

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉOLOGIE**

**PAR  
CATHERINE GÉLINAS**

**LE VISAGE DU SUJET CROYANT DANS LE THÉÂTRE FRANCOPHONE DES  
ANNÉES '50**

**SEPTEMBRE 2005**

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à madame Thérèse Nadeau-Lacour, ma directrice de recherche. Merci pour votre soutien constant.

## RÉSUMÉ

Cette recherche en théologie pratique, à la frontière entre l'anthropologie théologique, les sciences religieuses et la littérature contemporaine, s'intéresse au sujet croyant dans le contexte de crise qu'il connaît en Occident depuis un demi siècle. La décennie 1950-1960, qui suit la Deuxième Guerre mondiale et précède le Concile Vatican II, est apparue en tant que période charnière comme un terrain propice pour l'analyse des premiers symptômes de cette crise. La littérature dramaturgique de cette époque, à travers ses pièces les plus emblématiques, offre un corpus idoine dans lequel le sujet en situation décisionnelle donne à voir directement l'expérience croyante dans laquelle s'enracine son action.

Les six pièces retenues (*Becket ou l'Honneur de Dieu*, de Jean Anouilh; *Le Cardinal d'Espagne*, de Henry de Montherlant; *Les Justes*, d'Albert Camus; *Le Diable et le Bon Dieu*, de Jean-Paul Sartre; *En attendant Godot*, de Samuel Beckett; *Les Chaises*, d'Eugène Ionesco) sont analysées grâce aux analyses textuelles (rhétorique, narrative et pragmatique) qui empruntent largement aux travaux de Paul Ricoeur, de Jean Ladrière et de Thérèse Nadeau-Lacour. Une scène majeure de chaque pièce a été analysée et a permis de dévoiler le visage du sujet croyant dans le théâtre francophone des années '50.

Contrairement à l'hypothèse d'abord formulée qui prévoyait trouver trois visages du sujet croyant cohérents avec la classification traditionnelle des pièces, les analyses ont révélé la forte présence de l'absurde dans toutes les pièces et l'absence dans le sujet croyant mis en évidence d'une dimension religieuse affirmée, quel que soit le thème abordé. Une seule pièce, *Becket*, d'Anouilh, se démarque dans la mesure où le personnage principal semble échapper aux conséquences négatives qui affectent à des degrés divers les protagonistes des autres pièces. Trois visages du sujet croyant émergent de l'étude : un visage souffrant, un masque mortuaire et un visage interrogatif. Ils révèlent, chacun à sa manière, que les turbulences qui les affectent sont celles de leur dimension relationnelle enracinée dans une crise de l'intériorité; un sujet hors de lui, hors de son intériorité et incapable d'entrer en relation, un sujet qui, ayant de la difficulté à



croire, a aussi de la difficulté à aimer et à espérer. Un tel constat renverse l'opinion généralement admise selon laquelle la crise du sujet croyant serait une conséquence de la crise du sujet moderne. La recherche s'ouvre sur de nouvelles perspectives engendrées par ce renversement.

## TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 1 INTRODUCTION.....	1
1.1 "Temps de crise" .....	1
1.2 "Crise de l'intériorité" .....	5
1.3 Crise du sujet croyant.....	8
1.3.1 "Croyant" : un terme ambigu .....	8
1.3.2 "Croyant" : un concept en crise? .....	11
1.4 Une première question .....	16
1.5 Le théâtre comme lieu révélateur du sujet, du sujet en crise.....	17
1.6 Une question centrale.....	22
1.7 Inventaire de la recherche actuelle.....	23
1.8 Méthode.....	24
1.9 Hypothèse et plan.....	31
 CHAPITRE 2 LES AUTEURS "NÉO-CLASSIQUES" .....	 33
2.1 <i>Becket, ou l'Honneur de Dieu</i> , de Jean Anouilh .....	33
2.1.1 Introduction.....	33
2.1.2 Structure de la scène.....	38
2.1.3 Analyse des récits.....	41
2.1.4 Nouvelle identité et conséquences éthiques de l'expérience de Becket.....	53
2.1.5 L'honneur .....	68
2.1.6 «Becket ambigu dont j'avais besoin» Synthèse.....	70
2.2 <i>Le Cardinal d'Espagne</i> , de Henry de Montherlant.....	78
2.2.1 Introduction.....	78
2.2.2 Les matériaux de la scène .....	81
2.2.3 Analyse de la réplique-clef .....	88
2.2.4 «Je ne puis sortir de la prison que je suis pour moi-même.» Synthèse .....	104
2.3 Le sujet croyant "néo-classique". Synthèse.....	106
2.3.1 Du Dieu caché au Dieu que l'on cache .....	106
2.3.2 «Service inutile».....	110

CHAPITRE 3 LES "DRAMATURGES-PHILOSOPHES" .....	113
3.1 <i>Les Justes</i> , d'Albert Camus .....	113
3.1.1 Introduction.....	113
3.1.2 Analyse narrative; les verbes .....	125
3.1.3 Analyse sémantique.....	135
3.1.4 La transcendance de la Cause .....	141
3.1.5 La justice ou l'amour? Synthèse .....	143
3.2 <i>Le Diable et le Bon Dieu</i> , de Jean-Paul Sartre .....	146
3.2.1 Introduction.....	146
3.2.2 Analyse .....	155
3.2.3 Dieu ou l'homme? Synthèse .....	164
3.3 Le sujet croyant "philosophique". Synthèse .....	167
 CHAPITRE 4 LES AUTEURS DE "L'ABSURDE" .....	171
4.1 <i>En attendant Godot</i> , de Samuel Beckett .....	171
4.1.1 Introduction.....	171
4.1.2 La répétition principale.....	174
4.1.3 La brisure .....	194
4.1.4 <i>En attendant Godot</i> . Synthèse.....	197
4.2 <i>Les Chaises</i> , de Eugène Ionesco .....	201
4.2.1 Introduction.....	201
4.2.2 Analyse rhétorique et sémantique .....	207
4.2.3 <i>Les Chaises</i> . Synthèse.....	215
4.3 Sauve qui peut! Le sujet croyant "absurde". Synthèse.....	218
 CHAPITRE 5 ULTIMES SYNTHÈSES ET PERSPECTIVES.....	221
5.1 Trois visages .....	222
5.1.1 Un visage souffrant .....	223
5.1.2 Un masque mortuaire .....	232
5.1.3 Un visage interrogatif? .....	241
5.2 La crise du sujet croyant.....	249

5.2.1 La crise relationnelle .....	249
5.2.2 La crise de l'intériorité .....	257
5.3 Perspectives .....	262
5.3.1 La crise de la croyance à la source de la crise du sujet? .....	262
5.3.2 Deux pistes de recherche .....	263
BIBLIOGRAPHIE .....	266
ANNEXES .....	276
Texte complet de la scène étudiée dans <i>Becket ou l'Honneur de Dieu</i> , de Jean .....	
Anouilh, Acte IV .....	276
Texte complet de la scène étudiée dans <i>Le Cardinal d'Espagne</i> , de Henry de .....	
Montherlant, Acte III, scène II .....	284

## CHAPITRE 1

### INTRODUCTION

«Pascal s'étonne que l'on puisse vivre en dehors de la vérité révélée qui rend à la créature son "lieu" et lui offre la joie.» Albert Béguin<sup>1</sup>

«La vérité est si obscurcie en ce temps et le mensonge si établi qu'à moins que d'aimer la vérité on ne saurait la connaître.» Pascal<sup>2</sup>

#### 1.1 «Temps de crise»<sup>3</sup>

D'aucuns aujourd'hui partageraient l'étonnement de Pascal en même temps qu'ils constateraient un certain égarement de nos contemporains ayant du mal à se situer, à poser le pied sur un fondement solide afin d'avancer, sur un fil de fer peut-être mais d'avancer tout de même joyeusement vers ce qui pourrait être leur bonheur. C'est presque devenu un lieu commun d'affirmer que l'homme<sup>4</sup> de ce début de siècle et de millénaire vit une crise éthique sévère, corollaire d'une crise profonde du sens. Il est en effet convenu de reconnaître aujourd'hui que la civilisation occidentale est en crise.<sup>5</sup> Les grands changements amorcés avec les Lumières qui, au XXe siècle, semblaient être à leur apogée avec l'explosion des sciences, laissent apparaître des limites, pire, des nuisances et des conséquences déshumanisantes. Alors que la raison brille, l'homme paraît, pour

<sup>1</sup>BÉGUIN, Albert, *Pascal par lui-même*, Paris, Seuil, [Écrivains de toujours], 1952, p. 46.

<sup>2</sup>PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962. 739 (864) Le premier numéro correspond à la numérotation de l'édition Lafuma et celui entre parenthèses à l'édition Brunschvicg.

<sup>3</sup>DE CANDIDO, L. art. «Crise», dans DE FIORES, Stefano et Tullo GOFFI, *Dictionnaire de la vie spirituelle*, Paris, Cerf, 1983, p. 224.

<sup>4</sup>Le masculin est utilisé dans cette recherche afin d'alléger le texte. Le mot "homme" est employé à titre épïcène.

<sup>5</sup>Plusieurs auteurs ont relevé cette crise, par exemple : TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992; SOULETIE, Jean-Louis, *La crise, une chance pour la foi*, [Interventions théologiques], Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2002; GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 1995, p.29 : «Si la crise de l'Occident - son "délabrement"- explique qu'il ne rayonne plus, reste à se demander à quoi tient, en dernière analyse, cette "crise".» «C'est une conviction bien assise que le temps actuel marque un tournant déterminant dans les contenus de la civilisation. Temps de crise, donc.» DE CANDIDO, L., *Op.Cit.*, p. 224.

certains, sombrer dans les ténèbres. Où sont les Lumières? Le triomphe d'une certaine rationalité techno-scientifique serait-il, en fait, un échec? «L'homme n'a pas seulement perdu le sens de sa propre existence; il constate aussi qu'il est incapable de réaliser sa propre humanité.»<sup>6</sup> Pour de nombreux penseurs, une autre ère commence; ils parlent de post-modernité et même d'une «ère du vide».<sup>7</sup> Mais faut-il se surprendre de cette crise alors que Pascal, un moderne qui a vécu à l'orée des Lumières, critique déjà leur mise en place comme par anticipation et voit d'une lucidité bouleversante et saisissante ce qui leur manque tant pour qu'elles soient éclairantes : pour lui, la Vérité qui peut seule faire la lumière sur notre condition humaine risque de leur devenir étrangère : «Sans le Créateur, la créature s'évanouit.»<sup>8</sup> Il est vrai qu'un des piliers des Lumières est l'anthropocentrisme sur lequel elles s'appuient et par lequel «le *sujet personnel* s'affirme comme réalité première du monde.»<sup>9</sup>

«Dans la culture de notre temps, sont apparues des zones de turbulences majeures dans le domaine du savoir comme dans celui de la pratique, distinction consacrée par Kant et qui est elle-même remise en cause aujourd'hui. Ce qui est bousculé, voire déconstruit, n'est rien de moins que les concepts régulateurs de la culture occidentale des quatre derniers siècles. L'ébranlement va même jusqu'à affecter certaines fondations vieilles de quelque vingt-cinq siècles. Parmi ces concepts régulateurs, une certaine conception postcartésienne et postkantienne du sujet, fruit d'une rationalité à la fois efficace (elle a engendré le monde des sciences) et mutilante (elle a relégué aux oubliettes du savoir tout ce qui dans le sujet pouvait apparaître comme facteur de résistance à cette rationalité techno-scientifique).»<sup>10</sup>

En effet, «si l'on s'en tient aux prétendues certitudes de l'intelligence, tout est absurde, incompréhensible, dérisoire, ou bien tout est terrifiant, lourd de menaces.»<sup>11</sup> Voilà des

---

<sup>6</sup>GIUSSANI, Luigi, *La conscience religieuse de l'homme moderne*, Paris, Cerf, 1999, p. 58.

<sup>7</sup>Par exemple : LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Cerf, 1961; JAULIN, Robert, *Les chemins du vide*, Paris, Christian Bourgeois, 1977; GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985; VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, [L'ordre philosophique], Paris, Seuil, 1987; CASTORIADIS, Cornélius, *La montée de l'insignifiance*, [La couleur des idées], Paris Seuil, 1996; LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

<sup>8</sup>Vatican II, *Gaudium et Spes*, 36, par. 3.

<sup>9</sup>BRUGUÈS, Jean-Louis, *Précis de théologie morale générale*, Tome 1 Méthodologie, Paris, Mame, 1994, p. 71. En italique dans le texte.

<sup>10</sup>NADEAU-LACOUR, Thérèse, «L'expérience comme matériau privilégié pour une anthropologie théologique du sujet croyant.», dans *Laval théologique et philosophique*, 56, 1 (février 2000), p. 66.

<sup>11</sup>BÉGUIN, Albert, *Op.Cit.*, p. 47.

thèmes bien connus des hommes de ce temps. Comment, une fois de plus, ne pas être interpellé par Pascal, bien que «trois siècles nous séparent de ce contemporain»?<sup>12</sup> «La dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent.» «C'est le cœur qui sent Dieu et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi.»<sup>13</sup> Les points de repère fondamentaux de l'existence humaine, tels la vérité, la liberté, la quête de sens et de bonheur et la relation à l'autre jusqu'à son point culminant avec Dieu étant ébranlés, on peut en conclure que cette crise affecte directement le *sujet* qui, depuis les Temps Modernes, est au cœur de notre civilisation.<sup>14</sup> Le sujet est ici, d'abord et avant tout, considéré comme une *personne*.<sup>15</sup> Des doctrines personnalistes, on peut extraire quelques caractéristiques de la personne, que nous adoptons pour notre réflexion. Ainsi, la personne est complexe et une à la fois (corps, âme, esprit, cœur; intelligence, affectivité, etc)<sup>16</sup>, unique (originale)<sup>17</sup>, relationnelle (rapports aux autres, au monde, à soi,

<sup>12</sup>PASCAL, Blaise, *Op.Cit.*, p. 20, préface d'André Dodin, c.m.

<sup>13</sup>*Ibid.*, 188 (267) et 424 (277).

<sup>14</sup>«Tels sont les trois malaises de la modernité dont j'aimerais traiter dans ce livre. Le premier concerne ce qu'on pourrait appeler une perte de sens : la disparition des horizons moraux. Le deuxième concerne l'éclipse des fins, face à une raison instrumentale effrénée. Et le troisième porte sur la perte de la liberté.» TAYLOR, Charles, *Op.Cit.*, p. 22. Et, comme en écho : «L'homme : avec son ouverture à la vérité et à la beauté, son sens du bien moral, sa liberté et la voix de sa conscience, son aspiration à l'infini et au bonheur, l'homme s'interroge sur l'existence de Dieu.» *Catéchisme de l'Église catholique (CEC)*, Ottawa, CECC, 1993, no 33.

<sup>15</sup>«Expression ultime de cette "découverte de la subjectivité" qui, selon Merleau-Ponty, s'est approfondie en trois siècles, de Montaigne à Kierkegaard, les philosophies de la personne ne se sont guère systématisées qu'au XXe siècle...» JERPHAGNON, Lucien, art. «Personne (philosophies de la) », dans *Encyclopaedia Universalis*, t.17 Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1995, p.927.

<sup>16</sup>«Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradictions, quel prodige? Juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur, gloire et rebut de l'univers. Qui démêlera cet embrouillement?» PASCAL, Blaise, *Op.Cit.*, 131 (434). Cette pensée montre bien la complexité de l'homme, en même temps que la nécessité de son unité, du rassemblement de toutes ses facultés en un ordre viable. Elle montre aussi le mystère qu'est l'homme pour lui-même. «Corps et âme, mais vraiment un...» *Gaudium et Spes*, 14, 1. «Un choc en retour apparaît depuis quelques années à des niveaux divers : ainsi, par exemple, on revendique des pratiques et des savoirs, des éthiques mêmes, capables de prendre en compte l'être humain comme *sujet intégral*.» NADEAU-LACOUR, Thérèse, «L'expérience comme matériau privilégié pour une anthropologie théologique du sujet croyant.», *Op.Cit.*, p. 66. Bien sûr, l'homme est un être de raison, mais nous privilégions le "*cogito spirituel*" selon Aimé Forest plutôt que le *cogito* de Descartes, qui rapporte tout à la raison et ne rassemble pas tout l'être. Nous approfondirons tout au long de cette recherche une anthropologie dont nous esquissons ici quelques fondements majeurs.

<sup>17</sup>«D'un coup la vérité banale : "Je suis moi", "J'existe d'une existence singulière, absolument incommunicable", est brusquement vécue dans une lumière aveuglante qui ne vient pas du monde et sur un mode affectif d'une force irrésistible qui ne traduit aucun tumulte charnel. [...] Et il est vraisemblable que le *Cogito* cartésien est la réminiscence et la traduction intellectuelle d'une expérience de cette sorte faite avant le "Discours" et les "Méditations", au moment de la fameuse nuit de novembre 1619.» BORNE, Étienne, «Pour une doctrine de l'intériorité», dans Centre catholique des intellectuels français, *Intériorité et vie spirituelle*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no7, avril 1954, p. 67. «Nous ne

à Dieu)<sup>18</sup> et mystère<sup>19</sup>. L'homme aspire au bonheur; c'est la recherche qui détermine toutes ses actions. Cet appel au bonheur<sup>20</sup> est en même temps une soif d'infini, une exigence de dépassement<sup>21</sup>. L'homme ne peut que monter, devenir plus grand que lui-même, s'il veut vivre véritablement en tant qu'homme, s'il veut être pleinement : «...l'homme passe infiniment l'homme...»<sup>22</sup>. Cette ascension qui est mouvement intérieur et spiritualisation est vitale, «car un homme qui ne cheminerait plus ne serait plus du tout un homme.»<sup>23</sup> Enfin, on ne peut passer sous silence une autre caractéristique essentielle de l'homme; elle articule pour une large part les anthropologies théologiques : il est créature, ce qui l'engage dans une voie bien particulière mais qui prend en compte les caractéristiques susmentionnées. Cependant on observe que si, d'un côté, l'individu revendique toute la place, d'un autre, l'être humain est en fait de plus en plus *objectivé*. Peut-être est-ce parce que l'élan vers l'infini, vers le transcendant tombe "à plat" puisque la dimension verticale de l'existence n'est que rarement prise en compte de nos jours<sup>24</sup>. Nécessairement cet "aplatissement"<sup>25</sup> de la vie rend aussi le sujet "plat", semblable à

---

pouvons d'aucune manière acquérir la certitude de nous-mêmes sans éprouver la présence et la possession tout intime de l'âme.» FOREST, Aimé, «L'intériorité spirituelle et l'idéalisme», *Ibid.*, p. 77.

<sup>18</sup>«Si les autres m'échappent, je m'échappe à moi-même, car ma substance est faite d'eux.» MARCEL, Gabriel, *Présence et immortalité*, Paris, Flammarion, 1959, p. 29. «Nous ne sommes présents à nous-mêmes que dans le mouvement qui nous porte au dehors.» FOREST, Aimé, «L'intériorité spirituelle et l'idéalisme», *Op.Cit.*, p. 85.

<sup>19</sup>«...mon être c'est beaucoup plus que mon être.» MARCEL, Gabriel, *Le mystère de l'être*, tome 2, Paris, Aubier, p. 39. «J'aboutissais ainsi à cette conclusion qu'il y a un mystère de l'âme et du corps et non pas un problème, et cette distinction entre problème et mystère devait prendre pour moi une importance toujours plus grande, le problème étant quelque chose qui est posé devant moi - *objectum* - au lieu qu'au mystère je participe de telle façon que j'y suis engagé.» MARCEL, Gabriel, «Théâtre et philosophie. Leurs rapports dans mon œuvre», Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no2, octobre 1952, pp. 23-24.

<sup>20</sup>«Tous les hommes recherchent d'être heureux.» PASCAL, *Op.Cit.*, 148 (425). «Tous certainement nous voulons être heureux, et dans le genre humain il n'est personne qui ne donne son assentiment à cette proposition avant même qu'elle ne soit pleinement énoncée.» AUGUSTIN, *mor.eccl.1,3,4.* (CEC no 1718).

<sup>21</sup>«Le désir de Dieu est inscrit dans le cœur de l'homme, car l'homme est créé par Dieu et pour Dieu ; Dieu ne cesse d'attirer l'homme vers Lui, et ce n'est qu'en Dieu que l'homme trouvera la vérité et le bonheur qu'il ne cesse de chercher.» CEC, *Op.Cit.*, no 27.

<sup>22</sup>PASCAL, Blaise. *Op.Cit.*, 131 (434). Pascal, lecteur de saint Bernard de Clairvaux : «L'homme cherche ses biens les plus hauts en cette part de lui-même par laquelle l'homme dépasse l'homme, c'est-à-dire en son âme.» *Traité de l'amour de Dieu*, [Sources chrétiennes], Paris, Cerf, 1993, par.2 (p. 67.).

<sup>23</sup>MARCEL, Gabriel, *Le mystère de l'être*, tome 2, p. 129. Cf. aussi son ouvrage *Homo viator*, Paris, Aubier, 1963.

<sup>24</sup>«Certes, il y a toujours eu des perspectives qui niaient la transcendance. Mais cette négation revêt aujourd'hui une ampleur et une profondeur nouvelles.» QUERALT, A., art. «Croyant», dans DE FIORES, Stefano et TULLO GOFFI, *Dictionnaire de la vie spirituelle*, *Op.Cit.*, p. 241.

<sup>25</sup>TAYLOR, Charles, *Op.Cit.*, p. 15.



l'objet. Le «supplément d'âme» qu'appelait Bergson<sup>26</sup> ne serait pas encore survenu puisque l'homme semble décidé plus que jamais à être le maître absolu du monde. En effet, «l'univers ne se conquiert qu'au prix de l'âme.»<sup>27</sup>

## 1.2 «Crise de l'intériorité»<sup>28</sup>

L'être humain dans sa qualité même de *sujet* est directement affecté par la crise. En particulier, toutes les relations par lesquelles il se construit sont changées au point que l'homme semble incapable de lire sa vie. Il "compte" sa vie mais il est incapable de la conter. «La vie dans un monde axé sur l'idée de fonction est exposée au désespoir, parce qu'en réalité ce monde est vide, parce qu'il sonne creux [...].»<sup>29</sup> Non seulement sa relation au monde et aux autres, *a fortiori* à Dieu, est problématique, mais aussi sa relation à lui-même. Ayant coupé les liens profonds qui l'unissent à lui-même et lui permettent d'être lié aux autres, l'homme s'est emmuré à l'extérieur de lui-même et ne vogue plus qu'à la surface des choses. Sa vie est, à proprement parler, insensée, sans lien, sans direction. Mais, «en dépit du discrédit où les succès éclatants de la technique ont jeté la vie dite intérieure, lente créatrice d'œuvres, chez l'homme l'intériorité reste première.»<sup>30</sup> C'est par elle que se construit l'identité. En effet, «la vie intérieure, c'est d'abord la vie de l'âme, le dialogue du sujet avec soi ou avec Dieu, la réflexion. Elle est avant tout élaboration de soi, édification. Chacun y déploie ses possibles, met à jour les formes profondes de sa personnalité et se donne progressivement un visage.»<sup>31</sup> Or, aujourd'hui, le problème identitaire est devenu déterminant. L'homme porte plusieurs masques, selon ce qu'il considère comme ses différentes fonctions; sans aller jusqu'à dire qu'il n'a plus de visage, il faut admettre que son visage est devenu flou. Déjà dans les années '50, on se souciait de «l'incertitude généralisée qui défigure le visage de

<sup>26</sup>BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 330.

<sup>27</sup>BLIN, Maurice, «Monde technique et vie intérieure.», dans Centre catholique des intellectuels français. *Intériorité et vie spirituelle*, *Op.Cit.*, p.116.

<sup>28</sup>«La crise de l'intériorité, trait capital de la pensée contemporaine...» BORNE, Étienne, art. «Intériorité et subjectivité» dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 12, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1995, p. 473.

<sup>29</sup>MARCEL, Gabriel, *Positions et approches concrètes du Mystère ontologique*, Paris, Vrin, 1949, p. 50. Ce texte a été écrit il y a un demi-siècle et pourtant...

<sup>30</sup>BLIN, Maurice, «Monde technique et vie intérieure.», *Op.Cit.*, p. 107.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 107.

l'homme. »<sup>32</sup> On peut dire encore que la crise est au cœur même du sujet puisqu'il n'arrive pas à retrouver ce centre vital qui lui donne accès à lui-même. «En substance, il s'agit toujours d'une crise d'identité.»<sup>33</sup> Nous pouvons voir là qu'un des critères premiers de l'identité personnelle est mis à mal : l'unité, la cohésion que nous avons vu plus haut comme une des caractéristiques fondamentales de l'être humain.<sup>34</sup> Plus précisément, ce qui brise son unité, ce qui morcelle le sujet, l'empêchant d'être "total", "intégral", d'être vraiment sujet, semble être la fracture en lui entre sa vie spirituelle et sa vie morale. En d'autres termes, c'est le sujet lui-même qui serait en crise, dans sa dynamique relationnelle interne.

«Sans un lien vivant entre, d'une part, les vérités et les biens spirituels auxquels le sujet donne son assentiment et, d'autre part, les décisions libres de ce même sujet, l'être humain entrerait dans un lent processus de dissolution de sa réalité de sujet; à la limite, le pronom personnel *je* serait vidé de toute signification. Et il ne s'agit pas ici d'une simple question de cohérence logique; ce qui est en jeu est l'identité vivante de la personne, comme être un et unique.»<sup>35</sup>

Non seulement l'homme ne sait plus quoi ou qui croire<sup>36</sup> mais, de plus, l'homme ne sait plus quoi faire<sup>37</sup> : l'homme ne se trouve plus. Où est l'homme? «Quelle vie intérieure est

<sup>32</sup>BERRAR, E. abbé, «Avant-propos» dans *Espoir humain et Espérance chrétienne*, Semaine des Intellectuels catholiques (24 au 31 mai 1951), Paris, Pierre Horay Éditions de Flore, 1951, p.8.

<sup>33</sup>DE CANDIDO, L. art.«Crise», *Op.Cit.*, p.219 et p.224. «Étrange paradoxe et en même temps limpide évidence que de voir - à l'heure de l'avènement des sciences de l'homme (anthropologie, linguistique, sémiologie) - s'imposer les mises en scène de cette crise du sujet, de cette "mort de l'homme" que prophétisait le philosophe Michel Foucault.» MITTERAND, Henri, dir., *Littérature. XXe siècle*, Paris, Nathan, 1992, p. 431.

<sup>34</sup>«[...] un effort constant d'unification, d'intégration et d'harmonisation, aussitôt démenti et constamment renouvelé.» TAP, Pierre, art. «Identité.2 Psychologie», dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 11, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1995, p. 898.

<sup>35</sup>NADEAU-LACOUR, Thérèse, «Les béatitudes, entre spiritualité et morale, dans la vie familiale.», *Anthropotes*, 17/2 (2001), p. 240.

<sup>36</sup>Ouvrages témoins de cette désorientation de la croyance, liée à la crise de la vérité : POULAT, Emile, *L'Ère postchrétienne : un monde sorti de Dieu*, Paris, Flammarion, 1994; CENTRE GEORGES POMPIDOU, *Le fantôme de la vérité*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994; BIBBY, Reginald Wayne, *La religion à la carte : pauvreté et potentiel de la religion au Canada*, Montréal, Fides, 1988; ACQUAVIVA, Sabino Samele, *L'éclipse du sacré dans la civilisation industrielle*, Paris, Mame, 1967; MUGNIER, René, *Le problème de la vérité*, [Initiation philosophique], Paris, Presses universitaires de France, 1962; GUITTON, Jean, *Difficultés de croire*, [Présences], Paris, Plon, 1960; DESQUEYRAT, André, *La crise religieuse des temps nouveaux*, [Bibliothèque de la recherche sociale], Paris, Éditions Spes, 1955.

<sup>37</sup>Ouvrages témoins de cette désorientation de la morale, liée à la crise de la liberté : HABERMAS, Jürgen, et Patrick SAVITAN, *L'éthique de la discussion et la question de la vérité*, [Nouveau collège de philosophie], Paris, Grasset, 2003; DE KONINCK, Thomas, *La nouvelle ignorance et le problème de la culture*, [Intervention philosophique], Paris Presses universitaires de France, 2000; MILLON-DELSOL, Chantal, *Le souci contemporain*, [Faire sens], Bruxelles, Complexe, 1996; ROUCAUTE, Yves, *La société*

encore possible dans un être divisé d'avec lui-même? La division en tout vivant, n'est-ce pas la mort?»<sup>38</sup> Les crises actuelles de la spiritualité et de la morale se répondent l'une l'autre dans une cascade de conséquences. Elles manifestent toujours un sujet éclaté : le lien intérieur vital entre la spiritualité et la morale est rompu. Ce rapport naturel s'est désagrégé de façon radicale à partir de Kant qui a séparé le savoir de la pratique. Mais pourquoi savoir si ce n'est pour agir, pour vivre? Comment agir si l'on ne sait pourquoi, au nom de quoi ou de qui? Spiritualité et morale sont comme le *recto* et le *verso* d'une même réalité, comme les deux fils servant à faire la trame de l'existence humaine parce que c'est là que se nouent toutes les relations humaines. «Demain sera moral ou ne sera pas.»<sup>39</sup> Comment ne pas entendre cette affirmation de Jean-Louis Bruguès comme une paraphrase de la célèbre formule de Malraux : «Le XXI<sup>e</sup> siècle sera spirituel ou ne sera pas.» Si c'est le cas, le lien entre la morale et la spiritualité est clairement établi. D'ailleurs, dans la définition même du mot morale ou éthique, ce lien est présent :

«Deux origines étymologiques pour le mot éthique. Le terme "ithos", qui signifie la tenue de l'âme, le style, au sens de ce mot dans la France classique : «Le style c'est l'homme». Le terme "ethos", complémentaire du premier, peut désigner l'ensemble des normes nées du respect de la mesure. L'éthique est une science qui prend en considération l'ithos et l'ethos. Elle est la garantie de l'harmonie qui résulte de la bonne tenue de toute chose, de tout acte, de l'accord en somme entre l'âme et le développement. Elle suppose une action rationnelle. Elle est le propre de l'homme.»<sup>40</sup>

Séparer dimension spirituelle et dimension morale, c'est se condamner à les faire mourir car elles vivent l'une par l'autre; c'est aussi se condamner à faire mourir la réalité qui vit de leur dialogue continu. Pourtant, aujourd'hui, «on note l'influence plus ou

---

*malade du moralisme*, [Crises], Paris, Presses universitaires de France, 1994.; ETCHEGOYEN, A., *La valse des éthiques*, Paris, François Bourin, 1991; COLUMBIA UNIVERSITY, *Liberté et vérité : contribution des professeurs de l'Université de Louvain à l'étude du thème proposé à l'occasion du bicentenaire de Columbia University*, Louvain, Publications universitaires, 1954.

<sup>38</sup>BLIN, Maurice, «Monde technique et vie intérieure.», *Op.Cit.*, p.113. Nous spécifions que ce type de division est celui qui empêche l'unité, le rassemblement, et non celui qui permet de nouvelles liaisons en vue d'une unité nouvelle, par exemple en biologie.

<sup>39</sup>BRUGUÈS, Jean-Louis, *Op.Cit.*, p. 12. Nous sommes en accord avec Bruguès quant au choix du terme "morale". «Morale ou éthique? Nous préférons, quant à nous, employer ces deux mots indifféremment, avec cependant une préférence pour celui de morale, puisqu'il est tombé dans une déconsidération aussi profonde qu'injuste.» *Ibid.*, p. 19.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 17, citant Jean Bernard.

moins masquée de courants de pensée qui en viennent à séparer la liberté humaine de sa relation nécessaire et constitutive à la vérité.» «L'opinion qui met en doute le lien intrinsèque et indissoluble unissant entre elles la foi et la morale est répandue...»<sup>41</sup> La crise et, plus précisément, la crise de l'intériorité, aurait donc sa source, ou du moins une de ses sources, dans ce «divorce»<sup>42</sup> qui, lui-même, pourrait être une des conséquences de la crise de la croyance actuelle, comme l'avait si bien anticipé Pascal, «témoin de l'intériorité et de la culture moderne.»<sup>43</sup> Pourrions-nous dire qu'une des deux cordes se désagrégeant, celle de la spiritualité, elle a amené l'effritement de l'autre?

### 1.3 Crise du sujet croyant<sup>44</sup>

#### 1.3.1 "Croyant" : un terme ambigu

Au sens large du verbe croire, c'est-à-dire «tenir pour vrai», «donner une adhésion de principe à»<sup>45</sup>, on peut dire que tout homme est croyant, comme on peut dire que tout homme est agissant, c'est-à-dire que chacun croit "en" quelque chose ou "en" quelqu'un ou à tout le moins croit "à" quelque chose.<sup>46</sup> Ce qui varie de l'un à l'autre est le degré de la croyance ("à", "que", "en"). La croyance se distingue ainsi de la foi. «Ce n'est pas n'importe quelle croyance qui peut être appelée une "foi", mais seulement une croyance pour laquelle nous sommes prêts à témoigner; ou bien une croyance que nous avons

---

<sup>41</sup>*Veritatis Splendor*, par. 4. Il faut noter que l'Église elle-même retrouve ce lien qui s'était brisé, notamment en séparant théologie morale de théologie spirituelle. Cf. entre autres BRUGUÈS, Jean-Louis. *Op.Cit.*, p. 144. Le même écrit, p. 27 : «Elle [la définition de la théologie morale que propose *Veritatis Splendor*] montre que ces deux théologies [morale et spirituelle], en réalité, n'en font qu'une.» et p. 85 : «Le texte magistériel défend une thèse finalement simple : la démarche morale est foncièrement une démarche religieuse.»

<sup>42</sup>«Ce divorce entre la foi dont ils se réclament et le comportement quotidien d'un grand nombre est à compter parmi les plus graves erreurs de notre temps.» Vatican II, *Gaudium et Spes*, 43, par.1.

<sup>43</sup>BORNE, Étienne, art. «Intériorité et subjectivité», *Op.Cit.*, p. 473. Et encore : «Nul n'a compris avec plus de lucidité aigüe que Pascal cette impossibilité de mettre ensemble l'intériorité et le système. En lui se trouvent récapitulées toutes les requêtes des philosophies de l'intériorité : radicalité critique, démythification de la nature et des figurations sociales, mise en question d'un comportement humain qui se détourne de sa source par refoulement ou oubli de la quête de sens, recherche intérieure d'un absolu à la fois vertigineusement lointain et prodigieusement proche.» (C'est nous qui soulignons.)

<sup>44</sup>Jean-Louis Souletie parle de «crise de la foi», SOULETIE, Jean-Louis, *Op.Cit.*, p. 11.

<sup>45</sup>Ce sont là des définitions prises dans les dictionnaires courants, tels *Le Petit Robert* et *Le Larousse*.

<sup>46</sup>Contrairement à l'usage courant qui confond souvent croyant et religieux.

accueillie sur la foi d'un témoignage.»<sup>47</sup> La foi engage donc la personne dans son intégralité et irrigue toute son existence. La foi est fondamentalement relationnelle : «on peut comprendre que le mot "foi" s'emploie de deux manières différentes pour souligner tantôt le rapport à autrui, tantôt le rapport à soi-même.»<sup>48</sup>

Mais la foi parle aussi du rapport à Dieu. Dans le catholicisme, la foi est considérée comme une «vertu surnaturelle».<sup>49</sup> Acte de l'homme, elle est aussi acte de Dieu.<sup>50</sup> Don et appel de Dieu à l'homme qui peut ou non l'accueillir et y répondre. En ce sens spécifique, le croyant est aussi appelé le juste, le fidèle. Il est "ajusté" à ce qu'il est parce qu'il écoute Celui de qui il vient et vers qui il retourne. Il est fidèle à l'alliance avec Dieu, mais sans commune mesure avec la fidélité infaillible de Dieu. La foi, on le voit une fois de plus, caractérise essentiellement un acte relationnel. «L'inverse de la foi ne sera donc pas la simple absence de croyance : ce sera le péché.»<sup>51</sup> Le péché est rupture de la relation à Dieu, aux autres et à soi. Il suffit de se remémorer le plus grand des commandements évangéliques pour s'en convaincre. À la base de la croyance qu'on appelle foi il y a la relation, et au début de la relation il y a l'amour. Au commencement était l'Amour... «Mais cet amour fondé en raison, quoique non sur des raisonnements, peut seul réaliser en nous la réalité concrète d'un être spirituel, d'un être capable lui-même de connaître et d'aimer. Et voilà pourquoi la foi aboutit au plus réaliste des savoirs.»<sup>52</sup> La foi peut donc être considérée comme une source de connaissance qui «repose sur des signes».<sup>53</sup> Croire, on le voit encore, demande un effort de l'intelligence afin de discerner, d'écouter, de regarder. Pascal le disait plus haut, c'est le cœur qui est le

---

<sup>47</sup>ORTIGUES, Edmond, art. «Foi» dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 9, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1995, p. 579.

<sup>48</sup>Ibid. p.579. L'auteur précise : La foi est d'abord ce qui nous rend crédibles au regard d'autrui. Ainsi, un homme de foi est un homme fidèle à ses engagements ; ses actes en témoignent. ... Inversement, considérée comme un engagement personnel, la foi fait de nous des croyants. »

<sup>49</sup>BOUYER, L., *Dictionnaire théologique*, Tournai, Desclée, 1963, p.268.

<sup>50</sup>«Parce que nul ne croit sinon en raison d'un attrait exercé par Dieu sur lui (Jn 6,44), la foi est vertu infuse.» LACOSTE, Jean-Yves et Nicolas LOSSKY, art. «Foi» dans LACOSTE, Jean-Yves, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris PUF, 1998, p.475. Les auteurs parlent, pp.476-477: «d'une coopération entre Dieu et l'homme (*sunergeia*) telle que l'opération divine n'amoindrisait pas l'opération humaine, mais la rendait pleinement possible.»

<sup>51</sup>BOUYER, L., *Op.Cit.*, p.268.

<sup>52</sup>BLONDEL, M., note de l'art. «Foi» dans LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol.1 : A-M, Paris, Quadrige/PUF, 1991, p.360.

<sup>53</sup>BOUYER, L., *Op.Cit.*, p.269.

siège de la foi. Mais il faut prendre garde à ne pas considérer le cœur comme "organe des affections superficielles", mais comme le lieu de l'intériorité, de l'équilibre, du rassemblement des facultés, de l'unité.

Ce qui a sûrement contribué à creuser le fossé que l'on observe pourtant aujourd'hui entre la foi, et par extension toute forme de croyance, surtout en une transcendance, et la raison, entre la foi et l'existence même serait l'influence de Kant pour qui «est transcendant ce qui est au-delà de toute expérience possible.»<sup>54</sup> Pris en ce sens, l'accès à Dieu ou à quelque mystère que ce soit est difficile. La foi, la croyance en une réalité transcendante est réduite à néant, puisqu'elles demandent un "saut", un changement d'ordre. En effet, «une réalité est transcendante par rapport à une autre quand elle réunit les deux caractères : 1 de lui être supérieure, d'appartenir à un degré plus élevé dans une hiérarchie, et 2 de ne pouvoir être atteinte à partir de la première par un mouvement continu.»<sup>55</sup> Pourtant, selon des ordres différents, l'homme et Dieu sont des "êtres de mystère". En créant une imperméabilité entre la subjectivité et l'objectivité, Kant rend impossible l'atteinte de l'intériorité, ou la nie tout simplement. Parler de l'homme en omettant sa réalité fondamentalement "mystérieuse", sa "qualité" de mystère, n'est-ce pas le réduire? Le réduire à l'ignorance sur lui-même, au désespoir? Si l'homme du XXe siècle tend à rejeter toute transcendance, toute réalité surnaturelle, il est aisé de comprendre qu'il ait aussi tendance à rejeter l'idée de la grâce. Cependant, elle est inhérente à la foi chrétienne.

Il importe de noter ici que les auteurs qui sont privilégiés dans ce travail et lui fournissent son cadre de référence font place, eux, au mystère, à la transcendance, à la grâce. Ils ont été choisis parce qu'ils font partie d'une même famille spirituelle; ils participent d'un même esprit, lequel, s'il n'est directement lié au catholicisme, lui est familier et compatible. Ils ont tous travaillé et porté leurs réflexions sur le croire, la vie spirituelle. Et surtout, ces auteurs font partie d'une période historique qui intéresse la

<sup>54</sup>DUROZOL, Gérard et André ROUSSEL, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1990, art. «transcendance, transcendant», p.335.

<sup>55</sup>BELOT, G., note de l'art. «Transcendant» dans LALANDE, André, *Op.Cit.*, vol. 2 : N-Z, p.1144.

recherche ou l'ont influencée, comme nous le verrons plus tard. Période historique où l'augustinisme tient une large place. On comprend dès lors que le thème de la grâce, majeur chez Augustin, se retrouve tant dans le corpus étudié que chez les auteurs dont les concepts nous serviront principalement de référence explicatives ou interprétatives de ce corpus. Ajoutons que le très augustinien Pascal influence aussi, comme saint Augustin, une grande partie de ces penseurs. À titre d'exemple significatif, l'ouvrage *L'humanisme et la grâce*, du Centre Catholique des Intellectuels Français, dans lequel se côtoient théologiens, philosophes et écrivains et où les noms de saint Augustin et de Pascal reviennent dans plusieurs textes. Lisons un extrait de l'avant-propos de cet ouvrage témoin de la période historique qui nous intéresse :

«Élargissant le cadre et la portée d'initiatives antérieures, telles que les "Journées des Écrivains Catholiques", le Centre Catholique des Intellectuels Français a réalisé en cette Année Sainte, comme en 1948 et en 1949, une session de travail où ont été exposés et débattus les aspects majeurs d'un sujet que la philosophie, la littérature, l'art même de notre époque abordent ou effleurent sans cesse et dont la particulière acuité se fait sentir à tous les croyants : "Humanisme et grâce", autrement dit nature et surnature, immanence et transcendance, rapports entre l'homme mortel et son Créateur qui est aussi son Sauveur.»<sup>56</sup>

Ces penseurs forment l'horizon philosophique et théologique des textes que nous travaillons et des textes qui seront invoqués pour expliquer et interpréter.

### 1.3.2 "Croyant" : un concept en crise?

Dans le cours de notre recherche, le mot "croyance" s'entendra au sens d'adhésion à une ou des valeurs qui inspirent, justifient et dirigent l'action. «Par *Je crois*, on désigne, dans une acception très large, l'acte spirituel par lequel l'être humain donne son assentiment à des réalités qu'il reconnaît comme des absolus propres à donner sens à son

---

<sup>56</sup>Semaine des Intellectuels Catholiques (1950), *L'humanisme et la grâce*, Paris, Flore, 1950, p.7. On peut remarquer la recherche d'un équilibre toujours difficile à préserver : Jean Guittou écrit dans ce même ouvrage, p.141 : «La nature n'est pas plus abolie par la grâce que la vie présente ne sera abolie par la vie future et l'intimité du temps par l'éternité.» ; Monseigneur Feltin écrit, p.212 : «Il faut donc de toute nécessité tenir les deux bouts de la chaîne et ne renoncer ni à l'homme par amour de Dieu, ni à Dieu par amour de l'homme.» Un autre écrivain célèbre de cette époque, Bernanos, que nous n'étudions pas, est directement inspiré par le thème augustinien de la grâce qui irrigue toute son œuvre.

existence.»<sup>57</sup> Il ne s'agit donc pas tout d'abord de l'objet de la croyance qui intéressera tout de même la recherche, mais de l'action de croire qui va du sens le moins fort, c'est-à-dire "croire que", en passant par "croire à" jusqu'au sens le plus fort : "croire en". C'est ce troisième niveau qui intéresse davantage la recherche. Lorsqu'il "croit en" l'homme a su dépasser l'opinion et la conviction, traverser la subjectivité égocentrique et narcissique et l'objectivité sèche et enfermante de la raison pour accéder à l'intériorité. «Si je crois en, cela veut dire que je me mets moi-même à la disposition, ou encore que je prends un engagement fondamental qui porte non pas seulement sur ce que j'ai, mais sur ce que je suis.»<sup>58</sup> Croire, au sens fort, est donc un engagement, un engagement pour quelqu'un. «On pourrait dire encore que croire, de ce point de vue, c'est essentiellement suivre, mais à condition de ne pas prendre ce mot dans une acception passive.»<sup>59</sup> Croire est un acte, un acte qui pousse à agir, à construire, un acte qui met en route, qui fait cheminer avec quelqu'un. «Si je crois en, je me rallie à, avec l'espèce de rassemblement intérieur que cet acte comporte. On pourrait dire de ce point de vue que la croyance la plus forte, ou plus exactement la plus vivante est celle qui engage le plus complètement toutes les puissances de notre être.»<sup>60</sup> La croyance permet donc à la personne de s'unifier puisqu'en ce sens croire est un acte du sujet tout entier. Ainsi, «la croyance désigne non seulement un haut degré subjectif de conviction, mais un engagement intérieur et, si l'on peut dire, une implication de tout l'être dans ce en quoi ou en celui en qui l'on croit.»<sup>61</sup> L'engagement et l'implication sont donc signes de la croyance, elle-même signe de la manière dont la personne croyante vit les différentes caractéristiques qui la constituent en tant que sujet personnel, car elles sont toutes requises par l'acte de croire. Serait-ce aller trop loin que de les rassembler toutes en une seule caractéristique, cruciale, qui influencerait directement sur toutes les autres : le caractère relationnel de l'être humain? Est véritablement homme celui qui vit dans toute leur richesse ses relations aux autres, à lui-même, à Dieu et au monde, qui, toutes, agissent les unes sur les autres. C'est à travers ses

<sup>57</sup> NADEAU-LACOUR, Thérèse, «Les béatitudes, entre spiritualité et morale, dans la vie familiale.», *Op.Cit.*, p. 239, note 3.

<sup>58</sup> MARCEL, Gabriel, *Le Mystère de l'être*, *Op.Cit.*, p. 78.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>61</sup> RICOEUR, Paul, art. «Croyance», dans *Encyclopaedia Universalis*, t.6, Paris, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1995, p. 872.



relations que l'homme se construit.

La croyance fait problème, à tout le moins pose question à notre époque. Croire ne va pas de soi. Comme nous l'avons vu plus haut, la transcendance est remise en cause, voire tout simplement niée. «Dans la culture du XXe siècle, [...] L'absolu a été détrôné, et on lui a substitué son contraire le plus évident : le relatif.»<sup>62</sup> En coupant les liens avec la "verticalité" de son existence, l'homme a du même coup coupé les liens qui peuvent le faire descendre dans les profondeurs de son être, seul lieu d'où il peut s'élever jusqu'à Dieu, d'où il peut être élevé jusqu'à Dieu. L'inverse est aussi vrai. «La transcendance vers laquelle l'esprit tend et qu'il attend ne peut être reconnue qu'au terme d'un pèlerinage intérieur.»<sup>63</sup> Nier la transcendance, c'est paradoxalement nier l'intériorité. C'est aussi dire qu'il est impossible, au bout du compte, de vivre des relations personnelles et véritables avec soi, Dieu, les autres et le monde. Comment la vie spirituelle peut-elle espérer rencontrer l'absolu, Dieu, si l'homme d'aujourd'hui ne veut plus la reconnaître ou veut la réduire à une «raison raisonnable»?<sup>64</sup> On peut constater cette réduction de la vie de l'esprit, pour ne pas dire cette mort, dans la quasi disparition de la métaphysique, de la philosophie véritablement accordée à son étymologie, c'est-à-dire sagesse, «recherche de l'absolu».<sup>65</sup> «Aujourd'hui, le nihilisme apparaît donc comme pratiquement inévitable et se manifeste de façon toujours plus importante dans les règles de conduite, même dans celles des couches sociales qui ne se posent pas de questions philosophiques.»<sup>66</sup> La spiritualité, dans son sens le plus élevé, est «entendue comme

<sup>62</sup>D'AGOSTINO, F., art. «Absolu», dans *Dictionnaire de la vie spirituelle*, *Op.Cit.*, p. 1. L'on voit nettement les conséquences morales de cette substitution. Le même ajoute, p. 1 : «En gros, jusqu'à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle - jusqu'à ce que le positivisme ait imprégné la culture occidentale -, l'absolu est resté omniprésent dans la pensée de tous, même s'il revêtait des dénominations et des significations diverses. Que ce soit comme inconnaissable, comme inconnu, comme énergie ou comme vie, sa présence était toujours ressentie comme nécessaire pour "clore" le système de pensée de l'époque, c'est-à-dire pour donner un ultime fondement d'intelligibilité au réel.» Le lien entre absolu, fondement, sens et réalité est à remarquer.

<sup>63</sup>LACOUR, Thérèse, «Le lien spirituel et les voies de la sagesse chez Aimé Forest», dans *Giornale di Metafisica - Nuova Serie - V* (1983), p. 345.

<sup>64</sup>BÉGUIN, A., *Op.Cit.*, p. 50. «Mais Pascal a feint un auditeur qui n'est rien que raison raisonnable : il ne peut que l'obliger à avouer qu'il est un être déraisonnable.»

<sup>65</sup>D'AGOSTINO, F., art. «Absolu», *Op.Cit.*, p. 5. «L'âme revient à son centre. Elle s'établit alors dans la pureté qui est en elle, en son accomplissement. La pensée philosophique se saisit dans cette adhésion.» FOREST, Aimé, *Essai sur les formes du lien spirituel*, Bibliothèque des Archives de Philosophie, 35, Paris, Beauchesne, 1981, p. 182.

<sup>66</sup>Joseph Cardinal Ratzinger, préface de GIUSSANI, L., *Op.Cit.*, p. 7.

l'échange vital entre Dieu et sa créature raisonnable». <sup>67</sup> Ce lieu d'où la croyance est possible est déserté. La croyance étant ce qui donne sens, nous assistons à une crise de sens qui provoque la crise morale, cette dernière n'ayant plus de points de repère. «Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, semble-t-il, une culture humaine se pense sans référence à Dieu. Cette autonomie-là n'est-elle pas mortifère pour le sens moral?» <sup>68</sup> Comment ne pas répondre "oui", puisque tout se joue dans l'intériorité, ce lieu de l'âme. «Dans le silence et la régularité, en un mot, ce que les sages de toutes les traditions nomment l'*intériorité*, il [l'homme] aménage un espace d'intimité : là, il s'apaise et se retrouve; là, il refait l'unité intérieure à la plus grande profondeur de son être; là encore, le sage chrétien s'ouvre à l'Esprit-Saint et conforme son agir aux moeurs divines. Déjà il "vit avec les choses d'en-haut" (Col 3,1).» <sup>69</sup> Intériorité : lieu de l'âme, de l'esprit, du cœur (sens biblique <sup>70</sup> et pascalien <sup>71</sup>), de la conscience <sup>72</sup>, de l'identité <sup>73</sup>, de la vérité et de la liberté <sup>74</sup>, des relations <sup>75</sup>, en un autre mot, de la vie. <sup>76</sup> À même cette vie spirituelle qui tend à devenir vie croyante est possible et s'impose une vie morale. «Que l'homme sans la foi ne peut connaître le vrai bien, ni la justice.» <sup>77</sup> «La vie morale est un culte

<sup>67</sup> BRUGUÈS, Jean-Louis, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 85. L'auteur cite l'écrivain François Fejtő : «Le judaïsme nous a appris le lien qui existe entre transcendance et éthique.» p. 85.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>70</sup> «Le cœur est la demeure où je suis, où j'habite (selon l'expression sémitique ou biblique : où je "descends"). Il est notre centre caché, insaisissable par notre raison et par autrui; seul l'Esprit de Dieu peut le sonder et le connaître. Il est le lieu de la décision, au plus profond de nos tendances psychiques. Il est le lieu de la vérité, là où nous choisissons la vie ou la mort. Il est le lieu de la rencontre, puisque à l'image de Dieu, nous vivons en relation : il est le lieu de l'alliance.» CEC, no 2563.

<sup>71</sup> «Mon cœur tend tout entier à connaître où est le vrai bien, pour le suivre ; rien ne me serait trop cher pour l'éternité.» PASCAL, *Op. Cit.*, 429 (229).

<sup>72</sup> «Fais retour à ta conscience, interroge-la. (...) Retournez, frères, à l'intérieur et en tout ce que vous faites, regardez le Témoin, Dieu.» AUGUSTIN, *ep. Jo. 8,9*. (CEC, no 1779).

<sup>73</sup> «Nouveauté fondamentale et fondatrice, Socrate, adversaire des sophistes, a opposé à une subjectivité déréalisante et désacralisante une intériorité qui est vie, indivisiblement intellectuelle et spirituelle, signifiée conjointement par la maxime du "Connais-toi" et par la parabole de ce démon qui, en un colloque secret et singulier, avertit et interdit du dedans, parmi le silence de la nature, des hommes et des dieux.» BORNE, Étienne, art. «Intériorité et subjectivité», *Op. Cit.*, p. 472.

<sup>74</sup> «Tu te sens à l'étroit. Tu rêves d'évasion. Mais prends garde aux mirages. Pour t'évader, ne cours pas, ne te fuis pas : creuse plutôt cette place étroite qui t'est donnée; tu y trouveras Dieu et tout. Dieu ne flotte pas sur ton horizon, il dort dans ton épaisseur. La vanité court, l'amour creuse. Si tu fuis hors de toi-même, ta prison courra avec toi et se rétrécira au vent de ta course; si tu t'enfonces en toi-même, elle s'évasera en paradis.» Gustave Thibon, cité par Gabriel Marcel dans *Homo viator*, Paris, Aubier, 1963, p. 35.

<sup>75</sup> Lieu seul d'où la relation la plus parfaite et à laquelle tout homme tend, l'amour, est possible.

<sup>76</sup> Sans ce travail intérieur, «L'esprit [...] ne va pas jusqu'au recueillement, ne retrouve pas dans cette affinité la révélation de sa consonance à l'être». FOREST, Aimé, *Essai sur les formes du lien spirituel*, *Op. Cit.*, pp. 39-40. L'être étant ultimement reconnu comme l'Être, Dieu, qui est la Vie même.

<sup>77</sup> PASCAL, *Op. Cit.*, 148 (425).

spirituel.»<sup>78</sup> L'homme est un sujet croyant, sujet nécessairement spirituel et moral à la fois. Ceci est manifeste dans notre culture occidentale qui est ou fut chrétienne. Ainsi la crise de l'intériorité dévoile aussi la crise du sujet croyant et de la vie morale qu'elle inspire.

La croyance ne se situe pas forcément dans un cadre religieux<sup>79</sup>. Par contre, le corpus étudié et les textes de référence de cette recherche renvoient à des auteurs qui usaient de concepts largement marqués par la culture chrétienne. La croyance est inséparable du domaine éthique; elle est elle-même action et renvoie à l'action qu'elle inspire. Par la croyance qui sous-tend son action, l'homme donne la direction qu'il a choisie pour conduire sa vie, le sens qu'il prend pour se construire et construire son existence.

«L'acte de croire est tout aussi humain que celui qui fait utiliser un langage rationnel. Dans cet acte de croire, on découvre trois qualités humaines : une ouverture aux autres en tant qu'elles sont des personnes, la capacité de percevoir et d'évaluer ce qui est dit, la possibilité de l'accepter et d'y adhérer ou bien de refuser parce que ce n'est pas véridique. Enracinée en l'homme, il y a la nécessité de communiquer avec ses semblables. Ce fait stimule et met en œuvre les trois dimensions de l'acte de croire.»<sup>80</sup>

*Ainsi, dans l'acte de croire, sont sollicitées la dimension relationnelle aussi bien que la dimension rationnelle de l'être humain. Effectivement, croire c'est "faire confiance" et "tenir pour vrai".*<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup>CEC, *Op.Cit.*, no 2031. Faire de sa vie, de son existence une prière : «Celui-là prie sans cesse qui unit la prière aux œuvres et les œuvres à la prière.» Origène, cité dans CEC, no 2745. «En effet, de même que, sans souffle, le corps est mort, de même aussi, sans œuvres, la foi est morte.» Jc 2,26. «Enlevons-nous par la foi toute valeur à la loi? Bien au contraire, nous confirmons la loi!» Rm 3,31. «Si vous demeurez dans ma parole, vous êtes vraiment mes disciples, vous connaîtrez la vérité et la vérité fera de vous des hommes libres.» (Jn 8,31-32)

<sup>79</sup>Une place particulière sera faite au christianisme, qui est le référent culturel de la croyance en Occident.

<sup>80</sup>QUERALT, A., art. «Croyant», *Dictionnaire de la vie spirituelle*, *Op. Cit.*, p. 239.

<sup>81</sup>BOVIS, André de, art. «Foi» dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, tome V, Paris, Beauchesne, 1964, p. 542.

#### 1.4 Une première question

En admettant ces trop brèves remarques, il est possible de dire que la crise, dans le sujet, porte sur l'articulation entre le "je crois" et le "je veux", entre sa dimension éthique et sa dimension spirituelle. «Cette dynamique dialogale entre un *Je crois* et un *Je veux* caractérise le projet d'existence du sujet et, par là, donne un sens proprement personnel à chaque acte qu'il inspire et détermine.»<sup>82</sup> Si cette relation intérieure de la personne est disloquée, toutes ses relations s'en trouvent par conséquent perturbées.

Existe-t-il des lieux privilégiés où la crise de cette articulation est rendue manifeste, voire dénoncée? La culture d'une époque, c'est-à-dire la façon dont l'homme conçoit, exprime et construit son existence dans les divers domaines de la vie, devient un terreau propice à une investigation de la conception de l'être humain de cette époque et donc de la crise du sujet. Quand et comment la culture de la modernité, au XXe siècle, a-t-elle manifesté cette crise, à l'intérieur du sujet, des relations entre les dimensions éthique et spirituelle? Telle est la question qui amorce notre itinéraire.

Tout porte à croire que les courants culturels et philosophiques qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale et qui ont précédé le Concile Vatican II ont contribué à préparer ou même manifester cet éclatement, cette dissolution du sujet<sup>83</sup> c'est-à-dire, à la fois, à rendre manifeste cette dissolution et à rendre possible son effectuation. «La Seconde Guerre mondiale, succédant à la première, acheva son œuvre. La grande culture

---

<sup>82</sup>NADEAU-LACOUR, Thérèse, «Les béatitudes, entre spiritualité et morale, dans la vie familiale.», *Op.Cit.*, 17/2 (2001), pp. 239-240.

<sup>83</sup>Quelques années plus tard, dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault consacrera à la fois l'importance du sujet dans l'aventure de la modernité et sa mort annoncée : «En prenant une chronologie relativement courte et un découpage géographique restreint - la culture européenne depuis le XVIe siècle - on peut être sûr que l'homme y est une invention récente. [...] L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.» FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, chapitres IX et X, Paris, NRF, Gallimard, p. 364. Claude Lévi-Strauss ne fait-il pas écho à Foucault quand il parle de l'horizon des sciences humaines, fleuron de la modernité : «Nous croyons que le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme mais de le dissoudre.» LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, chapitre IX, Paris, Plon, 1976, p. 350. Tous les deux cités dans MILLET, Louis et Isabelle MOURRAL, *Histoire de la philosophie par les textes*, Paris, Éditions Gamma, 1988.

plongea dans un désarroi profond, car, d'une part, Dieu s'était désormais évanoui à l'horizon humain et d'autre part, l'homme, nouveau dieu, s'était détrôné lui-même.»<sup>84</sup>

Les premières répercussions de la guerre donnent lieu à une effervescence philosophique majeure, en particulier avec les doctrines existentialiste et structuraliste. De même, en Occident, le milieu artistique est en pleine ébullition<sup>85</sup>. Aussi, ce milieu artistique devient-il un espace non seulement intéressant mais de toute première importance pour analyser la crise au cœur même du sujet. En effet, l'art, émanant d'une expérience à la fois personnelle et universelle, donne à voir aussi bien l'homme d'un temps et d'un lieu que l'homme de tous les temps et de tous les lieux. «Comme l'avait fort bien vu Gide, qui parlait d'ailleurs plutôt du roman que du théâtre, le personnage le plus universel est en même temps le plus individualisé.»<sup>86</sup>

### 1.5 Le théâtre comme lieu révélateur du sujet, du sujet en crise

Le théâtre s'est imposé à nous comme lieu de recherche précis parce que, plus que tout autre forme artistique, il reflète les bouleversements de cette époque. En 1952, on pouvait lire : «Depuis cinquante ans, le théâtre français a subi la plus passionnante des évolutions. Nous y trouvons de plus en plus l'écho des préoccupations les plus hautes de notre temps, métaphysiques, politiques et religieuses.»<sup>87</sup> Plusieurs penseurs importants

<sup>84</sup>GIUSSANI, Luigi, *Op.Cit.*, p.49. On peut aussi lire dans MITTERAND, Henri, *Op.Cit.*, p. 659 : «[...] lendemains de conflits internationaux d'une exceptionnelle violence, moments de "dérapiage" des valeurs et des idéologies, de crise des individus devant le sens et l'ordre d'un monde qui s'est fait monstrueux.»

<sup>85</sup>Non seulement en Europe, mais au Québec aussi. On n'a qu'à penser au *Refus Global*, qui date de 1948.

<sup>86</sup>MARCEL, Gabriel, «Théâtre et philosophie. Leurs rapports dans mon œuvre.», *Op.Cit.*, pp. 17-18.

<sup>87</sup>Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, liminaire, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no2, octobre 1952, p. 7. «Il est difficile d'expliquer un tel événement par des considérations superficielles. Tant pour les pièces anti-chrétiennes que pour celles dont l'inspiration catholique est éclatante, on se trompe en parlant de "mode". A propos de la seconde série, M. Thierry Maulnier a dit très justement qu'elles reflétaient «les préoccupations du siècle» et qu'il y avait là «un des plus hauts buts du théâtre». Nous pensons de même pour la première série. Un phénomène d'ordre général se laisse ici saisir. Si le monde de la foi intéresse les dramaturges, c'est qu'il est redevenu actuel pour beaucoup d'hommes et de femmes d'aujourd'hui. Le théâtre ne fait que traduire, avec ses moyens propres, ce qui se passe dans le cœur des êtres ou dans leur vie. Un ample mouvement est né de la profondeur des consciences. Il met Dieu en cause. Le théâtre lui fournit une expression.» CARRÉ, A.-M., o.p., «Réflexions sur L'actualité de Dieu au théâtre», dans Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, *Op.Cit.*, p. 67.

sont aussi dramaturges, ce qui n'est pas un hasard. «Il est important de reconnaître d'autre part que de nos jours la pensée existentielle [...] a rendu possible entre théâtre et philosophie une entente beaucoup plus profonde, beaucoup plus intime que celle qui avait été conclue antérieurement.»<sup>88</sup>

C'est pendant cette décennie des années '50 que naît le "nouveau théâtre", aussi appelé le "théâtre de l'absurde" ou le "théâtre d'avant-garde". Cette «époque qui a vu naître et se développer l'œuvre de Samuel Beckett, celles de Ionesco et de Genet, restera dans l'histoire du théâtre comme l'une des plus fécondes, des plus brillantes, des plus décisives pour l'art théâtral tout entier.»<sup>89</sup> On a parlé, à propos de ce théâtre, de la crise du personnage, de la crise du langage et de la communication et même de crise du théâtre, qui a dû s'adapter aux nouvelles formes textuelles et scéniques imposées par exemple par les incongruités entre paroles et gestes, lieux et temps, etc. Il semble bien que ce soit un lieu privilégié pour découvrir le sujet en crise.

C'est aussi à ce moment qu'on assiste à un retour de la tragédie.

«Il [Camus] commence par souligner l'extrême rareté du fait tragique dans l'histoire littéraire de l'humanité. Deux périodes seulement ont connu la tragédie : l'antiquité grecque et l'époque qui, en Europe, va de l'œuvre de Shakespeare à celle de Racine. Elles doivent toutes deux cette grâce à un même phénomène historique : elles ont été périodes de transition et de rupture au cours desquelles l'homme se détachait d'un système sans en avoir établi encore un nouveau. La tragédie ne peut naître en effet que d'une telle configuration historique.»<sup>90</sup>

Les auteurs de l'avant-garde, que l'on pourrait croire à cents lieux d'écrire des tragédies, tellement ce style est "classique" dans nos esprits, sont conscients, eux, d'écrire une dramaturgie où le tragique est présent : «Pour moi, dit Ionesco, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel... Je m'imaginais avoir écrit quelque chose comme la *tragédie du*

---

<sup>88</sup>MARCEL, Gabriel, «Théâtre et philosophie», *Op.Cit.*, p. 20. «Les années qui ont suivi la libération ont vu une philosophie, l'existentialisme, dominer la pensée française, régner sur le roman et le théâtre [...] L'influence de la philosophie sur la littérature n'est certes pas un fait nouveau dans le pays de Descartes, mais elle est particulièrement frappante en l'occurrence, car la nature même de l'existentialisme l'amène à s'exprimer par l'œuvre d'art, roman ou drame, autant que par le traité théorique.» LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *XXe siècle*, Paris, Bordas, 1968, p. 593.

<sup>89</sup>SERREAU, Geneviève, *Histoire du «nouveau théâtre»*, [Idées], Paris, Gallimard, 1966, p. 190.

<sup>90</sup>FOREST, Philippe, *Camus. Étude de l'Étranger, La Peste, Les Justes, La Chute.*, [Marabout Service. Œuvres majeures, Allier (Belgique), Marabout, 1992, p. 197.

*langage!*»<sup>91</sup> Ce "retour du tragique" est aussi particulièrement signifiant pour cette recherche sur le sujet croyant puisque, «pour que le tragique se manifeste, il faut que, d'une manière ou d'une autre, la transcendance soit concernée, il faut qu'un dispositif métaphysique double le dispositif humain, et qu'une épuration se produise, qui amorce la transfiguration caractéristique de la tragédie.»<sup>92</sup> Il faut aussi dire que ce temps de l'après-guerre est celui du souvenir des tragédies bien réelles d'Auschwitz et d'Hiroshima, pour ne nommer que celles-là.

«Il m'est difficile d'admettre, a écrit Salacrou, qu'une œuvre théâtrale puisse être autre chose qu'une méditation dramatique sur la condition humaine.»<sup>93</sup> Le théâtre est un lieu d'intériorité, il surgit d'elle et y renvoie. Eugène Ionesco affirme : «Avant tout, une œuvre d'art est une aventure de l'esprit.», et «Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans.»<sup>94</sup> Le théâtre permet d'entrer dans cet espace sacré qui élève l'homme vers les hauteurs qui lui sont destinées. Il est une entrée dans le mystère de la vie, dans le mystère de l'homme. L'œuvre théâtrale n'a pas d'autre but que cette élévation, qui laisse entrevoir inévitablement la question de Dieu.

« Ce que je demande aux auteurs, à la critique, au public, c'est, à la naissance d'une œuvre nouvelle, de s'engager honnêtement, c'est-à-dire sans tricherie, non comme à un passe-temps, - mais avec l'angoisse de jouer son âme. Pour moi, c'est au théâtre qu'en certains instants de grande pureté, je me suis senti le plus près d'aborder à la rive inaccessible. Et c'est dans les grandes œuvres théâtrales que j'ai cru parfois trouver mon salut. »<sup>95</sup>

«Ailleurs, dans un livre consacré à Molière, Audiberti déclarait : "L'écrivain écrit parce qu'il se connaît ou se suppose délégué à l'expression de la présence universelle, pour ne pas dire de l'âme divine..."»<sup>96</sup>

<sup>91</sup>SERREAU, Geneviève, *Op.Cit.*, p. 39. Ionesco parle ici de sa première pièce, *La cantatrice chauve*. Geneviève Serreau fait aussi remarquer que le langage cinématographique a permis ce nouveau langage théâtral (pp. 24-25).

<sup>92</sup>DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 277.

<sup>93</sup>MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Paris Gallimard, 1978, p. 126.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p.65 et p.51.

<sup>95</sup>Armand Salacrou cité dans VAN DEN ESCH, José, «Le drame d'une foi qui se cherche : Armand Salacrou», dans Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, *Op.Cit.*, p. 192.

<sup>96</sup>SERREAU, Geneviève, *Op.Cit.*, p. 30.

Le personnage reçoit sa densité par cette dynamique qui représente celle que vit tout être humain. Il renvoie donc le spectateur ou le lecteur à lui-même, à cette réalité primordiale qui le constitue. Le théâtre, comme l'existence, est le lieu de l'action par excellence, ce qui le caractérise est cette primauté de l'action, du récit en acte. Comme toute action renferme un sens, le théâtre est aussi le lieu qui dévoile l'intériorité des personnages qui ont, dans le feu de l'action, des décisions à prendre, des choix à faire. La théologie qui redécouvre aujourd'hui, si l'on peut dire, le lien intime entre la théologie morale et la théologie spirituelle, inséparables et devant marcher ensemble, peut aisément se nourrir de la littérature dramaturgique et l'enrichir à son tour.

Le théâtre est particulièrement révélateur de la condition humaine parce qu'il met en scène, en action, des "sujets" en situation de décision, en flagrant délit d'expérience éthique et spirituelle. Leur action suppose nécessairement leur croyance. «L'action se trouve au cœur du fait théâtral.»<sup>97</sup> Toute parole est action au théâtre, «cette parole *agit*, pour autant que toute pièce de théâtre se présente comme action et que celle-ci est mue en avant par l'effet des paroles prononcées.»<sup>98</sup> Le "que faire?" de l'intrigue dramatique appelle un "en quoi ou en qui croire?" que les personnages n'ont d'autre choix que de laisser surgir. Dire d'une action qu'elle est humaine est un pléonasme puisque tout acte renvoie à la liberté, à la décision de celui qui le pose. L'homme donne sens à sa vie par ses actes ou, plutôt, ses actes traduisent et trahissent chaque jour le sens qu'il donne à son existence, les valeurs qu'il porte et qui le portent; par là, il se donne une sorte de colonne vertébrale. Plongés dans le feu de l'action, les personnages se retrouvent au cœur d'une expérience qui n'est pas seulement morale mais croyante, c'est-à-dire qu'elle renvoie à un sens.

« Le théâtre est sans doute le genre le mieux fait pour traduire les combats de l'homme confrontés aux exigences contradictoires de la liberté, du

---

<sup>97</sup>PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 25. Et encore : «L'étymologie (l'adjectif dramatique vient du verbe grec *dran*, qui signifie : faire, agir) rappelle que le drame imite des gens qui font quelque chose.» p. 25.

<sup>98</sup>VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1993, p. 9. «Au théâtre, la parole est action. Cela signifie que le discours d'un personnage suffit à modifier une situation. A lui seul, il est capable de faire passer d'une position à une autre, d'un état à un autre. Mais la parole est également instrument ou véhicule de l'action. Elle est utilisée pour transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action. Parfois enfin elle est en même temps action et instrument de l'action.» PRUNER, Michel, *Op.Cit.*, pp. 106-107.



rapport avec autrui, de l'action. Dans la mesure où la scène donne un présent en train de s'accomplir, des gestes et des paroles dans leur surgissement, elle est le lieu de prédilection où révéler le héros en train de se faire, en train de se construire ou de se détruire, de s'inventer. »<sup>99</sup>

Le théâtre montre directement des sujets qui dévoilent leur raison de vivre puisqu'il fait vivre aux personnages des situations limites par rapport à la mort, à l'amour, à la vie; en somme il les place face aux grandes questions métaphysiques classiques. Ce dévoilement est constitutif du théâtre puisque celui-ci «se caractérise par le *dialogisme*.»<sup>100</sup> Ainsi, les personnages s'adressent-ils toujours à quelqu'un même lorsqu'il s'agit d'un monologue puisque ce dernier s'adresse soit au personnage lui-même, soit à un personnage absent et, dans tous les cas, au spectateur ou au lecteur. Le théâtre est essentiellement l'art de la rencontre, au cœur même du texte. Les relations sont premières, fondatrices. Autant les relations interpersonnelles (entre les personnages entre eux et entre les personnages et le lecteur ou le spectateur, entre l'auteur et le lecteur), que les relations à l'espace-temps. Il suffit de songer à la classique règle des unités, d'action, de temps et de lieu. Bien que cette règle soit d'ordre esthétique, elle révèle les rapports de l'auteur avec le temps, le lieu et l'action, sa manière de les envisager. Cette unité qui indique par son nom même un rapport clair à ces réalités est dissoute dans le théâtre des années '50. L'éclatement des formes indiquent, semble-t-il, l'éclatement des rapports à l'espace-temps et à l'action. La forme parle souvent autant que le fond. Ces "sujets théâtraux" sont précieux car ils portent l'expérience du dramaturge, qui, en quelque sorte, se met en scène. En effet, «le personnage n'est au départ qu'un être de langage. Il existe seulement par et dans les mots.»<sup>101</sup>, en l'occurrence, les mots de l'auteur. «Le dramaturge digne de ce nom *est* à la fois ses différents personnages, quelque opposés qu'ils soient les uns aux autres.»<sup>102</sup> Ainsi, tout porte à penser qu'à travers les croyances auxquelles les actions des personnages renvoient, le théâtre devrait être révélateur des visages du sujet croyant tel que les dramaturges des années '50 l'envisageaient.

<sup>99</sup>MITTERAND, Henri, dir., *Op.Cit.*, p. 490. Ce texte montre plus explicitement comment les thèses de Sartre se liaient tout naturellement avec cet art.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>101</sup> PRUNER, Michel, *Op.Cit.*, p. 83.

<sup>102</sup>MARCEL, Gabriel, «Théâtre et philosophie», *Op.Cit.*, pp. 18-19. «Impossible pourtant de l'assimiler à telle ou telle de ses créatures. Musset parle à la foi par la bouche de Coelio et par celle d'Octave (*Les Caprices de Marianne*).» PRUNER, Michel, *Op.Cit.*, p. 23.

## 1.6 Une question centrale

Si on admet, d'une part, que la culture de la décennie 1950-1960 est un lieu où se manifeste de manière privilégiée la crise du sujet moderne et que, d'autre part, la création théâtrale est une des formes artistiques les plus expressives de cette crise, on peut alors se demander : *comment la culture théâtrale des années '50 manifeste-t-elle la crise intérieure du sujet, en d'autres termes, la crise du sujet croyant?*

La recherche présentée ici s'articule autour de cette question qui induit d'autres interrogations qui croiseront notre réflexion : Qu'est-ce qui fait vivre l'homme des années '50? Quelle expérience est révélée dans sa dramaturgie? Qu'est-ce qui caractérise cette expérience? Quels en sont les effets dans l'existence?

La question centrale de notre travail peut donc être reformulée ainsi :

Quel visage du sujet croyant donne à voir le théâtre francophone des années '50?

Cette question se découpe sur l'horizon de la crise du sujet telle qu'évoquée au début de cette introduction. Comme le sujet est en crise, il est évident qu'en principe, on devrait retrouver un sujet croyant en crise, parce que le sujet mis en scène est un sujet en action et que l'action renvoie nécessairement à des éléments de croyance. Comment les auteurs de cette décennie montrent-ils cette crise du sujet qui traverse toute la modernité et atteint un point crucial en cette période? Notre question pourrait se formuler encore de la manière suivante : comment les dramaturges francophones<sup>103</sup> des années '50 portent-ils, dans leurs personnages, la crise du sujet de la modernité qui, pour une large part, est une crise interne au sujet lui-même?

---

<sup>103</sup>Il sera spécifié un peu plus loin pourquoi la recherche se borne au théâtre francophone.

Cette recherche se situe au carrefour de la théologie pratique, des sciences religieuses et de la littérature puisqu'elle étudie des discours et des pratiques spirituelles en vue d'approfondir l'anthropologie du sujet croyant.

### 1.7 Inventaire de la recherche actuelle

Curieusement, aucun ouvrage ne semble avoir directement abordé cette question. Si on cherche aujourd'hui à faire l'inventaire de la recherche actuelle, deux genres d'ouvrages se rapprochent de notre sujet : ceux qui concernent le théâtre et la religion ou le théâtre religieux et ceux qui concernent le théâtre, surtout le "nouveau théâtre", en tant qu'expression nouvelle d'une société bouleversée.

Le premier groupe d'ouvrages ne va pas dans le sens de notre recherche ou alors s'y rattache de très loin, comme le montrent ces deux exemples :

BOUCHARD, Jeanne, *Le théâtre religieux en animation pastorale scolaire au secondaire*, Thèse de doctorat, 1990, U.Q.A.C.

MARCEL, Gabriel, *Théâtre et religion*, Lyon, E. Vitte, 1958.

Ces ouvrages traitent du théâtre religieux, ce qui n'est pas notre propos, ou du rapport entre théâtre et religion. Il est vrai que des liens seront à faire avec la religion, notamment la religion chrétienne, terreau de l'Occident, mais la recherche s'intéresse au sujet croyant tel que manifesté par le théâtre.

Le second groupe d'ouvrages intéresse davantage la recherche, bien qu'il ne l'effleure que de biais, telles ces deux monographies :

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Le théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968.

Ces ouvrages pourraient être retenus parce que, parlant du lien entre le sujet en crise et le théâtre, ils se rapprochent de notre étude, sans toutefois analyser directement notre

question. Ils pourront apporter un éclairage intéressant et nécessaire de la part de spécialistes de théâtre.

Ainsi, le sujet de la recherche est tout à fait nouveau, tant dans le thème abordé que dans l'angle d'approche et les méthodes utilisées.

## 1.8 Méthode

Deux types de méthode ont été nécessaires à la recherche; l'une, préalable, concerne le choix du corpus dans l'immense corpus dramaturgique<sup>104</sup>, l'autre vise directement l'analyse du corpus choisi.

Choix du corpus. Quelles pièces de théâtre seront l'objet de cette étude?<sup>105</sup>

Il convient de remarquer que la création dramaturgique dans sa forme la plus novatrice, en l'occurrence celle du "nouveau théâtre", est, dans cette décennie, essentiellement francophone. Effectivement, la création dramaturgique francophone émerge nettement par sa richesse, sa diffusion, sa nouveauté radicale, son succès, au point que des dramaturges étrangers écrivent en français; le cas le plus célèbre est celui de

---

<sup>104</sup>Il est nécessaire de résumer ici cette étape préalable, afin que soient exposés les critères qui montrent que ce choix n'est pas arbitraire.

<sup>105</sup>Plusieurs ouvrages ont facilité cette première recherche, tout particulièrement : ANDRÉ, Alain et Danièle NONY, *Littérature française. Histoire et anthologie.*, Paris, Hatier, 1987; ARON, Paul, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX-XXième siècles)*, Bruxelles, Théâtre national de la communauté française de Belgique/La Lettre volée, 1995; BERTRAND, D., J.-L. HAQUETTE, L.HELIX, M.-C. HUBERT, S.MARCHAL. P. MARECHAUX et J.-C. TERNAUX, *Le théâtre*, [Grand amphî littérature], Paris, Boréal, 1996; BOISDEFFRE, P. de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. Le livre contemporain*, Paris, Perrin, 1968 (nouvelle édition); CASTEX, Pierre-Georges et Paul SURER, *Manuel des études littéraires françaises*, Paris, Hachette, 1966; LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *XXe siècle*, Paris, Bordas, 1968; MARDIROSSIAN, Claude, Line SAUVAGEOT et Christine VULLIARD, *Le théâtre français en 50 pièces*, Paris, Ellipses/Editions marketing S.A., 1996; MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au XXième siècle*, Paris, Gallimard, 1978; MITTERAND, Henri (dir.), *Littérature XXième siècle. Textes et documents.*, [Henri Mitterand], Paris, Nathan, 1992; PANDOLFI, Vito, *Histoire du théâtre*, Verviers, Marabout université, 1964; SERREAU, Geneviève, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Paris, Gallimard, 1966; Université d'Ottawa et Centre de recherche en civilisation canadienne-française, *Le théâtre canadien-français : évolutions, témoignages, bibliographies*, Montréal, Fides, 1976.

Samuel Beckett.<sup>106</sup> Notre réflexion se limitera donc au théâtre francophone. Le choix du français dépend aussi du fait que le travail se fait à partir d'analyses de textes; il est donc préférable d'éviter les turbulences de la traduction. La restriction au monde occidental est aussi nécessaire afin de pouvoir saisir correctement le langage analysé et la culture à laquelle il renvoie.

Deux possibilités complémentaires s'offraient pour la sélection : choix direct de pièces ou choix d'auteurs émergents. La première étape a donc consisté à dresser une liste, la plus exhaustive possible, de toutes les pièces de théâtre écrites en français<sup>107</sup> entre 1948 et 1962.

Les critères de présélection qui ont servi à constituer cette liste sont les suivants :

- pièce écrite entre 1948 et 1962
- pièce écrite en français
- pièce pour adultes
- pièce professionnelle
- pièce pour la scène
- pièce tout à fait nouvelle (création)

Le théâtre pour enfants n'a pas été retenu parce qu'il relève d'un genre littéraire particulier et s'adresse à un public restreint. De plus, il était peu courant à cette époque. Le théâtre amateur, pour sa part, ne répond pas au caractère de représentativité et de reconnaissance que demande l'étude, et le nombre de pièces de théâtre amateur est incalculable. Le théâtre pour la radio et la télévision fut aussi écarté, parce qu'il relève d'une écriture différente et, là encore, le nombre de ces pièces est considérable. Enfin, les pièces retenues doivent être des créations, et non pas des traductions ou des adaptations,

---

<sup>106</sup> «Comment ces auteurs, issus pour la plupart de langues et de cultures étrangères, choisirent la langue française pour s'y exprimer (ce qui demeurera notre meilleur titre de gloire), la travaillant et la fécondant en retour, et modifièrent durablement la vision que nous pouvions prendre du monde.» SERREAU. Geneviève, *Op.Cit.*, p. 5.

<sup>107</sup> Provenant principalement de la France, du Québec, de la Belgique et du Maghreb.

puisque les pièces recherchées doivent porter l'expérience d'auteurs des années '50.

Cette recherche par pièces a permis de recenser environ 600 pièces, liste qui, rappelons-le, n'est pas parfaitement exhaustive<sup>108</sup>. Certaines sortaient du lot de manière indéniable, mais il valait mieux valider ces trouvailles par le deuxième type de sélection.

Une sélection par auteur a donc été faite; démarche déterminante qui a rejoint la première. Les ouvrages de littérature classent d'ailleurs la matière selon les auteurs et non selon les pièces. Bien que les pièces inventoriées proviennent en majeure partie de trois pays, la France, la Belgique et le Canada, il était prévisible, compte tenu des critères choisis, que les auteurs belges et canadien-français ne soient pas retenus; en effet, les dramaturgies belge et canadienne-française étaient naissantes à cette époque<sup>109</sup>, contrairement à la France.

Les critères qui ont présidé au choix des auteurs sont les suivants :

- auteurs qui occupent une place d'avant-plan dans le théâtre des années '50, les maîtres, les incontournables, et considérés tels autant à cette époque qu'aujourd'hui, puisque la crise n'est pas terminée et il importe d'avoir des témoins signifiants pour leurs contemporains immédiats, donc représentatifs de cette décennie, et signifiants pour aujourd'hui, c'est-à-dire capables de nous éclairer sur la situation actuelle tant par leur influence sur celle-ci que par la force de leur oeuvre
- choix de deux auteurs majeurs dans chaque groupe, afin de ne pas alourdir le travail tout en maintenant une variété
- regroupement de ces auteurs en "familles", afin de valider l'analyse

---

<sup>108</sup> Le but n'était pas ici de dénombrer les pièces, mais de retrouver celles qui s'illustrent.

<sup>109</sup> Cette "naissance" est révélatrice de l'importance de cette période historique.

En ce qui concerne le choix des pièces, deux critères ont été retenus :

- création de la pièce entre 1948 et 1962
- la pièce doit montrer clairement des personnages vivant une situation en lien direct avec leurs croyances

Une fois les pièces sélectionnées, encore fallait-il, à l'intérieur de chaque pièce, retenir la scène la plus signifiante pour notre propos. Pour déterminer la scène à analyser, deux critères se sont imposés :

- ce doit être une scène capitale de la pièce du point de vue dramatique
- ce doit être une scène capitale de la pièce du point de vue de notre sujet

Les auteurs et les pièces sélectionnés sont ceux-ci :

Les "néo-classiques" : Jean Anouilh, *Becket ou l'Honneur de Dieu*

Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne*

Les "philosophes-dramaturges" : Albert Camus, *Les Justes*

Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*

Les dramaturges du "nouveau théâtre" : Samuel Beckett, *En attendant Godot*

Eugène Ionesco, *Les Chaises*

Ces auteurs sont reconnus par la plupart, pour ne pas dire tous les ouvrages qui traitent du théâtre du XXe siècle. «Mais enfin, c'est bien le destin temporel et surnaturel de l'homme, la condition humaine qui se trouve mise en question dans l'œuvre théâtrale d'un Sartre, d'un Anouilh, d'un Camus, d'un Montherlant, sans parler bien entendu d'un Claudel, d'un Mauriac ou d'un Bernanos.»<sup>110</sup> Même si les figures emblématiques du "nouveau théâtre" que sont Beckett et Ionesco n'ont pas été accueillis d'emblée dans l'univers théâtral et littéraire, tous ont reconnu l'importance du choc que leurs œuvres ont suscité, témoin d'un monde en crise.<sup>111</sup> Désormais, ils sont des classiques, et ce, depuis

---

<sup>110</sup>Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, liminaire, *Op.Cit.*, p. 8. «Cependant, poser au théâtre des problèmes qui concernent la condition humaine (c'est le cas de Sartre et de Camus, comme de Montherlant ou d'Anouilh) est commun à tous les dramaturges de l'après-guerre.» SERREAU, Geneviève, *Op.Cit.*, p 26.

