ya viene Gregorio Esparza! (1941) y Un Alfiler en los Ojos (1950)*. [Mémoire de master, Université autonome de Aguascalientes, Mexique]. et b) l'ouvrage de Padilla C. (2024). *El cenzontle amordazado. Los valores tradicionales en el teatro aguascalentense*. Département éditorial de l'Université autonome de Aguascalientes.

Afin d'atteindre l'objectif déjà exposé dans le résumé, le présent article se compose de quatre parties : I. Introduction ; II. Modèle thématologique pour l'analyse sociofonctionnelle du drame ; III. La vision manichéenne des valeurs traditionnelles dans l'œuvre didactique *Con las alas rotas* (1925) d'Antonio Leal y Romero. Une lecture thématologique et sociofonctionnelle du drame ; et, enfin, IV. Conclusions.

1.1 La valorisation du théâtre régional

Au cours des dernières années, la valorisation des théâtres locaux ainsi que la construction de modèles méthodologiques adaptés à l'étude de ces théâtres – entendus comme praxis, théorie, productions dramatiques, entre autres manifestations – ont progressivement gagné du terrain parmi les objets d'étude des universitaires latino-américain·es, tels que Lola Proaño Gómez, Osvaldo Pellettieri et Jorge Dubatti, pour n'en citer que quelques-uns. Ce dernier nous a légué plusieurs concepts relatifs à la valorisation des autres théâtres : la poétique comparée, la cartographie théâtrale et le théâtre comparé :

> Pour le Théâtre Comparé, il n'existe pas un théâtre argentin (national), mais des théâtres argentins ; il n'existe pas un théâtre espagnol (national), mais des théâtres espagnols ; autrement dit, au sein d'un même théâtre national coexistent différents concepts, pratiques et identités du théâtre. [...], les contacts entre les provinces ou les États d'une même nation [...] (Dubatti, 2012, p. 109).

Le Théâtre Comparé établit l'inexistence d'un théâtre national unique. Par conséquent, on peut affirmer qu'il n'existe pas un théâtre mexicain, mais des théâtres mexicains, caractérisés par leurs particularités territoriales et leurs frontières internes — qu'il s'agisse d'aires, de régions ou de provinces —, leur contexte géographique, historique et culturel, leurs pratiques, leurs langues et d'autres facteurs constituant leur propre identité théâtrale. Conformément à la perspective du Théâtre Comparé, il devient pertinent de s'interroger non plus seulement sur le théâtre de la métropole mexicaine, mais également sur les autres théâtres mexicains : yucatèque, poblanais, zacatécain, duranguense, entre autres. Depuis ces différentes latitudes, nous pouvons nous intéresser à des travaux tels que ceux d'Enrique Mijares Verdín (Durango), Ricardo Pérez Quita (Puebla), Leopoldo Peniche et Alejandro Cervera (Yucatán), pour n'en citer que quelques-uns.

Dans les « antécédents du théâtre de Aguascalientes comme objet d'étude », dans Padilla (2019), *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes*, il est confirmé que l'étude du théâtre à travers ses manifestations dramatiques, historiques, artistiques, esthétiques et autres dimensions est demeurée un domaine encore peu exploré. À partir de cette logique, la question suivante devient pertinente : comment se caractérise le théâtre de Aguascalientes ? Le présent travail contribue ainsi à la valorisation des productions dramatiques de la région du Bajío mexicain mentionnée.

1.2 Des valeurs traditionnelles

Comment choisissons-nous d'être ce que nous sommes ? Le choisissons-nous réellement ? D'un côté, des phénomènes tels que la famille ou le milieu dans lequel nous naissons et nous développons, l'environnement bioécologique, le contexte socio-économique, l'idéologie et l'ouverture ou la résistance à certaines formes de pensée, ainsi que la science, la technologie, l'éducation, la culture et la politique influencent notre identité. D'un autre côté, chaque société érige ses propres codes moraux, coutumes et traditions, qu'il s'agisse de constructions propres ou adoptées/adaptées à partir d'influences ou de confluences issues de divers processus historiques, tels que les conquêtes, les échanges commerciaux, les migrations, les modes ou les impérialismes. La synthèse de tous ces éléments présents qui régissent la conduite d'un individu dans sa vie sociale quotidienne est appelée valeurs traditionnelles. Rokeach, dans *The Open and Closed Mind* (1962), les définit, depuis une perspective psychologique de la valeur, comme suit :

> des croyances ou des principes qui orientent la vie, résistent au changement et se situent au centre du système global de croyances d'un individu. Ce sont des idéaux abstraits, positifs ou négatifs, indépendants de tout objet ou de toute situation spécifique, qui représentent les croyances d'une personne concernant les modes de conduite souhaités et les fins ultimes à atteindre. Le système de croyances est également constitué d'un plus grand nombre de croyances considérées comme périphériques, lesquelles sont progressivement plus variables et spécifiques. Celles-ci, conjointement avec les croyances centrales ou valeurs, s'organisent de manière hiérarchique, constituant un système fonctionnellement interconnecté (p. 33).

Clifford Geertz établit que « l'homme est un animal suspendu dans des toiles de signification qu'il a lui-même tissées » (1983, p. 5). Les valeurs qui, au fil du temps, sont devenues traditionnelles dans une province mexicaine comme Aguascalientes sont liées aux caractéristiques repérables dans les origines de ses sphères les plus représentatives, dont les significations sont pleinement inscrites dans son système de croyances. Dans ce cas, il s'agit de la pratique – ou non – de cultes ou de croyances (la religion catholique), de celles concernant l'organisation des individus dans leur vie civique et leurs regroupements (la famille), ainsi que de la caractérisation des rôles liés à leur orientation sexuelle ou à leur genre.

Nietzsche affirmait que « les états d'âme les plus élevés que le christianisme a placés au-dessus de l'humanité comme valeurs suprêmes sont des formes épileptoïdes » (2007, p. 78). Les valeurs de cette nature dans la province mexicaine, dans le cas de Aguascalientes, remontent à ses origines de la Nouvelle-Espagne et à la fondation de l'ancienne Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes en 1575 ; de Aguascalientes en tant que tel en 1857 ; et du Mexique vers 1821. Autrement dit, il y a respectivement 450, 168 et 204 ans commencèrent et se développèrent divers processus sociaux, culturels, politiques, économiques et philosophiques à partir desquels furent établis les axes de l'idéologie, de la religion, de la conception du noyau familial et des rôles genrés femme-homme, entre autres aspects qui, à terme, deviendraient les valeurs traditionnelles : la valeur accordée à la pratique de la foi catholique, à la famille traditionnelle hétéronormée, à l'établissement d'une personnalité conforme au rôle traditionnel de l'homme et à sa proximité manifeste avec le machisme. Comme nous le verrons, ces thèmes se manifestent, sous différentes formes opposées, dans l'œuvre didactique de Leal y Romero que nous abordons dans cet article à partir de la proposition théorico-critique suivante.