<sup>111</sup>Le volume de Lagarde et Michard sur le XXe siècle ne consacre même pas une demi page au théâtre d'avant-garde. On peut lire que «le théâtre d'avant-garde et le nouveau roman offrent eux aussi des

des décennies déjà. «Dix ans à peine ont été nécessaires pour transformer en classiques pratiquement incontestés les chefs-d'œuvre d'une avant-garde née sous les huées.»<sup>112</sup> Ils reflètent tous les six, de manière aiguë, la particularité, l'originalité et la force de leur époque. Ils figurent parmi les acteurs principaux des années '50 qui participent à l'élaboration de la pensée dominante et marquante de leur temps. L'engagement de chacun dans les événements montre qu'ils jouent un rôle notable que ce soit sur l'avant-scène politique, journalistique et littéraire ou, plus humblement et secrètement, dans le réseau de la Résistance. Ils peuvent donc être considérés comme des représentants fidèles de cette période de notre histoire. Ils sont les créateurs des formes nouvelles du théâtre et de la philosophie, intimement liés dans ces années.<sup>113</sup> Ils abordent directement la condition humaine et ce qui la touche au plus près. Ils veulent «donner corps à nos "vérités fondamentales".»<sup>114</sup> Ils sont des témoins précieux de la crise intérieure qui se noue à travers les événements historiques tragiques de cette première moitié de siècle. Ces six dramaturges ont écrit des pièces que l'on peut qualifier de tragédies, un genre qui refait surface avec eux. Bien sûr, il ne faut pas penser ici à la seule forme classique du tragique, plus reconnaissable chez Montherlant par exemple. Si l'on peut dire que l'absurde peut être «un irrationalisme parfois tragique de la condition humaine»<sup>115</sup>, le théâtre de l'absurde et celui des existentialistes dans lequel ce thème est central, est déjà tout près du tragique sinon en son cœur même. Enfin, ils sont reconnus mondialement pour leur œuvre littéraire : deux ont reçu le prix Nobel de littérature (Camus en 1957,

---

perspectives déconcertantes. *Apoèmes, antithéâtre, antiroman*, ces néologismes ne sont pas fortuits : nous vivons en un temps d'angoisse et de révolte où la structure des genres et du verbe lui-même est remise en question, comme la notion de nature humaine.» LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *Op.Cit.*, p. 626.

<sup>112</sup>SERREAU, Geneviève, *Op.Cit.*, p. 184. Elle cite Ionesco, p. 9 : «Le véritable art dit d'avant-garde, ou révolutionnaire, est celui qui, s'opposant audacieusement à son temps, se révèle comme inactuel. En se rêvant comme inactuel, il rejoint ce fonds commun universel... et, étant universel, il peut être considéré comme classique.»

<sup>113</sup>«Si la littérature existentialiste brille en ces années noires et à la Libération, elle ne disparaît que pour laisser place à des mouvements largement irrigués de ses leçons : le Nouveau Roman et le théâtre de l'absurde (Adamov, Gatti, Ionesco, Beckett) auront du mal à occulter leur dette.» Tout de même, les auteurs du nouveau théâtre «se distinguent de la génération antérieure (Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou) et des existentialistes (Albert Camus, Jean-Paul Sartre) par leur rupture revendiquée avec la tradition humaniste et littéraire, par leur investissement radical de la modernité sous tous ses aspects, par leur goût de la subversion, par leur esprit contestataire.» MITTERAND, Henri, dir., *Op.Cit.*, p. 477 et p. 613.

<sup>114</sup>SERREAU, Geneviève, *Op.Cit.*, p. 10. Bien qu'elle parle ici des auteurs de "l'avant-garde", ceci est applicable aux six auteurs choisis.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 659.



Beckett en 1969; Sartre l'a refusé en 1964) et deux ont été reçus à l'Académie française (Montherlant en 1960 et Ionesco en 1970). Leur rayonnement est international et leurs pièces sont jouées et rejouées partout. Quant au regroupement de ces auteurs émergents en couple, l'histoire du théâtre les unit et les qualifie déjà. Montherlant et Anouilh sont reconnus pour leur écriture classique, traditionnelle<sup>116</sup>, Beckett et Ionesco<sup>117</sup> sont les figures emblématiques du "nouveau théâtre", alors que Sartre et Camus, inséparables<sup>118</sup>, se tiennent entre les deux, traitant de front l'absurde, mais dans une forme conventionnelle.

### Analyse du corpus<sup>119</sup>

Une fois les textes du corpus choisis, reste à déterminer une méthode d'analyse pour avoir accès au sujet croyant par son expérience croyante telle qu'elle apparaît dans les oeuvres retenues. L'expérience n'est pas considérée ici comme le simple fait de vivre quelque chose, mais plutôt comme l'action par laquelle le sujet fait advenir le sens de son existence. L'expérience est lieu de construction de l'identité. «Dans cette saisie interprétative, le sujet de l'expérience traduit, raconte (se raconte), un événement ou plutôt, transforme un vécu en événement, en dévoile le sens; le verbe dévoiler maintient ouverte la question de l'origine du sens. Le *medium* de l'expérience est donc

---

<sup>116</sup> «Une dramaturgie classique. [...] Mais ces pièces sont d'essence classique par la primauté de la psychologie, car pour Montherlant "tout vient des êtres". Son objet est "d'exprimer avec le maximum d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine" et une pièce "n'est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme." » «Depuis 1940, le théâtre traditionnel a vu s'affirmer, auprès de Jean Anouilh...» LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *Op.Cit.*, p. 579 et p. 591. Dans MITTERAND, Henri, dir., *Op.Cit.*, p. 469, on parle en premier lieu de Montherlant et d'Anouilh sous la rubrique "Académisme et tradition".

<sup>117</sup> «Des créations nombreuses du nouveau théâtre de l'après-guerre, deux œuvres émergent à l'évidence avec une force particulière : celles d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett.» MITTERAND, Henri, dir., *Op.Cit.*, p. 638.

<sup>118</sup> «Malgré les différences considérables qui les séparent et les opposent, la tradition aime associer les figures d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre. L'étiquette "existentialiste" convient relativement bien au second, mal au premier. Ce qui réunit les deux hommes est d'ordre historique : ils représentent en 1945 la "modernité" dans les milieux intellectuels. Aussi, lorsqu'on utilise ce terme, fait-on davantage référence à un climat politique et littéraire qu'à une école proprement dite : cette dernière n'a effectivement jamais existé.» *Ibid.*, p. 477.

<sup>119</sup> Cette recherche est redevable en majeure partie au travail de madame Thérèse Nadeau-Lacour et suit la méthode qu'elle a élaborée et appliquée dans son ouvrage *Le temps de l'expérience chrétienne. Perspectives spirituelles et éthiques.*, Montréal/Paris, Médiaspaul, 2002.

naturellement le langage.»<sup>120</sup> L'expérience se fait dans et par le langage qui, ainsi, fait partie de l'expérience elle-même, celle-ci s'articulant dans celui-là.

C'est par le langage que l'expérience peut être rejointe.

«Il faudrait, pour que l'on puisse atteindre l'expérience dans son contenu et en même temps dans sa vérité d'expérience, que l'on disposât d'un moyen permettant d'unir l'intériorité d'un acte à l'extériorité d'une donnée objectivable. Autrement dit, il faudrait disposer d'une objectivation de l'expérience qui puisse être saisie en tant que manifestation. Or, le langage répond précisément au problème, puisqu'il est fait de signes et que le signe unit un phénomène perceptible à une signification.»<sup>121</sup>

L'expérience est le travail par lequel l'homme tisse ses relations, à lui-même, aux autres, au monde, à Dieu; il sera fait de ce "tissu". «Cette appropriation par le langage est une manière de reconstruire le réel de telle sorte qu'il devienne un élément déterminant de l'édification de soi-même.»<sup>122</sup>

D'autre part, les textes seront analysés à partir du pré requis sémiotique selon lequel le texte est un tout; il est donc possible, à partir du seul texte, de découvrir les lieux de surgissement du sens. Les instruments de la rhétorique, de la sémiotique, de la théorie moderne du récit et de l'analyse des actes de langage<sup>123</sup> seront utilisés pour l'analyse du corpus. En particulier, «à la suite de Paul Ricoeur, nous postulons donc que la structure de l'expérience est *narrative* et que le langage qui accueille l'expérience porte cette structure, à la lettre cette *texture*.»<sup>124</sup> Visant à mieux connaître et mieux comprendre le sujet croyant, c'est par l'analyse de son langage, porteur de son expérience, que nous y parviendrons.

Comme nous l'avons rapidement évoqué plus haut, en analysant les textes, nous pouvons non seulement avoir accès à la conception que les dramaturges se font du sujet

<sup>120</sup> NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Ibid.*, p. 38.

<sup>121</sup> LADRIÈRE, Jean, *L'articulation du sens. Discours scientifique et paroles de foi*, [«cogitatio requis» 124], Paris, Cerf, 1984, p. 8.

<sup>122</sup> NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps...*, *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>123</sup> Nous référons ici à Jean Ladrière, lui-même inspirés par J.-L. Austin et J.-R. Searle.

<sup>124</sup> NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps...*, *Op. Cit.*, p. 26.

croyant, mais, d'une certaine manière, aux sujets croyants que sont les dramaturges eux-mêmes. En effet, les textes portent l'expérience des dramaturges qui apparaissent comme les témoins privilégiés d'une époque.

### 1.9 Hypothèse et plan

La période des années '50 est une période de bouleversements et de transition, ce qui nous amène à l'hypothèse de travail suivante : deux grandes tendances pourraient ressortir des analyses. Une tendance plus classique et traditionnelle; le sujet croyant se détacherait sur un horizon culturel directement marqué par le christianisme; Montherlant et Anouilh devraient représenter cette première tendance. Et une tendance plus nouvelle; le sujet croyant ne serait pas religieux et serait comme happé par le côté absurde de l'existence, ce qui manifesterait le caractère de rupture de l'époque; Beckett et Ionesco semblent s'imposer ici. En effet, le "nouveau théâtre" déploie un nouveau langage qui laisse supposer une nouvelle expérience. Un théâtre de la décomposition du sujet serait ici mis en évidence. On postule également que ces tendances traversent les pièces des "philosophes-dramaturges", que sont Camus et Sartre. La recherche tentera de vérifier cette hypothèse de type exploratoire.

Chacune des catégories de pièces fera l'objet d'un chapitre distinct articulé autour d'une même recherche : mettre en évidence toutes les traces susceptibles de nous mener au sujet croyant, au cœur, à l'intériorité même des personnages. Chacun des chapitres 2, 3 et 4 s'organise selon le plan suivant :

- présentation de la pièce
- première analyse structurelle permettant de déterminer, s'il y a lieu, l'extrait de la scène principale privilégié par l'analyse
- analyse précise de cet extrait ou de la scène; la méthode d'analyse, ajustée au genre du texte, sera rhétorique, sémantique, narrative et/ou pragmatique
- première synthèse
- chaque chapitre comporte en outre une synthèse finale

La recherche se termine par une large conclusion qui associe les ultimes synthèses et de nouvelles perspectives de recherche.

## CHAPITRE 2

### LES AUTEURS "NÉO-CLASSIQUES"

«On sait qu'on est dans la vérité  
quand on ne peut plus choisir.»  
Gustave Thibon<sup>1</sup>

#### 2.1 *Becket ou l'Honneur de Dieu*, de Jean Anouilh

«Et c'est peut-être lui votre  
brebis perdue...»<sup>2</sup>

##### 2.1.1 Introduction

Si, parmi les auteurs incontournables et représentatifs de la décennie 1950-1960, le choix de Jean Anouilh s'imposait, le choix de l'une de ses pièces de théâtre écrites dans ces mêmes années et se rapportant à la présente recherche s'imposait aussi : *Becket ou l'Honneur de Dieu*. Nul besoin de s'étendre sur la qualité de l'œuvre, qui, dès sa sortie, fut «considérée dans le monde occidental comme une œuvre forte, achevée.»<sup>3</sup> Outre l'intérêt artistique, le thème même de l'histoire de cette pièce intéresse au plus haut point cette étude pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'intrigue prend sa source dans l'histoire; elle plonge ses racines dans le XII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, elle relate un fait historique majeur qui est d'ordre politico-religieux : la querelle entre le roi Henri II Plantagenêt et l'Archevêque de Cantorbéry Thomas Becket. Mais, surtout, Anouilh n'aborde pas la pièce au plan politique mais plutôt aux plans spirituel et éthique puisque le thème principal qu'il développe est «l'honneur de Dieu», comme l'indique le sous-titre de son œuvre dramatique. L'honneur implique une croyance et exige une action, conséquence de cette croyance. Voilà précisément ce qui est recherché : l'histoire d'un homme qui vit une expérience croyante, au cœur même d'un récit qui fait aussi partie de cette expérience; un

<sup>1</sup> THIBON, Gustave, *Vous serez comme des dieux*, Paris, Arthème Fayard, 1959, p. 161.

<sup>2</sup> ANOUILH, Jean, *Becket*, Paris, Jean Anouilh et Éditions de la Table Ronde, 1959, p. 147.

<sup>3</sup> GROH, Marianne, «Une vision existentialiste», dans Bernard BEUGNOT (dir.), *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier frères, 1977, p. 63. On peut lire aussi, dans LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, p. 569, que «*Becket* pourrait, après *L'Alouette*, indiquer un renouveau, le sujet "historique" lui permettant de sortir du cycle de la satire grinçante sans renoncer à s'exprimer avec le frémissent lyrique qui donne à ses chefs-d'œuvre leur accent inoubliable.»

dramaturge du milieu du XXe siècle dont l'attention se porte sur un saint du XIIe siècle, Jean Anouilh qui raconte Thomas Becket, Jean Anouilh qui se raconte à travers Thomas Becket.<sup>4</sup>

Un court résumé de la pièce semble nécessaire pour bien situer la scène qui a été choisie pour l'analyse. Le roi Henri II d'Angleterre s'est épris d'un Saxon brillant qui excelle en tout : Thomas Becket. Grands amis, bien que Becket appartienne à une race vaincue, ils passent tout leur temps ensemble, que ce soit à boire, à chasser, à guerroyer ou à "voir les filles". Le roi décide soudainement de faire de Thomas le chancelier d'Angleterre pour l'aider à gouverner officiellement, son ami étant déjà, dans les faits, son premier conseiller. Par la suite, ayant des difficultés avec l'Église d'Angleterre qu'il considère trop puissante et qu'il veut contrôler, Henri II profite de la mort de l'Archevêque-primat de Cantorbéry pour nommer son ami et homme de confiance à ce poste. C'est alors que, contre toute attente, Thomas Becket fait volte-face et a vite fait de renoncer à la chancellerie afin de se consacrer dorénavant à servir «l'honneur de Dieu». Ainsi, ne servant plus les intérêts du roi, le premier homme de l'Église d'Angleterre est contraint de s'exiler en France où le roi Louis VII le protège et réussit même à organiser, malgré les difficultés que cause Henri II, une rencontre entre les deux anciens amis. Ces derniers semblent en venir à une entente bien que le roi refuse de donner le baiser de paix à Becket qui a tout de même la permission de rentrer en Angleterre, après un long exil. Mais, rentré également en Angleterre avec ses barons, ennemis de Becket, Henri II «laissa échapper des paroles de colère et de haine qui armèrent le bras des meurtriers».<sup>5</sup> En effet, ils ne tardent pas à assassiner Becket à l'intérieur même de la cathédrale de Cantorbéry. Cependant, pour des raisons politiques, c'est-à-dire pour s'acquiescer les Saxons révoltés afin qu'ils ne supportent pas son fils rebelle qui veut lui usurper le pouvoir, Henri II accepte de subir une peine corporelle humiliante sur le tombeau de

---

<sup>4</sup>Il n'est pas inutile de rappeler ici que Jean Anouilh a aussi écrit une pièce de théâtre sur saint Thomas More, la toute dernière qu'il ait écrite et que l'on a retrouvée sur sa table de travail à sa mort.

<sup>5</sup>Augustin FLICHE et Victor MARTIN, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome 9 «Premier concile du Latran à Innocent II, 1123-1198», livre 2 «La papauté et l'ordre temporel de 1154 à 1198», Paris, Bloud et Gay, 1951, p. 113.

Thomas Becket et il décide d'honorer sa mémoire en ordonnant qu'il soit prié comme un saint.<sup>6</sup>

Tant du point de vue dramatique que du point de vue de la recherche, la scène choisie pour l'analyse est celle de la dernière rencontre entre Becket et le roi. Il s'agit du formidable spectacle de «la grande scène de l'ultime entrevue, dans la plaine où souffle un vent glacial. Véritable ballet équestre des adieux, monté avec un art admirable.»<sup>7</sup> Et encore : «Un des grands moments de cet ouvrage, où le texte d'Anouilh, par surcroît, atteint à une rare plénitude.»<sup>8</sup> «Scène puissamment originale et d'une humanité profonde, qui rappelle les plus beaux moments de Shakespeare.»<sup>9</sup> L'intensité dramatique est portée à son comble lors de cette scène où tout se joue. Comme le rappelle très justement Louis Barjon,<sup>10</sup> dans la première moitié de la pièce, c'est-à-dire les deux premiers actes, Becket et le roi ne se quittent pas; alors que l'inverse se produit dans la deuxième moitié, soient les troisième et quatrième actes, sauf précisément dans le cas de leur dernière rencontre. Pourquoi sont-ils séparés? La réponse qu'ils donneront à cette question les révélera ou, plutôt, révélera l'auteur de cette réponse. Ce sommet du conflit permettra de savoir pourquoi les deux inséparables prennent tout à coup des chemins différents, opposés même. Pourquoi ont-ils fait ce qu'ils ont fait? Que vont-ils faire maintenant? Autant de

---

<sup>6</sup>Puisqu'il s'agit de personnages historiques, voici, à titre informatif seulement, quelques indications biographiques. Thomas Becket est né en 1118, et Henri II en 1133; 15 ans les séparent. C'est à l'âge de 36 ans, soit en 1154, que Thomas est nommé chancelier, c'est-à-dire la même année où Henri devient roi, à 21 ans. Becket devient Archevêque-primat en 1162, à 44 ans. Mais les Constitutions de Clarendon, promulguées en 1164, et qui plaçaient la justice ecclésiastique sous le pouvoir de la justice royale, divisèrent irrémédiablement Becket et le roi. Il s'agit en fait de la même querelle que la querelle des investitures, au sujet des élections épiscopales, entre autres choses, qui avait pourtant été réglée par le concordat de Worms en 1122 et par le concile du Latran en 1123; l'interminable duel quant à la suprématie du temporel ou du spirituel. C'est en 1170 que Thomas Becket est assassiné, à l'âge de 52 ans. Il fut canonisé en 1173. Henri II mourut en 1189. Il est le père des célèbres Richard Cœur de Lion et Jean sans Terre. Les autres personnages historiques de la pièce sont traités de manière grotesque, sauf Louis VII le Jeune (1137-1180), qui participa à la deuxième croisade (1147-1149), et l'Archevêque de Cantorbéry qui précéda Becket, Théobald. Effectivement, Aliénor d'Aquitaine, répudiée par Louis VII en 1152, et unie au futur Henri II la même année est dépeinte comme une reine inutile et plutôt encombrante pour Henri II. Le portrait de la mère d'Henri II, Mathilde, fille d'Henri I<sup>er</sup>, n'est guère mieux. Quant à Alexandre III, pape de 1159 à 1181, Anouilh le présente en bouffon à «l'abominable accent italien». En ce qui concerne Gilbert Folliot, évêque et ennemi de Becket dans la pièce comme dans la réalité, il était bel et bien un homme fielleux. Tout ce que l'on retrouve dans la pièce est à peu de choses près conforme à la réalité.

<sup>7</sup>Louis BARJON, «L'intériorisation des perspectives», dans Bernard BEUGNOT, *Op.Cit.*, p. 55.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>9</sup>LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *XXe siècle*, Paris, Bordas, 1968, p. 577.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 55.

questions qui permettront de découvrir des ou, du moins, une expérience d'envergure, puisque la vie entière des deux hommes est changée. Il s'agit d'une expérience croyante car un changement de vie et donc d'agir ne s'opère qu'à partir d'une expérience qui engage le sens d'une existence et qui, en quelque sorte, définit et rend manifeste une nouvelle croyance et qui commande nécessairement une nouvelle action.

Cette scène est la quatrième scène du quatrième et dernier acte, si l'on se fie aux didascalies<sup>11</sup> très précises que fournit Anouilh; celles-ci, en effet, marquent clairement le début et la fin de la scène en spécifiant les changements de décor et de personnages. Nous ne reproduisons ici que le cœur de la scène.<sup>12</sup>

## EXTRAIT

LE ROI

Il faut pourtant être logique, Becket!

BECKET

Non. Cela n'est pas nécessaire, mon roi. Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé --- jusqu'au bout.

LE ROI

Je t'ai bien connu tout de même! Dix ans, petit Saxon! A la chasse, au bordel, à la guerre; tous les deux des nuits entières derrière des pots de vin; dans le lit de la même fille quelquefois --- et même au conseil devant la besogne. Absurdement. Voilà un mot qui ne te ressemble pas.

BECKET

Peut-être. Je ne me ressemble plus.

LE ROI *ricane*.

Tu as été touché par la grâce?

---

<sup>11</sup>On appelle didascalies les indications scéniques de l'auteur. Elles sont ici reproduites en italique.

<sup>12</sup>La scène en entier, qui est le support de notre étude, se trouve en annexe.



BECKET, *grave*.

Pas par celle que vous croyez. J'en suis indigne.

LE ROI

Tu t'es senti redevenir saxon, malgré les bons sentiments collaborateurs du papa?

BECKET

Même pas.

LE ROI

Alors?

BECKET

Je me suis senti chargé de quelque chose tout simplement, pour la première fois, dans cette cathédrale vide, quelque part en France, où vous m'avez ordonné de prendre ce fardeau. J'étais un homme sans honneur. Et, tout d'un coup, j'en ai eu un, celui que je n'aurais jamais imaginé devoir devenir mien, celui de Dieu. Un honneur incompréhensible et fragile, comme un enfant-roi poursuivi.

LE ROI, *qui se fait plus brutal*.

Si nous parlions de choses précises, Becket, avec des mots à ma portée? Sinon, nous n'en finirons plus. J'ai froid. Et les autres nous attendent à chaque bout de cette plaine.<sup>13</sup>

Voilà pour le sommet littéraire de la scène d'Anouilh. Dans les faits, il en fut peut-être autrement,<sup>14</sup> mais là n'est pas ce qui intéresse le plus cette étude; en effet, c'est

<sup>13</sup>Jean ANOUILH, *Op. Cit.*, pp. 163-165.

<sup>14</sup>Voici en quels termes Fliche et Martin décrivent cet ultime entretien dans leur éminent ouvrage, *Op. Cit.*, p. 111 :

«À la prière des médiateurs, auxquels s'était joint l'archevêque de Sens, Henri II fixa au 22 juillet son entrevue avec Thomas Becket. Bien que le baiser de paix lui fût toujours refusé, sur la caution de Guillaume de Sens qui se porta garant de la sincérité du roi d'Angleterre, l'archevêque de Cantorbéry accepta le compromis.

«Le jour venu, en présence d'une grande multitude, le roi s'avança le premier vers le primat; ils échangèrent maints signes de réconciliation et d'amitié et chevauchèrent quelque temps à l'écart, s'entretenant de la dignité de l'église de Cantorbéry et de ses privilèges violés lors du récent couronnement. Henri II promit une digne réparation : le renouvellement solennel pour l'archevêque de Cantorbéry du couronnement du jeune roi, conjointement avec sa femme Marguerite de France. Le primat s'humilia alors aux pieds du roi qui descendit à son tour de cheval pour lui tenir l'étrier. Revenus ensuite au milieu de la

l'expérience croyante d'Anouilh qui est recherchée, celle de l'homme des années '50, à travers son personnage de Becket.

Pour trouver ce par quoi est caractérisée l'expérience croyante de l'homme de la décennie 1950-1960 présente dans cette scène, le texte sera soumis à trois types d'analyse: une analyse rhétorique porte l'attention sur les isomorphismes, les champs sémantiques et les didascalies; elle permet de dégager la structure et surtout le noyau de la scène. Cette étude structurelle et sémantique est suivie par une analyse narrative de deux récits, qu'elle avait permis de mettre en évidence. L'interprétation de ces récits, langage expérientiel, est complétée ensuite par l'analyse d'actes de langage majeurs. Une synthèse permettra enfin de dégager les caractéristiques majeures de l'expérience croyante de "Becket-Anouilh".

### 2.1.2 Structure de la scène

«Parlons d'autre chose.» D'emblée, ce qui frappe à la lecture de cette scène est la répétition par trois fois de cet impératif, dès le début. Cet isomorphisme permet de délimiter l'introduction de la scène. Les protagonistes évitent de parler des choses pour lesquelles ils sont là et qui les séparent, puisqu'ils tentent de se réconcilier. Le problème de communication dès l'ouverture du dialogue n'est donc pas surprenant et est représentatif de la situation conflictuelle dans laquelle ils se trouvent. Un terrain commun est à découvrir. Cette introduction n'étant pas l'essentiel de la scène, il importe de la quitter pour l'instant afin de continuer à chercher le cœur de la rencontre dramatique. Deux autres arguments confirment ce premier découpage. L'un provient d'une didascalie qui marque une coupure émotive dans le texte, et, par là, une coupure dans le thème abordé par les personnages : «Il crie, soudain, comme un enfant perdu.» L'autre argument est indiqué par le principal champ sémantique de la scène qui est aussi le champ sémantique principal de toute la pièce, celui de *l'honneur*. En effet, il est aisé de voir là le

---

foule enthousiaste, Henri II rendit à Thomas Becket sa paix, la sécurité, l'église de Cantorbéry avec ses possessions, dans l'état le plus favorable où il les avait tenues au début de son pontificat, et lui promit restauration des droits du siège primatial. Il ne se sépara pas de l'archevêque avant d'avoir sollicité et obtenu sa bénédiction.»

mot-clef de toute la pièce et, par conséquent, de cette "scène-sommet". Apparaissant pour la première fois tout juste après la partie introductive de la scène, il indique que les personnages en viennent maintenant aux choses sérieuses, qu'ils vont cesser de parler «d'autre chose».

En portant attention au mot "honneur", il est facile de tracer à présent les contours du noyau dramatique principal grâce à la dernière apparition du terme qui marque le début de la conclusion de la scène; la sortie du dialogue porte sur le sujet essentiel de la rencontre. Un autre indice permet d'établir l'introduction et la conclusion de la scène : le mot "mal", qui ne figure qu'au début et à la fin de celle-ci. De nouveau, une didascalie vient appuyer le changement de ton présent dans la conclusion : «Il crie, soudain.» Le début et la fin de la scène étant nettement définis, il est maintenant possible de les abandonner ici pour continuer la recherche du noyau dur de la scène.

À l'intérieur de la partie centrale, qui est encore assez longue, deux isomorphismes se suivent et établissent une transition entre le cœur de la scène et l'introduction. Le premier marque un terrain d'entente puisque Thomas acquiesce à ce que le roi vient de dire : «Oui. Cela risque d'être long.» Mais il est suivi aussitôt d'un isomorphisme antithétique; le roi veut interrompre l'entretien. Illusion du terrain d'entente, ou plutôt entente sur le fait qu'il est impossible de s'entendre! Heureusement pour le lecteur, Becket sauve la situation et permet au dialogue de se poursuivre. Cette situation limite montre encore une fois que les personnages se dirigent vers le cœur de leur entretien car si ce dernier se poursuit, ce ne peut plus être pour continuer à parler «d'autre chose».

Le roi et l'archevêque parlent alors de leur rôle respectif, ce qui forme une nouvelle et brève introduction à la partie centrale de la scène. Puis survient une série de questions de la part du roi, questions auxquelles Becket répond toujours par la négative. Cet échange rapide est brusquement interrompu par une coupure très nette dans le texte : un récit du roi, qui tranche radicalement avec tout le reste de la scène. Auparavant, deux isomorphismes importants, du roi puis de Becket, et éminemment éthiques ont pu être

repérés, qui contribueront à approfondir l'analyse : «Il faut pourtant être logique, Becket!», «Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé --- jusqu'au bout.». Le récit du roi se termine par un nouvel isomorphisme, capital celui-là; il est au cœur de la scène et constitue même le cœur de la scène, tant par sa position que par son sens et sa portée : «Absurdement. Voilà un mot qui ne te ressemble pas.», dit le roi à Becket qui lui répond : «Peut-être. Je ne me ressemble plus.» Il est remarquable que les deux hommes s'entendent et ne s'entendent pas à la fois alors que la plupart des isomorphismes marquent entre eux des oppositions radicales.

Après l'isomorphisme central, survient à nouveau une série de questions de la part du roi auxquelles Becket répond toujours par la négative. Puis survient une interruption abrupte, créée par un deuxième récit, celui de Thomas. L'isomorphisme central détecté plus haut est effectivement de première importance car il est situé entre les deux récits, paragraphes courts mais uniques dans la scène qui sont les clefs de compréhension de l'ensemble de la rencontre; en effet, un nouveau changement de ton très clair de la part du roi marque un changement de sujet et la sortie du cœur de la scène.

Par la suite, d'autres répétitions significatives s'imposent à l'intérieur d'une troisième série de questions posées par Henri II. Becket continue à répondre négativement. Mais il change ensuite de ton; une réponse affirmative marque la conclusion de cette partie principale de la scène. Un autre isomorphisme se détache du texte, qui montre une fois de plus une symétrie antithétique. Et, pour une deuxième fois, la scène risque de se terminer; mais, cette fois-ci, c'est le roi qui prolonge la rencontre. Manifestant un changement de registre, on peut voir là la transition entre la partie principale de la scène et sa conclusion.

Ces différentes remarques permettent d'illustrer ainsi la structure de la scène:

### --- Introduction

\* transition

- introduction
- » questions-réponses négatives
- **RÉCIT**
- » questions-réponses négatives
- **RÉCIT**
- » questions-réponses négatives
- Conclusion

\* transition

### --- Conclusion

#### 2.1.3 Analyse des récits

Le noyau de la scène ayant été mis en évidence, on peut s'attarder aux récits, véritables faites de la scène. Un tableau comparatif des deux récits aidera à en faire l'analyse. Chacun des éléments des récits sera repris afin d'arriver à dégager des constantes porteuses de sens.

Éléments du récitThomas BecketHenri II

<b>Personnages</b>	Becket, le roi (vous), Dieu	Le roi, Becket (petit Saxon) <sup>15</sup>
<b>Lieux</b>	Cathédrale vide, quelque part en France	Chasse, bordel, guerre, lit, conseil, derrière des pots de vin
<b>Temps</b>	Première fois, tout d'un coup, jamais	Dix ans, des nuits entières, quelquefois
<b>Verbes</b>	Je me suis senti chargé, vous m'avez ordonné, prendre, j'étais, j'ai eu, je n'aurais imaginé, devoir, devenir, poursuivi	J'ai connu, ressemble
<b>Événement</b>	«Je me suis senti chargé de quelque chose tout simplement.»	«Je t'ai bien connu tout de même!»
<b>Avant l'événement</b>	«J'étais un homme sans honneur,»	nil
<b>Après l'événement</b>	«et, tout d'un coup, j'en ai eu un.»	nil

## Les personnages

Chez Becket, les personnages forment un trio, alors qu'il s'agit d'un simple duo chez le roi. Déjà, une brèche s'ouvre dans le récit de Thomas avec la référence à Dieu, tandis que l'univers du roi est bien défini, clos, résolument humain. Il faudra voir l'importance et l'impact de ce tiers personnage pour Becket. Le roi, pour sa part, est prévisible. Cette histoire est celle de deux amis; ce sont eux qui sont présents dans les récits. Il importera de voir le rôle de chacun et surtout s'ils conservent le même rôle d'un récit à l'autre. On peut déjà dire que, pour le roi, Dieu n'est pas présent dans leur histoire, il n'a rien à y faire. Il faut aussi remarquer de quelle manière le roi nomme Becket : petit Saxon. Surnom affectueux, mais à connotation politique ambiguë, qui montre toute l'amitié du roi en même temps que sa préséance royale, imposante, sa grandeur, par opposition à «petit Saxon»; son origine royale par opposition aux Saxons conquis et

<sup>15</sup>Nous considérons la fille du récit du roi comme un élément du décor plutôt que comme un personnage; fille de joie, elle fait partie du décor du bordel, elle n'a pas de rôle.

humiliés. Thomas ne nomme pas le roi non plus; il ne nomme que Dieu. Le roi dit : «tous les deux»; il se sent encore associé à son ami. Dans le récit de Thomas leur duo n'existe pas, il parle du roi qui lui a «ordonné de prendre ce fardeau». Les perspectives sur leur relation sont bien différentes.<sup>16</sup> Ce qui est radicalement différent entre les deux hommes est cet élargissement des relations chez Thomas, qui s'étendent jusqu'à l'inconnu, jusqu'au radicalement autre. Le récit du roi parle de Thomas. Le récit de Thomas parle de Dieu, plus exactement de l'honneur de Dieu. Nous avons presque un triangle amoureux sous les yeux! Le roi est jaloux; il ne peut concevoir que Thomas donne son amour à quelqu'un d'autre. Qui est plus digne que lui, le roi, de mériter cet amour? Becket aime le roi, certes, mais autrement. Est-ce là que se jouera en partie l'essentiel de sa croyance?

### Les lieux

Quand on porte attention aux indications de lieux dans la scène, on remarque à nouveau une distinction entre l'univers du roi et celui qui apparaît dans le récit de l'archevêque. Les lieux qui apparaissent dans le récit de Henri II sont tous communs et habituels, alors qu'ils représentent tous un ailleurs dans le récit de Becket : l'ailleurs du pays d'outre-mer, la France qui est aussi le pays ennemi et l'ailleurs de la maison de Dieu, la cathédrale. Dieu est-il un autre ennemi du roi? Le roi est "terre à terre", c'est le moins qu'on puisse dire! La terre est à posséder; il se sert du monde et aussi des personnes dont peu ont cette qualité de personne face à lui. Il fait de la politique comme il chasse et guerroye; il prend des femmes comme il prend du vin. Le roi agit en maître qui prend et qui possède. Il y a une seule manière, semble-t-il, pour lui de gouverner, c'est de faire la «besogne» qui doit être faite. Voilà sa "profession", son "métier" de roi qui mélange travail et plaisir.

Une chose est étonnante dans le récit de Thomas : la cathédrale est vide. Pour une ordination épiscopale, celle de l'archevêque-primat qui plus est, c'est pour le moins

---

<sup>16</sup>Thomas avait pressenti ce changement dans leur relation : «Si je deviens archevêque, je ne pourrai plus être votre ami.» (p.97) «Je ne saurai servir Dieu et vous!» (p.98) De plus, Thomas avait de l'estime pour l'ancien archevêque de Cantorbéry, qu'il avait bien connu et servi comme archidiacre avant d'être

inusité. Il est vrai que le roi a donné cette charge en toute hâte; cela fait partie de sa besogne. Vide de personnes pour une fastueuse cérémonie, la cathédrale est-elle aussi vide de Dieu? Becket aurait-il eu le vertige et se serait-il senti faire un saut dans le vide? Il change de besogne, il change de maître. Il devient successeur de celui qui occupait cette place avant lui. Vide de son prédécesseur, vide de Celui qu'il doit représenter, vide de fidèles pour le soutenir en cette étrange cérémonie, vide de lui-même qui disparaît pour se recevoir! De ce vide résonne un écho si fort qu'il retentit jusqu'au plus intime de l'être de Thomas. La mascarade politique de cette ordination aurait-elle fait place à une rencontre sincère entre Becket et lui-même?

### Le temps

Il est possible dès maintenant de percevoir l'horizon du récit du roi; il pourrait être qualifié d'horizontal. Il va sans dire que celui de Thomas est manifestement vertical. Les éléments du temps reflètent bien la verticalité, la profondeur présente dans le récit de l'archevêque : ils manifestent des irrptions, voire du non-temps. «Première fois» et «tout d'un coup» marquent la nouveauté, le caractère radical de l'événement et aussi la naissance, quelque chose qui dure encore, qui est toujours présent. «Jamais» exprime lui aussi le côté abrupt, la nouveauté inouïe, la démesure de ce qui arrive, un peu comme une flèche d'éternité qui atteindrait le temps présent. C'est l'absolu qui surgit. Un temps de surprise : la surprise de recevoir un don inattendu. Comme un présent, ce don donne à Becket une qualité de présence, le rend véritablement présent, à lui, aux autres, au monde, à Dieu. «Pour la première fois» il se sent chargé de quelque chose; ce n'est pas lui qui a l'initiative. Ce n'est pas lui qui a voulu devenir archevêque<sup>17</sup>. Tout est si différent : il porte quelque chose sur ses épaules; il est responsable; il se sent responsable. Il est maintenant responsable de l'honneur de Dieu. La surprise vient de cet *état*, chose qui arrive subitement et qui dépasse toute imagination. Il est difficile, en effet, d'imaginer

---

chancelier, ce qui fait qu'il avait peut-être déjà de l'estime pour ce poste, ce «fardeau». Du moins, il savait de quoi il retournait.

<sup>17</sup>Peut-être avait-il jadis voulu être chancelier, s'élever à cette charge, déclenchant ainsi la jalousie de son entourage. Thomas avoue qu'il serait vain de lui attribuer l'ambition d'avoir voulu être archevêque. D'ailleurs, ne renonce-t-il pas à la chancellerie? S'il avait été réellement ambitieux, il aurait gardé les deux postes.



que l'Éternel repose sur nos épaules. Tout aussi surprenant ce «devoir devenir mien», cet ordre venu d'un autre temps, d'un autre lieu. Un ordre donné par l'Éternel? Le temps du roi, pour sa part, est linéaire, plat, calculable, repérable, en fait ordinaire. Il s'agit du temps calendaire, du temps du quotidien. Mais, surtout, il est à noter que tous les éléments temporels du récit du roi se rapportent uniquement au passé. Alors que le récit de Thomas se rapporte au présent.

### Les verbes

Un regard sur les verbes confirme les remarques précédentes. Seulement deux verbes apparaissent dans la narration du roi; neuf rendent vivant le récit de Becket! Bien qu'il y ait un verbe au présent dans les deux seuls verbes utilisés par Henri II, il est intimement lié à l'autre verbe, qui, lui, est au passé. «Je t'ai bien connu tout de même! [...] Voilà un mot qui ne te ressemble pas.» Le roi s'attend à retrouver celui qu'il a connu; mais celui qu'il a devant lui ne lui ressemble pas. Il est clair que le verbe au présent se réfère directement au passé, à sa nostalgie du passé. Le Plantagenêt ne semble pas vouloir sortir du passé. Il n'y a pas d'action, pas de mouvement, pas de vie dans l'histoire du roi. Il le sait puisqu'il déclare au début de la scène : «Tu vois que je suis en train d'en crever!» Henri II réclame l'aide de son ancien ami. Il est prisonnier de sa souffrance et préfère rester dans le souvenir d'un passé heureux où leur amitié était possible.

À l'opposé de cela, la narration du Saxon comporte des verbes d'action. Malgré le fait que certains de ces verbes aient une allure plutôt passive, ils requièrent en réalité une action. Becket s'est «senti chargé», mais encore a-t-il fallu qu'il porte la charge! Il a reçu un ordre, venu d'où? Il a donc dû obéir; il s'est transformé ou a été transformé; il a changé puisqu'il était tel homme et qu'il est à présent tel autre. D'abord affublé d'un fardeau, Becket s'est surpris à accueillir le fardeau comme un honneur inimaginable; ce qui l'a rendu tout autre. C'est qu'il a fait sien cet honneur. Ceci est un moment clef de l'expérience croyante de Becket sur lequel il faudra revenir. Il est tout de même possible de dire dès maintenant qu'il est l'acte lié au fameux «Je ne me ressemble plus.». Accueillir une réalité d'un autre ordre et s'y lier librement transforme la personne, lui

confère une nouvelle identité. D'une certaine manière, le nouveau nom de Thomas est "archevêque-primat de Cantorbéry". Cette charge n'est pas seulement une fonction, un "métier" comme un autre; elle représente sa nouvelle identité. Cette nouvelle identité qui le propulse vers le haut. Le récit de l'archevêque, exprime en effet la verticalité; une transcendance se laisse clairement deviner. Son récit manifeste une descente en lui, vers celui qu'il est véritablement et qu'il devient pleinement, en même temps qu'une montée, une montée vers la vie, vers plus de vie, puisque son identité prend forme et se fortifie. Plus le récit progresse, plus les verbes manifestent l'action. Son expérience intérieure, spirituelle, est inséparable d'une action tout aussi forte. L'intensité de l'action est corollaire de l'intensité spirituelle. Le rapprochement avec une transcendance impose une action de plus en plus forte parce que de plus en plus intérieure, une action qui se déploie ensuite dans toute l'existence. Non seulement le récit de Thomas montre une évolution, le fardeau devient honneur, mais cette évolution est positive, alors que le récit du roi ne rend compte d'aucun changement intérieur. Becket devient un autre homme; Henri II reste le même. Mais est-ce vraiment être et rester soi-même que de cesser de cheminer? Aussi étrange que cela puisse paraître, devenir autre pour Thomas équivaut à devenir lui-même.<sup>18</sup> Le roi se définit par rapport à Becket mais sans partager celui qu'il est vraiment, sans partager le chemin sur lequel il progresse et la vision qui l'habite, l'horizon vers lequel il tend de tout son être. Celui en qui il croit est Becket mais non le Becket vivant qu'il a devant lui, mais le Becket ancien qui n'est plus. Le roi stagne-t-il parce qu'il refuse la verticalité, la spiritualisation? Peut-on aller jusqu'à dire que Becket seul est présent?

Le rapport de Thomas à l'espace-temps nous indique une sortie des lieux et du temps communs en même temps qu'une entrée dans le présent, dans la présence à soi, dans l'action, non pas l'activisme. On voit nettement que Becket n'est plus "de ce monde"; en même temps il l'investit et il y est impliqué au plus haut degré. A-t-il trouvé son "lieu", est-il en Dieu, cet ailleurs au plus près de nous? Cet ailleurs que nous fait voir Becket ne serait pas une fuite de la réalité; cette fuite serait plutôt dans la possession et le

---

<sup>18</sup> «Et cette marche de ce que nous sommes à ce que nous serons à travers les débris de ce que nous avons été, c'est l'existence.» GUITTON, Jean, dans *Semaine des intellectuels catholiques, Le mystère*, Paris. Pierre Horay, 1960, p. 44.

repliement du roi sur le passé et ses espaces maintenant déserts. La qualité de présence s'acquiert en montant; la vie se développe dans la verticalité. Le roi, lui, attend tout de l'horizon purement terrestre, d'un Thomas qu'il croit connaître parfaitement et contrôler et qui, en fait, n'est plus; il étouffe. L'homme a besoin, pour vivre, d'un air transcendant sans lequel il attrape «la maladie des trop basses altitudes.»<sup>19</sup>

## L'événement

Généralement, un récit s'articule autour d'un événement. Une chose étonnante se produit dans l'histoire de Thomas : c'est le roi qui lui donne un ordre, mais la conséquence n'a plus rien à voir avec celui qui donne l'ordre, avec le pouvoir royal. C'est ce qui met le Plantagenêt hors de lui. Malgré lui, le roi a déclenché quelque chose sur lequel il n'a pas de prise, pas de contrôle. Il n'a plus le contrôle de Becket, ce dernier n'est plus *son* homme. Quelqu'un que l'on veut contrôler, est-ce véritablement un ami? Une rupture est au centre du récit de l'archevêque de Cantorbéry, brisure qui montre bien qu'un changement s'est opéré en lui. Ainsi, la cause de la transformation de Becket semble être le roi mais, en fait, il n'en est rien. Il s'agit seulement de ce que la philosophie classique appelle la cause efficiente. Le héros de Anouilh a bel et bien obéi au roi en devenant archevêque-primat mais cet acte d'obéissance au roi fut le dernier; devenu archevêque-primat, Becket n'obéit plus à son souverain ou, plutôt, son obéissance envers lui est désormais subordonnée à une obéissance supérieure. Il rend à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. Mais, en définitive, César ne dépend-il pas de Dieu? Le poste d'archevêque n'est pas politique pour Thomas; sinon, il aurait continué à agir comme au temps où il était «au conseil devant la besogne» avec le roi. D'homme d'État, il est devenu homme d'Église, renonçant immédiatement à la chancellerie. Son dernier acte d'obéissance envers le roi serait-il un acte de désobéissance? Non, mais il implique désormais une relation totalement différente entre les deux hommes. Son ordre fait que Becket reçoit le sacrement de l'Ordre et qu'il entre ainsi dans un autre ordre de réalité. Becket a "transformé" ce qui s'est passé dans cette cathédrale en événement et même en avènement. Il est passé à un autre ordre de réalité parce qu'il a fait de son

---

<sup>19</sup>PLUNKETT, Patrice, *Quelle spiritualité pour le XXI<sup>e</sup> siècle?*, Paris, Éd. No 1, 1998, p. 9.

ordination un événement, donc quelque chose de signifiant qui donne sens, qui fait sens. Il vivait selon l'ordre temporel, il vit maintenant selon l'ordre spirituel. Le roi n'avait pas prévu cela.

### Vers une identité narrative

Que Thomas Becket vive une expérience qui le transforme radicalement est clair. Moins clair est son langage, son récit dans lequel et par lequel se construit son expérience. Il est obscur, flou, imprécis, comme le donne à voir le vocabulaire qu'il utilise : «quelque chose, quelque part, incompréhensible». Henri II, au contraire, semble certain de ce qu'il avance : «bien, même, tout de même». Tout se tient dans son histoire; seulement, le Becket qu'il a en face de lui n'est pas celui de son histoire, alors que, lui, est le même Henri. Il est toujours le roi, mais Becket n'est plus chancelier; il est archevêque-primat. Il y a tout de même un élément surprenant dans le récit du roi : à aucun moment le récit ne fait référence à ce qui précède et à ce qui suit l'événement. Comment expliquer cela? Avant, il ne le connaissait pas. Après, il ne le connaît plus. L'a-t-il jamais connu? Thomas est celui qui lui a appris à être roi, avant, c'est comme s'il n'était rien, puisqu'il n'était pas tout à fait roi. Maintenant qu'il est roi, il ne peut l'être sans Becket. Sa royauté est intimement liée à son amitié, à son attachement pour Becket.

C'est le «quelque chose» dont nous parle Thomas qui a changé sa vie. Logiquement, cette "chose nouvelle" dans sa vie est «l'honneur de Dieu». Qu'entend-il par «honneur de Dieu» et que signifie pour Becket "être chargé de cet honneur"? Thomas ne le dit pas clairement; encore une fois, il reste vague. Plus étrange encore, il ne se prononce pas sur la cause réelle de ce changement. Quelle est-elle, alors? Ce n'est pas le roi, cela est net; mais que ce ne soit pas Dieu non plus est plus obscur : c'est tout de même Son honneur qui est en cause. Des qualificatifs donnés par l'archevêque peuvent aider la recherche. L'honneur que Becket porte comme un fardeau est, dit-il, «incompréhensible et fragile». Ceci n'est guère étonnant, puisque la cause en est inconnue. Quelque chose échappe à Becket; il ne comprend pas pourquoi l'honneur de Dieu lui est donné à défendre. Mais il sait, par contre, que c'est lui et personne d'autre

qui peut et qui doit le défendre. Il s'agit d'un devoir impératif, d'un ordre, non d'un ordre royal, mais l'ordre d'un «enfant-roi»? Cet honneur est en péril, en quelque sorte, car il est fragile et, plus que cela, il est comparé à «un enfant-roi poursuivi». Un honneur fragile comme un enfant, fragile comme quelqu'un de poursuivi. Mais il est appelé à grandir aussi, à croître parce qu'il n'est encore qu'un enfant. Et surtout, un honneur appelé à régner; il est enfant, mais il est enfant-roi. Serait-ce pour cette raison qu'il est poursuivi? L'hypothèse est fort probable. Le roi qui veut être le Roi... L'archevêque de Cantorbéry a à porter et à défendre un honneur qui grandit comme un enfant et qui le fait grandir en même temps que lui car il est sien désormais; leurs destinées sont liées et Becket s'en trouve déjà un homme changé. L'événement qu'il raconte a un point de départ fulgurant comme une irruption volcanique, ce qui lui donne un élan exceptionnel. On pourrait dire que Becket est né en accueillant cet «enfant-roi» qu'il a fait sien. En ce sens, il est enfant; il est devenu enfant, associé, lié à l'enfance fragile et forte à la fois du poids de l'infini, de l'éternel. Et cet événement se déploie maintenant sans cesse. Homme sans honneur, il en porte dorénavant un qu'il doit défendre et faire croître; et pas n'importe lequel, celui de Dieu. Cela voudrait-il dire que l'honneur de Dieu c'est Dieu en tant qu'enfant-roi?

Cet événement qui a provoqué une expérience spirituelle et morale inattendue a tellement transformé Thomas que le roi qui était pourtant son meilleur ami ne le reconnaît plus. Becket a changé à un point tel qu'ils ne peuvent presque plus communiquer. C'est parce que le roi est emprisonné dans son passé, celui de son amitié désormais impossible, que le fait qu'il soit le même homme est négatif. Il veut seulement retrouver l'ancien Thomas et continuer comme avant, ce qui est impossible, évidemment. Cette différence est précisément ce qui relie les deux récits: les deux hommes n'ont plus la même raison d'être, de vivre, d'agir, d'exister. Auparavant, ils partageaient, dans leur amitié, la raison d'État, ou plutôt le plaisir de gouverner, le plaisir de la chasse, des femmes, etc. Becket n'est plus le même homme; il est engagé dans un processus de croissance dans lequel le plaisir n'est plus déterminant tandis qu'Henri II s'enferme dans une idée fixe, le retour au passé, qui ne peut être que stérile. Sa vie présente l'ennui maintenant profondément malgré tous les plaisirs dont il peut toujours profiter parce que Becket n'est plus là pour les partager avec lui. C'était sa relation d'amitié qui le rendait vivant. Ceci est appuyé par

l'isomorphisme central qui fut relevé plus haut : «*Voilà un mot qui ne te ressemble pas*, dit le roi. --- *Peut-être. Je ne me ressemble plus*, répond Becket.» Il s'agit là du cœur de la scène; on pourrait même aller jusqu'à dire du cœur de la pièce; c'est précisément ce qui a intéressé Anouilh : le rapide et radical changement de vie d'un homme qui est allé jusqu'à mourir pour cela ou par cela.<sup>20</sup> Le court récit du Saxon devenu archevêque-primat raconte en condensé la pièce tout entière. *Il raconte l'événement fondateur de sa vie nouvelle : Becket s'est vu offrir de porter l'honneur de Dieu et il a accepté.*

### Surgissement de l'absurde

Le lecteur serait tenté de croire que Dieu est Celui qui sépare les deux hommes. Dieu, le troisième personnage, briserait le duo et créerait un triangle; à cause de Lui un gouffre serait creusé entre Thomas et le roi qui les désunit pour toujours. Il ne faut pourtant pas conclure si vite; en effet, un adjectif justifie le jugement du roi : «*Absurdement. Voilà un mot qui ne te ressemble pas.*» Peut-être est-ce le mot-clef de la scène, le mot déclencheur, parce que c'est lui qui provoque les deux récits grâce auxquels il est possible de mieux connaître les deux protagonistes. Est-ce donc le mot-clef de l'expérience croyante de Becket, celui qui la caractérise d'abord et avant tout? Il a été vu plus haut que Thomas ne saisissait pas, ne comprenait pas "quelque chose". Qu'est-ce donc? La cause de l'événement, semble-t-il. Donnant le statut d'événement à son ordination, cet événement et l'expérience qu'il inaugure, sont ce qui, désormais, donnent sens à son existence. Vivre un événement, grandiose par surcroît puisqu'il donne sens à toute la vie et, en même temps, en ignorer la cause est suffisant pour parler d'absurde. Il y a comme un trou, un manque de sens, un côté obscur, du moins, qui serait à l'origine du sens même.

---

<sup>20</sup>Toutes les sources rapportent ce changement de vie radical chez Thomas Becket lorsqu'il devint archevêque, par exemple : Augustin FLICHE et Victor MARTIN, *Op.Cit.*, p. 93; Jean-Marie MAYEUR, Charles et Luce PIETRI, André VAUCHEZ et Marc VENARD (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, Tome 5, VAUCHEZ, André (dir.), *Apogée de la papauté et expansion de la chrétienté (1054-1274)*, Paris, Desclée, 1993, p. 254; *Histoire de saints et de la sainteté chrétienne*, Tome 6, VAUCHEZ, André (dir.), *Au temps du renouveau évangelique, 1054-1274*, Paris, Hachette, 1986, p. 263; DANIEL-ROPS, *L'Église de la cathédrale et de la croisade*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1959, pp. 274-275.

Ce qui est absurde, ou alors mystérieux (nous reviendrons plus loin sur cette distinction), en tout premier lieu, et qui a déjà été relevé, c'est le fait que, apparemment, Dieu ne soit pas la cause directement impliquée dans l'expérience de Thomas, du moins dans le récit qu'il fait. Dieu est pourtant le seul qui puisse confier Son honneur à quelqu'un. Les verbes passifs, vus plus haut, ne trouvent donc pas d'explication; qu'est-ce qui fait que le héros se sent chargé? D'où provient le «tout d'un coup» de son récit? Mystère? Absurdité? Quoi qu'il en soit, Becket prend tout de même la décision de faire sien ce qui advient, de l'assumer, de le prendre en charge littéralement. Pourquoi? Le fait qu'il n'y ait pas de réponse à cette question replonge le lecteur dans la perplexité, une fois de plus. C'est comme si Thomas n'avait pas le choix : «Et, tout d'un coup, j'en ai eu un, celui que je n'aurais jamais imaginé devoir devenir mien, celui de Dieu.» Est-ce cela l'absurde? Tout le monde aurait-il son rôle à jouer, déterminé d'avance? Et la liberté? Donc, si la cause profonde de l'expérience est inconnue, cela suffirait-il pour provoquer une situation absurde? Mais la décision par laquelle Becket s'engage à porter tout de même cet honneur donne sens, par la suite, à tout ce qu'il fait. Son agir est pleinement sensé; il s'inscrit dans un projet d'existence qui découle de cette première décision de faire sien cet honneur; toutefois la source de ce don offert semble restée pour lui inconnue, incompréhensible, ce qui expliquerait le mot absurde utilisé par Thomas : «Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé --- jusqu'au bout.»

Il est tout à fait déroutant pour le lecteur de se surprendre à nager dans l'absurde, alors qu'il a devant lui un homme d'Église, et pas n'importe lequel, le premier homme de l'Église d'Angleterre, qui est aussi un des grands saints de son histoire. Alors que tout portait à anticiper une expérience croyante familière comme celles que l'on peut retrouver dans la vie des saints, tel n'est pas le cas dans l'interprétation que le dramaturge fait de l'histoire. Et il faut avouer aussi qu'expérience croyante rime d'abord, pour beaucoup, avec expérience religieuse. C'est ce dont il devrait s'agir en l'occurrence : l'expérience du héros est fortement religieuse puisqu'elle concerne, en lui, l'archevêque-primat! Certes, mais force est de constater que le cadre catholique n'est peut-être

justement qu'un cadre, qu'un décor pour Anouilh<sup>21</sup>; à aucun moment dans la pièce Becket ne fait directement référence à quelque expérience chrétienne. Il est loin du saint auquel on s'attendait! À la recherche de l'expérience croyante d'un dramaturge des années '50, il est peut-être naturel que le regard actuel se soit mépris. Cependant, l'étonnement demeure devant cette place stratégique que prend l'absurde dans l'œuvre d'un auteur "classé" parmi les plus traditionnels et les plus classiques du théâtre du XXe siècle.

L'absurde serait la note "discordante", selon l'étymologie du mot. La nouvelle vocation de Becket provoque un désaccord entre lui et le roi. L'absurde est la note dissonante et du règne de Henri II et de sa vie personnelle. Il y a l'absurde du spirituel face au temporel, qui est fou, illogique, déraisonnable, ridicule. Le sentiment de l'absurde surgit du rapport entre deux ordres qui ne devraient pas être en rapport : la cause politique de son ordination et la réalité effective du sacrement de l'Ordre, la réalité spirituelle de sa mission. Face à ces réalités, «l'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde.»<sup>22</sup> Mais Becket dit au roi qu'il n'est pas «nécessaire» d'être logique. Le monde est peut-être "déraisonnable" mais pour Thomas il n'est plus complètement silencieux. Un écho a retenti dans la cathédrale vide. Nous pouvons donc nous demander s'il n'y aurait pas aussi l'absurde entendu en un autre sens, celui de paradoxal, de contradictoire, de ce qui nous échappe. Ce serait l'absurde chez Thomas; Dieu est présent, son honneur est en cause mais échappe à Thomas à tel point qu'il ne Le connaît pas. En ce cas, on préférerait le mot "mystère" puisqu'il y a une part de don dans la foi et Becket est ouvert à la recevoir. Peut-être attend-il cet autre don? Accepter le mystère permettrait de sortir de l'absurde. Ainsi, peut-être Becket utiliserait-il le terme "absurdement" par rapport au regard, notamment celui du roi, que porte sur

---

<sup>21</sup>Louis BARJON, «L'intériorisation des perspectives», dans Bernard BEUGNOT, *Op.Cit.*, p. 58 : «Amenuisée et travestie selon une optique trop restrictive, la vérité chrétienne n'apporte rien que l'illusion de la grandeur. La voilà réduite — comme dans les pièces dites "catholiques" de Montherlant, auxquelles Becket en cela fait penser — à n'être qu'un simple décor.»

<sup>22</sup>CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1994, p. 46.



l'existence celui qui ne voit pas ou ne reconnaît pas le mystère qu'elle est.

#### 1.1.4 Nouvelle identité et conséquences éthiques de l'expérience de Becket

Pour aller plus avant dans l'analyse, il importe maintenant de s'attarder à la portion de la scène située entre les deux récits. Il va sans dire que cette courte série de questions-réponses, par son emplacement, devrait fournir des indications de première importance quant aux récits qui l'entourent. Mais, auparavant, il est important de souligner à nouveau que celui qui raconte se raconte. L'auteur du récit construit son identité en se racontant. Il est utile de préciser aussi, une fois encore, que l'auteur du récit est Jean Anouilh et non Thomas Becket. Il est temps à présent d'examiner la construction de "l'identité d'Anouilh", à travers ce passage clef de sa pièce.<sup>23</sup> Rappelons aussi que dans les didascalies qui nomment le personnage avant son discours, le personnage du roi s'appelle "le roi" et le personnage de Becket "Becket", c'est lui qui est personnalisé; il fait face au roi, non à Henri : détail d'écriture intéressant.<sup>24</sup>

Après son récit, qui se termine par le constat suivant : «Voilà un mot qui ne te ressemble pas.» et la confirmation de ce constat par Becket lui-même, le roi cherche à découvrir qui est devenu son ancien ami. Les questions qu'il lui pose sont donc en lien direct avec la nouvelle identité de Thomas. Cette dernière est-elle politique, religieuse? Provient-elle de la grâce de Dieu? Becket répond par la négative. À nouveau, l'absurde surgit car, ce qui est visible dans le changement du Saxon et qui aurait pu le justifier, c'est bien le fait qu'il est, maintenant, archevêque. Cela suffirait pour parler de grâce! Or, le lecteur est incapable «de sentir l'action secrète de la grâce qui du dedans expliquerait seule sa transformation»<sup>25</sup> car Becket n'y fait aucune allusion dans son récit (ni ailleurs

---

<sup>23</sup>Rappelons que le discours de tous les personnages est celui de l'auteur. Sans aller jusqu'à dire que Becket est l'alter ego d'Anouilh, il faut pourtant admettre que Becket est prépondérant, ne serait-ce que parce que la pièce porte son nom. Anouilh aurait pu l'intituler Becket et le roi, ou Henri II et l'archevêque de Cantorbéry, mais elle s'intitule *Becket ou l'Honneur de Dieu*. C'est Becket qui détient seul la première place, avec l'honneur de Dieu, il ne faut pas l'oublier.

<sup>24</sup>Les deux seuls autres personnages qui ont des noms dans ces didascalies sont Gwendoline, la femme que Becket aurait pu aimer, et Gilbert Folliot, l'ennemi de Becket, homme d'Église lui aussi, mais qui convoitait le titre glorieux et la puissance d'archevêque-primat.

<sup>25</sup>Louis BARJON, «L'intériorisation des perspectives», dans Bernard BEUGNOT, *Op. Cit.*, p. 57.

dans la pièce). Encore une fois, force est de constater que Dieu n'est pas explicitement reconnu, ni comme source, ni comme objet de l'expérience croyante et de la nouvelle identité de Thomas. Becket est le défenseur de «l'honneur de Dieu» mais Dieu ne serait pas directement impliqué. Toutefois, le roi tente de comprendre Thomas à partir de son propre univers de représentations. En effet, les deux seuls moments où Henri II ricane sont ceux où il questionne son ancien compagnon de débauche au sujet de Dieu, sujet qui ne semble donc pas être sérieux pour lui. À moins que, pour lui, un tel changement chez Becket soit seulement incompréhensible, incapable qu'il est de se situer dans le nouvel ordre selon lequel il vit. D'ailleurs, chacune des questions se heurte au verdict négatif de Becket, montrant par là l'erreur d'interprétation du roi. Le roi connaît bien mal l'archevêque! Il est vrai qu'il ne le reconnaît plus. Ainsi, cherchant une explication logique, il suppose, par sa deuxième interrogation, que Thomas a retrouvé, d'une certaine manière, son identité saxonne qu'il voudrait maintenant porter fièrement, notamment en se vengeant du roi, en contrecarrant ses projets politiques. Mais il est très clair que l'archevêque n'agit jamais selon une perspective politique comme d'autres hommes d'Église auraient pu le faire et l'ont déjà fait; en effet, l'Église fournit, à cette époque, un tremplin au pouvoir à condition d'être habile et Becket ne manquait pas d'habileté. Non, aucun intérêt politique, aucune révolte n'alimentent la pensée du «petit Saxon». «Alors?», demande le roi qui ne comprend plus et qui est à bout de ressources. Question que pose aussi le lecteur qui cherche, tout autant que le roi, à comprendre ce changement de vie de l'ancien chancelier.

Thomas est devenu lui-même en devenant plus grand que lui-même en accueillant, en consentant, en faisant sienne une charge, en s'engageant. Il s'est reçu. Il fait corps avec sa mission. Parler d'absurde en ce cas, voudrait exprimer la perte de souffle face à ce monde qui s'ouvre en lui-même par rapport à celui qu'il connaissait, qu'il croyait connaître. «Toucher à l'intériorité, c'est être saisi par un vertige de néant.»<sup>26</sup> dit un philosophe contemporain d'Anouilh.

---

<sup>26</sup>BORNE, Étienne, art. «Intériorité et subjectivité», *Op.Cit.*, p. 472.

Mais quelle est donc la nouvelle identité de Thomas Becket? La seule certitude qui s'impose concerne l'honneur, absent de la vie de l'ancien Becket et envahissant la nouvelle existence de Thomas. On peut convenir qu'il doit être assez insultant pour Henri II d'entendre son ancien chancelier lui dire qu'il n'avait aucun honneur à être chargé de ce poste et, par là, à servir le roi. Mais, aux yeux de Thomas, ce nouvel honneur qu'il sert et à qui il obéit est sans commune mesure avec celui ou ceux qu'il a pu avoir auparavant. Quelle valeur avait alors pour lui l'obéissance à son roi? Lui obéissait-il véritablement? Y trouvait-il quelque honneur? Quel sens pouvait revêtir cette charge pour lui? Pour Thomas, le seul honneur digne de ce nom semble celui de Dieu qu'il reçoit d'abord comme un fardeau inattendu mais qu'il consent à faire sien et qui devient ainsi un présent. En acceptant de prendre en charge cet honneur, de devenir son défenseur, Becket n'obéit ni au roi, ni même, semble-t-il, à Dieu. À qui ou à quoi, alors? Peut-être à ce qui se passe en lui. Sans raison apparente, il devient chargé de l'honneur de Dieu. Il «s'est senti chargé» de cet honneur. Ce verbe est ici particulièrement intéressant. À la même époque, Gabriel Marcel écrivait : «Dès le moment où nous avons clairement reconnu que sentir ne se réduit pas à subir, tout en maintenant que c'est en quelque façon recevoir, nous sommes en mesure de déceler en son centre la présence d'un élément actif, quelque chose comme le pouvoir d'assumer, ou mieux encore, de s'ouvrir à...»<sup>27</sup> Bien sûr, il aurait pu refuser et rester un homme politique, mais il prend la décision de «s'ouvrir» au mystère, d'accepter cette charge particulière et précieuse comme un enfant. Comme si l'honneur de Dieu venait de nulle part mais qu'il donnait sens à la vie entière de Becket par le fait qu'il le reçoive d'abord, puis qu'il consente à le faire sien. Il semble que Dieu doit être présent pour qu'il y ait du sens mais, dans cette scène, ce n'est pas Lui qui agit comme source véritable du sens ou alors, si c'est Lui, Thomas ne semble pas être mis en rapport direct avec Lui, pas même par un acte de foi. Dieu n'arrive pas de l'extérieur entouré de nuée et de tonnerre, mais peut-être fait-il sentir sa présence dans le silence de l'âme? Ceci peut paraître absurde et, à tout le moins déroutant. Malgré cette apparente absurdité liée à l'origine inconnue du sens, Thomas fait sien l'honneur de Dieu, ce qui laisse place ensuite à l'émergence du sens. Becket peut alors se construire à partir de cet axe, cesser sa dispersion, sa perte de temps, trouver un appui à sa soif d'absolu, devenir

---

<sup>27</sup>MARCEL, Gabriel, *Du refus à l'invocation*, Paris, Gallimard, 1940, p. 43.

signifiant. Comme s'il fallait un lâcher-prise, une acceptation de "l'absurde", ou de ce qui semble l'être, pour que le sens advienne. Becket n'a pas le choix d'aller au-delà de raisons strictement humaines, de la logique, pour vivre. «La raison ne se soumettrait jamais si elle ne jugeait qu'il y a des occasions où elle se doit soumettre. Il est donc juste qu'elle se soumette quand elle juge qu'elle se doit soumettre.»<sup>28</sup> Il n'est pas inutile de rappeler ici que le maître mot du roi qui fait opposition à "l'absurde" de Becket, au sens d'inconnu, d'un Inconnu qui se présente à soi, est le mot "logique". Thomas ne juge plus selon le roulement terrestre des choses, qu'il continue pourtant de prendre en compte. On retrouve là son ouverture déjà repérée en tout début d'analyse. L'irruption de l'autre, de l'ailleurs, de l'étrange et, d'une certaine façon, du spirituel, par opposition au temporel, prend les traits de l'absurde. Le spirituel est incompréhensible si on l'oppose au temporel au lieu de le reconnaître comme étant d'un ordre qui l'irrigue. Accepter l'absurde, au sens de quelque chose qu'il ne comprend pas et qui le dépasse, lui permet d'accepter d'être chargé de l'honneur de Dieu. Il n'a pas le choix d'accueillir ce «fardeau», ce présent, du moment qu'il le reconnaît, qu'il entend l'appel à le recevoir.<sup>29</sup>

Cette lutte, ce faux duel en fait, entre le temporel et le spirituel met en scène deux rois, si l'on peut dire, mais deux rois de royaumes qui ne sont pas du même ordre. Si l'honneur de Dieu et le pouvoir du roi ne peuvent se réconcilier, c'est peut-être que le roi n'est pas un serviteur. Comme on a pu le voir, Becket ne cherche pas à détrôner Henri II. Il ne veut pas être roi à la place du roi. Il n'est pas roi mais défenseur et serviteur d'un enfant-roi. D'ailleurs, lorsque Thomas a connu Henri, celui-ci n'était qu'un enfant roi ou, plutôt, un roi enfant et c'est Thomas lui-même qui lui a appris à être roi. L'archevêque prend soin à présent d'un autre enfant-roi à qui il se donne et qui donne sens à sa vie. Le don est tellement total que Thomas devient lui-même enfant d'un autre royaume et, par là, en apparence et en apparence seulement, ennemi du roi.<sup>30</sup> L'absurde pourrait-il provenir de ce malentendu, à savoir abaisser le spirituel et le considérer comme un vis-à-vis du temporel, créant ainsi une lutte dans laquelle un des termes doit être éliminé? Thomas est enfant dans la mesure où il est associé à cet enfant, cet honneur dont il a la

<sup>28</sup>PASCAL, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962, 174 (270).

<sup>29</sup>D'où la phrase de Thibon que nous mettons en exergue.

<sup>30</sup>«Tu es donc roi?», demande Pilate à Jésus (Jn 18, 37.)

charge. Il devient comme lui puisqu'il est devenu sien. Il est totalement engagé. Il n'a pas cet honneur, il *est* associé, uni à lui. Et Henri II poursuit cet enfant-roi qu'il ne veut pas voir atteindre sa maturité. C'est lui le roi; il n'accepte pas de voir son ancien bras-droit servir un autre roi que lui. Mais le combat est bien inégal, impossible même, car Becket est habité par «quelque chose» qui le dépasse infiniment : cet enfant-roi qu'il porte et qu'il défend, l'honneur de Dieu, est d'un autre royaume. Le Saxon est le témoin, le défenseur d'une royauté divine qui le remplit d'un d'honneur évidemment incomparable à celui du roi d'Angleterre.

Cependant, il continue d'affirmer que, «sur cette terre», Henri II est son roi et qu'il lui doit obéissance. Ceci désarme complètement la logique du roi, plutôt monolithique dans sa façon d'être, et dont la pensée manque pour le moins de finesse. Becket sait distinguer les deux ordres de réalité auxquels il fait face : celle qui le fait vivre et que l'on pourrait qualifier de spirituelle ou de divine, et celle que reconnaît spontanément tout homme, la réalité temporelle, contingente dans laquelle il est plongé. Cette dernière, envisagée comme absolue, se considère dans un face à face avec l'autre et doit la subordonner à elle pour régner, ce qui équivaut à la détruire. L'ordre spirituel, pour sa part, ne détruit pas; il dépasse, certes, il est supérieur mais il peut, en le mettant à sa juste place, prendre en compte l'ordre temporel et même lui permettre de se déployer, à la lettre, de se réaliser. Les opposer comme s'ils étaient comparables, c'est, selon le personnage d'Anouilh, être dans l'erreur. Il faut redire que, pour lui, ces deux ordres ne s'excluent pas mais se hiérarchisent; Dieu n'exclut pas César, même si César voudrait parfois éliminer Dieu. Pour Thomas, c'est "l'épreuve décisive"<sup>31</sup> qui conduit au martyre, qui met la personne face au choix existentiel entre d'une part Dieu et la mort ou, d'autre part, la vie et la compromission.

L'expérience croyante de Thomas est, sans contredit, l'expérience d'une réalité transcendante; une transcendance qui, dès lors qu'il y consent, le construit dans sa dignité, dans son honneur. Effectivement, il fait face à une réalité tellement étrange et inconnue qu'il ne peut savoir ce qu'elle est même si elle fait partie de lui en quelque

---

<sup>31</sup> Cf. BALTHASAR, Hans Urs von, *Cordula ou l'épreuve décisive*, Paris, Beauchesne, 1968.

sorte; on a pu constater que nous revenons toujours au fait que la source de l'événement demeure inconnue pour le Saxon. Cependant, l'élément majeur de son expérience, ce qui survient dans son existence et qu'il reçoit et consent à faire sien, est l'honneur de Dieu. Il n'est donc pas "absurde" de conclure que Thomas fait une certaine expérience de Dieu, une expérience tout à fait particulière, soit, mais une expérience de Dieu tout de même. Mais quelle expérience fait-il de Dieu?

Becket, depuis qu'il est archevêque de Cantorbéry, est le défenseur de l'honneur du Roi des rois, et non plus du roi Henri II; il s'agit en quelque sorte de sa nouvelle identité. Celle-ci est essentiellement liée à sa charge, à son "travail", à sa vocation, pourrions-nous aller jusqu'à dire. Son expérience de Dieu passe par Son honneur, cela est certain. Toutefois, elle passe aussi par l'absurde, puisqu'il ne semble pas reconnaître Dieu mais seulement Son honneur. Sa raison serait-elle ébranlée par le contact avec le mystère? Plus précisément, on peut dire qu'il fait l'expérience de recevoir et d'accepter quelque chose et aussi d'être choisi. S'il n'a pas été élu comme il se devait pour être archevêque, il a senti que Dieu Lui-même l'a élu. Il fait l'expérience d'un changement : il devient un autre homme. D'homme sans honneur, il devient un homme qui a l'honneur de Dieu. Qualifier son expérience n'est pas chose aisée. Qu'elle soit simple va de soi car c'est son propre mot pour la décrire. «Je me suis senti chargé de quelque chose tout simplement...» L'adverbe «simplement», employé par Becket, pourrait-il venir faire contrepoids à l'autre mot qu'il a utilisé auparavant : «absurdement» et ainsi en dévoiler le sens et la portée? «Simplement» renvoie à l'idée, au besoin d'unité et, aussi, de nature, au sens d'être accordé à sa nature, à la nature humaine. Il viendrait ainsi rétablir l'harmonie, le désaccord, la discordance provoquée par l'absurde. «Simplement» manifeste aussi que tout se passe sans complication parce que cet adverbe contient l'idée de "seul", de "pureté" d'où, peut-être, le fait que Becket n'ait pas le choix. Il n'y a qu'une seule chose qui puisse s'accorder à sa nature d'homme, c'est accepter l'infini, l'absolu, pour étancher sa soif. En entrant dans cette autre logique, en fait celle de l'amour ultimement, tout devient simple et compréhensible et facile, mais d'une tout autre manière. Mais cette autre logique est lourde aussi, parce qu'il porte à présent un fardeau, une charge lourde de conséquences. Passive et active à la fois, cette logique d'amour vient d'ailleurs, l'ailleurs

d'ordre spirituel dans lequel il est entré en entrant en lui-même et requiert donc, au plus haut point, sa liberté. Elle est radicalement nouvelle et implique la totalité de son être.

Son expérience est aussi libératrice parce qu'il advient à lui-même, en quelque sorte, il se reçoit, avions-nous dit, il ne sait trop de qui ou de quoi, mais il se reçoit; ceci est très nettement visible par l'irruption présente dans son récit qui mène à la transformation de sa personne, de sa vie tout entière. Le lecteur assiste à «la découverte d'un homme par lui-même»<sup>32</sup> mais une découverte qui trouve sa source dans l'inconnu puisque Thomas ne nomme pas la source de cet honneur de Dieu. La source est le mystère. Si Dieu est éventuellement reconnu par Thomas, Il est d'abord et avant tout mystère. On peut parler ici de libération d'un homme qui commence à vivre dans la vérité de ce qu'il est mais aussi d'une libération face au roi. Le lien qui unissait Becket au roi était celui d'une amitié véritable, pour sa part, du moins, et cela transparaît clairement dans la scène choisie : il prend soin du roi, lui donne de bons conseils, cherche à le rendre meilleur, à ce qu'il soit lui-même et il ne le détourne pas de son devoir royal. Le roi, quant à lui, était trop immature pour nourrir un tel lien; dès qu'une contrariété survenait, il se servait de son pouvoir pour se satisfaire, comme un enfant gâté. Dans cette scène, il ne semble pas avoir changé; il est resté un roi enfant, si l'on peut dire. Il est même émouvant, en devient pathétique parce qu'il aime Thomas mais il l'aime mal; il veut le posséder; il l'admire mais en est jaloux tout à la fois. Mais il ne peut plus atteindre Thomas; il est incapable de le rencontrer car il refuse ou ne comprend pas l'ordre nouveau selon lequel vit son ami. On pourrait aussi dire qu'il n'est pas présent à lui-même; on a vu en effet qu'il est entièrement tourné vers le passé, un passé qui n'a rien à voir avec une mémoire vivante qui rend présent; il s'empêche d'avance d'être présent à qui que ce soit. Peut-être parce qu'il ne voit pas, n'entend pas, ne reconnaît pas cet ordre autre qu'il porte aussi au plus profond de lui-même.

D'ailleurs, Becket ne peut désormais obéir qu'à ce qui le fait grandir, qu'à sa mission de défendre cet honneur de Dieu poursuivi. Il est en mission, parce qu'il ne considère pas le fait d'être archevêque uniquement comme une fonction; tous les niveaux

---

<sup>32</sup>GROH, Marianne, «Une vision existentialiste», dans Bernard BEUGNOT, *Op.Cit.*, p. 64.

de son être sont concernés par cette mission; il y va de sa vie, et il la donnera pour cela. Une fois de plus, il n'a pas le choix : «Ce sont là mes devoirs de pasteur qu'il ne m'appartient pas de résigner.» Le titre d'archevêque-primat lui importe peu en tant que titre honorifique et lié au pouvoir puisqu'il ne prononce jamais ce mot; il ne reconnaît pas sa mission dans ce terme qui signifie une fonction, pour le roi. Ce dernier agit en roi de manière fonctionnelle; lorsqu'il évoque sa qualité de roi dans son récit, ce n'est pas pour se définir mais pour se souvenir que Becket était avec lui : «... tous les deux [...] et même au conseil devant la besogne.» La croyance du roi, c'est-à-dire ce qui donne sens à ses décisions, semble être Thomas, alors que celle de Thomas est l'honneur de Dieu. Becket a comme oublié les faits de son passé; il s'est dépouillé de ce qui l'alourdissait pour faire toute la place à cette charge nouvelle qu'il doit porter, pour faire place à l'essentiel. Les oublis de Becket dans cette scène sont donc volontaires; ils manifestent un détachement lié à la progression de sa vie spirituelle : il s'est défait de son ancienne vie et de ses anciennes attaches (femmes, chevaux, etc) pour être totalement présent à sa mission : porter et défendre l'honneur de Dieu. Nécessairement, l'homme nouveau qu'il est s'est éloigné du roi qui, lui, n'a pas changé de vie. On peut donc dire que Thomas s'est aussi délesté de son amitié pour le roi, de son ancienne amitié puisqu'il aime toujours le roi mais à un autre niveau, plus spirituel. C'est sans doute l'abandon qui fut le plus difficile pour Thomas; on le sent très bien dans toute la scène par exemple lorsqu'il dit, «grave» : «Mon prince. Je voudrais tant pouvoir vous aider.» Maintenant défenseur de l'honneur de Dieu, il lui est impossible de vivre selon l'ordre de cette ancienne amitié, comme il lui est impossible d'aider le roi, qui seul peut s'ouvrir à cet ordre spirituel, Thomas ne pouvant le faire lui.

La nouvelle identité de Becket est une des conséquences majeures de son expérience en même temps qu'elle se forge et se fortifie avec elle. Sont intimement liées à cette expérience les conséquences éthiques. Si le sens de son existence est autre, nécessairement, son agir est autre. Il s'agit là des deux conséquences majeures de son expérience. Sa vie est changée, Thomas n'est plus le même homme; il ne se ressemble plus. Son projet d'existence, c'est-à-dire l'axe autour duquel se greffent sa croyance et son action et qui donne la direction à sa vie, n'est plus le même. Becket vit une



expérience qui l'amène à donner son assentiment à quelque chose d'autre, ce qui l'oblige à reformuler son identité et à agir différemment. Le principal effet éthique, celui qui est le plus remarquable dans la pièce et qui est présent dans les deux récits, est le fait que Thomas refuse d'obéir à Henri II.<sup>33</sup> L'obéissance à son prince et à son ami n'est plus possible parce qu'ils ne partagent plus la même vie; ils sont loin l'un de l'autre à présent.

Une telle attitude est totalement différente de celle qui caractérise toute la première moitié de la pièce, qui est admirablement résumée par le récit du roi. L'autre moitié de la pièce, aussi parfaitement résumée par le récit de Becket, joue sur deux registres : l'obéissance et la désobéissance : Thomas obéit au roi, certes, mais il semble davantage en transgression, en désobéissance, car il est maintenant situé d'abord et avant tout dans l'ordre spirituel; cet ordre n'exclut pas l'ordre temporel mais le dépasse. Il obéit au roi, en devenant archevêque, mais cet acte d'obéissance au roi est le dernier puisque, c'est en acceptant cette nomination, qu'il a également accepté de porter l'honneur de Dieu. De ce fait, il ne devenait pas le chancelier-archevêque rêvé par Henri II mais le défenseur de l'honneur de Dieu. Son obéissance au roi est dorénavant subordonnée à cette nouvelle mission; c'est l'ordre spirituel qui prédomine maintenant qu'il l'a "découvert". Et quelles qu'en soient les conséquences, pour Thomas, nulle ambiguïté : il sait parfaitement ce qu'il a à faire et il le fait. Il n'a pas peur et, ce, même s'il sait qu'il risque la mort : «Je sais que je ne vous reverrai plus.», dit-il à Henri II à la fin de leur entretien. Becket est fort, fort de ce qu'il a décidé d'accueillir et de faire sien alors que le roi est faible; il se laisse porter par l'écume de ses émotions et de ses passions, comme sont en mesure de le montrer les didascalies et la ponctuation qui se réfèrent à lui. Le roi n'a ni la maîtrise de soi ni la sérénité qui caractérisent Becket.

---

<sup>33</sup>Il ne faut pas oublier que la pièce porte sur Becket, certes, mais dans son rapport au roi surtout. Le personnage du roi n'est pas qu'un simple faire-valoir; il a une consistance propre. C'est pourquoi il forme avec Thomas un véritable duo dramatique. Ce n'est pas un hasard si Anouilh a choisi de raconter Becket à partir du couple Becket-Henri II. Thomas Stearn Eliot, dans sa pièce *Meurtre dans la cathédrale*, n'a pas intégré le personnage du roi. «Drame historique aux aperçus complexes, *Becket*, c'est d'abord l'histoire d'une amitié.» Louis BARJON, «L'intériorisation des perspectives», dans Bernard BEUGNOT, *Op.Cit.*, p. 54. On peut voir là un aspect important de l'expérience du Becket d'Anouilh, qui est d'abord et avant tout en relation, ouvert à l'autre. Ils ne s'entendent pas, mais ils ont tout de même une rencontre, véritable pour Becket du moins.

Comme les conséquences éthiques de l'expérience de Thomas sont majeures, il importe maintenant de porter une attention toute spéciale aux règles morales sous-jacentes à ses propos. Peut-être éclaireront-elles notre recherche de son expérience croyante puisqu'elles en sont comme le prolongement. La pièce étant construite selon le duo Thomas-Henri II ou, plutôt, le trio Thomas-l'honneur de Dieu-Henri II, un tableau des principales répétitions structurelles de la scène analysée aidera à les visualiser. Rappelons que les répétitions sémantiques ou structurelles pointent les éléments majeurs du texte. D'autant plus que ces éléments majeurs sont presque tous en symétrie antithétique. La présence de ces nombreux isomorphismes confirme que l'éthique est au premier plan dans cette scène et donc qu'elle est très importante par rapport à l'expérience croyante de Becket.

### Henri II

### Thomas Becket

«Et <u>il faut</u> <sup>34</sup> bien qu'il y en ait un qui se <u>charge</u> des bordées!»	«Et un autre qui se <u>charge</u> du vent <u>absurde</u> --- et de <u>Dieu</u> .»
« <u>Il faut</u> pourtant être <u>logique</u> , Becket!»	« <u>Il faut</u> seulement faire, <u>absurdement</u> , ce dont on a été <u>chargé</u> --- jusqu'au bout.»
« <u>Absurdement</u> . Voilà un mot qui ne te ressemble pas.»	«Peut-être. Je ne me ressemble plus.»
«Lèveras-tu l'excommunication de Guillaume d'Ayresford et les autres que tu as prononcées contre des hommes à moi?»	« <u>Non</u> , mon roi, car je n'ai que cette arme pour défendre cet enfant à moi confié, qui est nu.»
«Accepteras-tu les douze propositions qu'ont admises mes évêques en ton absence à Northampton, et notamment de renoncer à la protection abusive des clercs saxons, qui se font tonsurer pour fuir la glèbe?»	« <u>Non</u> , mon roi. Car mon <u>rôle</u> est de défendre mes brebis et ils sont mes brebis.»
«Je t'aiderai à défendre ton Dieu, puisque c'est ta nouvelle vocation, en souvenir du compagnon que tu as été pour moi --- fors <u>l'honneur du royaume</u> !»	«Mais j'accepterai les neufs autres articles, par esprit de paix, et parce que je sais qu' <u>il faut</u> que vous restiez le roi --- fors <u>l'honneur de Dieu</u> .»

<sup>34</sup>C'est nous qui soulignons.

Les règles morales et les obligations de chacun, les «il faut», sont ce qu'il y a de plus précis avec les actes effectifs des deux hommes pour déterminer les conséquences de leur expérience respective.

Becket, par son ouverture au roi, porte le roi en lui; il ne renie pas et ne rejette pas sa vie passée; elle fait partie de lui mais elle est transcendée par son expérience. Becket dit clairement que ce qu'il a à faire, c'est ce qu'on l'a chargé de faire. Sa charge étant «le vent absurde» et Dieu, son récit précise que son fardeau est «l'honneur de Dieu». Ces nouveaux devoirs moraux surprennent tellement le roi qu'il ne reconnaît plus son ancien ami. La conséquence concrète du nouveau code moral de Thomas par rapport au roi est précise : «J'ai seulement à vous dire non.» Becket n'est plus tenu d'obéir d'abord et avant tout au roi; l'honneur de Dieu passe avant tout. Thomas n'est plus le bras droit d'Henri II; il est désormais l'homme qui défend l'honneur de Dieu. Le rapport de Thomas au roi n'est forcément plus le même. Si le roi attaque, poursuit cet enfant-roi confié à Becket, ce dernier n'aura d'autre choix de le défendre contre le roi. Afin d'approfondir la signification de cet acte apparent de désobéissance de Becket envers le roi, une analyse de l'acte de langage majeur est nécessaire.

Il s'agit, bien sûr, du «non», du refus de Thomas face aux demandes du roi, qui revient à deux reprises. De façon plus claire, cet acte de langage peut se lire sous la forme performative : Je refuse, mon roi. Il est à noter dès maintenant que cet acte de langage peut rendre compte de l'ensemble de l'agir de Becket par rapport au roi depuis qu'il est archevêque. Effectivement, le conflit entre les deux hommes a comme point de départ les refus, les désobéissances de Becket depuis le jour où il a renoncé à la chancellerie. Selon "quoi" s'ordonne désormais sa vie? La réponse à cette question laisserait-elle supposer un autre acte de langage à partir duquel s'articuleraient les refus? L'analyse des refus nous conduira peut-être jusqu'à la source de leur signification profonde.

Je refuse, mon roi, car je n'ai que cette arme pour défendre cet enfant à moi confié, qui est nu.

Je refuse, mon roi. Car mon rôle est de défendre mes brebis et ils sont mes brebis.

Ces deux phrases forment en fait un seul et même acte de langage qui se déploie comme se déploient les demandes du roi qui n'en sont qu'une qui s'explicitent et se précisent. Le refus est un performatif, parce qu'il «ne décrit pas seulement un fait, il accomplit une action; "dire c'est faire".»<sup>35</sup> De plus, Becket engage dans cet acte sa personne tout entière, on le sait, au risque de perdre la vie. La formule servant à l'analyse des actes de langage performatifs est la suivante<sup>36</sup> :

$$E = C ( L : F ( R, P ) : A )$$

E signifie l'ensemble de l'acte de langage, qui, comme il a été dit, s'étend dans ce cas-ci à tout l'agir de Thomas, dans son rapport à Henri II depuis qu'il est archevêque-primat. C, le contexte, est celui de cette ultime rencontre entre les deux protagonistes qui doivent faire la paix, s'entendre enfin après toutes ces années. Événement politique et religieux, il s'agit aussi d'un événement historique et affectif. Le locuteur, L, est Thomas Becket; et l'allocuteur, A, Est Henri II Plantagenêt. La performativité de l'acte, représentée par F, est le fait que le dire de Thomas est effectif au moment où Thomas le dit; il s'agit de la "force du refus". R, la référence, est multiple. Becket et le roi en font partie, mais le contenu du refus est le principal élément de la référence. Le refus est une réponse à une demande du roi. Ceci indique que le performatif est corrélatif car il se présente comme réponse à un performatif premier : une demande du roi. Becket refuse de lever les excommunications qu'il a prononcées contre des hommes du roi et d'accepter les propositions de Northampton qui, entre autres choses, placent les clercs saxons sous la justice royale. Dans cette perspective, c'est-à-dire celle du roi et de ses demandes, l'archevêque paraît se situer dans un pôle négatif puisqu'il refuse, qu'il dit non. Il peut faire figure d'entêté et d'obstiné face aux demandes légitimes de son roi qu'il ne cesse, d'ailleurs, de reconnaître comme son roi.

Mais, comme l'indique les raisons qu'il donne de son refus, ce refus serait en fait

---

<sup>35</sup>NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne*, Op. Cit., p. 53. L'auteur poursuit: «Ainsi, les décrets qui produisent un état de chose conventionnel ou institutionnel et les conduites qui établissent un rapport entre un locuteur et un autre dans le contexte d'un comportement humain, sont des actes performatifs; il en est de même pour les engagements, les verdicts, les promesses, etc. Dans le cas des conduites ou des engagements, un acte performatif est aussi auto-implicatif.»

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 114. E= l'ensemble de l'acte de langage, C= le contexte, L= le locuteur, F= la force performative de l'acte, R= la référence, P= le contenu propositionnel et A= l'allocuteur.

un nouveau "oui", un accueil renouvelé de ce qu'il lui a été offert, il ne sait par qui ou par quoi, le jour où Henri II lui a ordonné de devenir l'archevêque de Cantorbéry. Le refus de Becket s'adresse, en tant que refus, à une demande du roi; mais il peut être aussi considéré comme le corrélatif d'un autre performatif implicite auquel sa réponse est paradoxalement un "oui", un devoir, un engagement. Peut-être ce performatif premier est-il l'appel au secours de l'enfant-roi, la supplique de l'enfant-roi. Positivement, son refus adressé au roi est un consentement à porter et à défendre l'honneur de Dieu. Thomas n'a pas le choix de refuser "P", le contenu propositionnel, c'est-à-dire lever les excommunications et accepter les douze propositions; en effet, obéir au roi attaquerait l'honneur dont il a la charge. Il est à remarquer que dans les deux réponses de Becket, l'argument avancé est la défense, d'une part de l'enfant-roi qui lui a été confié et, d'autre part, de ses brebis. Le performatif corrélatif ne renverrait donc pas, en réalité, aux demandes du roi mais à l'événement fondateur qui a fait de Thomas le défenseur de l'honneur de Dieu. Son "non" au roi est un "oui" à sa mission. Si l'on porte attention au texte qui suit les refus de Thomas, on remarque qu'il cesse de répondre directement au roi. Il devance ses demandes et y répond en ajoutant une affirmation de toute première importance en ce qui a trait à la source de ses refus et à son expérience croyante : «Ce sont là mes devoirs de pasteur qu'il ne m'appartient pas de résigner.» Ces devoirs sont issus du «devoir devenir mien». Cette charge offerte et acceptée, nous l'avons vu, engage tout l'être de Becket qui vit pour elle; il est le défenseur de «l'honneur de Dieu» et, par conséquent, le pasteur des brebis de cet enfant-roi. Abandonner ces devoirs équivaldrait à démissionner, à fuir l'homme qu'il est devenu dans cette «cathédrale vide».

Ainsi, la raison d'être de ce refus qui est un acte de désobéissance envers le roi, serait le fait, la conséquence, d'un acte d'obéissance à quelque chose ou à quelqu'un d'autre. L'absurde refait sans cesse surface, puisque l'acte d'obéissance de Becket est effectué pour un inconnu. Ce paradoxe ou cette obscurité n'empêche pas la cohérence de la suite de ses actions qui découlent de cette obéissance. Thomas ne peut que refuser au roi à cause de la teneur même de ses demandes. Dire oui à Henri ou, plutôt, à ses demandes, serait refuser sa mission, revenir en arrière, au temps où le roi voudrait tant revenir. Ce dernier demande donc l'impossible à Thomas en lui demandant de se dédire

et même de désobéir au roi qui l'a fait ordonner, de refuser cette vie qui lui a été offerte, qu'il a choisie et qui le rend heureux. Le calme, la maîtrise, les mots pleins de bonté de Becket montrent en effet un homme en paix avec lui-même. Le roi crie; il a mal; il est profondément malheureux, malheureux comme un enfant.

Dans la deuxième réponse négative de Becket aux demandes du roi, il est intéressant de remarquer, une fois encore, l'ouverture, la fécondité de l'expérience de Becket qui étend tout naturellement sa mission de défendre l'honneur de Dieu à tout le peuple de Dieu, pour reprendre l'expression consacrée. L'expérience de Becket le tourne vers les hommes, ceux de l'Église, bien sûr, mais tous les autres aussi, ses brebis<sup>37</sup>; il est même constamment penché sur Henri II, cette «brebis perdue» qu'il affectionne particulièrement. Il se reçoit et se donne dans le même mouvement. Dire oui à Henri II signifierait pour Thomas la destruction de lui-même car il renoncerait ainsi à sa mission, aux fruits de son expérience fulgurante et transformante, à ce qui le fait vivre désormais, à l'honneur de Dieu. Dire oui au roi serait fou car cela équivaldrait à dire non à lui-même. En fait, c'est en refusant à Henri II qu'il lui obéit, ou, du moins, qu'il obéit à celui qui l'a fait ordonner. Il s'est reçu, en quelque sorte, des mains d'on ne sait qui mais des mains de quelqu'un venant d'un ailleurs qu'il ne peut contrôler : «Ce sont là mes devoirs de pasteur qu'il ne m'appartient de résigner.» Rejeter ces devoirs voudrait dire qu'il se rejette lui-même, qu'il s'anéantit.

Le refus de Becket s'enracine donc directement dans son expérience et relève d'autres actes majeurs accomplis par lui, comme le fait de faire sien l'honneur de Dieu, et qui continuent de s'accomplir par son refus. Ces réponses négatives de Thomas n'ont de sens que dans la perspective du récit qu'il vient de faire, ce qui évacue, d'une certaine façon, le côté absurde de son action. Il fait basculer le lecteur dans sa logique, ce qui rend absurdes les demandes du roi. Ce n'est qu'à ce moment de la scène, pourrait-on dire, qu'un revirement s'opère pour le lecteur. Tout bascule. Depuis le début de la rencontre, toute la charge émotionnelle se trouvait concentrée dans le personnage du roi, mu par ses

---

<sup>37</sup> Comme Becket n'a aucune arrière-pensée de vengeance par rapport au roi, il est inutile de s'attarder sur le fait que les petits clercs dont il est question sont saxons, comme lui... Ses motivations ne sont pas politiques, nous l'avons vu.

passions, sans grande réserve. Des deux protagonistes, c'est le roi qui paraissait le plus humain, le véritable héros, esseulé et délaissé par l'archevêque froid, réservé et distant. Mais, depuis le récit de Becket, il est possible de voir ce dernier sous son véritable jour : grand homme, humble, parce que grand de la grandeur de quelque autre réalité que lui-même, qui s'est offerte à lui au plus intime de lui-même («Je me suis senti chargé...»). Grandeur et humilité à la fois sont peut-être liées à la source de son changement absurde aux yeux "logiques" du roi, mystérieux à ses propres yeux. Toutefois, il faut convenir avec lui aussi que, ayant fait sien l'honneur de Dieu, même absurdement<sup>38</sup>, il ne puisse faire autrement que dire non au roi. Thomas aime l'honneur de Dieu, c'est pourquoi il le défend, c'est pourquoi il dit non au roi. L'acte de langage majeur dont dépendent les autres le révèle : «Je me suis mis à aimer l'honneur de Dieu.» Cette révélation nous est donnée de justesse, grâce à l'insistance du roi qui veut savoir ce qui s'est passé dans le cœur de son ami, qui veut savoir si Becket l'a jamais aimé. Le roi a le mérite de centrer ici les choses, de les rapporter à l'essentiel : l'amitié, l'amour. Pour lui, comme pour Thomas, cette rencontre est importante en regard de leur amitié. Le roi lui arrache ce secret intime juste à la fin de leur entretien. L'amour explique l'honneur.

Servir l'honneur de Dieu, obéir à cette mission qui lui a été confiée et y rester fidèle, voilà pourquoi Thomas Becket ne peut plus obéir au roi et le servir. Quel paradoxe! C'est grâce à son dernier acte d'obéissance au roi, celui de devenir archevêque de Cantorbéry, que Thomas se libère du roi. Il n'aura plus à subir ses caprices, à l'amuser sans arrêt, à être son jouet. Et pourtant, Henri II dit aimer Thomas, son cher Thomas, mais il l'aime mal comme un enfant qui veut posséder. Sorti, libéré du monde du roi qui est le monde de tout homme, le monde terrestre, temporel, Becket entre, par son expérience, dans un monde spirituel qui n'exclut pas mais intègre le monde temporel. Becket aime ce roi encore enfant mais comme il voudrait qu'il grandisse! Le roi croit à l'amitié, ce qui est grand; mais il doit élever la réalité de l'amitié jusqu'à ne pas avoir de prise sur son ami. En effet, Becket considère toujours le roi comme son roi «sur cette terre». Il est prêt à lui obéir tant que cela ne va pas contre ce qui importe le plus: l'honneur de Dieu et non pas celui du roi. Ce dernier ne veut véritablement qu'une seule

---

<sup>38</sup> Absurdement si on réduit la liberté à la liberté de choix.

chose: que Thomas rentre au pays. L'insistance, la répétition de «Rentre en Angleterre!» fait voir le désarroi de celui qui reste attaché au sol et qui voudrait bien ramener près de lui celui qui est déjà un peu "du ciel". Le monde spirituel de Thomas est un ailleurs à ce point inconnu qu'il ne le nomme pas. Le mystère plane, demeure pour lui et donc pour le lecteur. Le mystère de l'amour; pourquoi se met-on à aimer?

#### 1.1.5 L'honneur

Le maître mot de la pièce étant l'honneur, il n'est guère étonnant que l'effet majeur de l'expérience de Thomas soit éthique; ce concept manifeste, en effet, dans toute sa force et sa splendeur le contenu d'un idéal moral. Explorer ce concept permettra sûrement d'en savoir un peu plus sur l'expérience de Becket. Becket obéit-il à Dieu en défendant Son honneur? Ailleurs dans la pièce, notamment dans des monologues de l'archevêque sous forme de prières, celui-ci parle à Dieu et tout est clair; son expérience semble bien être celle d'un chrétien. Mais voilà que dans la scène qui occupe l'étude, rien ne va plus; comme pour signer ces ambiguïtés, le langage de l'absurde resurgit et avec une ampleur! Il semble ici au cœur de l'expérience croyante de Becket et, par conséquent, au cœur de son action. Sa nouvelle identité passerait donc aussi par l'absurde. Et son comportement principal de désobéissance et son langage sont perçus comme étant absurdes. Le roi ne pourra plus reconnaître l'ancien Thomas, il ne peut désormais que connaître le nouveau Becket. C'est pourquoi la rencontre a commencé par un problème de communication. Il n'avait pas devant lui celui auquel il s'attendait et qui fait maintenant partie d'un autre monde, un monde spirituel marqué du sceau de l'honneur. La notion de dignité implique une nature humaine et mène donc à une transcendance, à un Dieu reconnu et inconnu à la fois.

L'honneur est d'abord quelque chose qui est en lien direct avec la morale. On trouve dans les dictionnaires courants une première définition très courte de l'honneur : «Dignité morale»<sup>39</sup>. Parmi les sources consultées,<sup>40</sup> outre le fait qu'il s'agisse d'une

<sup>39</sup>Par exemple dans *Le Petit Robert*.

<sup>40</sup>Jean-Louis BRUGUÈS, *Dictionnaire de morale catholique*, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1991, pp. 204-206; Monique CANTO-SPERBER (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, P.U.F..



réalité morale, on dit aussi de l'honneur qu'il s'agit d'une réalité sociale. Ayant déjà longuement élaboré sur le fait que Becket se détache justement, d'une certaine façon du moins, du monde temporel, donc de la société, il est préférable de laisser tomber cette acception. Rappelons seulement que Becket, issu d'un peuple vaincu, n'avait pas d'honneur par naissance; il ne faisait pas partie de la noblesse, contrairement au roi. Par contre, il déborde de l'honneur qui s'acquiert par le mérite, c'est-à-dire par le courage, par opposition à la lâcheté. Cette attitude morale le prédisposait à recevoir le don de l'honneur de Dieu. Certains ont vu de l'orgueil dans sa conduite et le vrai Thomas Becket n'est pas exempt de tout soupçon à ce propos, du moins avant sa nomination d'archevêque. On peut considérer l'ampleur de son dépouillement lorsqu'il décida de répondre favorablement à la charge qui s'est posée sur lui mais aussi le fait qu'il était armé intérieurement pour porter cette charge qui est venue à lui<sup>41</sup>. La vertu va d'ailleurs de pair avec l'honneur. Strictement parlant, Becket avait de l'honneur même avant de devenir un autre homme. Ce sont donc les définitions éthiques de l'honneur qui seront retenues. Il n'est pas vain de rappeler que l'honneur est reconnue comme une réalité extrêmement positive liée à la dignité. Ce nouveau qualificatif peut servir à définir l'expérience de Becket.

On constate que l'honneur impose une conduite qui est régie par la raison et non par les passions. À cet égard, il est difficile de ne pas remarquer que le roi se laisse dominer par ses passions; où place-t-il son honneur? L'honneur est une sorte de devoir éthique qui oblige à être courageux, loyal, à ne pas mentir, donc à rechercher et à servir la Vérité. L'honneur est aussi une qualité liée à l'intime et à l'essentiel; il va de pair avec la reconnaissance et l'estime de soi. Brugues dit que «l'honneur exige un dépassement, un sacrifice, un renoncement.»<sup>42</sup> Ces trois éléments font partie de l'expérience de Becket et

---

1996, pp. 666-671; Otfried HÖFFE (éd.), *Dictionnaire de morale*, Paris/Fribourg, Cerf/Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1983, pp. 98-99; MURAWA-WULFING, art. «Honneur», dans *Encyclopaedia Universalis*, t.11, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis, 1995, pp. 653-655.

<sup>41</sup> À propos du véritable Thomas Becket, on peut lire dans Augustin FLICHE et Victor MARTIN, *Op. Cit.*, p. 91 : «Cependant, le chancelier gardait des mœurs pures et l'habitude de la mortification au milieu des délices de la cour; respectueux des églises, il s'efforçait pourtant de développer l'autorité royale et déployait le faste requis du premier ministre du plus puissant prince d'Occident.» Anouilh a gardé cet esprit de détachement et de droiture qui caractérise Becket même avant de devenir archevêque.

<sup>42</sup> BRUGUES, Jean-Louis, *Op. Cit.*, p. 205.

de ses conséquences. L'honneur a également une fonction identitaire qui porte à défendre le groupe auquel on appartient. Défendant l'honneur de Dieu, Becket s'identifie à lui et à la réalité empreinte de mystère qui s'y rattache. Bien que le peuple de Dieu ne soit pas véritablement un groupe social mais plutôt une Église spirituelle qui n'est pas limitée totalement par le temporel, ce caractère de l'honneur fait aussi partie de l'expérience de Thomas. L'honneur est aussi une qualité de noblesse, il est précieux, un peu comme un enfant, c'est-à-dire une vie, un trésor à défendre.

Thomas Becket a cessé d'obéir au code social de l'honneur pour obéir à l'honneur de Dieu. D'ailleurs, pour lui, il n'avait pas d'honneur tant qu'il n'a pas reçu celui de Dieu. «Comme hier celui des Apôtres (Ac 5,29), l'honneur des chrétiens reste d'obéir à Dieu plutôt qu'aux hommes, au risque d'affronter l'incompréhension, la contradiction et même le martyre. Jean Anouilh a conféré au personnage de Becket qui meurt pour «l'honneur de Dieu» une forme théâtrale mais juste.»<sup>43</sup> Que l'impression donne une apparence d'absurde, soit, mais n'est-ce pas aller trop loin que d'admettre avec Louis Barjon que «se vérifie chez l'écrivain la permanence de ce "nihilisme passionné", hélas trop fidèlement en accord avec l'angoisse dont s'accompagne le scepticisme de notre temps.»<sup>44</sup> Comment interpréter comme nihiliste une pièce où un absolu est reconnu comme étant présent et même nécessaire à l'homme pour comprendre son mystère ou, du moins, y entrer et ainsi dépasser l'apparence absurde de sa condition paradoxale?

#### 2.1.6 «Becket ambigu dont j'avais besoin»<sup>45</sup> Synthèse

À la lumière de l'analyse de cette scène, nous pouvons dégager quelques principaux traits du visage du sujet croyant tel qu'Anouilh l'envisage à travers le personnage de Becket.

---

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 206.

<sup>44</sup>Louis BARJON, «L'intériorisation des perspectives», dans Bernard BEUGNOT, *Op.Cit.*, p. 58.

<sup>45</sup>Brigitta COENEN-MENNEMEIER, «Un saint ambigu», dans Bernard BEUGNOT, *Op.Cit.*, p. 62, note 1: «Emprunt à Pingaud et au mot d'Anouilh («Becket ambigu dont j'avais besoin») dans le programme du Théâtre Montparnasse-Gaston Baty.»

Becket est un être envahi par la transcendance, l'absolu, l'infini. Voilà ce qui frappe et ce qui prime en tout premier lieu. Le Becket d'Anouilh n'est pas d'abord et avant tout un homme chrétien, religieux, pétri de Dieu, amoureux de Jésus Christ; il est un homme rempli d'une grandeur mystérieuse qui ne vient pas de lui mais qui est inscrite en lui, qui le porte, l'illumine et donne sens à sa vie et à sa mort. Il se voit obligé, en quelque sorte, il sent qu'il n'a pas le choix d'accueillir cette grandeur, pour être accordé avec lui-même. Il a été choisi pour cela. Il est naturel, au sens d'être ajusté à sa nature, de faire place à ce surplus de vie, de grandeur, ce supplément d'âme. Le sens de sa vie entière et, par conséquent, celui de sa mort, vient de cette transcendance, de l'accueil qu'il a fait de ce qui le dépasse. La transcendance est nécessaire pour donner sens à la vie.

L'absurde dont il est question n'est donc pas là au sens d'insensé, puisque l'existence de Thomas a un sens. Il ne s'agit pas non plus de l'absurde au sens camusien où «l'existence ne paraît justifiée par aucune fin dernière»<sup>46</sup>, car c'est un absolu qui oriente la vie de Becket. D'homme sans honneur, sans idéal, sans maître assez grand à honorer, sans ordonnance supérieure qui le satisfasse, il a décidé, a reconnu pour être plus précis, un sens à sa vie. Il n'est plus l'homme désabusé qu'il était.

L'homme semble passif face à cet Autre mais sa liberté est requise : l'homme ne peut accueillir l'Autre que dans la liberté. Une relation domine ainsi toutes les autres. C'est la relation à partir de laquelle toutes les autres seront vécues. La transcendance, l'absolu, l'infini, est, chez le Becket d'Anouilh, quelqu'un : Dieu. Un Dieu qui est profondément mystère, mystère profond, lointain, et malgré tout nécessaire et possible. Un Dieu duquel l'homme reçoit sa mission, c'est-à-dire le sens de son existence. Le Seul qui puisse accorder l'homme à lui-même puisqu'Il l'a fait. Mais le Dieu du personnage d'Anouilh, s'il s'inscrit en apparence dans un cadre catholique, ne correspond pas au Dieu de Jésus Christ, infiniment proche en même temps qu'infiniment lointain parce que transcendant, démesurément autre et différent de par sa majesté et inexplicablement intime par son Incarnation, son amour. Rien, aucune trace de cette proximité dans la pièce d'Anouilh. Une épaisse obscurité voile cet Autre inaccessible que l'on ne peut approcher

---

<sup>46</sup>*Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

qu'en recevant le sens qu'il nous donne et qu'en accomplissant la mission dont il nous charge. Le rapport à Dieu n'est pas direct, il passe par ce «fardeau».<sup>47</sup> Cette mission, pour Becket, est celle de défendre Son honneur. Il importe de faire place à Dieu, de lui rendre honneur.

Pourquoi cet honneur est-il si fragile? Est-ce parce que Dieu est lointain ou parce que l'homme s'éloigne facilement de Lui? Une combinaison des deux peut-être. Ou bien Becket s'approcherait-il doucement, lentement, mais sûrement du Dieu chrétien, en reconnaissant en Dieu ce fragile enfant de la crèche? Le respect de ce frêle et imposant mystère de Dieu lui apporte le respect profond de lui-même. Le personnage de Becket est marqué du sceau du sacré, de l'absolu. Il fait partie d'un ordre qui le dépasse, qu'il ne comprend pas, mais qu'il se doit de respecter pour se respecter. Il est en paix et en accord avec lui-même, avec ce pour quoi il est là. Il sait ce qu'il a à faire et cela fait sens. Thomas est digne et serein serviteur.

Sa relation avec le roi aussi est pleine de respect et de sérénité. Henri n'est plus, ne peut plus être son ami comme avant, mais il est toujours une personne importante pour lui, il est toujours "son" roi. Ses relations avec les autres personnes aussi semblent "en ordre", il prend soin de ses brebis en bon pasteur. Être devant, être celui qui prend soin et qui dirige, c'est une charge et un fardeau en effet, une grande responsabilité.

Mais cet ordre transcendant, ne serait-il pas d'une transcendance en qui l'on pourrait reconnaître le grand dieu horloger, celui qui a établi les règles du jeu, l'allusion au jeu d'échecs étant assez claire dans la pièce?<sup>48</sup> Quelques éléments non sans importance pourraient nous le faire croire. Par exemple, cet accent mis sur les rôles de chacun à l'intérieur du grand combat entre le spirituel et le temporel qui semble être reporté au

<sup>47</sup> «Oui, mon joug est facile à porter et mon fardeau léger.» Mt 11, 30

<sup>48</sup> On remarquera dans ce passage les attributs du personnage, du rôle. «Je quitterai ce couvent où tant de précautions Vous entourent. Je reprendrai la mitre et la chape dorée, la grande croix d'argent fin et je retournerai lutter à la place et avec les armes qu'il Vous a plu de me donner. Il Vous a plus de me faire archevêque-primat et de me mettre comme un pion solitaire, et presque aussi grand que lui, en face du roi, sur le jeu. Je retournerai à cette première place, humblement, laissant le monde m'accuser d'orgueil, pour y faire ce que je crois être mon ouvrage. Pour le reste, que Votre volonté soit faite!» (fin du troisième acte, p. 148).

plan extérieur, politique en l'occurrence, et non au plan de l'intériorité. Le roi d'Anouilh semble résolument le représentant de l'ordre temporel, sans avoir aucun rapport avec le spirituel puisqu'il considère l'Église comme un autre pouvoir politique; en effet, le rôle d'archevêque qu'il avait donné à Thomas n'était pour lui qu'une sorte d'élargissement du rôle de son chancelier. Becket, quant à lui, semble, en apparence du moins, celui dont la charge est de représenter et défendre le spirituel en ce bas-monde, comme si le combat intérieur entre ce monde-ci et l'autre monde lui était étranger ou était déjà résolu ou du moins décrété. La vie serait alors un jeu dans lequel le grand maître a distribué les places et les rôles. Et l'on n'aurait qu'à s'y tenir, voilà ce qu'il faudrait? Mais ce combat intérieur est pourtant présent dans la scène, notamment lorsqu'il dit au roi qu'il s'ennuie des chevaux et qu'il a oublié les femmes. On sent aussi ce combat, cette blessure même, quand il dit au roi: «La besogne a été, une fois pour toutes, partagée. Le malheur est qu'elle l'ait été entre nous deux, mon prince, qui étions amis.» On pressent la blessure, mais aussi une sorte de fatalité; le roi et l'archevêque doivent s'opposer, selon l'opposition traditionnelle entre le relatif et l'absolu, voire entre Dieu et les hommes. La frontière est-elle donc étanche entre les deux mondes? Les hommes de Dieu vivant contre la terre et les hommes de la terre contre Dieu. Les hommes de Dieu n'étant plus des hommes mais des êtres étranges, ne buvant plus, n'allant plus à la chasse et au bordel, ne gouvernant plus le monde, étant comme enlevés mais toujours là pourtant, aspirés par le ciel, un ciel incompréhensible et étranger, inconnu, inconnaissable. Si le roi est prisonnier d'une telle conception de l'existence, nous avons vu qu'il n'en était rien pour Thomas, personnage libre qui vit "amoureusement".

Il est remarquable que jamais la notion de royauté biblique ne soit effleurée. Ce rôle du roi dans la Bible et du roi au Moyen Âge, qui en est directement inspiré, n'est pas présent dans la pièce. Le roi ne peut-il donc pas être en lien avec Dieu? Le seul moment où Henri fait allusion à un possible rapprochement entre les deux mondes, c'est pour parler des croisades, mais en les réduisant à une lutte permise par Dieu. Son rôle de roi se résume-t-il à guerroyer pour posséder toujours plus? Et les brebis, alors? Et le roi serviteur du peuple? N'y a-t-il que le temporel pour faire face au temporel, aux «bordées»? Que l'humain pour vivre l'humanité? Le roi ne pourrait-il pas avoir à son

côté un prophète, qui lui rappelle sans cesse qu'il n'est pas Dieu et qu'il est serviteur d'abord et avant tout, serviteur des hommes et ultimement serviteur de Dieu? Les ordres du spirituel et du temporel sont-ils irrémédiablement condamnés à se faire face sans jamais entrer en relation l'un avec l'autre sinon dans ce duel où l'un doit périr?

Faut-il aller jusqu'à dire avec Aimé Solignac que, pour Anouilh, «l'honneur de Dieu reste un symbole; il n'a que la valeur d'un élément dans une idéologie; Thomas Becket est un moment ou une figure du conflit entre le relatif et l'absolu. Jean Anouilh présente l'honneur de Dieu comme une force qui intervient parfois dans l'histoire pour arracher aux compromis des passions et rappeler les exigences de la justice et du respect des hommes.»<sup>49</sup> Le texte nous force à répondre non. Cette pièce n'est pas une pièce à thèse; non plus qu'une pièce dans laquelle l'absurde aurait le dernier mot. L'humanité des personnages, leur vérité, leur chaleur, indiquent clairement et sans aucun doute leur incarnation. Leur discours n'est pas fait d'idées à déployer, mais parle de leur manière de vivre leur humanité. L'effervescence est manifeste; il ne s'agit pas d'un bloc froid d'arguments qui défilent devant nos yeux. L'ambiguïté dont parle Anouilh lui-même révèle cette vie, cette richesse, qui déborde largement d'un simple cadre conceptuel. Becket est chargé de l'honneur de Dieu. Il est donc en relation, même indirectement, avec quelqu'un, puisqu'il défend son honneur. Cet honneur lui est confié, dit-il. Ainsi, une relation de confiance existe entre lui et Dieu, une relation marquée du sceau de l'amour (aimer l'honneur de Dieu, n'est-ce pas aussi aimer Dieu?). Dieu lui confie son honneur et ses brebis. C'est inouï! L'être suprême, infini et parfait confie ce qu'il a de plus précieux à un homme, un être indigne de sa grâce, comme le rappelle Thomas.

Plusieurs auteurs<sup>50</sup> parlent de la recherche impossible de la pureté et de la grâce dans le théâtre d'Anouilh, mais nous avons vu aussi que Becket représente un renouveau

<sup>49</sup>SOLIGNAC, Aimé, art. «Honneur de Dieu», dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, tome VII, 1<sup>ère</sup> partie, Paris, Beauchesne, 1969, col. 713.

<sup>50</sup>MAUDUIT, Jean, «Anouilh ou La nostalgie de la Grâce», dans Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, (Recherches et débats), Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier n°2, octobre 1952, p. 157 : «Pas de bonheur possible sans un total acquiescement de la conscience, c'est-à-dire sans référence à une éthique à vrai dire assez mal définie et qui se résume toute dans cette pureté dont Anouilh fait si grand usage.»; LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *Op.Cit.*, p. 569 : «Son œuvre se présente comme une révolte contre tout ce qui porte atteinte à la pureté des êtres.»; MITTERAND, Henri,

dans son œuvre. Anouilh fait vivre des personnages nouveaux et nous voyons chez Becket une possibilité de vivre la grâce, exprimée, non du bout des lèvres, mais au plus profond de l'action. Le rôle, la charge que Becket porte jusqu'au don de sa vie dévoile qu'il vit de cette grâce qu'il a acceptée, en définitive, en même temps que l'honneur de Dieu. Sinon, comment assumer cette responsabilité surhumaine? La pureté, la grâce, seraient donc possibles, dans une certaine mesure. Becket donne sa vie pour l'honneur de Dieu, donc pour Dieu et pour ses brebis. Ce don n'est possible que par la force qui lui est donnée de vivre sa mission en même temps que sa mission elle-même. Déjà, la grâce est présente, bien que ce soit très imparfaitement. Mais la lueur est là, bien lumineuse, dans le texte, se disant en voulant se cacher. Becket vit selon l'ordre de l'amour, de la charité, puisque sa vie est ordonnée à son amour pour l'honneur de Dieu, un amour donné et reçu, qui le pousse sans qu'il ait le choix et pourtant tout à fait librement, à se donner lui aussi. Donc il est libre, puisqu'il est dans la vérité, cette vérité qui rend libre. Dans cette question de vie ou de mort, choisir la vie, même sous l'apparent choix de la mort, ne peut relever que de la liberté. Encore une fois, on peut remarquer que l'absurde, présent dans cette scène, est celui que ressent le regard qui ne perçoit que la réalité temporelle lorsqu'il est mis en face de la réalité spirituelle, qui déborde son champ de vision et lui rend la vue floue tout à coup. Ce n'est pas «la dimension proprement moderne de l'absurde, défini comme une contradiction déchirante entre le "vouloir-vivre" de l'individu et les limites que le monde ne cesse d'opposer à sa liberté.»<sup>51</sup> Il y a dorénavant quelqu'un d'autre qui l'oblige à se regarder, à regarder les autres et le monde autrement. Il se voit en vérité, et ne ressemble plus à un homme qui ne se voit que pétri du monde, du temps, des choses; mais il commence à ressembler à un fils, homme spirituel, qui travaille à défendre l'honneur de son Père. Par conséquent, lié à cette présence parfaite, il est davantage présent, s'investit totalement dans le monde en le spiritualisant avec lui, s'engage au point de donner sa vie.

---

*Littérature, Textes et documents, XXe siècle*, Paris, Nathan, 1992, p. 400 : «... développe à travers ses pièces "roses" ou "noires" sa détresse de voir l'innocence sacrifiée à la vie sociale, l'existence des purs brisée par les compromissions, les valeurs de l'amour et de l'amitié pourries au contact de la nécessité.»

<sup>51</sup>MITTERAND, *Op. Cit.*, p. 659.

Une grande ambiguïté demeure cependant, car le Becket d'Anouilh ne s'enracine aucunement dans quelque texte chrétien, ne connaît pas Jésus Christ. Comment comprendre un martyr chrétien qui n'est pas associé à celui du Christ? L'ordre de l'amour est présent mais celui du devoir est bien proche. Il est difficile de faire face à un Dieu qui est vivant, qui est la Vie. Il est plus commode d'avoir affaire à une transcendance qui a tout établi sans qu'on ait rien à y faire. Le Becket d'Anouilh est dans cet entre-deux. L'élément absurde pourrait être, selon une étymologie du mot qui signifie sourd, que Becket soit sourd à la Parole de Dieu, au Verbe incarné, à Jésus Christ.<sup>52</sup> Il manquerait donc un pôle essentiel à la vie spirituelle du Becket d'Anouilh, en particulier si l'on se réfère à «la ligne de la spiritualité ignatienne "(est) marquée par deux sommets", "la passion de l'honneur de Dieu", "l'amour éperdu de Jésus-Christ".»<sup>53</sup> C'est pourquoi il manque la tension entre le déjà là et le pas encore : l'éternel n'est pas incarné. Un sujet croyant qui n'est pas chrétien, et qui est à peine religieux, voilà comment pourrait apparaître Thomas. Il est sur le seuil. Malgré le changement de vie radical de Thomas Becket, dans la réalité, il n'y a pas d'ambiguïté sur sa sainteté. Saint Thomas More amènera Anouilh vers plus de lumière encore. Reste que l'expérience faite ici par le personnage est celle, au bout du compte, d'une croyance en un Dieu personnel (on ne peut servir que l'honneur de quelqu'un, d'une personne) qui donne sens à la vie et qui fait entrer dans l'ordre de la charité. Anouilh est classique dans la mesure où il n'évite pas le problème de la transcendance. Becket n'essaie pas de ramener cette «brebis perdue» dans le troupeau... Est-ce Becket la brebis perdue?<sup>54</sup>

<sup>52</sup>«Ah! Qu'il est difficile, Seigneur, d'obtenir Vos réponse!» (p. 146.)

<sup>53</sup>SOLIGNAC, Aimé, art. « Honneur de Dieu », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, Op. Cit.*, col.709-710.

<sup>54</sup>--- Introduction - Le roi crie son mal.

\* transition - Becket parle de l'honneur.

introduction - Le roi veut l'obéissance de Becket.

» questions-réponses négatives - Devoir temporel du roi et devoir spirituel de Becket.

**RÉCIT** - du roi

» questions-réponses négatives - Changement d'identité.

**RÉCIT** - de Becket

» questions-réponses négatives - Demandes du roi et refus de Becket.

conclusion - Becket obéit au roi et rentre en Angleterre.

\* transition - Becket parle de l'amour de l'honneur de Dieu.

--- Conclusion - Le roi crie son mal.



Pour le roi, l'entretien se termine comme il a commencé, au contraire de Thomas. Henri prononcera les paroles qui feront assassiner Becket. C'est de mal en pis, de mal en mal pour le roi. Thomas, lui, dit au roi de France, dans la scène qui suit, que «sa paix est faite» (p. 169), comme on le voit déjà de toute façon à la fin de la scène.

---

Selon la terminologie de Marc Girard, nous serions en présence d'une construction concentrique. Chacune des parties se répond et au centre, il y a un point culminant sur lequel porter notre attention.

## 2.2 *Le Cardinal d'Espagne*, de Henry de Montherlant

«Je ne vois rien.»<sup>1</sup>

### 2.2.1 Introduction

Comment éviter Henry de Montherlant, grand homme de lettres (poèmes, romans, essais), qui « s'est imposé surtout par son théâtre »?<sup>2</sup> Tout comme celui d'Anouilh, son théâtre est considéré dans la lignée du classicisme: «Aussi a-t-on qualifié l'œuvre dramatique de Montherlant de "néoclassique"»<sup>3</sup>. La pièce de théâtre la plus populaire de Montherlant qu'il a écrite dans les années '50 est sans doute son *Port-Royal*. Cependant, ce n'est pas cette œuvre dramatique qui a retenu notre attention mais *Le Cardinal d'Espagne*. Dans un premier temps, il semblait en effet plus intéressant de confirmer ou d'infirmer les résultats provenant de l'analyse du texte d'Anouilh par un texte qui a de grandes ressemblances avec le sien: dans les deux cas, il s'agit du traitement d'un personnage historique<sup>4</sup>, premier homme de l'Église catholique de son pays et aux prises avec les innombrables conflits entre le pouvoir temporel et les réalités spirituelles. Mais, surtout, le sujet croyant y est traité de façon précise, comme le signale lui-même l'auteur :

«Le problème que j'ai évoqué principalement dans cette pièce est celui de l'action et de l'inaction, touché dans *Service Imutile* dès 1933, et plus tard dans *Le Maître de Santiago*. Il semble qu'ici il dévore tout le reste. Car il n'y a pas de problème plus essentiel pour un homme que celui de décider si ses actes ont un sens ou n'en ont pas.»<sup>5</sup>

Contrairement à Anouilh qui avait besoin de rendre Becket ambigu, Montherlant ne se raconte pas à travers la vie d'un saint, mais d'un homme déjà ambigu dont le procès de béatification n'a jamais abouti. L'analyse nous dira si l'on retrouve chez ce second auteur "classique" le même profil du sujet croyant que chez le premier.

<sup>1</sup> MONTHERLANT, Henry de, *Le Cardinal d'Espagne*, (Folio), Paris, Gallimard, 1974 [1960], p.105.

<sup>2</sup> CURNIER, Pierre, «Henry de Montherlant. *Le Cardinal d'Espagne*.», dans *Pages commentées d'auteurs contemporains*, tome II, Paris, Librairie Larousse, 1965, p.177.

<sup>3</sup> ....., art. : «Henry de Montherlant», dans Jacques DEMOUGIN (dir.), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Paris, Larousse, 1992, p.1080.

<sup>4</sup> Il est utile de préciser ici que Montherlant souligne que son œuvre « n'est pas une pièce historique », dans la postface de sa pièce (p.211). Il ne fait pas une reconstitution dramatique conforme à la réalité de l'événement raconté, bien qu'il se serve, évidemment, de données historiques concernant notamment le caractère des personnages et les événements du temps.

<sup>5</sup> MONTHERLANT, Henry de, *Op.cit.*, postface, p.130.

L'histoire du *Cardinal d'Espagne*, Francisco Jiménez (ou Ximénez) de Cisneros dont s'inspire Montherlant est celle des trois dernières journées de sa vie qui composent, chacune, un acte de la pièce. Le vieux cardinal, il a quatre-vingt-deux ans, qui est aussi moine franciscain et régent de Castille, mène le pays d'une poigne de fer. Bien qu'il ait redressé le royaume, ses ennemis sont nombreux ; Cisneros doit même se méfier de son petit-neveu, Luis Cardona, capitaine de sa garde et le seul qui ait de l'affection pour lui, à cause de la manière ignoble dont il le traite. Mais Cisneros est indifférent aux attaques qui fusent de toutes parts car rien ne l'arrêtera dans son projet d'accueillir le nouveau roi, Charles (futur Charles-Quint), qu'il a lui-même mis sur le trône et qu'il attend depuis longtemps déjà. En effet, Charles ne semble pas vouloir quitter sa Flandre natale pour l'Espagne puisqu'il retarde sans cesse son arrivée. Cependant son arrivée est maintenant imminente, malgré de nouveaux retards. Le régent doit donc rencontrer la mère de Charles, la reine Jeanne, dite la Folle, enfermée dans sa chambre et retirée de la vie publique depuis la mort de son mari, pour préparer l'arrivée de son fils.

Au deuxième acte, Cisneros rend visite à la reine qui refusait de le recevoir depuis plus d'un an afin de la persuader d'accueillir le nouveau roi en grandes pompes avec tout le monde. Mais Jeanne la Folle refuse le jeu des apparences, elle qui vit comme une recluse. Plus que cela, elle jette à la face du cardinal l'absurdité, la vanité et le néant de ses actions, à lui, moine qui prétend ne vouloir que contempler Dieu alors qu'il semble préférer régner puisqu'il passe tout son temps à cela. Ce face-à-face terrible aura d'immenses répercussions chez le vieil homme qui arrive transformé au troisième acte. Cet homme qui passait pour inébranlable apparaît soudainement fragile. Il confie à Cardona que son plus grand désir est de se retirer du monde et de vivre comme un véritable moine mais qu'il doit d'abord accueillir le roi et rester auprès de lui le temps qu'il faudra. Mais Cardona a trahi son grand-oncle auprès du roi. Un courrier du roi arrive, prévenant le cardinal que, dès qu'il aura informé le roi, il devra se retirer pour se reposer après tant de loyaux services, façon polie de le renvoyer. Cisneros meurt, en meurt.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> À titre informatif, voici quelques indications biographiques sur Cisneros. Né en 1436 à Torrelaguna, en Castille, il eut une «carrière, d'abord obscure, puis brusquement éclatante». (FLICHE, A et V. MARTIN, *Histoire de l'Eglise*, vol. 15, *L'Eglise et la Renaissance : 1449-1517*, Paris, Bloud et Gay, 1951, p.299.) En

Sur quelle scène s'attarder pour toucher au plus près l'expérience du sujet croyant dans la pièce de Montherlant? La scène centrale de la pièce, scène 3 de l'acte II, dans laquelle le cardinal et la reine se font face est fabuleuse. Cependant, ce n'est pas elle qui est retenue pour une raison majeure : elle est l'élément déclencheur de l'action et, si l'on peut dire, de la transformation de Cisneros; ce n'est pas elle qui nous le montre au cœur de son expérience croyante, au moment où il doit décider du sens de sa vie et, par conséquent, de son agir. La retraite ou le règne? La reine ou le roi? Dieu ou le pouvoir? Le cardinal, durement ébranlé par son entretien avec la reine, se découvre déchiré entre «deux passions»<sup>7</sup>, entre lui et lui-même. Que fera-t-il? Et surtout, pourquoi? Quel sens donnera-t-il désormais à son existence maintenant que la reine l'a forcé à se remettre en question? C'est dans la scène 2 de l'acte III que les réponses à ses questions nous sont dévoilées. Il s'agit d'un dialogue entre Cisneros et Cardona; ce dernier profite du fait que le cardinal est déstabilisé pour pousser plus avant le questionnement et les doutes que la reine a installés dans l'esprit du régent. Celui-ci est donc amené à se dire, à se raconter, à s'expliquer à lui-même, à dévoiler ce en quoi ou en qui il croit pour vivre, ce qui intéresse précisément cette étude. «Le *Cardinal d'Espagne* raconte la chute d'un homme.

---

1484, soit à un âge déjà avancé, il entre chez les franciscains de Tolède, puis, en 1492, il devient le confesseur de la reine Isabelle la Catholique. Dix ans après son entrée chez les franciscains, Cisneros est le provincial de son ordre. Son ascension se poursuit en 1495, alors qu'il est nommé archevêque de Tolède. Il fonde ensuite l'Université d'Alcala, en 1498, pour «le relèvement de la qualité du clergé séculier et régulier.» (Fliche et Martin, p.302.), haut lieu du savoir d'où sort «la fameuse Bible polyglotte d'Alcala.» (Fliche et Martin, p.304.) Cisneros mène aussi la réforme des ordres religieux et du clergé séculier et participe à la guerre contre les Maures en tant que chef de l'armée. Par la suite, il est fait cardinal et grand inquisiteur de Castille, en 1507, un inquisiteur modéré, rapporte-t-on. (cf. références historiques qui suivent la pièce, p.229.) Régent de Castille en 1504, après la mort d'Isabelle la Catholique, il accède à nouveau à cette fonction après la mort de Ferdinand d'Aragon, du 23 janvier 1516 au 8 novembre 1517, jour de sa mort. Il est possible que la lettre que lui envoya effectivement Charles-Quint hâta véritablement sa mort. (cf. références historiques à la suite de la pièce, p.263.) Son rôle peut, dans une certaine mesure, être comparé à celui de Richelieu. Montherlant met d'ailleurs dans la bouche de Cisneros une parole de Richelieu : «Je ne dors pas la nuit pour que ces autres puissent dormir, à l'ombre de mes veilles.» (p.60 de la pièce, p.240 pour la référence historique donnée par l'auteur.) Cisneros «était fier, ambitieux, vindicatif, trop attaché à son sens, et d'une mélancolie si profonde qu'il en était souvent à charge à lui-même et aux autres.» (Marsollier, dans *Histoire du Ministère du cardinal Ximenez*, Toulouse, 1693, cité par Montherlant dans les références historiques qu'il donne à la suite de sa pièce.) Comme le rappelle Montherlant, cet homme exceptionnel que fut Cisneros est bien oublié aujourd'hui. (cf. postface de la pièce, p.212, et références historiques de la pièce, pp.264-265.)

À propos de Jeanne la Folle (1479-1555), fille d'Isabelle la Catholique (1451-1504) et de Ferdinand d'Aragon (1452-1516), et femme de Philippe I<sup>er</sup> le Beau (1478-1506), il faut spécifier ici ce qui ne l'est pas dans le résumé, à savoir qu'elle fut séquestrée toute sa vie, par son mari, par son père, par Cisneros, puis par son fils Charles-Quint. (cf. références historiques qui suivent la pièce, p.249.)

<sup>7</sup> MONTHERLANT, Henry de, *Op. Cit.*, postface, p.129.

Déchéance d'un héros d'autant plus poignante qu'il se sera affirmé d'une stature peu commune.»<sup>8</sup> Pourquoi cet homme qui semble fait de roc chute-t-il?<sup>9</sup> La réponse ne peut que concerner l'essentiel, les fondements de son existence et donc sa ou ses croyances. L'analyse tentera ainsi de comprendre l'origine de sa chute qui est aussi celle de l'expérience croyante du héros, élément central de son portrait en tant que sujet croyant.

La scène choisie qui sert pour l'analyse est donc la scène 2 de l'acte III; elle met en scène Cisneros et Cardona. Nous analysons de manière plus approfondie une des répliques de Cisneros.<sup>10</sup>

Comme la scène choisie est longue, les analyses rhétorique et sémantique permettront d'en dégager le nœud à partir duquel peut être retracée l'expérience croyante c'est-à-dire le cheminement intérieur qui porte un fait vécu à la conscience et lui donne le statut d'événement; en ce cas-ci, l'événement fait sens et donne sens à toute l'existence puisqu'il concerne la croyance de la personne et l'engage totalement. Cette analyse, ainsi que celle du récit et des actes de langage majeurs serviront à étudier en profondeur ce passage crucial de la scène, de la pièce.

### 2.2.2 Les matériaux de la scène

Très vite, à la lecture de cette scène, deux mondes apparaissent, non pas celui de Cardona et de Cisneros, mais les deux mondes intérieurs du cardinal qui le déchirent. Une opposition, une contradiction se laisse entendre dès le début de la scène pour ne plus s'arrêter. Ces deux mondes opposés créent une tension si forte que le cardinal en tombe,

<sup>8</sup>LANTÉRI, J.-M., art. «Cardinal d'Espagne (le)», dans BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre et Daniel COUTY (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, p.262.

<sup>9</sup>Montherlant explique, dans sa note IV qui suit sa pièce et qui s'intitule «Les deux pourpres», comment sa pièce est construite à la manière d'une corrida : «La *corrida* d'un taureau est divisée en trois *tercios*, trois *tiers*, chacun de cinq minutes environ. Dans le premier *tercio*, le taureau est en principe *levantado*, tenant la tête levée, fier et ne doutant de rien. Dans le second, il est *parado*, arrêté : il a reçu un coup d'arrêt --- les coups de piques --- qui a "douché" sa fougue. Dans le troisième, il est *aplomado*, alourdi : alourdi, ahuri par les piques et les banderilles, et par toutes les feintes où il a, c'est bien le cas de le dire, donné tête baissée. Dans *Le Cardinal d'Espagne*, Cisneros est, au premier acte, *levantado*; au second, *parado* (par la reine, qui lui a donné le coup d'arrêt) ; au troisième, *aplomado*.» (p.230. C'est l'auteur qui souligne)

<sup>10</sup>La scène complète se trouve en annexe.

littéralement. Cisneros, homme dur et puissant que rien ni personne ne blesse, est tout à coup touché; la reine le force à reconnaître une fissure qu'il porte en lui depuis longtemps, et il en suit les méandres au fil de son entretien avec Cardona. Cette secousse intérieure indiquerait déjà qu'il est en crise.

### Des champs sémantiques

Tout un champ sémantique du sentiment, de l'atteinte et du malaise, autant physique, moral et mental qu'existential, prend une place importante dans ce mouvement majeur de la chute de Cisneros. Il s'agit d'un champ sémantique d'une grande portée. En effet, tous ces termes révèlent précisément la dramatique de la scène et, même, de la pièce; ils indiquent le changement qui se produit en Cisneros et qui est décelé aussi bien par lui-même que par Cardona. Le retournement est surprenant également pour les deux hommes et pour le lecteur, aussi, tant le contraste entre l'«ancien» Cisneros et celui qui apparaît sous nos yeux est patent. Quels sont ces termes? Les principaux traversent aussi bien les répliques du cardinal que celles de son petit-neveu mais se rapportent tous au cardinal. Certains relèvent du vocabulaire de la maladie: fièvre, plaie, mal, coup de sang à la tête, paralysé, crise. D'autres du choc émotif: bouleversé, transpercé, retourné, désespéré, vous vous lamentez, honte, humilier, vulgaire. D'autres encore révèlent que la raison est heurtée: obsession, trouble, s'égare, ridicule, tentation, spectres, insensé, dérision, atteint; le cardinal se dit d'une lucidité entière alors que la didascalie dit qu'il ne sait pas ce qu'il fait. Cisneros n'a plus cette maîtrise de soi et de toute situation qui le caractérisait. Les nombreuses questions du cardinal à propos du *sens* peuvent s'ajouter à cette liste comme, par exemple, les «pourquoi?» et surtout «Que se passe-t-il?» La vie de Cisneros, soudainement, n'a plus de sens. Cet homme auparavant si certain doute, cherche, ne sait plus. Un manque de cohérence est clairement dévoilé.

Incohérence, incompatibilité entre les deux univers de Cisneros apparaissent nettement tout au long de la scène. Il est possible de les distinguer d'abord et avant tout à partir de deux champs sémantiques s'élaborant autour des deux personnages du roi et de la reine. De prime abord, le monde du roi apparaît de manière négative, contrairement à

celui de la reine. Ainsi, pour parler de la reine on retrouve des termes tels que: respect, évidence, voix de la vérité, inspirés, pas frivole, très au-delà du médiocre, représentant le plus qualifié de son peuple, l'essentiel, retraite, solitude, submersion infinie, part la plus profonde, contemplation, véritable Vie, partie sainte, chose divine, bénédiction. Et, pour parler du roi: cacher, obligé de s'accommoder, pouvoir, pas vrai, mentent, pas sûr, trahissent, pas intelligent, un collégien, en vain, feignent, ne comprennent pas, frivoles, mort, je suis dévoré, gravat, boue, de parade, critiques, reproches, menaces, mouches, empoisonner, coupable, mal.

Il est étonnant d'entendre ainsi parler de l'univers du roi, c'est-à-dire celui du royaume, du pouvoir, du gouvernement et de la politique, par un homme qui vit de cela, à tout le moins dans ce milieu, depuis vingt-cinq ans. Le cœur de Cisneros balancerait-il clairement entre deux univers bien définis? Ce serait trop simple pour un homme si complexe! En effet, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que chacun de ces deux mondes se scinde et comporte aussi une part négative et une part positive. Le monde du roi n'est pas seulement négatif: dignité, riche, puissant, facile, nouveau combat, un grand risque [...] rajeunit de trente ans, bien, œuvre. Et le monde de la reine n'est pas seulement positif: folie, l'autre côté, désintérêt du royaume, mépris de la réalité, tentation inassouvie, trop envie, remettre à plus tard, oraison empoisonnée, trahi Dieu, souffrance constante, nous nions. Plus que cela, ces deux univers sont entremêlés, indissociables en leur base même, créant par là des contradictions surprenantes. Par exemple, le cardinal affirme : «Je ne veux rien.». Normalement, il parlerait ainsi de la reine, du monde de Dieu, du rien, de la solitude, de la vie de moine, mais il parle ici de sa vie politique. Et suivant de près cette affirmation, une autre vient la contredire de plein fouet : «Mais je serais mort, que je ressusciterais pour recevoir le roi, que j'espère depuis si longtemps, et le mettre au courant de tout : cela, il le faut.» Tel est le cardinal d'Espagne. L'incohérence semble profonde. L'analyse devra la cerner au plus près.

## La ponctuation et les didascalies

Il est remarquable de constater le nombre de questions et d'exclamations qui ponctuent le discours de Cisneros et qui, contrairement à son habitude, ne sont pas utilisées dans un contexte de commandement. Le cardinal s'emporte; son désarroi est évident de même que sa recherche de réponses que révèlent les points de suspension, en grand nombre eux aussi, presque exclusivement présents dans la parole du cardinal. La déstabilisation du personnage est frappante. Ses idées sont en suspens; il n'arrive pas à nommer les choses; il semble perdu. Tout cela n'est pas négatif; il faut plutôt y voir les signes d'une expérience en train de se faire; il se réorganise; il tente de nommer, de dire, de raconter, de se reconstruire, après l'ébranlement de sa rencontre avec la reine. Une identité narrative se laisse ici pressentir. Les didascalies abondent en ce sens: Cisneros prend des temps de silence, il est rêveur, son visage s'éclaire, sa voix est remplie d'émotion. C'est un autre homme! Plusieurs didascalies concernent son dévoilement, si l'on peut dire, comme lorsqu'il montre son réduit, sa bure et son cilice. Un tel comportement relève presque de l'impudeur venant d'un tel homme, aux habitudes dures et sévères et à l'humeur mélancolique et taciturne. Les longues didascalies de la fin de la scène où commence son agonie et où il semble devenir fou confirment son ébranlement. Ainsi, à peu près toutes les indications scéniques se rapportant au cardinal font état de sa chute, montrent un homme qui se brise; par exemple : «Il s'arrête.»; «Il porte la main à son front.»; «Rêveur.»; «Rêveusement.»<sup>11</sup>; «Avec beaucoup d'émotion, presque avec tremblement.»; «Changeant de visage.»; «Il s'assied, porte les mains à son front.»; «Il reste assis un assez long temps, faisant des gestes dénués de sens, l'air hagard.»; etc.

### Des verbes à l'impératif

Dans cette longue scène déterminante qui compte énormément de verbes, très peu sont à l'impératif présent. Pourtant, il est clair que les personnages sont divisés en dominant-dominé; non seulement Cisneros est le régent d'Espagne et le supérieur de

---

<sup>11</sup> Cisneros est un homme d'action et un homme dur, la rêverie témoigne donc chez lui d'un comportement inhabituel, "anormal", surtout devant quelqu'un.



Cardona mais il est son grand-oncle. Qu'il y ait peu d'impératifs pourrait indiquer que la scène est plus intimiste, sous le signe de la confiance et donc plus intéressante pour cette recherche. Mais il y a plus signifiant encore: Cardona donne autant d'ordres que le cardinal. Qu'il ose parler sur ce ton manifeste plus qu'une intimité: une faille dans l'absolu du pouvoir et de l'autorité du cardinal. Cisneros est durement ébranlé et en position de faiblesse d'autant que Cardona a un caractère plutôt faible et lâche. De plus, les impératifs du cardinal sont de l'ordre de la supplique ou de la question; ainsi: "continuez, dites, restez, etc". La tendance observée depuis le début de l'analyse se confirme : le cardinal est en détresse, en chute libre; il ne s'agit pas seulement d'un simple relâchement. Cisneros est en crise. Les impératifs de son petit-neveu pourraient même être considérés comme des ordres, des commandements: ouvrez, collaborez-y, asseyez-vous, etc.

## Deux univers

Il semble assez clair que le protagoniste vit une situation exceptionnelle; malheureusement, elle semble négative. Ce fossé qui se creuse, dans Cisneros, entre lui et lui-même sépare deux univers, oppose deux absolus, deux représentations du monde, deux sens à la vie, deux personnages, deux façons de vivre. D'un côté, il y a Dieu, la reine et la retraite, vie monastique, franciscaine en l'occurrence; de l'autre, il y a le pouvoir, le roi et la régence. Le cardinalat va de pair avec cette fonction parce qu'il empêche la vie monastique de Cisneros et parce qu'il est lié à son ascension au pouvoir. Ce "détail" est révélateur de la perméabilité entre les deux mondes présents en Cisneros, opposés et imbriqués l'un dans l'autre à la fois. Au premier abord, l'idéal monastique représenté par la reine apparaît comme un pôle positif: les termes "vérité", "essentiel", "Véritable Vie" se rattachent à lui. Alors que, au contraire, l'univers lié au roi et à la cour est marqué négativement: lui sont associés le "mensonge", la "frivolité", la "mort".

Une lecture plus attentive fera peut-être cheminer l'étude vers des interprétations plus nuancées, moins catégoriques. Car tout n'est pas si simple avec Cisneros et l'opposition n'est pas plus claire pour le lecteur qu'elle ne l'est pour le personnage. Afin

de mieux cerner ce qui cause la crise du cardinal, il importe de concentrer l'investigation sur une partie de la scène qui comprend l'enjeu dramatique en entier. Le plus évident et aussi le plus signifiant est l'opposition ou les oppositions qui tissent cette scène. Ces oppositions seraient le noyau, le moteur dramatique car elles créent la fêlure qui force Cisneros à repenser sa vie. Plusieurs phrases évoquent des contradictions mais la plus forte, la plus condensée et la plus exceptionnelle de toutes est sans nul doute celle-ci: « Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas.» Ce n'est sûrement pas un hasard si la réplique qui suit contient tout l'enjeu qui est développé dans la scène. Plus encore, cette déclaration inattendue, imprévisible de la part de Cisneros, coupe la scène en deux. Effectivement, dans la première moitié de la scène, le cardinal parle surtout de la reine et de son univers, alors que dans la seconde moitié il parle davantage du roi, du monde du pouvoir. Le découpage est le même dans ce court monologue qui constitue, semble-t-il, le cœur de la scène.

#### La structure de la scène

Avant de visualiser le plan de la scène, le découpage qu'ont révélé les premières analyses rhétorique, syntaxique et sémantique, il est utile de préciser à nouveau ici que l'opposition n'est pas aussi simple qu'elle paraît; aussi est-il impossible de diviser simplement la scène en deux parties opposées. Cisneros, pétri d'oppositions, n'est jamais tout à fait noir ou tout à fait blanc ou, plutôt, il est les deux à la fois continuellement et sans mélange. On peut ainsi schématiser le mouvement général:

- Indifférence et dégoût face à l'action politique ou, plutôt, face aux hommes.
- Sursaut du devoir politique, le seul qui compte.
- La reine l'habite; ils sont de "la même race".
- Brusque interruption. Récit des "deux passions".
- Doute sur sa vie politique et sur son œuvre.
- Première chute physique et mentale qui préfigure la chute finale.

Le parcours est en dents de scie. Dans chaque section, bien qu'un personnage prédomine, le roi ou la reine, l'autre est présent. Les points de rupture qui ont permis de déterminer ces six sections de la scène sont les suivants. La phrase qui nous permet de déterminer ce qui sépare la première et la deuxième partie commence par un «mais» qui coupe nettement le texte et se termine par un «il le faut» tout aussi incisif. «Mais je serais mort, que je ressusciterais pour recevoir le roi, que j'espère depuis si longtemps, et le mettre au courant de tout : cela, il le faut.» Cette rupture rhétorique, cette "phrase choc" très autoritaire est suivie d'une étrange incertitude et d'un vide ou d'un trop plein, laissés dans l'esprit de Cisneros par la reine. «Ensuite... Ensuite...» Le cardinal laisse échapper la conversation mais Cardona le raccroche au roi qui est en route pour l'Espagne, permettant ainsi la suite de la scène. Le petit-neveu du cardinal dirigerait-il leur entretien? Cisneros fera son devoir mais à contrecœur. Commence alors une envolée à propos de la reine et de lui-même qui est superbe et qui est amorcée par un «malgré» déconcertant venant de sa part. «Malgré ce qu'il m'en coûte, car certaines paroles que la reine m'a dites hier, m'ont bouleversé.» Puis, tout à coup, le cardinal ne répond plus directement à son petit-neveu; il se répond à lui-même dans une sorte de dialogue intérieur à voix haute. Il parle «rêveusement». Pourquoi est-il désespéré? Pourquoi le politique, en lui, remonte-t-il alors qu'il est en train de s'émerveiller de la reine recluse? Les deux amours de sa vie, Dieu et le pouvoir ou le pouvoir et Dieu, ne peuvent cohabiter et, pourtant, ils les portent tous les deux. Une phrase clef, acte de langage majeur, ouvre un court récit qui résume tout ce qu'il raconte dans la scène. Cardona, de façon abrupte, "*bas, avec haine*", ramène une fois de plus le sujet du roi et attaque Cisneros qui sombre dans la confusion. Et, enfin, la dernière grande transition du texte est la défaillance du cardinal, qui s'achemine soudainement vers la mort: «(*Changeant de visage.*) Je ne me sens pas bien...»

Il est possible de regrouper ces six parties en deux sous-groupes: un premier groupe concerne principalement la reine et la vie spirituelle et un deuxième groupe concerne principalement le roi et la vie temporelle. Les deux parties centrales autour desquelles s'articule la scène déploient le conflit intérieur du cardinal qui provoque sa chute, du moins est-il possible de le soupçonner.

Un noeud de contradictions s'entremêle là et provoquera la fin tragique de la scène, qui annonce la fin brutale et pathétique de la pièce. Aussi est-il justifié de choisir ce passage comme extrait significatif pour notre recherche; en son cœur, une "réplique-clef" de Cisneros qui constitue un acte de langage décisif, sommet des contradictions de la scène et aussi de la pièce. De plus, toutes les contradictions et toute la richesse de Cisneros sont réunies dans cet extrait. Tout est là, comme un condensé de toute la scène et même de toute la pièce. Le "mystère" du cardinal pourrait bien s'expliquer à partir de la révélation qu'il y fait.

### 2.2.3 Analyse de la réplique-clef

Pour faire la lumière sur la ou, plutôt, les contradictions de Cisneros, sur ce fossé qui se creuse en lui et le détruit, il importe d'analyser le récit qu'il fait lui-même de cette situation. Il raconte là, en condensé, l'expérience croyante qui a comme événement déclencheur sa rencontre avec la reine. Le tableau qui suit l'extrait ci-dessous indique bien les deux mondes qui habitent le cardinal et l'écartèlent. Parce qu'il s'agit d'un récit, celui des disputes intérieures du cardinal, nous privilégions une analyse narrative.

## EXTRAIT

### CISNEROS

Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas. La passion de la retraite s'est jetée sur moi comme un accès de fièvre. Retourner au monastère --- à Yuste, j'ai déjà fait mon choix, --- laisser Ruiz administrer l'archevêché de Tolède, oublier ce cauchemar que sont les hommes, oublier tout ce que j'ai fait et qu'on m'a fait, oublier tout sauf Dieu, préparer mon éternité. Mais la retraite, hélas n'est pas encore pour demain. Le jour que cent mille Arabes m'assiégeaient dans mon palais de Grenade, on m'a offert un moyen de fuir: j'ai refusé. Je ne m'enfuirai pas davantage quand s'avance cet enfant roi, portant dans sa gauche le royaume de la terre. Il a dix-sept ans à peine, et j'en ai quatre-vingt-deux. Que de choses j'ai à lui apprendre et de qui les saurait-il --- dites un seul nom! --- si ce n'est de moi? Je l'ai créé, je suis son père, je lui dois ce pour quoi j'ai vécu et qui s'étale derrière moi comme une traîne, --- tout ce devoir dont la reine m'a dit qu'il allait être engouffré, oh! Dieu! de quelle voix d'un autre monde!

Tableau analytique du récit

- personnages	Dieu la reine	Cisneros	les hommes enfant roi Arabes Ruiz
- lieux	monastère Yuste autre monde sur moi		archevêché de Tolède palais de Grenade royaume de la terre (dans sa gauche) derrière moi
- temps	déjà pas encore pour demain éternité		le jour quand 17 ans 82 ans
- verbes	s'est jetée retourner j'ai fait oublier sont oublier j'ai fait on m'a fait oublier préparer oublier n'est pas m'a dit	je ne veux pas j'aime je veux je n'aime pas	administrer m'assiégeaient on m'a offert fuir j'ai refusé je ne m'enfuirai pas s'avance portant il a j'en ai j'ai à apprendre saurait-il dites ce n'est je l'ai créé je suis je lui dois j'ai vécu s'étale il allait être engouffré
- événements	«la passion de la retraite s'est jetée sur moi»		«quand s'avance cet enfant roi»
- avant	administrer, faire		créer
- après	retourner au monastère, oublier tout sauf Dieu		refus de fuir, apprendre

Pour débiter cette analyse, nous porterons notre regard sur les verbes qui prennent une place démesurée dans ce récit afin de cibler l'objet de la croyance à laquelle renvoie toute cette action. Ensuite, une étude sera faite des relations de Cisneros (avec le monde, les autres, Dieu, lui-même), conséquences de ce en quoi il croit. Après quoi, nous nous attarderons aux événements du récit pour mettre en évidence l'identité croyante du cardinal. Enfin, la recherche se penchera sur l'acte de langage décisif qui finira de nous éclairer sur les nombreuses zones d'ombre de Cisneros.

### L'objet de sa croyance

À première vue, le temps des verbes indique une prédominance du présent. La majorité des verbes concerne la rive politique du fossé intérieur de Cisneros. Il s'agirait donc du domaine de l'action. Plusieurs verbes sont au passé, ce qui semble normal à cause de son âge qui impose que son action soit surtout derrière lui. Un seul verbe est au futur. Il concerne l'arrivée, pour ne pas dire l'avènement de Charles. Il s'agit là du projet de Cisneros, de ce qui le maintient en vie. C'est le gouvernement qu'il exerce depuis vingt-cinq ans qui se poursuit; ce qui nous permet de dire que ce futur est lié au passé est qu'il n'apporte aucune nouveauté sinon un changement dans les affaires du royaume mais on reste dans les affaires du royaume. Un futur qui fait déjà partie du passé, en somme, un futur qui est déjà "englouti"... La plupart des verbes sont au présent. Cependant, ces derniers ne font pas tous référence, loin de là, au présent. Il y a le présent à oublier, celui qui ne concerne pas directement Cisneros puisqu'il s'agit du roi, et le présent qui renvoie au passé. Il est donc d'autant plus intéressant de s'attarder aux verbes conjugués au présent qui renvoient au présent car ils sont rares et gagnent en portée significative. L'âge du cardinal est relaté au présent; il n'a pas le choix d'admettre cette réalité mais s'il consent à cet état de fait, il demeure tourné vers l'avenir : apprendre au roi, parce qu'il a acquis des connaissances et des savoirs pendant sa longue vie. Son âge est lié à une tâche à exécuter qui le projette dans l'avenir. Ce que confirme le verbe suivant qui, lui aussi, est un présent qui se rapporte au futur. Deux verbes seulement portent directement sur le présent et ce ne sont pas les moindres: je lui dois et je suis. Que doit-il, Cisneros? Ce pour quoi il a vécu. Il doit quelque chose qui est passé, fini. Aussi, ce qui fut la raison de vivre

du cardinal devient nécessairement obsolète puisque dès l'intronisation du jeune roi, le poste qu'il occupait disparaît.

La raison de vivre de Cisneros est-elle de gouverner? Lui qui a travaillé à l'avènement de Charles aurait-il, du même coup, travaillé contre lui-même? Arrivé à la croisée des chemins, le cardinal doit se trouver une nouvelle raison de vivre, un nouvel essor. Ou il ne change pas ou son changement de vie sera radical. Mais le chrétien en lui n'est-il jamais seul? Dieu n'est-Il pas toujours là?<sup>12</sup> Lui sur Lequel il peut compter lorsqu'il a des décisions importantes à prendre? Quoi qu'il en soit, le cardinal doit se redéfinir. Sa vie s'écroule; la reine lui a bien montré : «tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi.» N'est-ce qu'un vertige face à un changement d'occupation, au changement d'un régime de vie qui dure depuis longtemps; ce mode de vie est si ancré en lui, établi dans des habitudes confortables, rassurantes, connues, mais aussi figées! Si ce "n'était que cela" et c'est déjà beaucoup, il serait conduit à entreprendre une réflexion profonde sur le sens qu'a sa vie et sur le sens qu'il veut lui donner, mais le sens global de sa vie ne serait pas remis en cause aussi brutalement. Pourquoi, alors, la retraite<sup>13</sup> n'est-elle pas pour demain? Est-ce parce que sa nouvelle mission est de seconder le roi? Peut-être. Le seul verbe au futur indique que le régent restera. Il continuera son devoir vis-à-vis du royaume et du roi. Mais qui lui impose ce devoir, cette obligation? Le sait-il? De toute manière, il a appris de la reine que tout ce qu'il a fait et que tout ce qu'il fera sera engouffré. Si sa raison de vivre est de gouverner, elle n'est que son œuvre et elle sombrera avec lui; rien ne subsistera. Sur quoi est donc appuyée, fondée son existence pour que tout bascule dans le vide aussi facilement? Lui, l'inébranlable, le chef d'une puissance, lui et toute son œuvre réduits à néant! Se serait-il trompé? Où? Comment? «Que s'est-il passé?» Le seul verbe faisant référence au monde religieux est le verbe "être". Or, il est à la forme négative: « Mais la retraite, hélas! n'est pas encore pour

<sup>12</sup>Montherlant écrit: «Qu'est-ce qui est tragique quand on trouve Dieu?», dans MONTHERLANT, Henry de, *Op. Cit.*, Notes, p.159.

<sup>13</sup>Il est intéressant de noter que la retraite, c'est-à-dire la vie monastique, signifie pour lui la retraite de sa vie politique, de sa vie "active", "utile", c'est-à-dire au sens que l'on donne couramment à ce mot aujourd'hui.



demain»<sup>14</sup>. Peut-être est-ce là le problème de Cisneros, ce qui cause la faille qui le ronge. Qu'est-ce qui n'est pas «encore pour demain»? La retraite, c'est-à-dire précisément toute cette passion, toute cette autre rive du fossé intérieur du cardinal. Ce monde n'a pas d'existence. Et l'existence du cardinal, quelle est-elle? Qui est-il cet homme? Il se définit comme le père de Charles. Voilà qui il est ou ce qu'il aurait voulu être. Davantage encore, il se dit le créateur de Charles : «Je l'ai créé, je suis son père...»

On entrevoit maintenant ce qui a donné sens à toute l'existence de Cisneros jusqu'à ce jour. On pourrait aller jusqu'à dire que tel est l'objet de sa croyance. Si tel était le cas, comment pourrait-il affirmer : «Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas.» Un tel vœu prend la forme radicale d'une règle, sorte de loi paradoxale mais régulatrice de la vie du cardinal et donc, comme toute loi, au présent! Il y va donc aussi de son identité, "réglée" par cette loi. Ce qui est présent, c'est la crise, la contradiction. Cisneros patauge dans ce non-sens puissant, né d'une désarticulation invivable. S'il ne le résout pas, ce sera la folie ou la mort. La cohérence est vitale. On peut présumer qu'il n'agit pas en fonction de qui il est, car il est au cœur d'un conflit intérieur. Agit-il comme un père pour Charles? Que signifie être le père de Charles? S'il n'est pas le père de Charles, se trompe-t-il alors sur sa propre identité? L'analyse de cet acte de langage, «Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas.», devrait conduire à quelque ébauche de réponses.

Deux objets de croyance sont clairement discernables : Dieu et l'Espagne. Mais que le cardinal se voit comme le créateur de son pays ne revient-il pas à dire que ce n'est pas l'Espagne mais lui-même qui fait l'objet de sa croyance? Une réplique de la scène abonde en ce sens. Lorsque Cardona demande à son oncle : «En qui donc avez-vous confiance?», Cisneros répond : «En moi.» Cisneros, homme déchiré entre lui-même et Dieu?

---

<sup>14</sup>À rapprocher d'une autre réplique de la scène : «Sentir cette masse de contemplation qui se pousse pour être, et ne peut pas être...» (p.101)

## Les relations, conséquences de sa croyance

Il suffit de considérer les groupes de personnages, pour constater de nouveau l'ambivalence apparente, du moins, du cardinal. Cisneros n'appartient à aucun des deux groupes ou, alors, il fait partie des deux à la fois. La reine, bien qu'elle porte ce titre, ne fait aucunement partie, comme il a été vu clairement plus haut, du monde politique ni du monde des hommes en général. L'"autre monde" lui est associé. Cet ailleurs caractérise les lieux qui font partie de son monde; le monastère et la ville dans laquelle il se trouve constituent un ailleurs : la brèche du religieux dans le monde géopolitique. Le monde du pouvoir est représenté dans le récit par des lieux politiques, bien sûr, mais aussi guerriers et ecclésiaux. Il est intéressant de noter que la fonction d'archevêque n'appartient pas à l'ailleurs religieux, mais à l'ici-bas politique (Cisneros est remplaçable, Ruiz pourra administrer à sa place). Plus surprenant encore sont les indicateurs de temps qui déterminent le monde religieux dans le récit: aucun n'est au présent, le temps qui habituellement évoque cet univers. Sur quatre termes, un est au passé et trois sont au futur: un futur incertain et un futur qui d'ordinaire est un présent, soit l'éternité. Cisneros parle de l'éternité uniquement comme d'un temps à venir et non comme déjà commencé, comme un déjà là. Il met l'accent sur le "pas encore" en oubliant peut-être le "déjà là". Or, pour les spirituels chrétiens le déjà-là de l'éternité est le présent (kairos). Vivre selon l'ordre de l'éternité, c'est vivre le présent comme «délégué de l'éternel en nous», selon le mot de Guitton. Ce temps n'existe pas véritablement pour lui, puisqu'il ne le vit pas, il n'en vit pas. Le passé, quant à lui, l'emporte dans le monde politique du cardinal; une seule exception: Cisneros parle de l'âge du jeune roi qui laisse place à plus d'avenir que de passé. En même temps, le cardinal s' imagine en train de passer «le temps qu'il faudra» avec «sa créature». Il s'associe nettement au roi, au royaume. C'est comme s'il croyait avoir la vie aussi longue que peut l'avoir l'Espagne! D'une certaine manière, il s'identifie à son pays, il lui appartient. Le présent n'est donc pas tellement repérable, et ce, d'un côté comme de l'autre du tableau. Cette absence de présent et donc de présence laisse pressentir l'absence de Cisneros à lui-même et aux autres. Homme d'action s'il en est, engagé profondément dans le monde, il semble pourtant ne pas investir le monde, ne pas

l'habiter réellement. Trop pris par lui-même, par ses préoccupations, c'est comme s'il s'empêchait d'être en lien véritable avec le monde.

Ses relations avec les autres sont, dans l'ensemble, négatives. Ruiz, assez insignifiant, semble-t-il, servira à l'administration. Il est utile, sans plus. Les Arabes sont des ennemis, un obstacle à franchir parmi tant d'autres. Les hommes en général sont un "cauchemar" pour lui; on peut en conclure qu'il ne recherche pas leur compagnie mais la subit. Cisneros se voit comme une personne essentielle pour sa "créature", le jeune roi inexpérimenté qui ne pourra pas régner sans lui. Le roi n'a pas d'envergure en lui-même puisqu'il ne saurait que faire du "royaume de la terre" sans Cisneros. La reine, à la limite, n'est pas quelqu'un mais seulement une voix qu'il entend un peu comme celle d'un prophète de malheur. La voix de "l'autre monde". Mais ce monde ne serait-il pas le seul monde véritable, monde de sa conscience, monde que Cisneros essaie de fuir en vain en ne s'enfuyant pas de son "devoir". Et le seul être qu'il dit ne pas vouloir oublier, Dieu, est en fait le grand oublié. Dieu est celui qui, dans les faits, n'a pas de poids dans la vie de Cisneros parce qu'il est relégué au futur, à l'éternité dont nous parlions plus haut. Dieu est absent de sa vie, presque dans l'oubli alors que ceux qu'ils souhaitent oublier et ce qu'il souhaite oublier, les hommes et toute action, tissent la trame de son quotidien. Dieu devient presque comme "quelque chose" dont il s'occupera plus tard, quand il en aura le temps. Dieu n'est pas son "lieu". La crise qui le force à s'arrêter, qui le paralyse, lui permettra-t-elle de tourner son regard vers Lui pour aller vers Lui? Rien n'est moins sûr. Cisneros chosifie les personnes, les réduit à l'ordre de l'utilitaire.

Quelles relations Cisneros entretient-il avec lui-même? Comment se porte-t-il avec lui-même? Plutôt mal! Ce qui n'est guère surprenant pour un homme qui s'isole ainsi de tout contact vrai avec autrui et avec la réalité. Peut-être est-il incapable de vivre des relations véritables avec les autres et avec le monde parce qu'il a avec lui-même une relation conflictuelle. Cisneros est un homme déchiré, en lutte avec lui-même comme il est en lutte avec tous. Il n'arrive pas à écouter la voix de sa conscience, c'est-à-dire à lui obéir, parce qu'il est enfermé dans l'illusion qu'il se fait de lui-même. Il le sait mais n'arrive pas à se départir de cette partie de lui-même qui prend presque toute la place et

que l'on pourrait appeler despotique; il fait penser à ces enfants gâtés qui se croient le centre non seulement de leur univers mais de l'univers entier qu'ils croient pouvoir contrôler à leur guise. La voix de la reine vient briser son illusion qu'il entretenait peut-être sans s'en rendre compte car personne n'était là pour le ramener à la réalité. L'enfant roi qui s'avance vers lui sera ce "père" qui le ramène brusquement à la réalité. Quelle réalité? S'agit-il de celui qu'il est et qu'il n'arrive pas à être essentiellement? S'agit-il des réalités spirituelles qu'il fuit? S'agit-il de Dieu qu'il tente d'oublier? L'Autre et, avec Lui, tous les autres, lui-même y compris et le monde en général, seraient relégués à "l'autre monde", un autre monde fictif, inconsistant, irréel puisque impossible à investir, complètement opposé au monde du cardinal, c'est-à-dire à celui de son existence effective. Mais lequel des deux mondes est celui de la réalité et lequel est celui des apparences?

L'identité croyante du personnage : moine ou régent?

L'analyse des événements du récit donnera quelques clefs pour la suite du travail. Deux événements s'imposent tout d'abord: un de chaque côté de la rive, semble-t-il. Le premier qui est relaté est "la retraite" qui "s'est jetée" sur Cisneros. Il est à remarquer ici que la reine, comme quiconque, a si peu de poids pour le cardinal, que ce n'est pas elle ou sa rencontre avec elle qui constitue l'événement. Sa rencontre avec la reine joue seulement le rôle de l'événement déclencheur qui ramène le cardinal à un autre événement: la fièvre de la retraite. Cette dernière n'a aucune provenance repérable. Il est aussi difficile de dire quand cette fièvre s'est jetée sur lui. En effet, cette passion n'est pas nouvelle pour le cardinal. N'était-elle qu'endormie? S'agit-il d'un événement déjà lointain qui refait surface par la voix de la reine? Cisneros a vécu trois ans dans un monastère, puis est parti. A-t-il "démissionné" du tournant qu'il avait alors donné à sa vie? Le cardinal est passif, pire, il se fait attaquer, et plus encore, il compare cela à un état maladif, à «un accès de fièvre». S'agit-il d'un événement heureux ou malheureux? Malheureux, s'il faut en croire la comparaison; heureux si l'on se fie à la suite du récit. Avec Cisneros, l'ambiguïté demeure. L'avant et l'après de l'événement pourraient éclairer l'événement lui-même. Avant d'être assailli par le désir ardent de la retraite, le

cardinal faisait partie du monde de l'action, de l'administration : le contraire de la reine. Le cardinal était régent. Ne l'est-il donc plus? Ou ne peut-il plus l'être? Après "l'événement", il dit vouloir retourner au monastère et avoir une existence remplie de Dieu seul. S'agit-il pour Cisneros d'une deuxième chance qui se présente pour choisir et obéir à sa vocation et lui être fidèle? Mais alors cet accès de fièvre le placerait devant un choix existentiel et spirituel crucial, véritable choix qui déciderait de ce qu'il veut être en décidant de ce en quoi il croit vraiment.

Mais, et le mot "mais" est dans le texte, ce n'est pas ce qui se passe. Le régent reste régent et, même si le roi s'en vient, il sera là pour lui, il sera son bras droit. Cisneros n'a pas l'intention de retrouver son habit de moine de longtemps. Il veut continuer à contrôler ce qui est déjà sous son emprise : «Il me trouvera auprès de lui le temps qu'il voudra, ou plutôt le temps qui sera nécessaire.» L'événement n'a pas la portée qu'il aurait dû avoir sur l'existence du cardinal. On voit le fossé qui se creuse : l'action du cardinal n'est pas en relation avec sa croyance déclarée. Il croit en Dieu et ne veut vivre qu'en Lui, dit-il, mais il agit en politique plutôt qu'en religieux. Le régent l'emporte sur le moine.

La reine a prononcé des paroles décisives qui ont transpercées Cisneros. Normalement, il devrait ajuster ses actes à ce qu'il vit de nouveau. Cependant, il garde le *statut quo*. Il sait ce qu'il doit faire mais il ne le fait pas. Il sait qu'il n'a pas le choix, mais il détourne les yeux, ce qui est l'inverse de la conversion. Avant que la reine ne lui parle, il refusait de fuir devant les devoirs de l'État. Cependant, bien qu'il sache que sa place n'est pas là, il refuse toujours de fuir, Il refuse de voir où est sa place. Il refuse de se voir. «Je ne vois rien.»

Le deuxième événement, le seul qui compte vraiment, est la venue du roi, de ce jeune roi tout-puissant qui ne peut gouverner sans Cisneros puisqu'il l'a fait. Sa créature est enfin prête à prendre sa place, elle prend vie. On dirait Gepetto qui voit Pinocchio prendre vie. Mais contrairement au conte, on perçoit que Cisneros se prend aussi pour la fée qui insuffle la vie à la marionnette et surtout qu'il n'aime pas son "fils", c'est-à-dire

qu'il n'aime pas Charles, il ne s'intéresse à Charles que parce qu'il y trouve son propre intérêt. Cisneros considère Charles comme sa marionnette; il continuera de régner avec lui, par lui. Le roi ne pourra se passer de lui; il est l'aboutissement de son œuvre et le cardinal ne veut pas la laisser voler de ses propres ailes. S'il le faisait, ce serait admettre sa perte de contrôle sur sa vie entière. Est-il vraiment le père de Charles? L'est-il de la bonne façon? Cisneros ne serait pas le père de Charles, mais le grand roi d'Espagne, sans qui elle ne peut vivre. Il faut pourtant être réaliste, car le cardinal, si fort soit-il, mourra et l'Espagne vivra bien qu'il pense qu'elle ne puisse être sans son œuvre tant il la croit essentielle.