II. Modèle thématologique pour l'analyse sociofonctionnelle du drame

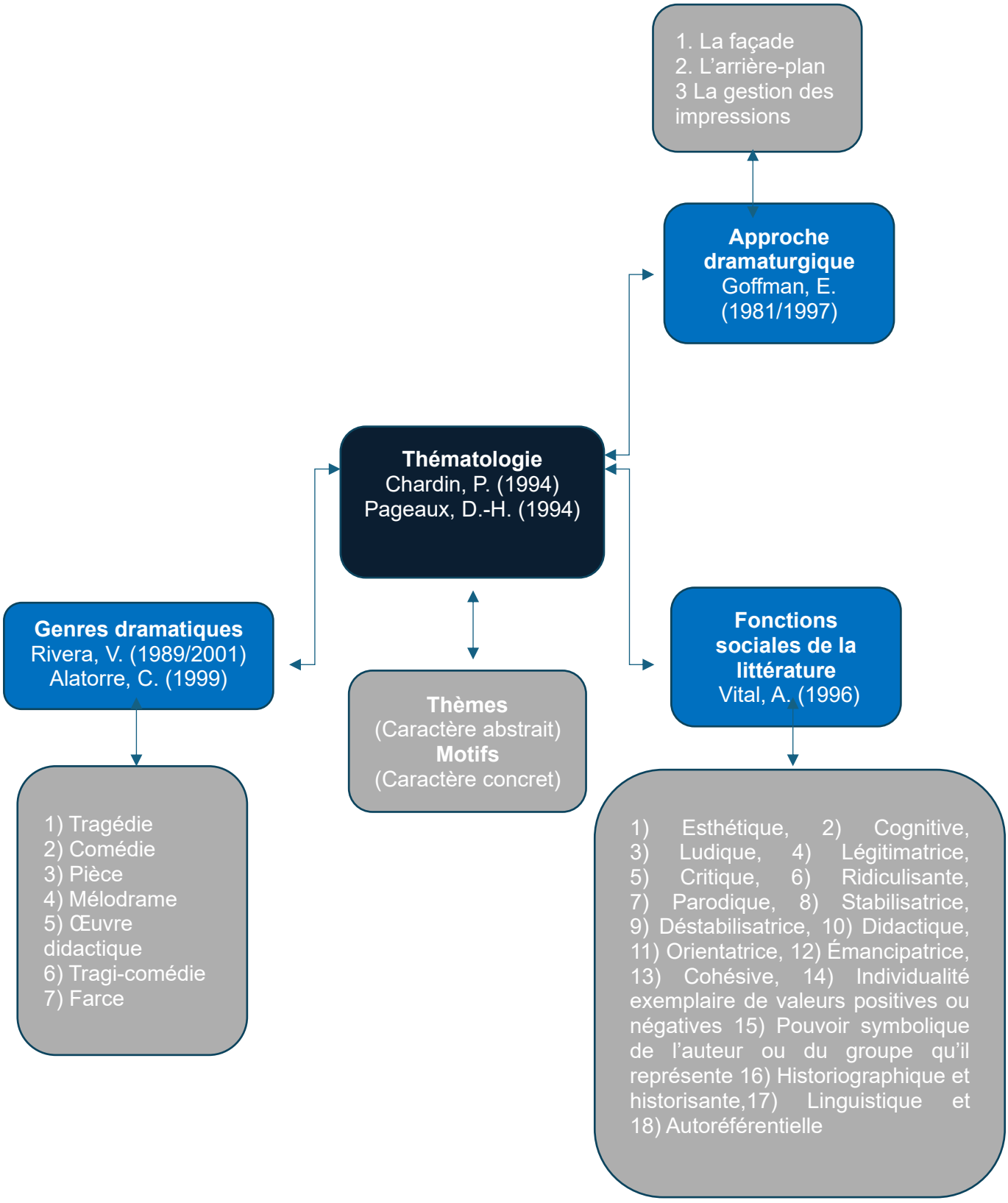


Schéma 1. Modèle thématologique pour l'analyse sociofonctionnelle du drame. Source : élaboration personnelle.

En premier lieu, nous présentons le schéma du modèle, lequel provient des deux travaux suivants: 1) « La tematología como centro articulador del análisis comparativo del drama: hacia un modelo de análisis cualitativo », dans López, L. et Lagré, L. (dirs.) (2015), *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea* (p. 220-224), Universidad Nacional de las Artes (UNA), texte issu de la communication homonyme présentée lors du IVe Congrès international de théâtre de l'UNA, à Buenos Aires, en 2015 ; et 2) « Tematología para el análisis del drama. La elaboración de mi modelo particular para la enseñanza del análisis dramático », dans Padilla, C. (2019), *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes*. Ce modèle a été actualisé afin d'atteindre l'objectif du présent article, dans lequel nous avons intégré la perspective dramaturgique d'Erving Goffman.

Les fondements du modèle résident dans la thématologie (*Stoffgeschichte*), suivant les postulats de Chardin (1994) et de Pageaux (1994), et articulent trois axes principaux : 1) l'analyse des genres dramatiques (Alatorre, C., 1999) et de leur composition (Rivera, V., 1989/2001) ; 2) les fonctions sociales de la littérature (Vital, A., 1996) ; et 3) l'approche dramaturgique (Goffman, E., 1981/1997). Nous décrirons ci-dessous le rôle de chacun de ces trois axes.

Le fil conducteur de la théorie des genres dramatiques permet de décrire la nature du genre théâtral de chacun des textes et d'établir des connexions avec le genre particulier auquel ils appartiennent. Dans l'œuvre de Leal y Romero, il nous a permis d'identifier sa nature en tant qu'œuvre didactique, en raison des thèses opposées concernant les valeurs traditionnelles liées à la religion catholique.

L'analyse fonctionnelle de la littérature permet de détailler précisément les fonctions remplies par une scène ou un moment particulier, une action ou un espace représentatif de l'œuvre, ou, par extension, par le discours de celle-ci. Dans ce cas, l'œuvre cherche à construire un discours moralisateur manichéen fondé sur les valeurs traditionnelles de la province.

L'approche dramaturgique de Goffman fournit un outil supplémentaire permettant d'analyser la manière dont les personnages interagissent au sein des dynamiques sociales du texte, en offrant une perspective riche sur la théâtralité implicite de la vie quotidienne des personnages et sur la manière dont ces interactions peuvent refléter ou remettre en question les valeurs traditionnelles.

Enfin, c'est la thématologie qui permet de construire le sens, de structurer et de relier les éléments précédents : identifier de manière systématique les thèmes et les motifs, ce qui s'avère crucial pour tracer la cartographie des valeurs traditionnelles centrales, observer leur comportement dans le genre dramatique, dans la fonction sociale du drame ainsi que dans les interactions entre les personnages. Voyons maintenant comment ce qui précède nous a permis d'élaborer des lectures critiques de l'œuvre de Leal y Romero.

III. La vision manichéenne des valeurs traditionnelles dans l'œuvre didactique *Con las alas rotas* (1925) d'Antonio Leal y Romero. Une lecture thématologique et sociofonctionnelle du drame.

Il existe des communistes qui soutiennent qu'être anticommuniste revient à être fasciste. Cela est tout aussi incompréhensible que d'affirmer que ne pas être catholique revient à être mormon.
- J. L. Borges

Le christianisme a été jusqu'à aujourd'hui le plus grand malheur de l'humanité.
- F. Nietzsche

3.1 Genre

Dans le texte de Leal y Romero, nous trouvons deux personnages principaux : Jorge et René, qui exposent catégoriquement leurs positions sur la vie. Et il est essentiel de commencer par là, car nous identifions rapidement que l'objectif de l'auteur est d'exposer, à travers le protagoniste et l'antagoniste respectivement, deux philosophies de vie qui apparaîtront opposées tout au long de l'œuvre, en particulier dans les premier et troisième actes. Rivera (1989/2001, p. 141) affirme qu'une caractéristique fondamentale de l'œuvre didactique réside dans l'existence d'une opposition mélodramatique des valeurs :

> Par opposition mélodramatique, nous entendons des valeurs personnelles opposées et défendues [...] à partir de points de vue individuels. (Cette opposition est présente dans les trois genres simples : le didactique, le tragi-comique et le mélodramatique). L'œuvre didactique met en jeu, par excellence, des valeurs sociales.

Jorge représente les valeurs traditionnelles de la province mexicaine (désormais, thèse des valeurs traditionnelles, tvt) ; René, les antivaleurs venues de la cosmopolis, en l'occurrence Paris (désormais, thèse des antivaleurs, tav). Dans le genre didactique, les deux personnages représentent la réduction du système de valeurs. Alatorre (1999: 82) nous éclaire à ce propos:

> Dans le genre didactique, on assiste à la démonstration d'un système de valeurs dont le fonctionnement englobe l'individu et le dépasse ; l'homme n'est rien de plus qu'une des forces en jeu ; il s'agira de montrer la réaction que pourrait avoir telle qualité ou telle force dans un moment conjoncturel. Le genre didactique se propose [...] de réduire à ses principales constantes, sans qu'aucune ne manque, tout ce qui constitue un système de valeurs sociales ou théologiques.

Nous observons ce qui précède à travers une philosophie de vie fondée sur le catholicisme, les bonnes mœurs, la responsabilité, le travail routinier, le « bien », le fait de vivre toujours en province en se protégeant des changements vertigineux des grandes métropoles (Jorge), opposés au libertinage, à la désobéissance aux règles sociales, aux coutumes et à l'aventure, aux idées du Paris des « années folles », à l'influence des poètes maudits, à la bohème et au spleen (René). En outre, à partir du schéma de l'œuvre didactique exposé par Rivera (1989/2001), nous pouvons confirmer la composition de l'œuvre ainsi que l'objectif qu'elle poursuit. Ce type d'œuvre développe l'un des deux schémas fondamentaux suivants : 1) la thèse démontrée ; ou 2) une thèse et une antithèse débouchant sur une synthèse. À propos du second:

> L'œuvre expose une thèse en la confrontant à une antithèse, non pas sous la forme d'un conflit entre l'individu et le milieu, mais sous celle d'idéologies opposées ; autrement dit, la thèse et l'antithèse constituent deux lignes d'action différentes, deux propositions distinctes, chacune se développant indépendamment selon les différentes valeurs qu'elles mettent en jeu (p. 152).