L'événement fondateur de sa nouvelle identité, s'il existe, ne peut être que celui qui le fait changer, qui le ferait changer. En ce sens, l'événement de la venue du roi est un faux événement puisqu'il ne change rien à ce que le cardinal est et à ce qu'il veut être. Il s'agit seulement du "couronnement" de son œuvre et non pas d'un départ dans une nouvelle voie. La retraite, cependant, dont il a été tiré, mais dans laquelle il aurait pu, ou dû continuer à vivre, lui est offerte sur un plateau d'argent. Tout concourt à ce qu'il y retourne (jusqu'à son âge!) et qu'il y retrouve son Dieu, la paix en son Dieu, "l'eau qui sort de Lui et qui l'enivre", le fait vivre. Or ce qui le fait vivre, ce à quoi il est attaché, n'est-ce pas plutôt son œuvre, c'est-à-dire lui-même plutôt que son Dieu?

Tout se passe comme si cette nature entière et passionnée qu'est Cisneros ne pouvait vivre de Dieu sur la terre et dans le commerce avec les hommes. Il est incapable de relier le temporel et le spirituel. Gouverner ou ne pas gouverner n'est pas la question. Le problème du cardinal est qu'il sacrifie l'essentiel au lieu de tout sacrifier pour l'essentiel. Sa passion est rouge sang, le sang de la passion, le sang de l'homme qui boue pour grandir selon cette aspiration innée à la grandeur qu'il porte en lui. Seulement voilà, l'homme ne se donne pas sa grandeur, ne peut se la donner. Plus encore, il doit reconnaître sa petitesse pour être élevé par Celui-là seul qui est Grand, qui est le Roi qui s'avance incessamment vers les hommes. Or Cisneros ne voit que lui-même; il est incapable de concevoir et de se voir petit sinon pendant le court instant où la reine le lui rappelle durement. Il ne veut pas vivre cette «fièvre», celle de l'amour, qui lui semble

être une maladie. Mais que signifie aimer son pays si l'on n'aime pas l'essentiel de ce pays, c'est-à-dire ses habitants?

L'événement qu'il rejette, la fièvre de la retraite, permet, par ce rejet même de mettre en évidence une part de l'identité de Cisneros. Il serait vain en effet d'identifier Cisneros comme un moine du fait qu'il rêve de le devenir puisqu'il prend la décision de différer la réalisation de ce rêve. Il traite cette partie de lui-même de la même manière dont on traite la reine Jeanne, bien enfermée, prisonnière dans son château. Et c'est l'événement sur lequel il mise qui le rejettera, si l'on peut dire. Le drame est qu'il s'agisse là du lieu de son identité réelle, être le "père" de Charles, celle qui est sensée, un sens limité par contre, pire que cela, un sens qui le fourvoie sur son identité véritable. Il sait ce qu'il est et ce qu'il doit croire, mais il est incapable de conformer sa vie et à ce qu'il désire être et à ce en quoi il croit. Essayons de comprendre pourquoi à travers l'acte de langage majeur qui anime le texte.

Acte de langage<sup>15</sup> Cisneros, un «labyrinthe de contradictions»<sup>16</sup>

«Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas.» Cet acte de langage construit comme un doublet est réellement le nœud de l'action dramatique. Il se divise en deux et peut être réécrit, pour les besoins de l'analyse, sous cette forme : Je refuse ce que j'aime; Je veux ce que je n'aime pas. Il s'agit bel et bien d'un performatif, car le personnage fait ce qu'il dit en le disant. Le locuteur est engagé totalement dans son affirmation, ce qui fait que l'analyse de cette affirmation permet d'accéder à son identité.

Le contexte de cet acte de langage est celui des suites de l'entretien avec la reine; cette rencontre a bouleversé le cardinal au point de provoquer un choc existentiel au plus profond de son être. Ce contexte est aussi celui de l'arrivée imminente du roi, raison pour laquelle Cisneros est allé voir la reine. Le locuteur, "je", se retrouve aux deux pôles de

<sup>15</sup>Toujours analysé selon la formule :  $E = C ( L : F ( R, P ) : A )$  où E= l'ensemble de l'acte de langage, C= le contexte, L= le locuteur, F= la force performative de l'acte, R= la référence, P= le contenu propositionnel et A= l'allocuteur. NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne*, *Op.Cit.*, p.114.

<sup>16</sup>MONTHERLANT, Henry de, *Op. Cit.*, Notes, p.137.

l'énoncé. Il n'aurait donc affaire qu'à lui-même, ce qui expliquerait que, bien que s'adressant à un allocataire immédiat, Cardona, il ne s'adresse en fait qu'à lui-même.<sup>17</sup> Il cherche à se convaincre et à s'expliquer son existence plus qu'à convaincre son petit-neveu. L'acte de référence est donc un acte d'auto-référence; il s'agit là d'un monologue déguisé.

Son refus renvoie à ce qu'il aime. Qu'aime-t-il? Est-ce "la passion de la retraite"? Si tel est le cas, cette passion est bien étrange puisqu'elle est extérieure au cardinal. Elle l'assaille de l'extérieur au lieu de le brûler de l'intérieur, de l'irradier. Elle laisse en lui la maladie, la fièvre, qui, elle, transpire de lui sans nul doute. Est-ce la passion du pouvoir? «Pourquoi ai-je aimé l'Espagne?» Mais tout aussitôt il déclare : «Je n'aime pas ce que je laisse.» Comme Cisneros et l'Espagne de Cisneros ne semblent faire qu'un, Cisneros n'aimerait que lui-même, tout en ne s'aimant pas lui-même. N'aimer jamais que soi-même, au bout du compte, rendrait impossible toute forme d'amour véritable, à commencer peut-être par l'amour de soi-même. Ce qui expliquerait les difficultés, plus que cela, les impossibilités relationnelles du cardinal. Refuser ce qu'il aime, c'est se refuser lui-même. Comment pourrait-il s'aimer, puisqu'il se refuse? Et s'il se refuse, à la lettre, on peut dire qu'il "n'est pas". Il ne pourrait donc rien laisser de lui-même. Il est, comme il l'avoue, un "spectre"; il appartient au "monde des morts". Si on admet cette analyse, toutes les contradictions de Cisneros deviennent pour ainsi dire limpides.

Que veut véritablement Cisneros? Le cardinal dit qu'il ne veut rien et qu'il aurait honte que quelqu'un puisse penser qu'il veut quelque chose; mais il révèle ensuite qu'il a honte de demander à Dieu de l'aider à gouverner. Le "quelqu'un", c'est encore lui, encore et toujours. Cisneros veut gouverner mais ce n'est pas selon lui ce qu'il aime. Il aimerait donc Dieu, la retraite; mais cet amour, sa "part la plus profonde", donc ce qu'il est en vérité, essentiellement, il le rejette, il le refuse. Quel que soit l'objet de son amour, le résultat est le même : il se rejette lui-même, puisqu'il refuse ce qui est le plus important, le plus vrai : ce qu'il aime. Il semble refuser l'amour. (Si l'on considère que Dieu est

---

<sup>17</sup> Cardona n'a pas un rôle de vis-à-vis, comme c'était le cas pour le roi face à Becket. Il n'est là que pour faire avancer le dialogue intérieur de Cisneros.



amour, il rejetterait donc Dieu.) Il refuse de fuir devant ses tâches politique et militaire, mais il fuit devant lui-même et devant Dieu. On peut se demander comment il peut gouverner un peuple s'il ne se gouverne pas lui-même. «Je voudrais me prosterner», dit-il; ce conditionnel montre bien l'impossibilité dans laquelle il se met lui-même de se prosterner : à condition d'avoir terminé l'œuvre qu'il fait de lui-même. Mais comment terminer cette "oeuvre"? Il n'est rien car il se refuse à être. Il "se" remet à plus tard. Il remet la vie, la "véritable Vie" à plus tard, c'est-à-dire qu'il la met de côté; il s'y refuse, se vouant, par le fait même, à la mort. Tout ce qu'il voit, ce sont les moyens qu'on lui offre, qu'il s'offre de ne pas fuir le monde alors que ce qui lui est offert au plus profond de lui-même et qu'il connaît puisqu'il en a vécu quelques années en prison et au monastère, il ne le voit pas. Serait-il possible pour lui, s'il vivait de la «véritable Vie», de continuer son devoir politique, mais de le continuer tout autrement?

Pour toutes ces raisons, il est alors logique et évident que le verbe "faire" soit évacué de son acte de langage. Une personne qui se refuse à être peut-elle agir véritablement? Son action ne peut être que vaine, emportée par le néant même d'une existence qui, d'une certaine manière, est niée, anéantie. C'est terrifiant : il le sait : «Elle et moi nous nions ce que nous sommes censés être.» Vouloir ce qu'il n'est pas, c'est vouloir se construire en dehors de lui-même. Le cardinal est, à la lettre, aliéné. Cisneros a fondé la réalisation de son être sur ses propres forces et sur le monde, c'est-à-dire sur la vanité du monde, sur ce qui n'est que temporel, horizontal, strictement humain. Mais est-ce vraiment humain? Le cardinal n'aime pas ce qu'il laisse, parce que ce n'est rien. Ainsi, lorsque son neveu lui propose de détruire son oeuvre<sup>18</sup>, Cisneros est terrifié, il panique parce qu'il n'a rien à détruire; son œuvre comme lui-même ne sont rien. Et tout ce néant s'achèvera complètement par sa mort, ne laissant absolument rien subsister.<sup>19</sup> Il s'est laissé dissoudre dans la vanité parce qu'il a appuyé son être sur la vanité. Il est un sujet qui repose sur le rien et non sur le roc. Il est alors pathétique de l'entendre s'écrier :

<sup>18</sup>Rappelons ici la devise de Montherlant : "Aedificabo et destruiam", cf. BOISDEFFRE, Pierre de, *Op.Cit.*, p.277. Faut-il aussi rappeler que Montherlant s'est suicidé?

<sup>19</sup>Dans la réalité, que reste-t-il de Cisneros? «En écho à la dernière réplique de cette pièce, un Espagnol bien informé me dit de Cisneros : "Chez nous, il est aujourd'hui très oublié."», MONTHERLANT, Henry de, *Op.Cit.*, Notes, p.161.

«Malheur à ce qu'on n'a pas fait de son vivant!» Jusqu'au bout, il persistera à se fermer les yeux pour s'enfermer dans son "action" et y mourir, en mourir.

«Effectivement, je ne comprends rien à ce que je fais : ce que je veux, je ne le fais pas, mais ce que je hais, je le fais.» (Rm 7,15) La crise que vit Cisneros ne serait-elle, après tout, qu'un écho de l'aveu de Paul? Tout chrétien serait-il appelé à passer par cette étape bien humaine puisqu'il n'est qu'un homme, un être bien imparfait au regard de ce qu'il voudrait être. Tout ne serait donc pas terminé pour Cisneros; ce ne serait qu'une étape spirituelle et non une fin tragique. Mais le cardinal ne voit rien comme il le dit lui-même. Il est désaxé, au sens propre (dès-axé); c'est la tempête dans son cœur; il est complètement aveuglé. Et il persiste dans son aveuglement car il choisit de continuer à agir de la même manière. Son projet d'existence le mène droit vers la mort. Il s'occupera de Dieu plus tard; pour le moment il n'y a que le roi qui compte. Le roi ou lui-même?

Un commentateur de l'épître de saint Paul remarque avec pertinence «que ce qui unifie ce passage c'est le *Je* ou *Moi*.»<sup>20</sup> La même remarque s'impose quant à la réplique-clé de Cisneros. Le nombre de pronoms à la première personne du singulier y est en effet considérable. C'est véritablement le sujet qui est en cause, en son centre même, en ce qu'il a de vital, d'essentiel. Cependant, les verbes employés par le cardinal ne sont pas tout à fait les mêmes que les verbes utilisés par l'apôtre : vouloir, faire et haïr dans l'épître aux Romains; vouloir et aimer dans le texte de Montherlant. Il est assez surprenant que le verbe d'action par excellence, "faire", ait disparu du discours de Cisneros, homme d'action s'il en est.

Ce même commentateur suggère «que le grand coupable dans tout ce passage c'est le "Moi-qui-veut-faire-le-bien"». Ce qu'il aime, c'est-à-dire ce qu'il sait, ce en quoi il croit, s'oppose à son action réelle. Il ne veut pas faire ce qu'il aime et inversement. Dans le cas de Cisneros les verbes ne sont pas les mêmes, mais cela revient au même.

---

<sup>20</sup>MAILLOT, Alphonse, *L'épître aux Romains, Épître de l'œcuménisme et théologie de l'histoire*, Paris/Genève, Le Centurion/Labor et Fides, 1984, p.194.

Cisneros ne se départit pas de sa volonté de toute-puissance. Il se pose en créateur, en maître absolu de tout ce qui le concerne.

La situation que décrit cette phrase centrale de Cisneros est absurde, ou à tout le moins paradoxale, car elle manifeste un comportement insensé. Ne pas faire ce en quoi l'on croit est absurde et pourtant, combien de fois cela arrive-t-il... Il s'agit d'un non-sens qui conduit, s'il est maintenu, à la dissolution de la personne, à sa mort. Vouloir maintenir un tel comportement serait assurément mortifère puisque ce serait choisir la mort. Cardona le rappelle à son grand-oncle, quand il lui fait remarquer que tout ce qu'il a fait est dérision. Le cardinal le sait : «Elle et moi nous nions ce que nous sommes censés être.» Nous avons vu plus haut à quel point le cardinal se trompait sur son identité. Comme la reine, il serait fou, mais d'une autre folie. La reine est trop lucide, et cette lucidité même l'empêche de vivre "normalement", la paralyse; cependant elle n'a pas de problème de conscience; elle est en paix avec elle-même. Cisneros, au contraire, est tourmenté, il est très loin de la paix intérieure.

L'exemple de Becket ne peut que resurgir. Il a été un véritable père pour Henri, mais sans jamais se compromettre, sans revendiquer quelque avantage ou quelque rang à côté du roi. Si Cisneros n'avait voulu que le bien des Espagnols, du roi et de l'État, serait-il mort en apprenant son renvoi? Se serait-il évanoui en songeant que son œuvre put être détruite?

La souffrance destructrice du cardinal nous montre que l'identité croyante dissociée de l'identité éthique conduit, si elle perdure, à la dissolution du sujet; plus encore si cette division est délibérément choisie. C'est vers la mort que le cardinal se dirige tout au long de la pièce. Il se détruit, voilà pourquoi il meurt; son âge importe peu. Si la "retraite" était essentielle, elle ne pourrait être différée sans conséquence fatale. Le cardinal savait, mais...

## 2.2.4 «Je ne puis sortir de la prison que je suis pour moi-même.»<sup>21</sup> Synthèse

Cisneros se ment à lui-même, il n'y a pas de conflit véritable entre l'Église et l'Espagne, entre le roi et Dieu; s'il y a conflit, ces conflits sont en lui. Tout n'est qu'instrument pour lui, servant sur le terrain de jeu du monde à satisfaire sa soif de puissance ou son plaisir de gouverner. Il n'a pas deux passions; il n'en a qu'une qui le dévore, comme il le dit lui-même : «L'avenir dira que je suis mort avec une sérénité chrétienne. Cela serait vrai, s'il n'y avait pas mon pays. Pourquoi ai-je une autre patrie que la patrie céleste? Pourquoi ai-je aimé l'Espagne?» La retraite n'est pas une passion pour lui; c'est ce qu'il aurait dû, ce qu'il devrait être. Ce qu'il aime et qu'il devrait tout naturellement vouloir, il ne le veut pas. Et ce qu'il veut, il ne l'aime pas. Sa passion est de se faire, de se faire grand lui-même, de s'édifier en gouvernant; c'est ce qui le maintenait en vie mais qui le conduira à la mort. Le renvoi de Charles le fait donc mourir à la fin de la pièce; dans la scène étudiée, l'appréhension de ce renvoi le met à l'agonie. Le cardinal sait qu'il devrait aimer Dieu et la retraite, mais il choisit un autre "devoir". Sa «passion de la retraite» n'est pas ce qu'il aime en réalité, c'est une tentation de manquer à son devoir ou sa vraie passion : régner, régner d'abord et avant tout sur lui-même, et ce, malgré le néant dans lequel il se plonge. Son entrevue avec la reine ne lui a pas laissé le choix d'entendre et, d'une certaine manière, de reconnaître que sa soif de puissance ne rime littéralement à rien. Il n'est accroché à rien puisqu'il n'a de relation vraie avec rien ni personne. Il se trompe sur lui-même comme sur tout ce qu'il voit; forcément, car il ne voit rien. «Je ne vois rien.» Il s'obstine, il s'entête, il a la "nuque raide"<sup>22</sup>. Il croit dans son action une sorte d'absolu, mais la reine lui ouvre les yeux et lui fait voir qu'il ne contrôle rien, le roi moins que quiconque, ce "fils" qui le rejette, qui le renie. Le cardinal meurt de cette perte de pouvoir, de contrôle; il ne s'en remet à rien ni personne d'autre que lui-même. Sa vie est sa passion du pouvoir. S'il n'a pas vécu au monastère, c'est parce qu'il n'y aurait pas survécu. Ses mortifications qu'il dévoile à Cardona sont

<sup>21</sup> MONTHERLANT, Henry de, *Aux Fontaines du désir*, p.141, cité dans BOISDEFFRE, Pierre de, *Métamorphose de la littérature*, Verviers, Marabout, 1973, p.319.

<sup>22</sup> «"Si vous n'écoutez pas ma voix, eh bien, cette immense foule bruyante sera réduite à peu de chose parmi les nations où je les disperserai ; car je sais qu'ils ne m'écouteront pas, parce que c'est un peuple à la nuque raide."» Ba 2,29-30a

perverties, en quelque sorte, parce que ce n'en sont pas de véritables. Il ne les fait pas dans l'humilité et la pénitence mais dans l'orgueil d'une certaine maîtrise de lui-même. Il n'est pas tourné vers Dieu mais vers lui-même.

Cisneros est tordu d'être plié et replié sur lui-même depuis si longtemps. Enroulé sur lui-même, il est inévitable qu'il ne voit rien, n'entende rien et, finalement, étouffe. Il refuse de sortir de sa passion, de la combattre, ce à quoi aurait dû lui servir son ascèse. Il refuse de s'admettre néant, «néant capable de Dieu», c'est-à-dire admettre quelque vérité sur la condition humaine en lui, admettre que la créature n'est rien en comparaison de son Créateur, n'est rien sans Lui. Ne pas accepter ce "néant", si cher aux spirituels espagnols de son temps, c'est s'empêcher d'accéder à toute grandeur véritable, puisqu'elle ne peut venir que de Celui qui est le plus grand; c'est se vouer au néant éternel. Sachant tout cela, le cardinal a choisi de s'enliser dans la vanité. Perdu dans l'illusion qu'il s'efforce de maintenir envers et contre tout, il se détourne de la réalité et choisit la voie de la mort. Tout attendre des hommes, du monde temporel, c'est se vouer à l'échec. Sa gloire, soumise au temps, ne pouvait durer qu'un temps. Cisneros s'exclut de l'éternité. Il en parle comme d'un temps à venir alors qu'il s'agit d'un présent. C'est pourquoi il est incapable de «préparer son éternité». Il s'éloigne de l'éternité en même temps qu'il s'éloigne des hommes.

Quel que soit l'objet de son amour, il le refuse; il se refuse donc lui-même. Il refuse sa "part la plus profonde". Il refuse sa relation à Dieu, il refuse l'amour. Une personne qui agit contrairement à ce qu'elle est profondément franchit le seuil de la déconstruction, frappe d'absurde ce qu'elle fait, ce qu'elle est, en refusant de réaliser ce qu'elle est profondément. Elle tend à n'être plus, elle se condamne à n'être plus. Montherlant pointe une vérité profonde : l'absence de lien, de cohérence intérieure, détruit la personne. Ce n'est pas l'absence de croyance qui est en cause ici mais c'est l'absence de lien. Différer le réel, le fondement, l'essentiel, c'est insupportable, bien que cette réalité soit une charge difficile à porter. «L'espèce humaine ne peut pas supporter

beaucoup de réalité.»<sup>23</sup> L'essentiel renvoie à Dieu, et qui ne fonde pas sur Lui son existence se condamne à mort.

Cisneros a parfaitement compris ce qui lui arrive : en lui, croyance et action sont désarticulées. Il sait que Dieu seul mérite qu'on donne sa vie pour Lui, mais il refuse de s'en remettre à Lui. Sa crise est une crise du sujet croyant parce qu'elle touche le fondement, le sens même de son existence. L'identité croyante du cardinal est caractérisée par cette déchirure entre ce en quoi il croit et ce qu'il fait, ce qu'il devrait être et ce qu'il est. C'est pourquoi son expérience croyante est douloureuse; elle ne lui apporte pas la paix. Mais tout est à l'envers chez cet homme pourtant si droit et si admirable. Son œuvre s'écroulera en même temps que lui. Toute son existence se désagrège, toute sa vie est vouée au néant. Mais pourquoi ne pas se reprendre, changer de cap? S'il voulait résoudre la crise positivement, il devrait se "convertir" au sens propre du mot, tourner son regard vers ce qu'il aime. Une vie appuyée sur Dieu ne peut être vouée au néant. Le chrétien que Cisneros reconnaît être devrait savoir ce genre de vérités... Il les sait sûrement de manière théorique, mais il ne les sait pas existentiellement parce qu'il les refuse. Dieu est ici le rêve de l'homme; Il est désincarné. Impossible pour l'homme de vivre avec Lui.

## 2.3 Le sujet croyant "néo-classique". Synthèse

### 2.3.1 Du Dieu caché au Dieu que l'on cache

À l'issue de ces deux premières études, une première constatation s'impose : croire ne va pas de soi. À cette première réalité s'en ajoute immédiatement une deuxième : l'homme ne peut faire autrement que croire, il est ainsi fait. Tout son être, et non pas seulement sa raison, recherche la vérité et a besoin d'être en relation, relation saine et vraie avec chacun et ce qui l'entoure. Pourquoi se surprendre de voir le sujet croyant aux prises avec l'absurde? Si l'absurde est un donné de la condition humaine, le

---

<sup>23</sup>ELIOT, Thomas Stearns, *Meurtre dans la cathédrale, Quatre quatuors*, (Collection des prix Nobel de littérature), Bruges, Éditions Rombaldi, 1963, p.112.

premier selon Camus, comment ne ferait-il pas partie, chez tout homme, de l'expérience fondamentale de la croyance? En effet, ces deux réalités renvoient à l'essentiel, au sens. La croyance ne peut que prendre en compte et l'absurde et le paradoxe qu'est l'homme. Cette évidence doit être présente à notre esprit, qui trop souvent l'oublie. L'homme d'aujourd'hui semble en effet penser que la croyance, entendue ici au sens de "croire en un absolu", en une transcendance, est une chose facile, une réponse, un repos. Pour ces mêmes raisons, il rejette la croyance, puisqu'elle ne semble qu'être illusion, refuge contre la peur. Une croyance de la sorte pourrait être illusion, il est vrai. Mais n'est-ce pas aller trop vite que de condamner ainsi toute croyance en une transcendance?

Les auteurs "néo-classiques" font nettement voir qu'il est impossible de rejeter la transcendance, sous peine de mort. Ceci est clair dans le cas de Cisneros, qui refuse sa relation à Dieu et vit non seulement troublé, mais torturé jusqu'à la mort, la mort physique même. Becket en a révélé le côté positif : son être a basculé dans la "véritable Vie", refusée par Cisneros, lorsqu'il a accepté sa relation avec la transcendance. Becket s'est laissé aller à aimer. Un premier lien est ainsi établi entre la transcendance et la vie. La transcendance est vitale à l'homme : «l'homme passe infiniment l'homme»<sup>24</sup>. De plus, elle n'est pas extérieure à lui, elle fait partie de lui. Becket a fait sien "l'honneur de Dieu"; il le porte en lui, il lui est intimement lié, au point de faire corps avec lui et de partager son destin. Cisneros, quant à lui, avoue rejeter sa «part la plus profonde». Ainsi, non seulement l'homme serait-il assoiffé d'absolu, mais porterait-il déjà une part de cet absolu au plus creux de son être.

La transcendance à laquelle adhère le sujet croyant retracé dans les pièces d'Anouilh et de Montherlant est identifiée : Dieu. Dans les deux cas, il s'agit d'un Dieu personnel; Becket Le connaît par Son honneur et Cisneros par l'eau qu'Il lui donne à boire, l'eau d'éternité. La relation à Dieu est tout à fait intime et personnelle, même dans le cas de Becket pour qui Dieu est pratiquement un inconnu. Dieu est là, mais une ambiguïté plane à son sujet : qui est-il? Il est l'essentiel, Celui qui donne sens. Mais Il est sans visage. Becket et Cisneros ne voient pas sa "face". La cherchent-ils? Cette ambiguïté

---

<sup>24</sup>PASCAL, Blaise, *Op.Cit.*, 131 (434).

par rapport à l'identité de Dieu fait ressurgir une ambiguïté relative au référent chrétien car Jésus Christ n'est-il pas pour les chrétiens ce "visage" de Dieu? Or, Jésus Christ est absent des deux pièces, où l'on parle de Dieu uniquement. Dieu est sans visage.

Une même difficulté concerne la place de l'Église dans ces deux pièces. L'héritage de l'Église est encore présent mais un lien a été rompu. Les protagonistes ne semblent pas être dans l'Église au sens spirituel, c'est-à-dire être membres du Corps du Christ, mais dans une "église-institution". L'Église fait davantage figure de cadre de référence et sert à exposer l'éternelle lutte du temporel et du spirituel. Mais quelle référence, quel sens peut-on en recevoir si l'on demeure extérieur à elle ? Les deux pièces montrent l'homme d'État face à l'homme d'Église. L'Église fait figure d'institution presque uniquement politique. Ainsi, dans le cœur de l'homme, c'est-à-dire au cœur des personnages rencontrés, Becket et Cisneros, les références à la religion, à l'Église, sont peu nombreuses, vagues, toujours imprécises, alors qu'historiquement ces deux personnages furent des hommes d'Église de première importance. Surtout, l'Église est reléguée au second plan; elle n'est pas un élément majeur de l'expérience des héros. Leur expérience croyante n'est pas religieuse de prime abord, elle ne se fait pas en rapport direct avec des personnes de l'Église ou avec ses référents majeurs comme l'Écriture par exemple. On constate une opposition entre la "fragilité" de la croyance, fragile parce que l'homme a toujours à combattre la "chair" même s'il croit, et la "stabilité" presque statique, inerte de l'Église perçue comme une institution humaine. Cette opposition qui semble heurter grandement nos contemporains, ne peut être maintenue que si l'Église est coupée de sa tête, c'est-à-dire si elle est considérée comme une réalité purement humaine et non comme une réalité spirituelle mue par l'Esprit Saint. L'homme d'Église spirituelle, bien qu'imparfait, est un homme transformé, converti qui vit de Dieu véritablement. Becket est ambigu, parce qu'il vit de Dieu, de sa relation à Dieu, mais est-il vraiment homme d'Église? Cisneros, lui, refuse de vivre de sa relation à Dieu et Montherlant ne nous montre que son action politique; il ne fait pratiquement pas allusion à son travail ecclésial. Dans un cas comme dans l'autre, il importe donc, rappelons-le, de ne pas confondre les personnages théâtraux et les véritables personnages historiques.



Il n'y a aucune ambiguïté, par contre, en ce qui concerne le rôle politique, social de l'homme. Anouilh et Montherlant dépeignent des hommes que la croyance pousse à s'engager dans le monde. Becket, bien qu'il change d'engagement, reste pleinement engagé dans la société. Il ne fuit pas le monde, au contraire, il y est plus présent que jamais, soucieux autant de son roi que de ses "brebis". Il vit selon un autre temps, le temps de la croyance qui satisfait le cœur de l'homme, l'éternité, ce qui le rend d'autant plus présent. En effet, il bouleverse l'ordre courant des choses, le gouvernement du roi, encore plus en tant qu'archevêque que lorsqu'il était chancelier. Sa mort même, loin d'être une absence, le rend plus présent que jamais, forçant le roi à continuer à dialoguer avec lui, à ne pas l'oublier.<sup>25</sup> Mais une croyance qui a évacué la transcendance, comme celle choisie par Cisneros, rend l'homme absent; son action dans le monde se dissipe en même temps que lui. C'est le temps chronologique qui ne laisse rien subsister.

Les personnages des auteurs "néo-classiques" vivent selon une même logique, mais vue chez l'un de manière positive et chez l'autre de manière négative : c'est dans l'adhésion à l'absolu, même si cette adhésion est absurde parce que l'objet de la croyance reste pour ainsi dire caché, qu'un sens à la vie et donc à la mort, est affirmé. Ce sens permet d'établir des relations signifiantes avec ce sens même, cet absolu, puis avec soi-même et les autres, et avec le monde, comme nous venons de le voir. Précisons que ce qui permet des relations riches qui répondent au besoin du cœur humain est le fait d'aimer cet objet de croyance, d'aimer selon cet "objet" de croyance, d'aimer tout court. Mais qu'est-ce qu'aimer? Il ne peut donc pas être théorique, abstrait, virtuel, remis à plus tard. Le temps de l'amour est le présent et l'amour commande le don de soi. Becket s'est "mis à aimer l'honneur de Dieu" et il est aller jusqu'à donner sa vie. Sa logique, celle qui le fait vivre est la "folie" de l'amour.<sup>26</sup> Le cardinal d'Espagne, pour sa part, refuse tout amour, refusant donc de s'aimer lui-même et se coupant de toute relation sensée. En

---

<sup>25</sup>Le véritable Thomas Becket, un saint moins ambigu celui-là!, fut canonisé à peine trois ans après son martyre. Il est un des premiers saints vénérés rapidement après sa mort depuis les Pères de l'Église. Le pèlerinage à Cantorbéry était presque aussi important que celui de Jérusalem et Saint-Jacques-de-Compostelle.

<sup>26</sup>Cf. 1Co 1, 23-24 : «...mais nous, nous prêchons un Messie crucifié, scandale pour les Juifs, folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, tant Juifs que Grecs, il est Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu.»

anéantissant ce qu'il porte de plus précieux en lui, l'amour qu'il a pour son Dieu, il anéantit toute forme de relation. Il est seul, car il refuse la relation qui fonde et rend possibles et vraies toute relation : l'amour.

Montherlant et Anouilh font voir que la cohérence entre la croyance et l'action est vitale à l'homme. Quand un homme sait, quand il croit, quand il aime, il ne peut pas faire comme s'il ne savait pas, il ne peut pas choisir autre chose, même si dans les faits, on le sait, cela arrive si souvent. Cela le mène à la mort; on l'a vu avec Cisneros. Cependant croire ou aimer Dieu ne signifie pas le posséder, mais entrer dans son mystère, marcher vers Lui. En ce sens, Becket, en acceptant de servir l'honneur, semble bel et bien marcher vers Lui. Il est en vie parce qu'il est en marche. Et sa mort, son martyre, n'est qu'un pas, paradoxal peut-être, vers la vie, vers plus de vie. Cisneros, qui veut tout contrôler et tout posséder, à commencer par se posséder lui-même, est arrêté, et sera arrêté définitivement par la mort. Tout fini avec lui; il sombre dans l'oubli parce qu'il a oublié Dieu, objet de son amour, de sa croyance.

### 2.3.2 «Service inutile»<sup>27</sup>

L'oubli tient une place importante dans les deux pièces. Non sans raison. La croyance en un absolu oblige à un détachement. L'homme, pour entrer dans l'ordre de l'absolu, doit s'arracher à lui-même, s'arracher à son désir de contrôle, de possession, de pouvoir. S'il se laisse prendre par l'absolu il ne peut être totalement pris par lui-même. En regardant l'absolu, ce tout Autre, il se voit et se retrouve; il est redonné à lui-même pour pouvoir se donner aux autres. C'est la logique de l'amour. On peut se demander quelle valeur a un absolu qui serait approché en dehors de cette logique de l'amour. Se regarder soi-même, se tenir pour absolu en lieu et place de l'absolu véritable équivaut en fait à vivre hors de soi, à devenir, à être arrêté en soi-même; cela conduit à la mort.

Deux ordres s'opposent, incompatibles si les deux sont considérés comme des absolus : celui de l'amour et celui du pouvoir, l'ordre spirituel et l'ordre temporel, celui

---

<sup>27</sup>Titre d'une œuvre de Montherlant.

du service et celui de l'utile. L'amour n'est pas du registre de l'utile ou de l'inutile. La question : est-il utile que j'aime ou que je sois aimé?, ne fait pas de sens<sup>28</sup>. Le sens pour l'homme vient de l'amour. Pour croire en une transcendance, et aussi pour croire en l'amour semble-t-il, l'homme doit se convertir, tourner son regard vers cet Autre et se détacher du "monde", c'est-à-dire du monde de la possession.

Le Becket d'Anouilh est un sujet "converti", parce qu'il est un sujet "étonné", saisi, surpris et qu'il est allé au bout de cet étonnement. Il est "étonné" parce que, littéralement, "frappé du tonnerre". Ce coup n'est pas provoqué par l'homme; il vient d'un Autre qui a l'initiative et qui a cassé sa coquille si l'on peut dire. Reste ensuite à l'homme à sortir et à marcher. Il s'agit littéralement d'une seconde naissance<sup>29</sup>, d'une nouvelle vie qui commence, comme on le voit pour Becket. Cisneros a choisi de rester dans son cocon pour y mourir. Comment ne pas songer à l'allégorie de la Caverne? Cisneros a vu les lueurs mais se ferme les yeux, se ment à lui-même, préfère rester dans son illusion, dans l'illusion de son petit univers clos, de son monde dont il se croit le créateur tout-puissant. L'"autre monde", c'est le dehors de la Caverne, d'une certaine manière, le monde de la lumière, du sens, de la réalité, de la vérité, de la vie, de la présence, de l'amour. Le tonnerre est inséparable de l'éclair. Celui qui sort de sa coquille se laisse embraser par ce feu déjà tout prêt à s'allumer en lui; il y brûle même déjà un peu et a besoin de l'oxygène du "dehors", de l'"autre côté" pour ne pas s'éteindre. Il n'a pas le regard habitué et n'y voit peut-être pas grand'chose, comme Becket, mais il avance. C'est difficile à croire, c'est surprenant, "inattendu" de se retrouver hors de la caverne, d'être destiné à cet infini dont on ne se sent pas digne, mais c'est ce qui maintient la vie, le feu intérieur.

Ainsi, l'inutilité de l'amour prend les apparences de l'absurde; mais plus absurde encore semble être le choix de la mort, c'est-à-dire le refus de l'absolu qui s'est présenté

---

<sup>28</sup> «À la question toujours posée : "Pourquoi écrivez-vous?" la réponse du Poète sera toujours la plus brève : "Pour mieux vivre".» SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, (La Pléiade), Paris, Gallimard, 1982, p.564. Cette réponse date de 1955.

<sup>29</sup> Cf. Nicodème : «Jésus lui répondit : "En vérité, en vérité, je te le dis : à moins de naître de nouveau, nul ne peut voir le Royaume de Dieu." » (Jn 3,3)

à nous. L'absurde est au cœur des pièces de Montherlant et d'Anouilh, mais ils méritent, croyons-nous, d'être considérés comme "néo-classiques", parce qu'ils maintiennent le paradoxe de la condition humaine, une finitude appelée à l'infini.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Ce premier chapitre d'analyse est le plus long parce qu'il met en place la méthode. De plus, la particularité du personnage d'Anouilh a nécessité une analyse approfondie.

## CHAPITRE 3

## LES "DRAMATURGES-PHILOSOPHES"

«Car la bonne ou la mauvaise volonté, la sincérité ou l'hypocrisie du cœur ne sont que rhétorique verbale si l'intériorité est vide de sens.»<sup>1</sup>

3.1 *Les Justes*, d'Albert Camus

«Si la seule solution est la mort, nous ne sommes pas sur la bonne voie.»<sup>2</sup>

## 3.1.1 Introduction

Comment traiter le sujet croyant sans explorer l'univers de cet illustre penseur agnostique du XXe siècle? Comment parler de l'absurde sans aborder Camus? Malgré son attachement profond pour le théâtre, il n'a laissé que quatre pièces originales. La dernière, datant de 1949, s'intitule *Les Justes*.<sup>3</sup> Le titre<sup>4</sup>, qui n'est pas trompeur, fait déjà

<sup>1</sup>BORNE, Étienne, «Pour une doctrine de l'intériorité», dans Centre catholique des intellectuels français, *Intériorité et vie spirituelle*, (Recherches et débats), Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no7, avril 1954, p. 51.

<sup>2</sup>CAMUS, Albert, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1961 (1950), p. 190.

<sup>3</sup>*Les Justes* ont été créés le 15 décembre 1949 au Théâtre-Hébertot par des comédiens prestigieux tels que Maria Casarès, Serge Reggiani et Michel Bouquet. Camus a trop d'importance pour qu'on exclut sa pièce du corpus sous prétexte qu'elle n'est pas des années '50. D'ailleurs, elle a une œuvre jumelle, *L'Homme révolté*, un essai qui parut en 1951 : «Ainsi que le souligne Roger Quilliot, on ne sait si *Les Justes* sont sortis de *L'Homme révolté* ou s'ils s'y sont greffés. L'extrême proximité des deux ouvrages ne fait, elle, aucun doute : Camus pose et expose dans le langage dramatique la grande question autour de laquelle tout son travail gravite alors.», dans FOREST, Philippe, *Camus. Étude de L'Étranger, La Peste, Les Justes, La Chute*, Allier (Belgique), Marabout, (coll. Marabout service), 1992, pp. 183-184.

<sup>4</sup>Il est très intéressant de noter ici les titres successifs que Camus a donnés à sa pièce avant de la nommer définitivement *Les Justes*. Au début de la rédaction, en juin 1947, la pièce porte le nom de son héros, "Kaliayev". (FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p. 184) Ce titre laisse présager l'histoire d'un grand destin, tels *Becket* et *Le Cardinal d'Espagne*, où, plongeant dans l'intimité du personnage, on peut retracer le sujet croyant qu'il porte; mais ce n'est pas celui-ci que l'auteur a retenu et l'analyse montrera qu'effectivement, il ne s'agit pas exactement de cela. Par la suite, le dramaturge a intitulé son œuvre "Les Innocents" (BARTFELD, Fernande, *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1988, p. 104). Ce titre indique clairement l'importance de la morale dans cette pièce. Par contre, ne donne-t-il pas par avance une interprétation ou un jugement des actes posés par les personnages? Enfin, à la fin de la rédaction, en février 1949, la pièce a pour nom "La Corde" (FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p. 184 et BARTFELD, Fernande, *Op.Cit.*, p. 104). Autant, sinon plus, que le précédent ce titre donne une clef de lecture peut-être un peu trop claire ou trop restrictive. Un titre qui va dans le sens de

entrer de plein pied dans le monde de la morale et, par là, de ses racines spirituelles; ce qui permettra de mettre en évidence le sujet croyant. Comme pour Anouilh et Montherlant, l'histoire, avec ses événements et ses personnages, est une source d'inspiration pour Camus; elle lui permet de donner sens au présent. Moins connus et moins lointains dans le temps que ne le sont Becket et Cisneros, les terroristes russes de 1905<sup>5</sup> qu'il présente n'en sont pas moins pertinents, et pour lui et pour nous, si l'on considère d'une part l'importance du mouvement politique et social qu'une telle idéologie a déclenché et, d'autre part, l'injustice sociale décriée dans de nombreuses parties du monde et la question qu'elle fait surgir sur toutes les lèvres : Que faire? Et Pourquoi? Découvrir les valeurs qui animent les décisions des personnages de la pièce et, par là, l'univers de croyance déployé par l'auteur, pourra nous éclairer non seulement sur lui, mais sur nous. Bien que Camus aborde l'absurde de façon claire dans son œuvre, sa dernière pièce fait partie du cycle du dépassement de l'absurde, celui de la révolte<sup>6</sup>. Le sujet croyant apparaîtra sous quel visage? C'est ce que la recherche compte découvrir.

Auparavant, un bref résumé de cette pièce en cinq actes, non subdivisés en scènes, s'impose. Un groupe de terroristes russes prépare un attentat contre le grand-duc Serge, qui incarne, à leurs yeux, l'injustice dont souffre le peuple. Kaliayev et Voinov ont été désignés pour lancer respectivement la première et la deuxième bombe. Mais, voyant que des enfants accompagnent le grand-duc, Kaliayev ne peut se résoudre à lancer la bombe, et Voinov, ne voyant pas la première bombe, ne lance pas la sienne. Stepan, qui voulait lancer la première bombe, est furieux contre Kaliayev qui vient de sacrifier des mois d'efforts pour la préparation de l'attentat. Kaliayev s'en remet au jugement du groupe.

---

l'épigraphe que Camus a donnée à sa pièce. Où s'en va la pièce? De quoi Camus veut-il nous parler? D'un personnage? Du verdict de culpabilité ou d'innocence d'un acte? De la mort violente et inéluctable qui survient pendant et après cet acte? De tout cela à la fois : «(...) il s'essaie, en ces années, à cerner au plus près le drame de l'individu forcé au meurtre politique par l'injustice de la société dans laquelle il vit.» (FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p 184). Ainsi, *Les Justes* s'avèrent être le titre le plus juste et le plus porteur de sens.

<sup>5</sup>«Des principales péripéties que relatent *Les Justes*, il n'en est pas une seule qui sorte entièrement de l'imagination de Camus. [...] Camus poussa le scrupule jusqu'à conserver, en hommage, leur nom à deux de ses personnages : Kaliayev et Dora.», FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p. 200. La source d'information principale est cet ouvrage écrit par un des terroristes, celui que Camus a nommé Annenkov dans sa pièce : SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, Paris, Éditions Champ Libre, 1982; le chapitre deuxième s'intitule "Le meurtre du grand-duc Sergueï".

<sup>6</sup>Cf. FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p. 184.

Annenkov, le chef, lui donne raison et le maintient dans ses fonctions pour la prochaine occasion. C'est lui qui remplacera Voinov, qui n'a pas la force de tenter le coup une seconde fois et qui se retire du groupe. Tout juste avant la seconde tentative d'attentat, Yanek (c'est le surnom de Kaliayev) confie à Dora son changement de perspective face à l'attentat. Elle évoque alors la vie qu'ils auraient pu avoir en dehors de l'Organisation, mais il est toujours résolu à tuer le grand-duc. La deuxième tentative réussit. Mais Kaliayev est arrêté. En prison, il fait la connaissance de Foka, un homme du peuple, qui ne comprend rien à sa révolte et qui ne peut guère fraterniser avec lui, puisqu'il est le bourreau de la prison afin d'y écourter son séjour. Un policier, Skouratov, puis la grande-duchesse tentent de l'amener le premier à la délation, la seconde au repentir, ce à quoi Kaliayev ne peut consentir puisqu'il se considère comme un justicier, non comme un assassin. De plus, il n'est pas question pour lui de trahir ses frères de l'Organisation. Sa mort, qu'il considère comme un martyr, un sacrifice, est sa justification. Après avoir entendu le récit des derniers instants de la vie de Yanek marchant vers la potence, Dora demande à lancer la prochaine bombe pour rejoindre Yanek dans la mort.

La scène choisie se situe au cœur de l'œuvre, au milieu du troisième acte<sup>7</sup>. Camus n'a pas divisé ses actes en scènes, mais il est aisé de le faire grâce aux didascalies qui indiquent les entrées et sorties des personnages. Ainsi, la scène retenue est celle où Kaliayev et Dora restent seuls. («Ils sortent.» (Annenkov et Stepan), jusqu'à «Entrent Annenkov et Stepan.») En fait, cette scène est inséparable, à notre avis, des deux très courtes scènes qui l'entourent et qui agissent comme son introduction et sa conclusion («Tous entrent avec Dora.», jusqu'au début de la scène centrale, et de la fin de la scène centrale jusqu'à «Ils sortent avec Annenkov.»). L'analyse tient compte de l'ensemble de ces trois scènes, même si elle s'attarde surtout à la scène principale. Il s'agit du nœud de la pièce, où tout pourrait basculer pour Yanek et Dora.

Le moment est critique, «à une heure de l'attentat», c'est-à-dire de la seconde tentative. Yanek et Dora se font face dans un tête-à-tête déchirant<sup>8</sup>. Nous assistons là à

<sup>7</sup>CAMUS, Albert, *Op.Cit.*, pp. 110-125.

<sup>8</sup>«*Les Justes* ou la déchirure en scène», BARTFELD, *Op.Cit.*, p. 103.

une scène d'adieux, en quelque sorte, puisque, lancer la bombe c'est aussi aller vers une mort probable. Dora voudra-t-elle retenir celui qu'elle aime et qui l'aime? Kaliayev aura-t-il la force de revivre le moment angoissant où il s'apprête à donner la mort à un homme et à aller vers sa propre mort? D'autant plus que Voinov, son compagnon de la première tentative, n'a pas eu ce courage. Face à cette tension, à cette atmosphère morbide et froide, Dora imagine une vie plus douce, plus chaude, plus gaie. C'est littéralement une question de vie ou de mort. Vers quoi s'orientera Yanek? Quelles explications en donnera-t-il à sa bien-aimée? Comment réagira Dora? La réponse à ces questions décisives laissera voir ce qui donne élan à leurs actes, ce en quoi ou en qui ils croient.

Une analyse narrative permet de faire ressortir des tentatives de récits, lesquelles seront étudiées, surtout à partir des verbes, qui se sont montrés fort révélateurs. Après quoi une étude sémantique suivra. L'analyse se terminera par une analyse d'un acte de langage.



ANNENKOV

Adieu, frère. Tout finira. La Russie sera heureuse.

VOINOV, *s'enfuyant.*

Oh oui. Qu'elle soit heureuse ! Qu'elle soit heureuse !

*Annenkov va à la porte.*

ANNENKOV

Venez.

*Tous entrent avec Dora.*

STEPAN

Qu'y a-t-il ?

ANNENKOV

Voinov ne lancera pas la bombe. Il est épuisé. Ce ne serait pas sûr.

KALIAYEV

C'est de ma faute, n'est-ce pas, Boria ?

ANNENKOV

Il te fait dire qu'il t'aime.

KALIAYEV

Le reverrons-nous ?

ANNENKOV

Peut-être. En attendant, il nous quitte.

STEPAN

Pourquoi ?

ANNENKOV

Il sera plus utile dans les Comités.

STEPAN

L'a-t-il demandé ? Il a donc peur ?

ANNENKOV

Non. J'ai décidé de tout.

STEPAN

A une heure de l'attentat, tu nous prives  
d'un homme ?

ANNENKOV

A une heure de l'attentat, il m'a fallu déci-  
der seul. Il est trop tard pour discuter. Je  
prendrai la place de Voinov .

STEPAN

Ceci me revient de droit.

KALIAYEV, à Annenkov.

Tu es le chef. Ton devoir est de rester ici.

ANNENKOV

Un chef a quelquefois le devoir d'être lâche.  
Mais à condition qu'il éprouve sa fermeté, à  
l'occasion. Ma décision est prise. Stepan, tu  
me remplaceras pendant le temps qu'il faudra.  
Viens, tu dois connaître les instructions.*Ils sortent. Kaliayev va s'asseoir . Dora  
va vers lui et tend une main. Mais elle se  
ravise*

DORA

Ce n'est pas de ta faute.

KALIAYEV

Je lui ai fait du mal, beaucoup de mal. Sais-  
tu ce qu'il me disait l'autre jour ?

DORA

Il répétait sans cesse qu'il était heureux.

KALIAYEV

Oui, mais il m'a dit qu'il n'y avait pas de bonheur pour lui, hors de notre communauté. " Il y a nous, disait-il, l'Organisation. Et puis, il n'y a rien. C'est une chevalerie. " Quelle pitié, Dora !

DORA

Il reviendra.

KALIAYEV

Non. J'imagine ce que je ressentirais à sa place. Je serais désespéré.

DORA

Et maintenant, ne l'es-tu pas ?

KALIAYEV, *avec tristesse* .

Maintenant ? Je suis avec vous et je suis heureux comme il l'était.

DORA, *lentement*.

C'est un grand bonheur .

KALIAYEV

C'est un bien grand bonheur. Ne penses-tu pas comme moi ?

DORA

Je pense comme toi. Alors pourquoi es-tu triste ? Il y a deux jours ton visage resplendissait. Tu semblais marcher vers une grande fête. Aujourd'hui...

KALIAYEV, *se levant, dans une grande agitation.*

Aujourd'hui, je sais ce que je ne savais pas. Tu avais raison, ce n'est pas si simple. Je croyais que c'était facile de tuer, que l'idée suffisait, et le courage. Mais je ne suis pas si grand et je sais maintenant qu'il n'y a pas de bonheur dans la haine. Tout ce mal, tout ce mal, en moi et chez les autres. Le meurtre, la lâcheté, l'injustice... Oh il faut, il faut que je le tue... Mais j'irai jusqu'au bout! Plus loin que la haine !

DORA

Plus loin ? Il n'y a rien.

KALIAYEV

Il y a l'amour.

DORA

L'amour ? Non, ce n'est pas ce qu'il faut.

KALIAYEV

Oh Dora, comment dis-tu cela, toi dont je connais le cœur ...

DORA

Il y a trop de sang, trop de dure violence. Ceux qui aiment vraiment la justice n'ont pas droit à l'amour. Ils sont dressés comme je suis, la tête levée, les yeux fixes. Que viendrait faire l'amour dans ces cœurs fiers ? L'amour courbe doucement les têtes, Yanek. Nous, nous avons la nuque raide.

KALIAYEV

Mais nous aimons notre peuple.

DORA

Nous l'aimons, c'est vrai. Nous l'aimons d'un vaste amour sans appui, d'un amour mal-

heureux. Nous vivons loin de lui, enfermés dans nos chambres, perdus dans nos pensées. Et le peuple, lui, nous aime-t-il ? Sait-il que nous l'aimons ? Le peuple se tait. Quel silence, quel silence...

KALIAYEV

Mais c'est cela l'amour, tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour .

DORA

Peut-être. C'est l'amour absolu, la joie pure et solitaire, c'est celui qui me brûle en effet. A certaines heures, pourtant, je me demande si l'amour n'est pas autre chose, s'il peut cesser d'être un monologue, et s'il n'y a pas une réponse, quelquefois. J'imagine cela, vois-tu : le soleil brille, les têtes se courbent doucement, le cœur quitte sa fierté, les bras s'ouvrent. Ah ! Yanek, si l'on pouvait oublier, ne fût-ce qu'une heure, l'atroce misère de ce monde et se laisser aller enfin. Une seule petite heure d'égoïsme, peux-tu penser à cela ?

KALIAYEV

Oui, Dora, cela s'appelle la tendresse.

DORA

Tu devines tout, mon chéri, cela s'appelle la tendresse. Mais la connais-tu vraiment ? Est-ce que tu aimes la justice avec la tendresse ?

*Kaliayev se tait.*

Est-ce que tu aimes notre peuple avec cet abandon et cette douceur, ou, au contraire, avec la flamme de la vengeance et de la révolte ? (*Kaliayev se tait toujours.*) Tu vois. (*Elle va vers lui, et d'un ton très faible.*) Et moi, m'aimes-tu avec tendresse ?

*Kaliayev la regarde .*

KALIAYEV, *après un silence .*

Personne ne t'aimera jamais comme je t'aime.

DORA

Je sais. Mais ne vaut-il pas mieux aimer  
comme tout le monde ?

KALIAYEV

Je ne suis pas n'importe qui. Je t'aime  
comme je suis.

DORA

Tu m'aimes plus que la justice, plus que  
l'Organisation ?

KALIAYEV

Je ne vous sépare pas, toi, l'Organisation et  
la justice.

DORA

Oui, mais réponds-moi, je t'en supplie,

réponds-moi. M'aimes-tu dans la solitude, avec  
tendresse, avec égoïsme ? M'aimerais-tu si  
j'étais injuste ?

KALIAYEV

Si tu étais injuste, et que je puisse t'aimer ,  
ce n'est pas toi que j'aimerais.

DORA

Tu ne réponds pas. Dis-moi seulement, m'ai-  
merais-tu si je n'étais pas dans l'Organisation ?

KALIAYEV

Où serais-tu donc ?

DORA

Je me souviens du temps où j'étudiais. Je  
riaais. J'étais belle alors. Je passais des heures à  
me promener et à rêver. M'aimerais-tu légère  
et insouciante ?

KALIAYEV, *il hésite et très bas.*

Je meurs d'envie de te dire oui.

DORA, *dans un cri.*

Alors, dis oui, mon chéri, si tu le penses et si cela est vrai. Oui, en face de la justice, devant la misère et le peuple enchaîné. Oui, oui, je t'en supplie, malgré l'agonie des enfants, malgré ceux qu'on pend et ceux qu'on fouette à mort...

KALIAYEV

Tais-toi, Dora.

DORA

Non, il faut bien une fois au moins laisser parler son cœur. J'attends que tu m'appelles, moi, Dora, que tu m'appelles par-dessus ce monde empoisonné d'injustice...

KALIAYEV, *brutalement.*

Tais-toi. Mon cœur ne me parle que de toi. Mais tout à l'heure, je ne devrai pas trembler.

DORA, *égarée.*

Tout à l'heure ? Oui, j'oubliais... (*Elle rit comme si elle pleurait.*) Non, c'est très bien, mon chéri. Ne sois pas fâché, je n'étais pas raisonnable. C'est la fatigue. Moi non plus, je n'aurais pas pu le dire. Je t'aime du même amour un peu fixe, dans la justice et les prisons. L'été, Yanek, tu te souviens ? Mais non, c'est l'éternel hiver. Nous ne sommes pas de ce monde, nous sommes des justes. Il y a une chaleur qui n'est pas pour nous. (*Se détournant.*) Ah ! pitié pour les justes !

KALIAYEV, *la regardant avec désespoir.*

Oui, c'est là notre part, l'amour est impos-

sible. Mais je tuerai le grand-duc, et il y aura alors une paix, pour toi comme pour moi.

DORA

La paix! Quand la trouverons-nous ?

KALIAYEV, *avec violence*.

Le lendemain.

*Entrent Annenkov et Stepan. Dora et*

*Kaliayev s'éloignent l'un de l'autre.*

ANNENKOV

Yanek !

KALIAYEV

Tout de suite. *(Il respire profondément.)*  
Enfin, enfin...

STEPAN, *venant vers lui.*

Adieu, frère, je suis avec toi.

KALIAYEV

Adieu, Stepan. *(Il se tourne vers Dora.)*  
Adieu, Dora.

*Dora va vers lui. Ils sont tout près l'un de l'autre, mais ne se toucheront pas.*

DORA

Non, pas adieu. Au revoir. Au revoir, mon chéri. Nous nous retrouverons.

*Il la regarde. Silence.*

KALIAYEV

Au revoir. Je... La Russie sera belle.

DORA, *dans les larmes.*

La Russie sera belle.

*Kaliayev se signe devant l'icône.*  
*Ils sortent avec Annenkov.*



### 3.1.2 Analyse narrative; les verbes

Une première analyse met en évidence le temps des verbes, qui foisonnent dans ce court extrait<sup>9</sup>, en particulier la disproportion dans la répartition des temps de verbes. Une très grande majorité est à l'indicatif présent. Nous serons d'abord attentifs aux plus rares, les verbes au passé et au futur, qui ne sont pas là par hasard, et qui pourront peut-être nous orienter dans la manière d'approcher les autres. Commençons avec ceux qui sont premiers dans le temps, et qui sont probablement premiers en importance pour un des personnages. Car bien que les verbes au passé soient partagés équitablement entre les deux protagonistes selon leur nombre, ils appartiennent, si l'on peut dire, au personnage de Dora, parce que, face au monde de l'Organisation, face à la vie de la communauté de ces justes, elle ouvre une fenêtre sur un autre univers. Comme les deux personnages sont les héros de la pièce<sup>10</sup>, autant Dora que Kaliayev, il importe de discerner l'univers de sens, les croyances de chacun pour remonter jusqu'au véritable "héros" unique, non de la pièce mais de notre temps : l'auteur lui-même, Camus. Ce duo ou ce duel permet d'assister au dialogue intérieur du grand écrivain.

#### Les verbes au passé ou l'identité de Dora

Le changement de temps, du présent au passé, laisse entendre qu'il s'agit peut-être d'un récit. D'autant plus que les verbes s'accompagnent d'un changement de ton dans le discours de Dora; d'affirmatif et sans équivoque qu'il est au début du dialogue («Ce n'est pas de ta faute.», «Plus loin? Il n'y a rien.»), il devient hésitant et plein de doute («peut-être, pourtant, si»), et ce à partir d'une phrase laissée en suspens : «Quel silence, quel silence...»<sup>11</sup> (Les points de suspension d'une de ses répliques précédentes, «Aujourd'hui...», ne sont pas prises en compte puisqu'ils indiquent que Kaliayev lui

<sup>9</sup>Ce n'est pas un hasard si nous sommes amenés à accorder une grande importance aux verbes : «Si bien qu'au total, c'est bien un théâtre de la parole qui se présente à nous. Les personnages s'affrontent, ils engagent leur existence par les gestes auxquels ils se livrent mais chacune de leur action est discours et chacun de leur mot est un acte.», FOREST, Philippe, *Op. Cit.*, p. 195.

<sup>10</sup>C'est Camus qui le dit : «Que j'admire donc, et que j'aime, mes deux héros : Kaliayev et Dora.», dans FOREST, Philippe, *Op. Cit.*, p. 206-207.

<sup>11</sup>Le personnage de Foka est annoncé; il ne répondra pas à "l'amour révolutionnaire" de Yanek.

coupe la parole, ce que confirme la didascalie appliquée à cette réplique de Kaliayev.) Non seulement s'agit-il d'un changement de ton, mais aussi d'un changement de sens, littéralement de direction, des paroles de Dora : «À certaines heures, pourtant, je me demande si l'amour n'est pas autre chose...» Depuis le début de leur entretien, elle parle selon la pensée de leur groupe, selon la logique de la Cause. Les premiers verbes au passé qu'elle utilise font référence à l'histoire de leur petite communauté, en évoquant les histoires particulières de Voinov (il) et Kaliayev (tu). Puis, apparaissent deux passés semblant servir de transition, en quelque sorte, puisqu'ils sont employés, le premier avec un pronom indéfini, "on", rarement utilisé dans la scène (nous le verrons plus tard, à nouveau chez Dora, mais au présent), le second avec le pronom démonstratif "ce". Tous les autres verbes au passé que prononce l'héroïne, tous à l'imparfait sauf un, sont à la première personne du singulier. L'emploi du pronom indéfini "on", suivi du "ce", manifeste-t-il une condition sans laquelle Dora ne peut parvenir à parler au passé, à se raconter? On le dirait bien.

Ainsi, une porte d'entrée, ou plutôt une porte tout juste entrebâillée laisse entrevoir une autre Dora : «Ah! Yanek, si l'on pouvait oublier, ne fût-ce qu'une heure, l'atroce misère de ce monde et se laisser aller enfin.». «A une heure de l'attentat», elle réclame cette heure, cette toute petite heure qui lui reste, qui leur reste, pour oublier. Il ne lui suffit donc pas d'avoir du temps; il lui faut entrer dans un autre temps, puisqu'elle doit oublier. Le récit, ou les tentatives de récit, de Dora s'inscrirait donc non seulement en opposition au présent mais en dehors du présent; elle doit l'oublier pour advenir, pour être présente. Elle n'est pas simplement différente, changée, comme dans l'expression : elle n'est plus ce qu'elle était. "Elle n'est plus" tout court. Elle était. C'est pourquoi elle doit mettre de côté, oublier «l'atroce misère de ce monde» et son corollaire, le groupe des *justes*, en lutte contre cette injuste atrocité, dont elle est un des membres, avec et comme tous les autres; elle doit oublier pour se dire dans une parole singulière, se raconter, être elle-même, comme personne unique, comme mystère. Par ces tentatives de récit, Dora tente de construire ce qu'on a pu appeler une "identité narrative".

Dès ses premiers pas vers le récit, elle indique clairement cette sortie de la petite communauté : «si j'étais injuste», «si je n'étais pas dans l'Organisation». Ainsi, une vie est possible en dehors de celle-ci? Dora n'est pas seulement une "juste"? Est-il possible d'être quelqu'un en dehors de l'Organisation? La question se pose. Qui est-elle, alors? Il ne s'agirait pas seulement de savoir qui elle était avant son entrée dans le groupe mais qui elle est vraiment. Dora ne sera pas loquace, mais elle en dira tout juste assez pour qu'apparaisse une femme bien différente de celle qui engageait le dialogue. Comme elle ne donne que très peu d'indices sur la femme qu'elle est, il importe de s'arrêter sur chacun de ces indices.

En premier lieu, elle parle du temps où elle étudiait. À quelles réalités renvoie le temps de la vie étudiante? Habituellement, ce temps est celui de la jeunesse, de l'ouverture sur l'avenir, de la découverte et de l'apprentissage de mille et une choses, du développement des talents et des facultés de la personne, d'une vie bouillonnante et trépidante remplie de rencontres et de promesses : une vie heureuse en somme, base d'un bonheur encore plus grand. Cela semble bien être le cas pour Dora car elle dit qu'elle riait et qu'elle était belle. La joie et la beauté, deux attributs du bonheur ou, du moins, d'un certain bonheur. Nous associons souvent la beauté au bonheur; en effet, y a-t-il personne plus belle que celle d'où émane le bonheur, la joie de vivre? Si le temps des études doit prendre fin, il ne suppose pas, comme nous le disions, que cesse pour autant le bonheur qu'il avait suscité. Au contraire! La jeunesse peut passer sans retenir avec elle le bonheur. Par contre, si Dora parle de la personne qu'elle est, et qu'elle n'est plus, comme l'indique le «alors», elle affirme que le bonheur, le rire et la beauté, en fait tout simplement la vie!, s'en sont allés de sa vie. Vivre ainsi, sans rire ni beauté, est-ce encore vivre? Auparavant, elle n'avait pas à quêter «ne fût-ce qu'une heure», elle avait des heures devant elle pour se promener et rêver. Voilà les derniers souvenirs qu'elle dévoile. Si tout ce passé s'est évanoui, est-ce dire qu'elle ne se promène plus, qu'elle ne rêve plus... Elle est comme arrêtée, physiquement et spirituellement; Dora n'est plus en mouvement, mais confinée dans l'appartement des terroristes et confinée dans l'utopie de la Cause qui l'empêche de pouvoir se projeter dans l'avenir concrètement, réellement. Sa vie s'est figée. Pourquoi? Cette femme qu'elle raconte, à laquelle elle s'identifie, qui semblait presque morte, et

pour nous et pour elle, mais que nous pouvions deviner (nous verrons plus loin comment), émerge, un peu à la manière d'une petite flamme qui surgit de cendres que l'on croyait bien éteintes.

Ainsi, si par son récit Dora advient à elle-même, retrouve son identité à travers le souvenir de cette belle étudiante rieuse qui se promène et rêve pendant des heures, ne dit-elle pas que la femme que le lecteur a devant lui depuis le début de la scène (et même de la pièce) n'est pas elle, ou alors bien imparfaitement, bien sommairement? L'identité de cette femme serait comme enfouie sous ce qui l'empêche de rire, d'être belle, de ressembler à une étudiante (a-t-elle donc tant vieilli depuis?), de passer des heures à se promener et à rêver. Où est cette lointaine Dora? Que fait-elle donc qui l'empêche d'être elle-même? Sur quoi appuie-t-elle sa vie, qui, manifestement, ne la conduit pas au bonheur.

L'analyse des verbes au présent devrait répondre à ces questions. Mais avant, trois autres verbes au passé sont d'une grande importance dans le discours de Dora. Nous les retrouvons à la toute fin de son dialogue avec Kaliayev. Ils disent l'issue de la conversation. Il est impressionnant de constater à quel point un simple parcours des verbes au passé utilisés par Dora permet de voir d'un seul coup le mouvement de son personnage dans la scène. Ainsi, un verbe revient, à la première personne cette fois : «j'oubliais...». Qu'oublie-t-elle maintenant? L'Organisation. Son récit, ou son ébauche de récit et tout ce qui s'en suivit furent si puissants qu'ils lui ont fait oublier l'attentat. Elle a réussi à oublier «l'atroce misère de ce monde», soit, mais a-t-elle aussi réussi à oublier Yanek? La suite nous force à répondre par la négative. Dora, ou du moins une part de Dora, désavoue tout ce qu'elle vient de révéler : «je n'étais pas raisonnable». Elle le désavoue du point de vue de Yanek, c'est-à-dire du point de vue de la raison, du point de vue de l'idéologie du parti. Il faudra voir dans la suite de l'analyse si le fait de ne pas être accordé avec la raison rend insensé tout ce qu'elle vient de dévoiler. De quelle raison parle-t-elle? Une raison qui s'oppose à quoi? Le récit qu'elle a tenté de faire n'est pas raisonnable pour quels motifs? Pourtant, nous avons vu qu'il est de premier ordre pour aborder le personnage de Dora et qu'il force l'analyse à aller chercher du côté des

conceptions du temps et du bonheur le fil qui nous mènera à la croyance des personnages.

Mais au cœur du récit, une autre piste, plus profonde et plus large encore est celle de l'amour. Qu'est-ce que l'amour? Qu'est-ce qu'aimer? Le premier et le dernier verbe conduisent jusque-là, comme tous les autres à la première personne du singulier. On se souvient du premier emploi de l'imparfait : «si j'étais injuste». Mais la phrase commençait par «M'aimerais-tu». Dora est amenée à se raconter par amour. L'amour qu'elle porte déborde et cherche à se dire. Mais comment peut-il se dire si la personne n'est pas elle-même, si elle n'est pas libre? C'est pourquoi elle passe par la médiation du récit. Mais le dernier verbe au passé est terrible et permet de comprendre pour quelle raison il ne s'agit que d'une tentative de récit : «Moi non plus, je n'aurais pas pu le dire.» Qui Yanek aime-t-il? Aime-t-il Dora dans tout son mystère? Elle cherche à s'en assurer, semble-t-il. Ou plutôt, elle cherche à sonder l'identité de celui qu'elle aime, à faire en sorte que le véritable Yanek jaillisse de lui-même, tout comme elle tente de le faire pour elle-même. Cependant, Yanek ne dira pas ce qu'elle attendait. Ce silence empêchera Dora d'aller plus loin, de dévoiler complètement cet amour qu'elle éprouve pour lui. Un amour étouffé par quoi? Une vie heureuse refusée pour quoi? C'est ce que nous voulons découvrir dans la suite de notre recherche.

### Les verbes au futur ou l'identité de Kaliayev

Nous avons associé le passé à Dora parce qu'il porte son identité, la gardant en quelque sorte prisonnière. Nous verrons maintenant que c'est le futur que s'approprie le personnage de Kaliayev. Les verbes conjugués à ce temps sont très rares. Voyons donc vers quel horizon de sens ils conduisent. «J'irai». Le tout premier verbe au futur est en rapport avec deux autres verbes, mais au passé ceux-là : «je ne savais pas», «je croyais». De plus, ces derniers sont employés à la première personne du singulier. Le héros, à l'instar de l'héroïne, tenterait-il de faire un récit? Il semble que oui; cependant, son histoire est à venir, son identité aussi. Les verbes au futur servent donc à dire ce qu'il sera, ce qu'il aimerait être. Kaliayev est dans le mouvement, dans l'action, mais projeté vers l'avant; il est dans quelque chose qui est à venir et, par là, lui-même est à venir. Où

est-il? Où s'en va-t-il? «Jusqu'au bout». Dans sa visée, il y a un but, certes, mais qui est aussi un buttoir, une fin. Son histoire va se clore. Il se projette vers un avenir final, fermé. Il n'est pas ici maintenant, il est ailleurs plus tard. Loin de Dora, qui est autre part avant. Le paradoxe de Yanek est assez net. Il veut atteindre la limite, mais pour la dépasser aussitôt : «Plus loin que la haine!» Voilà déjà le mur sur lequel il se butte et qui l'empêchera d'aller plus loin, comme le lui rappelle Dora : «Plus loin? Il n'y a rien.» Si elle a raison, Yanek se dirige littéralement vers le néant. Serait-il sur une fausse piste, dans un projet mal orienté? La haine renferme, divise, brise, déchire, perd. Il l'a compris. Comment alors vouloir passer tout de même par la haine pour aller plus loin? Est-ce possible? Vers quelle destination ce chemin, qui semble plutôt cahoteux, mènerait-il le héros? «Il y a l'amour.» Encore une fois, ce thème revient. L'objectif ultime de Yanek serait donc l'amour. Mais comment s'y rendra-t-il, si l'on peut dire, s'il passe par la haine? Comment traversera-t-il cette haine sans être gagné, ou plutôt perdu, contaminé par elle? Ne le fera-t-elle pas bifurquer? Ne l'engagera-t-elle pas vers autre chose? Ne l'enfermera-t-elle dans ses dédales?

Kaliayev dévoile son projet et, par la même occasion, il en montre les failles et les méprises. Il tient tellement à se rendre à bon port qu'on sent que rien ne le fera renoncer. Il se raconte, mais contrairement à Dora, son récit s'intègre à celui de l'Organisation, il en fait partie. On se souvient de l'évolution des traces de récit de Dora qui raconte l'histoire du groupe de manière impersonnelle, avant de faire la transition pour raconter sa propre histoire, parallèle à l'autre. En fait, elle la rejoint en un point, découvert lors de la transition : l'amour. Les deux héros ont, semble-t-il, la même ambition : l'amour. Mais voilà, Dora lors de la transition a abordé l'amour en parlant de Yanek, et continuera d'en parler d'une façon de plus en plus personnelle, par rapport à eux. Yanek, pour sa part, parle de l'amour du peuple, jamais d'une relation interpersonnelle.

Deux grandes différences donc, entre les protagonistes : le temps de leur récit et le cadre dans lequel il s'insère. Au fond, il s'avère que l'on peut voir là une seule différence : leur manière d'envisager l'amour. (Ce thème sera abordé plus loin.) Les traces de récit de Kaliayev font référence à un futur à faire advenir, tandis que celles de

Dora se rapportent à un passé qui cherche à revenir pour rendre vivant le présent. Le présent de Yanek sert le futur, n'est qu'un moment avant lui. La réalité, la vérité de Dora ne sont plus que dans le passé, alors qu'elles sont dans le futur pour Yanek. Ceci implique qu'elles sont, pour le moment, pour le présent, virtuelles, inexistantes, à la manière d'un projet couché sur le papier, qui peut voir le jour ou non. Kaliayev expose son plan, celui de l'Organisation? D'abord, aller «plus loin que la haine» car il veut sortir de cette haine. Mais d'où lui vient-elle? Le recours aux verbes conjugués au passé est nécessaire pour répondre.

Force est de constater que même lorsqu'il parle au passé, il parle encore du futur! Comme Dora, c'est pour parler de Voinov qu'il emploie le futur pour la première fois. Et comme nous l'avons vu plus haut, contrairement à elle, il est déjà impliqué, déjà en train de se dire, de se dévoiler d'une manière directe. Parce qu'il n'a pas lancé la bombe la première fois et qu'il a ainsi dérouté son camarade, ce dernier a quitté leur groupe, ne pouvant faire face une seconde fois à la pression de l'attentat. Kaliayev dit qu'il a «fait du mal, beaucoup de mal.» Accusation terrible portée contre lui-même, un juste. D'autant qu'il a fauté contre un de ses compagnons, un de ses frères. Pour mieux faire comprendre à sa sœur Dora toute la portée, toute l'ampleur de son geste, il reprend les mots de Voinov. En citant son frère, ce ne sont pas seulement les mots de l'Organisation, ni ceux du frère de Dora qu'il fait entendre, mais les siens. Il fait siennes les paroles de Voinov : «Il y a nous, disait-il, l'Organisation. Et puis, il n'y a rien. C'est une chevalerie.» Le bonheur, la vie même sont impossibles en dehors de leur petite communauté.

Tout le drame de Kaliayev est là. Sur quoi se fonde, s'appuie son bonheur, ou sa recherche de bonheur, ce que recherche en fait tout homme? Sur une réalité relative, semble-t-il : la cause du parti, c'est-à-dire lutter contre l'injustice en réunissant un groupe de personnes pour atteindre cet objectif. Et si le groupe se défait, s'il n'y a plus de lutte à mener ou si, comme c'est le cas pour Voinov, on est exclu du groupe ou on le quitte? Tout ce qui donne sens à l'existence provient de l'Organisation. Dès lors qu'on s'en écarte, que reste-t-il? Rien. Or, on peut se demander quelle relation les membres du groupe entretiennent avec le reste du monde. Et quels types de relations peuvent-ils vivre

entre eux. Ce qui semble certain, c'est que toutes les relations sont filtrées par la cellule terroriste. Tout passe par elle, sinon rien n'a de sens, donc tout est absurde. C'est pourquoi on a vu Voinov si "déboussolé" au moment de quitter ses camarades. C'est pourquoi Yanek lui a fait tant de mal : il l'a poussé vers le néant. Hors de leur "nous", il n'y a pas d'existence possible.

Le mal est tout ce qui va contre l'Organisation, tout ce qui coupe, ce qui sépare de celle-ci. Il sera nécessaire de rechercher ce qui caractérise cette communauté et le bonheur qu'elle engendre pour connaître les croyances des héros, puisque c'est elle qui les porte. «C'est une chevalerie.», disait Voinov. Vraiment? Son absolu, en l'occurrence la justice, est-elle surnaturelle, ou pour être plus précis, prend-elle sa source dans une réalité surnaturelle, c'est-à-dire infiniment plus grande que l'homme, hors de son contrôle. Ou l'absolu de la communauté n'est-il pas tout humain? La justice qu'ils défendent ne comporte-t-elle qu'une perspective humaine? Ou servent-ils une justice divine, comme les chevaliers, une justice que la raison humaine ne peut embrasser, ne peut comprendre tout entière?

Quoi qu'il en soit, expulsé du sein de la communauté qui maintient en vie, il ne reste plus qu'à gémir, qu'à s'exclamer : «Quelle pitié, Dora!» Kaliayev sait trop quelles souffrances son frère doit endurer. Où irait sa vie s'il n'était dans le "nous" du groupe? Heureusement, il sait que, lui, au moins, ira jusqu'au bout. Ici, pour la première fois (et il n'y en a que deux), Dora parle au futur, c'est-à-dire selon la cadence, le rythme du groupe, toujours en devenir. «Il reviendra.» En parlant d'une façon logique, la logique de leur communauté, et en étant pleine d'assurance, elle prédit le retour de Voinov. Si le bonheur, la vie ne sont possibles que dans l'Organisation, Voinov n'a d'autre choix que d'y revenir. Pourquoi s'inquiéter? De plus, il ne changera pas les plans, la marche continue et il sera irrésistiblement attiré vers elle. Ce n'est qu'un incident de parcours. Voinov reprendra le train et tout continuera aussi pour lui. Le train, lui, ne s'arrête pas. La souffrance individuelle de Voinov n'a pas son poids de sens dans la logique du groupe tant qu'elle ne met pas en danger la réalisation des projets. Un projet doit s'accomplir et il s'accomplira, avec ou sans lui. Si le départ de Voinov gêne quelque peu ce qu'il y a faire,



il ne l'empêchera pas. D'ailleurs, Voinov ne part-il pas parce qu'il est incapable de satisfaire aux exigences de sa fonction? Sa sœur Dora le sait bien.

Pas d'équivoque possible. Alors pourquoi Kaliayev est-il si troublé? Parce qu'il a changé les plans? C'est très ennuyeux, certes, mais il suffit de les réorganiser, ce qui d'ailleurs a été fait. Pourtant, cela ne suffit pas. Les plans ne sont pas faciles à réaliser. Yanek est changé. Il n'est pas comme il y a deux jours, lors de la première tentative d'attentat contre le grand-duc. Dora a dit qu'alors son «visage resplendissait» et qu'il semblait «marcher vers une grande fête». Le bonheur de faire partie de ce groupe qui mène le monde vers la justice aurait-il quitté Kaliayev? N'est-il plus «heureux» de participer à l'attentat comme la première fois, de servir la Cause? Quel changement s'est-il produit depuis deux jours? Pour la seule et unique fois, Yanek se raconte de façon directe : il utilise le "je" au passé pour parler uniquement de lui, sans rapport à Voinov. Il est très intéressant de porter attention aux trois verbes que le héros de la pièce utilise alors : faire, savoir, croire. Nous voilà au cœur du sujet! On a déjà dit que Yanek éprouve de la culpabilité par rapport à son action, car il a fait du mal à son camarade. Qu'a-t-il donc fait au juste? Il n'a pas lancé la bombe comme prévu parce que le grand-duc était accompagné de ses neveux. Il n'a pu se résoudre à assassiner des enfants. Maintenant qu'il est passé à deux doigts de donner la mort, pourra-t-il se résoudre à assassiner? Le problème de l'action est lié à l'acte à accomplir : tuer un homme. Le savoir, ou plutôt l'ignorance, concerne cet acte : «je ne savais pas». Pourtant, il avoue que Dora l'avait averti, elle qui savait la monstruosité de cet acte. Mais sa mise en garde ne l'a pas atteint. Le verbe "croire" a moins de poids qu'on l'aurait espéré, parce qu'il s'agit du sens le plus faible du verbe "croire" : "croire que", et non pas "croire à" ou "croire en". C'est son ignorance qui lui a fait croire «que c'était facile de tuer, que l'idée suffisait et le courage», et qu'il était donc assez simple de réaliser leur idéal de justice.

La noble tâche du juste ne va pas de soi, n'est pas si claire, pas aussi pure que ses rêves, que l'"idée". La difficulté ne vient pas du passage à l'acte, car le courage ne

manque pas à Kaliayev, mais de l'acte à poser : tuer un homme<sup>12</sup>. Lorsqu'est venu le temps d'accomplir cet acte, ce pour quoi il était préparé, quelque chose en lui s'est révolté à l'idée de donner la mort à des enfants. C'est comme s'il s'était rendu compte de ce qu'il allait faire, comme s'il s'était réveillé de son rêve, comme s'il était sorti du monde des idées. Il a pris conscience qu'il est, à la lettre, un terroriste. Camus les nomme d'ailleurs ainsi au début de la pièce. La question de la fin et des moyens se pose ici dans toute son ampleur. Comment faire pour réaliser l'idéal de justice? Puisqu'il faut tout de même faire quelque chose! Mais comment s'y prendre? Ce n'est pas si simple...<sup>13</sup>

Le nouveau "savoir" de Yanek le force à redéfinir sa position, suscitant en lui un profond malaise existentiel, comme l'indique la didascalie : «se levant, dans une grande agitation.» Dora ne serait-elle plus seule à douter? On a vu, avec les derniers verbes au passé qu'elle a prononcés, qu'elle semble vouloir rester dans la cellule, y être bien ancrée, malgré son doute. Qu'en sera-t-il de Yanek? L'impératif du meurtre, quel que soit le membre de la cellule qui pose l'acte car tous les membres du groupe sont solidaires et collaborent à la même action, ils sont complices, l'empêchera-t-il de continuer comme avant? Tuer un enfant et tuer un homme, est-ce si différent? Tuer un innocent et tuer un injuste? Qui est tout à fait innocent? Qui est tout à fait injuste?

La suite des verbes au futur montre assez clairement comment Kaliayev entrevoit l'avenir. Comme il a décidé d'aller jusqu'au bout, au bout des principes et des actions que le groupe impose, il fait tout pour enrayer le doute, qui pourrait le faire trembler le moment venu. «Mais tout à l'heure, je ne devrai pas trembler.» Yanek a un devoir à accomplir, il est investi d'une mission plus grande que lui et il ne faillira pas à sa tâche. Son action est guidée, au bout du compte, par son devoir, celui que lui confie l'Organisation, pour réaliser son idéal de justice et d'amour. «Mais je tuerai le grand-duc, et il y aura alors une paix, pour toi comme pour moi.» Ainsi, son nouveau savoir ne

---

<sup>12</sup> «La question que Camus place au centre de son œuvre- et qui engage avec elle tout "le destin"- est celle de la légitimité du crime : peut-il être juste de donner la mort à autrui?» FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p. 201.

<sup>13</sup> «Mais toute la philosophie de Camus consiste justement à ne se ranger ni dans le camp où l'on laisse mourir au nom de l'ordre, ni dans celui où l'on tue au nom de la révolution.» FOREST, Philippe, *Op.Cit.*, p. 217.

l'empêchera pas de tuer. Cet acte, si difficile soit-il, devient pour lui le chemin obligé du salut, du bonheur, de la justice, de la paix. Il sera pacifié, et tous les membres du groupe aussi. Mais il le sera aussi intérieurement, parce que son devoir, son travail pour la justice sera accompli. Il pourra alors être heureux. Dora, elle, reste dans le doute jusqu'à la fin. Elle ne se fait plus d'illusion : «La paix? Quand la trouverons-nous?» En renonçant à son identité, elle s'est perdue et a perdu la paix en même temps. Elle ne semble pas voir de lumière à l'horizon... C'est comme si elle était en survie ou déjà morte.

Cependant, deux verbes de Yanek n'ont pas été évoqués, l'un au passé et l'autre au futur. Ils tranchent dans le discours du héros, parce qu'ils sortent du cadre de l'Organisation, ne s'agencent pas avec tous les autres. Ils concernent Dora; ces verbes parlent d'amour. Décidément, toutes les voix mènent à l'amour, toutes les exceptions du texte pointent vers l'amour, mis en valeur par ces exceptions même. «Si tu étais injuste, et que je puisse t'aimer, ce n'est pas toi que j'aimerais.» «Où serais-tu donc?»

### 3.1.3 Analyse sémantique

Alors que l'on aurait pu penser que la justice prendrait toute la place, la récurrence du thème de l'amour est frappante et apparaît clairement lors de l'analyse des champs sémantiques. L'amour est sans contredit le champ sémantique majeur de cette scène. C'est donc par le thème de l'amour que l'analyse culminera, par lui que notre étude pourra arriver à cerner au plus près ce qui fait vivre les deux héros. Les verbes au présent aideront à saisir le sens que Yanek et Dora donnent à cette réalité fondamentale, à cette réalité première pour eux, comme l'a indiqué l'analyse des verbes au passé et au futur. C'est l'amour qui ramène Dora à elle-même, qui l'aide à trouver son identité et l'extirpe de son passé; c'est lui aussi qui attire Yanek à être, qui l'aspire vers l'avant. S'entendent-ils lorsqu'ils parlent d'amour? Se rejoignent-ils dans cet amour normalement source de vie et de bonheur? Amour de qui? De quoi? De quelle nature est-il? De quel amour s'agit-il? Quel est son sens? Où les mène-t-il? À quoi ou à qui réfère-t-il?

Pour approcher le sens que Yanek et Dora donnent à l'amour, il suffit d'être attentif au présent, le temps de l'amour. Qu'en est-il du présent des deux héros? Est-il rempli de leur présence ou n'est-il qu'un vide? Le premier à en parler est Kaliayev. En fait, pour être plus exact, il faut dire que c'est Annenkov qui prononce le premier le verbe aimer : «Il te fait dire qu'il t'aime.» D'emblée, leur petit cercle est présenté comme une communauté d'amour. Les liens qui unissent ses membres sont donc très puissants, ce qui expliquerait le terrible malaise de Yanek face au départ de Voinov. À la toute fin de la scène, le mot «frère» est employé par Stepan pour dire adieu à Kaliayev. L'amour vécu dans le groupe serait de type fraternel, et l'on peut supposer que le but de l'Organisation est d'étendre cet amour fraternel à la grandeur du pays et même du monde, ce qui aurait pour résultat de faire disparaître l'injustice. Lorsque Kaliayev commence à parler d'amour avec Dora, c'est exactement de cela qu'il s'agit. L'amour qu'il a en tête, qu'il projette de vivre est absolu, puisqu'il est «plus loin», le lieu à réaliser universellement.

Mais Dora n'est pas d'accord avec lui. Dès le commencement de la scène, ils ne s'entendent pas. Est-ce parce qu'elle ne veut pas vivre dans l'amour? Certes non! La suite de leur dialogue le laisse clairement entendre. Étrangement, Dora répond à Yanek que l'amour, «ce n'est pas ce qu'il faut.» D'où vient cet impératif? À l'étonnement de son compagnon, qui perçoit une incohérence entre ses paroles et son cœur qu'il dit connaître, l'héroïne réplique en traçant un abîme infranchissable entre l'amour et la justice, telle que vécue dans leur communauté. Voilà une première raison de l'incompréhension, du voile d'imperméabilité qui empêche Yanek et Dora de se rejoindre, d'être présents l'un à l'autre. L'amour les rend absents, chacun à leur manière. Dora avoue que l'amour est impossible à vivre dans l'Organisation, incompatible avec le devoir de justice. Puisque ce n'est pas l'amour qu'il faut, c'est la justice. Ainsi, amour et justice s'opposent. Or, d'une manière classique, ces deux réalités vont de pair et les séparer équivaldrait à les dénaturer. Effectivement, ne peut-on dire qu'un véritable amour ne peut qu'être juste et qu'une véritable justice ne peut qu'être mue par l'amour? Doit-on conclure que l'Organisation pervertit la justice, qu'elle promet par ailleurs? Comment des frères, c'est ainsi qu'ils se qualifient eux-mêmes, peuvent-ils être frères sans s'aimer?