La vision de Leal y Romero dicte que seule la manière de vivre professée par Jorge (tvt) constitue la voie appropriée, et oppose l'idée que vivre conformément à la position de René (tav) ne peut conduire qu'à la perdition de soi-même et des siens. Plus loin, Rivera (1989/2001, p. 31) poursuit : « l'œuvre didactique cherche à inculquer des idées (prêcher, éduquer, guider, orienter, convaincre, critiquer, juger, dénoncer, responsabiliser, accuser, engager, mettre en garde la collectivité) ». Nous pouvons affirmer jusqu'ici que l'œuvre *Con las alas rotas* appartient au genre de l'œuvre didactique, étant donné les deux personnages idéologiquement opposés : nous le percevons dans l'exposition, à travers les affrontements entre Jorge (tvt) et René (tav), dans un monde manichéen qui les pousse soit à rester en province, soit à la quitter ; dans le développement, avec un René toxicomane, alcoolique et irresponsable, plongé dans la cosmopolis incarnée par Paris ; et dans le dénouement, avec le retour en province d'un René puni par la divinité, puisque son père, qui avait tout perdu pour le soutenir dans son aventure parisienne, est désormais mort lui aussi. Tout au long de l'œuvre, les personnages n'envisageront aucune alternative et agiront toujours depuis une position inébranlable. La tvt triomphe à la fin, puisque René reconnaît ses erreurs : il n'aurait jamais dû partir à Paris ; il aurait dû choisir la vie, les croyances et les coutumes conservatrices de la province.

3.2 Thèmes et motifs

Le châtiment. Tout ce qui peut arriver de pire à la brebis égarée finit par se produire. Jorge n'est pas prêtre, mais il assume la fonction de prêcher les valeurs. Il avertit René que, s'il ne mène pas une vie conforme à son discours et qu'au lieu de cela il s'expose au libertinage et à tout ce qui s'oppose aux bonnes mœurs, diverses disgrâces s'abattront sur lui et il finira « les ailes brisées pour ne plus jamais se relever » (Leal y Romero, 2001, p. 23). On observe un châtiment découlant du discours de valeurs annoncé par Jorge et que Baudín, plus tard, dans le studio parisien, vient confirmer lorsque René est déjà perdu, devenu un véritable morphinomane. Les thèmes qui dominent l'œuvre sont les valeurs et les antivaleurs. Paris est associé aux antivaleurs et à René ; la province, aux valeurs et à Jorge.

3.2.1 Discours des valeurs

Dans le *Diccionario de retórica y poética*, Beristaín, H. (2004, p. 499) indique que la valeur est « cette qualité relevant de l'ordre moral immatériel, relative à la personne, à son idéologie, à sa culture ; ou bien une valeur idéale, une idée qui régit des jugements (de valeur) visant à orienter l'activité d'un point de vue éthique ». Rivera (1989/2001, pp. 62-63), pour sa part, en se référant directement au drame, affirme que :

> Les valeurs à travers lesquelles l'homme définit Dieu – la vie, la vérité, l'amour, la justice – sont appelées par le drame valeurs absolues, valeurs universelles, valeurs divines ou valeurs cosmiques. Quant aux valeurs changeantes d'une société à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un individu à l'autre – le bien, la paix, la liberté, l'honneur, la loi, l'éducation, l'héroïsme, la mode, la santé, le talent, la sagesse, la beauté [...] – ce sont les valeurs morales ou sociales. [...] Sont des contre-valeurs ou des valeurs négatives tous leurs opposés ; c'est-à-dire ceux qui vont à l'encontre des valeurs absolues, morales et personnelles.

Jorge défend les valeurs de l'ordre moral, sous l'idéologie propre à la culture vécue dans la province : tradition et catholicisme ; toutes ces valeurs se sont conjuguées, dans le personnage de Jorge, comme la particularité des valeurs traditionnelles de la province mexicaine. Tout au long de l'œuvre, la moindre transgression de la croyance catholique est mal vue par Jorge. Cela apparaît, par exemple, dans les moqueries qu'un groupe d'étudiants adresse à Carlos en raison de son goût pour la poésie et de son échec en mathématiques :

Jorge : – Allons, allons, les garçons, laissez donc le pauvre Carlos en paix. Ne vous suffit-il pas de vous moquer de lui toute l'année ? C'est une chose qui peut arriver à tout le monde.

Carlos : (Se ranimant) – C'est bien ce que je dis moi aussi…

Enrique : (À Rolando) – Ouf ! Voilà qu'il va encore commencer son sermon !

Rolando : – Attends la fin. Il terminera avec quelques petites touches des flammes de l'enfer.

Mario : (Mordaz) – Dis donc, Jorge, permets-moi une question. Est-ce qu'il va être très long, le sermon ?

Jorge : (D'une voix douce et grave.) – Ce n'est pas un sermon. J'essaie seulement de vous faire voir à quel point vous agissez mal. Vous n'aimeriez pas, vous non plus, être l'objet de semblables moqueries » (Leal y Romero, 2001, p. 20).

Les trois camarades se moquent de Carlos tout au long de l'année scolaire. Et, compte tenu de leur réaction face à la défense de Jorge – en particulier lorsqu'ils lui demandent avec mordant si le sermon sera très long –, nous pouvons penser qu'il leur parle constamment de ce qui est bien et de ce qui est mal. De cette manière, le rôle de Jorge comme défenseur des valeurs se trouve mis en évidence.

3.2.2 *Cosmopolis* et province mexicaine

Jorge (tvt) et René (tav) débattent de la décision du second de partir à Paris. Pour Jorge, Paris représente la perdition ; pour René, la liberté. Pour le premier, c'est l'immondice ; pour le second, c'est la lumière. La scène III du premier acte (Leal y Romero, 2001, p. 23) pourrait parfaitement servir d'exemple : elle n'est rien d'autre que la mise en opposition des idéologies des deux personnages à travers les perspectives qu'ils entretiennent à propos des deux territoires qui fonctionneront comme motifs. Voici, à ce propos, un extrait concernant Paris :

René : – [...] Imagine [...] les routes, les musées, [...] les théâtres, les ateliers des grands maîtres. [...] Les heures de folie au cabaret [...] mais aussi la fête, la merveilleuse fête de l'esprit dans les grandes créations de l'intelligence et du cœur. L'ivresse de l'art, de l'étude et de la folie, tout ce qu'il y a de beau et de raffiné, et vivre toujours dans la bohème, dans la bohème sentimentale, sans autre règle que la beauté et les élans du cœur. [...]

Jorge : – [...] de tout cet amalgame ne peuvent résulter que les tares du corps et de l'esprit, la ruine de la volonté, la pente du vice [...]. Il est très difficile de réussir comme tu l'imagines, car tu tomberas les ailes brisées pour ne plus jamais te relever.

Dans ce fragment, nous pouvons comprendre que Paris représente, dans les paroles de Jorge, la perdition et les antivaleurs, tandis que pour René il représente l'opportunité de découvrir la manière de vivre dans la grande ville. Le discours des valeurs professé par Jorge est fortement orienté vers le catholicisme ainsi que vers les valeurs que Beristáin (2004, p. 99) et Rivera (1989/2001, pp. 62-63) qualifient de morales, parce qu'elles sont liées à la culture et au bien ; dans ce cas, à la culture et au « bien » tels qu'ils sont compris dans la province. Pour sa part, René se soucie peu des sermons ou des prédictions évoquant la mort et la perdition de l'âme, comme l'illustre l'exemple suivant :

René : – Tu exagères. Crois-tu vraiment que je vais devenir un dégénéré par la vertu de tes prédictions ?

Jorge : – Si tu continues sur la voie que tu t'es tracée, telle sera logiquement, inévitablement, la fin. [...] Puisses-tu parvenir au succès sans te souiller ; mais tu confonds ce qui est raffiné et ce qui est grossier, ce qui s'élève et ce qui rampe, et de là ne résulteront que bassesses et misères. À quoi sert de gagner le monde entier si, au bout du compte, tu perds ton âme ? [...] Ne ris pas ; tu pourrais pleurer amèrement ton manque de réflexion, surtout lorsqu'il n'y aurait malheureusement plus de remède. (Leal y Romero, 2001, pp. 24-25).

Ce qui est raffiné et ce qui est grossier, ce qui s'élève et ce qui rampe, sont des oppositions proches du bien et du mal, du céleste et du démoniaque. Dès ce moment, Jorge prédit, à partir d'un appareil logique fondé sur le catholicisme et les valeurs traditionnelles, que René connaîtra une issue malheureuse. Il existe une évolution dans cette scène III : elle passe d'une discussion portant sur la *Cosmopolis* par excellence des années vingt, c'est-à-dire Paris, à une autre discussion sur la vie telle qu'elle est connue dans leur localité. Chacun possède son propre point de vue sur ce qui est bon ou mauvais, sur ce qui est novateur ou gris, sur l'étouffement ou le devoir que représente le fait de vivre en province. Nous présentons ci-dessous un fragment de cette autre opposition :

René : – [...] Je veux partir parce que j'étouffe. [...] et, d'autre part, la pauvreté, l'étroitesse de ce milieu me désespèrent. J'en ai assez des conventions, des exigences sociales, assez des devoirs et assez des conseils. Qu'il faut faire ceci par devoir, que le sens moral par-ci, que le sens moral par-là [...].

Jorge : – [...] l'homme doit vivre soumis à son devoir, comprends-le, et celui qui ne le fait pas est un être méprisable. [...]

René : – [...] Que veux-tu que je fasse en végétant dans le coin d'un bureau, en avilissant mon esprit par la banalité stupide de la vie provinciale ?

Jorge : – Ceux qui végètent dans un coin de province sont utiles à la société, utiles à la famille, et le fruit de leur travail peut soulager bien des misères. [...] Qu'importe qu'ils mènent la vie monotone du bureau ? Ils savent qu'en rentrant chez eux ils trouveront une mère [...], une famille [...], une épouse [...], peut-être de petits anges aux cheveux bouclés qui [...] effaceront de leur âme la fatigue et de leur front la tristesse de la monotonie. Mais un dégénéré n'aura rien de tout cela, parce que Dieu ne peut accorder un bonheur tranquille à celui qui abdique sa dignité d'homme [...] (Leal y Romero, 2001, pp. 24-25).

Nous observons plusieurs oppositions : pour Jorge, ce qui est vulgaire réside dans le sensualisme grossier de Paris. Pour René, cela correspond à ce qui relève du caractère populaire de la province. Pour René, il s'agit d'un état végétatif ; pour Jorge, cet état végétatif est utile à la société. Un autre élément que nous remarquons est que, conformément aux valeurs traditionnelles, il vaut mieux supporter une existence ennuyeuse, une vie liée à « la tristesse de la monotonie » [sic], fatigante, plutôt que de chercher un autre mode de vie. De plus, « ceux qui végètent dans un coin de province sont utiles à la société » [sic], et celui qui va à l'encontre des valeurs traditionnelles « abdique sa dignité d'homme ».

La scène III du premier acte a pour fonction de présenter l'opposition des idéologies. À travers Rivera (1989/2001, p. 149), cela correspond au second schéma de l'œuvre didactique, puisqu'y est présentée « une thèse et une antithèse débouchant sur une synthèse ». Qu'est-ce que Jorge, sinon la présentation du sermon, du discours des valeurs et de la morale, de ce qui doit être ? Ou, comme le dit René : une « logique dépassée [...] des conseils de sexagénaire ». (Leal y Romero, 2001, p. 25). Qu'est-ce que René, sinon la représentation de l'antivaleur et de l'amoralité, du rejet des conventions sociales ?

À titre de récapitulation, le Tableau 1 présente un croisement quadruple des perspectives des protagonistes Jorge et René : deux visions de la *Cosmopolis* et deux visions de la province. Celles-ci peuvent être synthétisées à partir des thèmes des valeurs et des antivaleurs.

Tableau 1. Valeurs et antivaleurs selon le protagoniste et l'antagoniste. Source : élaboration personnelle.

	Jorge	René
Cosmopolis	Antivaleurs	Valeurs
Province	Valeurs	Antivaleurs

Nous avons également relevé le lexique que les personnages associent, au fil de plusieurs scènes de l'œuvre de Leal y Romero (2001), à la province et à la *Cosmopolis* (tableaux 2 et 3).

Tableau 2. Lexique associé à la province selon le protagoniste et l'antagoniste. Source : élaboration personnelle.

La province selon Jorge	La province selon René
L'homme, soumission de la vie au devoir. L'état végétatif comme état utile à la société et à la famille.	L'étouffement, les conventions, les exigences sociales, les devoirs, la pauvreté, l'étroitesse du milieu, le sens du devoir, le sens moral, la mite, le ver rongeur, ce qui est vulgaire, le joug, la monotonie, l'état végétatif, le bureau, la banalité stupide de la vie provinciale.

Tableau 3. Lexique associé à la *Cosmopolis* selon le protagoniste et l'antagoniste. Source : élaboration personnelle.

Paris selon Jorge	Paris selon René
Ce qui est grossier, ce qui rampe.	Ce qui est raffiné, ce qui s'élève.
Rêve ; l'amalgame descriptif que René fait de Paris engendrera les tares du corps et de l'esprit, la ruine de la volonté, la pente du vice, l'hôpital. Joie dangereuse, mauvaises fréquentations, lieux infâmes, affaiblissement de la volonté, perte du sens moral. Art, fête, orgie, sensualisme grossier et vulgaire, avilissement, misère des lupanars, âme souillée et enténébrée, tache, ce qui est abject, misérable et mesquin, ainsi que les petites bêtes, la fange.	Étudier, art, peinture, sculpture, théâtre, sourire de gamin espiègle, joie inépuisable, esprit séducteur, boulevards, fracas éclatant, éclat rayonnant, boutiques de joailliers semblables à des palais de Shéhérazade, le Bois, les routes, les musées, les cabarets, les théâtres, les ateliers des grands maîtres, le règne incontesté de la beauté féminine, le music-hall, le vin, la jeunesse, les verres, les lèvres, la fête, l'esprit, les créations, l'intelligence, le cœur ; l'ivresse de l'amour, de l'art, de l'étude et de la folie ; le beau, le raffiné, la bohème, la beauté, les élans du cœur. Le triomphe, les chefs-d'œuvre, l'âme, l'inspiration divine, le rêve, l'illusion réalisée.

Dans le deuxième acte, nous découvrons René dans son atelier de Montmartre. L'ambiance décrite nous parle de pinceaux, d'un chevalet, d'une statue à moitié modelée, de livres, d'un cendrier rempli de mégots, de revues, de tableaux, d'esquisses et de portraits de célébrités accrochés aux murs. La tour Eiffel est visible – semble-t-il – par la fenêtre (Leal y Romero, 2001, p. 35). Mais derrière cette représentation de l'atelier, qui paraît être celui d'un artiste plasticien, se prépare l'apparition de René. Il semble vivre à Paris depuis un certain temps déjà, et tout ce que Jorge lui avait prédit s'est accompli : il est devenu toxicomane, a perdu son argent, est ruiné, tout comme son père, qui est en outre malade et ne peut même plus retourner dans son foyer de province. Baudín, maître en art, qui aime René « comme s'il était son fils », assume désormais la fonction de Jorge :

> Baudín : – Tu es un artiste, tu as une âme sensible ; tu dois mettre tout ton esprit et toute ton intelligence au service de l'art, et ne pas être comme ces malheureux pour qui tout le bonheur réside dans le vice. N'écoute pas les faux amis et, surtout, René, ne laisse jamais les drogues sataniques, ce grand péché du siècle, planter dans ton corps leurs griffes mortelles [...] c'est un péché de gaspiller les dons que la Providence t'a accordés [...] René, pour l'amour de Dieu, reviens à toi-même [...].
>
> René : (Hors de lui.) – Il n'y a plus rien..., pas un gramme de morphine... ! Que vais-je faire..., que vais-je faire... ?
>
> Baudín : – [...] Ne sais-tu pas que c'est le comble de la déchéance, le dernier échelon de la misère humaine ? Dire morphinomane, c'est dire voleur, c'est dire assassin, car l'homme dominé par ce vice funeste est capable de tout pour assouvir son désir » (Leal y Romero, 2001, p. 37).