Une telle conclusion est anticipée. Voyons quel amour est vécu dans le groupe de terroristes. Ils vivent certainement une forme d'amour, car ils en parlent. Mais Dora ne semble manifestement pas vivre cet amour, peut-être parce qu'il ne s'agit pas d'amour, mais d'un lien particulier. Elle fait donc référence à un autre type d'amour lorsqu'elle dit qu'il est impossible de le vivre quand on aime la justice et que l'on y consacre sa vie. L'amour qu'elle ne peut vivre en tant que "juste" est celui qui anime son cœur, comme les paroles de Yanek le suggèrent. En quel sens doit-on entendre ce mot «cœur»? Tout porte à croire, d'après les traces de récit de Dora et la gravité de la situation, qu'il s'agit du centre de sa personne, du lieu d'où elle aime, d'où elle croit, et non simplement de sentiments. C'est le cœur au sens biblique, pascalien et augustinien<sup>14</sup>. Son appartenance au groupe des justes l'empêche d'être rattachée à la source de sa vie. Tout un autre champ sémantique, qui appartient à Dora seule, abonde en ce sens : celui du corps. Pourrait-on aller jusqu'à dire celui de l'incarnation, par rapport au langage de Yanek, qui serait, pour le moment, celui des idées?

Lorsque que Dora utilise pour la première fois un terme qui appartient au langage du corps, c'est justement pour lever une contradiction dans l'attitude corporelle de Yanek, qui manifeste la tristesse alors qu'il dit être heureux et vivre «un bien grand bonheur». Quel est la valeur de ce bonheur, en l'occurrence celui du groupe? Quelque chose ne va pas, et malgré toutes ses belles paroles, Kaliayev n'arrive pas à convaincre Dora. Son visage trahit ce qui se passe en lui; la fête n'éclaire plus son visage. Ce n'est plus l'amour, même s'il dit le croire, puisqu'il veut aller vers lui. Mais, il soulève, lui aussi, une contradiction en Dora, qu'il sait vouée à l'amour, mais qui prétend que ce n'est pas le chemin à suivre pour eux. Pourquoi? Au fil du dialogue, elle fait le portrait de ceux qui aiment et de ceux qui «n'ont pas droit à l'amour», c'est-à-dire les "justes". Pourtant, ils aiment le peuple, comme le lui rappelle Kaliayev. Toutefois, le vocabulaire qu'il emploie parle plutôt du mal, celui qui le ronge et qui ronge l'univers, et de leur cellule et de l'Organisation, qui sont là pour tenter quelque chose contre ce mal. L'amour pour le peuple semble bien idéaliste. Kaliayev est bon, rempli de bonnes intentions, mais le combat qu'il mène le force à vivre dans le sang versé et la violence. Ainsi, répondant

---

<sup>14</sup> Camus est proche de ce sens, n'oublions pas qu'il a fait un mémoire de philosophie sur saint Augustin.

d'une certaine façon à Yanek qui parle de l'amour en termes d'idées, qui ont pourtant des conséquences bien concrètes et bien graves, Dora décrit l'attitude "amoureuse" du juste : il est dressé, la tête levée, les yeux fixes, le cœur fier, la nuque raide. L'amour que les justes portent au peuple est très grand, absolu même, mais sans appui, malheureux, sans réponse, triste, silencieux, fixe, désespéré. Tel est l'amour de l'Organisation pour le peuple, et, par conséquent, celui que ses membres vivent entre eux. Peut-on aimer sinon une personne?

L'amour que Dora désire vivre, celui qui fait battre son cœur, sa vie, et, ce, bien malgré elle, c'est celui qui fait courber la tête doucement, qui reçoit une réponse, donc qui dialogue, qui entretient une véritable communication, qui ouvre les bras, qui oublie l'atroce misère du monde pour se laisser aller. Se laisser aller à quoi? À ce que Dora appelle de l'égoïsme. À ce que Yanek appelle de la tendresse. Il est émouvant d'entendre ces deux êtres qui ont tant de mal à s'entendre, du moins en apparence, parler chacun ici le langage de l'autre. Au fond, ne se comprennent-ils pas très bien? L'égoïsme de Dora, n'est-ce pas tout le poids de la misère humaine qu'elle ressent et qu'elle porte dans sa vie entière, mais dont elle ne peut se défaire sans se sentir égoïste? La tendresse de Yanek, n'est-ce pas toute la chaleur, toute la joie de vivre devenue impossible à vivre à cause de la souffrance des hommes? Ainsi, Yanek éprouve aussi ce besoin naturel de tendresse, lié au besoin d'amour de tout homme. Or, selon la logique de la Cause, comme il le rappelle, aimer c'est «tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour.» Bien sûr, le véritable amour est gratuit et généreux, il est don, plus encore don de soi<sup>15</sup>. Mais toujours aussi, l'amour vrai rend heureux de l'acte même de donner, il y a toujours un retour. Celui qui aime ne se sent pas tout à fait seul et ne peut être sans espérance, sinon, pourquoi et comment donnerait-il? L'amour n'est pas profondément triste et désespéré, bien que la souffrance ne lui soit pas étrangère. Pourquoi alors cette scène qui ne nous parle que d'amour est aussi triste et désespérée à en mourir? Les deux amants ne sont séparés par rien qui soit extérieur à eux. Il semble au contraire que c'est leur rapport à l'amour qui les séparent.

---

<sup>15</sup> «Aimer, c'est tout donner et se donner soi-même ( ). » sainte Thérèse de Lisieux, dans GAUCHER, Guy, Histoire d'une vie. Thérèse martin, Paris, Cerf, 1995, p. 158. «Nul n'a d'amour plus grand que celui qui se dessaisit de sa vie pour ceux qu'il aime.» Jn 15, 13.

Chacun vit pour l'amour. Alors, faut-il dire que l'amour sépare? Non, mais la misère humaine. Yanek est incapable, ou s'est rendu incapable, s'interdit de pouvoir aimer avec tendresse. Même Dora, il ne l'aime pas avec tendresse. Il ne peut se le permettre. L'amour pourra se vivre lorsque la misère aura disparue et que la justice régnera, c'est-à-dire... jamais. En effet, est-il possible d'espérer réellement ce jour en considérant de façon réaliste la condition humaine? Les "justes" le croient et en attendant ce jour, il faut lutter, combattre jusqu'au bout, jusqu'à la mort. Pour Yanek, seule compte cette lutte, il n'y a aucune réalité en dehors d'elle. Qui est-il? Un "juste". Yanek sera quand la justice sera, il pourra aimer Dora seulement dans ce futur, ce futur impossible. Yanek n'est pas présent, il est dans le futur. Dora, quant à elle, tente désespérément de revenir au présent et d'y faire revenir celui qu'elle aime. Elle harcèle presque Yanek avec toutes ses questions. Mais il ne peut revenir, ils se trouveront dans le futur. Il ne peut l'aimer pour elle-même, bien qu'elle l'appelle de toutes ses forces, parce qu'il n'y a personne aujourd'hui, tous "seront" lors de la réalisation du projet de justice de l'Organisation. «Celui qui aime son amie ou son ami l'aime dans le présent et la révolution ne veut aimer qu'un homme qui n'est pas encore là.»<sup>16</sup> Les didascalies montrent très bien l'élan total qui se traduit au théâtre par l'élan physique de Dora vers Yanek, elle se rend présente le plus possible à lui, mais lui demeure dans le silence. Pas de communication en effet si l'on n'est pas présent. Le couperet tombe finalement et brutalement : «Tais-toi. Mon cœur ne me parle que de toi. Mais tout à l'heure, je ne devrai pas trembler.» Au plus intime de lui-même, Yanek vit les mêmes désirs et les mêmes besoins d'être, d'être présent à Dora, que Dora, mais il faut bien faire quelque chose face à la misère du monde. Comment être heureux alors que tant et tant de personnes souffrent? Le don de soi que fait Yanek est admirable. Il se résigne à tuer un homme, certes, mais non sans se résigner aussi à mourir. Il est un juste, il est innocent. Après son sacrifice, il sera Yanek. Et là, il pourra retrouver Dora. La fin de la scène démontre magistralement, mais combien désespérément comment Yanek sacrifie sa personne, sa présence au monde. C'est le sujet "avorté". «Au revoir. Je... La Russie sera belle.»

---

<sup>16</sup>CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris Gallimard, 2002, p. 299.

Tout est-il perdu? Il semble rester de l'espérance, puisque Yanek se sacrifie pour quelque chose qui sera, pour être lui-même plus tard. Mais le problème de Yanek, qui est aussi celui de Dora, est l'objet même de sa croyance, même si cet objet est noble. Il veut que le monde devienne un monde de justice et d'amour, mais il s'agit d'un monde qui n'est aucunement présent, qui est seulement à venir. Sa croyance le rend absent. Comment croire que l'amour régnera un jour si on l'empêche d'être aujourd'hui? Comment espérer être un jour si l'on s'empêche d'être aujourd'hui? Comment bâtir un monde de justice si toute communication véritable est faussée ou réduite au silence? Comment atteindre la fin si les moyens la contredisent? La Cause visée, comme le but, sont trahis par les moyens utilisés.

«Soyons clairs : si la valeur que je reconnais comme raison d'être semble exorciser ma peur de la mort et combler mon désir d'éternité, mais ne me permet pas de reconnaître dans tout autre quelqu'un qui ne peut pas mourir, cette valeur est une illusion. Bref, si ma raison de vivre n'est pas aussi une raison d'aimer pour l'autre et en l'autre ce qui ne meurt pas, c'est une mauvaise raison de vivre. La célèbre affirmation selon laquelle "une raison de vivre est une excellente raison de mourir" est vraie à condition que la mort n'en soit pas une, à condition que ce "mourir" ne soit pas le contraire de "vivre"... Et telle semble être, par exemple, la grande leçon des *Justes* de Camus. Une raison de vivre qui m'amputerait d'une part essentielle (le besoin d'aimer), ne serait qu'illusoire, vérité factice et promesse d'un royaume déjà perdu.»<sup>17</sup>

Dora sait qu'elle retrouvera Yanek, mais dans la mort. Elle sacrifiera sa vie pour le rejoindre lui, alors que lui aura sacrifié sa vie pour le peuple, pour la cause. On entend résonner l'épigramme que Camus a donnée à sa pièce : «O love! O life! Not life but love in death.» (*Roméo et Juliette*, Acte IV, scène 5.) Comment imaginer ces retrouvailles dans la mort? Ainsi, ce n'est pas la vie, ni même leur soi-disant raison de vivre, mais la mort qui les unira. Ce qui subsistera sera les actions qu'ils ont faites et qui auront fait avancer la Cause : des assassinats.

---

<sup>17</sup>LACOUR, Thérèse, *Altérité et existence de l'Autre. Perspectives pour une philosophie de la présence*, Thèse de doctorat en philosophie (Université de Bourgogne), Dijon, 1981, inédit, p. 106.



### 3.1.4 La transcendance de la Cause

Le problème de cette croyance est-il qu'elle renvoie à une réalité utopique? Comment l'homme peut-il seul faire advenir une terre d'amour et de justice? Les "justes" ne vivent que dans l'histoire. Aucune transcendance n'est là, sinon celle de leur valeur, mais qui est prise, si l'on peut dire, dans l'histoire. Tout de même, «Kaliayev se signe devant l'icône» lorsqu'il sort pour aller commettre l'attentat du grand-duc. Ce geste étrange de sa part est difficile à interpréter. Si l'on se fie au projet de l'Organisation, il semble que les hommes aient décidé d'agir alors que Celui qui le devait laisse au contraire les hommes vivre dans la misère. «Kaliayev, et ses frères du monde entier, refusent au contraire la divinité puisqu'ils rejettent le pouvoir illimité de donner la mort. Ils élisent, et nous donnent en exemple, la seule règle qui soit originale aujourd'hui : apprendre à vivre et à mourir, et, pour être homme, refuser d'être dieu.»<sup>18</sup> Que l'homme ne se prenne pas pour Dieu, soit, mais faut-il dans le même mouvement qu'il refuse Dieu? Si les "justes" rejettent assez clairement Dieu, ou du moins évacue la question de Dieu, il en va autrement pour Yanek et Dora. Yanek, on l'a vu, avant d'aller assassiner le grand-duc, se signe. Pourquoi ce geste? Le «Poète», comme ses «frères» l'ont surnommé, ne montre-t-il pas là qu'il situe en fait son geste dans un horizon plus large que celui de la Cause? Ne répond-il pas au propos de Voinov, qui les a maintenant quittés, selon qui ils font partie d'une chevalerie? La chevalerie, contrairement à l'Organisation, tient sa cohésion, sa force, sa noblesse d'une puissance qui la dépasse infiniment et qu'elle sert en servant les hommes, notamment les plus faibles et les plus démunis. Il est vrai que l'Organisation ressemble à s'y méprendre à une chevalerie, mais il lui manque l'élément essentiel : servir un absolu. La justice de la Cause, réduite à l'histoire, est ainsi réduite au relatif et n'est donc pas un absolu véritable; malgré toute la bonne volonté de ces "justes" dans leur croyance en une justice absolue, ne croient-ils pas dans les faits à la Cause elle-même? Ne confondent-ils pas la justice et l'Organisation? Ne basculent-ils pas de l'idéal à l'idéologie, ce qui a pour conséquence de rendre injuste leur justice?

---

<sup>18</sup>CAMUS, Albert, *Op.Cit.*, p. 381.

En se signant, Yanek se replace dans une relation avec l'absolu. Mais quelle relation? Et quel absolu? Et quel lien a cet absolu avec la Cause? Parce se signer c'est tout de même faire un geste d'appartenance. Un acte de langage de Dora, tout aussi étrange que le geste de Yanek, peut peut-être ici nous éclairer. Admettant avec Kaliayev que «l'amour est impossible» ici-bas, Dora s'écrie : «Ah! pitié pour les justes!» Ne peut-on voir là une forme de prière? Sous la forme performative, on peut écrire : Je demande pitié pour les justes. Selon la formule  $E=C (L : F (R, P) : A)^{19}$ , qui détaille les actes de langage, nous arriverons peut-être à approcher l'expérience de Dora.

Le contexte (C) est-il celui d'un dialogue d'adieux entre deux amoureux ou d'un dialogue entre deux membres de l'Organisation avant que l'un d'eux ne parte commettre un assassinat commandé par la Cause? Il est difficile de répondre à cette question. Le locuteur (L) est Dora, mais elle ne se nomme pas ou ne parle pas d'elle à la première personne du singulier. Il n'y a que les justes qui soient nommés. L'interlocuteur est inconnu. Il n'est pas nommé ni sous-entendu. Dora lance un cri du fond de sa souffrance et de sa détresse, un appel. Un appel dans le vide? Un cri qu'elle espère entendu de qui? Qui pourrait avoir pitié des justes et soulager leur misère? L'acte de référence (R) est une auto-référence qui s'inscrit dans une hétéro-référence, c'est-à-dire que Dora ne parle d'elle-même directement, elle ne fait pas de référence directe et précise à elle, mais elle renvoie au groupe des "justes", dont elle fait partie. Sa demande est faite au nom d'un groupe dont elle est membre. On pourrait penser qu'elle réfère en premier lieu ici à Yanek et à elle, sans toutefois oublier les autres membres de la cellule. Pourquoi demande-t-elle la pitié? Pourquoi les justes ont-ils besoin de la pitié d'un être qui pourrait la soulager? N'est-ce pas parce qu'ils se sont égarés en chemin et qu'elle prend conscience que leur chemin les mène à la mort, au néant, qu'il ne les mène nulle part? Dora est-elle en train d'avouer qu'elle pressent qu'il y «autre chose», une réalité qui unit l'amour et la justice? Est-ce cette réalité qu'elle implore? Dora semble croire que l'amour

---

<sup>19</sup>E= l'ensemble de l'acte de langage, C= le contexte, L= le locuteur, F= la force performative de l'acte, R= la référence, P= le contenu propositionnel et A= l'allocuteur. NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne*, Op.Cit., p.114.

existe, mais elle n'approfondit pas ce mystère, elle se range du côté de la justice, de la justice de la Cause.

On a vu que le contexte n'est pas clair, tout comme il y a sans cesse ambiguïté entre Dora et les "justes". Cela renvoie une fois de plus à la double identité de Dora, son identité réelle et son identité "abstraite", celle de la Cause, qui correspond à une croyance "abstraite", une idéologie, mais se traduit par un engagement et des actes bien vrais. La souffrance de Dora, sa demande de pitié vient-elle de cette distorsion entre la profondeur de son engagement et l'objet de sa croyance, objet qui n'est pas réellement un absolu mais, au bout du compte, une idéologie? Dora est déchirée par sa croyance même qui, au lieu de l'aider à s'unifier la sépare au cœur d'elle-même. L'amour, n'est-ce pas ce qui unifie? Mais l'amour leur est interdit, il ne fait pas partie de l'idéologie. Pourtant, ne fait-il pas partie de la vie? Il est normal que Dora vive une crise, en quelque sorte, en raison de sa croyance, qui fait littéralement abstraction de la vie, d'un élément essentiel de la vie : l'amour. Cette situation n'est-elle pas d'une absurdité incroyable? Dora ne "prierait-elle" pas l'amour de prendre pitié d'elle, de la sortir de cette absurdité où elle est plongée? Une prière à l'amour?

### 3.1.5 La justice ou l'amour? Synthèse

L'aspect relationnel, très puissant dans cette œuvre, permet de mettre à jour des failles dans l'univers des "justes". La relation à soi est douloureuse, parce qu'elle est double. Une double identité, chez les deux personnages principaux, a été identifiée, liée à deux objets de croyance. Signe de folie pourrait-on croire, que d'être deux personnes à la fois, qui suivent des chemins opposés. Mais imminent-ils? Yanek et Dora sont-ils vraiment en marche? Les deux identités de Dora, l'étudiante rieuse et la "juste", créent une division en elle qui lui enlève au bout du compte toute identité véritable. La Dora "juste" se décrit : tête levée, yeux fixes, nuque raide, un amour vaste qui sacrifie tout et qui donne tout, mais un amour malheureux, qui est monologue, un amour nourri de la flamme de la vengeance et de la révolte mais qui la plonge dans un éternel hiver, dans

une existence qui n'est pas de ce monde.<sup>20</sup> La Dora "amoureuse", elle, a la tête courbée, elle aime d'un amour singulier, particulier, elle donne tout et sacrifie tout pour cet amour heureux qui est dialogue, abandon et douceur, chaud comme l'été, un amour qui se vit dans ce monde.

L'attitude du juste est ici une attitude morte, prisonnière du système de justice établi par l'Organisation, prisonnière de l'Organisation. La croyance, la raison de vivre de Dora fait en sorte qu'elle ne vit plus, puisque l'amour qu'elle porte, et que tout homme porte, est étouffé, condamné à se taire, à "faire le mort". Le niveau de croyance de Yanek et Dora, qui est perçu de prime abord comme un "croire en" en raison de leur engagement total ne peut être qu'un "croire à", parce que l'objet de croyance est une idée, une construction humaine, n'est pas un absolu, bien qu'il soit considéré comme tel. Donne-t-on sa vie pour une idée? C'est ce que font les justes, mais on voit bien qu'ils sont incapables d'accéder véritablement à leur intériorité, puisqu'il nie une réalité spirituelle de toute première importance : l'amour. Ils parlent d'amour, et sont sans doute sincères, mais que signifie cet amour s'il empêche de vivre une relation unique et personnelle avec quelqu'un, s'il empêche une relation à soi-même? En effet, "l'amour" des justes les divise au creux même de leur intériorité, comme on a vu, Dora déchirée en ce qu'elle est. Le sens, la croyance, qui doit plutôt donner un axe et être porteur de vie, permettre d'avancer, fige Yanek et Dora. Leurs yeux sont fixés sur l'idéologie, et «une idéologie, quelle qu'elle soit, est invariablement tournée contre l'espérance, même si en apparence elle adopte son langage, car il y a dans toute idéologie quelque chose qui est directement tourné contre l'amour, mais l'amour et l'espérance ne font qu'un.»<sup>21</sup> Ne peut-on dire que leurs yeux sont alors fixés sur la mort vers laquelle l'idéologie les conduit? La première mort étant celle de leur identité. Comment ensuite entrer en relation? L'Organisation ne forme pas une véritable communauté, un véritable "nous" formé de frères, car chaque membre est là pour faire ce que sa fonction exige au sein du groupe. La personnalité de chacun n'est pas importante, plus encore, elle est dangereuse. La nouveauté, la question, le mouvement qu'elle apporterait viendrait détruire les bases du système. La cellule n'est

---

<sup>20</sup>Ne dirait-on pas un portrait de Cisneros?!

<sup>21</sup>MARCEL, Gabriel, «Structure de l'espérance», dans : *Semaine des intellectuels catholiques* (1951), *Espoir humain et espérance chrétienne*, Paris, Flore, 1951, p. 55.

pas formée de personnes, mais de terroristes, qui agissent au nom du peuple sans être en relation avec lui.

La croyance des justes, limitée dans l'espace (le pays, les pays) et dans le temps (elle est reportée dans le futur, mais ne concerne que l'histoire), demande le sacrifice sans limite de soi, le don de soi. Mais que donnent-ils s'ils ne peuvent même pas être eux-mêmes? Ils sacrifient leur vie, oui, en s'empêchant de devenir vraiment vivant, de devenir eux-mêmes. En consacrant leur existence à la Cause, ils perdent ce qu'ils ont de plus précieux au lieu de le trouver et de pouvoir l'offrir, comme c'est le cas lorsqu'on donne sa vie, mouvement qui a son origine dans l'amour, lui-même prenant sa source dans le centre intime de la personne et qui va vers quelqu'un. En se donnant pour la Cause, pour une idéologie, donc une production humaine, une idole, les "justes" sont détruits de l'intérieur parce qu'un «homme qui porte en lui le fardeau d'un vouloir infini ne peut manquer de devenir un idolâtre dès qu'il s'arrête trop tôt à des biens inférieurs à cette capacité de l'infini.»<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>PALIARD, Jacques, «Observations sur deux aspects essentiels de la nature humaine», dans : Semaine des intellectuels catholiques (1950), *L'humanisme et la grâce*, Paris, Éd. de Flore, 1950, p.148. Il est intéressant de constater qu'au moment où Camus écrit sa pièce des philosophes s'intéressent aux mêmes questions.

### 3.2 *Le Diable et le Bon Dieu*, de Jean-Paul Sartre

«L'homme dépouillé de toute nature propre, incrédule aux essences, n'est plus un homme, il joue à faire l'homme.»<sup>1</sup>

#### 3.2.1 Introduction

Qui mieux que Sartre pour donner la réplique à Camus? Un an et demi après la première des *Justes*, le public parisien assiste à la première de la pièce *Le Diable et le Bon Dieu*.<sup>2</sup> Cette même année 1951 paraît *L'homme révolté*, l'essai de Camus qui fait corps avec sa dernière pièce. L'œuvre dramaturgique de Sartre est plus importante que celle de Camus et certaines pièces sont plus connues que celle qui est choisie ici, mais le choix du *Diable et du Bon Dieu* s'imposait par la proximité des thèmes abordés entre les deux pièces et la pertinence du sujet directement lié à une recherche qui porte sur le sujet croyant. Une fois de plus, l'auteur s'est inspiré de l'histoire pour réfléchir aux problèmes de son époque. Tout comme pour Camus, le personnage historique qui a retenu son attention est beaucoup moins connu que ceux qui se sont imposés à Anouilh et Montherlant. L'homme présenté par Sartre est Goetz, un capitaine allemand du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup> Évidemment, l'auteur s'est approprié le personnage et lui a donné la parole : «[...] je n'ai pas prétendu écrire la vie de Goetz de Berlichigen. J'ai pris cet épisode à Cervantès, dans *El Rufian dichoso*, que m'avait raconté Jean-Louis Barrault.»<sup>4</sup> Ainsi, en côtoyant Goetz, nous pourrions approcher Sartre comme "sujet croyant".

<sup>1</sup>BORNE, Étienne, «Pour une doctrine de l'intériorité», dans Centre catholique des intellectuels français, *Intériorité et vie spirituelle*, (Recherches et débats), Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 7, avril 1954, p. 51.

<sup>2</sup>C'était le 7 juin 1951, au Théâtre Antoine, dans une mise en scène de Louis Jouvet et avec des comédiens prestigieux tels que Pierre Brasseur (Goetz), Jean Vilar (Heinrich) et Maria Casarès (Hilda).

<sup>3</sup>Voici la notice du *Petit Robert* : «BERLICHINGEN (Götz ou Gottfried VON), dit Main de fer – Chevalier allemand (Jagsthausen, Wurtemberg v.1480/Château de Hornberg 1562). Homme de guerre, il participa aux luttes seigneuriales de son temps, combattit les Suisses, les Turcs et les Français. Sa vie a inspiré Goethe (*Götz von Berlichingen*, 1773) et Sartre en a fait le personnage principal de sa pièce *Le Diable et le Bon Dieu* (1951).»

Il est intéressant de noter qu'aucun des personnages historiques choisis par Anouilh, Montherlant, Camus et Sartre, et apparaissant dans ce travail, n'est Français. La rencontre avec l'autre, non seulement d'un autre temps, mais aussi d'un autre lieu, aiderait-elle à se mieux connaître? Ou alors l'histoire de l'humanité entière est-elle considérée comme nôtre lorsque nous parlons de l'être humain?

<sup>4</sup>Sartre. *Un théâtre de situations*, textes choisis et présentés par Michel CONTAT et Michel RYBALKA, Paris, Gallimard, 1973, p. 278. Dans le même ouvrage, p. 268, Sartre résume ainsi la pièce de

Dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup>, la ville assiégée de Worms est prise dans la tourmente de la guerre et de la famine. La noblesse, l'Église, les bourgeois et les pauvres sont divisés. Heinrich, un prêtre ami des pauvres, est coincé entre les clans, d'autant plus que l'évêque, avant de mourir assassiné par les pauvres, lui a remis la clef d'un souterrain qui lui permettrait de rendre la ville et de sauver les deux cents prêtres de la ville, emprisonnés par les pauvres. Comme c'est Goetz, un capitaine traître et sanguinaire qui assiège la ville, Heinrich sait que lui rendre la ville revient à envoyer les vingt mille pauvres qui l'habitent à la mort. Néanmoins, il se rend, seul, au camp de Goetz; mais se sentant soudain envahi par la culpabilité de la trahison, il refuse de remettre la clef. Amusé, Goetz lui fait voir que de toute façon, puisqu'il est là, c'est qu'il a trahi. Au fond, Heinrich et lui se ressemblent. Ce dernier, voulant laisser le choix entre les mains de Goetz, lui remet la clef. Mais avant que le chef de l'armée n'aille détruire Worms, le curé lui fait savoir qu'il est loin d'être le seul à faire le Mal, c'est si facile. Il n'en fallait pas plus pour mettre Goetz au défi de parier pouvoir faire le Bien. Et, puisque parier est mal, Dieu n'a qu'à choisir : Goetz va jouer son sort aux dés. Seule Catherine, sa fille de joie, accepte de jouer. Il perd; il doit donc faire le Bien, et la ville est sauvée. Mais Catherine l'a vu tricher... Heinrich, décide de surveiller tous les actes de Goetz et de rendre un jugement dans un an et un jour sur sa réussite ou son échec.

Pour faire le Bien, Goetz veut donner aux paysans ses terres seigneuriales, qu'il a subtilisées à son demi-frère, et créer une cité où règne l'amour, la "Cité du Soleil". La conséquence directe de son acte sera la révolte des paysans des autres seigneuries, qui exigeront la même chose de leurs seigneurs. Les seigneurs sont donc en colère contre Goetz, et les paysans n'arrivent pas à lui faire confiance. Comment gagner l'amour de ces derniers? Goetz est fort jaloux des hommes d'Église qui ont la faveur du peuple et surtout de Hilda, qui donne son temps sans compter aux miséreux et bénéficie de leur affection. Heinrich apparaît, en compagnie du Diable, dit-il. Il est très changé et révèle qu'il n'est plus prêtre. Il apporte la nouvelle de la mort de Catherine, morte d'avoir été abandonnée

---

Cervantès : «Un truand, las de faire le mal, décide un jour de jouer aux dés sa conduite future. Coup de tonnerre, grondement céleste et sourd, éclair... Le truand perd : il se consacre au Bien. On le retrouve plus tard, à peu près moine, au chevet d'une vieille prostituée, décidant d'attirer ses péchés sur lui, grâce à une sorte de gangrène.»

par Goetz, celui qu'elle aimait malgré tout. Goetz la retrouve, mais elle n'est pas morte et elle réclame un prêtre. Il feint les stigmates, elle meurt en paix et les pauvres lui sont acquis. Sa "cité d'amour" voit enfin le jour. C'est pour Goetz la réussite.

Cependant, tout autour, la guerre se prépare entre barons et paysans. L'ancien capitaine refuse de participer à cette guerre, de faire couler le sang, même s'il est le seul à pouvoir mener les troupes de paysans pour éviter le massacre. Hilda, de qui il est toujours jaloux parce qu'elle aime les pauvres, ce qu'il n'arrive pas à faire, est de son avis. Son village utopique est rasé et tous meurent, excepté Hilda, qui s'est sauvée pour le revoir et rester avec lui. Mais il désire maintenant vivre en ascète et méditer sur la mort pour le temps qu'il lui reste à vivre. Un an et un jour se sont écoulés depuis le coup de dés. Heinrich vient donc à la rencontre de Goetz et lui annonce que les paysans sont défaits : vingt-cinq mille morts. Ceux qui sont encore vivants veulent le tuer parce qu'il n'a pas pris le commandement de l'armée. Mais Goetz ne s'intéresse qu'à son procès. Alors, une discussion commence entre Goetz et Heinrich. Au fil de leur entretien, Heinrich en vient à la conclusion qu'il n'y a que le Ciel et l'Enfer, l'homme est néant. Goetz va mourir, mais tout va continuer pour lui. Goetz, pour sa part, pense plutôt qu'il n'y a ni Dieu, ni Ciel, ni Enfer, il n'y a que la Terre et les hommes. Il n'y a donc pas de procès, faute de juge. Il veut maintenant vivre, une vie nouvelle commence pour lui. Heinrich essaie alors de le tuer, mais c'est lui qui meurt. Goetz veut voir les hommes et se battre à leur côté. Refusant tout d'abord de commander pour ne plus être seul, il accepte finalement de reprendre sa place de capitaine, sa seule manière d'aimer les hommes. Tout le monde est heureux. Le règne de l'homme commence.

Laconique, Sartre résume ainsi sa pièce, en parlant de Goetz : «Au premier acte, la question est : Fera-t-il le Mal ? Au deuxième et au troisième : Fera-t-il le bien?»<sup>5</sup>

La scène choisie est celle du procès, le sommet et le dénouement de la pièce tout à la fois. L'auteur lui-même affirme : «L'action se noue au septième tableau, pour atteindre

---

<sup>5</sup>Sartre. *Un théâtre de situations, Op.Cit.*, pp. 276-277.



son point culminant au tableau 10, entre Brasseur et Vilar.»<sup>6</sup> Le dixième tableau est l'avant-dernier de la pièce, dans le troisième et dernier acte. Les deux personnages principaux résument, d'une certaine manière, toute l'action de la pièce, en l'occurrence celle de Goetz, et tentent d'en tirer des conclusions pour le verdict du procès : a-t-il réussi à faire le Bien? Jugeant des actions de Goetz, ils pourront déterminer une ligne de conduite. Or, une ligne de conduite suppose des valeurs auxquelles adhèrent ceux qui ont choisi cette morale. Les croyances des personnages peuvent alors être mises en évidence.

---

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 277.

HILDA

Si je m'en vais, me promets-tu de fuir avec moi tout à l'heure ?

GOETZ

Oui, si je gagne mon procès.

HILDA

Tu sais bien que tu as décidé de le perdre. Adieu, Goetz.  
*Elle va vers lui, l'embrasse et sort.*

SCÈNE IV  
GOETZ, HEINRICH.

GOETZ, *jette le bouquet.*

Vite, à l'ouvrage ! Fais-moi tout le mal que tu peux.

HEINRICH, *le regardant.*

Ce n'était pas ainsi que je t'imaginais.

GOETZ

Courage, Heinrich, la tâche est facile. La moitié de moi-même est ta complice contre l'autre moitié. Va, fouille-moi jusqu'à l'être puisque c'est mon être qui est en cause.

HEINRICH

C'est donc vrai que tu veux perdre ?

GOETZ

Mais non, n'aie pas peur. Seulement je préfère le désespoir à l'incertitude.

HEINRICH

Eh bien... (*Un temps.*) Attends : c'est un trou de

mémoire. Je suis sujet à ces absences; ça va me revenir. (*Il marche avec agitation.*) J'avais pourtant bien pris mes précautions; ce matin j'ai tout repassé dans ma tête... C'est ta faute: tu n'es pas comme tu devrais être. Il fallait que tu sois couronné de roses avec des yeux triomphants, j'aurais bousculé ta couronne et saccagé ton triomphe; à la fin, tu serais tombé sur les genoux... Où est ta superbe? Où est ton insolence? Tu es à demi mort, quel plaisir veux-tu que je prenne à t'achever? (*Avec rage.*) Ah! Je ne suis pas encore assez méchant!

GOETZ, *riant.*

Tu te crispes, Heinrich, détends-toi, prends ton temps.

HEINRICH

Il n'y a pas une minute à perdre. Je te dis qu'ils sont sur mes talons. (*Au Diable.*) Souffle-moi, souffle-moi: aide-moi à le haïr de près. (*Plaintivement.*) Il n'est jamais là quand on a besoin de lui.

GOETZ

Moi, je vais te souffler. (*Un temps.*) Les terres.

HEINRICH

Les terres?

GOETZ

Ai-je eu tort de les donner?

HEINRICH

Ah! les terres... Mais tu ne les as pas données: on ne peut donner que ce qu'on a.

GOETZ

Bien dit! La possession est une amitié entre l'homme et les choses; mais dans ma main à moi les choses hurlaient. Je n'ai rien donné. J'ai lu publiquement un acte de donation, c'est tout. Cependant, curé, s'il est vrai que je n'ai pas donné mes terres, il est vrai

aussi que les paysans les ont reçues. Que répondre à cela?

HEINRICH

Ils ne les ont pas reçues puisqu'ils ne peuvent pas les garder. Quand les barons auront envahi le domaine et installé un petit cousin de Conrad dans le château des Heidenstamm, que restera-t-il de cette fantasmagorie?

GOETZ

A la bonne heure. Ni données, ni reçues: c'est plus simple. Les pistoles du Diable se changeaient en feuilles mortes quand on voulait les dépenser; mes bienfaits leur ressemblent: quand on y touche, ils se changent en cadavres. Mais l'intention, tout de même? Hein? Si j'avais eu vraiment l'intention de bien faire, ni Dieu ni le Diable ne pourraient me l'ôter. Attaque l'intention. Ronge-la.

HEINRICH

Ce sera sans peine; comme tu ne pouvais jouir de ces biens, tu as voulu t'élever au-dessus d'eux en feignant de t'en dépouiller.

GOETZ

O voix d'airain, publie, publie ma pensée : je ne sais plus si je t'écoute ou si c'est moi qui parle. Ainsi donc tout n'était que mensonge et comédie ? Je n'ai pas agi : j'ai fait des gestes. Ah, curé, tu me grattes où ça me démange. Après? Après? Qu'a-t-il fait, le cabotin? Eh bien, tu t'essouffes vite.

HEINRICH, *gagné par la frénésie de Goetz.*

Tu as donné pour détruire.

GOETZ

Tu y es! Il ne me suffisait pas d'avoir assassiné l'héritier...

HEINRICH, *même jeu.*

Tu as voulu pulvériser l'héritage.

GOETZ

J'ai levé à bout de bras le vieux domaine de Heidenstamm...

HEINRICH, *même jeu.*

Et tu l'as jeté contre le sol pour le réduire en miettes.

GOETZ

J'ai voulu que ma bonté soit plus dévastatrice que mes vices.

HEINRICH

Et tu y as réussi: vingt-cinq mille cadavres! En un jour de vertu tu as fait plus de morts qu'en trente-cinq années de malice.

GOETZ

Ajoute que ces morts sont des pauvres: ceux mêmes à qui j'ai feint d'offrir les biens de Conrad!

HEINRICH

Dame! tu les as toujours détestés.

GOETZ, *levant le poing.*

Chien! (*Il s'arrête et se met à rire.*) J'ai voulu te frapper; c'est signe que tu es dans le vrai. Ha! ha! Voilà donc où le bât me blesse. Insiste! Accuse-moi de détester les pauvres et d'avoir exploité leur gratitude pour les asservir. Autrefois je violais les âmes par la torture, à présent je les viole par le Bien. J'ai fait de ce village un bouquet d'âmes fanées. Pauvres gens, ils me singeaient et moi je singeais la vertu: ils sont morts en martyrs inutiles, sans savoir pourquoi. Ecoute, curé; j'avais trahi tout le monde et mon frère, mais mon appétit de trahison n'était pas assouvi : alors, une nuit, sous les remparts de Worms, j'ai inventé de trahir le Mal, c'est toute l'histoire. Seulement le Mal ne se laisse pas si facilement trahir: ce

n'est pas le Bien qui est sorti du cornet à dés : c'est un Mal pire. Qu'importe d'ailleurs : monstre ou saint, je m'en foutais, je voulais être inhumain. Dis, Heinrich, dis que j'étais fou de honte et que j'ai voulu étonner le Ciel pour échapper au mépris des hommes. Allons. Qu'attends-tu? Parle! Ah, c'est vrai, tu ne veux pas parler: c'est ta voix que j'ai dans ma bouche. (*Imitant Heinrich.*) Tu n'as pas changé de peau, Goetz, tu as changé de langage. Tu as nommé amour ta haine des hommes et générosité ta rage de destruction. Mais tu es resté pareil à toi-même; pareil: rien d'autre qu'un bâtard. (*Reprenant sa voix naturelle.*) Mon Dieu, je témoigne qu'il dit vrai, l'accusé, je me reconnais coupable. J'ai perdu mon procès, Heinrich. Es-tu content?

*Il chancelle et s'appuie contre le mur.*

HEINRICH

Non.

GOETZ

Tu es difficile.

HEINRICH

O mon Dieu, est-ce là ma victoire ? Comme elle est triste.

GOETZ

Que feras-tu quand je serai mort? Je vais te manquer.

HEINRICH, *désignant le Diable.*

Celui-ci me donnera fort à faire. Je n'aurai pas le temps de penser à toi.

GOETZ

Tu es sûr qu'ils veulent me tuer, au moins?

HEINRICH

Sûr.

GOETZ

Les braves gens. Je leur tendrai le cou et tout finira : bon débarras pour tout le monde.

LE DIABLE ET LE BON DIEU 8

HEINRICH

Rien ne finit jamais.

GOETZ

Rien ? Ah oui, il y a l'Enfer. Eh bien, ça me changera.

HEINRICH

Ça ne te changera pas: tu y es. Le compère m'a appris (*désignant le Diable*) que la terre est apparence : il y a le Ciel et l'Enfer, c'est tout. La mort, c'est un attrape-nigaud pour les familles; pour le défunt, tout continue.

GOETZ

Tout va continuer pour moi?

HEINRICH

Tout. Tu jouiras de toi pendant l'Eternité.

*Un temps.*

GOETZ

Comme il semblait proche, le Bien, quand j'étais malfaisant. Il n'y avait qu'à tendre les bras. Je les ai tendus et il s'est changé en courant d'air. C'est donc un mirage? Heinrich, Heinrich, le Bien est-il possible?

HEINRICH

Joyeux anniversaire. Il y a un an et un jour, tu m'as posé la même question. Et j'ai répondu: non. C'était la nuit, tu riais en me regardant, tu disais : « Tu es fait comme un rat. » Et puis, tu t'es tiré d'affaire avec un coup de dés. Eh bien, vois: c'est la nuit, une nuit toute pareille et qui est-ce qui est dans la ratière?

GOETZ, *bouffonnant.*

C'est moi.

HEINRICH

T'en tireras-tu?

GOETZ, *cessant de bouffonner.*

Non. Je ne m'en tirerai pas. (*Il marche.*) Seigneur,

si vous nous refusez les moyens de bien faire, pourquoi nous en avez-vous donné l'âpre désir? Si vous n'avez pas permis que je devienne bon, d'où vient que vous m'ayez ôté l'envie d'être méchant? (*Il marche.*) Curieux tout de même qu'il n'y ait pas d'issue.

HEINRICH

Pourquoi fais-tu semblant de lui parler? Tu sais bien qu'il ne répondra pas.

GOETZ

Et pourquoi ce silence? Lui qui s'est fait voir à l'ânesse du prophète, pourquoi refuse-t-il de se montrer à moi?

HEINRICH

Parce que tu ne comptes pas. Torture les faibles ou martyrise-toi, baise les lèvres d'une courtisane ou celles d'un lépreux, meurs de privations ou de voluptés : Dieu s'en fout.

GOETZ

Qui compte alors?

HEINRICH

Personne. L'homme est néant. Ne fais pas l'étonné : tu l'as toujours su; tu le savais quand tu as lancé les dés. Sinon, pourquoi aurais-tu triché? (*Goetz veut parler.*) Tu as triché, Catherine t'a vu: tu as forcé ta voix pour couvrir le silence de Dieu. Les ordres que tu prétends recevoir, c'est toi qui te les envoies.

GOETZ, réfléchissant.

Moi, oui.

HEINRICH, étonné.

Eh bien, oui. Toi-même.

GOETZ, même jeu.

Moi seul.

HEINRICH

Oui, te dis-je, oui.

GOETZ, relevant la tête.

Moi seul, curé, tu as raison. Moi seul. Je suppliais, je quémandais un signe, j'envoyais au Ciel des messages : pas de réponse. Le Ciel ignore jusqu'à mon nom. Je me demandais à chaque minute ce que je pouvais être aux yeux de Dieu. A présent je connais la réponse : rien. Dieu ne me voit pas, Dieu ne m'entend pas, Dieu ne me connaît pas. Tu vois ce vide au-dessus de nos têtes? C'est Dieu. Tu vois cette brèche dans la porte? C'est Dieu. Tu vois ce trou dans la terre? C'est Dieu encore. Le silence, c'est Dieu. L'absence, c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes. Il n'y avait que moi: j'ai décidé seul du Mal; seul, j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi qui ai fait des miracles, c'est moi qui m'accuse aujourd'hui, moi seul qui peux m'absoudre; moi, l'homme. Si Dieu existe, l'homme est néant; si l'homme existe... Où cours-tu?

HEINRICH

Je m'en vais; je n'ai plus rien à faire avec toi.

GOETZ

Attends, curé: je vais te faire rire.

HEINRICH

Tais-toi!

GOETZ

Mais tu ne sais pas encore ce que je vais te dire. (*Il le regarde et brusquement.*) Tu le sais!

HEINRICH, criant.

Ce n'est pas vrai! Je ne sais rien, Je ne veux rien savoir.

GOETZ

Heinrich, je vais te faire connaître une espièglerie considérable: Dieu n'existe pas. (*Heinrich se jette sur lui et le frappe. Goetz, sous les coups, rit et crie.*) Il

n'existe pas. Joie, pleurs de joie! Alleluia. Fou! Ne frappe pas: je nous délivre. Plus de Ciel, plus d'Enfer, rien que la Terre.

HEINRICH

Ah! Qu'il me damne cent fois, mille fois, pourvu qu'il existe. Goetz, les hommes nous ont appelés traîtres et bâtards; et ils nous ont condamnés. Si Dieu n'existe pas, plus moyen d'échapper aux hommes. Mon Dieu, cet homme a blasphémé, je crois en vous, je crois! Notre Père qui êtes aux Cieux, j'aime mieux être jugé par un être infini que par mes égaux.

GOETZ

A qui parles-tu? Tu viens de dire qu'il était sourd. *(Heinrich le regarde en silence.)* Plus moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil. Il n'y a que des hommes.

HEINRICH

Des hommes qui ne veulent pas de toi, bâtard.

GOETZ

Bah! Je m'arrangerai. *(Un temps.)* Heinrich, je n'ai pas perdu mon procès: il n'a pas eu lieu faute de juge. *(Un temps.)* Je recommence tout.

HEINRICH, sursautant.

Tu recommences quoi?

GOETZ

La vie.

HEINRICH

Ce serait trop commode. *(Il se jette sur lui.)* Tu ne recommenceras pas. Fini: c'est aujourd'hui qu'il faut tirer le trait.

GOETZ

Laisse-moi, Heinrich, laisse-moi. Tout est changé, je veux vivre.

*Il se débat.*

HEINRICH, l'étranglant.

Où est ta force, Goetz, où est ta force? Quelle chance que tu veuilles vivre: tu crèveras dans le désespoir! *(Goetz, affaibli, tente vainement de le repousser.)* Que toute ta part d'Enfer tienne en cette dernière seconde.

GOETZ

Lâche-moi. *(Il se débat.)* Parbleu, si l'un de nous doit mourir, autant que ce soit toi!

*Il le frappe avec un couteau.*

HEINRICH

Ha! *(Un temps.)* Je ne veux pas cesser de haïr, je ne veux pas cesser de souffrir. *(Il tombe.)* Il n'y aura rien, rien, rien. Et toi, demain, tu verras le jour.

*Il meurt.*

GOETZ

Tu es mort et le monde reste aussi plein: tu ne manqueras à personne. *(Il prend les fleurs et les jette sur le cadavre.)* La comédie du Bien s'est terminée par un assassinat; tant mieux, je ne pourrai plus revenir en arrière. *(Il appelle.)* Hilda! Hilda!

SCÈNE V

HILDA, GOETZ.

*La nuit est tombée.*

GOETZ

Dieu est mort.

HILDA

Mort ou vivant, que m'importe! Il y a longtemps que je ne me souciais plus de lui. Où est Heinrich?

### 3.2.2 Analyse

Le premier constat qui ressort d'une première lecture est l'aspect négatif de la scène, qui se retrouve dans la forme négative du langage (ne pas), les nombreuses oppositions, le vocabulaire et les lieux. L'accumulation de termes renvoyant à l'espace et à la mort met en évidence deux champs sémantiques à partir desquels s'élabore la thèse de Sartre. Ce «procès», auquel l'auteur nous convie, serait-il inégal, une des deux parties étant traitée au détriment de l'autre? À première vue, tout porte à le croire, vu le déséquilibre de la scène, tout orientée vers la négation. Mais la négation de quoi? Ou de qui? La réponse pourrait surgir des différents thèmes d'où jaillit la négation.

#### État des lieux

Deux choses apparaissent clairement : la "présence" d'un vide symbolique et la mise en perspective de deux lieux.

D'abord, pour reprendre les termes de la scène, le vide, le trou, l'absence, la brèche, le néant, le rien, le manque d'issue, le désespoir et, conséquemment, la recherche d'un lieu : où? L'homme n'est pas à l'aise, ne se sent pas à sa place, n'a pas de lieu où s'appuyer, où mettre les pieds. Le mal être est évident. C'est d'ailleurs de cela qu'il s'agit directement dans ce procès : «Va, fouille-moi jusqu'à l'être puisque c'est mon être qui est en cause.», commande Goetz à Heinrich.

Par contre, l'être d'Heinrich ne semble pas en état d'entreprendre une telle "fouille". En effet, il a un trou de mémoire, il a des absences... Est-il absent de lui-même? A-t-il perdu contact avec la réalité pour s'être enfermé dans ses idées? Il est certain que l'homme qu'il a devant lui ne correspond pas à celui qu'il croyait rencontrer, et il le dit clairement. Heinrich est inquiet, il questionne, il cherche le Goetz qu'il voulait trouver, haïr et voir tomber à genoux. La lutte, le face à face qu'il envisageait avec Goetz n'a pas lieu. Le néant n'est pas seulement en Heinrich, mais autour de lui; il est seul. Ou plus exactement, il est comme une ombre ou comme le simple faire-valoir de Goetz. Si

Kaliayev et Dora sont tous les deux les héros de Camus dans *Les Justes*, il n'en va pas de même pour Goetz et Heinrich dans *Le Diable et le Bon Dieu*. Sartre dit qu'il n'y a qu'un personnage principal : «[...] Goetz, mon héros...».<sup>7</sup> Ainsi, les héros de la pièce ne sont pas ceux qui en font le titre, mais Goetz et lui seul. Le personnage d'Heinrich semble contenir tout ce vide qu'un homme peut ressentir, toute l'inconsistance d'une vie qui nous échappe. D'ailleurs, le dialogue est mené de bout en bout par Goetz, qui va même jusqu'à parler à la place de son vis-à-vis en l'imitant. Et dans cette courte scène où ils abondent, les rares impératifs que profère l'ancien prêtre manifestent son impuissance ou se retournent à son désavantage : «attends, souffle-moi, aide-moi, etc.» La mort de Heinrich à la fin de la scène ne signe-t-elle pas symboliquement le néant qu'il a choisi ou qui l'habite? Pourquoi est-il relégué au second plan? D'où vient ce vide si manifeste qui exaspère le héros et emporte dans son tourbillon fatal celui qui venait lui faire procès? Cette pièce au titre apparemment explicite ne met en scène que des hommes. Dieu y brille par son absence et si le Diable y est invoqué à quelques reprises, il n'y apparaît jamais ou jamais il ne prend forme théâtralement sinon dans les didascalies, mais jamais sur la scène. On lui adresse la parole, il semble parfois répondre, mais lui aussi, comme Dieu, s'éclipse quand on a besoin de lui.

Le vide vient-il donc de l'absence de ces deux illustres personnages annoncés par le titre? C'est ici que l'opposition de deux lieux se fait voir. De prime abord, on pourrait croire que cette opposition, comme le titre de la pièce l'indique, est celle du Ciel et de l'Enfer dont les protagonistes parlent beaucoup dans la scène. Celui qui fait le Bien va vers le Ciel et celui qui fait le Mal va vers l'Enfer. Or, on se rend compte très vite que l'opposition met en cause non pas le Ciel et l'Enfer mais ces deux lieux face à la Terre. Ainsi, Goetz a «voulu étonner le Ciel pour échapper au mépris des hommes.» Et non pas pour échapper à l'Enfer, qu'il ne redoute nullement. D'ailleurs il y est déjà semble-t-il, puisque Heinrich affirme, d'après ce que le Diable lui a révélé, «que la terre est apparence : il y a le Ciel et l'Enfer, c'est tout.» Avec une telle pensée, comment ne pas ressentir un vide existentiel! Mais Goetz invoque sa propre expérience du Ciel, toute différente : «Je suppliais, je quémandais un signe, j'envoyais au Ciel des messages : pas

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 268.



de réponse. Le Ciel ignore jusqu'à mon nom.» Sa conclusion est donc l'inverse de celle de Heinrich : «Plus de Ciel, plus d'Enfer, rien que la Terre.» Quoiqu'il en soit des deux points de vue exprimés, le néant dissout un des termes de l'opposition Terre-Ciel/Enfer. Pour Goetz, il est maintenant clair que le Ciel étant vide, étant le vide même, lui faire de la place dans la vie d'un homme équivaut à l'anéantir.

Par extension, Goetz affirme que les hommes sont en position antinomique face à Dieu et au Diable. Une des thèses de Sartre serait donc ici illustrée : la relation qui opposerait les hommes au monde de Dieu et du diable, en fait, n'a pas lieu d'être puisque Dieu et le diable sont non seulement absents, mais inexistants, purs néants. Dieu est donc le vide. Il est à remarquer que chaque fois que l'on s'adresse à lui, ou au Diable, seul le silence se fait "entendre". Il n'en résulte donc qu'une situation négative pour les personnages. Heinrich demande de l'aide au Diable, mais : «Il n'est jamais là quand on a besoin de lui.» Goetz, lui, demande à Dieu de résoudre la grande question de cette pièce, celle du Bien et du Mal, mais comme il n'obtient pas de réponse, il conclut qu'il n'y a «pas d'issue.» L'homme qui fait face à Dieu est dans une impasse, d'où le vide. Il faut alors se libérer de Dieu pour se remettre en chemin : «Si Dieu existe, l'homme est néant; si l'homme existe...» Encore une fois, un des deux termes opposés doit disparaître, ou c'est l'homme ou c'est Dieu. Heinrich s'accrochant malgré tout au diable et au Bon Dieu est donc au second plan, par rapport à Goetz; il participe du néant, pour être du côté des ombres au lieu du côté des hommes. La recherche d'un lieu pour l'être, présente dans les nombreux «où» de la scène, ne peut plus se faire que sur la Terre, dans le monde des hommes, le seul qui soit. «Je me demandais à chaque minute ce que je pouvais *être*<sup>8</sup> aux yeux de Dieu. A présent, je connais la réponse : rien.» Celui qui cherche un lieu ailleurs cherche dans le néant et lui est voué, voué du même coup au désespoir, comme Heinrich à la fin de la scène, qui veut d'abord fuir Goetz, donc les hommes, puis le tuer, pour éliminer un des termes de l'opposition Dieu-hommes, et qui meurt en disant : «Il n'y aura rien, rien, rien. Et toi, demain, tu verras le jour.» Pour Goetz, tout commence parce qu'il a fait disparaître l'impasse («... je ne pourrai plus revenir en arrière.); la vie, la sienne, peut suivre son cours. La vie est dans le monde seulement; pas de vie possible au Ciel ou

---

<sup>8</sup>En italique dans le texte.

en Enfer. «Tu es mort et le monde reste aussi plein : tu ne manqueras à personne.», crache Goetz au cadavre de Heinrich. Le monde est plein, plein de ceux qui y sont vivants. Cette phrase terrible de Goetz a des conséquences non moins terribles, comme l'on verra.

S'il n'y a plus que la terre, que le reste est vide, il est important de savoir de quoi elle est remplie, savoir comment l'homme façonne la seule place dont il dispose. Il est clair que la terre de Goetz est d'abord et avant tout un lieu de possession et de pouvoir. Les hommes s'y pourchassent et s'y haïssent pour la posséder. Donner ou recevoir des terres n'est pas chose aisée, car le jeu du pouvoir n'est jamais chose facile. Et sortir des relations de possession est mensonge et amène l'homme dans le vide et la mort, puisqu'il n'y a rien en dehors de la terre. C'est pourquoi Heinrich ne reconnaît plus Goetz, qui s'était écarté du monde. Goetz est «à demi mort», il a perdu sa superbe, son insolence, sa force, tout ce qui lui permettait d'être en vie, d'être de ceux qui possèdent beaucoup et qui mènent les hommes. Le procès ramène donc Goetz à la vie, parce que sa blessure et ses problèmes, depuis le fameux coup de dés, se dissipent en même temps que le néant. Il retrouve le monde terrestre tel qu'il le connaissait, tel qu'il y vivait et tel qu'il continuera à y vivre, les illusions du Ciel et de l'Enfer en moins. Mais ce monde est aussi celui de la destruction et de la haine. Quel bonheur, quelle espérance sont possibles en ce monde?

Un champ sémantique double : le Bien et le Mal

Et pourtant, Goetz veut vivre dans ce monde. C'est même ce monde nouveau, ce monde plein de lui-même et purgé de Dieu, du vide, qui ramène Goetz à la vie, à la volonté de vivre. C'est un peu comme la création à l'envers. Goetz, l'homme, le nouveau dieu, fait disparaître le chaos, le vide qui règne sur la terre non en créant un nouvel ordre, mais en éliminant ce qu'il considère comme la source de ce néant : Dieu, ou l'idée de Dieu. Ainsi, il n'y a pas don, mais retranchement. En affirmant que «Dieu n'existe pas», Goetz rapetisse le réel, le champ des réalités humaines. Le vide n'est même plus un lieu, puisqu'il n'existe plus. La parole de Goetz n'apporte pas plus de vie, mais davantage de néant. Il est nécessaire d'insister sur cette parole, ce pouvoir du protagoniste, qui

constitue un lieu important et inusité à l'intérieur de cette scène capitale de la pièce. On a déjà vu que Goetz s'était approprié la parole de Heinrich : «[...] c'est ta voix que j'ai dans ma bouche.» Il n'en est pas resté là : «Tu as triché, Catherine t'a vu : tu as forcé ta voix pour couvrir le silence de Dieu. Les ordres que tu prétends recevoir, c'est toi qui te les envoies.», déclare Heinrich. Avant de le déclarer ouvertement inexistant, Goetz a tenté de remplacer Dieu, de porter les attributs de Son pouvoir. Or, Goetz est un homme. Tout s'est donc retrouvé inversé, faussé, parce qu'au point de départ il y a tricherie.

Il n'est donc pas étonnant de trouver une liste impressionnante d'oppositions, de retournements par la négative, d'où le caractère éminemment négatif et sombre de la scène. Le vocabulaire négatif foisonne et va même jusqu'à pervertir, d'une certaine manière, le vocabulaire positif. Par exemple, dès le début de la scène, Goetz commande à Heinrich : «Vite, à l'ouvrage! Fais-moi tout le mal que tu peux.» Le travail, loin d'être valorisé et valorisant, consiste à faire du mal. Est-ce bien normal d'ordonner à quelqu'un de nous faire mal? Non, à moins que Goetz, considérant qu'il est néant (c'est le début de la scène, où il est près de la mort, s'avouant vaincu par Dieu, incapable de faire le Bien), recherche la mort définitive. Il vit en exilé, en étranger, loin des hommes et loin de Dieu, et souffre d'être seul. Loin des hommes parce qu'il n'arrive pas à faire le Bien; il ne parvient qu'à les tuer ou à les mener à la mort. Loin de Dieu aussi parce qu'il ne parvient pas à faire le Bien; Dieu devrait être là pour l'aider à réaliser le Bien, mais il n'y a que silence, que «vide au-dessus de nos têtes». Tout son problème, et par conséquent tout le problème de la pièce est là : «Heinrich, Heinrich, le Bien est-il possible?» Ce cri déchirant de Goetz interpelle tout homme et le renvoie à la ligne d'action, à la direction qu'il donne à sa vie. La réponse, qui semble aller de soi, est capitale pour la suite des choses, notamment pour répondre à la question qui suivra celle de Goetz : si le Bien est possible, que faire? Comment le faire? Sa réponse fera connaître du même coup sa croyance.

Auparavant, il importe d'être attentif au sens du mot Bien. Trois remarques s'imposent. D'abord, le mot Bien est écrit avec une lettre majuscule, ce qui signifie qu'il est transcendant, absolu. Entendu de cette manière, il n'y a que Dieu qui puisse faire le

Bien, qui en a les capacités, puisqu'il est absolu. Et l'homme? Il peut participer à l'action divine de faire le Bien, mais comme il est limité, il lui est impossible de littéralement faire le Bien en soi. Demander si le Bien est possible, c'est donc aussi demander si Dieu existe et s'il veut faire le Bien (normalement Dieu et Bien sont associés<sup>9</sup>) et donner à l'homme de collaborer, à sa mesure, à Son action bienfaisante. L'homme qui croirait pouvoir faire le Bien à la manière de Dieu, c'est-à-dire d'une façon absolue, ne parviendrait évidemment qu'à un échec, car il tenterait par la même occasion de se faire Dieu, de quitter sa condition humaine. Ensuite, si l'homme veut bien faire, veut participer à rendre présent le Bien sur la terre, il doit se disposer le cœur à agir de la sorte. Cela ne va pas de soi, considérant que le monde est aussi celui du pouvoir et de possession, réalités délicatement conciliables avec le Bien, et que le cœur de l'homme est une réalité complexe; sa liberté le pousse parfois sur des chemins obscurs et faire le bien est loin d'être chose facile pour lui. Faire le bien, lutte de tous les instants, demande donc une conversion à Dieu, afin de changer de regard et d'attitude face aux personnes, au monde et à la vie; se tourner vers Dieu pour regarder avec Ses yeux. Sans cet ancrage profond au cœur de l'homme, le désir de faire le bien peut vite laisser toute la place au désir, ou plutôt à l'appétit d'avoir bien du pouvoir et de posséder beaucoup de biens. Ce qui amène la troisième remarque, à savoir que le bien n'est pas du domaine de l'avoir mais de l'être, de la possession mais du don. Si l'homme possède un bien, un bien spirituel, cela ne signifie pas qu'un item s'est ajouté à la liste de ses possessions, mais qu'un changement est survenu dans son être, un changement qui l'a fait devenir meilleur, plus humain et qui l'a rapproché du Bien, de Dieu. Il faut aussi remarquer ici que l'homme n'est pas associé au mal, pas plus qu'il n'est associé au bien d'ailleurs. Sartre, par ses personnages, semble situer l'homme ou plutôt l'écarteler entre les deux, comme si le bien et le mal étaient des réalités extérieures à lui. Mais ne peut-on imaginer que le Bien soit en l'homme et que l'homme, être fragile et imparfait, n'arrive pas toujours, pour ne pas dire pas souvent, à le faire advenir. Pourrait-on appeler "mal" ce vide, cette absence d'"être", de "concrétude" du Bien?

---

<sup>9</sup>Dieu-Bien-Ciel versus Diable-Mal-Enfer. Cependant, il est à noter que la pièce ne tombe pas dans le manichéisme. Le Diable est toujours présenté comme étant inférieur à Dieu. Par exemple, le fait que Heinrich lui parle comme à un simple compagnon qui voyage avec lui.

Qu'en est-il de Goetz par rapport au Bien? Le point de départ de son aventure avec et pour le Bien, on l'a vu, est une supercherie. Au moment où il veut faire, où il dit qu'il veut faire le Bien : il ment. Ne laissant pas parler les dés, et par là Dieu, puisque les dés devaient signifier la voix de Dieu, il impose sa parole, sa volonté. Goetz a voulu faire le Bien par défi, pour prouver qu'il pouvait réussir là où personne avant lui n'avait réussi. Non seulement est-il dans le mensonge par sa tricherie, mais par son impossible prétention à se faire Dieu. Son entreprise était vouée à l'échec dès le départ. Déjà, il avait décidé que le Bien, que Dieu n'existe pas, et prenait déjà leur place. Toute collaboration avec Dieu était donc impossible. Celui qui pouvait faire le Bien n'était nul autre que Goetz lui-même. Mais un homme qui se prend pour Dieu, on sait où cela mène souvent : à la dictature, ou au type du gourou. «Pauvres gens, ils me singeaient et moi je singeais la vertu : ils sont morts en martyrs inutiles, sans savoir pourquoi.» Les personnes de sa "Cité du Soleil" où l'amour devait régner étaient réduites à l'état de "singes". Goetz n'a pas véritablement fait le bien, il a reproduit les gestes associés au bien. Ce qui lui a fait défaut, c'est la conversion. Comment espérer changer de vie, et changer de façon radicale dans le cas de Goetz, sans se convertir, sans retourner toute sa vie vers sa nouvelle direction? L'ancien capitaine d'armée est devenu le gourou<sup>10</sup> de la "cité de l'amour" sans changer sa manière d'être, sans changer son type de relation à autrui. Il ne s'est pas laissé modeler par le Bien, mais il a fait entrer le Bien dans sa vie en lieu et place du Mal qui y présidait auparavant. «Tu n'as pas changé de peau, Goetz, tu as changé de langage. Tu as nommé amour ta haine des hommes et générosité ta rage de destruction. Mais tu es resté pareil à toi-même; pareil : rien d'autre qu'un bâtard.» Inverser sa vie, faire le contraire de ses actes passés n'est pas se convertir. Lorsqu'un homme se convertit, il n'est plus pareil à lui-même tout en devenant véritablement lui-même. C'est sûrement cette inversion, pour ne pas dire cette perversion, au lieu de la conversion nécessaire, qui fait en sorte qu'on ne retrouve pas de positif, de bien dans la pièce, et particulièrement dans cette scène.

Au contraire, tout le bien attendu devient mauvais. Voici d'autres exemples de ces retournements négatifs, de ces "perversions", qui témoignent que Goetz ne s'est pas

---

<sup>10</sup>Gourou et non pas serviteur comme Hilda dans la pièce et comme le Becket d'Anouilh.

converti et, conséquemment, de son échec à faire le bien. Ses bienfaits «se changent en cadavres»; il a «donné pour détruire»; il a voulu que sa «bonté soit plus dévastatrice» que ses vices; en une journée de vertu, il a «fait plus de morts qu'en trente-cinq années de malice»; il violait «les âmes par la torture», maintenant il «les viole par le Bien», etc. N'ayant pas changé son cœur, n'ayant pas changé la logique de son existence, Goetz a voulu prendre possession du Bien selon sa méthode habituelle, mais le Bien n'est pas de l'ordre de l'avoir. «Comme il semblait proche, le Bien, quand j'étais malfaisant. Il n'y avait qu'à tendre les bras. Je les ai tendus et il s'est changé en courant d'air. C'est donc un mirage?»

Il semble que Goetz se trompe par rapport au Bien tout comme il se trompe par rapport à lui-même, c'est-à-dire par rapport à l'homme en général. Le verbe tromper n'est pas innocent, puisqu'il y a tout un vocabulaire du mensonge, de la fausseté, de l'hypocrisie et de la mauvaise foi qui imprègne la scène et qui fait sérieusement douter des thèses de Goetz. Disons tout de suite que ce champ sémantique est à mettre en relation avec celui, encore plus considérable, de la mort et de la violence. Et tout ce vocabulaire ne s'arrête pas au texte des personnages, mais il fait aussi partie des didascalies, à tel point qu'un des protagonistes meurt sur scène. Comment donc la décision de faire le bien peut-elle conduire au meurtre sans remords? Une partie de la réponse vient d'être exposée, Goetz se trompe sur le Bien. Ce faisant, il se trompe aussi sur Dieu et sur l'homme, sur la relation qui les unit, ou plutôt sur leur impossible relation, selon lui. Tout le problème vient de cette logique de mensonge. Goetz ne peut parvenir à faire le bien s'il persiste dans la voie du mensonge, point de départ de son épopée supposément bienfaisante. Il a cru pouvoir agir à la place de Dieu, faire le bien et même le posséder sans changer son cœur : impossible. Qu'en conclut-il? «Seigneur, si vous nous refusez les moyens de bien faire, pourquoi nous en avez-vous donné l'âpre désir? Si vous n'avez pas permis que je devienne bon, d'où vient que vous m'ayez ôté l'envie d'être méchant? (*Il marche.*) Curieux tout de même qu'il n'y ait pas d'issue.» Deux réflexions s'imposent ici, par rapport à la nature de l'homme et par rapport à sa relation à Dieu.

Goetz a raison, l'homme porte en lui un grand désir de faire le bien, lié à son désir de bonheur. Il a raison aussi en constatant une brisure, une fêlure dans le cœur humain, qui n'est ni tout bon ni tout mauvais. Goetz se sent divisé, comme il en fait part à Heinrich dès le début de la scène, il cherche comment son être peut trouver un équilibre, peut continuer à vivre. En effet, il en est à cette extrémité, il ne faut pas oublier que Heinrich le trouve «à demi mort». Mais la division intérieure du héros de Sartre est accentuée par le mensonge, agent de division par excellence. Le mal être ne vient donc pas uniquement de la nature complexe, et aussi merveilleuse de l'homme, mais du mensonge dans lequel s'est empêtré Goetz. À tel point qu'il en vient à ne considérer sa vie que dans la perspective de sa logique mensongère, qui se superpose à la tension naturelle de l'homme, celle de son paradoxe, au point de la faire disparaître. En éclipsant cette tension, morale tout d'abord pour lui, il fait disparaître toute tension, notamment la tension par rapport à l'absolu et par rapport au temps. Fini le Bien, fini Dieu, fini l'Éternité. Il évacue toute possibilité de parvenir à l'équilibre puisqu'il tombe littéralement à côté du fil du funambule, il fait disparaître un des termes de la tension. Comment parler d'équilibre lorsqu'il ne reste qu'un terme? Sans absolu, l'homme, être fini, limité, est confiné à lui-même, enfermé dans l'humanité, dans le temps chronologique, sur la terre, et dans le relativisme. Goetz a raison, il n'y a pas d'issue. Toute ouverture, toute aspiration lui est désormais interdite. Il a raison de dire et redire qu'il est un bâtard, car il se prive de ses origines et de sa fin. Goetz refuse de vivre la tension humaine; il ne lui reste donc, dans sa logique, qu'à choisir ou Dieu ou l'homme. Il a semblé choisir Dieu tout d'abord, mais en fait il s'est choisi pour être Dieu. N'y arrivant pas, il se choisit, dans sa faiblesse désormais privée de la plus haute et peut-être la seule vraie grandeur, la seule qui puisse le satisfaire. La logique de mensonge s'associe vite, on le voit, à la logique de mort. Goetz s'ampute, ampute l'homme de toute une part de lui-même qui ne lui appartient pas en propre, «l'âpre désir» de bien faire, d'être bon. Finie la division intérieure, Goetz se sépare de ses aspirations, de son désir à faire le bien. «Seulement, je préfère le désespoir à l'incertitude.»

Pourtant, Goetz avait semblé faire appel à Dieu, avait semblé convenir avoir besoin de lui pour maintenir cette marche, cette lutte de l'homme pour vivre selon ses

aspirations les plus hautes et les profondes. Mais il s'est frotté au silence de Dieu, qu'il a interprété comme un refus de l'aider. Le silence fait partie de cette tension au cœur de l'homme et au cœur de ses relations à autrui. Goetz n'a pas voulu se frotter au silence, à la rencontre intime avec Dieu et avec lui-même, il a choisi le mensonge, voie plus facile mais voie stérile. Il n'a pas accepté de prendre le temps de l'apprentissage du silence et du Bien. Sa relation à Dieu, inexistante, refusée, lui sert de modèle dans ses relations à autrui, toutes pleines de lui-même, de sa parole, de sa volonté. Les autres sont peu pour lui, il leur enlève l'être d'une certaine manière, comme il refuse l'être à Dieu, et au bout du compte à lui-même. Quel genre de relation lui est-il alors possible de vivre? Quel sens a le mot personne, a le mot amour pour lui? Pas étonnant qu'il admette qu'il lui est impossible d'aimer, à fortiori aimer les pauvres, ceux qui imposent le silence et le don de soi. Goetz se range résolument du côté du repliement sur soi et de la possession. Ce qui l'entoure peut le servir ou non. On voit clairement d'ailleurs que Goetz parle de groupe de personnes et peu de personnes, il a des relations "d'affaires" avec autrui. S'enfermant dans l'humanité, il la déshumanise. Et il conclut qu'il est seul et le restera. C'est la mort qui l'emporte, car Goetz n'a entendu qu'elle dans le silence, qu'il a refusé d'écouter véritablement.

### 3.2.3 Dieu ou l'homme? Synthèse

Afin de conclure l'étude de la pièce de Sartre, il serait intéressant de procéder brièvement à l'analyse de l'acte de langage<sup>11</sup> qui est l'acte de croyance majeur de Goetz. Il affirme : «Si Dieu existe, l'homme est néant; si l'homme existe...» Plus loin, il continue : «Dieu n'existe pas.» En reprenant la mise en forme devenu classique des actes de langage on peut écrire : J'affirme que Dieu n'existe pas.

Le contexte (C) semble être celui d'un procès, celui de Goetz. Heinrich doit juger si Goetz a réussi à faire le Bien, ce qui permettra de savoir si le Bien est possible. Mais un

---

<sup>11</sup>Toujours analysé selon la formule suivante :  $E = C ( L : F ( R, P ) : A )$  où E= l'ensemble de l'acte de langage, C= le contexte, L= le locuteur, F= la force performative de l'acte, R= la référence, P= le contenu propositionnel et A= l'allocuteur. NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne*, Op.Cit., p.114.



autre procès se dessine derrière celui-ci, celui de Dieu. Un procès dans lequel c'est maintenant Goetz qui est juge. La question de la possibilité de faire le Bien devient alors la question de l'existence de Dieu et, aussi, la question de l'existence de l'homme. Le locuteur (L) est Goetz mais il universalise son propos; il ne se nomme pas et ne parle pas non plus à la première personne du singulier. Son interlocuteur (A) immédiat est Heinrich. Cependant, son discours ressemble davantage à un monologue dans lequel il converse avec lui-même; on devrait dire plutôt qu'il parle pour lui-même, qu'il réfléchit tout haut, puisqu'il n'y a pas chez lui de véritable dialogue intérieur. La réflexion demeure au niveau intellectuel, sans plus. Goetz parle pour lui et il parle de lui. Ce que nous considérons comme un acte de croyance est affirmé par Goetz comme le résultat d'un raisonnement logique implacable. En fait, d'une part la première prémisse du raisonnement est loin d'être une évidence et, d'autre part, la conclusion n'est pas, pour Goetz, une découverte. Depuis le début de la pièce il admet, il "croit" à cette conclusion quand bien même il dit vouloir faire le Bien. Sartre a fait joué à Goetz le jeu de celui qui réfléchit tout au long d'un dialogue, celui qui nourrit sa réflexion à même ses rencontres; en fait, il s'agissait d'un jeu au second degré : il a joué à jouer le jeu. Son acte de croyance ne s'enracine pas dans le terreau du cœur; il surgit d'une réflexion froide. En fait, Goetz "croit à" une idée. Il n'accède pas au niveau profond du "croire en", qui est de l'ordre de la relation achevée de l'amour et de l'intériorité. Bien que venant que de lui et étant proclamée pour lui, cette phrase a l'allure d'une sentence destinée à être entendue de tous. On retrouve là, de manière éclatante, le ton d'une pièce à thèse, si grande faiblesse de cette pièce qui en appauvrit la qualité dramatique. L'acte de langage qui porte l'anti-croyance de Goetz prend la forme d'un raisonnement philosophique à la logique implacable. Il est étrange que l'auteur, figure emblématique s'il en est de l'existentialisme, ait écrit une pièce aussi désincarnée. «En ce qui concerne Jean-Paul Sartre, je dirai sans hésitation qu'il s'est révélé bon auteur dramatique dans la mesure où il est resté fidèle à l'aspect existentiel de sa pensée. Là au contraire où il est retombé dans un athéisme dogmatique qui n'a justement rien à voir avec la pensée existentielle en tant que telle, il s'est lui-même condamné à retomber dans les erreurs de la pièce à thèse : au Sartre de *Le Diable et le bon Dieu*, c'est celui des Mains sales qu'il convient

d'opposer.»<sup>12</sup> L'existentialisme qui ne montre pas l'homme «en situation», empêcherait-il l'homme d'être en relation? Goetz est enfermé dans des idées, dans un univers qui n'est pas intérieur, mais seulement égocentrique. Il est vrai que Goetz fait voir au lecteur certaines réalités de la condition humaine mais il les rapetisse, les pervertit, si l'on peut dire, en les enfermant dans un intellectualisme qui ne peut qu'ignorer ce qui dans l'homme l'entraîne au-delà de lui-même. Le Dieu qu'il réfute est donc une idée, une idée qu'il se fait de Dieu. Ce ne peut être le Dieu d'une alliance, le Dieu incarné d'une révélation. Il rejette un certain concept d'un dieu "philosophique" qui, à la limite, n'existe pas, puisqu'il est le "produit" de la raison humaine. En problématisant Dieu, le Goetz de Sartre s'empêche d'entrer en relation avec Lui et s'interdit de le reconnaître comme un mystère et même comme une transcendance. Il cherche une réponse "logique" face aux mystères de Dieu et de l'homme et les considère donc plutôt comme des problèmes<sup>13</sup>. Il est peut-être normal alors qu'il ne voit pas d'issue, qu'il soit dans la noirceur en s'éloignant d'une part essentielle de la vérité humaine.

L'acte de référence (R) est-il une auto-référence indirecte, Goetz s'incluant dans le groupe «l'homme». Nous avons vu dans *Les Justes* que Dora se perdait, en quelque sorte perdait son identité dans le groupe des "justes". Qu'en est-il de Goetz? Il semble que ce soit l'inverse, c'est-à-dire qu'il prend tellement toute la place que le groupe n'est plus possible. En niant l'existence de Dieu pour sauver sa propre existence, Goetz, en fait, en vient à nier l'existence des autres et par là, la sienne aussi. Parce que sa méditation sur Dieu ne s'enracine pas dans le seul lieu où l'homme puisse entrer en relation avec la transcendance, son intériorité, son cœur, Goetz se condamne à ne parler que d'un concept intellectuel de Dieu. En croyant réfléchir sur Dieu, il ne parle que de lui-même, de ses peurs, de ses désirs, de ses ambitions. Faute de transcendance, la relation aux autres est impossible. L'amour est impossible. Ce que d'ailleurs Sartre, dans une ultime entrevue peu de temps avant sa mort reconnaîtra.<sup>14</sup> L'amour est-il possible sans Dieu? Le seul

<sup>12</sup>MARCEL, Gabriel, dans *Le théâtre contemporain*, Op.Cit., p.20.

<sup>13</sup>Rappelons l'éclairante distinction que Gabriel Marcel fait entre le "problème" et le "mystère". Cf. p.4 note 19 de cette recherche.

<sup>14</sup>«Critiquant et refusant ce qu'il affirmait quelques années auparavant à propos de la révolution comme fin historique de l'action social, il dit : "La fin, c'est-à-dire, la position radicale de l'intention est trans-historique... elle n'appartient pas à l'histoire. Elle apparaît dans l'histoire, mais elle ne lui appartient

Dieu envisagé par le Goetz de Sartre est un être qui n'aime pas l'homme et qui lui veut du mal à tel point que son existence détruit, tue celle de l'homme. «Si l'homme existe», on comprend alors que ce Dieu, cette idée de Dieu, soit réduite à néant. Mais cette définition de Dieu, du seul fait qu'elle est une définition rend-elle compte de la réalité d'un Dieu Tout-Autre? Mais alors interdire toute possibilité de l'existence de Dieu, tout horizon surnaturel, nier cette soif d'absolu et d'infini en l'homme, sa soif et son besoin élémentaires de relations, n'est-ce pas aussi nier l'homme, le condamner au néant? Étrangement, incapable de faire le Bien, d'être Dieu, Goetz se fait tout de même Dieu et, par là, se nie lui-même, comme il a nié Dieu. Les philosophes chrétiens montrent que l'homme se pervertit quand il se réduit à la nature seule, c'est-à-dire lorsqu'il nie qu'il est aussi pétri de surnaturel. L'homme s'abaisse alors au-dessous de lui-même. Le Goetz de Sartre cherche une réponse purement intellectuelle face au mystère de l'homme parce qu'il le considère comme un problème et non pas comme un mystère. C'est pourquoi il ne voit pas d'issue : il ne reconnaît pas le mystère. On pourrait reprendre sa formule et déclarer plutôt que si Dieu est néant, l'homme est néant, et si Dieu existe, l'homme existe. Ne pas croire en Dieu, c'est nier l'homme; ne pas croire en l'homme, c'est nier Dieu.<sup>15</sup>

### 3.3 Le sujet croyant "philosophique". Synthèse

Ce qui était à redouter en entreprenant l'étude des auteurs philosophes s'est confirmé : le sujet croyant qu'ils donnent à voir est le produit d'une démarche intellectuelle réductrice à la seule raison raisonnante. Ils s'enferment dans de faux débats : justice ou amour? Dieu ou l'homme? Un faux débat est toujours absurde. Mais lorsque ce faux débat, si absurde soit-il, est une question de vie ou de mort, il relève de la tragédie. La fatalité est au rendez-vous : l'amour est impossible, Dieu n'existe pas. La

---

pas."» (*Nouvel Observateur*, 17 mars 1980.) Cité dans : LACOUR, Thérèse, *Altérité et existence de l'Autre. Perspectives pour une philosophie de la présence*, Thèse de doctorat en philosophie (Université de Bourgogne), Dijon, 1981, inédit, p. 98.

<sup>15</sup>Pourrait-on dire que l'existentialisme, s'il est athée, c'est-à-dire s'il refuse toute transcendance, tue, nie l'existence de l'homme même en niant l'Être, source de toute forme d'être, source de l'existence? Rester en deçà de l'ontologie, de la métaphysique serait rester en deçà de l'homme? L'ontologie pourrait être dépassée cependant, comme le suggère Lévinas. Aller au-delà de l'ontologie c'est alors aller vers les philosophies de la relation, aller plus loin que l'être, entrer dans la relation avec l'Autre, et par là avec tout autre.

liberté de l'homme, sa capacité de donner un sens à sa vie et de conformer son existence à ce sens, est mortellement blessée. La croyance part à la dérive lorsqu'elle n'est qu'une idée, c'est-à-dire lorsqu'elle est exclue de l'ordre de l'intersubjectivité, de l'ordre relationnel. En dehors de la véritable relation à soi, qui ne peut être possible qu'à partir de l'intériorité, la croyance reste en dehors de la réalité humaine. Elle peut même devenir une agression contre l'homme. Les *Justes* se condamnent à une vie malheureuse et misérable; ils se condamnent à donner la mort. Il en va de même pour Goetz, bien qu'il tienne des propos qui veulent nous faire croire et lui faire croire à lui-même sans doute, qu'il peut être heureux. Or, «l'espérance, pour autant qu'elle est unifiante, brise d'ailleurs, ou renverse ces cloisons ménagées par l'esprit d'abstraction.»<sup>16</sup>

La négation de la transcendance véritable, c'est-à-dire, d'après les grands spirituels qui ont été et sont en relation avec elle, une transcendance qui dépasse l'homme sans l'écraser et invite à reconnaître sa petitesse tout en l'amenant à la dépasser et, par là, à reconnaître en lui une source de grandeur, est aussi négation de l'amour, négation de l'homme comme personne, négation de la vie. Tout se tient. Soit l'objet de croyance fait entrer l'homme dans une logique de vie, soit elle l'entraîne dans une logique de mort. Les pièces analysées montrent clairement ces logiques que l'on retrouvait aussi dans les pièces des auteurs "néo-classiques". Les "justes" ne croient pas "en" la Justice, ils croient "à" l'Organisation qui n'est qu'une réalité transcendante illusoire. Cette organisation les empêche de vivre la dimension essentielle de la relation à l'autre dans sa forme la plus profonde; l'amour. Elle les empêche aussi d'être des personnes singulières et originales. L'Organisation entraîne ses membres dans la terreur en leur faisant commettre des meurtres. Comment croire en l'homme, en une humanité meilleure si l'action présente est de préparer des attentats et de se nier comme être singulier? Toute la logique de la vie est repoussée dans le futur, un futur parfait qui ne peut advenir puisqu'on prétend le construire en vivant selon une logique de mort. Goetz, lui, prétend qu'il n'y a pas deux logiques, en fait qu'il n'y en aucune. La situation de l'homme est absurde. Malgré ce qu'il prétend, il agit bel et bien selon une logique de mort, puisqu'il ne croit qu'à la faiblesse de l'homme, à son impossibilité de vivre des relations heureuses avec les autres.

---

<sup>16</sup>MARCEL, Gabriel, *Espoir humain...*, Op.Cit., p.51.

En ne comptant pour rien la mort d'un homme, Goetz révèle qu'il ne croit pas à l'homme.

À travers toute cette noirceur, Camus laisse entrevoir un espoir : le cri de Dora. Un cri du cœur qui s'adresse d'abord à l'homme qu'elle aime, à ce qui, en lui, fait son humanité : son cœur, son intériorité. Ce qu'il y a de plus profond en elle appelle ce qu'il y a de plus profond chez Yanek. La vie intérieure, la vie réelle de l'homme ne peut se taire indéfiniment. Dora lance un appel à Yanek, mais aussi un appel de pitié à une réalité supérieure, semble-t-il, qui pourrait les réconcilier, réconcilier la justice et l'amour. Même si Yanek se tait, refuse de répondre à Dora et s'enferme en dehors de lui-même, il ne peut s'empêcher de se signer devant l'icône : faut-il voir là un autre appel à la transcendance, au divin qui unit en lui toutes choses et permet à l'homme de dépasser l'absurdité?

Ne peut-on dire que le Goetz de Sartre lance lui aussi un appel? À la toute fin de la scène, après avoir assassiné Heinrich et avoir prétendu que cette mort n'est rien, il appelle Hilda. Ne peut-on entendre là comme un appel ultime vers la vie? Au moment même où il essaie de se convaincre que l'homme n'est rien et qu'il n'a pas besoin des autres, Goetz a besoin de voir quelqu'un, en l'occurrence celle qui pourrait être celle qu'il aime. Cet appel n'est évidemment pas du même ordre que les appels des personnages de Camus; pourtant cette femme à qui s'adresse l'ultime appel de Goetz n'était-elle pas celle qui, avant de se lier à lui, pratiquait au plus haut point la charité? On peut voir qu'il n'y a pas de dichotomie en fait lorsqu'on parle de fini et d'infini, de bien et de mal, si l'on est dans l'ordre relationnel. En sortir fait tomber dans le piège de la lutte entre des ordres qui ne s'opposent pourtant pas, obligeant à éliminer un des termes. Mais la condition paradoxale de l'homme et l'équilibre qu'il doit chercher tout au long de la route qu'est son existence s'en trouve évacués. Nier ainsi une part de la réalité, ne serait-ce pas donner prise au mal en empêchant le bien, toujours associé, de venir à l'être? Tomber et rester dans l'illusion, n'est-ce pas aller vers la mort, ce "lieu" qui est un "non-lieu", qui arrache le sol, les points d'appui nécessaires à l'homme? Ainsi, être avec le Diable, c'est être seul, et être avec Dieu, et non pas une idée de Dieu, c'est s'ouvrir au mystère infini des relations.