Dans ce dialogue, des liens sont établis avec la croyance catholique : les drogues sont présentées comme sataniques (« le péché du siècle ») et le gaspillage des dons accordés par la Providence est condamné. René est devenu dépendant à la morphine. Le passage que nous avons cité précédemment se poursuit par un long sermon que Baudín adresse à René (tandis que celui-ci fouille désespérément tous les recoins de l'atelier), dans lequel il lui expose tous les aspects négatifs de la toxicomanie, notamment qu'elle constitue le refuge des lâches qui

abdiquent leur volonté. Et c'est précisément ce que révèle le comportement de René, puisque, dans ses répliques ultérieures, il ne parvient qu'à énoncer des phrases désespérées liées à son besoin de drogue ; tout tourne autour de celle-ci, au point qu'il menace de mort quiconque refuserait de lui fournir le produit :

> René : – Rien..., rien..., pas un atome... ! Ah... ! Je meurs... ! » (Il s'approche de Baudín et lui parle d'une voix tremblante, plaintive, comme celle d'un enfant qui supplie.) « Maître, pour l'amour de Dieu, au nom de ce qui vous est le plus cher, donnez-moi de la morphine, un gramme, la plus petite dose [...] Ou donnez-moi de l'argent, maître, donnez-m'en vite. Je n'ai pas un centime et j'ai besoin... j'ai besoin de morphine... » (Soudain, d'une voix rauque.) « Mais vite..., tout de suite... ! [...] Laissez-moi aller en chercher... À voler..., à tuer s'il le faut..., mais à m'en procurer [...] Donne-moi de l'argent, misérable, donne-moi de la morphine, donne-moi de la morphine... ou laisse-moi sortir... parce que je te tue... Bandit..., misérable... ! Je te tue..., je te tue..., donne-moi... donne-moi... de la morphine... ! [...] » (Baudín se dégage de l'emprise de René en lui saisissant fermement les poignets. Celui-ci tombe sur le divan et, pris de convulsions et s'arrachant les cheveux, clame son désespoir entre râles et balbutiements.) « Morphine... ! Morphine... ! Morphine... ! » (Leal y Romero, 2001, pp. 38-39).

Finalement, on donne de la cocaïne puis un peu de morphine à René, tourmenté, afin qu'il ne meure pas. Baudín lui ouvre les yeux en lui révélant qu'il ne reçoit plus d'argent de son père, lequel a dilapidé tout son capital en tentant d'entretenir ses vices parisiens déguisés en études, au point d'en arriver à la ruine. Confronté à sa réalité, René se livre alors à de violents reproches:

> René : (D'une voix grave déchirée par l'angoisse.) – Je suis désormais seul..., sans argent..., sans amis... et avec l'immense torture de ma vie inutile... [...] J'ai voulu voler trop haut et je suis tombé les ailes brisées pour ne plus jamais me relever... [...] Ma province... ma douce province... je ne te reverrai plus jamais [...] Père... ! Non, ne regarde pas... ! Maman, maman... ! Que dirais-tu du haut du ciel en me voyant ainsi ? » (Leal y Romero, 2001, pp. 47-48).

Il a enfin touché le fond. L'oiseau transgresseur des valeurs traditionnelles de la province s'est effondré et s'est reconnu dépouillé de ses plumes. Le repentir s'accompagne de la phrase qui donne son titre à l'œuvre elle-même, prédiction de Jorge : il tomberait « les ailes brisées » pour ne plus jamais se relever ; mais Baudín intervient alors comme un envoyé du ciel, au moment de lucidité que connaît René lorsqu'il prend conscience de sa situation et de sa réalité :

> Baudín : – Grâce à Dieu, je suis revenu. Je n'ai pas eu la patience d'attendre jusqu'à demain.
>
> René : – Je veux mourir, maître, je veux mourir.
>
> Baudín : – René, aie du courage. Dieu t'a envoyé ces souffrances pour ton salut. Veux-tu que je t'emmène ? Veux-tu quitter cette vie misérable ?
>
> René : (Abattu.) – Oui... oui...
>
> Baudín : – Alors partons tout de suite. Dans un sanatorium, n'est-ce pas ? Là-bas, ils feront de nouveau de toi un homme... car tu ne l'es plus, pardonne-moi de te le dire ; tu es tombé plus bas encore, au rang des bêtes...
>
> René : – Oui... oui...
>
> Baudín: – Me promets-tu de te corriger ? Renonceras-tu à ces terribles vices ?

René : – Oui... oui...

Baudín: – Grâce à Dieu ! La Providence suit des voies inconnues pour parvenir à l'accomplissement de tous ses desseins. Rends grâce au Ciel, car il t'a ouvert le chemin du bien [...] » (Leal y Romero, 2001, pp. 48-49).

Nous avons précédemment parlé d'un personnage intervenant « comme un envoyé du ciel ». On pourrait également l'interpréter comme une sorte de *Deus ex machina*. Cette péripétie du personnage de Baudín n'est rien d'autre que l'expression de la position idéologique que le dramaturge souhaite voir triompher parmi les deux qui se sont affrontées tout au long de l'œuvre. La présence du sous-thème du catholicisme est manifeste : Dieu, le salut, la Providence, le Ciel. Rappelons que, dans le genre didactique, les personnages simples ne sont que des prétextes permettant de mettre en scène des abstractions qui se manifestent toujours en tant que telles : l'abstraction des valeurs traditionnelles, incarnée ici par Jorge et Baudín ; celle des antivaleurs, incarnée par René. En outre, ce retournement est *in promptu*, puisqu'on attendait son retour pour le lendemain et qu'il survient précisément au moment de la reconnaissance et de la culpabilité. Nous pourrions également reconnaître ici une *anagnorisis* et une catharsis. Nous nous trouvons au climax de l'action, lorsque le personnage succombe sous le choc des deux thèses et que commence à se concrétiser la synthèse : valeur traditionnelle vs antivaleur = triomphe de la valeur traditionnelle. Le troisième acte s'ouvre dans la maison, désormais pauvre, du père de René, qui est ruiné. Don Guillermo est à l'agonie et se trouve accompagné de Jorge et de don Fermín. Lisons :

Don Fermín : – [...] Ne l'ai-je pas dit cent fois ? [...] Pourquoi est-il allé à Paris ? Pour se perdre. [...] Voilà un vieillard qui se meurt peu à peu à cause de son fils. Qui a provoqué sa ruine ? René. Qui a causé sa maladie ? René. Et René finira par tuer son père après s'être tué lui-même... moralement, s'entend. [...] Quand suis-je allé à Paris ? Jamais. Et c'est précisément pour cela que je ne suis ni vicieux ni canaille, mais au contraire un homme très honorable et un bon chrétien. Et ne crois pas que ce soit de la présomption ; Dieu m'a fait ainsi et je lui en rends grâce. » (Leal y Romero, 2001, pp. 51-52).

Les dialogues deviennent de plus en plus explicites quant à la présence du catholicisme : le « bon chrétien », Dieu. Et un personnage qui vit selon cette conception du monde critiquera nécessairement tout ce qui s'y oppose. C'est pourquoi il a répété « cent fois » qu'aller à Paris revenait à se perdre, et il impute à René tous les malheurs qui s'abattent sur son père. Celui-ci lui a écrit, dans une lettre, qu'il était complètement guéri à sa sortie du sanatorium, mais que son âme demeurait malade pour ne pas avoir écouté Jorge lorsque celui-ci lui avait dit que cette voie ne pouvait le conduire qu'à la ruine. Il craint pour la santé de son père et, au moment même où il s'apprête à rentrer chez lui, celui-ci est à l'agonie :

Médecin : (Il arrive précipitamment. Il l'ausculte.) – Mon ami, ici la science ne peut plus rien. La religion est tout. »

Prêtre : (D'une voix grave, mais douce ; solennelle, mais réconfortante.) – Vous allez comparaître devant Dieu. Abandonnez toute pensée mondaine et demandez pardon de toute votre âme...

Don Guillermo : (Il est pris d'une très légère convulsion. Il se redresse légèrement et sa voix n'est plus qu'un souffle.) – René... (Puis, soutenu par le prêtre, sa vie s'éteint peu à peu [...]).

Prêtre : (Solennel, il bénit don Guillermo avec le crucifix) – *Requiescat in pace*... (Leal y Romero, 2001, pp. 57-58).

La science ne peut désormais plus rien, et la religion « est tout ». Le prêtre administre l'extrême-onction. « René » (dernier mot prononcé par son père) arrive presque au même moment que survient le décès :

> René : – [...] Père, pardonne-moi... Tu ne peux pas savoir la douleur que je ressens... Mais désormais je suis devenu quelqu'un de bien... Dieu m'a sauvé. [...] Tu vas guérir... N'est-ce pas ? Papa... réponds-moi... parle-moi... Papa, qu'as-tu... ? Docteur... qu'a-t-il ? Est-il très gravement malade ? Pourquoi ne me répond-il pas... ? Docteur, vite, sauvez-le... une injection... »
>
> Médecin : – Du courage ! Ayez du courage ! Votre père... est mort... (Leal y Romero, 2001, p. 59).

Malgré les repentirs, le sevrage de la drogue, le retour dans son foyer provincial et la promesse de revenir « sur le chemin du Seigneur », nous nous trouvons face à un châtiment divin pour avoir commis les péchés de la drogue et du libertinage. Le père a soutenu à maintes reprises son fils dans ses décisions erronées, au point de sombrer dans la faillite. Certes, le fils s'est amendé et promet désormais d'être quelqu'un de bien, mais le mal qu'il a commis durant son passage dans les ténèbres a laissé une trace que plus aucune lumière terrestre ne pourra désormais éclairer. Ainsi, le châtiment infligé pour avoir transgressé le credo catholique, qui constitue l'un des fondements des valeurs traditionnelles de la province, s'est accompli avec la mort du père. Par là même se consolide la synthèse propre au genre didactique que nous avions déjà annoncée au deuxième acte, au moment du climax. Nous pouvons la formuler de la manière présentée dans le Schéma 2 :

Schéma 2. Opposition entre thèse, antithèse et synthèse. Source : élaboration personnelle.

Thèse des valeurs traditionnelles (tvt) vs thèse des antivaleurs (tav)
=
Synthèse : triomphe de la thèse des valeurs traditionnelles (sttvt)

3.2.3 Personnages

Il est extrêmement important d'approfondir la compréhension des personnages, car sans deux personnages simples opposés, l'œuvre ne pourrait fonctionner ; pas davantage que l'anecdote initiale au moment de l'obtention du diplôme de fin d'études secondaires (province ou *Cosmopolis*), ni le parcours et le dénouement de l'antagoniste, événements marqués par les antivaleurs et par les motifs de la drogue à Paris. Ne nous méprenons pas : ils pourraient porter d'autres noms, s'habiller autrement, avoir une apparence différente, provenir d'un autre milieu ou avoir étudié dans d'autres établissements ; ils devraient néanmoins toujours conserver une opposition idéologique. Cela est inhérent au genre auquel ils appartiennent. Comme nous le verrons ci-dessous, l'œuvre didactique est un genre simple ; Rivera (1989/2001, pp. 58-59) précise en effet que : « Genre simple, personnage simple ; genre complexe, personnage complexe. Nous appelons genres complexes la tragédie, la comédie et la pièce. Et nous appelons genres simples l'œuvre didactique, la tragicomédie et le mélodrame. » (La farce peut, quant à elle, relever indifféremment d'un genre simple ou d'un genre complexe.) Pour compléter cette réflexion, examinons ce qu'expose Alatorre (1999, p. 82) :

> Le personnage simple représente l'abstraction d'une qualité humaine ou d'une force sociale : il s'agit de quelqu'un de bon, de pécheur, d'incrédule, d'exploiteur, d'opportuniste, etc. C'est pourquoi il est clair que, lorsque nous sommes en présence d'un personnage simple, ce que nous observons, ce sont les circonstances qui s'opposent à la qualité qu'il incarne et la manière dont il y réagit.

Jorge et René constituent les abstractions de la société provinciale, engagées dans un jeu d'action-réaction à travers diverses situations : l'école, le travail, Paris, la tradition, la nouveauté. Selon Alatorre, Jorge est le bon et René le pécheur ; le premier incarne le sermon, il est sérieux, poli, prévoyant et moral ; le second manque de sérieux, n'aime pas être remis en question lorsqu'il pense différemment, est attiré par l'aventure, est un dégénéré et fait preuve de légèreté. Les deux personnages se comporteront conformément à leurs positions idéologiques et, même lorsqu'ils aperçoivent l'existence d'alternatives face au danger ou à l'adversité, ils demeureront inébranlables, fermement ancrés dans leur vision du monde. C'est ainsi qu'agissent les personnages simples :

> Du fait qu'il ne montre que quelques facettes de l'être humain réel, le personnage simple est aisément transposable au drame, d'autant plus que ces quelques facettes sont, dans leur écrasante majorité, soit positives, soit négatives. Dans de très rares cas, on peut le qualifier de lucide, car il ne fait pas usage de toutes ses facultés ; dans la plupart des cas, ses réactions sont simples dans la mesure où elles sont unilatérales. Sa simplicité devient évidente parce que, en tant que victime, il n'a pas eu la possibilité de choisir et que, en tant que méchant, il ne prend que partiellement conscience – voire pas du tout – de ses actes ni de leurs conséquences (Rivera, 1989/2001, p. 58).

Nous pourrions aisément placer l'un des personnages du côté positif et l'autre du côté négatif. Lorsque nous lisons le mot « simple », pensons à « prévisible » ou à « abstraction ». Rappelons que les personnages ne sont rien d'autre que de simples prétextes destinés à opposer les valeurs d'un système. Lorsque René part pour Paris, malgré les risques évidents liés à la drogue – au-delà même du dogme catholique – et la possibilité de sa propre déchéance, il ne reconsidère pas sa décision. Bien qu'il sache qu'il existe des alternatives, des dangers, des contradictions et des possibilités d'erreur, alors même qu'il n'a jamais mis les pieds à Paris et qu'il se laisse guider par ce qui se dit, ce qui s'entend et les lieux communs, il demeure inébranlable dans sa position ; et il le restera jusqu'à la fin du drame. Jorge, quant à lui, parle de l'utilité de l'état végétatif pour la société [sic]. Il convient ici d'apporter une précision : puisque le personnage simple, dans ce genre, n'est rien d'autre qu'un réceptacle nominal permettant de matérialiser l'abstraction d'une idéologie, d'une position ou d'une philosophie, nous avons choisi, dans cette étude, de privilégier une ligne d'analyse centrée sur le personnage de Jorge plutôt que sur celui du maître Baudín. Il convient toutefois de signaler que le relais de Jorge est transmis au maître dans le deuxième acte, puis lui est restitué dans le troisième. Il serait redondant d'analyser séparément le personnage de Baudín, puisqu'il remplit exactement la même fonction qu'un Jorge qui aurait tout aussi bien pu partir à Paris pour veiller sur René. L'auteur a néanmoins choisi de lui substituer un personnage paternal, plus âgé, qui assume exactement la même fonction que Jorge, mais qui, associé à la mort du père biologique, pouvait conférer davantage d'impact dramatique à celle-ci. En résumé, la tvt vaut aussi bien pour Jorge que pour Baudín.

À l'inverse, un personnage complexe serait capable d'apercevoir, au moins, les implications que la tristesse et la répétitivité de la monotonie peuvent avoir sur la productivité et le bonheur, ou encore les conséquences possibles de la vie débridée qu'offre Paris. Certes, il pourrait choisir de demeurer dans le milieu le plus conforme à son idéologie ; toutefois, il percevrait au moins les possibilités divergentes et éprouverait un conflit intérieur ou extérieur au moment de tenter de choisir la meilleure option. Or, précisément, un personnage simple ne vacillera jamais dans ses convictions ; il ne se tournera jamais vers celles des autres, et encore moins ne les envisagera. Il accorde une confiance aveugle à ses valeurs, quand bien même celles-ci le conduiraient, selon la proposition de Leal y Romero, vers la lumière (Jorge) ou vers la perdition (René).

3.3 Fonctions sociales de la littérature

L'œuvre remplit cinq des fonctions définies dans le modèle de Vital (1996). Il s'agit des fonctions cognitive, légitimatrice, didactique, orientatrice et de la fonction expressive d'une individualité porteuse de valeurs positives et exemplaires ou d'une crise de ces valeurs. Examinons la première d'entre elles. Selon Vital (1996, p. 17), il s'agit d'une :

> [...] exploration, à travers tous les recoins de la conscience, de l'espace, de l'univers, du temps et des corps, visant à éclairer et à approfondir l'être et l'existence de l'homme dans le monde ; exploration qui, à travers les débats et les monologues des *Frères Karamazov* et des *Démons*, de Fiodor Dostoïevski, ou encore de *La Montagne magique*, de Thomas Mann, cherche à reconnaître dans quelle mesure la littérature a constitué l'un des instruments les plus puissants dont l'homme dispose pour se connaître lui-même et pour connaître le monde.