Le sujet croyant que donnent à voir les pièces de ce deuxième groupe est un sujet croyant dont la principale question est celle de l'amour. Comme en creux, *a contrario*, ces pièces semblent vouloir montrer que croire, au bout du compte, c'est croire en l'amour. Croire en l'amour, c'est croire en une transcendance qui rend possible cet amour, qui rend possible le développement de la vie intérieure et l'ouverture vers toujours plus de vie et de profondeur.

## CHAPITRE 4

## LES AUTEURS DE "L'ABSURDE"

«Si je disais, là il y a une issue, quelque part une issue, le reste viendrait. Qu'est-ce que j'attends donc, pour le dire, de le croire? Et que signifie, le reste?»  
Samuel Beckett<sup>1</sup>

4.1 *En attendant Godot*, de Samuel Beckett

«Les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini, disait Anouilh!»<sup>2</sup>

## 4.1.1 Introduction

S'il existe une pièce de théâtre emblématique des années '50 et plus particulièrement du "nouveau théâtre" propre à cette décennie, c'est sans aucun doute *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. Cette œuvre dramaturgique a été élevée au rang de chef-d'œuvre et fut même déclarée «la plus remarquable du XXe siècle»<sup>3</sup>. Cette recherche ne pouvait donc l'exclure.<sup>4</sup> Jouée et rejouée sans relâche depuis sa création le 5 janvier 1953<sup>5</sup>, *En attendant Godot*, qui peut paraître déroutante, semble toucher une corde sensible de l'âme humaine non seulement de notre temps mais de tous les temps, car c'est d'ores et déjà un classique.

<sup>1</sup>Beckett, *Textes pour rien*, cité dans ASLAN, Odette, *Vingt pièces en un acte choisies dans le théâtre contemporain*, Paris, Seghers, 1959, p. 65. On se rappelle que le Goetz de Sartre disait qu'il n'y a pas d'issue...

<sup>2</sup>MITTERAND, Henri (dir.), *Op.Cit.*, p. 651.

<sup>3</sup>«Godot en tête du décompte», *Le Nouvelliste*, 21 octobre 1998, (Londres, Reuter), p.A9

<sup>4</sup>Il faut préciser que cette pièce fut écrite en français bien que son auteur soit Irlandais. Dans *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966, Geneviève Serreau, raconte : « Comment ces auteurs, issus pour la plupart de langues et de cultures étrangères, choisirent la langue française pour s'y exprimer (ce qui demeurera notre meilleur titre de gloire), la travaillant et la fécondant en retour, et modifièrent durablement la vision que nous pouvions prendre du monde. » p.5 Alors que les quatre auteurs précédents sont allés puiser dans l'histoire de pays qui ne sont pas les leurs : l'Angleterre (Anouilh), l'Espagne (Montherlant), la Russie (Camus) et l'Allemagne (Sartre), pour créer et réfléchir, voici qu'un Irlandais (Beckett) et un Roumain-Français (Ionesco) décident de créer et de réfléchir dans une langue qui n'est pas la leur, celle de France. Peut-être était-ce la seule manière de faire advenir ce «nouveau théâtre»? Un théâtre de l'exil?

<sup>5</sup>C'était au théâtre Babylone. Roger Blin assurait la mise en scène et jouait en compagnie de Pierre Latour, Lucien Raimbourg et Jean Martin.

«Seuls les auteurs de l' "avant-garde", - créateurs de formes nouvelles - parce qu'ils remettent en question le langage du théâtre et le langage tout court, parviendront à figurer sur scène une image totale de notre condition : non plus une philosophie, ni une morale, ni une mystique, plus ou moins habilement dramatisées, mais un pur jeu de théâtre, réel parce qu'imaginaire, et où nous nous sentons concrètement concernés, compromis.»<sup>6</sup>

Puisque la condition humaine est en cause, puisque ce nouveau théâtre fut aussi nommé «théâtre de l'absurde», il est manifeste que la question du sens y est intensément présente et, par conséquent, les questions morale et spirituelle à partir desquelles il sera possible de tracer le portrait du sujet croyant. D'ailleurs, le titre de cette pièce indique lui aussi qu'il y sera question d'action. En effet, le titre ne représente que la première partie d'une phrase qui aurait dû indiquer dans la seconde partie ce qu'on y fait en attendant. La pièce le dira peut-être puisqu'elle devrait constituer le terme manquant et pourtant primordial du titre.<sup>7</sup> En voici le résumé.

Sur une route de campagne où il y a un arbre et une pierre, deux amis, Vladimir (Didi) et Estragon (Gogo), se retrouvent en fin de journée pour attendre Godot. Pozzo et Lucky surviennent, passent la soirée avec eux, puis repartent. Un jeune garçon vient annoncer que monsieur Godot «ne viendra pas ce soir mais sûrement demain»<sup>8</sup>, puis repart. La nuit tombe. Les deux hommes décident de partir mais ne bougent pas. Le lendemain, ils se retrouvent au même moment à la même place; l'arbre a maintenant quelques feuilles. Didi et Gogo attendent toujours Godot. Pozzo, maintenant aveugle, et Lucky, maintenant muet, surviennent, passent la soirée avec eux, puis repartent. Un jeune garçon arrive. Il répond affirmativement à Vladimir qui lui demande s'il vient porter le

---

<sup>6</sup>SERREAU, Geneviève, *Op.Cit.*, p.27. Ce «pur jeu théâtral» serait à notre avis essentiellement poétique, d'où la «morsure concrète» dont parlait Artaud, précurseur de cet essor théâtral, dans *Le théâtre et son double*, cité dans l'ouvrage de G. Serreau : «Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, écrit Antonin Artaud dès 1933, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie.», pp.10-11. Et encore : «Faire apparaître un certain nombre d'images indestructibles, indéniables, qui parleront à l'esprit directement.», p.19.

<sup>7</sup>«Le gérondif a pour valeur fondamentale de préciser les circonstances de l'action exprimée par le verbe principal, c'est-à-dire de fonctionner comme un adverbe.», dans *Bescherelle. L'art de conjuguer*, Montréal, Hurtubise HMH, 1998, paragraphe 166. Quel est le verbe principal? Qui en est le sujet? L'analyse pourra le révéler. Cependant, on remarque que le titre, déjà, nous plonge dans l'obscurité et dans l'incertitude, notamment en ce qui concerne l'action.

<sup>8</sup>BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952 (1970), p. 71.



message selon lequel monsieur Godot ne viendra pas ce soir mais sûrement demain, puis repart. La nuit tombe. Didi et Gogo décident de partir mais ne bougent pas.

Il est impossible, à notre sens, de choisir une seule scène<sup>9</sup> pour rendre compte de la portée de la pièce relativement à notre thème. Cette pièce est un poème indivisible; aucun élément ne peut être pris isolément car chacun est lié à la totalité de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas un seul extrait qui puisse rendre compte de l'essentiel sans que l'on soit obligé de se référer à l'ensemble. Le langage, tout en répétitions, en jeu de mots<sup>10</sup> et en ruptures, ne permet pas de dégager une scène en particulier d'autant plus que les didascalies, faisant corps avec le texte parlé, ne l'interrompent pas<sup>11</sup>. L'action, si l'on peut parler d'action, n'est pas conventionnelle. Ainsi, le fil de l'intrigue est inexistant, ce qui rend impossible le repérage d'une "scène-sommet", d'un nœud de l'histoire, ou d'un dénouement. Il n'est pas envisageable d'isoler une scène de la pièce car elle n'aurait pas de sens une fois isolée de l'ensemble auquel elle appartient. Les deux actes sont répétitifs, ce sont deux journées presque identiques, structurées de la même manière. On ne peut donc analyser un extrait du premier acte sans analyser son semblable dans le deuxième acte.

Comme c'est la répétition et non l'action qui forme la trame de la pièce, c'est ce procédé qui révèle où il faut porter l'attention. Une brève analyse rhétorique de la pièce de théâtre en entier s'impose donc afin de déterminer le texte ou, plutôt, les textes qui serviront à cette recherche. Néanmoins, il faudra sans cesse les mettre en relation de

---

<sup>9</sup>La pièce est divisée en deux actes (les deux journées), qui ne sont pas subdivisés en scènes par l'auteur, bien qu'il soit possible de relever des scènes grâce aux entrées et sorties des personnages.

<sup>10</sup>Beckett fut pendant quelque temps un intime de son compatriote James Joyce (établi lui aussi à Paris), écrivain érudit reconnu, entre autres choses, pour son symbolisme, pour les multiples couches de sens de ses œuvres qui font référence à différentes cultures, différentes langues, différents mythes, etc. Il est tentant de vouloir chercher de tels symboles chez Beckett (ex : Godot pour God) pour nous aider à interpréter ses ouvrages déroutants. Il faut rester sur nos gardes : «Mais sur ce point comme sur tant d'autres on n'en finirait pas d'épiloguer, de chercher des clefs. Beckett nous en tend toujours plusieurs à la fois, non sans humour, non sans un goût secret de la mystification : toutes s'adaptent – plus ou moins – et aucune. La vérité de Beckett est ailleurs. Tout en les suscitant à plaisir, elle échappera toujours aux interprétations purement métaphysiques, voire théologiques, auxquelles on la soumet. C'est la vérité d'un poète, hanté par des visions, par des voix : l'univers qu'il crée, aucun autre mot que les siens n'en peut exprimer l'incomparable présence.» SERREAU, G., *Op.Cit.*, p.96.

<sup>11</sup>Ceci est clair à la lecture. Par exemple, il y a des jeux de mots à l'intérieur des didascalies qui répondent au texte parlé.

façon plus directe avec tout l'ensemble de la pièce puisqu'ils ne font pas partie d'une seule scène. Tout d'abord, deux évidences : une incontournable répétition parcourt toute la pièce; puis une brisure, une réplique différente des autres qui est peut-être la clef de la pièce, justement parce qu'elle brise le cycle répétitif de l'œuvre.

#### 4.1.2 La répétition principale

A sept reprises<sup>12</sup>, Vladimir et Estragon répètent les mêmes mots dans le même ordre, sauf la dernière fois, à la fin de la pièce où le court dialogue est modifié. Voici cette répétition et sa variante que l'on retrouve deux fois dans le premier acte (pp.16 et 67) et cinq fois dans le second (pp.95-96; 100; 109-110; 118 et 131).

ESTRAGON : Allons-nous-en.	ESTRAGON : Si si,allons-nous-en loin d'ici!
VLADIMIR : On ne peut pas.	VLADIMIR : On ne peut pas.
ESTRAGON : Pourquoi ?	ESTRAGON : Pourquoi ?
	VLADIMIR : Il faut revenir demain.
	ESTRAGON : Pour quoi faire ?
VLADIMIR : On attend Godot.	VLADIMIR : Attendre Godot.
ESTRAGON : C'est vrai.	ESTRAGON : C'est vrai. ( <i>Un temps.</i> ) Il n'est pas venu ?

Étrangement ou naturellement, cette répétition est liée aux principales répétitions de termes (partir, attendre, faire, rien, vrai, savoir), qui correspondent aux principaux champs sémantiques de la pièce. L'analyse se fera donc à partir des trois grands thèmes de cette répétition.

---

<sup>12</sup>Sans compter le moment où Estragon reprend, seul, ce court dialogue, qu'il abrège de deux réplique: «ESTRAGON. – Tu l'as rêvé. (*Un temps.*) Allons-nous-en. On ne peut pas. C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que ce n'était pas lui?», p.127.

## Partir

Cette répétition soulève une première question : pourquoi cette insistance à vouloir partir? Et l'insistance se fait de plus en plus forte dans le deuxième acte où l'on constate une dégradation chez Pozzo et Lucky mais une surprenante amélioration pour l'arbre. Mais qu'en est-il des deux protagonistes? A plusieurs reprises dans la pièce, outre cette répétition, l'un des deux personnages (la plupart du temps il s'agit d'Estragon) affirme qu'il s'en va ou donne l'ordre de leur départ. Pourquoi désirent-ils si ardemment partir? Voyons au moins ce qui pousse Estragon à vouloir partir puisque c'est toujours lui qui donne cet ordre lors des sept reprises identiques. Il veut partir : après l'inspection des lieux<sup>13</sup>; après le départ de Pozzo et Lucky parce qu'ils ne savent plus quoi faire; parce qu'il est fatigué; encore parce qu'il est fatigué et qu'il est «planté là à ne rien faire»; parce que Pozzo, incapable de se relever, n'est pas Godot; parce qu'il cherche quelque chose à faire, il propose de partir; il se réveille, constate que c'est la nuit et pour une des rares fois où ils sont d'accord en même temps pour partir, Estragon enthousiaste veut savoir où ils iront, ce à quoi Vladimir répond : pas loin. Il y a donc trois grandes raisons qui poussent Gogo à vouloir partir : le lieu, la fatigue et l'absence d'action.

Estragon veut quitter l'endroit où il se trouve. Mais quel est cet endroit? Spontanément, il est facile de répondre qu'il s'agit de la route de campagne sur laquelle il se trouve avec son ami. Cette route serait sur les terres de Pozzo (p.31). Quoi de plus naturel que de vouloir partir quand on est déjà sur la route? Ils sont donc dans un lieu de passage. Mais d'où viennent-ils et où vont-ils? Voilà ce à quoi il devient plus difficile de répondre. A part Estragon qui revient de passer la nuit dans un fossé où il s'est fait battre, le lecteur ne sait pas d'où ils viennent directement. Où vont-ils? Nul ne le sait, peut-être même pas les principaux intéressés. C'est que, étrangement, ce lieu de passage est aussi leur lieu de rencontre et le lieu du rendez-vous avec Godot. Ils ne vont nulle part ailleurs que là où ils sont. Le lecteur, tout comme le spectateur, ne les voit qu'à cet endroit. «En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau.»

<sup>13</sup>«Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond. ESTRAGON. – Endroit délicieux. (Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.) Aspects rians. (Il se tourne vers Vladimir.) Allons-nous-en.» p. 16 Nous reviendrons sur l'humour de Beckett et le jeu avec les spectateurs.

(p.104), affirme Vladimir. Ils veulent fuir ce plateau d'où ils ne voient rien venir ni personne. Ce plateau est la scène où ils sont offerts au public. Et pourtant, en dehors de ce plateau plutôt désert, tout semble ou bien hostile ou bien très lointain, tellement lointain que c'est à se demander si c'est réel. C'est ainsi qu'enfin Didi et Gogo parlent de quelques lieux précis, presque tous en France, où ils sont allés ou veulent aller. Il importe ici de les mentionner<sup>14</sup>, puisque les protagonistes ignorent où ils se trouvent exactement, à tel point qu'ils ne sont pas tout à fait certains qu'il s'agit bien du lieu de rendez-vous avec Godot. Où est ce plateau qu'ils veulent tant quitter? Ces lieux aideront donc peut-être à mieux connaître les deux amis et leur situation.

Le tout premier est la tour Eiffel. Pourquoi Vladimir y fait-il référence? Pour dire qu'ils se seraient jetés en bas... A cet égard, on peut rapprocher l'arbre de cette tour puisqu'il sert essentiellement aux deux amis à chercher un moyen de s'y pendre. Lieu de mort, de suicide pour être plus précis. Mais bien qu'ils en parlent plus d'une fois, ils sont toujours là pour nous en parler, preuve évidente qu'ils ne sont pas passés à l'acte. Veulent-ils s'en aller à tel point que, s'ils ne le font pas, ils finiront par se tuer? A tout le moins, leur situation est assez pénible pour qu'ils y pensent. Il faut tout de même noter qu'ils parlent d'un lieu de grandeur, de réussite, d'un emblème pourrait-on dire, pour en faire un lieu de misère, d'échec, de déchéance. En fait, le lieu où ils se trouvent maintenant, c'est-à-dire celui où on les voit, semble figurer cette misère qu'ils cherchent à fuir; même l'arbre qui y est ne peut leur servir à se pendre, il n'y a plus aucune grandeur. À un moment, Didi et Gogo discutent même à savoir s'il s'agit d'un arbre ou d'un arbuste. Finalement, quand Estragon tente de se cacher derrière et n'y parvient pas, Vladimir conclut : «Décidément cet arbre ne nous aura servi à rien.» (p.105)

Le second lieu précis est La Roquette, célèbre prison parisienne. Après ce qui vient d'être dit, il n'est peut-être pas inutile de souligner que la Grande-Roquette abritait les condamnés à mort. Pourquoi cette allusion? Parce qu'à son compagnon qui ne sait pas si l'école était avec ou sans Dieu, Vladimir lui rétorque qu'il doit confondre avec ce lieu.

---

<sup>14</sup>Ne seront mentionnés que les lieux précis dont parlent Vladimir et Estragon, et non ceux dont parlent Pozzo et Lucky, très rares aussi. Cette pièce est celle de l'univers des deux protagonistes, ceux qui intéressent cette recherche.

Faut-il conclure qu'Estragon a séjourné en prison et, plus précisément, dans celle-ci? Rien de moins certain. Tout comme pour la tour Eiffel, rien n'assure que les deux amis y soient allés, même si l'on peut supposer le contraire.

Ensuite, viennent la Terre Sainte et la mer Morte. Cette fois-ci, on est fixé, car Estragon parle d'une carte. Il est intéressant et surprenant de constater que lui qui veut tant s'en aller, mais on ne sait où, rêvait auparavant d'y passer sa lune de miel. D'autant plus surprenant qu'il s'agit ici d'une des rares allusions à une autre personne qu'un des deux protagonistes ait connue et qu'il s'agit d'une femme, du moins peut-on le croire, dans cet univers tout masculin. Il est difficile de ne pas remarquer le nom que porte cette mer où Estragon voulait être heureux...

Le prochain lieu est lui aussi aquatique; c'est la Durance, rivière des Alpes françaises du sud qui se jette dans le Rhône. Estragon raconte-t-il encore un rêve de voyage heureux? Non, ce n'est pas un rêve; il a bel et bien vu la Durance et de près, puisqu'il s'y est jeté et que Vladimir l'y a repêché. A ce souvenir, ce dernier veut rapidement conclure en disant : «Tout ça est mort et enterré.» (p.74) (Bel exemple d'humour beckettien.) Estragon a donc fait une véritable tentative de suicide. Décidément, le suicide, la recherche de la mort prend beaucoup de place dans leur vie. Mais Estragon poursuit étrangement en se souvenant de ses vêtements qui séchaient au soleil. Aujourd'hui, Estragon a froid.

Les deux amis manquent peut-être de soleil, de chaleur dans ce lieu où on les voit, car Vladimir nous entraîne dans la même région du sud de la France, le Vaucluse. Apparemment, Didi relate une histoire qui date de la même époque que l'épisode de la Durance puisqu'ils y faisaient aussi les vendanges. Il précise qu'ils travaillaient à Roussillon chez un monsieur Bonnelly<sup>15</sup>. Il est très étonnant de voir apparaître de tels détails! Or, le lecteur est vite déçu. En effet, Vladimir tente de convaincre son incrédule

---

<sup>15</sup>Il est difficile de ne pas penser à la vie personnelle de Beckett, qui a effectivement séjourné chez un monsieur Bonnelly à Roussillon dans le Vaucluse, lors de la Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle il fit partie de la Résistance. Le lieu, ou plutôt le non-lieu de la pièce ressemble bien à un lieu de fin du monde.

compagnon qu'ils sont au même endroit que la veille, mais Estragon, furieux, ne reconnaît pas cet endroit : «Reconnais! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître? J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables! Et tu veux que j'y voie des nuances! (*Regard circulaire.*) Regarde-moi cette saloperie! Je n'en ai jamais bougé!»<sup>16</sup> (pp.85-86) Ainsi, ils n'ont jamais bougé? Facile de tomber d'accord avec Gogo : à la fin des deux actes, quand ils décident de partir tous les deux, la didascalie dit qu'ils ne bougent pas. Et à Vladimir qui lui demande de se calmer : «Alors fous-moi la paix avec tes paysages! Parle-moi du sous-sol!» (p.86) De nouveau, la beauté et la grandeur du monde ne semblent pas possibles ou accessibles; l'horizon est vers le bas. Il est impossible à Estragon de voir autre chose; s'il a vu le Vaucluse, il ne l'a pas remarqué : «J'ai coulé toute ma chaudière d'existence ici, je te dis! Ici! Dans la Merdecluse!» (p.86) Voilà la plus grande précision qui nous est donnée sur le lieu où ils sont.<sup>17</sup> Qu'ils soient n'importe où, cela importe peu, semble-t-il, puisqu'ils sont englués dans la poisse.

Coup de théâtre! Le dernier lieu précis qui nous est donné par Estragon est lié à une espérance. Il veut partir pour toujours avec son ami et aller se «balader dans l'Ariège», département du sud de la France<sup>18</sup>. Cependant, l'Ariège est aussi une rivière. Estragon aurait-il le dessein de s'y jeter? Rien ne l'indique, mais rien n'indique non plus qu'il leur soit possible de se rendre dans l'Ariège. Espérance vaine? Tout porte à le croire, d'après ce qui a été dit plus haut. Le dialogue bifurque d'ailleurs bien vite sur un autre sujet et il n'est plus question de l'Ariège, mais seulement de l'intention, du besoin aigu de partir, toujours et encore.

<sup>16</sup>Encore une fois, Beckett inclut, d'une certaine manière, le public ou le lecteur dans sa pièce. Il s'agit ici d'un exemple saisissant où ce dernier est concerné. Humour noir, où le personnage prisonnier de la scène nous dit quelque chose de la condition humaine. On retrouve aussi l'image désertique du lieu, avec les sables.

<sup>17</sup>«Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter.», a dit Beckett. C'est précisément ce que fait Vladimir au début du deuxième acte, alors qu'il se sent «dans une forme extraordinaire.» Cette chanson n'est pas accessoire, comme le rapporte G. Serreau : «Après quoi, Vladimir se mettait à chanter à tue-tête une vieille rengaine (d'origine allemande) du type qui-se-mord-la-queue : l'histoire du chien gourmand mis en miettes par un cuisinier puis enterré au pied d'une croix où est inscrite...l'histoire du chien gourmand mis en miettes...etc. L'auteur ayant par ce moyen indiqué lui-même la structure de sa pièce, il restait peu d'espoir de voir apparaître Godot.» *Op.Cit.*, p.87. Nous reviendrons sur cette structure cyclique.

<sup>18</sup>La capitale de l'Ariège, un tout petit département de "rien du tout", se nomme Foix...

Après ce tour d'horizon, trois constats s'imposent. D'abord, il leur est impossible de se quitter; ils en sont incapables; ils ont besoin l'un de l'autre. Ce sont des inséparables. Est-ce parce qu'ils sont attachés, si l'on peut dire, au même lieu? C'est possible. Ensuite, ce lieu est à proprement parlé infernal. Leur seul désir, leur seul but, leur idée fixe est d'en partir. Ce lieu est un non-lieu; il ne ressemble à rien mais est semblable à tous les autres, de sorte qu'il englobe et détruit tout. Vladimir et Estragon semblent être emprisonnés de l'autre côté du miroir, dans une prison invisible où la mort n'est pas une délivrance ni un salut ni un passage, car elle est impossible. Comment la vie peut-elle être possible si la mort ne l'est pas? C'est ce qui leur donne leur apparence fantomatique et inusitée, leur inconsistance. Enfin, il leur est impossible de quitter ce lieu. Ce n'est pas en leur pouvoir puisque Vladimir répond invariablement à Estragon qui commande de s'en aller : On ne peut pas. Sont-ils donc véritablement prisonniers? De quoi? De qui?

Le champ sémantique de la condition humaine, qui parcourt toute la pièce, vient ici apporter un éclairage particulier sur ce "lieu" qui les retient. Il faudrait dire cet état, celui d'être homme, dont ils ne peuvent s'échapper. Où sont-ils vraiment d'abord et avant tout? Peut-être bien là où sont tous les hommes. Mais la condition humaine, c'est là toute sa complexité et toute sa difficulté, n'est pas faite d'un seul élément, d'un seul pôle. C'est une situation parfois bien ardue à supporter, un équilibre à chercher et à garder sans relâche. «Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés. Qu'en dis-tu?» (p.112), déclare Vladimir à son compagnon, qui n'en dit rien. Comment lui reprocher, de prime abord à tout le moins, de n'en rien dire? Il est malaisé de représenter dignement une engeance qui est par définition méprisable et détestable. Il faut aussi relever le caractère violent du verbe "fourrer", qui est une cause probable de leur ahurissement, un peu comme s'ils étaient "sonnés" par le choc de leur arrivée dans la condition humaine et incapables de reprendre leurs esprits. Dès le départ, cette situation est malheureuse, comme le dit explicitement Vladimir. Voilà peut-être pourquoi ils veulent fuir, pourquoi la mort est omniprésente, pourquoi ils sont fatigués et aussi pourquoi ils ne peuvent partir. «En un mot l'homme connaît qu'il est misérable. Il est

donc misérable puisqu'il l'est, mais il est bien grand puisqu'il le connaît.»<sup>19</sup> La misère humaine, Didi et Gogo la vivent, la montrent de manière percutante, effrayante, soit. Et la grandeur? Où est-elle? Vladimir ne semble pas certain d'être d'origine divine, comme le prétend cependant Pozzo qui est, lui aussi, un être humain de cet espèce<sup>20</sup>. Ne montrer que la misère humaine n'amène-t-il pas à ne plus parler de la condition humaine, si riche, si épuisante mais inépuisable? Il y a peut-être ici un glissement, de la misère de la condition humaine à l'enfermement en celle-ci; sinon, pourquoi ce sentiment insupportable d'être prisonnier sans rien pour l'adoucir ou le mettre en perspective? Certes, l'homme n'a pas le choix d'être homme, c'est la condition de son bonheur. Mais être humain signifie-t-il en dernière instance être misérable et voué au cercle infernal de cette misère qui détruit tout? Bien sûr que non, car le bonheur et la grandeur humaine ne sont pas, il nous semble, des chimères. Où sont donc enfermés Didi et Gogo? Hors de la condition humaine, c'est-à-dire hors d'eux-mêmes, "dans" la déshumanisation, dans le vide? A Vladimir qui lui demande où ils étaient hier si ce n'est au même endroit, Estragon répond : «Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque.» (p.92) Comment bouger, aller quelque part, lorsqu'on n'est plus maître de soi? S'ils ne peuvent aller loin, n'ayant aucun obstacle devant eux, la cause en est sûrement qu'ils sont loin d'eux-mêmes, bloqués hors d'eux-mêmes, littéralement aliénés. Effectivement, ne sont-ils pas étrangers à toute vie sociale et d'abord et avant tout à eux-mêmes? Il devient alors normal que leur situation, de folie en quelque sorte, soit insoutenable, insupportable. Ce serait la source de leur mal, de leur fatigue, du fait qu'ils tournent en rond d'un vide à l'autre, qu'ils ne changent pas, qu'ils sont immobiles sur le chemin de nulle part et du fait qu'ils ne savent pas quoi faire, puisque toute action véritable leur est interdite, privés qu'ils sont de leur liberté et de leur identité.

Comment, dans ces conditions, parler de *sujet croyant*, alors même que parler de sujet tout court pose problème?<sup>21</sup> Mais avant de sauter trop vite aux conclusions,

<sup>19</sup>PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, p.80, numéro 122.

<sup>20</sup>En existe-t-il d'autres «espèces»? Une fois de plus, comment ne pas songer à la sordide épuration raciale qui eut lieu lors de la dernière guerre mondiale?

<sup>21</sup>La crise du personnage, dont parlent beaucoup d'auteurs depuis le nouveau théâtre et le nouveau roman, n'est pas étrangère à la crise du sujet qui se vit dans les sociétés occidentales. Si le sujet est en crise, il y a forcément crise de la croyance, ce qui est aussi remarquable chez nos contemporains.



examinons le second thème majeur de la répétition principale. Avec le champ sémantique du départ, nous avons pu découvrir l'espace ou le "non-espace" de la pièce. Avec le champ sémantique de l'attente, nous découvrons le thème du temps.

### Attendre

Si Vladimir et Estragon ne peuvent partir, c'est parce qu'ils attendent Godot. Voici le cœur de la pièce. C'est donc lui qui les retient prisonniers, prisonniers de leur attente de lui? Mais d'abord, qui est-il, ce monsieur Godot? Les deux amis savent très peu de choses sur lui et ce qu'ils savent est aussi confus pour eux que le lieu où ils se trouvent. Il est vrai qu'ils le connaissent à peine (p.30); ils ne sont pas encore liés à lui (p.27); ils ne sont même pas sûrs de son nom (p.27). Ils ne savent tellement pas qui il est vraiment qu'Estragon pense que Pozzo serait peut-être Godot. Gogo réussit même à faire douter Vladimir. Heureusement, Pozzo est sûr de son nom, ce qui ne parvient pas à empêcher Estragon de douter. Vladimir pense que Godot a un cheval (p.25) qui lui servirait à venir au rendez-vous. Mais ils ne sont pas certains du lieu du rendez-vous. «Il a dit devant l'arbre.» (p.17) Aussitôt, les deux amis discutent à savoir si c'est le bon arbre et si c'est bien un arbre. Ils ne sont pas certains non plus du temps du rendez-vous. «Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.» (p.18) Aussitôt, les deux compagnons se demandent quel jour on est et quel samedi il fallait venir. Ont-ils manqué le rendez-vous? Quoiqu'il en soit, Godot «n'a pas dit ferme qu'il viendrait.» (p.17) Alors pourquoi l'attendre? Pourquoi être résolu à l'attendre coûte que coûte? Ils sont déterminés à revenir l'attendre jour après jour jusqu'à ce qu'il vienne (p.17). D'abord parce qu'il va leur dire quelque chose mais quelque chose qui ne les engage à rien. Ils lui ont adressé une demande, une «sorte de prière», une «vague supplique» (p.23). Godot a dit qu'il verrait, qu'il ne pouvait rien promettre, qu'il réfléchirait et consulterait avant de se prononcer (pp.23-24). Impossible de savoir ce qu'ils lui ont demandé, du moins de façon certaine. Est-ce pour aller chez lui? C'est possible car, à Estragon qui veut encore s'en aller, Vladimir répond : «Où? (*Un temps.*) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. Non?» (p.25) Godot serait-il un genre de protecteur, quelqu'un qui pourrait prendre soin d'eux en répondant à

leurs besoins essentiels? Mettrait-il aussi fin à leur exil, leur donnant enfin un chez-soi? Une fois de plus, il n'y a rien qui le certifie. Il reste que leur avenir immédiat dépend de lui, comme le devine Pozzo (p.39). Il est difficile d'imaginer cette immédiateté qui se poursuit inlassablement de jour en jour; on dirait plutôt un projet à long terme, si l'on peut parler de projet. Quoiqu'il en soit, s'il ne vient pas, ils aviseront (p.84). Mais il reste tout de même que Vladimir a très hâte qu'il arrive (p.104). Une chose est certaine : Godot ne viendra pas aujourd'hui s'il fait nuit; il faudra attendre demain...

Les informations qui paraissent plus certaines viennent principalement du jeune garçon, le messenger de monsieur Godot, comme il l'appelle. Mais peut-on vraiment s'y fier? Il semble dépourvu de mémoire. En effet, il ne se souvient pas d'un jour à l'autre qu'il est venu et qu'il a vu Vladimir et Estragon; c'est comme s'il était toujours là pour la première fois. Il apprend quand même aux lecteurs que monsieur Godot a un messenger. Fait étrange, ce jeune garçon affirme venir d'ici. Qu'est-ce cela peut signifier? Qu'il est dans la même galère que les compagnons ou l'inverse? Mystère. Le message qu'il délivre est toujours le même : monsieur Godot ne viendra pas ce soir mais sûrement demain. Godot a la délicatesse d'avertir qu'il ne peut être au rendez-vous mais, au train où vont les choses, il est pertinent de se demander s'il finira par venir. Le messenger doit aussi donner un message à monsieur Godot de la part de ceux qui l'attendent. «Dis-lui... (*Il hésite.*) Dis-lui que tu nous as vus. (*Un temps.*) Tu nous as bien vus, n'est-ce pas?» (p.72) Ce à quoi le garçon répond affirmativement à Vladimir. Ce dernier fait le même message le lendemain ou presque : il ne fait pas allusion à Estragon, c'est-à-dire qu'il s'assure que le jeune garçon l'a bien vu, lui. Il est vrai que, dans le deuxième acte, Estragon ne lui parle pas parce qu'il dort alors qu'il est très agressif contre lui dans le premier, lui reprochant de venir trop tard et d'être menteur. Comment lui en vouloir? Ce garçon qu'ils revoient pour la énième fois ne les reconnaît jamais. Transmet-il vraiment le message à Godot? Rien de moins certain. Connaît-il vraiment Godot? Il prétend garder ses chèvres alors que son frère garde ses brebis<sup>22</sup>. Godot est gentil avec lui mais le jeune messenger ne

<sup>22</sup>Cf. Mt 25,31-33 : «Quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, accompagné de tous les anges, alors il siégera sur son trône de gloire. Devant lui seront rassemblées toutes les nations, et il séparera les hommes les uns des autres, comme le berger sépare les brebis des chèvres. Il placera les brebis à sa droite et les chèvres à sa gauche.»

sait pas s'il l'aime; il sait par contre que Godot bat son frère. Godot le nourrit bien et le fait coucher dans le foin du grenier avec son frère. Godot est-il un propriétaire terrien, un genre de seigneur comme Pozzo semble se présenter lui-même? <sup>23</sup> Rien ne l'affirme ni ne l'infirme. Ce qu'affirme le messager, par contre, c'est que Godot ne fait rien et il croit qu'il a une barbe blanche. Est-il donc un vieillard? Ou est-il Dieu? Un vieux Dieu qui ne fait rien? A cet égard, les deux amis seraient comme lui, «à son image», des vieux qui ne font rien. Serait-ce une critique d'un Dieu qui regarde les hommes patauger dans leur misère sans rien faire? Pénible pensée qui expliquerait la dérélition dont on a beaucoup parlé et dans laquelle sont plongés les protagonistes. A cet égard, une autre critique contre un certain Dieu semble se faire entendre quand Vladimir dit que Godot les punirait s'ils le laissaient tomber. Godot aurait-il besoin d'eux pour ne pas accepter qu'ils manquent le rendez-vous? Ou se moque-t-il tout simplement d'eux? Encore une fois, aucune conclusion sûre ne peut être tirée. Estragon et Vladimir disent trois fois le mot Dieu dans la pièce, à des moments où il n'est pas question de Godot. La coïncidence entre Dieu et Godot est impossible à établir, tout comme il est impossible d'établir que Pozzo est Godot. «Interrogé sur la nature de Godot, sur son sens, Beckett répondait invariablement : "Je n'en sais rien. Si je le savais je l'aurais dit."»<sup>24</sup> Tout est dit sur Godot dans la pièce, il suffit d'y porter attention.

Alors que toute tentative d'élucidation du mystère Godot semble aboutir dans le vide puisque même l'auteur ne sait pas qui est Godot, Vladimir dévoile, semble-t-il, le sens de Godot et de leur attente : le salut. Croyant entendre Godot arriver il s'exclame : «C'est Godot! Nous sommes sauvés!» (p.104) Et à Estragon qui lui demande : «Et s'il vient?», il répond : «Nous serons sauvés.» (p.133) Ils ne le connaissent pas mais ils savent, du moins Vladimir sait, que c'est leur sauveur. De quoi doivent-ils être sauvés? Non par hasard, un champ sémantique du salut et de la perte se fait entendre tout au

---

<sup>23</sup> «Godot possède un double visible, c'est Pozzo. Pozzo, celui qui vient quand on attend Godot qui lui ne vient pas : la caricature d'un père, la caricature d'un maître. L'entêtement d'Estragon à prendre Pozzo pour Godot à chacune de ses apparitions ne s'explique pas seulement par l'assonance semblable des deux noms. Le peu que nous apprenons, grâce au messager, du comportement de Godot [...] n'est pas sans rappeler le comportement de Pozzo. Dieu le Père, Dieu ou le Père, quel qu'il soit, vu d'en bas, manifeste le plus souvent à l'égard de sa créature, dans l'œuvre de Beckett, une sorte de cruauté sadique, à moins qu'il ne se signale par le scandale non moins effrayant de son absence [...]». SERREAU, G., *Op. Cit.*, pp.95-96.

<sup>24</sup> SERREAU, G., *Op. Cit.*, p.95.

long de la pièce. Il coïncide d'ailleurs avec toutes les références religieuses et bibliques qui se trouvent dans l'œuvre. Quelles sont-elles? La toute première qui est aussi la principale, assez surprenante parce qu'elle survient inopinément, concerne l'histoire des deux larrons crucifiés avec le Sauveur, terme qu'Estragon a du mal à comprendre. Comment faire confiance au seul évangéliste qui parle d'un larron sauvé? Voilà la grande question que se pose Didi. Pourtant, c'est la version reconnue par tous, ce qui fait dire à Gogo que : «Les gens sont des cons.» (p.16) Autour du salut, gravitent les thèmes du repentir, de l'enfer, de la mort, de la damnation, de la malédiction, de la pitié et de la miséricorde<sup>25</sup>. Quel sens les protagonistes leur donnent-ils? Dès qu'il pense tout haut au «pourcentage honnête» de larrons sauvés, Vladimir propose de se repentir mais il est incapable de trouver une faute pour laquelle se repentir. Cyniquement, son vis-à-vis lui offre de se repentir d'être né. Ainsi, les deux compagnons sont innocents; ils n'ont rien à se reprocher; il semble plutôt qu'ils reprochent, (mais à qui?), leur naissance, leur existence ou leur condition d'homme. Après le thème de la rédemption, il allait de soi de faire référence à la doctrine du péché originel! Pour savoir de quoi les deux amis veulent être sauvés, il est important de savoir de quoi, selon eux, le larron fut sauvé. De l'enfer, répond Vladimir. Mais les larrons qui n'ont pas été sauvés n'ont pas été sauvés de la mort, donc ils ont été damnés. Il est étonnant que la mort prenne ici la place de l'enfer

---

<sup>25</sup>Parmi les références religieuses présentes dans cette pièce, on a déjà vu la Bible, liée à l'école, la prière et la supplication, qui étaient en lien avec Godot et non pas avec Dieu, de même que l'origine divine dont parle Pozzo sans plus de spécification. Ce dernier, par ailleurs, réfère par deux fois à la mythologie grecque. L'une dans laquelle il s'exclame : «Atlas, fils de Jupiter!» (p.43), après avoir parlé de son homme de peine Lucky. Une fois de plus, le lecteur est laissé sans autre explication. Mais il est facile de voir le parallèle entre Atlas, qui porte le ciel, ou le monde sur ses épaules et, non seulement Lucky le porteur, mais aussi Didi, Gogo et Pozzo qui n'ont d'autre choix que de porter leur condition humaine, d'origine divine...? D'ailleurs, pendant qu'ils soutiennent Pozzo, Gogo dit : «On n'est pas des cariatides.» (p.121) L'autre allusion mythologique faite par Pozzo concerne le dieu Pan : «D'ailleurs, tout s'apaise, je le sens. Une grande paix descend. Ecoutez. (Il lève la main.) Pan dort.» (p.49) Comment comprendre cette curieuse constatation? Trois voies sont possibles. Pan était le dieu des bergers et des chevriers et le jeune messager de Godot a révélé que ce dernier possède des chèvres et des brebis. Godot peut-il être associé à Pan? Godot dort-il? Pan était aussi vénéré comme le dieu de la fécondité; s'il dort, la vie est en suspens, si l'on peut dire, comme c'est le cas dans cette œuvre. Enfin, «les Alexandrins en rapprochant le nom du dieu du mot grec *pan* (le tout) en firent une incarnation de l'Univers. Le récit fait par Plutarque d'une voix qui clame sur la mer : "Le grand Pan est mort" fut par la suite interprété comme annonçant la fin du paganisme.» (*Le Petit Robert. Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, art : Pan.) Or, Pozzo ne dit pas que Pan est mort, mais seulement qu'il dort, ce qui est tout différent. Le paganisme serait seulement endormi et pourrait donc se réveiller et troubler la paix dont parle Pozzo? Lucky, lui, dans son discours, ou plutôt dans ses élucubrations, parle «d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche» (p.59). Relent de christianisme perdu d'une pensée tout aussi perdue? A cet égard, on peut aussi entendre

sans lui être assimilée. Plus étonnant encore, les deux larrons qui ne furent pas sauvés «engueulaient» le Sauveur «parce qu'il n'a pas voulu les sauver.» (p.15) Quelle invention de la part de Vladimir!<sup>26</sup> Le Sauveur semble décider arbitrairement qui il sauvera sans que les personnes aient aucun contrôle sur leur salut. Ils croient ne rien pouvoir faire pour être sauvé? Ce serait donc qu'il n'y aurait pas de véritable relation possible avec le Sauveur puisqu'il est un méchant dictateur? L'interprétation qu'il fait des textes bibliques nous en apprend beaucoup sur Vladimir (Estragon, quant à lui, semble ne jamais avoir lu la Bible, il a seulement regardé les cartes de la Terre sainte, ou, du moins, c'est tout ce qu'il en a retenu.). Il oublie que les quatre évangélistes et non pas deux seulement rapportent que Jésus fut crucifié en même temps que deux autres hommes, trois disant que ce sont des bandits. En fait, ce dont il parle ne fait référence qu'à un seul évangile, celui de Luc, le seul où, en effet, un larron est sauvé mais le seul aussi où un larron demande à Jésus, tout en l'insultant, de le sauver de la mort. Dans les deux autres évangiles où ils ont la parole, les larrons injurient Jésus, mais ne lui demandent rien. Bien sûr, le larron sauvé par Jésus n'est pas celui qui le met au défi, c'est-à-dire qui ne croit pas véritablement en lui puisqu'il considère son pouvoir dans la perspective des limites

---

dans cette formule de Pozzo celle de Nietzsche, "Dieu est mort", qui annonce non seulement la fin du paganisme mais la fin de toute religion, en particulier celle de la religion chrétienne.

<sup>26</sup> Voici le texte de l'évangile de Matthieu, 27,38-44, auquel Vladimir fait référence tout en le modifiant : «Deux bandits sont alors crucifiés avec lui, l'un à droite, l'autre à gauche. Les passants l'insultaient, hochant la tête et disant : "Toi qui détruis le Sanctuaire et le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même, si tu es le Fils de Dieu, et descends de la croix!" De même, avec les scribes et les anciens, les grands prêtres se moquaient : "Il en a sauvé d'autres et il ne peut pas se sauver lui-même! Il est Roi d'Israël, qu'il descende maintenant de la croix, et nous croirons en lui! Il a mis en Dieu sa confiance, que Dieu le délivre maintenant, s'il l'aime, car il a dit : "Je suis Fils de Dieu!" Même les bandits crucifiés avec lui l'injuriaient de la même manière.» (Toutes les citations bibliques sont tirées de : *La Bible*, TOB, Paris/Villiers-le-Bel, Cerf/Société biblique française, 1991.) À moins qu'il ne nous parle du texte de l'évangile de Marc? En effet, Vladimir se trompe en affirmant que deux évangélistes ne font pas mention des deux bandits crucifiés avec Jésus puisque Marc, comme Matthieu, dit qu'ils l'injuriaient (Mc 15,27-32) et Jean rapporte, sans dire qu'il s'agit de brigands, «qu'ils le crucifièrent ainsi que deux autres, un de chaque côté et, au milieu, Jésus.» (Jn 19,18) Pour mieux comprendre les propos de Vladimir, sa manière de lire les Ecritures, il importe aussi de référer à l'autre texte des synoptiques, Luc 23,33-43 : «Arrivés au lieu dit "le Crâne", ils l'y crucifièrent ainsi que les deux malfaiteurs, l'un à droite, et l'autre à gauche. Jésus disait : "Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font." Et, pour partager ses vêtements, ils tirèrent au sort. Le peuple restait là à le regarder; les chefs, eux, ricanaient; ils disaient : "Il en a sauvé d'autres. Qu'il se sauve lui-même s'il est le Messie de Dieu, l'Élu!" Les soldats aussi se moquèrent de lui : s'approchant pour lui présenter du vinaigre, ils dirent : "Si tu es le roi des Juifs, sauve-toi toi-même." Il y avait aussi une inscription au-dessus de lui : "C'est le roi des Juifs." L'un des malfaiteurs crucifiés l'insultait : "N'es-tu pas le Messie? Sauve-toi toi-même et nous aussi!" Mais l'autre le reprit en disant : "Tu n'as même pas la crainte de Dieu, toi qui subis la même peine! Pour nous, c'est juste : nous recevons ce que nos actes ont

humaines; mais l'autre qui se convertit, qui reconnaît Jésus comme Messie, qui croit qu'il est maître de la vie, au-delà des perceptions immédiates que l'on peut en avoir, et lui demande de se souvenir de lui au-delà de la mort. Cette mort sur la croix n'est donc pas considérée comme une fin par ce larron converti; ce qui équivaut à la mort véritable et totale pour lui est l'enfer, la séparation complète et définitive d'avec Dieu. Si Vladimir s'inquiète tellement de la possibilité du salut, n'est-ce pas parce qu'il est incapable, pour le moment du moins, de se convertir, puisqu'il est incapable de reconnaître son sauveur et, par conséquent, de lui demander de se souvenir de lui, c'est-à-dire de le sauver? Qu'il ne connaisse pas et donc ne puisse reconnaître son sauveur, cela est assez clair. Godot est-il le Sauveur? Lorsque Vladimir apprend que Godot a une barbe blanche il dit : Miséricorde. Est-ce parce qu'il comprend qu'il s'agit du Sauveur? Ou est-ce par dépit? Et Jésus alors? N'est-ce pas lui le Sauveur, celui que Vladimir lui-même présente comme tel? Lui qui amène les hommes auprès du Père «à barbe blanche»? Vladimir ne nomme jamais Jésus en racontant l'histoire des larrons. C'est le Sauveur qui est crucifié. Il ne fait donc pas l'adéquation entre Jésus et le Christ (Messie, Sauveur)? Estragon, lui, nomme Jésus, beaucoup plus tard, pour révéler qu'il peut «aller pieds nus» puisque «Jésus l'a fait» et qu'il s'est comparé à lui toute sa vie. (p.73) Comment se comparer à Dieu fait homme? Estragon considère-t-il donc lui aussi que Jésus n'est pas le Sauveur, le médiateur parfait entre Dieu et les hommes? Il est intéressant de noter ici que leur lien, leur contact avec Godot, leur sauveur à barbe blanche, est un jeune messenger qui ne semble pas être en mesure de faire parvenir aucun message à Godot. Tout intermédiaire entre les hommes et Dieu est-il vain?

Dans la pièce, celui qui vient n'est pas le sauveur; ce dernier se fait attendre. Faut-il donc conclure que Jésus n'est pas le Sauveur, puisque, lui, il est déjà venu, même s'il doit reparaître dans la gloire à la fin des temps. Il est impossible pour eux d'être en relation avec le sauveur, c'est pourquoi Estragon se considérerait maudit (p.103) et damné (p.104) et s'exclamerait : «Nous sommes cernés!» (p.104) Impossible pour eux, comme nous l'avons vu plus haut, de bouger de leur borbier, impossible de se sauver,

---

mérité; mais lui n'a rien fait de mal." Et il disait : "Jésus, souviens-toi de moi quand tu viendras comme roi." Jésus lui répondit : "En vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis."»

impossible d'être sauvé. Comment, dans ces conditions, porter «sa petite croix» (p.87) sans se désespérer? En écho à Vladimir qui demande sans cesse au jeune messager de dire à Godot qu'il les a bien vus, Estragon demande : «Tu crois que Dieu me voit?» (p.108) «Il faut fermer les yeux.», lui dit Vladimir, qui ne répond peut-être pas à sa question mais lui dit comment «faire l'arbre». Quoiqu'il en soit, Estragon qui a suivi le conseil de son ami, chancelle, lève les poings et s'écrie : «Dieu aie pitié de moi!» «Et moi?», rétorque Vladimir choqué. «De moi! De moi! Pitié de moi!», continue Estragon. Faut-il voir un rapprochement avec les seuls autres personnages bibliques mentionnés, en lien avec Pozzo, qui sont Caïn et Abel, c'est-à-dire «toute l'humanité.» (p.118) Cette humanité qu'Estragon et Vladimir ont tant de mal à supporter serait-elle si pénible à vivre parce qu'ils se sont exclus des relations avec Dieu et avec les hommes comme Caïn? Pourtant, on l'a vu, ils clament leur innocence. Comme ils ne comprennent pas pourquoi un seul larron est sauvé, ils ne comprendraient pas pourquoi Caïn est rejeté par le Seigneur contrairement à Abel<sup>27</sup>. Ce serait le problème, le scandaleux mystère du mal qui aurait forcé les deux amis à se retirer du monde et d'eux-mêmes, à se retirer des lieux où le mal peut se faire sentir? Ce mystère du mal qui ne va pas sans celui, tout aussi scandaleux pour eux, d'un Dieu sauveur qui "permet" ce mal. Ainsi, ils attendent un sauveur inconnu d'eux qui les sortirait de leur souffrance face aux mystères de la vie humaine. Et cette attente est une obligation : «Il faut revenir demain.», dit Vladimir dans la répétition principale. Les protagonistes sont prisonniers de cette attente de la même manière qu'ils sont prisonniers de leur condition humaine qui serait essentiellement attente ou alors de la même manière qu'ils sont prisonniers de leur enfermement hors d'eux-mêmes. Peut-être un peu des deux. Pourtant, une fois encore, ils oublient une donnée de première importance. Déjà, ils ont omis la conversion du larron, qui fut cause de son salut; ici, ils négligent la parole de Dieu adressée à Caïn qui lui donne la clef pour se "relever" : bien agir.

---

<sup>27</sup>Gn 4,2b-8 : «Abel faisait paître les moutons, Caïn cultivait le sol. À la fin de la saison, Caïn apporta au Seigneur une offrande de fruits de la terre; Abel apporta lui aussi des prémices de ses bêtes et leur graisse. Le Seigneur tourna son regard vers Abel et son offrande, mais il détourna son regard de Caïn et de son offrande. Caïn en fut très irrité et son visage fut abattu. Le Seigneur dit à Caïn : "Pourquoi t'irrites-tu? Et pourquoi ton visage est-il abattu? Si tu agis bien, ne le relèveras-tu pas? Si tu n'agis pas bien, le péché, tapi

Nous avons vu qui Didi et Gogo attendent et pourquoi. Il importe à présent de voir comment Didi et Gogo attendent, comment ils se préparent à ce grand événement de la venue de leur sauveur. Que font-ils en attendant Godot? Agissent-ils comme Caïn ou comme Abel? S'ils font le bien, peut-être se "relèveront-ils" face au mystère du mal et du salut? Le font-ils? Il est impossible de répondre par l'affirmative. Est-il juste alors de dire que jamais ils ne font le mal, puisqu'ils ne font rien? Pas certain. Ce que l'on constate, c'est qu'ils se "divertissent". Comment leur en vouloir de prime abord? «Si notre condition était véritablement heureuse il ne faudrait pas nous divertir d'y penser.»<sup>28</sup> Peut-être est-ce pour cette raison que toute conversion leur est impossible; ils sont "sortis" se divertir. Tout un langage du jeu, à plusieurs niveaux d'ailleurs, montre ce divertissement. On retrouve leur "jeu" principal qui est de chercher quelque chose à faire pour passer le temps en attendant Godot. Tout ce qu'ils trouvent à faire tourne en dérision la noblesse, la grandeur humaine qui se trouve dans les actions telles que la pensée, l'aide aux autres et même la mort. Ils parodient l'humanité; ce qui fait dire à Estragon : «On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister?» Leur jeu les rend inconsistants, si l'on peut dire. Pourquoi en restent-ils à ce niveau? Parce qu'ils se considèrent un peu comme des marionnettes prises dans un autre jeu, celui de leur vie contrôlée par on ne sait quoi, on ne sait qui sinon Godot puisque c'est surtout à l'arrivée de son messenger qu'ils dévoilent ce sentiment. Comme ils y font d'ailleurs référence, ils ont l'air de vieux clowns, à la fois tristes et joyeux. Enfin, ils incluent les lecteurs ou les spectateurs, de façon directe dans leur jeu; le lecteur est ainsi compromis, forcé à embarquer dans le jeu de Didi et Gogo, du moins pour le temps de la lecture ou de la représentation. Ils jouent pour eux tout en leur renvoyant leur image, en quelque sorte, eux qui se "divertissent" pendant une soirée en les regardant. Il faut dire que ce jeu de miroir aux accents dramatiques ne se fait pas sans humour. Mais, au bout du compte, l'ennui prend vite le dessus sur l'amusement. La raison première est certainement que leur principale action, en attendant, est d'attendre. La répétition principale le montre clairement : «Pour quoi faire? - Attendre Godot.» Ils ne font rien qu'attendre et en ne faisant rien. Tout comme ils tournent en rond parce qu'ils sont dans le vide, parce qu'ils

---

à ta porte, te désire. Mais toi, domine-le." Caïn parla à son frère Abel et, lorsqu'ils furent aux champs, Caïn attaqua son frère Abel et le tua.»

<sup>28</sup>PASCAL, Blaise, *Op.Cit.*, pensée 70 (165bis), p.66.



sont nulle part, ils tournent en rond parce qu'ils ne font rien, parce qu'il leur semble impossible de faire quoi que ce soit. «L'ennui, c'est le quotidien réduit à lui-même. L'avenir bouché fait le présent irrespirable. Plus le temps leur était mesuré, plus il leur durait. La prison crée le pire des déserts : la solitude sans espace et sans liberté. Incapables de s'évader, ils n'avaient d'autre ressource que de se distraire. Se distraire du dégoût du vivre. Se distraire de la peur de mourir.»<sup>29</sup> En écrivant ces lignes, Gustave Thibon semble avoir songé à la vie de Vladimir et d'Estragon. Toute action autre que l'attente plus ou moins divertissante est impossible ou dérisoire ou insensée, comme Didi et Gogo le montrent très bien. Ils semblent hors de la question du bien et du mal, parce qu'ils semblent ne rien faire. Ils font figure de victimes oubliés. Or, ils agissent tout de même et toute action révèle une raison pour laquelle elle a été exécutée. Se divertir est la seule action dont ils sont capables dans leur "prison", non pas celle de la condition humaine mais celle du vide dans lequel ils se sont projetés hors d'eux-mêmes. Ce n'est la faute de personne d'autre qu'eux-mêmes s'ils se sont dépossédés, exclus de leur existence. Leur attente n'est pas attentive; elle est passive, elle n'est pas tendue vers l'"objet" attendu; elle est dénaturée en quelque sorte. Elle est perte de temps.

De même que le champ sémantique du départ renvoyait à l'espace, celui de l'attente renvoie au temps, une autre clef importante de l'œuvre. Le verbe attendre implique nécessairement le temps. Quel est le temps des personnages? Comme pour les lieux, on trouve peu de références explicites sur le temps. En quelle année se passe la pièce? Sûrement après la construction de la tour Eiffel puisque Vladimir y fait référence. «Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.» (p.10), précise-t-il de manière... bien imprécise. Les protagonistes n'en disent pas davantage sur l'année pendant laquelle se déroule la pièce. De même, ils sont incapables de dire quel est le jour de la semaine. Mais une chose est certaine : ils attendent Godot de la fin du jour jusqu'à la tombée de la nuit, c'est-à-dire dans une sorte d'instant sans épaisseur qui ne laisse même pas de temps à l'attente. Lorsque Pozzo demande l'heure dans le deuxième acte, Didi et Gogo répondent : «Sept heures?... Huit heures?... - Ça dépend de la saison.» (p.120) La nuit, il est certain que Godot ne vient pas, c'est trop tard; et l'on ne sait rien ou presque de la

<sup>29</sup> THIBON, Gustave, *Vous serez comme des dieux*, Paris, Arthème Fayard, 1959, p.63.

journée des deux amis. En ce qui concerne leur âge, Pozzo, qui a lui-même 60 ans, estime que Vladimir en a 60-70 ans. Ce qui paraît possible car ce dernier affirme qu'il y a peut-être 50 ans que lui et Gogo sont «tout le temps ensemble» (p.74). Mais on voit bien que le temps chronologique leur échappe, ou qu'ils s'en sont échappés. Comment être au rendez-vous sans tenir compte de ce temps? Quel autre temps règle donc leur vie? Il n'y en a pas. Même s'ils vivaient selon un temps plus important, il faudrait que ce temps prenne en compte le temps chronologique. Or, il n'en est rien. Ils sont presque sans passé et leur seul avenir est de revivre une succession de jours toujours semblables. Comment peut-il en être autrement, puisqu'ils s'empêchent d'être? En effet, ce sont des personnages sans mémoire et par conséquent sans identité et sans avenir. Vladimir empêche constamment son ami de raconter ses rêves ou tout autre histoire. A tel point que le texte est même écrit deux fois en lettres majuscules : «NE LE RACONTE PAS!» (p.19), «ASSEZ!» (p.20). Ils ne racontent rien ou bien ce sont des bribes d'histoires aussitôt interrompues, des souvenirs qui, nous l'avons vu, font continuellement référence à la mort. Ils sont sans histoire. Vladimir et Estragon semblent morts de l'intérieur à tel point que Didi ne sait pas s'il est malheureux ou pas et qu'Estragon oublie qu'il est malheureux. Ils sont absents. Comment croire dans ces conditions? Comment être présents au rendez-vous? Comment accueillir quelqu'un, le rencontrer<sup>30</sup>, si l'on est absent de soi-même? Hors d'eux, dans ce lieu qui forcément «ne ressemble à rien», absents, le rendez-vous devient impossible. Et pourtant, Estragon répond invariablement : «C'est vrai.», quand son compagnon lui rappelle qu'ils attendent Godot. Quelle est au juste cette vérité? Que tiennent-ils pour vrai?<sup>31</sup>

### Vérité

Vladimir et Estragon sont tellement absents, hors de l'espace-temps et, semble-t-il, de toute réalité, qu'ils font surgir un doute quant à leur nom, première expression, s'il en une, de leur identité. Ainsi, la confusion quant à l'espace, au temps et à Godot s'étend

<sup>30</sup>On remarque qu'il n'y a pas de vraie rencontre entre les protagonistes et les autres personnages, qui sont un divertissement (Pozzo et Lucky) ou un rappel de l'absence (le jeune garçon) et qui ne reconnaissent pas Didi et Gogo.

<sup>31</sup>Tenir pour vrai est le sens même de croire.

jusqu'à leur être même. Le jeune garçon appelle Vladimir monsieur Albert et ce dernier répond : «C'est moi.» (p.68) Et quand Pozzo demande à Estragon comment il s'appelle, celui-ci répond «du tic au tac» : «Catulle.» (p.51) Peut-être serait-il légitime, du moins pour le spectateur, de se demander si ce n'est pas là leur véritable nom, puisque les protagonistes emploient les surnoms de Didi et Gogo<sup>32</sup> pour parler entre eux. Dans le texte, les noms qui indiquent les personnages sont bel et bien Vladimir et Estragon. De plus, Vladimir dit son nom, une seule fois, au tout début de la pièce et il dit celui de son ami à la toute fin. Sont-ils donc confus ou "aliénés" au point de ne pas savoir qui ils sont? Et qui sont-ils? Il y a très peu d'indices sur leur identité. Une seule chose semble certaine : ce sont «des hommes» (p.115). Mais ils ne disent pas qu'ils sont d'origine divine, comme Pozzo le dit à propos de lui-même. Comme ils sont sans mémoire, sans histoire, ils se défont, si l'on peut dire, au gré de ce temps destructeur et ennuyeux qu'ils subissent. Voilà pourquoi ils n'arrivent pas à changer et pourquoi personne ne les reconnaît jamais (p.67). Estragon dit qu'il a été poète comme le nom de Catulle le rappelle peut-être. Il a raison d'en parler au passé; comment un créateur peut-il créer sans mémoire?<sup>33</sup> S'ils ont été, ils ne sont plus ou presque plus. D'où provient cette "chute", cette désintégration de l'être?

«*En attendant Godot* parodie une situation, révélée soudain dans sa rigoureuse nudité, celle de l'homme projeté dans l'existence et cherchant à résoudre sa propre énigme, ou plutôt ayant renoncé à la résoudre car les seuls points de repère, les seules clefs dont il dispose (la réalité de l'espace, celle du temps, celle de la matière) se sont révélées inutilisables. Ce qui se passe – ce «rien ne se passe»-- c'est l'absence, et c'est l'attente, au creux de cette absence, de quelque chose, de quelqu'un par quoi tout prendrait un sens. C'est cela être sauvé. Sauvé de l'absurde. Sauvé du scandale d'une vie que l'on ne peut ni vivre ni mourir, qui est proprement sans fin le temps qu'elle dure et dont il n'est possible de parler que sur le mode de la dérision.»<sup>34</sup>

Ce n'est pas la condition humaine en tant que telle qui abîme l'être, c'est le renoncement à résoudre son énigme; de la parodie on passe à la dérision. Il est assez aisé de voir

<sup>32</sup> Didi fait penser à : dis, dis. Mais leur parole est creuse. Gogo fait penser à l'anglais : go, go (va, va), mais ils ne bougent pas, ils ne partent pas.

<sup>33</sup> Catulle est un poète latin du premier siècle avant Jésus-Christ. En ce qui concerne la poésie, il est intéressant de remarquer que ce mot vient du grec et signifie création, laquelle est liée au divin, entre autres choses par les Muses, filles de Zeus et de Mnémosyne, la mémoire. Incapables de créer, Estragon et Vladimir sont incapables d'agir.

<sup>34</sup> SERREAU, G., *Op. Cit.*, p. 89.

comment ils sont "sortis" de leur vie, de leur être, pour quelles raisons ils sont littéralement incapables de se ressaisir. Tout leur échappe à tel point qu'ils s'échappent à eux-mêmes. Déjà, on a vu le vide, le néant, l'espèce d'enfer intemporel, ou plutôt atemporel, dans lequel ils sont projetés ou, devrait-on dire, dans lequel ils se projettent. Ce ne sont pas les repères spatio-temporels qui sont problématiques mais l'"utilisation" qu'ils en font. «L'illimité est l'épreuve de l'un. Le temps, de l'éternel. Le possible, du nécessaire. La variation de l'invariant. La valeur d'une science, d'une œuvre d'art, d'une morale ou d'une âme se mesure à son degré de résistance à cette épreuve.»<sup>35</sup> Estragon et Vladimir ne résistent pas aux épreuves. Il semble plutôt qu'ils tentent de passer outre, d'où le vide et l'inconsistance de leur vie. Ainsi, par rapport au temps par exemple, les protagonistes en sont prisonniers parce qu'ils tentent de s'y soustraire, qu'ils ne l'investissent pas; ils n'y trouvent donc pas la force de présence qui peut les faire basculer dans l'éternité dès à présent ou dans l'éternité à même l'histoire qu'est le présent; c'est alors que le temps prendrait tout son sens. «Tout se passe comme si le temps était nécessaire pour se départir de la nécessité du temps.»<sup>36</sup> L'homme qui abandonne la quête de son mystère abandonne du même coup la réalité dans ses éléments essentiels, tels l'espace et le temps, qui, au lieu de l'aider à cheminer, deviennent des voiles opaques qui le découragent, qui l'empêchent de toute avancée.

Didi et Gogo sont derrière eux-mêmes, perdus dans les régions les plus reculées de la misère humaine où la réalité, la vérité sont perdues de vue, où l'homme n'est plus que l'ombre de lui-même. Pas étonnant alors que le mot "rien" reviennent incessamment dans la pièce et que le savoir soit exclu. Vladimir et Estragon ne savent rien. Toute connaissance, si simple et si banale soit-elle, leur échappe. Ils n'utilisent leurs facultés que pour des divertissements et, encore, leurs facultés sont à ce point en suspens que leurs divertissements même en souffrent et leur causent de l'ennui. Si la raison ne peut venir à bout de tout, faut-il pour autant cesser de raisonner? «2 excès : exclure la raison,

<sup>35</sup>WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Flammarion, p. 109. Il s'agit d'une œuvre de la décennie précédente malgré sa publication tardive.

<sup>36</sup>NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne. Perspectives spirituelles et éthiques.*, Montréal/Paris, Médiaspaul, 2002, p. 334.

n'admettre que la raison.»<sup>37</sup> Les héros, ou antihéros, de Beckett sont en déséquilibre car ils ont cessé leur marche et sont tombés du fil de fer. Pour effacer le brouillard et reprendre le chemin, ils doivent revenir à leur vérité d'homme, capable de connaître, de savoir, de rencontrer. «Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne. – C'est vrai. – Ou que la nuit tombe. (*Un temps*.) Nous sommes au rendez-vous, un point c'est tout. Nous ne sommes pas des saints, mais nous sommes au rendez-vous.» (p.112) Décidément, il n'y a rien de clair pour Didi et Gogo. Pour être au rendez-vous, il leur faudrait d'abord être présent, être homme, être à la recherche de la perfection, du bonheur. On voit leur vérité, l'attente de Godot, bien incertaine. Ils attendent donc aussi que la nuit tombe, c'est-à-dire le moment où ils pourront partir mais pour revenir le lendemain (p.100). Le seul fait qui semble clair est qu'ils attendent tout court (p.109). Mais là encore, comme on l'a vu, leur attente n'est pas véritablement une attente. Serait-ce parce qu'ils dorment? À force d'attendre la nuit, se sont-ils endormis? Attendre Godot n'a alors pas de sens, puisque Godot ne leur apportera que le sommeil qu'ils recherchent. Le sommeil ou la mort. Ils n'en peuvent plus, comme ils le répètent à quelques reprises, de cette vie qui se déroule sous le signe d'une attente mortifère comme s'ils ne vivaient que pour attendre la mort. Leur est-il possible de se retourner, d'attendre véritablement, de recommencer à vivre? À première vue, la pièce est tellement cyclique qu'il semble impossible de sortir du "cercle vicieux". Cependant, sortant un moment des répétitions du jeu dérisoire auquel ils se livrent habituellement, Vladimir parle lucidement de son existence. Y a-t-il un salut possible pour eux?

---

<sup>37</sup>PASCAL, Blaise, *Op.Cit.*, pensée 183 (253), p. 110.

## 4.1.3 La brisure

VLADIMIR. - Mais non! Mais non! (*Un temps.*) Mais non.

ESTRAGON. - Je vais quand même me lever. (*Se lève péniblement.*) Aïe!

VLADIMIR. - Je ne sais plus quoi penser.

ESTRAGON. - Mes pieds! (*Il se rassied, essaie de se déchausser.*) Aide-moi!

VLADIMIR. - Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde.*) Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. (*Un temps.*) A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*) Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon.*) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit? *Il va et vient avec agitation, s'arrête finalement près de la coulisse gauche, regarde au loin.*

C'est la toute fin de la pièce (p.128) : Didi révèle le fond de sa pensée. Estragon, lui, à bout de force, semble avoir abandonné toute espérance. Pour la première fois, un des deux personnages entre en lui-même, premier pas vers la conversion; une conversion à la vie, à leur réalité d'homme. Enfin, Didi ne parle pas dans le vide; en d'autres termes, il n'est plus dans un mouvement de fuite, de sortie de lui-même. Ce qui le force malgré lui à dire cette parole qui secoue le lecteur est le doute perpétuel de son ami qui lui demande encore si Pozzo n'était pas Godot. Ramené au non-sens de ce qui constitue l'essentiel de leur vie, attendre Godot (ou la nuit), attendre qu'un sens survienne et leur permette d'être heureux; attendre sans attendre véritablement et sans savoir ce qu'ils attendent ni d'où ou de qui ils l'attendent, Vladimir, dans un sursaut de survie, réveille sa vie intérieure, ou du moins y revient. Au moment où il admet ne plus savoir quoi penser, il commence à penser et la mémoire lui revient. Un flot de questions jaillit alors,

concernant la vérité, la réalité de son existence. «Le mythe de la Caverne, la vie est un songe, le grand théâtre du monde – souvenirs classiques...»<sup>38</sup> Il est saisissant de constater que sa première interrogation, une fois rentré en lui-même, concerne son action par rapport à la souffrance des autres. Comme quoi la conversion, ou plutôt ici un premier pas qui pourrait mener vers elle en tournant l'être vers la lumière, mène au souci moral.

Mais Vladimir n'en est pas encore là. Dort-il? Telle est la question. Si oui, d'où vient ce sommeil et comment en sortir? Et Didi fait, sous forme interrogative, le résumé de la pièce en trois phrases. Étonnamment, une certitude surgit : demain sera pareil à aujourd'hui. Sauf que, s'il dort, quelles sont la vérité et la réalité de tout cela? L'inconsistance de son existence est telle qu'il a l'impression de ne pas exister véritablement. Est-ce la vie intérieure des protagonistes qui est ainsi endormie? Chaque jour, son sommeil continue sans qu'il se réveille vraiment. Son ami Estragon ne lui est d'aucune aide, lui qui cherche le sommeil constamment et qui dort, une fois de plus, près de lui. Vladimir est seul à chercher comment se réveiller. On pourrait dire qu'il ne peut compter que sur lui-même puisque Estragon ne peut pas se réveiller pour lui bien qu'ils pourraient se soutenir dans cet effort. Mais la vie de son compagnon se résume à ne pas savoir, recevoir des coups et manger. Limites de la raison, souffrance et limites du corps. Estragon n'est pas le seul dans sa situation. Une fois de plus, Vladimir dit que rien ne change et rien ne changera. Il reprend ensuite, en la modifiant, une phrase de Pozzo qui décrit la condition humaine dans toute sa cruauté : «Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.» (p.126) Cette reprise d'un même thème et dans les mêmes mots est exceptionnelle dans le discours de Vladimir parce qu'elle n'est pas une simple répétition servant à faire passer le temps, parce qu'elle n'est pas insignifiante, parce qu'elle ne fait pas partie du jeu dérisoire que semble être leur vie. La seule expression identique que Vladimir garde est «à cheval sur une tombe», le reste est beaucoup plus sombre que ce que raconte Pozzo si l'on comprend qu'il constate que la vie est belle bien qu'elle soit courte et se termine dans une nuit. La vie n'est pas un jour qui brille pour Didi; et la naissance n'est que la marque d'un sceau indélébile, celui de la souffrance et de la mort. L'énigmatique "fossoyeur-accoucheur" travaille

---

<sup>38</sup> THIBON, G., *Op.Cit.*, p. 39.

rêveusement. Rêve-t-il d'une autre destinée pour l'enfant naissant et pour lui-même? La vie ne mène-t-elle donc qu'à la mort? Le temps est-il seulement celui du vieillissement? L'espace n'est-il que lieu de souffrance et de plainte? C'est ce que dit Vladimir. Et les cris des protagonistes, où résonnent-ils? Estragon se plaint à quelques reprises dans la pièce mais il ne crie vraiment qu'une seule fois, on l'a vu, pour demander pitié à Dieu. Où sont tous ces cris? Absorbés dans la sourdine de l'habitude, répond Didi. Serait-ce là la source de ce sommeil qui empêche de crier sa souffrance et qui conduit à la mort? L'habitude serait-elle aussi ce qui empêche de savoir? Le réveil deviendrait alors la porte de sortie de leur interminable et insupportable enfer.

Vladimir sait bien, tout comme Estragon l'a déjà constaté aussi, que leur manière de vivre les empêche d'avancer et leur est un supplice qu'ils ne peuvent plus endurer. Et en prononçant ces paroles, Vladimir s'éveille peu à peu devant nous. Il ne réveille pas son ami comme à l'habitude parce qu'il se sent seul. La pensée et le réveil intérieur ont effectivement besoin de solitude pour advenir. Quelle belle finale à la pièce! Quel soulagement! C'est Godot qui vient! C'est Vladimir qui se rencontre, qui émerge, qui prend vie, un peu comme Pinocchio qui cesse d'être une marionnette et devient littéralement animé, propulsé par un souffle de vie intérieure. Mais tout s'écroule dans la dernière phrase : «Qu'est-ce que j'ai dit?» Lui est-il impossible de continuer à advenir à lui-même? Pourquoi cet oubli, ce refus d'être quelqu'un, une personne qui peut savoir, qui peut faire quelque chose, qui peut aller de l'avant sans aller seulement vers la mort? En effet il n'est plus lui-même, il n'est pas reconnaissable dans son jeu dérisoire qui reprend à l'arrivée du jeune messenger, qui ne le reconnaît pas.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup>Curieux tout de même que les seuls moments où on pressent un "sens" en train d'advenir soient le cri d'Estragon : 'Pitié !', une prière, et l'éveil de Vladimir. «Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure.» (Mt 25,13) Vladimir et Estragon ne savent ni le jour ni l'heure mais ils ne prient plus et ne veulent plus veiller...



#### 4.1.4 *En attendant Godot*. Synthèse

L'étude de deux actes de langage majeurs nous permettra de cibler l'essentiel et servira de courte synthèse.<sup>40</sup>

«Il faut revenir demain.»

On peut entendre ici : Nous devons revenir demain. Le contexte (C) est celui de toute la pièce en fait, celui d'une attente déçue liée à un désir de partir. Le locuteur (L) est Vladimir, mais il ne se nomme pas ou ne se rend pas présent à la première personne du singulier. La phrase sous-entend que Vladimir doit revenir avec Estragon; il parle donc aussi au nom de son ami. Mais une telle affirmation se présente en fait comme la réponse à un impératif impersonnel venu d'on ne sait où ou d'on ne sait qui : venez demain. Il reste que répondant à cet impératif, Vladimir le fait sien. L'interlocuteur (A) direct est Estragon. Mais on peut se demander si cet impératif concerne seulement Didi et Gogo. Sa force et sa forme ne peuvent-elles suggérer qu'il s'adresse à tous, à tous homme? Serait-ce aller trop loin que de voir ici la représentation d'un dialogue intérieur universel?, Vladimir et Estragon personnifiant le moi et le moi-même? On comprendrait alors pourquoi ils sont inséparables.

L'acte de référence (R) renvoie à un devoir maintes et maintes fois repris et auquel ils obéissent constamment : revenir demain. Ce qu'il faut, c'est être là demain. Est-ce pour cette raison qu'ils ne mettent jamais à exécution leur idée de se tuer? Mais pourquoi être là demain? Le lecteur n'est pas le seul à se poser la question, puisque Estragon la pose aussi à Vladimir. Ce devoir, serait un performatif corrélatif d'un premier acte de langage :

---

<sup>40</sup>Toujours analysé selon la formule suivante :  $E = C ( L : F ( R, P ) : A )$  où E= l'ensemble de l'acte de langage, C= le contexte, L= le locuteur, F= la force performative de l'acte, R= la référence, P= le contenu propositionnel et A= l'allocuteur. NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne*, Op.Cit., p.114.

«Attendre Godot.»

Si l'on se fie à la répétition de cet extrait de dialogue<sup>41</sup> tout au long de la pièce qui est ici quelque peu modifiée, on peut écrire ce performatif sous la forme suivante : On attend Godot. Le contexte (C) est celui de l'acte même, c'est-à-dire celui de l'attente de Godot qui ne vient pas, qui remet toujours à demain sa venue par l'entremise de son jeune messenger. Le locuteur (L) est Vladimir, une fois de plus. Mais une remarque s'impose : l'acte le plus important de la pièce est porté par un pronom indéfini. Vladimir et Estragon sont-ils des sujets indéfinis? Cet acte si important n'a aucun sujet dans la forme différente qu'il prend : «Attendre Godot.» Faut-il dire que personne n'attend? Un problème, déjà connu, est ici soulevé : celui de l'identité de Vladimir et Estragon, de leur substance, leur consistance. L'interlocuteur direct (A) est Estragon. S'agit-il ici d'un performatif ou d'un constatif? Le pronom "on" ferait pencher pour la deuxième option, mais portons d'abord notre attention sur l'acte de référence (R). La seule référence est Godot. Personnage indéterminé s'il en est, comme on l'a vu plus haut dans l'analyse. Vladimir ferait-il le constat d'attendre, de ne pas avoir le choix d'attendre en vertu d'une loi implacable? Mais d'où viendrait cette loi et de qui? De Godot? D'eux-mêmes parce qu'ils lui ont demandé quelque chose (p.23)? Leur attente est-elle vraiment une attente? Ont-ils le cœur disposé à une telle attente? L'attente serait-elle chez eux une trace de l'espérance essentielle à tout homme? Pour Estragon, le malheur est si poignant qu'il a, semble-t-il, démissionné. Il est tellement fatigué de l'attente qu'il ne se souvient pas qu'il attend; il ne se souvient pas que tout ce qu'il a à faire est d'attendre, attendre Godot. C'est lui qui pose les questions à Vladimir qui lui rappelle alors leur attente. On a l'impression qu'Estragon reste avec Vladimir parce qu'il est le seul capable de le ramener à l'essentiel, parce qu'il n'a pas le choix de demeurer près de cet essentiel. À moins que ce soit pour ne pas être seul, pour ne pas le laisser seul. Est-il possible d'attendre seul? La question se pose. Didi et Gogo, constamment ramenés à leur attente sont aussi constamment ramenés l'un à l'autre. Ce sont eux qui ont rendez-vous avec Godot, ensemble. Pozzo et Lucky, par exemple, n'attendent pas Godot. Pourquoi? Nul ne le sait. Peut-être seulement parce qu'ils ne le connaissent pas.

---

<sup>41</sup>Cf. p.171 de cette recherche.

Didi et Gogo croient-ils en Godot? Croient-ils qu'il viendra? Peut-on dire qu'ils croient à cause de leur persistance à être au rendez-vous? Mais sont-ils vraiment au rendez-vous? La venue du messager peut le laisser penser. Cependant, pour attendre quelqu'un, ne faut-il pas d'abord être en relation avec lui? L'attente n'est-elle pas un mode particulier de relation, de présence de l'autre à même son absence et de présence à l'autre dans l'attente de sa venue? Mais Vladimir dit qu'ils ne sont «pas encore» liés à Godot (p.27). Faut-il en conclure que ce lien commencera lorsque Godot se présentera au rendez-vous? Attendent-ils donc de le voir pour croire en lui? Pourtant, ils lui ont bien demandé quelque chose (p.23). De quelle manière? Une fois de plus, le lecteur l'ignore. Plus grave encore, Didi et Gogo semblent l'ignorer aussi. Attendre quelqu'un, n'est-ce pas une forme de lien avec cette personne? Si leur attente est sans lien, s'ils ne sont pas reliés, peut-on affirmer qu'ils ne croient pas? Et par conséquent qu'ils n'espèrent pas véritablement en Godot? Le seul lien qui existe dans la pièce est celui qui unit Estragon et Vladimir, et encore... Ils ne sont certains de rien, sinon qu'ils sont là. Attendre Godot signifie-t-il autre chose qu'être là? Parler ainsi de la condition humaine voudrait dire que l'homme est fondamentalement en attente, en attente de quelqu'un d'inconnu qui apportera le salut, sauvera de cette condition humaine qui n'est que souffrance, violence, vieillesse, décrépitude et mort.

Si l'attente est l'essentiel, il faut tout miser sur elle. Mais Vladimir et Estragon ne sont pas attentifs. «Je n'ai pas fait attention.» (p.23) Estragon est incapable de toute attention véritable et Vladimir réussit tout juste à sauvegarder la mémoire de cette attente. Le grand vide de cette pièce, la tragédie qu'elle met en scène serait celle de deux hommes qui ne font pas face à leur condition humaine, qui ne sont pas attentifs, qui ne font pas attention à ce qu'ils sont, à ce qu'ils doivent faire pour être vraiment ce qu'ils sont. Vladimir a deux éclairs de lucidité (pp.111-113 et p.128), deux moments de réveil, si l'on peut dire, à partir desquels il pourrait commencer à être attentif et cheminer, mais il ne parvient pas à sortir de la chaîne du sommeil pour veiller. Le cycle infernal ne se brise pas et l'histoire, en premier lieu leur histoire, ne s'ouvre pas parce qu'ils dorment et ne peuvent donc pas accueillir celui qu'ils attendent. L'attente, au lieu d'être véritable et de

les forcer à s'ouvrir, reste uniquement un grand jeu dérisoire. Ils jouent à vivre. Leur vie n'est que survie.

Didi et Gogo s'interdisent la possibilité de "croire en". Leur facultés sont en état de dormance. Ils n'arrivent même pas à "croire que" ou à "croire à", car leur raison elle-même est endormie. Ce sont des sujets croyants "fatigués", pour qui la vie est trop lourde à vivre. Mais en s'éloignant de qui ils sont, de leur intériorité qui rendrait l'éveil possible, ils s'empêchent d'entrer en relation avec "Godot", avec celui qui pourrait rendre ce fardeau plus léger. On pense ici à Thomas Becket qui ne nie pas le fardeau à porter mais entre dans une dynamique où ce fardeau ne l'écrase pas, ne le fait pas crouler de fatigue. On peut même dire que ce fardeau, la relation à cette charge et à celui qui y est associé, devient lieu de sens et chemin de salut.

## 4.2 *Les Chaises*, de Eugène Ionesco

### 4.2.1 Introduction

L'étude d'une pièce de Ionesco s'est imposée : il forme avec Beckett le couple des deux grands dramaturges du "nouveau théâtre". Il est naturel de lui donner ici une place qui lui revient. Nous terminons donc notre étude par une brève analyse d'une pièce qui «passe généralement pour le chef-d'œuvre de Ionesco.»<sup>1</sup> *Les Chaises* furent créées au Théâtre Lancy le 22 avril 1952.<sup>2</sup> L'auteur situe son œuvre dans un genre inhabituel : la farce tragique. S'il y a tragédie, c'est que l'homme y est aux prises avec une réalité inévitable et qu'il a des choix fondamentaux à faire. De tels choix se font à partir d'un horizon de sens qui détermine l'agir; le moral et le spirituel y sont donc directement concernés. Par contre, l'élément dominant n'est apparemment pas la tragédie mais la farce, puisque cette pièce est une "farce tragique" et non une "tragédie comique". Il est donc possible de prévoir des renversements de sens et une vision nouvelle de la réalité humaine comportant un aspect tragique à l'intérieur du cadre formel d'une farce. Cette catégorie renvoie le lecteur à l'essentiel car le comique n'est jamais gratuit, du moins chez les grands auteurs. Le paradoxe de la condition humaine risque fort d'être représenté dans cette coexistence d'éléments tragiques et comiques. On perçoit déjà un premier rapprochement avec la pièce de Beckett; il y en a beaucoup d'autres. Faut-il prévoir qu'il y sera fortement question de l'absurde qui comporte lui aussi un côté tragique et un côté comique? Sans anticiper les résultats de la recherche, il faut noter que le titre de cette œuvre est le seul des pièces choisies qui ne fasse pas allusion à un personnage. On peut pressentir dans ce titre même un indice de la crise du sujet, un sujet qui ne serait pas présent et qui laisserait voir, en même temps qu'un espace rempli d'objets, en l'occurrence les chaises, un vide immense. Le sujet face au vide, face à l'ultime question du sens. Avant de procéder à l'analyse, voyons d'abord le résumé de cette farce tragique.

---

<sup>1</sup>SERREAU, Geneviève, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966, p.44.

<sup>2</sup>Sylvain Dhomme assurait la mise en scène et le rôle de l'Orateur, Paul Chevalier jouait le Vieux et Tsilla Chelton la Vieille.

Dans un grand bâtiment situé sur une île, possiblement une tour, vivent le Vieux et la Vieille, qui ont eu, si l'on en croit leur entretien, une longue vie pénible et remplie d'échecs. Le Vieux est incapable d'exprimer ce qu'il veut dire au monde. C'est pourquoi ils attendent la visite de l'Orateur qui livrera au monde le message du Vieux destiné à sauver l'humanité. Aidé par sa femme Sémiramis, le Vieux Maréchal des logis reçoit plusieurs invités, tous invisibles, en installant pour eux des chaises qui encombrent vite toute la pièce. Séparés par la foule, ils entendent enfin l'Orateur arriver. N'ayant plus rien à espérer de la vie, puisque l'Orateur est enfin là, ils se suicident en se jetant chacun par une fenêtre. L'Orateur tente de s'adresser aux invités invisibles mais, comme il est sourd-muet, il ne parvient qu'à émettre quelques grognements, après quoi il écrit des lettres énigmatiques sur un tableau. Voyant avec mécontentement qu'il n'est pas compris, il part.

Bien que la structure de la pièce ne comporte pas d'actes et de scènes proprement dites, il est possible de délimiter des scènes par l'entrée et la sortie des personnages. A plusieurs reprises, le Vieux et la Vieille sortent de scène pour aller chercher des chaises; une seule fois, un personnage autre qu'eux entre en scène : l'Orateur. Il s'agit bien du "clou du spectacle", puisque cette avant-dernière scène de la pièce est préparée par une attente, un appel continu à la venue de cet Orateur et conduit au dénouement de la scène finale. Mais il faudra aussi prendre en compte plusieurs autres extraits de l'ouvrage, comme ce fut le cas pour l'analyse de *En attendant Godot*, qui sont inséparables de la finale. Après les élucubrations de ce vieux couple, le lecteur est fortement surpris, voire ahuri, de voir surgir ce «personnage réel»<sup>3</sup>, qui n'est pas invisible, imaginaire. La scène qui réunit les trois personnages est capitale : elle constitue le sommet dramatique de la pièce. C'est aussi le moment où l'on connaîtra enfin le message du Vieux, de même que son lien avec cet énigmatique Orateur. Ce thème du message revient inlassablement tout au long de la pièce, il en est pour ainsi dire le motif. Et ce message est surtout la raison de vivre du Vieux<sup>4</sup>; c'est à partir de lui que sera révélée une expérience croyante fondamentale.