Chaque conflit ou situation que traversent les deux personnages est entièrement fondé sur leur idéologie, à laquelle ils ne renoncent jamais. Qu'il soit question des valeurs liées à l'école, à la vie, au travail, à la province, à l'étranger, à la drogue, à l'aventure, etc., Jorge répondra toujours à la question « Pourquoi l'homme vient-il au monde ? » à partir de l'horizon des valeurs traditionnelles qui est le sien. L'œuvre remplit pleinement la fonction cognitive, puisque les deux personnages nous offrent les voix à travers lesquelles ils se connaissent eux-mêmes, tout en nous permettant de les connaître.

Rappelons à présent ce qui a été dit du costumbrisme comme style littéraire remplissant une fonction légitimatrice, « où l'écrivain doit répondre aux impératifs et aux exigences d'un certain pouvoir public, qu'il soit étatique, culturel ou économique » (Vital, 1996, pp. 18-19). *Con las alas rotas* décrit des habitudes et des pratiques culturelles idéologiques propres à une communauté représentée par la province ; si l'œuvre ne précise pas de lieux emblématiques permettant d'identifier un espace particulier, elle met néanmoins en scène des types humains, tel Jorge, abstraction de la pensée conservatrice de la province mexicaine. Si l'œuvre, au lieu d'être dramatique, était une peinture en clair-obscur, nous pourrions dire qu'elle remplit une fonction légitimatrice : la lumière éclaire intentionnellement tout ce qui relève des bonnes mœurs de la province, tandis que l'ombre recouvre tout ce qui s'en écarte. La lumière représente les valeurs traditionnelles ; l'ombre, tout ce qui ne les incarne pas. Les dialogues et les actions de Jorge, comme ceux de Baudín, sont animés par une vocation pédagogique. Ils constituent la voix de l'auteur imposant son idéologie. Selon les termes de Vital (1996, p. 26) :

> [...] la fonction didactique est celle dans laquelle la volonté de transformation sociale par le biais de la littérature se manifeste de la manière la plus explicite : l'actant qui la promeut part de la certitude que le discours littéraire peut influer sur la vie collective et contribuer à la transformer dans une direction déterminée.

Con las alas rotas remplit une fonction didactique dans la mesure où son objectif est d'amener le lecteur à adhérer à l'idéologie défendue par Jorge, laquelle repose sur les valeurs traditionnelles de la province mexicaine et, par conséquent, à s'éloigner de la position incarnée par René, étrangère à ces valeurs. Ainsi, l'œuvre s'oppose aux élans du cœur, à l'art, à la fête, à l'orgie, au sensualisme grossier et vulgaire, aux musées, aux cabarets, aux théâtres, aux ateliers des grands maîtres et à la beauté féminine ; en revanche, elle promeut la vie quotidienne, la responsabilité, les conventions sociales, les exigences de la vie en société, le sens du devoir et le sens moral. Oui à la province, non à la *Cosmopolis*.

Lorsqu'une œuvre cherche à inculquer une idéologie, elle oriente en même temps vers un système de valeurs déterminé. Vital (1996, p. 29) présente ensuite la fonction orientatrice :

> [...] elle cherche à être systémique et systématique, à appartenir à un système et à constituer elle-même un système ; [...] elle entend guider les lecteurs dans une direction de nature sociale. Elle présente des paradigmes individuels de conduite collective. [...] Cette fonction se manifeste lorsque aucun des grands discours hégémoniques (religion, philosophie, science, politique) n'apporte de réponse aux préoccupations les plus pressantes d'une époque.

La pensée incarnée par le personnage de Jorge appartient au système des valeurs traditionnelles ; elle le constitue également, puisque ses opinions, ses perspectives et ses « sermons » contribuent activement à sa confirmation, à sa diffusion et à sa perpétuation. Elle lui appartient dans la mesure où elle y adhère, l'approuve et le cautionne. En outre, les éléments qui composent les dialogues et les actions de Jorge correspondent aux paradigmes de ce système, lesquels procèdent d'une conduite collective et se trouvent mis en relief dans la singularité du personnage, tout comme dans les réactions de ceux qui l'entourent au sein de l'œuvre.

Parallèlement, l'idéologie du personnage de René correspond au système de la *Cosmopolis*, au sein duquel les valeurs traditionnelles ne sont pas dominantes. Elle contribue à la constitution de ce système et lui appartient selon les mêmes principes que ceux que nous avons mis en évidence à propos de Jorge. Toutefois, les discours des deux personnages réagissent de manière inverse : ce qui est blanc pour l'un est noir pour l'autre, ce qui apparaît clairement lorsque l'on observe le fonctionnement de leurs paradigmes respectifs. La fonction orientatrice se réalise donc à un double niveau, puisque les valeurs traditionnelles du système provincial comme leur négation au sein du système de la *Cosmopolis* cherchent, chacune depuis sa propre position, à apporter des réponses aux préoccupations les plus importantes de l'époque, sans se fonder entièrement sur la religion, la philosophie, la science ou la politique, mais plutôt en empruntant à chacune de ces sphères certains éléments leur permettant de justifier leur existence. Les valeurs traditionnelles de la province, telles qu'elles sont exposées dans cette œuvre de Leal y Romero, sont certes renforcées par le catholicisme ; toutefois, l'ensemble du comportement provincial ne repose pas exclusivement sur celui-ci.

Enfin, cette œuvre remplit une cinquième fonction : celle de l'expressivité d'une individualité porteuse de valeurs positives et exemplaires ou de la crise de ces valeurs. Selon Vital (1996, p. 37), cette fonction se caractérise par le fait qu'elle « [...] offre des exemples d'une individualité porteuse de valeurs positives et exemplaires, ainsi que de la crise à laquelle ces valeurs sont confrontées lorsqu'elles se heurtent à la réalité ». Cette fonction vient compléter la précédente dans l'œuvre. *Con las alas rotas* l'assume même à un double titre : Jorge incarne les valeurs positives et exemplaires, tandis que René représente la crise de ces mêmes valeurs. Les voies qu'ils empruntent pour atteindre le succès sont aussi divergentes que peuvent l'être la province mexicaine et la *Cosmopolis* parisienne des années 1920, période qui correspond à la fois au temps interne de l'œuvre et à celui de son écriture par l'auteur.

3.4 Approche dramaturgique

Dans cette section, nous nous concentrerons sur l'interprétation des idéologies des personnages de *Con las alas rotas* (1925) en appliquant la théorie dramaturgique d'Erving Goffman, telle qu'elle est développée dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1981/1997). Nous examinerons cinq métaphores : la scène principale et la façade, les coulisses, les masques sociaux, le conflit et l'effondrement.

3.4.1 La scène principale et la « façade »

La façade est la partie de la représentation qui est présentée au public. À travers son apparence, son comportement et les objets qui l'entourent, l'acteur construit une réalité que le public est invité à accepter comme légitime. En ce sens, Jorge assume un rôle bien défini : celui de défenseur

des valeurs traditionnelles. Sa « façade » est celle d'un homme profondément moral, qui agit comme le représentant de l'ordre et du devoir catholiques. Chacune de ses interactions est conçue de manière à souligner ces valeurs et à les imposer à ceux qui l'entourent. Sa scène principale serait la province mexicaine, où ces valeurs revêtent une importance particulière et où il dispose d'un public susceptible de recevoir son message. René, en revanche, construit sa façade dans la *Cosmopolis* parisienne, où il met en scène une quête de l'art et de la liberté. Sa représentation dans cet espace met en avant les valeurs de la bohème, de l'hédonisme et de la rupture avec les structures conventionnelles.

3.4.2 Les coulisses

Les coulisses sont l'espace situé hors du regard du public, où les individus peuvent se retirer de la représentation et se détendre. Dans cet espace, les acteurs peuvent préparer leurs rôles à venir ou se comporter de manière plus naturelle. Goffman suggère que derrière chaque rôle public existe un espace intime où se révèle le véritable être de l'individu. Dans le cas de Jorge, ses coulisses pourraient refléter des doutes ou des tensions intérieures (bien que le personnage, en tant que personnage simple, ne les manifeste pas explicitement). Toutefois, son dévouement absolu à l'ordre et à la religion pourrait dissimuler une certaine rigidité à l'égard de toute alternative. Dans le cas de René, les coulisses deviennent plus évidentes lorsqu'il s'effondre émotionnellement sous l'effet de l'addiction et du désespoir. Cet espace contraste radicalement avec la liberté et l'exubérance qu'il cherche à projeter publiquement.

3.4.3 Les masques sociaux

Les individus se présentent comme des acteurs qui interprètent une série de rôles et, ce faisant, revêtent des masques sociaux qui dissimulent leur véritable être. Ces masques sont nécessaires pour répondre aux attentes sociales du moment. Dans cette perspective goffmanienne, les deux personnages représentent des idéologies fixes qui fonctionnent comme des « masques ». Jorge utilise son masque pour persuader et renforcer un ordre moraliste, tandis que René s'appuie sur le sien pour projeter une image d'autonomie et d'authenticité, laquelle finit par s'effondrer dans sa tragédie personnelle.

3.4.4 Le conflit dramaturgique

Goffman soutient que les interactions sont, en elles-mêmes, des performances et que les conflits surgissent lorsque les représentations ne sont pas cohérentes avec les attentes du public. Autrement dit, le conflit dramaturgique apparaît lorsque l'acteur n'est pas en mesure de gérer les attentes de son public ou les divergences entre les différents rôles qu'il assume dans des contextes distincts. La tension produite par ces attentes contradictoires engendre un conflit au sein même de la représentation. Dans *Con las alas rotas*, ce conflit dramaturgique s'articule autour de la confrontation idéologique : la représentation que René donne de lui-même face à Paris entre en contradiction avec les valeurs provinciales qui l'ont façonné et, finalement, son public (la société ainsi que sa propre conscience) le rejette.

3.4.5 L'effondrement de la représentation

Lorsque l'acteur perd le contrôle de sa représentation et que l'image qu'il projetait s'effondre, se produit ce que l'on pourrait appeler l'effondrement de la représentation. Celui-ci survient lorsque la cohérence entre le comportement visible et les attentes du public se rompt. Le dénouement de René illustre ce que Goffman pourrait qualifier d'échec d'une représentation. Sa chute « les ailes brisées » symbolise non seulement son effondrement personnel, mais aussi l'écroulement de la façade qu'il avait tenté de maintenir à Paris. Le « public » (Baudín et lui-même) est témoin de cet effondrement et le réoriente vers le « rôle » que la société considère comme approprié : le repentir et l'adhésion aux valeurs traditionnelles.

IV. Conclusions

Au moyen du modèle thématologique appliqué à l'analyse sociofonctionnelle du drame, nous avons examiné différents aspects relatifs au genre et à sa composition dramatique, aux fonctions sociales ainsi qu'au modèle dramaturgique. Nous pouvons affirmer que *Con las alas rotas* est une œuvre relevant du genre didactique, dans laquelle la thèse des valeurs traditionnelles entre en conflit avec celle des antivaleurs. Par sa dramaturgie, Leal y Romero prend parti pour la première de ces deux thèses. Pour ce faire, il s'appuie sur le personnage qui incarne l'antithèse, René, figure profondément malheureuse. Il part à Paris à la poursuite de ses rêves d'artiste et n'y trouve que la toxicomanie et la ruine. Selon le dramaturge, un tel individu n'est pas un homme. Seul celui qui suit à la lettre la voie catholique, celle des valeurs traditionnelles, en se tenant à l'écart des vices sociaux et des péchés capitaux, mérite d'être appelé homme. Le choix effectué par Leal y Romero confère à l'œuvre une plus grande force démonstrative, puisque le genre didactique suppose l'apparition de personnages simples et facilite ainsi la construction d'une tension dramatique qui se maintient tout au long de la pièce. Les deux idéologies s'y affrontent constamment, qu'il soit question de l'école, du travail, de la vie quotidienne, de l'existence sous d'autres latitudes, de l'art, de la science, des parents, des enfants ou encore des coutumes. Les deux faces de la médaille sont toujours présentes, mais le dramaturge souhaite clairement que celle des valeurs traditionnelles l'emporte.

Une lecture à partir des valeurs de l'époque nous invite à considérer que, dans *Con las alas rotas* de Leal y Romero, René est un oiseau en chute libre. L'auteur a choisi de lui briser les ailes, celles qui aspiraient à s'élever vers une formation artistique dans les meilleures écoles du Paris de l'époque. Son objectif est d'enseigner au spectateur que la vie traditionnelle est celle qui mérite d'être vécue, celle qui est « juste », tandis que toute existence orientée vers ce que recherchait René, tout ce qui est associé à la « bohème », s'engage sur une voie opposée, celle de l'indésirable.

Une lecture plus contemporaine nous permettrait d'observer que l'objectif de l'œuvre est d'aligner (d'aliéner) le spectateur, en coupant les ailes de tout envol divers, différent, en l'incitant à un vol rectiligne qui, depuis, vers, pour et par les valeurs traditionnelles, vienne y atterrir. Dans certains secteurs de notre société, ce type de dynamiques et de comportements demeure en vigueur à travers des voix telles que : « Si tu ne suis pas cette voie, cela se passera très mal pour toi. Artiste ? Tu vas mourir de faim ; cela n'est d'aucune utilité, c'est la voie de l'oisiveté, de la prostitution ; cherche plutôt quelque chose d'utile. » On incite à suivre la voie traditionnelle.

En appliquant la théorie dramaturgique de Goffman, nous pouvons voir que les personnages, Jorge et René, ne représentent pas seulement des systèmes de valeurs opposés, mais qu'ils sont également des acteurs sur une scène plus vaste qui cherche à modeler les perceptions et les attitudes du spectateur. L'œuvre utilise ces personnages et leurs représentations respectives pour guider le public vers l'acceptation des valeurs traditionnelles, en recourant à la structure dramatique pour renforcer les leçons morales. Ainsi, Goffman nous permet de comprendre comment les interactions sociales et la présentation du « moi » s'entrelacent avec la fonction pédagogique de l'œuvre, dans laquelle les idéologies et les valeurs sociales s'affrontent de manière explicite.

On peut considérer *Con las alas rotas* comme une œuvre dans laquelle les personnages ne sont pas seulement les porte-parole de systèmes de valeurs opposés, mais également des acteurs sur une scène plus vaste qui cherche à orienter les perceptions et les idéologies du spectateur. Cela renforce l'intention pédagogique de l'œuvre ainsi que la rigidité des positions qui y sont représentées.

Cette lecture a également permis de comprendre de quelle manière cette production dramatique de l'Aguascalientes de la première moitié du XXe siècle reflète un questionnement et une inquiétude à l'égard des fondements sur lesquels repose la société. Elle indique l'existence de

perspectives qui égarent, déforment ou manipulent les valeurs, au moyen d'une vision manichéenne projetée vers les horizons de la jeunesse d'une province mexicaine. Une jeunesse qui correspond aujourd'hui à celle de nos grands-parents, puisque l'œuvre a été écrite en 1925 et a été représentée depuis lors jusqu'à nos jours. Et pourtant, malgré la distance temporelle, la persistance de ces perspectives manichéennes demeure aujourd'hui au sein de l'espace le plus reconnaissable du Bajío mexicain et de ses manifestations socioculturelles : les valeurs exaltées, les coutumes et traditions, les choix politiques, les fêtes populaires et la religion.

Références

Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. Escenología.

Beristáin, H. (2004). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.

Chardin, P. (1994). Temática comparatista. Dans Bruner, P. & Chirel, Y. (1994). *Compendio de literatura comparada* (pp. 132-147). Siglo XXI Editores.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel.

Geertz, C. (1983). *Conocimiento local*. *Ensayo sobre la interpretación de las culturas.* Paidós.

Goffman, E. (1981/1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Amorrortu editores.

Leal y Romero, A. (2001). *Teatro para hombres solos*. Instituto Cultural de Aguascalientes.

López, L. & Lagré, L. (dirs.) (2015). *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea.* Universidad Nacional de las Artes.

Nietzsche, F. (1895/2007). *El anticristo.* Alianza Editorial.

Padilla, C. (2015). *Los valores tradicionales en tres obras dramáticas de Aguascalientes de la primera mitad del siglo XX: Con las Alas Rotas (1925), ¡Ya viene Gregorio Esparza! (1941) y Un Alfiler en los Ojos (1950).* [Mémoire de master, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México].
http://hdl.handle.net/11317/309

Padilla, C. (2019). *Rupturas y continuidades del teatro en Aguascalientes*. Instituto Cultural de Aguascalientes/Secretaría de Cultura.

Padilla, C. (2024). *El cenzontle amordazado. Los valores tradicionales en el teatro aguascalentense.* Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Pageaux, D.-H. (1994). Thèmes. En *La littérature générale et comparée*. Armand Colin.

Rivera, V. (1989/2001). *La composición dramática.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Vital, A. (1996). *Conjeturas verosímiles*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios.

Rokeach, M. (1962). *The open and closed mind*. Basic Books.