<sup>3</sup>IONESCO, Eugène, *Les Chaises, suivi de l'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, 1992, p.78.

<sup>4</sup>«[...] il faut vivre, il faut lutter pour ton message...» (p.23) Toutes les citations de la pièce sont tirées de cette édition et les pages seront écrites entre parenthèses dans le texte.

## LA VIEILLE

Le voilà ! . . . (Silence ; interruption de tout mouvement. Pétrifiés, les deux vieux fixent du regard la porte no5 ; la scène immobile dure assez longtemps, une demi-minute environ ; très lentement, très lentement, la porte s'ouvre toute grande, silencieusement ; puis l'Orateur apparaît : c'est un personnage réel. C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier : feutre noir à larges bords, lavallière, vareuse, moustache et barbiche, l'air assez cabotin, suffisant ; si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur, lui, devra paraître irréel ; en longeant le mur de droite, il ira, comme glissant, doucement, jusqu'au fond, en face de la grande porte, sans tourner la tête à droite ou à gauche ; il passera près de la Vieille sans sembler la remarquer, même lorsque la Vieille touchera son bras pour s'assurer qu'il existe ; à ce moment, la Vieille dira :) Le voilà !

## LE VIEUX

Le voilà !

LA VIEILLE, qui l'a suivi du regard  
et continuera de le suivre.

C'est bien lui, il existe. En chair et en os.

LE VIEUX, le suivant du regard.

Il existe. Et C'est bien lui. Ce n'est pas un rêve !

## LA VIEILLE

Ce n'est pas un rêve, je te l'avais bien dit.

*Le Vieux croise les mains, lève les yeux au ciel ; il exulte silencieusement. L'Orateur, arrivé au fond, enlève son chapeau, s'incline en silence, salue avec son chapeau comme un mousquetaire et un peu comme un automate, devant l'Empereur invisible. A ce moment :*

## LE VIEUX

Majesté... je vous présente l'Orateur...

## LA VIEILLE

C'est lui !

*Puis l'Orateur remet son chapeau sur la tête et monte sur l'estrade où il regarde, de haut, le public invisible du plateau, les chaises ; il se fige dans une pose solennelle.*

LE VIEUX, au public invisible.

Vous pouvez lui demander des autographes. (Automatiquement, silencieusement, l'Orateur signe et distribue d'innombrables autographes. Le Vieux pendant ce temps lève encore les yeux au ciel en joignant les mains et dit, exultant :) Aucun homme, de son vivant, ne peut espérer plus...

LA VIEILLE (écho).

Aucun homme ne peut espérer plus.

LE VIEUX, à la foule invisible.

Et maintenant avec l'autorisation de votre Majesté, je m'adresse à vous tous, Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, mes petits enfants, chers confrères, chers compatriotes, Monsieur le Président, mes chers compagnons d'armes...

LA VIEILLE (écho).

Et mes petits enfants... ants... ants...

LE VIEUX

Je m'adresse à vous tous, sans distinction d'âge, de sexe, d'état civil, de rang social, de commerce, pour vous remercier, de tout mon cœur.

LA VIEILLE (écho).

Vous remercier...

LE VIEUX

Ainsi que l'Orateur... chaleureusement, d'être venus en si grand nombre... du silence, Messieurs ! ...

LA VIEILLE (*écho*).

... Silence, Messieurs...

LE VIEUX

J'adresse aussi mes remerciements à tous ceux qui ont rendu possible la réunion de ce soir, aux organisateurs...

LA VIEILLE

Bravo !

*Pendant ce temps, sur l'estrade, l'Orateur est solennel, immobile, sauf la main qui, automatiquement, signe des autographes.*

LE VIEUX

Aux propriétaires de cet immeuble, à l'architecte, aux maçons qui ont bien voulu élever ces murs ! ...

LA VIEILLE (*écho*).

...murs...

LE VIEUX

A tous ceux qui en ont creusé les fondations... Silence, Messieurs-dames...

LA VIEILLE (*écho*).

...ssieurs-dames...

LE VIEUX

Je n'oublie pas et j'adresse mes plus vifs remerciements aux ébénistes qui fabriquèrent les chaises sur lesquelles vous pouvez vous asseoir, à l'artisan adroit...

LA VIEILLE (*écho*).

...droit...

LE VIEUX

...qui fit le fauteuil dans lequel s'enfoncé mollement votre Majesté, ce qui ne l'empêche pas cependant de conserver un esprit dur et ferme... Merci encore à tous les techniciens, machinistes, électrocutiens...

LA VIEILLE (*écho*).

...cutiens, cutiens...

LE VIEUX

...aux fabricants de papier et aux imprimeurs, correcteurs, rédacteurs à qui nous devons les programmes, si joliment ornés, à la solidarité universelle de tous les hommes, merci, merci, à notre patrie, à l'État (*il se tourne du côté où doit se trouver l'Empereur*) dont votre Majesté dirige l'embarcation avec la science d'un vrai pilote... merci à l'ouvreuse...

LA VIEILLE (*écho*).

...ouvreuse... heureuse...

LE VIEUX, *il montre du doigt la Vieille.*

Vendeuse de chocolats glacés et de programmes...

LA VIEILLE (*écho*).

...grammes...

LE VIEUX

...mon épouse, ma compagne... Sémiramis ! ...

LA VIEILLE (*écho*).

...pouse... pagne... miss... (*A part.*) Mon chou, il n'oublie jamais de me citer.

LE VIEUX

Merci à tous ceux qui m'ont apporté leur aide financière ou morale, précieuse et compétente, contribuant



ainsi à la réussite totale de la fête de ce soir... merci encore, merci surtout à notre Souverain bien-aimé, Sa Majesté l'Empereur...

LA VIEILLE (*écho*).

...jesté l'Empereur...

LE VIEUX, *dans un silence total*.

... Un peu de silence... Majesté...

LA VIEILLE (*écho*).

...ajesté... jesté...

LE VIEUX

Majesté, ma femme et moi-même n'avons plus rien à demander à la vie. Notre existence peut s'achever dans cette apothéose... merci au ciel qui nous a accordé de si longues et si paisibles années... Ma vie a été bien remplie. Ma mission est accomplie. Je n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde... (*Geste vers l'Orateur qui ne s'en aperçoit pas : ce dernier repousse du bras les demandes d'autographes, très digne et ferme.*) Au monde, ou plutôt à ce qu'il en reste ! (*Geste large vers la foule invisible.*) A vous, Messieurs-dames et chers camarades, qui êtes les restes de l'humanité, mais avec de tels restes on peut encore faire de la bonne soupe... Orateur ami... (*L'Orateur regarde autre part.*) Si j'ai été longtemps méconnu, mésestimé par mes contemporains, c'est qu'il en devait être ainsi. (*La Vieille sanglote.*) Qu'importe à présent tout cela, puisque je te laisse, à toi, mon cher Orateur et ami (*l'Orateur rejette une nouvelle demande d'autographe ; puis prend une pose indifférente, regarde de tous les côtés*) ...le soin de faire rayonner sur la postérité, la lumière de mon esprit... Fais donc connaître à l'Univers ma philosophie. Ne néglige pas non plus les détails, tantôt cocasses, tantôt douloureux ou attendrissants de ma vie privée, mes goûts, mon amusante gourmandise...

raconte tout... parle de ma compagne... (*la Vieille redouble de sanglots*) ...de la façon dont elle préparait ses merveilleux petits pâtés turcs, de ses rillettes de lapin à la normandillette... parle du Berry, mon pays natal... Je compte sur toi, grand maître et Orateur... quant à moi et ma fidèle compagne, après de longues années de labeur pour le progrès de l'humanité pendant lesquelles nous fûmes les soldats de la juste cause, il ne nous reste plus qu'à nous retirer à l'instant, afin de faire le sacrifice suprême que personne ne nous demande mais que nous accomplirons quand même...

LA VIEILLE, *sanglotant*.

Oui, oui, mourons en pleine gloire. . . mourons pour entrer dans la légende... Au moins, nous aurons notre rue...

LE VIEUX, *à la Vieille*.

O, toi, ma fidèle compagne!... toi qui as cru en moi, sans défaillance, pendant un siècle, qui ne m'as jamais quitté, jamais..., hélas, aujourd'hui, à ce moment suprême, la foule nous sépare sans pitié. . .

J'aurais pourtant  
voulu tellement  
finir nos os  
sous une même peau  
dans un même tombeau  
de nos vieilles chairs  
nourrir les mêmes vers  
ensemble pourrir...

LA VIEILLE

...ensemble pourrir...

LE VIEUX

Hélas!... hélas!...

LA VIEILLE

Hélas!... hélas!...

LE VIEUX

... Nos cadavres tomberont loin de l'autre, nous pourrions dans la solitude aquatique... Ne nous plaignons pas trop.

LA VIEILLE

Il faut faire ce qui doit être fait!...

LE VIEUX

Nous ne serons pas oubliés. L'Empereur éternel se souviendra de nous, toujours.

LA VIEILLE (*écho*).

Toujours.

LE VIEUX

Nous laisserons des traces, car nous sommes des personnes et non pas des villes.

LE VIEUX ET LA VIEILLE, *ensemble*.

Nous aurons notre rue !

LE VIEUX

Soyons unis dans le temps et dans l'éternité si nous ne pouvons l'être dans l'espace, comme nous le fûmes dans l'adversité : mourons au même instant... (*A l'Orateur impassible, immobile.*) Une dernière fois... je te fais confiance... je compte sur toi... Tu diras tout... Lègue le message... (*A l'Empereur.*) Que votre Majesté m'excuse... Adieu, vous tous. Adieu, Sémiramis.

LA VIEILLE

Adieu, vous tous!... Adieu, mon chou!

LE VIEUX

Vive l'Empereur!

*Il jette sur l'Empereur invisible des confetti et des serpentins; on entend des fanfares; lumière vive, comme le feu d'artifice.*

LA VIEILLE

Vive l'Empereur!

*Confetti et serpentins en direction de l'Empereur, puis sur l'Orateur immobile et impassible, sur les chaises vides.*

LE VIEUX, *même jeu*.

Vive l'Empereur!

LA VIEILLE, *même jeu*.

Vive l'Empereur!

*La Vieille et le Vieux, en même temps, se jettent chacun par sa fenêtre, en criant « Vive l'Empereur ». Brusquement le silence; plus de feu d'artifice, on entend un « Ah » des deux côtés du plateau, le bruit glauque des corps tombant à l'eau. La lumière venant des fenêtres et de la grande porte a disparu: il ne reste que la faible lumière du début; les fenêtres, noires, restent grandes ouvertes; leurs rideaux flottent au vent.*

*L'ORATEUR, qui est resté immobile, impassible pendant la scène du double suicide, se décide au bout de plusieurs instants à parler; face aux rangées de chaises vides, il fait comprendre à la foule invisible qu'il est sourd et muet; il fait des signes de sourd-muet : efforts désespérés pour se faire comprendre; puis il fait entendre des râles, des gémissements, des sons gutturaux de muet.*

He, Mme, mm, mm.

Ju, gou, hou, hou.

Heu, heu, gu, gou, gueue.

*Impuissant, il laisse tomber ses bras le long du corps; soudain, sa figure s'éclaire, il a une idée, il se tourne*

#### 4.2.2 Analyse rhétorique et sémantique

L'analyse des verbes, des champs sémantiques, en particulier dans les didascalies, et des répétitions amène à un constat d'importance qu'il faudra développer : il y a une incohérence flagrante entre les paroles des personnages et le réel; on entend ici par réel l'univers de la pièce décrit par l'auteur dans les didascalies, ce que le spectateur peut voir. Ce thème du rapport à la réalité est directement lié à celui du message, très présent dans toute la pièce et tout particulièrement en son sommet. Une coupure importante dans la scène de même qu'une profusion de verbes et de marqueurs espace-temps nous forcent à analyser de manière précise, dans un deuxième temps, un passage que l'on pourrait qualifier de testament du Vieux. Il s'agit d'une petite tirade qui se termine ou se double par un court poème, lui aussi digne d'attention ne serait-ce que pour sa singularité littéraire. Enfin, dans un troisième temps, il sera pertinent de s'attarder à quelques actes de langage qu'aura dévoilés l'analyse des verbes et, en particulier, à ceux qui concernent directement la confiance.

#### Réalité

L'Orateur existe, il est réel, il est bel et bien là, présent devant les yeux du lecteur (ou du spectateur) et devant ceux, tout aussi étonnés, des personnages. Cet étonnement est normal de la part du lecteur qui est habitué depuis le début de la pièce à entendre parler les vieux avec des personnages invisibles, donc, semble-t-il, imaginaires. Pourquoi, de tous ces personnages, l'un d'entre eux serait-il réel? L'étonnement des vieux est, quant à lui, à la fois normal et étrange. Normal parce qu'on en vient à penser qu'ils sont conscients de vivre dans leur imaginaire; en effet, leurs propos sont divergents et incohérents à plusieurs reprises et, surtout, ils correspondent en rien à ce que l'on peut "voir" sur scène. Étrange parce que, juste avant l'arrivée de l'Orateur, ils affirment sans arrêt, dans une sorte d'incantation, qu'il viendra, qu'il vient, qu'il est là. Et celui qu'ils attendaient et que le lecteur s'était surpris à attendre aussi, arrive, dans un silence et une solennité dignes de la grandeur de l'attente qu'il avait suscitée.

À ce propos, il convient ici de remarquer l'ambiguïté dont sont marqués l'attente et le fait d'être sauvé. Oui, Ionesco aussi, comme Beckett, montre des personnages qui attendent quelqu'un et qui parlent d'être sauvé. Mais le Vieux et la Vieille attendent-ils un sauveur? Cela n'est pas aussi clair que dans le cas de Godot. Celui qu'ils attendent, c'est d'abord et avant tout l'Orateur; cela est certain puisque la soirée repose sur lui; il en est le conférencier, précisément l'orateur. Mais est-il attendu parce qu'il est le sauveur? Apparemment non puisque celui qui est désigné tel est l'Empereur (p.71) mais pour des raisons plutôt obscures. Peut-être parce que, comme il est là, il prend en considération la pauvre personne du Vieux (p.74) et qu'il prend donc aussi en considération son message (p.75). Seulement voilà, l'Empereur n'est pas "là". D'autre part, on pourrait aussi conclure que le sauveur est le Vieux ou, plus exactement, son message destiné à sauver l'humanité (pp.66, 73-74). La présence de l'Empereur signifierait donc que quelqu'un doit entendre le message du Vieux, être sauvé afin que le Vieux le soit aussi. «Sauver son âme en sauvant le monde!...» (p.66) Or, pour que son message soit entendu, le Vieux a désespérément besoin de l'Orateur parce qu'il a de la difficulté à s'exprimer. «Ah! J'ai tant de mal à m'exprimer... Il faut que je dise tout.» (p.26) Le véritable sauveur serait-il donc l'Orateur? Et si, pour qu'il y ait salut, il devait y avoir et un Empereur (celui qui reçoit le message) et un Orateur (celui qui donne le message) et un Vieux (celui qui "possède", qui a conçu le message)?

Quoiqu'il en soit, la présence de l'Orateur oblige à lui porter une attention particulière. Qui est-il? Il est à noter que c'est surtout et presque uniquement par les didascalies qu'il est possible de le connaître. Ce qui frappe l'esprit, c'est qu'il n'est pas décrit comme une personne mais comme un «type», celui «du peintre ou du poète du siècle dernier». Ses attributs, autres que vestimentaires, sont en général plutôt négatifs : cabotin, suffisant, apparence irréelle, solennel, immobile, indifférent, impassible. Son comportement antipathique surprend; on supposait que, porteur de son message, il était l'ami du Vieux. Or il semble qu'il n'en soit rien. Est-il vraiment l'Orateur? On pourrait en douter; seuls les vieux le reconnaissent. Il doit paraître plus irréel que les personnages invisibles. Tout concourt à cette impression. C'est le premier personnage réel qui entre en scène outre le couple et c'est le seul dont on ne soit pas sûr que ce soit bien lui et qu'il ne

soit pas un rêve, un fantôme; il est bien «en chair et en os» (p.78). Cette ambiguïté du personnage laisse perplexe. Qu'en sera-t-il du message? Qu'en est-il du lien entre le Vieux et lui? Car le Vieux a bien dû lui faire savoir le contenu de son message. À aucun moment l'Orateur regarde ou parle au Vieux; il n'existe aucune relation entre eux. Lorsque le Vieux lui parle, c'est tout comme si, lui le Vieux, était invisible. Sa présence est pire que son absence. Ce que fait l'Orateur pendant cette scène se résume à peu de choses : il salue la foule invisible, en particulier l'Empereur, signe des autographes et reste complètement étranger à la réalité du Vieux qui, pourtant, s'adresse à lui. Pire encore, il ne s'occupe que des invités invisibles. Ainsi, il y a une incohérence effroyable entre l'attitude de l'Orateur et celle du Vieux qui lui accorde une importance et une affection, semble-t-il, sans borne. L'Orateur semble faire partie du monde invisible et imaginaire des Vieux, un peu comme s'il était sorti de leur imagination pour nous apparaître. Cet homme en chair et en os est en fait un personnage totalement désincarné.

La distinction entre réel et irréel est si difficile à établir qu'il apparaît que la réalité n'a aucune consistance, la réalité des personnages s'entend. Seules les chaises, elles, sont bien réelles et considérées comme telles. Le deuxième temps de cette scène, après l'arrivée de l'Orateur, est une longue liste de remerciements qui concernent l'organisation de la soirée, son aspect matériel. Inutile de préciser que toutes les personnes remerciées sont absentes et n'ont rien à voir avec la soirée qui n'a rien d'organisée... Cette incongruité rend d'autant plus pathétiques les demandes de silence du Vieux auprès de la foule. Il s'adresse à tous; or il n'y a personne, ou presque. Ceux qu'il remercie sont les fabricants d'objets, de choses, par exemple ceux qui ont participé à la construction du bâtiment dans lequel ils sont. Comme chez Beckett, Ionesco renvoie les répliques aux spectateurs mais de manière moins directe. Il s'agit d'un jeu où le spectateur, ou le lecteur, se sent un peu comme l'invité des vieux puisqu'il est venu entendre quelque chose, un message pourrait-on dire?, écrit par un auteur et émis par des experts en art oratoire. Bien entendu, ce n'est qu'une comparaison mais comment ne pas faire le parallèle? La réalité à laquelle fait allusion le Vieux semble davantage être celle des spectateurs qui sont bien assis, qui ont été accueillis par l'ouvreuse, qui ont un programme dans les mains, etc. Mais il y a aussi le jeu des vieux entre eux qui s'ennuient

et qui s'inventent des jeux. (p.15) Cette soirée-conférence n'est-elle qu'un de leur passe-temps? Mais que faire alors de la réalité de l'Orateur? Fait-il partie de leur jeu? Les verbes, en majorité, renvoient donc à un vide, au sens où ils ne concernent qu'une réalité matérielle et ne font allusion qu'à des personnes absentes. De plus, les mots renvoyant au temps sont quasiment inexistantes dans la scène jusqu'à son troisième "temps" qui est la courte tirade ou ce qu'on appelle le testament du Vieux et que l'on verra plus loin.

Alors que les invités des Vieux sont carrément invisibles, absents, l'Orateur qui, lui, est présent, a comme caractéristique d'être plutôt absent par rapport aux vieux. Si tout le monde est irréel, qu'en est-il de la réalité des personnages principaux? D'abord, ils n'ont pas de noms propres donnés par l'auteur dans les didascalies, ils s'appellent le Vieux et la Vieille. Par contre, encore une fois voici une similitude avec Beckett, ils se donnent des surnoms : «mon chou» et «ma crotte» pour ne relever que les principaux. Pourtant, le Vieux dévoile le nom de la Vieille : Sémiramis.<sup>5</sup> Que penser de ce nom? Est-ce une autre lubie, un autre délire ou est-ce vraiment son nom? Être incapable de répondre c'est déjà répondre un peu. Que ce nom renvoie à un personnage légendaire, associé par surcroît à une des sept merveilles du monde n'est pas insignifiant. Un personnage légendaire peut aussi être qualifié soit d'imaginaire soit de célèbre, selon le cas. Que le Vieux "s' imagine" sa femme serait facile à admettre car le seul lien qu'il a avec une autre personne le montre en décalage par rapport à elle. Que sa femme soit un lointain écho du passé ou celui de son imaginaire, il n'est pas farfelu de le penser quand on remarque qu'elle va jusqu'à s'identifier à son écho dans la scène choisie, sauf pour quelques répliques qui donnent d'ailleurs plus de réalité à l'Orateur qu'à eux-mêmes. La célébrité et la réussite sociale ne sont pas pour autant à négliger parce que les vieux sont constamment en train de se projeter dans un imaginaire où ils sont extraordinaires, importants, exceptionnels. C'est ainsi que le Vieux affirme détenir un message qui peut sauver l'humanité. Peut-on voir là le regret d'une vie simple ou même un sentiment d'avoir raté sa vie, comme le supposent de nombreux dialogues dans le texte où la Vieille

---

<sup>5</sup>«SÉMIRAMIS ♦ Reine légendaire d'Assyrie et de Babylonie, femme du gouverneur Omnès puis du roi Ninos. Veuve, elle aurait guerroyé jusqu'aux Indes et aurait élevé de somptueuses constructions à Babylone, dont les célèbres jardins suspendus. →Sammuramat. » « SAMMURAMAT ♦ Régente d'Assyrie qui semble à l'origine du personnage légendaire de Sémiramis. », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

rappelle au Vieux qu'il aurait pu être quelqu'un de plus haut placé socialement, lui qui n'est qu'un simple Maréchal des logis? Le Vieux la porterait-il aux nues pour lui rappeler la même chose et pour la ridiculiser davantage au lieu de la dévaloriser franchement? Leur irréalité et leur manque de consistance seraient la conséquence du rang inférieur qu'ils occupent dans la société et qui leur cause grand souci? À cet égard, il convient de remarquer que tous les noms des personnages sont en fait des métiers, des positions et des fonctions sociales. Personne n'a de nom propre parmi ceux qui sont présents invisiblement sur scène. Et parmi les rares noms cités, on retrouve : François 1<sup>er</sup>, c'est la Vieille qui en parle pour dire qu'il lui est arrivé malheur et le Vieux rétorque qu'il est «fatigué de l'histoire française» (p.13); Stan Laurel, dans une didascalie, pour dire que le Vieux se gratte la tête comme lui pour imiter le mois de février à la demande de sa femme (p.16); Carel, un homme avec qui le Vieux s'est disputé tout comme il l'a fait aussi avec son frère et, semble-t-il, avec beaucoup de monde, ce qui expliquerait le fait qu'ils soient si seuls et si mal positionnés socialement (p.24). Le modèle social imité est donc le roi dans ses malheurs (cela explique peut-être le rejet de l'histoire par le Vieux) et le comique (fou du roi), celui qui appartient à une classe à part. Quant aux relations, elles sont plutôt difficiles, voire impossibles sans se disputer et finalement couper tous les liens.

Les personnages ne sont pas personnalisés. C'est le cas de l'Orateur qui est un type mais aussi des fonctions qui remplacent les noms. Les vieux sont-ils, eux aussi, des types? Ceux du vieux et de la vieille? Ou alors ceux de l'homme et de la femme considérés non pas comme des personnes accomplies, remplies d'une sagesse profonde, mais plutôt comme des êtres en décrépitude, autant physique que mentale. La déchéance physique, signe de l'approche de la mort, est un autre thème lancinant, commun à Ionesco et Beckett. Ces personnages cherchent-ils à fuir la réalité qui est trop difficile à supporter? Ont-ils abdiqué face à leur réalité d'être humain trop lourde à porter? Leur manque de réel, ou leur incapacité à faire face au réel, proviendrait plutôt de cette dépersonnalisation. Réduits à des fonctions, ils sont sans consistance par rapport à leur réalité essentielle d'être humain. Loin de ce qu'ils sont, de leur vérité, la réalité leur échappe; elle devient un vide dans lequel ils s'engouffrent, qu'il soit sous la forme d'une

réduction de la réalité à la matière, ici les chaises, ou d'une absence, ici de personnes avec qui entrer en relation. Ce manque de relation suppose même une incapacité à entrer en relation comme le montre leur "non-lien" avec l'Orateur. Sans personnalité et n'ayant pas de lien fonctionnel avec l'Orateur, il leur est impossible de l'approcher. Ils sont réduits à leur monde imaginaire qu'ils ont tout de même la chance de partager en partie (leurs histoires ne concordent pas toujours loin de là), du moins la chance de vivre côte à côte. Mais tout espoir n'est pas perdu. Le message destiné à sauver l'humanité, donc eux aussi, est sur le point d'être prononcé. Réussira-t-il à les faire entrer dans la réalité? Quelle réalité?

### "Message-testament"

Cessant de remercier les organisateurs de la soirée et les invités qui ont bien voulu y assister, le Vieux s'adresse tout à coup à l'Empereur non seulement en parlant pour lui-même mais aussi au nom de sa femme. La Vieille, pour sa part, ne fait plus écho au Vieux, elle arrête de répéter les paroles du Vieux pour prononcer les siennes propres. Beaucoup de verbes, de mots de lieux et de temps apparaissent dans leur discours. Il se passe quelque chose d'important; le lecteur assiste à une nouveauté, mieux à une éclosion qui fait suite, assurément, à l'arrivée de l'Orateur. Le Vieux parle-t-il enfin raisonnablement? Il semblerait que oui, puisqu'il fait un bilan de sa vie, de leur vie, qui tire sans doute à sa fin car il a 95 ans et sa femme 94 ans. Leur vie est à un point tournant : l'Orateur va enfin livrer le message du Vieux. Comment les vieux vont-ils continuer à vivre après cet événement sans précédent? Serait-ce enfin le retour à la réalité et, par conséquent, au bonheur possible, le début d'une existence réelle, assumée?

Étonnamment, les paroles du Vieux débutent de façon négative. Ce qui apparaît comme un nouveau départ pour le lecteur est considéré par lui comme une fin. Leur vie est terminée en quelque sorte, elle ne peut plus rien leur apporter. Au fond, leur a-t-elle jamais apporté quelque chose ou, pour parler avec les mots du Vieux, leur ont-ils jamais demandé quelque chose? «Notre existence peut s'achever dans cette apothéose...» (p.82) Ainsi, ils sont enfermés dans cette finale obligée, imposée par la présence de l'Orateur.



Le pouvoir n'est pas entre leurs mains, mais dans celui des aléas de la vie. Faut-il entendre par là qu'ils laissent leur vie se dérouler sans avoir aucun contrôle sur elle? Cela correspondrait à ce que l'on a constaté de leur rapport à la réalité, quasi inexistant. Par rapport à cette suspension, cette interruption de l'existence, il faut voir le nombre incalculable de points de suspension qu'il y a dans cette œuvre et que l'on retrouve évidemment dans ce passage crucial. Leur insatisfaction quant à leur vie leur viendrait donc du fait qu'elle ne leur a pas donné ce qu'ils avaient demandé : le prestige social. Encore là, ils manifestent leur incapacité totale à se construire, à bâtir leur vie. Il remercie pourtant le ciel pour ses «si longues et si paisibles années» (p.82) Le ciel et non pas Dieu; la dépersonnalisation va jusque là. Cependant, le Vieux soutient que sa vie fut remplie et sa mission accomplie. L'arrivée de l'Orateur ne leur donne donc aucune prise sur la réalité; le Vieux est toujours prisonnier de son imaginaire qui exclut maintenant sa femme. Il ne parle pas de leur vie ni de leur mission mais de sa vie et de sa mission. Ce glissement montre, semble-t-il, qu'un retrait dans l'irréel, dans l'imaginaire coupé de toute réalité empêche toute relation, tout prise en compte des autres. La réalité de son message est forcément en péril : s'il ne peut l'exprimer correctement ou même seulement l'exprimer, et qu'il n'a pas de relation réelle avec les autres, en particulier avec l'Orateur, son message ne sera jamais révélé contrairement à ce qu'il prétend. Il aura donc vécu en vain (p.82). Ce message peut-il être associé à cette "prise en charge" de la vie, à cet investissement dans l'existence, dans la réalité, qui se fait entre autre par la parole et par l'action qui caractérisent toute vie humaine? Sans doute. Le Vieux répète en fait, une fois encore et une fois pour toutes, qu'il n'a aucun pouvoir, qu'il ne peut rien. Le clou est enfoncé. Le problème de la communication est plus grave qu'il n'y paraît : non seulement le Vieux a du mal à s'exprimer mais il n'a rien à dire, puisqu'il a abandonné tous ses pouvoirs, à commencer par ceux de la parole, de la raison, de l'action. Le message est une autre lubie, celle à laquelle s'accrochent les vieux dans leur fol espoir que, ainsi, ce message en viendra peut-être à exister réellement; la présence de l'Orateur le donne effectivement à penser mais pour un bref instant seulement.

L'Orateur n'est pas l'ami du Vieux et le reste du monde est absent. Le renversement de situation qui ferait de sa vie banale et de son manque d'importance face

à la société et à l'humanité un message sauveur ne peut avoir lieu, justement parce qu'il remet tous ses pouvoirs à l'Orateur jusqu'à celui de lui inventer, pour ainsi dire, une vie quotidienne. Cette "désappropriation" de soi-même, littéralement, cette aliénation, cette folie du Vieux et aussi de la Vieille qui, elle, donne ses pouvoirs au Vieux, ne peut qu'aboutir à la mort. Leur mort intérieure, par la réalité de l'Orateur, va devenir mort réelle : ils pourront se décharger de leur vie et la lui laisser porter. Tout espoir de revitalisation intérieure sera concrètement anéanti. Même leur mort, il tente de la justifier, de lui donner de la grandeur en l'interprétant comme un sacrifice. Comment leur mort peut-elle être un don d'eux-mêmes alors qu'ils ne se "possèdent" pas? Ce sacrifice est imaginaire tout comme sont imaginaires le message et la grandeur espérée de leur vie. Le temps et les lieux dont ils parlent sont inhabités, vides, comme ces chaises. Toute action réelle mène à la mort, un autre vide. Les impératifs, à cet égard, confirment fortement cette situation. Dans le "testament", le discours d'adieu du Vieux, tous les impératifs sont adressés à l'Orateur; l'on sait pertinemment que rien de ce qui est imposé ne sera réalisé. Par contre, la Vieille répète deux fois «mourons», impératif que reprendra le Vieux par la suite. Tout ce qui conduit à la mort est bel et bien réel alors que tout ce qui parle de la vie s'anéantit dans le vide.

Le surprenant poème du Vieux, sorte de cadeau d'adieu pour la Vieille est d'une morbidité effrayante. Le seul verbe conjugué n'est pas anodin; c'est le verbe "vouloir". Il confirme ce qui vient d'être dit : tout ce qui pourrait porter à la vie conduit plutôt au néant. Ce que le Vieux veut, c'est la fin. La seule action commune possible semble être la mort : «ensemble pourrir...» (p.83) On ne peut pas vraiment parler d'action, ce qui explique peut-être que le Vieux ne parle pas non plus de mort, le dernier grand acte de toute vie. Il ne parle que de «finir», de «nourrir les vers» et de «pourrir». Seul le verbe "finir" impliquerait une action de leur part, et qu'ils réaliseront effectivement en se suicidant. Tout est orienté vers le sol, le sous-sol devrait-on dire; jamais un regard vers les hauteurs, vers la lumière, vers la beauté. Est-il possible que ce regard mal orienté empêche les vieux de voir la réalité et, au premier chef, la leur? Tout juste avant de réciter ses étranges vers, le Vieux nage en plein délire et ce délire préside à ces vers : «hélas, aujourd'hui, à ce moment suprême, la foule nous sépare sans pitié...»

(p.83) Faut-il penser que rien ne serait réel de ce qui émane de son poème? Voilà bien le summum du retournement de sens : le poème est la parole par excellence qui plonge, qui fait plonger dans le cœur du réel, de l'essentiel. À moins que le seul réel que le Vieux puisse voir soit celui de la mort mais dans un sens très restreint : celui du cadavre et de la fin de toute chose. Dans cette perspective, toute réalité de l'esprit et de l'invisible est rejetée, niée. Les «vieilles chairs» prennent toute la place, empêchent toute autre réalité de prendre place. La condition humaine n'est considérée que par tout ce qu'elle porte de misère et d'horreur; elle est réduite au délabrement qu'elle subit inévitablement dans l'espace-temps. Le délabrement va plus loin encore. Quand le Vieux, tout juste avant le poème, affirme que le Vieille a cru en lui, il est impossible de ne pas sursauter. Nous sursautons aussi car, avec ce verbe, il semble qu'un sens enfin soit rendu possible. Mais rien n'est plus étrange que cette affirmation. En effet inlassablement, pendant toute la pièce, la Vieille s'est plainte de ce que le Vieux aurait pu être plus que quelqu'un de bien, de mieux mais à la rigueur "quelqu'un" tout simplement. Que pourrait signifier, dans ces conditions, qu'elle ait cru en lui? Croire en quelqu'un, n'est-ce pas lui donner encore plus de réalité, de vérité? N'est-ce pas lui ouvrir toutes grandes les portes du réel afin qu'il l'investisse, qu'il s'y réalise, précisément? Or, on l'a vu, le Vieux sombre dans l'irréalité et la Vieille avec lui. Cependant, elle lui est restée fidèle. Peut-on voir là, un peu comme dans *Godot*, un reste d'espérance dans la relation de ce couple qui demeure uni malgré tout?

#### 4.2.3 *Les Chaises*. Synthèse

La croyance des Vieux en l'Orateur peut-elle être mise en doute de la même manière que la croyance de la Vieille en son mari peut l'être? Comme c'est le cas pour Vladimir et Estragon, un des deux personnages porte davantage la croyance. Ici, il s'agit du Vieux. Il conviendrait de porter attention à un acte de langage<sup>6</sup> important de ce

---

<sup>6</sup>Toujours analysé selon la formule suivante :  $E = C ( L : F ( R, P ) : A )$  où E= l'ensemble de l'acte de langage, C= le contexte, L= le locuteur, F= la force performatrice de l'acte, R= la référence, P= le contenu propositionnel et A= l'allocuteur. NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne*, Op.Cit., p.114.

personnage qui se rapporte directement à sa croyance : «Une dernière fois...*je te fais confiance*<sup>7</sup>...je compte sur toi...Tu diras tout...Lègue le message...» (p.84)

Le contexte (C) est celui de l'arrivée de l'Orateur, attendu depuis longtemps et enfin arrivé. Mais c'est aussi le contexte d'un adieu, du départ des Vieux qui se donneront la mort. Le locuteur (L) est le Vieux. L'interlocuteur (A) est clairement identifié par la didascalie qui précède cette réplique; il s'agit de l'Orateur. L'acte de référence (R) renvoie au Vieux et à son message. C'est lui qui «fait confiance», qui «compte sur» l'Orateur. Mais que vaut la confiance d'une personne qui est en état de décomposition? Car il faut bien le dire, le Vieux n'est pas seulement accablé par la vieillesse. Il dit porter un message rédempteur mais il est incapable de le livrer. Le problème du langage est assez manifeste tout au long de la pièce, comme toujours chez Ionesco. Le Vieux est dans l'impossibilité d'accéder à une parole signifiante. Ne se fait-il donc pas confiance? Il doit alors reporter toute sa confiance sur quelqu'un d'autre? Ce sera l'Orateur. Mais qui est-il? Est-il digne de confiance? Une chose est surprenante : l'Orateur n'est pas celui qui compose le discours; il n'est qu'interprète. Inconnu du Vieux, selon toutes les apparences, comment peut-il connaître son message et le dévoiler au monde? Il n'est pas un disciple du Vieux qui de toute façon ne peut être un maître, incapable qu'il est de transmettre quoi que ce soit. Sa femme elle-même semble ne pas connaître le contenu du message. De plus, l'Orateur ne manifeste qu'indifférence et rejet à l'égard des Vieux, comme s'ils étaient invisibles, semblables à leurs invités.

Le Vieux fait confiance à l'Orateur; lui seul est capable aux yeux du Vieux de dire tout ce que lui ne sait pas dire, de léguer le message qu'il n'arrive pas à dire. Après la mort des Vieux, toute cette confiance tourne au non sens, à la dérision, puisque l'Orateur n'en est pas un : non seulement il n'a aucune éloquence mais il est muet et il ne sait pas écrire de manière à être compris clairement. Il est possible de lire «ANGEPAIN», puis quelque chose qui ressemblerait à "adieu papa". (p.86.) Vaut-il la peine de se perdre en interprétations hypothétiques à propos de cet "angepain"? Les deux mots qui forment ce terme peuvent être associés directement au vocabulaire de la foi chrétienne, mais ce serait

---

<sup>7</sup>C'est nous qui soulignons. C'est cet acte de langage qui est étudié.

outrepasser le texte d'y voir une allusion pure et simple. Que signifie cet adieu, qui fait écho à l'adieu des Vieux? Était-ce cela le message : adieu papa? Qui est papa? Est-ce l'Orateur qui dit adieu à son père? L'Orateur serait-il leur fils? Un fils à qui ils n'auraient rien su transmettre et qui serait sans ressource, sans parole. Un handicapé spirituel? Ou bien l'Orateur se contente de dire, effectivement, le message du Vieux. Faut-il dire que cet adieu concernerait-il leur "abdication", leur suicide? Faut-il comprendre qu'ils n'en peuvent plus de supporter cette vie de misère qui va nulle part, qui n'a pas de sens? Les Vieux sont-ils incapables d'attendre de mourir physiquement, leur mort spirituelle étant invivable? Sont-ils incapables de faire face à la venue de celui qui était tant attendu? Mais qu'attendaient-ils : l'Orateur ou le message? Faut-il comprendre que le Vieux porte son salut en lui, si l'on peut dire, mais qu'il a cependant besoin d'une personne autre qu'un être humain pour libérer ce salut? Faut-il entrevoir là une allusion à quelque personne divine qui serait à la source de ce salut? Une fois encore, il ne faut pas lire ce qui n'est pas écrit, malgré la tentation.

Une seule chose est claire : tout ce sur quoi repose la croyance du Vieux s'avère inexistant. L'Orateur n'en est pas un et il n'y a pas de message; l'humanité ne sera donc pas sauvée. Est-ce parce qu'il sait tout cela que le Vieux se suicide avec sa femme? En se supprimant, il tue toute possibilité de transmettre le message qui fait corps avec lui. Mais s'il n'y a pas de message, il n'est rien; ou alors faut-il dire que parce qu'il n'est rien, il n'y a pas de message? Ce qui peut le sauver et sauver l'humanité n'est pas un message, mais un sauveur? L'arrivée de l'Orateur serait alors le coup fatal porté aux Vieux. Cette arrivée ferait jouer le dernier acte de leur jeu, certes dérisoire mais aussi quelque peu signifiant qu'est devenu leur existence. Ils ne peuvent supporter l'entrée dans leur vie de celui qui leur rappellera qu'il n'y a pas de salut possible : l'Orateur qu'ils attendaient comme un sauveur. Ils jouaient à attendre le salut, tel était le maigre sens qui les maintenait en vie. Maintenant qu'ils ne peuvent plus jouer, c'est la mort seule qui règne. L'Orateur n'est pas le sauveur puisque les Vieux continuent de jouer jusqu'à la toute fin; ce n'est pas lui qui mérite leurs dernières paroles, mais l'empereur. Les Vieux ne crient pas «Vive l'Orateur!» mais «Vive l'Empereur!» Leur vie n'avait pas véritablement de sens puisqu'ils feignaient de croire. Leur mort n'a pas plus de sens que leur vie. Ils se

tuent pour rien. Comme si vivre ou mourir ne changeaient rien. Pourquoi avoir attendu si longtemps? Avaient-ils tout de même quelque espoir qu'un sens pouvait être possible? Il semble plutôt que les Vieux, sujets croyants décomposés, aient tenu le coup jusqu'à ce que leur décomposition soit totale et les empêche de se tenir, de garder une forme, si difforme soit-elle.

#### 4.3 Sauve qui peut! Le sujet croyant "absurde". Synthèse

Le lecteur reste pantois devant le nombre de questions sans réponse que posent les pièces du théâtre de l'absurde. Il ne s'agit pas uniquement de pièces ouvertes à plusieurs sens possibles, mais de pièces où sont absentes toute affirmation claire ou toute croyance solide sur lesquelles pourraient reposer un sens. L'absurde présenté dans ces œuvres ne pointe pas vers un sens; il laisse l'homme sans lien, sans port d'attache, comme un cosmonaute qui serait projeté hors de son vaisseau et perdu dans l'univers flotterait sans contrôle et ne pourrait se diriger vers aucune destination... Il est différent en cela de l'absurde dont parle Camus : «La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.»<sup>8</sup> Aucune lutte véritable, aucun sommet ne sont envisagés chez Beckett et Ionesco.

Pourtant, l'attente est un élément fondamental lié au sujet croyant révélé dans les pièces de ces deux auteurs sur lesquelles s'est penchée cette étude. Cette attente, cependant, a comme horizon la mort. Elle est un jeu mortel : Didi, Gogo et les Vieux jouent à attendre un salut auquel ils ne croient pas vraiment. La croyance en Godot ne peut "tenir la route", ni celle qui concerne quelque message rédempteur. Alors le salut qu'ils promettent ne veut rien dire. Ces personnages ne font rien; ils n'attendent pas non plus, puisque toute attente suppose une attention véritable qui leur est impossible. Leur jeu leur est pénible parce qu'il ne fait que les enfoncer davantage dans le non sens et dans la mort. Jouant pour se divertir, pour détourner leur attention de ces réalités, de leur réalité, ils sont incapables de donner un sens à leur rapport à la souffrance et à la mort. Ces réalités les submergent au point qu'ils se noient. C'est ce qui arrive, littéralement,

---

<sup>8</sup>CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, *Op.Cit.*, p. 168.

pour les Vieux. Une mince lueur d'espoir peut être à peine entrevue chez Vladimir et Estragon parce qu'ils sont conscients, en particulier Vladimir, du jeu qu'ils jouent. À partir de là, ils pourraient irriguer tranquillement leur existence de vie, de sens, lui donner un horizon; mais la mort semble la plus forte. L'homme est un être voué à la mort. Il n'est que néant et misère. Ce constat ne peut être nié, mais il lui manque son verso : la grandeur de l'homme, qui lui vient de sa prise de conscience. Toutefois cette prise de conscience n'est que le début du chemin que l'homme doit poursuivre tout en sachant que ce chemin sera difficile. L'homme, en croyant en quelque chose ou en quelqu'un de grand, de transcendant qui attire en lui sa grandeur, la rend plus forte et l'aspire, pour ainsi dire, arrive à rester sur le chemin, à avancer. Il lui est alors possible d'attendre le salut parce que cette "grandeur", cette transcendance lui donne déjà toujours plus de sens, de vie et lui promet qu'il l'atteindra.

En nous montrant crûment un sauveur qui n'en est pas un en la personne de l'Orateur, Ionesco semble dire qu'il est vain d'attendre tout secours pouvant arrêter le jeu mortel de l'existence. Les Vieux se suicident parce qu'ils savent désormais, hors de tout doute, qu'aucun sauveur existe. La clef de l'énigme humaine, le "message" que l'homme sent au fond de lui, sa "grandeur" ne trouvent aucun écho. La misère de l'homme engloutit alors toute cette espérance qui cherche pourtant à jaillir de lui. La lucidité de Vladimir sur la condition humaine à laquelle l'homme est enchaîné, comme il est enchaîné à la mort, prend plus d'ampleur dans le deuxième acte de la pièce; cette petite lueur pourrait laisser croire au lecteur, malgré le côté répétitif de la pièce, que Didi et Gogo pourront peut-être s'en sortir. Ils pourront attendre un véritable sauveur, croire en lui et par là même donner un vrai sens à leur existence, la sauver déjà.

Mais le sujet ne peut espérer véritablement, comme il ne peut croire véritablement, parce qu'il n'est pas véritablement sujet. On perçoit chez les personnages une nécessité consentie de croire en même temps qu'une impossibilité effective de croire. Tout le tragique de ces pièces tiendrait dans cette opposition. Peut-être, alors, que la crise du sujet croyant ne serait pas une conséquence, mais une cause de la crise du sujet. Son

impossibilité de croire le déconstruirait comme sujet, puisque croire est un chemin obligé de sa construction, de son identité.

La croyance, avons-nous dit plusieurs fois, est l'affirmation d'un sens. Si l'absurde est le concept régulateur de l'interprétation des "choses", il devient impossible de même envisager le concept de croyance dans ce qu'on pourrait appeler non sans audace une sorte d'herméneutique nihiliste. À moins qu'on ose le dire, d'une croyance en l'absurde! En admettant cette hypothèse paradoxale, oxymorique, se profile aussitôt la première conséquence existentielle d'une telle "croyance" : la dissolution du sujet dans l'inconsistance qui est dans l'ordre de l'existence concrète ce que l'insignifiance est dans l'ordre de la connaissance et de l'interprétation. À moins que, par un coup de force, qui serait d'ordre plus spirituel qu'intellectuel, la conscience découvre quelque grandeur paradoxale à se saisir ainsi en instance de dissolution et, par ce retour même, se manifeste comme capable de dépasser l'absurde qui pouvait la dissoudre alors même qu'elle l'avait engendré.

Resterait à s'interroger sur l'origine de ce renversement, de ce retournement dont il semble difficile qu'elle ne soit pas dans l'homme sans être pour autant de lui. L'ultime conséquence existentielle ne serait-elle pas alors le silence, lieu où s'origine l'émerveillement.



## CHAPITRE 5

## ULTIMES SYNTHÈSES ET PERSPECTIVES

«Connaissez donc, superbe, quel paradoxe vous êtes à vous-mêmes. Humiliez-vous, raison impuissante! Taisez-vous nature imbécile, votre maître votre condition véritable que vous ignorez. Écoutez Dieu.» Pascal<sup>1</sup>

«Du fond de l'éternité je vis que l'amour unissait toutes choses comme les feuillets épars d'un grand livre universel.» Dante<sup>2</sup>

L'objectif général de cette recherche était articulé autour de la question suivante : quels visages du sujet croyant donne à voir le théâtre francophone des années '50? L'hypothèse de départ prévoyait trouver trois visages correspondant à la classification établie en trois catégories des auteurs : un visage religieux d'inspiration chrétienne chez les auteurs "néo-classiques", un visage non religieux fortement coloré par l'absurde et témoin de la crise du sujet chez les auteurs du "nouveau théâtre" et un visage teinté de ces deux tendances chez les "dramaturges-philosophes". Une ultime synthèse montrera comment ces différentes analyses convergent pour remettre en question cette hypothèse initiale. Tel sera l'objet des deux premières parties de ce dernier chapitre. La première partie montrera les trois visages inattendus du sujet croyant découverts par la recherche. Nous reviendrons ensuite sur deux éléments majeurs de la crise du sujet croyant; nous pensions que cette crise était portée principalement par les auteurs du "théâtre de l'absurde", mais l'étude montre qu'elle s'étend à tous les auteurs, soit comme la crise de l'intériorité, dans ses dimensions spirituelle et éthique, soit comme la crise de la dimension relationnelle du sujet. Nous terminerons par quelques perspectives.

---

<sup>1</sup>PASCAL, Blaise, *Pensées*, 131 (434).

<sup>2</sup>DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, in fine.

## 5.1 Trois visages

On a pu dire que le visage était la première manifestation d'un être humain comme sujet.<sup>3</sup> Le thème du visage est donc fort approprié parce que fort représentatif du sujet. Il nous en donne l'aspect, le portrait, l'image, la figure. Le visage est ce qui est visible mais aussi ce qui laisse entrevoir l'invisible. Il peut indiquer la personnalité ou simplement la personne qui se cache derrière le personnage, derrière les apparences. Le sujet se laisse aborder par son visage qui révèle sa vie, sans même qu'il le veuille. Car c'est bien la vie du sujet qui s'inscrit sur son visage et qui nous permet de l'approcher, de le connaître un tant soit peu. Généralement, c'est ce qui est le plus important chez lui, ce qui le fait vivre qui transparaît sur son visage; le visage "trahit" le sujet, aux deux sens du verbe. Le visage du sujet croyant devrait donc dévoiler ici le sens que le sujet donne à sa vie; en d'autres termes, il devrait rendre visible sa croyance.

Avant d'aborder les différents visages mis en évidence par la recherche, il importe de revenir sur les aspects du sujet croyant, sur les types de visages qui ont été repérés pour chacun des personnages principaux des scènes analysées. Avons-nous trouvé un visage religieux dans les pièces des auteurs "néo-classiques"? Le Becket d'Anouilh s'est montré comme sujet "étonné", alors que le Cisneros de Montherlant a fait voir un sujet "anéanti". Aucune trace importante de la dimension religieuse du sujet croyant n'est apparue; contre toute attente l'absurde s'est avéré fort présent dans ces deux pièces. Faut-il revoir la classification première des auteurs? Qu'en est-il des auteurs du "nouveau théâtre"? Chez Beckett et Ionesco, c'est respectivement un sujet "fatigué" et un sujet "décomposé" qui se sont dévoilés. Il est certain que l'absurde est très présent dans ces œuvres. Les auteurs apparemment opposés dans l'hypothèse de départ, c'est-à-dire Anouilh et Montherlant face à Beckett et Ionesco, formeraient-ils en fait un même groupe? Quant aux "dramaturges-philosophes" qui devaient se situer quelque part entre

---

<sup>3</sup>On pense particulièrement à la place première que Lévinas donne au visage : «Le visage n'est pas l'assemblage d'un nez, d'un front, d'yeux, etc., il est tout cela certes, mais prend la signification d'un visage par la dimension nouvelle qu'il ouvre dans la perception d'un être. Par le visage, l'être n'est pas seulement enfermé dans sa forme et offert à la main – il est ouvert, s'installe en profondeur et, dans cette ouverture, se présente en quelque manière personnellement.» LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté*, Albin

les deux, ils ne manifestent aucune part importante de la dimension religieuse; le sujet "avorté" de Camus et le sujet "esseulé" ou "isolé" de Sartre laissent plutôt clairement voir l'absurde. Si l'absurde est ce qui imprègne principalement tous les sujets croyants rencontrés, leurs visages ne se laissent pas qualifier uniquement par ce terme. Force nous est donc de reconnaître que le classement initial des auteurs tombe et qu'ils se rejoignent tous autour de l'absurde et, par là, de la crise du sujet, qu'ils manifestent tous.

Cependant, un auteur se démarque des autres par le sujet croyant qu'il présente, beaucoup plus positif mais, lui aussi, porteur de cet élément majeur de l'absurde. Il s'agit d'Anouilh. On se souvient de : «Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé - jusqu'au bout.» Ceci nous amène à préciser la notion d'absurde; elle peut s'entendre en plusieurs acceptions qui ne conduisent pas automatiquement à une réalité négative. Ainsi, ce n'est pas seulement un visage absurde qui a été découvert dans cette recherche, mais trois formes de visages plus ou moins colorés par l'absurde. Nous verrons pour chacun quels auteurs s'y rattachent, puisqu'il est désormais impossible de retrouver les trois couples d'auteurs bien déterminés et distincts que nous avons initialement classés. Tous les auteurs semblent en fait se rejoindre en un seul groupe. Malgré toutes leurs différences et leurs particularités, ils sont intimement unis par l'absurde ainsi que par la mise en évidence de la crise du sujet, plus précisément de la crise du sujet croyant. L'étude infirme donc l'hypothèse au point qu'un nouveau dessin du sujet croyant s'impose. Il n'était pas prévu que l'absurde envahisse toutes les pièces étudiées. Les visages présentés ici sont des traces, des indicateurs du sujet croyant des années '50 manifesté dans les œuvres analysées.

#### 5.1.1 Un visage souffrant

La souffrance est l'élément majeur qui perce de toutes les scènes analysées. Elle est donc présente chez tous les auteurs, mais on doit convenir qu'elle est beaucoup moins affirmée chez Anouilh. Les cinq autres dramaturges montrent des personnages qui vivent

---

Michel, 1983, cité dans DESCOULEURS, Bernard, *Repères pour la spiritualité*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 62.

une expérience déchirante, poignante et aiguë de la souffrance. Cette souffrance provient de leur expérience croyante même : non seulement il est difficile de croire, croire ne va pas de soi, il s'agit d'un acte ardu et souffrant mais aussi lorsqu'une croyance donne sens à la vie il est parfois déchirant de vivre à la hauteur de cette croyance. On peut distinguer trois pôles à cette souffrance : celui de la souffrance inhérente à la condition humaine, celui de la souffrance liée au vide, au néant, au rien, à l'absence, et celui de la souffrance causée par le combat spirituel. Dans tous les cas elle est liée à l'acte de croire, de donner sens, de tenir pour vrai.

### Souffrance inhérente à la condition humaine

L'homme est un être complexe, paradoxal, comme nous le rappelions dans l'introduction de cette recherche. Il n'est pas simple à l'homme de s'unifier autour d'un centre fort, d'un axe intérieur qui prend racine dans l'âme, d'une colonne vertébrale solide qu'il doit se donner afin de croître et d'avancer. Cette direction qu'il doit prendre, afin de ne pas s'égarer, de ne pas tourner en rond ou rester sur place, lui vient de l'objet de sa croyance, littéralement du *sens* qu'il donne à sa vie. L'homme déterminera donc ses actes selon ce sens, pour rester sur le chemin qu'il s'est choisi. Mais quelle direction prendre? Le sens ne va pas de soi. La vie intérieure non plus. Mais l'homme, selon la conception que nous en avons donnée en introduisant cette étude, n'a pas le choix de se mettre en route et d'avancer; sinon, c'est la mort. La difficulté vient de trouver ce sens. En quoi croire? En qui croire?

Même lorsqu'une croyance est identifiée, l'homme souffre de ne pas connaître cet absolu qu'il a découvert ou qu'il s'est donné. Cet objet de croyance reste souvent dramatiquement flou, indistinct, lointain. C'est le cas notamment pour le personnage de Becket, pour qui toutefois il n'y a aucune hésitation par rapport à cet objet de croyance. Il est clair pour lui qu'il croit à "l'honneur de Dieu"; cependant, la manière dont il en parle manifeste à la fois la grandeur de cette croyance et l'impossibilité pour lui de la comprendre totalement. On se souvient du «absurdement» qui claque soudainement au cœur de la scène étudiée. Mais Becket accepte tout de même que l'absolu lui échappe, le

dépasse. Il souffre, certes, de ne pas avoir le choix que les choses soient ainsi faites, qu'une transcendance s'impose et bouleverse sa vie au point qu'il doive, pour suivre son chemin, se défaire de son amitié pour le roi; mais, en même temps, il est heureux d'avoir trouvé un objectif à sa mesure, un sens qui le dépasse et qui lui permette d'avancer toujours. La croyance en un absolu dérange l'homme dans son aspect limité, le force à se dépasser, ce qui cause de la souffrance, mais qui en même temps correspond à cette soif démesurée que porte l'homme, qui se doit d'être plus grand que lui-même pour combler cette soif. Toutefois, il est aisé d'imaginer que l'infini porté par le fini puisse être un lourd fardeau.

Le caractère absolu de la croyance apporte de la souffrance, mais l'homme semble souffrir davantage si son objet de croyance n'est pas une transcendance véritable. Cisneros se trouve dans cette situation, lui qui voit toute sa vie lui échapper parce qu'il l'avait remise entre les mains du pouvoir temporel, c'est-à-dire en définitive du temps qui passe et qui emporte et détruit tout avec lui. La grandeur humaine souhaitée et vécue un moment, il est vrai, sous une forme toute humaine, tombe en poussière avec celui qui meurt. Cisneros est déchiré de se voir réduit à néant, mais il ne peut pas dire qu'il ne savait pas ce qui l'attendait. Kaliayev, lui, s'est trompé sur le caractère absolu de sa croyance. Son engagement sincère et total dans la Cause, l'objet de sa croyance ne peut donc le combler, car elle n'est pas infinie; elle ne peut donc pas répondre à son engagement. Dans les faits, Yanek n'est pas investi entièrement, même s'il croit l'être, parce que ce qui donne sens à sa vie ne donne pas sens à la totalité de son être. En effet, l'amour, une part essentielle de l'existence humaine, est mis de côté. Comment reconnaître, comment bien choisir, comment être certain de sa croyance?

L'acte de croire entraîne aussi la "souffrance de la raison" qui ne peut tout contrôler, tout saisir et tout comprendre; ce qui n'est pas facile pour chacun, est inacceptable pour certains. C'est le cas de Goetz, qui ne peut admettre que quelque chose échappe à son contrôle. Il n'est pas toujours facile de vivre le caractère limité et imparfait de notre humanité. Son orgueil ne supporte pas que sa personne puisse être limitée, surtout par une réalité supérieure, infinie, absolue. Mais sa souffrance disparaîtra-t-elle

lorsqu'il refusera une transcendance? La soif d'absolu inscrite en tout homme, la perfection qu'il recherche et tente d'atteindre sans cesse ne se tarit pas non plus chez lui. Mais il reporte cet absolu sur lui-même, de sorte que rien ne le dépasse ou que rien qui le dépasse ne peut faire irruption dans son existence. Enfermé, prisonnier sous le "ciel" qu'il est à lui-même, a-t-il pour autant atténué sa souffrance?

La situation absurde de l'homme à qui un sens à son existence n'est pas donné de soi, provoque inquiétude et angoisse face à cette condition de prime abord misérable. Dans une certaine mesure, il est normal que la raison s'effraie un temps de cette situation inusitée qui touche l'homme de toujours. L'homme ne peut échapper aux grandes questions existentielles et métaphysiques : d'où je viens?, où je vais?, pourquoi moi, en cet endroit et en ce lieu?, etc. Mais dans les pièces étudiées, il y a une exacerbation de cette angoisse existentielle, comme si l'homme ne pouvait sortir de cette première étape réflexive, de cette première constatation et que la raison se perdait dans cette peur, dans cette misère, dans cette faiblesse. Il est manifeste que Didi et Gogo de Beckett, de même que le Vieux et la Vieille de Ionesco ont perdu leur raison, en quelque sorte, face à l'absurdité mordante de la condition humaine. La raison se sent et se sait trop petite pour faire seule la lumière, elle est en plein désarroi. Ces personnages ont comme laissé tomber la quête, trop fatigante, trop épuisante. Or, arrêté en chemin, ou même à côté du chemin, le sujet est grugé de l'intérieur, il se décompose, s'endort... La souffrance n'en est que plus grande. La vie croyante nécessite des efforts, des efforts incessants, ou mieux, une attention continuelle, car plus le sujet croyant est désaltéré, plus il a soif et plus il avance.

**Souffrance surgie de la conscience du néant, du rien, du vide et de l'absence**

Plusieurs titres des pièces du corpus, après analyse ou même simple lecture, renvoient à ce thème multiforme. Par exemple, l'œuvre dramaturgique de Beckett nomme un personnage qui est absent et dont l'existence même est mise en doute. De plus, ce personnage est pour ainsi dire le personnage principal de la pièce, celui qui est attendu et dont l'existence et le salut des autres personnages dépendent. Cette absence est

dramatique. Plus tragique encore est le caractère nébuleux de Godot, le néant quasi total d'informations à son sujet et même, quand un rendez-vous avec lui est fixé, on en ignore le temps et le lieu, ce qui amène à douter de son identité. Qui est Godot? Est-ce Pozzo? La confusion est telle qu'elle provoque un vide; Didi et Gogo ne savent plus. Est-il possible qu'il y ait un sauveur? Ce sauveur est-il divin, transcendant? Rien, aucune réponse claire. Comment croire dans une telle opacité? Il s'agit d'une tâche pénible et douloureuse sans cesse recommencée. Le titre de la pièce de Sartre renvoie à deux personnages dont l'existence est, par contre, clairement niée dans la pièce. Toute transcendance est ainsi évacuée, c'est le vide autour de l'homme. Il est seul avec lui-même, seul dans le vide. Un être dans le néant ou un être de néant? Comment la croyance ne peut-elle pas être douloureuse lorsqu'il ne reste plus que l'homme seul, lui que l'on connaît si bien comme étant imparfait? Une fois encore, l'acte de croire devient difficile, il tourne ici l'homme vers son propre néant. La pièce de Camus montre pour sa part que les *Justes* ne sont pas totalement justes<sup>4</sup>. L'objet de la croyance, la justice des *justes* n'est pas vraiment de l'ordre de la transcendance, puisque, nous l'avons vu, elle exclue une réalité fondamentale : l'amour. Elle n'est pas parfaite. Il est donc normal que ceux qui veulent la mettre en pratique ressentent insatisfaction et désespoir. Croire est souffrant lorsque l'objet de croyance n'est pas l'absolu. *Les Chaises*, des objets, en disent long sur l'absence de personnes pour les utiliser; il n'y a que des objets qui prennent toute la place et en viennent même à séparer les Vieux. Comment croire quand il n'y a qu'absence? Comment croire qu'un être infini puisse exister quand le besoin le plus élémentaire d'entrer en relation ne peut être comblé? Les titres des deux autres pièces portent le nom du héros, ce qui laisse croire à plus de substance, plus "d'être". C'est le cas pour Becket, mais non pas pour Cisneros, en qui on a pu percevoir un sujet "anéanti". Se découvrir néant, l'homme est bien peu de choses, est une réalité terrible, "souffrante". Mais choisir une croyance qui nous maintienne, nous enferme dans ce néant, dans cette réalité humaine qui n'est pas toute la réalité humaine est bien plus souffrant encore.

---

<sup>4</sup>La grande-duchesse adresse cette réplique à Kaliayev : «Certainement, tu es injuste aussi. La terre est déserte.» CAMUS, Albert, *Op.Cit.*, p. 168.

La souffrance elle-même semble empêcher l'homme de croire à cause de son non-sens, comme si elle faisait le vide et rendait impossible toute venue d'un sens possible. À la souffrance de l'homme face au mystère du mal dans le monde, de la misère humaine, s'ajoute donc la souffrance de la difficulté de croire malgré ce mal. Comment croire tout en ne niant pas cette réalité du mal? Kaliayev, dans son combat pour un monde dont la misère aurait disparu, révèle que ce monde parfait ne peut être de l'ordre de l'histoire, car sa croyance relève de l'utopie. Mais si une réalité supérieure existe, et si elle est bienfaisante, comment peut-elle laisser subsister ce mal?<sup>5</sup> Comme les *Justes* n'ont pas reçu de réponse ou n'ont pas entendu de réponse, ils ont décidé de combattre seuls puisque, tout de même, il faut faire quelque chose. Mais leur souffrance est terrible parce qu'ils savent très bien qu'ils ne verront jamais la misère disparaître complètement. Pire, ils se rendent compte que leur combat lui-même génère de la souffrance, rend malheureux, non seulement les personnes victimes de leurs attentats, mais eux-mêmes. Les *Justes* combattent le malheur dans le malheur. Quel courage, mais quelle souffrance! Est-il possible de donner encore un sens satisfaisant à cette souffrance? Dans la pièce de Sartre, la réaction face à la souffrance est différente. Toute croyance pouvant donner sens à la souffrance est décrétée impossible. C'est trop difficile à croire, semble-t-il. Goetz décide donc qu'il doit s'organiser pour souffrir le moins possible, peu lui importe la souffrance des autres, de ceux qui ne sont pas de son côté. L'élimination d'une transcendance comme objet de croyance réduit ici l'homme à la loi du plus fort. Peut-on affirmer que ce sens soit satisfaisant? Chez Beckett, tout au contraire, la souffrance est tellement incompréhensible et injuste (qu'ont-ils fait pour mériter cela?) qu'ils ne peuvent attendre le salut que d'ailleurs, de quelqu'un d'autre. Mais, on l'a vu, il est difficile de croire en ce "sauveur". Dans la pièce d'Anouilh, Becket, malgré sa sérénité, ne comprend pas pourquoi le "monde est ainsi fait". Mais sa croyance lui permet de dépasser le non-sens de la souffrance en accédant à une réalité englobante, un mystère qui lui indique mais ne lui explique pas pour autant un sens à la souffrance.

---

<sup>5</sup>Nous retrouvons là la grande question que les hommes du XXe siècle ont adressée à Dieu, notamment après la Shoah.



L'acte de croire est douloureux parce qu'il renvoie aux réalités ultimes qu'il est impossible à l'homme d'évacuer, (mais tout en étant incapable) sans toutefois avoir la capacité de les comprendre de manière claire. Qui pourrait faire la lumière sur elles? L'homme est sans cesse en face de la vanité du monde. Comment croire quand tout est vain? Qu'est-ce qui vaut la peine? L'homme lui-même est pétri, en partie, de cette vanité, de ce vide, de cette poussière à laquelle il retournera. Si le vide est la substance du monde, que reste-t-il à faire, à vivre? Attendre que quelque chose, que quelqu'un vienne remplir ce manque? C'est ce que font Didi et Gogo. Mais ils n'attendent pas véritablement, au sens existentiel, spirituel; ils s'ennuient. Un peu comme s'ils erraient dans le vide, n'ayant aucune ressource pour se diriger, pour donner forme au monde qui les entoure, pour se donner forme à eux-mêmes. Ils ont «l'impression d'exister». Les Vieux s'ennuient et cherchent à passer le temps qui leur est fort long à eux aussi. On peut en dire autant en ce qui concerne le roi Henri II qui est comme perdu depuis le départ de son ami Thomas Becket. Leur intériorité est donc vide, inhabitée? Leur inconsistance, leur errance ne leur viendraient-elles pas de cette méprise? D'où peuvent-ils attendre, sinon du cœur d'eux-mêmes? Ainsi, dans toute la vanité du monde et de l'homme même, il existe un lieu d'où le sens peut surgir. Ceci est manifeste chez Becket qui, lui, vit au niveau de son intériorité et peut ainsi bâtir à partir de quelque chose de solide, de plus grand que lui mais qui fait aussi partie de lui. Vivre à ce niveau ne va pas de soi, mais semble être le seul moyen pour l'homme d'accéder à un sens qui soit vraiment humanisant, qui lui permette de faire pendant à la vanité de l'existence, sans pour autant la nier. Croire en l'intériorité n'irait donc pas de soi? Serait-il est aussi difficile de croire en l'homme que de croire en Dieu?

### Le combat spirituel

Il y a un mal qui frappe l'homme sans raison, sans qu'il ait rien fait pour le mériter, pour le subir, mais il y a aussi le mal moral, que l'on oppose généralement au bien. Pourrait-on dire que ce mal moral peut provenir, en partie du moins, de la décision de l'homme qui se laisse envahir par la vanité du monde, par le non-sens de la souffrance? Car si l'homme est conscient du mal, s'il le ressent, c'est qu'il est doué de

raison et qu'il peut agir. Il décide de ce qu'il fait. L'homme est libre. Abdiquer sa liberté, comme Didi et Gogo semblent le faire, dans une certaine mesure, c'est ne plus croire en l'homme, mais le réduire au néant. Croire serait donc d'abord et avant tout croire en l'homme? Mais comment croire dans les capacités de l'homme en apparence si misérable et si imparfait? Une fois encore, ne faut-il pas envisager ici la réalité intérieure de l'homme? Où s'enracine la liberté de l'homme? D'où peut-il faire le bien? N'est-ce pas de son être intérieur, du cœur de son être, lieu d'où le sens est possible, d'où la croyance est possible? Il faudrait donc croire en cette vie intérieure, en fait à la dimension spirituelle de l'être humain. Goetz a toutes les apparences d'un homme libre : il est volontaire, il décide seul de sa vie, il parle haut et fort et fait ce qu'il veut. Mais sa liberté lui permet-elle de faire le bien? Lui-même admet que non. Incapable d'accéder à la liberté véritable, différente de l'autonomie dont il fait preuve, il rejette toute notion de bien et de mal. Tout se tient chez lui; il nie Dieu, le bien, le mal et la vie intérieure. Il se refuse en fait au combat spirituel, celui qui place l'homme au cœur de lui-même face à sa condition, qui est condition souffrante, et lui impose de choisir entre la vie et la mort, entre le bien et le mal, entre le néant et l'être, entre le sens et le non-sens. Ce combat lui impose de se donner un chemin, de croire en quelque chose ou quelqu'un puisqu'il n'a pas le choix de croire pour avancer et il n'a pas le choix d'avancer pour vivre. Goetz affirme qu'il n'y a pas de combat à mener, que tout cela est illusion qui emprisonne l'homme dans des peurs qui l'empêchent d'avancer. Goetz a fait semblant d'engager la lutte entre le bien et le mal, mais il s'est refusé au combat parce qu'il était trop difficile, trop souffrant de ne pouvoir être capable de faire parfaitement le bien. Pourtant, il sait très bien qu'il est imparfait, qu'il ne peut donc agir qu'imparfaitement. Là est justement le combat. Dans quel cadre, selon la croyance "en quoi" ou "en qui" décider de l'action pour qu'elle mène à toujours plus de sens, tout en admettant son incapacité à agir parfaitement selon cet objet de croyance qui, lui, est parfait?

Croire est un combat. Ce combat spirituel pose la question qui revient sans cesse, de l'action ou de l'inaction de Dieu dans l'histoire, de son silence. C'est un combat dans lequel l'homme, dans sa liberté, semble seul mais aussi dans lequel il peut être accompagné, supporté, par l'objet de sa croyance; cela n'empêche en rien la souffrance,

mais peut la rendre tolérable, voire féconde. Il y aurait une première étape du combat qui consisterait à croire que la vie, le bien, etc, sont possibles malgré le mal, la vanité, etc. Arriver à croire à quelque chose de transcendant, d'absolu en somme. Ensuite, les yeux fixés sur cet objet de croyance, le combat se poursuit pour vivre, agir selon cette croyance et continuer de l'approfondir. Goetz, au contraire, a les yeux fixés sur lui-même; il est un sujet solitaire, isolé, par sa décision et non pas à cause de sa condition. Son seul combat sera celui de sa survie, selon la loi de la jungle. Refusant le combat spirituel, il s'isole. À l'opposé, Becket a maintenant les yeux fixés sur le Tout-Autre et il se rend compte que seul l'absolu pouvait le satisfaire. Il mène ensuite le combat même de cet absolu au cœur du monde. Le combat spirituel est celui de la présence de l'éternel au cœur du temps, du bien à travers le mal, de la vie malgré la mort; le combat de l'homme qui veut être présent à lui-même et, par là, aux autres, qui s'oublie pour se retrouver, qui se donne pour se recevoir. Becket est un sujet "étonné" de cette condition humaine qui prend alors une toute autre dimension. Rendu attentif par cet étonnement, Becket entre en relation, est mis en relation par ce combat lui-même.

Vladimir et Estragon sont des sujets fatigués, épuisés. Est-ce à cause de cette lutte intérieure? Au contraire, il semble que ce soit par absence même de lutte. Ils ne font rien, leur attente même n'est plus un acte; ils se placent en dehors de toute lutte pour le bien ou le mal, ils abdiquent leur liberté. Se mettant en dehors de toute vie intérieure possible, ils s'empêchent ainsi de pouvoir lire les signes de l'action de Dieu, ou de pouvoir l'entendre. Ils se placent ainsi dans l'incapacité de rencontrer Godot. Pourquoi n'iraient-ils pas chez lui? Pourquoi ne pas suivre le jeune messager? Se rendent-ils vraiment au rendez-vous avec Godot? Ils ne changent pourtant jamais d'endroit, ils sont immobiles, ils ne sont pas en route. Pour accéder à un salut possible, à une réalité qui sorte l'homme de sa misère, l'homme doit être en route, il doit vivre, et la vie est alors un combat. Mais si le combat est seulement celui de la jungle, si le combat n'est pas combat spirituel, la vie se laisse envahir par la mort, le néant. L'homme se doit d'être le combattant du grand combat pour s'élever au-dessus de lui-même. Paradoxalement, là est sa vérité, sa réalité. D'où l'étonnement de Becket. Cisneros, pour sa part, a trop goûté le pouvoir au cœur de la jungle pour arriver à s'en défaire. Sa souffrance est extrême parce qu'il a vu, comme

Becket, où se trouverait le vrai "pouvoir", c'est-à-dire où est la vie, la source de sa vie, mais il perd son combat intérieur. On peut se demander d'ailleurs s'il combat vraiment. Ne se contente-t-il pas de parler du combat qu'il devrait livrer sans le mener?

Tous ces personnages semblent mettre en évidence, par leur propre défaite existentielle une loi centrale : l'homme doit trouver son centre, son point d'appui, afin de trouver une posture humaine et humanisante qui lui permette de se tenir debout et d'avancer. C'est pour lui une question de vie ou de mort. Vie et mort spirituelle d'abord et avant tout. Mais quelle autre vie existe si l'on n'admet celle-là? Dans les scènes choisies, le seul personnage qui soit humanisant, Becket, est aussi celui qui est le plus vivant, c'est-à-dire totalement présent : il a de bonnes relations, il avance, il n'a pas peur, il n'est pas prisonnier de la vie terrestre vouée à la mort. Sa croyance en «quelque chose» d'éternel lui promet l'éternité à laquelle il participe déjà, ce qui lui donne la force de continuer son combat qui, on l'a vu, demeure le combat entre le temporel et le spirituel. Ce qui lui permet de donner sa vie.

### 5.1.2 Un masque mortuaire

Le sujet croyant en donnant un sens à sa vie donne aussi un sens à sa mort<sup>6</sup>. Aussi est-il normal de retrouver le thème de la mort dans des œuvres qui montrent des personnages à la croisée de leur chemin, forcés de donner ou de clarifier le sens qu'ils donnent à leur existence. Ce qui est surprenant, par contre, est la manière dont la mort est présente dans ces pièces : elle envahit le lieu de la vie elle-même. Serait-ce parce qu'elle n'a pas de sens, entraînant ainsi la vie elle-même dans le non-sens, la mort, le chaos? L'univers et la personne elle-même deviennent informes et inanimés. Il y aurait là un signe flagrant de la difficulté, voire de l'impossibilité dans laquelle l'homme se trouve de donner un sens à sa vie, un sens qui corresponde vraiment à ce qu'il est et qui soit ainsi capable de le soutenir dans sa marche existentielle. Là où la vie devrait faire irruption et

---

<sup>6</sup>Telle est la leçon de Camus dans *Le mythe de Sisyphe*.

envahir son existence, l'homme se plonge dans la mort. Que se passe-t-il? «Oui, que se passe-t-il?»<sup>7</sup>, comme le demande si justement Cisneros.

Dans toutes les pièces du corpus il y a mort d'homme, sauf dans *En attendant Godot* où la mort est toutefois omniprésente. L'absence de sens ou un sens qui ne soit pas à la hauteur de l'homme peuvent-ils mener jusqu'à la mort physique? Le cardinal Cisneros semble en être un exemple frappant. Mais il importe de porter attention à la relation que chaque protagoniste entretient avec la mort parce que ce masque mortuaire qui apparaît sur le visage des héros n'est pas nécessairement en lien avec "leur" mort. En effet, Becket, le seul qui ne porte pas ce masque mortuaire, meurt tout de même à la fin de la pièce.

### Violence et mort

Non seulement la mort occupe une large place dans ces pièces, mais elle est liée à une grande violence. On peut considérer la mort comme une réalité violente en soi, bien évidemment. Les réactions qu'elle provoque chez l'être humain peuvent aller de la révolte au fatalisme. Becket est le seul personnage de notre étude dont la relation avec la mort soit empreinte de paix. Il est aussi le seul qui ne soit pas violent. Et il est le seul qui soit véritablement en relation avec lui-même, avec les autres et Dieu, c'est-à-dire le seul qui ne soit pas seul, isolé, prisonnier, esclave de quoi que ce soit et de qui que ce soit. Le seul qui soit libre en fait. Y a-t-il un lien direct entre ces éléments : relation pacifiée avec la mort, non-violence, dimension relationnelle "comblée" et liberté réelle? Si oui, quel est ce lien? Tout porte à penser que c'est l'objet même de la croyance de l'archevêque de Cantorbéry qui conduit à cette paix. Becket a un visage de vie. D'où lui vient cette lumière qui l'irradie, sinon de "l'honneur de Dieu"? C'est à partir de son adhésion à cet honneur qu'on a remarqué un tournant, un changement de vie, à la lettre, une transfiguration, si l'on peut oser ce terme. Par un curieux retournement de situation, c'est Becket qui est victime de la violence des autres, au point qu'il sera assassiné à cause même de sa foi. Tout se passe comme si ceux qui sont envahis par la mort sont incapables

---

<sup>7</sup>MONTHERLANT. Henry de, *Op.Cit.*, p. 107.

de supporter la présence d'une personne rayonnante de vie. En le tuant, ne savent-ils pas déjà qu'ils ne pourront pas l'atteindre, que sa mort ne le fera pas mourir à tout jamais? Vie et mort sont ici présentées chacune sous une double perspective. La vie qui est vie (vie-vie) et la vie qui est mort (vie-mort), la mort qui est mort (mort-mort) et la mort qui est vie (mort-vie). Nous parlions plus haut de question de vie ou de mort, il importe d'y voir clair!

La manière d'approcher ce thème peut se faire selon les catégories du spirituel et du temporel, déjà abordées en lien avec le combat spirituel qui refait ici surface. Les yeux qui voient selon un filtre temporel en restent à la surface des choses; ils ne voient pas au-delà des apparences premières. L'optique temporelle considère par exemple le temps comme un élément destructeur qui emporte tout sur son passage, qui gruge l'existence humaine jour après jour jusqu'à la mort qui en est la fin, le but, le butoir. Elle voit le temps et le lieu du monde comme le seul temps et le seul lieu possibles. En fait, c'est voir la vie selon les yeux de la chair<sup>8</sup>, c'est-à-dire considérer l'humanité dans sa faiblesse, sa fragilité, son insuffisance, son imperfection. C'est considérer la vie comme un combat pour être le plus fort dans ces conditions difficiles, parce que l'homme, malgré sa misère, se rend bien compte de toutes ses capacités et de tous ses pouvoirs, en particulier lorsqu'il se trouve face aux autres hommes. Les relations que l'homme établit alors se font sous le signe de la lutte, des rapports entre dominants et dominés parce qu'il veut acquérir le plus possible. Il s'agit d'une vision "matérialiste", d'une pensée qui s'appuie sur le domaine de l'avoir, du pouvoir. Aucune transcendance, aucun absolu ne fait partie de cette optique, sinon un absolu illusoire puisque l'homme y a divinisé, absolutisé quelque chose de relatif, quelque chose qui n'est pas plus grand que lui, qui fait partie uniquement du domaine de l'histoire. Selon cette vision des choses, la vie devient mort (vie-mort), puisque la soif spirituelle de l'homme, la quête d'infini inscrite en lui est faussée parce que portée sur un objet qui n'est pas de cet ordre, ou simplement niée. Effectivement, comment l'homme peut-il être en vie véritablement s'il rejette une part essentielle de ce qu'il est, sa «part la plus profonde»?<sup>9</sup> Sa vie est déjà mort, et sa mort physique sera la

---

<sup>8</sup> Au sens biblique.

<sup>9</sup> MONTHERLANT, Henry de, *Op.Cit.*, p. 100.

dernière mort (mort-mort), sans espérance que quelque chose subsiste, puisque l'ordre strictement temporel est voué à la mort.

*Le Cardinal d'Espagne* présente clairement un tel masque mortuaire qui cache le visage véritable de l'homme qui est vie. Cisneros opte pour un objet de croyance qui l'enferme dans un processus mortifère; il consacre sa vie au pouvoir. Sa recherche sans cesse grandissante de pouvoir, de contrôle sur toute chose et sur toute personne lui façonne un masque de mort. Ce masque l'isole, au point qu'il est incapable d'établir des relations saines avec ceux qui l'entourent car il les chosifie, les traite en moyens pour assouvir sa soif de puissance. Son attitude méprisante et manipulatrice ainsi que sa dureté sont manifestes. Cisneros a une manière d'être qui est également violente envers lui-même. Son isolement s'établit aussi par rapport à lui-même. Il fuit, comme il l'admet lui-même, ce qu'il y a de plus important en lui, son être spirituel. Ainsi, il fuit sa réalité profonde. Son masque l'empêche de se voir et de voir la vie. Il sait pertinemment, il se rend compte que les fondations de son existence ne sont pas solides, qu'il est voué au néant s'il ne les change. Cependant, au lieu de se défaire de ce masque mortuaire qui le fige (même dans son attitude physique) et l'empêche de respirer, il s'y enferme, par orgueil, par peur, pour y mourir. Cisneros est un sujet croyant "anéanti" parce qu'il a misé jusqu'au bout sur un sens, une croyance qui ne pouvait le combler parce qu'elle n'était pas ajustée à toute la réalité humaine, à ce qui en lui dépasse la simple réalité humaine. La mort l'effraie parce qu'elle n'est que néant, tout comme sa vie. Sa mort est presque un suicide parce qu'il meurt de voir son «œuvre» et sa puissance réduites à néant, alors qu'il sait que la vie monastique aurait pu le combler.

Si Cisneros a vu son masque avant de mourir, sans arriver à l'arracher, Goetz, au contraire, voit dans son masque mortuaire son visage véritable. On a vu que tout est perverti chez ce personnage. Son masque de mort est pour lui visage de vie, d'homme libre. Mais son discours même dit que cette vie qu'il célèbre est une vie vers la mort, et que sa mort n'est que mort, qu'elle n'a pas de sens autre que temporel, tout comme son existence toute entière. Lorsqu'il déclare que la mort de Heinrich ne change rien à la densité du monde, il est en train de dire que l'existence humaine n'a pas son poids de

sens, qu'elle n'est qu'une brève apparition d'une vie fragile et éphémère. En fait, il dit aussi que le monde n'a pas de densité, de substance, de sens supérieur. L'homme est un animal supérieur aux autres, sans plus. Faut-il redire ici que c'est lui-même qui tue Heinrich? Tout comme Cisneros, son masque mortuaire l'entraîne sur les chemins de la violence. À tel point qu'il répand lui-même la mort, et, ce, sans aucune culpabilité. Suffit-il donc de survivre le plus longtemps possible, sans préoccupation du bien ou du mal puisqu'ils n'existent pas? Mais que vaut sa vie si la vie d'un autre homme ne vaut rien? Goetz se croit heureux de se défaire de tout sens supérieur et de ne compter que sur les seules forces de l'homme. Mais il est profondément seul, s'empêchant toute relation autre qu'une relation s'établissant dans le cadre de la loi du plus fort. Il s'empêche aussi de se retrouver lui-même, puisqu'il nie la soif de faire le Bien qu'il porte en lui, ne pouvant la comprendre. Lorsque l'on donne la mort, c'est une manière de dire qu'on ne reconnaît pas dans l'autre un visage. C'est dire qu'il n'est pas un sujet, qu'il "est personne". Mais quel visage peut avoir le meurtrier s'il ne reconnaît pas en l'autre un visage? Ne se donne-t-il pas la mort à lui aussi en s'empêchant d'avoir un visage?

Malgré toute sa bonne volonté et ses bonnes intentions, tout son élan de pureté à la source de son action, Kaliayev tue un homme; il est un terroriste. C'est ce en quoi il croit qui le pousse à agir de telle sorte. Sa croyance le pousse à donner la mort et, par conséquent pourrait-on dire, à souhaiter la mort. La "grandeur" de cette idée de payer de sa vie la vie qu'il enlève à un autre n'empêche pas le fait qu'il se place dans un cercle vicieux et mortifère. Comment le règne de vie et de justice que *Les Justes* veulent établir peut-il se justifier s'il a comme actes fondateurs des assassinats? Kaliayev se construit un masque de mort en répandant la mort et en reléguant la vie au futur. Cette vie participe de la mort et cette mort ne peut être combattue que dans la mort. Dora, en faisant prendre conscience à Yanek qu'ils se trompent peut-être de chemin, que leur croyance comporte sûrement une faille si elle les empêche de s'aimer, d'aimer tout court, ne réussit pourtant pas à briser ce masque de mort qui se durcit au contraire sur un visage désormais totalement camouflé. Nous avons vu là le sujet croyant "avorté". Comme la mort domine l'existence et lui enlève toute vitalité (on a vu, comme c'est le cas pour Cisneros que leur attitude physique est fixe, froide comme la mort), il ne peut être question d'une mort qui



pourrait être passage vers la vie (mort-vie). En effet, comment pourraient-ils croire à la force d'une vie plus forte que la mort si la vie se retire de l'existence elle-même? Car une vie sans amour, dans la solitude de relations qui empêchent tout approfondissement et toute communion, une vie qui tue en eux leur dimension relationnelle, est-ce bien une vie?

Une vie sans présence à soi-même, est-ce une vie? Vladimir et Estragon, aperçus comme sujets croyants "fatigués", sont-ils morts de fatigue? Fatigués d'eux-mêmes, de la solitude de l'existence dans laquelle ils sont abandonnés à eux-mêmes, à tel point qu'ils préfèrent la quitter? Seuls "héros" à ne pas mourir, ils parlent pourtant constamment de se donner la mort. En sont-ils simplement incapables? Non, il y a le rendez-vous avec Godot qu'il ne faut pas manquer. Le masque mortuaire, bien que présent à la manière d'une seule première couche de plâtre si l'on peut dire, couvre pourtant d'une façon assez opaque leurs visages parce que leur croyance en Godot, en sa venue, ne leur donne aucune vitalité, ou si peu. Sans être totalement sous le signe de la mort, leur vie est comme en dormance. La mort elle-même ne compte pas à leurs yeux, car ils parlent de se tuer comme d'un jeu, d'un autre divertissement possible pour passer le temps en attendant. Le dernier jeu, la diversion finale. Ajoutons que, parmi leurs divertissements, ils ont la "chance" d'avoir la venue de deux autres personnages, dont l'un d'eux se livre à des actes violents envers son esclave. L'hostilité du monde, de l'univers infiltre les relations. Mais Didi et Gogo sont, eux, des amis. Voilà qui explique peut-être en partie pourquoi leur désespoir n'est pas complet; ils peuvent compter l'un sur l'autre. Ce n'est donc pas sans raison qu'ils ne passent pas à l'acte. Tout n'est pas perdu; mais rien n'est trouvé. On peut se demander encore si quelque chose est cherché. La recherche implique un mouvement, une action; or, Didi et Gogo sont immobiles. Ils ressemblent à des momies qui se seraient elles-mêmes installées dans leur sarcophage, mais sans apposer toutes les bandelettes de tissu, et surtout en laissant le couvercle bien ouvert. Qui sait? Godot viendra peut-être les sortir de là, les sauver? Comme ils comptent l'un sur l'autre, peut-être peuvent-ils compter sur lui? Même si son jeune messenger affirme que Godot bat son frère... Si Godot venait au rendez-vous, leur vie serait vivifiée, sensée et leur mort pourrait être possible puisqu'elle aurait alors, elle aussi, un sens. Leur croyance les

maintient en vie, en survie. A moins que ce ne soit l'insignifiance de la mort qui les empêche de mourir avant d'avoir trouver ce sens?

Les Vieux de Ionesco portent, eux, un masque mortuaire bien épais. Leur "jeu de chaises" est littéralement un jeu dramatique. Abandonnés, eux aussi, non sur un plateau comme Didi et Gogo, mais sur une île, ils attendent. Ils attendent des invités de toutes sortes, tout le monde et n'importe qui, en fait, mais surtout un Orateur. Ils croient que l'Orateur viendra dire le message du Vieux, le message qui sauvera l'humanité. Mais quelle humanité? Ne forment-ils qu'à eux seuls l'humanité? Sont-ils les derniers survivants d'une humanité dévastée qui n'a pas voulu écouter un message de salut lorsqu'il était encore temps? Une humanité qui n'a pas su se rassembler pour que la vie triomphe malgré la mort? Une humanité qui a été abandonnée, sans personne pour la rassembler et lui donner des paroles de vie et la faire marcher vers toujours plus de vie; une humanité sans pasteur? Les Vieux, sachant qu'il n'y a aucun message, leur importe-t-il tout de même de vivre en mémoire de cette humanité? Leur jeu serait comme un rituel désespéré de ce qui aurait pu sauver l'humanité? Toutefois, le message est-il une réalité inexistante et vouée à n'exister jamais? Rien ne peut réunir, sauver l'homme, le sortir de son abandon existentiel, de sa déréliction? Que signifie alors l'arrivée de l'Orateur? Dérision d'un sauveur qui arrive trop tard? Autre survivant inattendu qui peut les remplacer et leur permettre de cesser leur jeu funèbre et de sombrer définitivement dans la mort? (Ou, ne pouvant plus croire en l'arrivée de quelqu'un d'autre après l'Orateur, plus aucune croyance, plus aucun sens n'est possible.) Ou alors impossibilité désormais de croire, de donner sens car il est impossible de croire en l'arrivée de quelqu'un d'autre après l'Orateur. Que vaut alors la vie? Les Vieux se laissant sombrer, tomber dans la mort, et, ce, même avant leur suicide puisque ce dernier est l'aboutissement de la mainmise que la mort avait sur eux depuis longtemps, on peut se demander si leur masque mortuaire est bel et bien apposé sur un visage. La question se pose, puisque nous avons trouvé en eux un sujet croyant "décomposé" dont la mort a peut-être achevé de ronger le visage. Comment un sujet peut-il croire s'il est détruit de l'intérieur?

## Vieillesse et décrépitude

Toutefois, le sujet dans les textes analysés n'est pas seulement détruit de l'intérieur. La déchéance morale et spirituelle s'accompagne d'une déchéance physique. La maladie et la mort rongent aussi le corps. Est-ce la déchéance physique qui provoque la déchéance intérieure? S'influencent-elles l'une l'autre?

Il est remarquable que ce soit dans les pièces où le sujet, même s'il est déconstruit, est considéré comme un tout indivisible que cette décrépitude est la plus présente. Le corps est une réalité humaine importante; il n'est pas un objet. Respecter l'homme c'est aussi le respecter dans son corps. Le sujet est un tout indivisible, il doit être uni, unifié pour vivre. Quand le corps n'est pas pris en compte, c'est une part importante de la réalité humaine qui est bafouée. Malgré tout ce qu'il peut y avoir de négatif dans les pièces analysées, elles font toutes ressortir, au bout du compte, l'importance du corps dans l'existence humaine. Vladimir et Estragon souffrent dans leur corps vieillissant; ils couchent par terre et se nourrissent peu ou mal. Le salut venu de Godot leur permettra de dormir en un endroit chaud et de bien manger. Croire en quelqu'un qui nous sauve, c'est croire en un salut qui s'adresse aussi au corps. Les sujets croyants fatigués que sont Vladimir et Estragon sont fatigués parce qu'ils ne trouvent pas le repos. Il n'y a que chez Godot qu'ils peuvent espérer le trouver. On peut se demander pourquoi leur état physique ne change pas du premier au deuxième acte, comme c'est le cas pour Pozzo et Lucky par exemple. Pozzo est devenu aveugle et, comme son esclave, est incapable de se relever lorsqu'il tombe par terre. Les deux protagonistes se retrouvent dans la même situation, sauf qu'ils arrivent à se relever quand ils le décident. La croyance de Didi et Gogo en Godot leur permet-elle d'avoir un contrôle sur leur corps, de sorte qu'ils ne se laissent pas envahir par lui, par le monde sensible, important, certes, mais qui n'est pas le tout de la réalité? Il y a chez eux quelque chose de plus, quelque chose d'autre.

Si cette vie terrestre est la seule existante, le corps seul compte, c'est-à-dire la seule réalité visible, temporelle. Vieillir est alors une tragédie, comme on le voit chez Cisneros, qui voudrait sauvegarder toutes ses capacités pour continuer à faire grandir son

pouvoir. Être vieux, ne plus avoir de temps, est fatal, parce que la mort physique est la fin de toute possibilité de continuer à vivre selon le mode de l'avoir. On le constate chez Goetz qui cesse d'être malade, de sombrer dans la décrépitude physique au moment où il décide de croire qu'il n'y a que ce monde et cette vie qui existent, qu'il n'y a aucun au-delà des apparences, aucune loi supérieure venue d'on ne sait où. Pour lui, ce sont même ces réalités transcendantes, le Bien et le Mal, qui accélèrent la déchéance physique parce qu'elles causent ce qui est pour lui un mal moral.

Le combat spirituel comme la recherche, la quête de Dieu sont en effet un travail de longue haleine, mais un travail qui vivifie l'homme. C'est quand ce "travail" est négligé ou abandonné, ou lorsqu'il prend une mauvaise direction qu'il fait vieillir l'homme. Goetz était dans le mensonge puisqu'il n'était pas vraiment en quête; il gardait les yeux fixés sur lui-même. Selon ce "en quoi", celui "en qui" il croit, l'homme reste jeune ou devient vieux, si l'on peut s'exprimer ainsi. Becket, même s'il a vieilli, comme tout le monde, est un homme vigoureux, qui peut supporter des douleurs et des privations physiques sans même qu'il n'y paraisse. La vigueur que lui donne sa croyance se propage jusque dans son corps. La vieillesse n'est pas une déchéance chez lui, comme la mort n'est pas une fin. À l'opposé, Kaliayev qui est jeune, est déjà vieux : «Je n'ai pas eu le temps d'être jeune.»<sup>10</sup> Parce que sa croyance lui fait reporter toute vie dans un futur bien incertain, il ne reste plus que vieillesse et mort en cette existence. Sa croyance est littéralement tuante.

En fait, tout visage portant un masque mortuaire n'est-il pas défiguré? Le visage se dissipe, s'efface derrière ce masque, signe de l'effritement du sujet. Une croyance qui ne fait pas cheminer le sujet vers davantage de vie, même à travers la mort et la souffrance, mérite-t-elle qu'on lui donne son assentiment? Ou alors, la difficulté de trouver le chemin de la vie vient-il du sujet lui-même, rendu incapable de voir et d'entendre les signes qui lui indiquent ce chemin? La question de la mort de Dieu, impossibilité d'une croyance en la Vie, ne renvoie-t-elle pas à la question de la mort de l'homme comme sujet, corps, cœur et esprit?

---

<sup>10</sup>CAMUS, Albert, *Op.Cit.*, p. 166.

### 5.1.3 Un visage interrogatif?

Enfin, un visage plus positif! Un visage interrogatif qui se pose des questions mais aussi un visage interrogateur, un visage qui interroge, qui interpelle. N'est-ce pas là le visage "normal" du sujet croyant? La raison est nécessairement mise à contribution dans l'acte de croire<sup>11</sup>. Cette fois, ce n'est pas sa souffrance face à sa perte de contrôle, de préhension de l'objet recherché qui est mise en évidence, mais le mouvement même de sa recherche, qui met à contribution les autres facultés de l'homme comme, par exemple, les sentiments. Malgré le fait que presque toutes les pièces font surtout voir des visages souffrants et des masques mortuaires du sujet croyant, elles laissent aussi toutes voir, ne serait-ce que d'une manière allusive, ce visage interrogatif

#### La quête

Le sujet croyant est un sujet en quête. Ici, l'absurde ne fait pas tant souffrir que plonger dans le questionnement qu'il met en route. C'est l'exigence de sens qui fait marcher l'homme. Dès qu'il prend conscience de sa condition, l'homme s'en étonne. Et il ira d'étonnement en étonnement tout au long de son chemin. Le sujet croyant "étonné" que nous avons reconnu en Becket est le seul véritable représentant de ce visage "interrogatif". Becket possède et cultive des attitudes, des dispositions qui lui permettent de continuer sa route et d'approfondir sa croyance tout au long de l'itinéraire. Sa route devient montée, son chemin dépassement de soi. Becket a toujours cru en l'honneur. Il a d'abord servi l'honneur de son peuple, puis celui du roi vainqueur de son peuple et enfin celui de Dieu. Il faut remarquer que Becket se met toujours au service de sa croyance, de l'objet de croyance. Il n'est jamais dans une logique de possession mais au contraire dans une logique du don. Tout se tient chez lui; il est cohérent et chemine vers toujours plus de cohérence, de sens, de densité de sens. On a vu l'importance du mot «simplement» dans son discours. Becket n'a pas un cœur partagé<sup>12</sup> parce qu'il reçoit le sens qui se présente à

<sup>11</sup>«[...] la foi est justement une crise, un jugement.» SOULETIE, Jean-Louis, *Op.Cit.*, p. 51.

<sup>12</sup>Cf. Jc 1.5 : «Si la sagesse fait défaut à l'un de vous, qu'il la demande au Dieu qui donne à tous avec simplicité et sans faire de reproche; elle lui sera donnée.» (Cf. note "j" sur le sens de "simplicité" : «Dieu donne avec simplicité, sans mettre de conditions [...] Cette simplicité de Dieu est l'antithèse de l'homme au

lui tel qu'il se présente, c'est-à-dire simplement. Il mène sa quête jusqu'à son terme, jusqu'au niveau le plus élevé qu'elle peut atteindre, celui de la transcendance, celui de Dieu. Ce qui lui permet d'avancer sans cesse est cette droiture du cœur et aussi de l'esprit, cette droiture fait qu'une fois qu'il a reconnu, qu'il a trouvé un élément de ce qu'il recherche, il s'y tient, malgré tous les bouleversements que cela peut provoquer dans son existence, malgré le changement de cap que cela lui impose. Cela s'appelle fidélité, compagne de la foi.

À l'opposé, on a rencontré en Cisneros un être partagé. Il a trouvé ce qui, Celui qui peut donner sens à sa vie, littéralement, le faire vivre, mais il garde les yeux fixés sur le monde, sur la face temporelle de l'existence qui est attirante, séduisante. Il renvoie dans le futur cette vie qu'il sait si importante, un futur qui n'advient pas pour lui, puisqu'il emprunte un autre chemin que celui auquel l'a mené sa quête, un chemin de mort. La véritable quête mène donc vers toujours plus de vie. C'est aussi ce que montrent *a contrario* Yanek et Dora. Ils se questionnent sans cesse pour approfondir leur croyance et ajuster leur action à celle-ci. Cette quête leur fait voir qu'ils ont peut-être bifurqué en chemin puisque leur justice est incompatible avec l'amour. Mais ils resteront figés, cesseront la quête et s'enfermeront dans la croyance en cette rude et impitoyable justice de l'Organisation. Cependant, au moment même où ils se fixent, où la mort se fait par conséquent plus présente, Dora a comme un réflexe de survie, celui de faire une sorte de prière, on ne sait à qui. Cette prière lui permet d'ouvrir le chemin, de garder une voie possible qui leur permettrait de "résoudre" leurs contradictions. La véritable quête qu'implique toute croyance profonde, on le voit, ne se laisse jamais enfermer dans un système, dans des idées, des idéologies. La raison, pour rester vivante, doit rester en contact avec l'ensemble des réalités humaines. C'est ce que Goetz n'arrive pas à faire lui non plus; il s'enferme dans ses idées. Didi et Gogo, eux, au contraire, se posent des tonnes de questions; on a remarqué le caractère interrogateur de l'œuvre : pourtant ils n'arrivent pas à se décider à suivre un chemin plutôt qu'un autre. Le résultat est alors

---

cœur partagé [...]» et Jc 4,8 : «... approchez-vous de Dieu et il s'approchera de vous. Nettoyez vos mains, pécheurs, et purifiez vos cœurs, hommes partagés!» (Cf. note "y" sur le sens de "partagés" : «Il s'agit de l'homme [l'homme partagé] dont le cœur voudrait établir un compromis entre l'amour de Dieu et l'amitié

semblable à celui de Goetz mais pour la raison inverse. S'enfermer dans la raison ou s'enfermer en dehors de la raison empêchent la quête, ou à tout le moins la rendent stérile. Il faut cependant ajouter qu'Estragon, un peu comme Dora, lance un appel, une prière qui, cette fois, s'adresse à Dieu. Il n'est pas anodin que les prières de Dora et d'Estragon soient des demandes de pitié. La quête est ardue. La souffrance fait partie de la quête.

Mais dans la quête véritable, le temps est ouvert; la souffrance et la mort ne bloquent pas la route mais font partie des réalités de l'existence auxquelles il faut donner sens pour avancer vers cette ouverture qui se présente à la raison et au cœur de l'homme. La soif de savoir, la soif d'infini, la soif d'amour de l'homme impliquent qu'il existe un chemin pour se rendre à «l'eau» dont il a tant besoin. La question de la mort de Dieu et de la mort de l'homme se rejoignent ici encore. Parler de la mort de Dieu, c'est parler à la fois du rejet de la transcendance et de la négation de cet appétit d'absolu qui habite tout homme. Tuer en l'homme son désir de Dieu, n'est-ce pas tuer en lui ce qu'il y a d'essentiel, de plus profond? N'est-ce pas le tuer intérieurement? On a vu qu'un homme mort spirituellement n'est pas véritablement en vie; il est laissé aux puissances de mort qui l'entraînent dans leur sillage.

Même s'il a trouvé, d'une certaine manière l'objet de sa croyance, l'objet tant désiré, l'homme ne le possède pas. Effectivement, si l'objet de croyance est absolu, infini, il fait partie du domaine du mystère, il ne peut être possédé, saisi, compris complètement par le sujet, qui a toujours à avancer pour s'approcher un peu plus de lui.

### Le mystère

La quête mène incessamment l'homme en face de son mystère, du mystère du mal et de la souffrance et du mystère de Dieu. Il ne s'agit pas de résoudre un problème, mais d'entrer dans le mystère<sup>13</sup>. Le savoir, la connaissance recherchés par l'homme seront à la

---

envers le monde, fluctuant dans sa foi, dans sa prière, dans sa conduite. Il est l'antithèse de l'homme accompli, qui essaie de refléter en lui la simplicité de Dieu (cf. 1,5-8 ; 5.12).»)

<sup>13</sup> Au sens que Gabriel Marcel donne à ces mots (cf. p.4, note 19 de l'introduction de cette recherche).

mesure des limites de sa raison et la raison sera toujours frustrée face à l'obscurité qui entoure le mystère, face au voile qui le recouvre sans pour autant empêcher l'homme de l'entrevoir. Le roi Henri II qui ne considère les choses que selon une perspective liée à la raison seule, prétend que Becket est illogique. Mais quelle logique est requise devant le mystère? N'est-ce pas celle du cœur? C'est-à-dire celle qui est présente au centre de l'homme, celle de son intériorité, celle qui vient précisément de son mystère lui-même? "L'ambiguïté" de Thomas Becket ne lui vient-elle pas de son lien avec le mystère dans lequel il est entré? Cette ambiguïté est perçue par ceux qui sont extérieurs à ce mystère, non par lui-même. On a vu sa simplicité, son unité. Ce mystère-là semble avoir cette faculté de donner une assise solide à l'homme, à sa quête, par le fait même qu'il soit impossible de le saisir, de le posséder, de le voir en entier. Comme il correspond à la réalité la plus centrale de l'homme, comme il est ce qui le constitue dans ce qu'il a de plus fondamental, le mystère est la lumière, le clair-obscur qui le guide dans le combat; sa quête doit le mener à toujours plus "d'être". C'est parce qu'il accueille le mystère que Becket est en paix avec lui-même, avec les autres, avec Dieu. La paix est possible, mais le combat, la quête vers les profondeurs du mystère sont incessants.

Le mystère ne nie pas ou n'exacerbe pas les contradictions, les paradoxes auxquels l'homme fait face. Il les prend totalement en compte et les maintient dans un équilibre vivant, une tension qui permet de les approfondir. Ces oppositions semblent faire partie du mystère. Becket ne rejette pas le roi, le pouvoir temporel; mais ce pouvoir est désormais pour lui dépendant du pouvoir spirituel, le pouvoir du mystère. Il en va de même en ce qui concerne deux réalités que l'on peut opposer radicalement sans comprendre pourquoi elles existent toutes deux : la vie et la mort. En croyant en l'honneur de Dieu, un objet de croyance qui est mystère, qui respecte le mystère de l'homme et de son existence et lui donne sens, Becket donne plus de vie à son existence parce qu'il lui donne davantage de sens; il donne vie à la mort elle-même en lui donnant un sens, en la faisant entrer dans une perspective où elle participe de la vie. Le mystère auquel Thomas consent est mystère de vie. L'entrée dans ce mystère est entrée dans l'infini, dans le sens infini. Le mystère est ouverture, il donne une ouverture illimitée sur le sens, sur la vie. Il sauve, en quelque sorte, les réalités limitées et relatives en les



intégrant dans un cadre transcendant, en leur donnant un souffle d'absolu. Ainsi, le temps est pénétré d'éternité; le voile de la surface des choses, les apparences, se lèvent pour laisser place à la profondeur de la réalité, de la vérité, à "l'envers du décor" : l'invisible se laisse toucher; l'absence est envahie de présence; le mal n'empêche pas le bien de régner; la mort devient passage vers la vie. La progression dans le mystère amène l'homme de question en question mais aussi de certitude en certitude; chemin vers les profondeurs de l'être, vers les altitudes de l'absolu.

Le sens est trouvé où il n'apparaissait pas d'abord. Le sens qui peut combler l'homme est un sens illimité. N'est-il pas normal, dès lors que l'homme est limité, qu'il ne puisse qu'entrevoir ce sens dans la pénombre du mystère? Sa raison, limitée, avec sa lumière trop crue, cache du même coup tout ce qu'elle ne met pas en lumière. La raison plonge dans le noir ce qu'elle ne saisit pas, ce qu'elle ne comprend pas. Une "autre raison", en l'occurrence celle du cœur, est nécessaire pour élargir la vision de la raison raisonnante, qui est donc prise en compte. Le mystère n'est-il pas, en fait, celui de l'amour? Becket s'est «mis à aimer l'honneur de Dieu».<sup>14</sup> Sa croyance est d'abord et avant tout amour. Becket est appelé, interpellé, par l'amour et sa réponse positive à cet appel ne cesse d'interroger cet appel même. Sa certitude, liée à son devoir impératif, «Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé – jusqu'au bout.»<sup>15</sup> lui viennent de cet amour, un amour infini qui est mystère. Thomas n'est donc pas enfermé dans une action qui l'empêcherait de développer une part de son humanité. Son ouverture et son amour pour cet objet de croyance transcendant l'ouvrent à toutes les relations et font que ces relations sont empreintes d'amour. Cet amour lui enlève aussi toute peur de mourir, puisqu'il place son existence sous une loi qui dépasse la loi temporelle.

Il est notable que les personnages qui refusent l'amour refusent aussi le mystère, en laissant tomber la tension, la dynamique nécessaire des oppositions liées à la condition paradoxale de l'existence humaine, en se réfugiant dans un monde coupé de la transcendance. Cisneros qui, contrairement à Becket, a le cœur partagé, projette son

---

<sup>14</sup> ANOUILH. Jean. *Op.Cit.*, p. 167.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

amour, sa passion devrait-on dire, sur son pays et non sur Dieu. Dans les faits, c'est lui-même qu'il aime en parlant de sa patrie puisqu'il la considère comme son œuvre. Le devoir que lui commande son amour est de recevoir le roi, «cela, il le faut.»<sup>16</sup> Non pas parce qu'il aime le roi, mais parce que celui-ci aussi est sa créature. L'appel de Dieu qu'a entendu Cisneros reste sans réponse. Le cardinal choisit de répondre en fait au désir de pouvoir qui l'assaille. L'amour véritable est absent de sa vie. Cisneros entretient des relations malfaisantes avec tous et chacun, et d'abord avec lui-même, puisqu'il se déchire le cœur dans son obstination orgueilleuse à vouloir tout contrôler. En voulant se faire créateur absolu, il refuse sa réalité de créature. L'objet de croyance qu'il choisit est donc lié au seul monde temporel et causera sa mort, ne répondant pas à son "amour".

Dans *Les Justes*, le mystère est apparemment présent et l'amour reconnu; mais ils sont relégués au futur. En établissant une séparation étanche entre le monde temporel et le monde spirituel, Kaliayev ne dit-il pas que le monde spirituel ne concerne pas l'homme et que, en fin de compte, il n'existe pas? Pourtant Dora l'appelle et attend qu'il lui réponde, mais «l'amour est impossible.»<sup>17</sup> Bien qu'ils prétendent aimer leur patrie et leur peuple, ils servent une justice, une cause incompatibles avec l'amour. Dans ces conditions, l'impératif de l'amour qui est de «laisser parler son cœur»<sup>18</sup> c'est-à-dire la présence du mystère en soi, laisse place à l'impératif impitoyable de l'Organisation : «Oh il faut, il faut que je le tue...»<sup>19</sup> Négliger ce qu'il y a d'essentiel, n'est-ce pas affirmer du même coup que ce n'est pas l'essentiel? «C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.»<sup>20</sup>, écrivait un célèbre auteur six ans avant la première représentation des *Justes*; Dora admet : «Il faut du temps pour aimer. Nous avons à peine assez de temps pour la justice.»<sup>21</sup> En consacrant leur vie à une croyance qui ne prend pas en compte l'essentiel, Dora et Yanek ne peuvent entrer dans le mystère, celui de l'amour, celui du bonheur.

<sup>16</sup>MONTHERLANT, Henry de, *Op.Cit.*, p. 98.

<sup>17</sup>CAMUS, Albert, *Op.Cit.*, pp. 123-124.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 122.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 116.

<sup>20</sup>SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1971, p.87.

<sup>21</sup>CAMUS, Albert, *Op.Cit.*, p. 127.

Il est clair que Goetz refuse le mystère en rejetant le mystère du bien et du mal, il exclut la possibilité de toute transcendance. Toute tension entre le temporel et le spirituel est impossible à maintenir selon son point de vue. Sa négation de la transcendance est non seulement négation du mystère de l'Autre mais aussi négation de son propre mystère et de celui de l'amour. Goetz est incapable de s'aimer lui-même ou d'aimer qui que ce soit. Ses relations se réduisent à des rapports de force mouvants selon les événements de l'histoire toute humaine. Le seul impératif est celui de la mort<sup>22</sup> ou, plus précisément, celui de sa survie. Dans sa lutte avec Heinrich qui veut le tuer, Goetz ne se contente pas de se défendre; il le tue presque joyeusement comme s'il en tirait une force supplémentaire. Sa vie et tout l'univers, sont réduits à leur finitude; alors l'homme peut avoir l'illusion de tout comprendre et tout contrôler puisque tout est réduit aux limites de son pouvoir. Goetz ne croit qu'en lui-même. Cependant, se rend-il compte qu'il s'est réduit lui aussi? Que fait-il de sa soif du Bien? Même s'il a feint de rechercher le Bien, s'il a menti quant à sa recherche, il a tout de même posé la question. Tout ce qu'il admet, c'est qu'il n'a pas véritablement cherché la réponse. Croire est un saut; Goetz aurait-il eu le vertige face au mystère, face à ce qui, en lui, «passe infiniment l'homme»?

Vladimir et Estragon ne donnent que les efforts qu'ils peuvent donner, ceux de personnes mortes de fatigue. Vivent-ils l'amour? Il est difficile de répondre sans équivoque, puisque la pièce est constamment équivoque, jouant sans cesse sur les mots et leur signification. Ce jeu lui-même ne peut-il être considéré comme une ouverture au sens, au mystère? Quand Estragon dit en «riant bruyamment»: «Il demande si nous sommes des amis!»<sup>23</sup>, veut-il signifier qu'il est ridicule de les prendre pour des amis ou qu'il va de soi qu'ils sont des amis? Il est vrai que la deuxième option semble la plus juste en regard de toute la pièce bien qu'un doute puisse toujours subsister. Vladimir veut aider Pozzo qui a besoin d'aide, qui implore leur pitié, comme, une minute auparavant, Gogo implorait la pitié de Dieu. Vladimir semble humain mais il en vient vite, on l'a vu, à considérer cette aide comme une autre manière de passer le temps. Le mystère est bel et bien présent : Didi et Gogo savent que leur condition humaine est mystérieuse, mais ils

<sup>22</sup>SARTRE, Jean-Paul, *Op.Cit.*, p. 229 : «Fini : c'est aujourd'hui qu'il faut tirer le trait.»

<sup>23</sup>BECKETT, Samuel, *Op.Cit.*, p. 119.

restent sur le seuil. Ils regardent mais, incapables qu'ils sont de prendre une décision, ils ne font que regarder, sans possibilité aucune d'approfondissement et donc de certitude. Se refusant à porter tout jugement, ils s'empêchent de pouvoir avoir des certitudes même incomplètes. De la même manière, ils ne vivent aucune véritable relation, ni entre eux, ni avec Godot. Il leur manque cet effort de décision afin de pouvoir attendre véritablement, aimer véritablement. Le mystère les effraient-ils? Se sentent-ils trop impuissants pour avoir quelque certitude, même celle d'attendre Godot!<sup>24</sup> Leur impératif de «revenir demain»<sup>25</sup> pour l'attendre signifie-t-il autre chose que leur impossibilité d'aller ailleurs, de quitter leur condition humaine? À ne pas s'imposer de faire un pas pour aller vers le mystère, ils s'en éloignent. Ils sont incapables de croire et incapables de ne pas croire.

Les Vieux de Ionesco pourraient faire penser au couple malheureux de Camus : ils ne peuvent se rejoindre véritablement que dans la mort. Est-ce bien là ce que veut dire la Vieille lorsqu'elle dit : «Il faut faire ce qui doit être fait!...»<sup>26</sup>? Par contre, la Vieille ne semble que l'écho du Vieux. Leur relation qui semble bien une relation amoureuse est dans un état de décomposition aussi avancée que l'état de leur croyance. Puisque le Vieux a un message pour sauver l'humanité, on pourrait penser qu'il l'aime. Mais quelle humanité? Personne n'existe en dehors d'eux. Et la relation qui pourrait s'établir avec le seul être vivant, l'Orateur, ne s'établit pas. Il n'y a aucun contact. L'Orateur ne les regarde pas, ne les écoute pas; il est plus absent que les invités invisibles. Peut-être que, de relation décevante en relation décevante, leurs ressources pour accueillir le mystère se sont effritées jusqu'à disparaître complètement. Ce n'est que dans la «pourriture» que leur personnes peuvent se rejoindre. Ils se réduisent donc, au bout du compte, à ne faire partie que d'un univers temporel voué à la destruction, à la mort. L'amour rime avec la mort et son mystère, tout comme le mystère du salut, porté par l'Orateur, se tait.

Le visage interrogateur du sujet croyant, visage attirant parce qu'il interpelle autant qu'il est interpellé, parce qu'il rayonne de la lumière du mystère dans lequel il

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 112 : «VLADIMIR. [...] Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne. ESTRAGON. – C'est vrai. VLADIMIR. – Ou que la nuit tombe.»

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 131.

<sup>26</sup>IONESCO, Eugène, *Op.Cit.*, p. 84.

pénètre est entrevu dans le seul personnage de Becket. Est-ce la mort et la souffrance ou l'orgueil peut-être qui rendent si difficile cette quête du mystère?

## 5.2 La crise du sujet croyant

On peut aisément mettre en évidence deux grandes problématiques à partir des synthèses de chaque chapitre : celle de la dimension relationnelle de l'être humain et, liée à elle, celle de sa dimension éthique. Un "que faire?", question cruciale et pressante sur laquelle chaque personnage bute, retentit en effet dans chacune des scènes choisies. Nous avons vu également que cette question morale renvoie automatiquement à une autre question : au nom de quoi agir? La question de l'action est inséparable de la question du sens de l'action, puisque la question éthique est directement enracinée dans la question spirituelle. Un aspect important de la crise du sujet évoquée dans l'introduction de cette recherche provient effectivement de la désarticulation entre le sujet croyant et le sujet éthique. Cette crise a une incidence directe sur toute la dimension relationnelle du sujet puisque la relation intérieure au sujet, c'est-à-dire la relation du sujet avec lui-même, est en crise, ce qui affecte toutes ses relations, celles avec les autres, avec le monde (espace-temps), avec l'Autre, avec Dieu. C'est donc véritablement le sujet croyant qui est en crise, touché dans deux de ses aspects fondamentaux requis par l'acte de croire, soient l'aspect relationnel et l'aspect rationnel, impliqué dans la quête de sens.

### 5.2.1 La crise relationnelle

Au cœur de l'homme, au centre de son existence : ses relations. L'homme n'est pas une "île"; sa vie biologique elle-même lui vient de la rencontre de deux réalités qui ne sont pas lui. La relation est au début et aussi à la fin de la vie puisque l'homme peut même faire de sa mort une belle et grande chose : un don. Pour en arriver là, il se sera construit à travers de multiples relations. Les relations sont sources de sens, elles impliquent la confiance, élément-clef de l'acte de croire. Mais elles sont aussi dépendantes, si l'on peut dire, de l'objet de croyance choisi, qui implique une manière

d'être, une manière d'être en relation. Croire est lui-même un acte relationnel. La crise du sujet croyant se manifeste à travers les quatre axes relationnels de l'existence humaine.

### Relation au monde (espace-temps)

L'espace-temps, dans toutes les pièces étudiées, sauf celle d'Anouilh, est considéré comme une prison. L'ici et le maintenant forment le seul horizon possible de l'homme. Le passé et le futur s'évanouissent; le voile des apparences premières devient mur de fer qui ne cache rien d'autre que lui-même. L'impossibilité d'un ailleurs, étrangeté, enlève toute densité : un vide est créé. De la même manière, il n'y a plus de présent qui soit possible sans passé et sans futur, c'est-à-dire sans mémoire et sans espérance. Dans une telle perspective, l'homme n'a pas d'histoire; il cesse de se construire et perd son identité. Il n'a pas de racine, et même s'il en avait, il a un "plafond" qui l'empêche de grandir. Faut-il rappeler, si l'on admet avec Pascal que «l'homme passe infiniment l'homme», que l'horizon de l'homme est vertical?

Cette "prison" est manifeste dans le cas de Goetz, par exemple, pour qui les questions existentielles - "d'où vient l'homme?" et "où va-t-il?" - ne trouvent chez lui aucune réponse métaphysique. La vie de l'homme commence à sa naissance et se termine par sa mort et son existence ne peut faire sens qu'en se construisant entre les deux. L'histoire de l'homme, autant son histoire personnelle que l'histoire de l'humanité, est purement humaine; Goetz lui refuse tout sens supérieur, transcendant. Ce qui a pour résultat, on l'a vu, l'impossibilité pour lui de vivre toute forme d'amour parce que le présent, le temps de l'amour, est vide. Goetz, même s'il croit prendre possession de son existence, en avoir le parfait contrôle, déserte en fait sa propre réalité en refusant une part essentielle de ce qu'il porte en lui : son aspiration au Bien, à la perfection. En ne se donnant comme horizon que lui-même, Goetz, en fait, s'oublie. Le monde n'est plus le lieu du combat spirituel mais de la lutte pour la survie. Nous pouvons déjà dire que l'autre n'est pas celui à aimer mais l'ennemi à abattre ou, pour le moment, le compagnon d'armes.

Cisneros nous ramène dans la perspective du combat spirituel où il veut tout oublier sauf Dieu, mais il perd son combat en quelque sorte, puisqu'il se laisse aller à ce qui le brûle à la surface de lui-même, au bouillonnement de la surface de la réalité. Il oublie tout sauf lui-même. Comme Goetz, il a alors besoin de temps, et la vie n'est jamais assez longue pour construire son «œuvre». Le cardinal veut "avoir du temps" au lieu d'entrer dans un autre temps, le temps de l'intériorité, celui de l'amour. L'amour n'est pas une réalité qui fait partie de sa vie. Il en va de même pour les *Justes*. En faisant du monde terrestre le seul monde possible, le temps chronologique étant donc le seul possible, l'homme se rend absent à lui-même et rend ce monde plein d'absence, c'est-à-dire rempli d'objets, comme dans *Les Chaises*, mais vide de tout sens, de toute présence qui soit signifiante.

Le temps de l'homme n'est-il pas celui de la conversion?<sup>27</sup> Un temps de veille, de combat, et aussi un temps de salut? Un temps d'attente du salut, du salut définitif? Didi et Gogo attendent, mais ne font-ils qu'attendre bêtement la fin du monde, un peu comme les Vieux? Ils attendent leur sauveur ici et maintenant, comme si le temps du face à face était venu, comme si l'attente dispensait de tout autre action. Mais vivent-ils dans le temps de l'attente? Comment attendre sans mémoire? Ils ne savent pas vraiment qui ils attendent ni où l'attendre. En s'oubliant, dans une fuite d'eux-mêmes, de leur réalité trop difficile à supporter, trop dense de sens possible, ils s'empêchent d'attendre véritablement. Ils se souviennent tout juste qu'ils attendent d'être sauvés, mais ils ne se disposent pas à accueillir ce salut tant attendu. La conversion existentielle comme spirituelle nécessite la reconnaissance de la vie intérieure, la présence à soi. Didi et Gogo sont plutôt absents d'eux-mêmes; comment alors recevoir quoi que ce soit qui se présente? Leur passé est en

---

<sup>27</sup>C'est à dire que l'homme a toujours à faire l'effort de continuer son chemin et, pour ce faire, fixer "l'endroit" où il va. Mais tant de choses le détournent de sa route, le font tourner en rond, l'empêchent d'avancer... L'homme se devrait donc de porter le regard, de tourner tout son être encore et toujours vers le haut pour avancer. «La vie d'ici-bas est un pont entre la terre le ciel. Un pont n'est jamais bien confortable, c'est déjà beaucoup qu'il soit praticable et qu'il nous permette d'atteindre la rive éternelle. Si nous voulons y construire notre demeure, il s'écroule et les eaux du temps emportent tout.» THIBON, Gustave, dans *Semaine des Intellectuels Catholiques* (1951), *Espoir humain et espérance chrétienne*, Paris, Flore, 1951, p.13. «Mais que veut dire exactement se défaire? Cela veut dire d'abord se laisser aller, renoncer à cet acte de redressement perpétuel faute de quoi un homme cesse d'être un homme.» MARCEL, Gabriel, «Structure der l'espérance», *Ibid.*, p.49.

lambeau et leur futur répétition, c'est-à-dire qu'il ajoutera toujours un petit lambeau de plus à la traîne de leur existence. Que peuvent-ils espérer de plus?

En ne croyant pas en quelque chose qui ouvre le temps sur la densité du présent et de la présence à soi, quelque chose qui ouvrirait l'espace sur l'espace de l'intériorité, l'homme se condamne à être prisonnier hors de lui-même dans un monde hostile. Dans toutes les pièces, l'oubli du monde est un thème important mais les personnages n'ont que ce monde en "mémoire". Le monde spirituel n'arrive pas à prendre sa place, sauf dans le cas de Becket qui, lui, a une histoire et est en mesure d'espérer réellement en une réalité qui puisse le combler et qui le comble déjà.

#### Relation aux autres

Une grande place est faite dans le corpus analysé au monde politique et social, à l'engagement dans le monde. Ce qui n'est guère surprenant, compte tenu du fait qu'il n'y a que le monde qui existe, comme nous venons de le voir. Mais le monde n'est guère un lieu d'espérance et d'entente. C'est le monde des loups. Les *Justes*, bien qu'ils persistent à croire qu'ils peuvent rendre le monde parfait, ce qui est utopique, mènent un combat contre l'injustice et la misère qui est noble en soi. Seulement, leur société de justice exclut pour le moment l'amour. N'est-ce pas l'exclure toujours? Reporter à plus tard l'amour, un futur utopique, c'est se condamner à vivre dans une société qui ne fait aucune place à ce type de relation qui peut seul combler le cœur humain. Dans la pièce de Sartre, le résultat est le même, bien que la perspective soit différente. L'amour est une réalité non seulement reportée à un meilleur monde futur mais exclue; il faut seulement organiser la vie en société, puisqu'elle est inévitable, de telle sorte qu'elle soit satisfaisante. Satisfaisante pour le plus grand nombre? Même pas. En somme pour ceux qui arriveront à faire valoir leur point de vue, à gagner la bataille.

Dans les *Chaises*, le monde social n'est qu'un mirage, mais toute l'importance du rôle social est bien présente. L'homme est quelqu'un par rapport à son rôle, sa fonction. Peut-être est-ce en ce sens que la Vieille n'est que l'écho du Vieux; elle n'a pas de



fonction, de métier. Mais ce monde dont ils parlent n'existe plus, à moins que ne soit montrée sa dérision, le fait que tout ce cirque social, tout important qu'il soit, ne soit pas ce qui permette à l'homme d'être véritablement heureux. Ce n'est pas le type de relation qui comble l'homme. On peut voir cet état de fait dans les pièces de Camus et Montherlant, où le monde n'est que l'univers socio-politique, un monde qui n'est pas celui de l'amour et tout simplement des relations interpersonnelles.

Seul Becket, à l'intérieur même de son rôle politique et religieux, réussit à vivre ses relations au niveau de l'amour, de la charité, à entrer vraiment en contact avec ceux qu'il rencontre. Ce qu'il a à faire, ce qu'il a à dire en tant qu'archevêque ne l'empêche pas de continuer à aimer celui qui fut son ami, de l'aimer autant qu'il lui est maintenant possible de le faire selon qui il est, lui, Becket, et qui est son ami Henri. Il respecte le roi et l'homme tout en se respectant lui-même et en respectant son rôle qui est beaucoup plus qu'un rôle social ou religieux, qui est sa vocation et concerne toute sa personne.

#### Relation à soi

Les personnages rencontrés ne sont pas en paix avec eux-mêmes, pas véritablement, excepté Thomas Becket. On peut voir là le signe d'une relation qui n'arrive pas à s'établir correctement ou qui n'arrive pas à s'établir du tout. Dans cinq des six pièces analysées, l'intériorité est problématique. Or, il s'agit du "lieu" de la véritable relation à soi, lieu central d'où l'homme se construit, lieu de rencontre avec lui-même et avec Dieu.<sup>28</sup>

Cisneros connaît bien ce lieu. Il a déjà goûté la paix de Dieu, jadis, au monastère. Mais il était sorti de lui-même, si l'on peut dire, pour se lancer dans le monde attirant du pouvoir temporel. Il a cependant la chance de rencontrer la reine Jeanne qui le conduit, le reconduit à son intériorité. Elle lui permet d'entendre à nouveau l'appel de Dieu, un appel à la vie. L'intériorité est le lieu de l'écoute, le lieu d'où l'homme entend l'appel de sa vocation. Mais Cisneros se bouche les oreilles et retourne dans l'arène politique. Il se

---

<sup>28</sup>Cf. p. 11 de l'introduction de cette recherche.

refuse lui-même. Cela semble impossible, mais il coupe tout contact avec lui-même, avec qui il est. En ne prenant en compte que l'univers extérieur, temporel, strictement humain, horizontal, il rejette, comme il le dit, «sa part la plus profonde». Cisneros semble avoir peur de toute cette vie, toute cette grandeur, toute cette dignité, toute cette profondeur de sa réalité qui ne viendrait pas de lui et sur laquelle il ne pourrait avoir une emprise. Il est brisé intérieurement, ce qui contamine toutes ses relations. En décidant de croire en quelque chose qui l'empêche de prendre en compte toute la réalité qu'il découvre au fond de lui-même, Cisneros tue cette réalité, il tue une part de lui-même, ce qui le conduira à la mort.

Kaliayev et Dora ressemblent en cela à Cisneros puisqu'ils repoussent cette réalité profonde de l'amour qui lance son appel du fond de leur cœur, de leur intériorité. Ils ne peuvent être en paix avec eux-mêmes, comme l'avoue Yanek. La paix, comme l'amour, est repoussée dans le futur, un futur avec lequel ils n'ont aucun rapport. Leur croyance les empêche d'être eux-mêmes. Nous avons clairement vu dans l'analyse de la scène les concernant que leur identité est double, qu'ils sont déchirés entre ce qu'ils sont réellement, mais qu'ils ne vivent pas, c'est-à-dire ce à quoi ils aspirent profondément : l'amour et ce qu'ils vivent effectivement mais ne correspond pas à leur être profond.

Cette intériorité est directement niée, refusée, comme si elle n'était pas perçue ni même conçue par Goetz. Seul existe ce qui est extérieur à lui, seules comptent ses relations avec les choses. Comme il ne considère les autres que comme des moyens, littéralement des objets et non des sujets, pour atteindre ses fins, un peu comme Cisneros, il se considère aussi, sans le savoir vraiment, comme un objet. Si les autres hommes ne valent pas la peine qu'il établisse avec eux des liens profonds, des liens de l'ordre de l'amour, de la charité, lui non plus, qui est homme également, ne vaut pas la peine qu'il se connaisse véritablement lui-même. Il s'empêche d'entrer en lui-même. Il est hors de lui. Il continue de jouer la comédie; il ne joue plus la «comédie du Bien»; il joue la comédie de lui-même.

Tout ce poids du réel, de la réalité de l'intériorité n'est pas davantage pris en considération par Vladimir, Estragon et les Vieux. Ce poids les écrase. En ne se faisant pas face, en ne prenant pas à bras le corps leur densité existentielle faite de la tension entre leur misère et leur grandeur, ils s'échappent à eux-mêmes. Ils n'ont plus de relation avec eux-mêmes. Leur souffrance existentielle est ainsi redoublée parce qu'ils se rendent incapables de donner un sens à leur lien avec la souffrance. Ils n'ont pas de distance avec leur souffrance, ils ne sont plus que souffrance. Ils sont incapables de croire en une réalité plus grande que cette souffrance à partir de laquelle ils pourraient donner sens à leur rapport à cette souffrance.

Seul Becket qui croit en une réalité qui répond à la soif d'infini qu'il porte en lui, est en relation avec lui-même. Becket est en paix avec lui-même parce qu'il dialogue sans cesse avec ce qu'il entend des profondeurs de son intériorité. Il est en route, il prend le chemin de la connaissance de lui-même qui lui impose de reconnaître en lui et sa faiblesse, son imperfection, et sa puissance, sa grandeur. Becket est pacifié parce qu'il accepte de ne pas tout comprendre celui qu'il est, il s'accepte comme mystère.

### Relation à Dieu

Bien que la dimension religieuse du sujet croyant ne soit pas véritablement présente dans les pièces étudiées, Dieu ou une forme de transcendance y sont présents.

Une grande ambiguïté plane sur Dieu dans *En attendant Godot*. Pourquoi Didi et Gogo parlent-ils de Jésus, le Sauveur, sans aucun lien avec Godot, celui qui peut les sauver? Godot est-il la figure du sauveur dans le jeu qu'ils font de leur existence? Ou alors Jésus est-il une autre figure du sauveur, moins crédible encore que celle de Godot, puisqu'ils ne l'attendent pas? Estragon dit se comparer à Jésus parce qu'il marche pieds nus comme lui. Les personnages de Beckett veulent-ils tendre vers une ascèse, une humilité? Est-ce pour se repentir? Le thème de la culpabilité est très présent, lié à celui de l'innocence d'être tout simplement là, victime de l'existence. Deux autres personnages bibliques sont nommés, non sans lien avec ces thèmes, reliés de près à celui du salut :

Caïn et Abel. Il n'y a pas de véritable relation à Dieu, mais Vladimir et Estragon, en parlant constamment du salut sans y croire vraiment, montrent clairement que croire en Dieu c'est aussi croire au salut de l'homme. Dans *Les Chaises*, le thème du salut est aussi le thème central de la pièce, sans qu'il soit cependant possible d'y croire. On doit remarquer que ni Dieu ni aucun personnage transcendant n'y sont présents.

Dans la pièce de Montherlant, Dieu est aussi celui qui sauve mais Cisneros, on l'a vu, refuse ce salut en interrompant sa relation à Dieu. Goetz, quant à lui, ne peut établir de véritable relation avec Dieu parce qu'il en fait une idée. Ainsi, les allusions bibliques sont-elles citées en sens inverse<sup>29</sup>. Par exemple, Goetz, le bâtard, soutiendra qu'il est aussi bâtard par rapport à Dieu qui ne connaît pas son nom, qui ne le reconnaît pas en fait. Mais n'est-ce pas parce qu'il détourne son regard de Dieu qu'il ne peut l'entendre prononcer son nom? Dora ne peut, elle aussi, entendre une réponse de Dieu à son cri qui demande pitié parce qu'elle ne se tourne pas vers Lui; elle ne l'appelle pas directement. Comme ils repoussent l'amour et leur identité véritable dans un futur impossible, Yanek et Dora repoussent la question de Dieu dans ce même futur. Le temps de la révolution est le temps de l'homme, non celui de Dieu. On pourrait se demander si le temps de Dieu est celui de l'homme...

Becket seul est en "relation avec" parce qu'il est en relation avec l'honneur de Dieu. Il y a une distance infinie entre lui et Dieu mais un lien est possible. Un lien fort et fort important, parce que Dieu lui confie ce qu'Il a de plus important : Son honneur. Ce lien est surprenant et incompréhensible tout en étant "normal", si l'on peut dire. En restant attentif à Dieu, à Son appel, Thomas sauve ce qu'il y a de plus précieux en lui et est sauvé de la mort, contrairement aux autres personnages. Dieu, avec qui il est en relation, lui communique Sa vie, plus puissante que la mort.

---

<sup>29</sup>Sartre, dans sa pièce, va même jusqu'à parodier le *Mémorial* de Pascal. Il fait dire à Goetz : «Joie, pleurs de joie! Alleluia. Fou! Ne frappe pas : je nous délivre. Plus de Ciel, plus d'Enfer, rien que la Terre.» (p. 229). Pascal, lui, rencontre Dieu : «Père juste le monde ne t'a point connu, mais je t'ai connu. Joie, joie, joie, pleurs de joie.» PASCAL, *Op.Cit.*, p. 374.

### 5.2.2 La crise de l'intériorité

La crise relationnelle révèle la crise de l'intériorité. Sans relation ou sans relation constructive avec lui-même, l'homme est incapable d'entrer en relation saine avec qui ou quoi que ce soit; l'homme est incapable de croire, de "croire en".

#### Absence ou refus de l'intériorité

Les personnages de Beckett et Ionesco dévoilent la décomposition, la fatigue, l'usure d'un sujet qui vit sans intériorité. Leurs personnages sont absents à eux-mêmes. Ils n'arrivent même pas à vivre vraiment au niveau de la subjectivité, de l'émotion, *a fortiori* ne vivent-ils pas l'objectivité, leur raison étant laissé en suspens. L'intériorité demande le rassemblement de toutes les facultés et le dépassement de soi-même. Or, ils restent dans le divertissement, au sens pascalien, alors que la vie intérieure demande sans cesse un mouvement de conversion.

Les personnages de Sartre, eux, refuse la réalité intérieure. Il ne voit, n'accepte, ne croit qu'à la réalité extérieure. Le monde qui apparaît à l'homme n'a pas de sens caché et plus profond. L'homme n'est qu'un animal différent des autres; il n'a pas d'âme, une réalité qui impliquerait en dernière instance l'existence de Dieu, ou à tout le moins d'une transcendance.

#### L'intériorité inauthentique ou pervertie

Cisneros, en connaissant cette réalité intérieure et ce qui la fait vivre, Dieu, et en s'en détournant, la pervertit en lui-même. Contrairement à Goetz, Cisneros connaît l'existence de cette réalité qui l'anime et il s'en détourne tout de même. Il agit en toute connaissance de cause. Au lieu d'entrer, de rester dans le mouvement de la conversion, il entre dans celui de la perversion qui est toujours perversion du sujet en tant que sujet.

Yanek et Dora, eux, croient reconnaître le fondement de leur intériorité mais, en fait, leur objet de croyance n'est pas un absolu. Il les désoriente et les empêche d'accéder à leur intériorité authentique, au lieu d'où l'essentiel ne peut être mis de côté : l'amour leur est interdit.

«L'intériorité révélatrice»<sup>30</sup>

Le seul représentant de l'intériorité véritable, de l'intériorité ouverte ou, à tout le moins, le seul personnage qui entre timidement mais tout de même assurément dans cette dynamique est Thomas Becket. Il est aussi le seul pour qui "croire en" peut être possible, puisqu'une telle croyance requiert d'avoir sa source dans l'intériorité. Il importe donc de s'arrêter plus longuement à ce qu'il révèle. En effet, Becket dévoile de façon positive ce que les autres personnages ne nous affirment que par la négative, au sens du négatif photographique.

Tout d'abord, le personnage d'Anouilh met en évidence des attitudes spirituelles élémentaires et fondamentales, sans lesquelles l'homme ne peut espérer accéder au centre de lui-même, à son cœur. Le monde intérieur demande un certain "travail" spirituel à l'homme pour qu'il puisse y accéder, c'est-à-dire qu'il impose au sujet d'être actif. L'intériorité n'est pas le domaine de la passivité, entendue au sens de subir, de ne rien faire. Elle permet une forme de "repos" dans la mesure même où le sujet est en éveil, en état de veille. L'intériorité, lieu de rencontre des paradoxes humains, lieu de dépassement de ces paradoxes et non pas de leur négation.

Ainsi, une première attitude spirituelle est mise en évidence, la toute première qui est requise : l'écoute. Voilà sûrement la source de toutes les autres attitudes spirituelles, le commencement de la vie intérieure. Becket écoute, c'est-à-dire qu'il est attentif. Il n'a pas peur du silence. Il n'est pas homme à couvrir le silence du bruit de ses paroles ou de ses actions effrénées. Il sait que c'est des profondeurs du silence de son cœur qu'il peut

---

<sup>30</sup>Selon la belle expression d'Aimé Forest : FOREST, Aimé, *Pascal ou l'intériorité révélatrice*, Paris, Seghers, 1971.

entendre la voix qui lui indiquera sa route. Et il sait aussi que toute parole véritable qu'il peut livrer sortira du silence de son cœur, du cœur de sa personne.

Ce ne sera pas une parole comme celle de Goetz qui parle pour contrôler, pour dominer, pour couvrir un silence qu'il ne sait pas écouter et qui l'effraie sûrement. Goetz se prend-il pour le Verbe? À tel point qu'il ne peut plus écouter, ne peut plus entendre sa propre voix, son écho. Goetz isolé dans sa parole mensongère où il n'y a aucune place pour l'autre, pour l'Autre. Dans *Godot*, au contraire, la parole n'exerce aucun contrôle. Didi et Gogo parlent pour ne pas mourir, pour ne pas s'éteindre, pour passer le temps, pour se désennuyer. Tant qu'il reste quelque mots échangés, il reste un peu de vie; tout n'est pas mort.<sup>31</sup> Le jeu peut continuer<sup>32</sup>. Chez Beckett, le silence est mortel<sup>33</sup>. Comment alors Didi et Gogo peuvent-ils y être attentifs et y discerner quelque appel? Comment leur parole peut-elle être signifiante si elle n'est que bourdonnement, bruit pour couvrir la mort? Didi et Gogo n'écoutent pas; ils manquent d'attention. Comment alors Estragon peut-il espérer entendre une réponse à son cri de désespoir? On retrouve le même manque chez les Vieux de Ionesco. La Vieille est l'écho du Vieux et le Vieux ne semble lui-même que l'écho de son propre néant. Toute parole est impossible parce que tout silence est mort. Il y a abdication de la parole parce qu'il y a abdication de l'écoute. Il n'y a que le silence terrifiant des choses qui règne, le silence de l'absence; absence de toute humanité, absence de Dieu (d'un sauveur), absence d'eux-mêmes ayant désertés leur intériorité. Intériorité désertée aussi par Cisneros, qui entend l'appel de Dieu venu du silence de son cœur mais qui n'y répond pas; il dit résolument "non".<sup>34</sup> Yanek aussi, en se taisant, répond "non" à l'appel de Dora, ce qui revient à répondre "non" à l'appel de l'amour qui jaillit du fond de son cœur; cet amour était pourtant à la source même de son engagement dans l'Organisation. Il s'enferme plutôt dans le silence de l'injustice. Dora qui s'y

---

<sup>31</sup> On sait comment la dramaturgie de Samuel Beckett a évolué. Les didascalies ont continué à prendre chez lui toujours plus de place, au détriment de la parole, à tel point qu'elles ont fini par prendre toute la place.

<sup>32</sup> Et les jeux de mots aussi! Ils sont nombreux et permettent un humour, noir bien sûr, qui rend la tragédie plus supportable.

<sup>33</sup> Dans un certain sens, il l'est aussi au théâtre!

<sup>34</sup> Cisneros reste au niveau subjectif, émotif, passionnel. Sa parole est un épanchement, une perte de contrôle qui pourrait être salutaire pour lui, puisqu'elle manifeste qu'il entend l'appel qui résonne au fond de lui et qui lui montre son manque de cohésion, de cohérence. Mais il refuse de raisonner, de passer au niveau objectif, pour s'approcher de l'appel, redescendre en lui et répondre "oui".

enferme aussi lancera un cri de détresse à travers ce silence pour atteindre le silence de son cœur et y entendre, enfin, une parole de paix.

Becket semble le seul à répondre "oui". Son intériorité est pleine, pleine de son "oui", pleine d'un silence qui n'est pas vide mais rempli de mystère. Sa parole est parole pour se dire, se construire, se raconter. Une parole qui est mise en relation, une parole de charité. Son "oui", comme le "fiat" de Marie, ne peut être prononcé que dans le silence de son cœur. Et, comme elle, son "oui" est obéissance et service. Ainsi, l'écoute ouvre aussi à ces deux autres attitudes spirituelles requises par l'intériorité : l'obéissance et l'humilité. L'obéissance remarquable de dignité chez Becket, est à l'opposé d'une réalité qui exclurait maturité et liberté. Elle prend sa source dans l'intériorité de Becket, le lieu de son unité, du rassemblement de ses facultés, le lieu de l'écoute, de l'appel qui amène à se dépasser; et cet appel lui révèle qu'il fait partie de l'éternité. Becket obéit à ce qu'il y a de plus fort, de plus beau et de plus grand en lui. Il obéit au mystère sublime qu'il découvre au fond de lui. Grâce à l'écoute, il a pu distinguer un appel auquel il obéit; à la différence de Cisneros, par exemple. Son obéissance va de pair avec cette autre caractéristique de la vie intérieure véritable : l'humilité. Par le même mouvement qui lui fait reconnaître qu'il est tout petit, il reconnaît aussi qu'il participe d'une grandeur inimaginable, l'honneur de Dieu, la vie de Dieu Lui-même dans ce qu'elle a de plus précieux.

Becket, il faut le dire, était "entraîné" à ses attitudes avant même qu'elles ne prennent toute l'ampleur à laquelle elles sont parvenues. Il était à l'écoute du roi et lui obéissait mais, surtout, il était à l'écoute de la soif d'absolu qui résonnait au fond de lui. Son chemin est approfondissement constant, quête incessante d'un objet de croyance digne de mériter qu'il s'y soumette. Cet objet, il le découvre, ne pouvait être que transcendant. Becket a toujours été au service de ce en quoi il croyait. Il sert à présent l'honneur de Dieu. Le "oui" de Becket est accueil, acceptation du mystère qu'il découvre dans un appel qui lui est adressé personnellement. Ce "oui" est aussi une obéissance à ce que cet appel lui demande, ce qui le rend humble serviteur de cette réalité supérieure. Il devient ainsi comme un enfant, non pas puéril car cet absolu, l'honneur de Dieu, se



présente simplement à lui et le force à être simple, pur, d'une certaine manière. Comme un enfant, il fait confiance sans tout comprendre et se donne d'un cœur sans partage. Thomas est cohérent; l'articulation, en lui, entre sa croyance et son action est claire. Becket reçoit déjà un grand bonheur de ce mouvement même du don de soi dans l'obéissance et le service et aussi de cette participation à une réalité qui le dépasse infiniment. Il attend tout d'elle. Il sait que tout lui sera donné, puisqu'il s'est déjà reçu lui-même, Thomas Becket, en accueillant l'honneur de Dieu. Sa présence à lui-même est profonde puisqu'elle se situe dans son intériorité, le cœur de son être.

Thomas est aussi présent aux autres et au monde, puisque son intériorité est ouverte, ouverte à l'Autre, bien sûr, mais aussi aux autres. Becket vit désormais dans l'ordre de la charité. On voit que sa croyance, s'enracinant au creux de son intériorité la plus profonde, est directement liée à une espérance qui le rend libre de toute peur, en tout premier lieu de la peur de la mort. Il mourra martyr. Le lien, en lui, entre les vertus théologiques est net, de même que leur origine dans l'absolu. Peut-on parler de foi lorsque l'on parle de la croyance de Becket? Même si ce terme est habituellement réservé à une croyance religieuse et que le Becket d'Anouilh ne se situe qu'assez superficiellement à l'intérieur de la religion chrétienne, nous pensons qu'il s'impose ici. La foi indique le degré d'engagement du croyant, justement appelé le "fidèle". Celui qui a la foi "croit en"; le degré d'implication de sa personne dans sa croyance est élevé, de même que le degré de son engagement envers les autres, envers l'Autre. Sa foi est mouvement d'amour; Becket aime l'honneur de Dieu. Sa foi est ouverture à Dieu et aux hommes; elle l'engage à les aimer. Le monde extérieur n'est pas étranger à lui, puisque l'intériorité d'où il vit désormais ne l'exclut pas. L'intériorité rassemble les oppositions apparentes et les fait se côtoyer en les ordonnant selon l'amour. L'espérance est à la fois cause et conséquence de cette foi qu'elle nourrit et dont elle se nourrit. Jamais Becket n'aurait osé imaginer avoir à porter et à défendre l'honneur de Dieu mais cette responsabilité fantastique lui a incombé. Tout ce que cet honneur recèle en lui de grandeur et de magnificence lui est, somme toute, promis puisqu'il lui est désormais associé.

En définitive, dans ce théâtre des années '50, tout fonctionne par la négative. Becket est le seul personnage qui soit "positif". Tous les autres montrent à *contrario* que la réalisation de l'homme ne peut se faire, en bout de ligne, que selon l'ordre de l'amour. Le sujet croyant véritable est aussi un sujet aimant et un sujet espérant. Il vit au niveau de l'intériorité. En ce sens, il est un "*cogito* spirituel"<sup>35</sup>. Il doit dépasser l'objectivité de la raison pour descendre dans les profondeurs de l'intériorité et accéder au mystère de son être et au Mystère qui est à l'origine de son être.

### 5.3 Perspectives

#### 5.3.1 La crise de la croyance à la source de la crise du sujet?

Les visages et éléments du sujet croyant que les synthèses ont mis en évidence ont montré à quel point le sujet croyant est en crise. Dans l'introduction, nous laissions entendre que cette crise du sujet croyant participait à la crise du sujet, elle-même incluse dans la crise de la modernité. À l'issue de notre étude, on pourrait se demander, non sans audace, si la racine même de la crise du sujet de la modernité ne se situe pas au niveau de l'acte de croire, aussi bien dans sa forme que dans son contenu, dans l'objet même de la croyance.

Croire à l'Ultime, sans accorder son existence à cette croyance, conduit le sujet croyant à une division intérieure mortelle. Cisneros a démontré clairement qu'une telle désarticulation menait même à sa mort effective. D'une certaine manière, Didi et Gogo aussi dévoilent que ne pas vivre, ne pas agir selon sa croyance mène à la mort ou, à tout le moins, à un évanouissement du sujet. Croire à un absolu idéologique, prendre comme objet de croyance ce qui, somme toute, n'est pas de nature transcendante futile, dans le sujet croyant, un aspect fondamental sans lequel il est condamné au malheur. Yanek et Dora illustre cette déchirure et ce tragique. Mais il y a plus tragique encore: faire peser un doute sur la nécessité même de croire, soit en niant toute transcendance, soit en rejetant l'existence même d'une vie intérieure. On condamne l'homme à lui-même, à ses limites

---

<sup>35</sup>Cf. saint Augustin et Aimé Forest.

et on le fait régresser dans l'ordre de la loi de la jungle. Goetz représente cet homme isolé en lui-même.

Aussi, le mal-être, voire la dissolution ou la mort du sujet trouveraient leur origine dans l'impossibilité de croire effectivement "en" un absolu qui inspire et qui aspire l'homme vers ses hauteurs. Par là même aussi, nous entrevoyons comment pourrait se reconstruire "autrement"<sup>36</sup> le sujet, à peine envisagé dans le personnage de Thomas Becket. Le lecteur peut alors comprendre l'importance que nous accordons à l'étude de cette première pièce, à la fois singulière et emblématique.

### 5.3.2 Deux pistes de recherche

Ce que le théâtre français des années '50 avait aussi manifesté chez ses auteurs les plus fameux n'éclatera véritablement que vingt ans plus tard. On peut alors se poser deux questions qui pourraient faire l'objet de perspectives futures de recherche.

#### L'Église et la crise

Y a-t-il d'autres penseurs, d'autres auteurs qui auraient anticipé cette crise à la même époque, au moment même où l'Occident jouissait jusqu'à l'ivresse de l'explosion économique de l'après-guerre? Force nous est de constater que des théologiens et des penseurs chrétiens avaient déjà souligné ces bouleversements relatifs à la croyance. «La nouvelle méthode en théologie cherche à mettre en rapport le contenu de la Révélation et l'expérience de l'homme contemporain.»<sup>37</sup> Il suffit de penser à Henri de Lubac ou de lire les titres des ouvrages de cette époque.<sup>38</sup> Il faudra attendre le début des années '60 pour

<sup>36</sup>Selon une expression familière à Lévinas.

<sup>37</sup>SOULETIE, Jean-Louis, *La crise, une chance pour la foi*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 2002, p. 57.

<sup>38</sup>BOUYER, Louis, *Humain ou chrétien?*, [Présence chrétienne] Paris, Desclée de Brouwer, 1958, 158 p.; MOUNIER, Emmanuel, *L'affrontement chrétien*, Paris, Seuil, 1945.; SEMAINE DES INTELLECTUELS CATHOLIQUES (10-16 mars 1965), *Dieu aujourd'hui*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, d'autres titres de cette série évoquent assez bien les préoccupations de leur temps: *Foi en Jésus Christ et Monde d'Aujourd'hui* (1949), *L'Humanisme et la Grâce* (1950), *Espoir Humain et Espérance chrétienne* (1951), *Monde Moderne et Sens de Dieu* (1953), *Qu'est-ce que l'Homme?* (1954), *Qu'est-ce que la Vie?* (1957), *Le Mystère* (1959), etc.; CARDINAL DANIELOU, *La foi de toujours et l'homme d'aujourd'hui*, Paris,

que, avec le Concile Vatican II, l'Église prenne en compte les éléments déclencheurs d'une telle crise. Il serait alors intéressant d'étudier les textes des précurseurs et les textes de Vatican II relatifs à cette déconstruction du sujet.

### Le théâtre d'aujourd'hui et la crise

On pourrait aussi se demander quelle figure du sujet, quelle anthropologie est sous-jacente au théâtre de la toute fin du second millénaire et du début du troisième millénaire. Dans quelle mesure pointerait-il vers l'émergence d'un nouveau visage du sujet croyant? On peut penser, par exemple, au théâtre d'Éric-Emmanuel Schmit, en France, ou à celui de Wajdi Mouawad ou encore Alexis Martin, au Québec.

«Daté et situé, le "nouveau théâtre" a placé ses tréteaux au milieu d'une société incertaine et plus que jamais partagé entre l'ancien et le nouveau : menacé dans ses derniers retranchements, un monde est en train d'expirer, qui demande des comptes à son histoire et à sa culture, mais qui essaie également de maintenir sa suprématie, de sauvegarder ses équilibres et de préserver son art de vivre. L'heure de la liquidation, depuis si longtemps pressentie, semble enfin avoir sonné, mais en vue de quel avenir?»<sup>39</sup>

Quel avenir se profile pour le sujet croyant dans le théâtre des années 1995-2005? Dans un Occident de ce début de millénaire secoué par des turbulences culturelles inédites où se bousculent maintenant des bouleversements religieux, des soifs spirituelles et des urgences éthiques, peut-être la nouvelle fiction dramaturgique anticipera-t-elle l'émergence d'un sujet spirituel capable d'assumer, par une vie intérieure revivifiée, les défis d'un monde en rupture.

Devant le naufrage annoncé d'un "je" issu de la culture chrétienne et vaincu par le "je" bruyant et bien armé de l'ère techno-scientifique, Michel Serres ose parier sur la «reconstitution du je», à condition que soit préservé dans le règne universel du bruit quelque «voûte de silence». Il écrit : «L'avenir appartient aux ordres contemplatifs. Nous

---

Beauchesne, 1969; LUBAC, Henri de Lubac, *Le drame de l'humanisme athée*, Paris, Editions Spes, 1959 [1944]. Parlant de de Lubac et de son ouvrage *Surnaturel* : «Von Balthasar écrit : "Avec *Surnaturel* [...] c'est un jeune David qui s'attaque au Goliath de la rationalisation moderne du mystère chrétien et de sa réduction à la logique."» (GIBELLINI, Rosino, *Panorama de la théologie au XXe s.*, Paris, Cerf, 1994, p. 211 )

<sup>39</sup>ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 436.

sauvera de la chute évolutive vers les sociétés d'insectes celui qui inventera une nouvelle génération de monastères : ce mot signifie une association paradoxale de solitaires et de solidaires. Nous aurons besoin d'un saint Benoît, d'un nouveau moi et d'autres prochains.»<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>SERRES. Michel, *Hominescence*, Editions Le Pommier, 2001, p. 289.

## BIBLIOGRAPHIE

## Corpus

ANOUILH, Jean, *Becket ou l'Honneur de Dieu*, Paris, Jean Anouilh et Éditions de la Table ronde, 1959.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970 (1952).

CAMUS, Albert, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1961 (1950).

IONESCO, Eugène, *Les Chaises, suivi de l'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, 1992.

SARTRE, Jean-Paul, *Le Diable et le Bon Dieu*, Paris, Gallimard, 1966 (1951).

MONTHERLANT, Henry de, *Le Cardinal d'Espagne*, [Folio], Paris, Gallimard, 1974 (1960).

## Autres références

ASLAN, Odette, *Vingt pièces en un acte choisies dans le théâtre contemporain*, Paris, Seghers, 1959.

BARJON, Louis, «L'intériorisation des perspectives», dans BEUGNOT, Bernard (dir.), *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier frères, 1977.

BARTFELD, Fernande, *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1988.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre et Daniel COUTY (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

BÉGUIN, Albert, *Pascal par lui-même*, Paris, Seuil, [Écrivains de toujours], 1952.

BELOT, G., note de l'art. «Transcendant» dans LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 2 : N-Z, Paris, Quadrige/PUF, 1991.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *Traité de l'amour de Dieu*, [Sources chrétiennes], Paris, Cerf, 1993.

BEUGNOT, Bernard (dir.), *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier frères, 1977.

BLIN, Maurice, «Monde technique et vie intérieure.», dans Centre catholique des intellectuels français, *Intériorité et vie spirituelle*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 7, avril 1954.

BLONDEL, M., note de l'art. «Foi» dans LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol.1 : A-M, Paris, Quadrige/PUF, 1991.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Métamorphose de la littérature*, Verviers, Marabout, 1973.

BORNE, Étienne, art. «Intériorité et subjectivité» dans *Encyclopaedia Universalis*, t.12, Paris, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1995.

BORNE, Étienne, «Pour une doctrine de l'intériorité», dans Centre catholique des intellectuels français, *Intériorité et vie spirituelle*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no7, avril 1954.

BOUYER, L., *Dictionnaire théologique*, Tournai, Desclée, 1963

BOVIS, André de, art. «Foi» dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t.V, Paris, Beauchesne, 1964.

BRUGUÈS, Jean-Louis, *Dictionnaire de morale catholique*, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1991.

BRUGUES, Jean-Louis, *Précis de théologie morale générale*, Tome 1 *Méthodologie*, Paris, Mame, 1994.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1994.

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris Gallimard, 2002.

CANTO-SPERBER, Monique (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, P.U.F., 1996.

CARRÉ, A.-M., o.p., «Réflexions sur L'actualité de Dieu au théâtre», dans Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 2, octobre 1952.

COENEN-MENNEMEIER, Brigitta, «Un saint ambigu», dans BEUGNOT, Bernard (dir.), *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier frères, 1977.

CONTAT, Michel et Michel RYBALKA, *Sartre. Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.

CURNIER, Pierre, «Henry de Montherlant. Le Cardinal d'Espagne.», dans *Pages commentées d'auteurs contemporains*, tome II, Paris, Librairie Larousse, 1965.

D'AGOSTINO, F., art. «Absolu», dans DE FIORES, Stefano et Tullo GOFFI, *Dictionnaire de la vie spirituelle*, Paris, Cerf, 1983.



DANIEL-ROPS, *L'Église de la cathédrale et de la croisade*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1959.

DE CANDIDO, L. art. «Crise», dans DE FIORES, Stefano et Tullo GOFFI, *Dictionnaire de la vie spirituelle*, Paris, Cerf, 1983.

DEMOUGIN, Jacques (dir.), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Paris, Larousse, 1992.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

DUROZOI, Gérard et André ROUSSEL, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan, 1990.

ELIOT, Thomas Stearns, *Meurtre dans la cathédrale, Quatre quatuors*, [Collection des prix Nobel de littérature], Bruges, Éditions Rombaldi, 1963.

FLICHE, Augustin et Victor MARTIN, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome 9 «Premier concile du Latran à Innocent II, 1123-1198», livre 2 «La papauté et l'ordre temporel de 1154 à 1198», Paris, Bloud et Gay, 1951.

FLICHE, Augustin et Victor MARTIN, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome 15 «L'Église et la Renaissance : 1449-1517», Paris, Bloud et Gay, 1951.

FOREST, Aimé, «L'intériorité spirituelle et l'idéalisme», dans Centre catholique des intellectuels français, *Intériorité et vie spirituelle*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 7, avril 1954.

FOREST, Aimé, *Essai sur les formes du lien spirituel*, Bibliothèque des Archives de Philosophie, 35, Paris, Beauchesne, 1981.

FOREST, Philippe, *Camus. Étude de L'Étranger, La Peste, Les Justes, La Chute*, [coll. Marabout service], Alleur (Belgique), Marabout, 1992.

GAUCHER, Guy, *Histoire d'une vie. Thérèse Martin*, Paris, Cerf, 1995.

GIUSSANI, Luigi, *La conscience religieuse de l'homme moderne*, Paris, Cerf, 1999.

GROH, Marianne «Une vision existentialiste», dans BEUGNOT, Bernard (dir.), *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier frères, 1977.

GUILLEBAUD, Jean-Claude, *La trahison des Lumières. Enquête sur le désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 1995.

GUITTON, Jean, dans Semaine des intellectuels catholiques (1950), *L'humanisme et la grâce*, Paris, Éd. de Flore, 1950.

GUITTON, Jean, dans Semaine des intellectuels catholiques, *Le mystère*, Paris, Horay, 1960.

HÖFFE, Otfried (éd.), *Dictionnaire de morale*, Paris/Fribourg, Cerf/Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1983.

JEAN-PAUL II, *Veritatis Splendor*, Montréal, Éditions Paulines, 1993.

JERPHAGNON, Lucien, art. «Personne (philosophies de la)», dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 17, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1995.

LACOSTE, Jean-Yves et Nicolas LOSSKY, art. «Foi» dans LACOSTE, Jean-Yves, *Dictionnaire critique de théologie*, Paris PUF, 1998.

LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *XXe siècle*, Paris, Bordas, 1968.

LADRIÈRE, Jean, *L'articulation du sens. Discours scientifique et paroles de foi*, [«cogitatio requis » 124], Paris, Cerf, 1984.

LANTÉRI, J.-M., art. «Cardinal d'Espagne (le)», dans BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre et Daniel COUTY (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

MAILLOT, Alphonse, *L'épître aux Romains, Épître de l'œcuménisme et théologie de l'histoire*, Paris/Genève, Le Centurion/Labor et Fides, 1984.

MARCEL, Gabriel, *Du refus à l'invocation*, Paris, Gallimard, 1967 (1940).

MARCEL, Gabriel, *Positions et approches concrètes du Mystère ontologique*, Paris, Vrin, 1949.

MARCEL, Gabriel, *Le mystère de l'être*, tome 2, Paris, Aubier, 1951.

MARCEL, Gabriel, «Structure de l'espérance», Semaine des intellectuels catholiques (1951), *Espoir humain et espérance chrétienne*, Paris, Flore 1951.

MARCEL, Gabriel, «Théâtre et philosophie. Leurs rapports dans mon œuvre.», Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 2, octobre 1952.

MARCEL, Gabriel, *Présence et immortalité*, Paris, Flammarion, 1959.

MARCEL, Gabriel, *Homo viator*, Paris, Aubier, 1963.

MAUDUIT, Jean, «Anouilh ou La nostalgie de la Grâce», dans Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 2, octobre 1952.

MAYEUR, Jean-Marie, Charles et Luce PIETRI, André VAUCHEZ et Marc VENARD (dir.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, Tome 5, VAUCHEZ, André (dir.), *Apogée de la papauté et expansion de la chrétienté (1054-1274)*, Paris, Desclée, 1993.

MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Paris Gallimard, 1978.

MILLET, Louis et Isabelle MOURRAL, *Histoire de la philosophie par les textes*, Paris, Éditions Gamma, 1988.

MITTERAND, Henri, *Littérature, Textes et documents, XXe siècle*, Paris, Nathan, 1992.

MURAWA-WULFING, art. «Honneur», dans *Encyclopaedia Universalis*, t.11, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis, 1995.

LACOUR, Thérèse, *Altérité et existence de l'Autre. Perspectives pour une philosophie de la présence*, Thèse de doctorat en philosophie (Université de Bourgogne), Dijon, 1981, inédit.

LACOUR, Thérèse, «Le lien spirituel et les voies de la sagesse chez Aimé Forest», dans *Giornale di Metafisica - Nuova Serie - V* (1983).

NADEAU-LACOUR, Thérèse, «L'expérience comme matériau privilégié pour une anthropologie théologique du sujet croyant.», dans *Laval théologique et philosophique*, 56, 1 (février 2000).

NADEAU-LACOUR, Thérèse, «Les béatitudes, entre spiritualité et morale, dans la vie familiale.», *Anthropotes*, 17/2 (2001).

NADEAU-LACOUR, Thérèse, *Le temps de l'expérience chrétienne. Perspectives spirituelles et éthiques*, Montréal/Paris, Médiaspaul, 2002.

ORTIGUES, Edmond, art. «Foi» dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 9, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1995.

PALIARD, Jacques, «Observations sur deux aspects essentiels de la nature humaine», dans : Semaine des intellectuels catholiques (1950), *L'humanisme et la grâce*, Paris, Éd. de Flore, 1950.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962.

PLUNKETT, Patrice, *Quelle spiritualité pour le XXI<sup>e</sup> siècle?*, Paris, Ed. no 1, 1998.

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

QUERALT, A., art. «Croyant», dans DE FIORES, Stefano et Tullo GOFFI, *Dictionnaire de la vie spirituelle*, Paris, Cerf, 1983.

RICOEUR, Paul, art. «Croyance», dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 6, Paris, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1995.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, New-York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1971.

SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, (La Pléiade), Paris, Gallimard, 1982.

SAVINKOV, Boris, *Souvenirs d'un terroriste*, Paris, Éditions Champ Libre, 1982.

Semaine des intellectuels catholiques (1950), *L'humanisme et la grâce*, Paris, Éd. de Flore, 1950

SERREAU, Geneviève, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966.

SERRES, Michel, *Hominescence*, Editions Le Pommier, 2001.

SOULETIE, Jean-Louis, *La crise, une chance pour la foi*, [Interventions théologiques], Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2002.

SOLIGNAC, Aimé, art. «Honneur de Dieu», dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, tome VII, 1<sup>ière</sup> partie, Paris, Beauchesne, 1969.

TAP, Pierre, art. «Identité.2 Psychologie», dans *Encyclopaedia Universalis*, t. 11, Paris, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1995.

TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992.

THIBON, Gustave, dans : Semaine des intellectuels catholiques (1951), *Espoir humain et espérance chrétienne*, Paris, Flore, 1951.

THIBON, Gustave, *Vous serez comme des dieux*, Paris, Arthème Fayard, 1959.

VAN DEN ESCH, José, «Le drame d'une foi qui se cherche : Armand Salacrou», dans Centre catholique des intellectuels français, *Le théâtre contemporain*, [Recherches et débats], Paris, Librairie Arthème Fayard, cahier no 2, octobre 1952.

VAUCHEZ, André (dir.), *Histoire de saints et de la sainteté chrétienne*, Tome 6, *Au temps du renouveau évangélique, 1054-1274*, Paris, Hachette, 1986.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1993.

WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Flammarion.

xxxxx, *Bescherelle. L'art de conjuguer*, Montréal, Hurtubise HMH, 1998.

xxxxxx, *Catéchisme de l'Église catholique (CEC)*, Ottawa CECC, 1993.

xxxxxx, *La Bible*, TOB, Paris/Villiers-le-Bel, Cerf/Société biblique française, 1991.

xxxxxx, *Le Petit Robert. Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

xxxxxx, Vatican II, *Gaudium et Spes*.

## ANNEXES

Texte complet de la scène étudiée dans  
*Becket ou l'Honneur de Dieu*, de Jean Anouilh  
Acte IV



## LE GARDE

Nous, on est protégés par la corne du bois, mais eux, en plein milieu de la plaine, dis-toi qu'ils ont encore plus froid que nous.

## LE PLUS JEUNE

Il monte bien, l'archevêque, pour un curé! Mais, d'ici à ce que sa jument le foute par terre, il n'y a qu'un pas. Elle est mauvaise, la carne! Regarde ça!

## LE GARDE

Laisse-le faire. Avant d'être curé, c'est un gars qui gagnait tous les tournois.

## LE PLUS JEUNE, après un temps.

Ça y est. Ils se sont rejoints. Qu'est-ce que tu crois qu'ils se disent?

## LE GARDE

Tu te figures peut-être qu'ils se demandent des nouvelles de leur famille, couillon? Ou qu'ils se plaignent de leurs engelures? Le sort du monde, qu'ils débattent en ce moment! Des choses que toi et moi on n'y comprendra jamais rien. Même les mots dont ils se servent, ces gros bonnets-là, tu les comprendrais pas!

Le noir. Puis la lumière. Tout le monde a disparu. Il n'y a plus, au milieu de la plaine, que Becket et le roi à cheval, l'un en face de l'autre. On entendra, pendant toute la scène, le vent d'hiver, comme une mélodie aiguë sous leurs

paroles. Pendant leurs silences, on n'entendra plus que lui.

## LE ROI

Tu as vieilli, Thomas.

## BECKET

Vous aussi, Altesse. Vous n'avez pas trop froid?

## LE ROI

Si. Je pèle de froid. Tu dois être content, toi! Tu es dans ton élément. Et tu es pieds nus, en plus ?

## BECKET sourit.

C'est ma nouvelle coquetterie.

## LE ROI

Avec mes poulaines fourrées, je crève d'engelures. Tu n'en as pas?

## BECKET, doucement.

Si, bien sûr.

## LE ROI ricane.

Tu les offres à Dieu, au moins, saint moine?

## BECKET, grave.

J'ai mieux à lui offrir.

## LE ROI crie soudain.

Si nous commençons tout de suite, nous allons nous disputer! Parlons de choses indifférentes. Tu sais que mon fils a quatorze ans? Il est majeur.

BECKET

Il s'est amélioré?

LE ROI

Un petit imbécile, sournois comme sa mère. Ne te marie jamais, Becket!

BECKET sourit.

La question est réglée maintenant. Et par Votre Altesse. C'est elle qui m'a fait ordonner prêtre.

LE ROI crie encore.

Ne commençons pas encore, je te dis! Parlons d'autre chose.

BECKET demande, léger.

Votre Altesse a beaucoup chassé?

LE ROI, furieux.

Tous les jours! Et cela ne m'amuse plus.

BECKET

Elle a de nouveaux faucons?

LE ROI, furieux.

Les plus chers! Mais ils volent mal.

BECKET

Et les chevaux?

LE ROI

Le sultan m'a envoyé quatre étalons superbes pour le dixième anniversaire de mon règne. Mais ils foutent tout le monde par terre. Personne n'a encore pu les monter

BECKET sourit.

Il faudra que je vienne voir ça un jour.

LE ROI

Ils te foutront par terre comme les autres! Et on verra ton cul sous ta robe. Du moins, je l'espère, ou ça serait à désespérer de tout!

BECKET, après un petit temps.

Vous savez ce que je regrette le plus, Altesse? Ce sont les chevaux.

LE ROI

Et les femmes?

BECKET, simplement.

J'ai oublié.

LE ROI

Hypocrite! Tu es devenu hypocrite en devenant curé. (*Il demande soudain :*) Tu l'aimais, Gwendoline?

BECKET

J'ai oublié aussi.

LE ROI

Tu l'aimais! C'est la seule explication que j'ai trouvée.

BECKET, grave.

Non, mon prince, en mon âme et conscience, je ne l'aimais pas.

LE ROI

Alors, tu n'as jamais rien aimé, c'est pire. (*Il demande, bourru :*) Pourquoi m'appelles-tu ton prince, comme autrefois?

BECKET, doucement.

Parce que vous êtes resté mon prince.

LE ROI crie.

Alors, pourquoi me fais-tu du mal?

BECKET, à son tour, doucement.

Parlons d'autre chose.

LE ROI

De quoi? J'ai froid.

BECKET

Je vous ai toujours dit, mon prince, qu'il fallait lutter contre le froid avec les armes du froid. Mettez-vous nu tous les matins et lavez-vous à l'eau froide.

LE ROI

Je l'ai fait autrefois, quand tu étais là pour m'y obliger. Maintenant, je ne me lave plus. Je pue! Un temps, je me suis laissé pousser la barbe. Tu l'as su?

BECKET sourit.

Oui. J'ai bien ri.

LE ROI

Après, je l'ai coupée, parce que cela me grattait.

(*Il crie, soudain, comme un enfant perdu :*) Je m'ennuie, Becket!

BECKET, grave.

Mon prince. Je voudrais tant pouvoir vous aider.

LE ROI

Qu'est-ce que tu attends? Tu vois que je suis en train d'en crever!

BECKET, doucement.

Que l'honneur de Dieu et l'honneur du roi se confondent.

LE ROI

Cela risque d'être long!

BECKET

Oui. Cela risque d'être long.

Il y a un silence. On n'entend plus que le vent.

LE ROI, soudain.

Si on n'a plus rien à se dire, il vaut autant aller se réchauffer!

BECKET

On a tout à se dire, mon prince. L'occasion ne se présentera peut-être pas deux fois.

LE ROI

Alors, fais vite. Sinon, c'est deux statues de glace qui se réconcilieront dans un froid définitif. Je suis

ton roi, Becket! Et tant que nous sommes sur cette terre, tu me dois le premier pas. Je suis prêt à oublier bien des choses, mais pas que je suis roi. C'est toi qui me l'as appris.

BECKET, grave.

Ne l'oubliez jamais, mon prince. Fût-ce contre Dieu! Vous, vous avez autre chose à faire. Tenir la barre du bateau.

LE ROI

Et toi, qu'est-ce que tu as à faire?

BECKET

J'ai à vous résister de toutes mes forces, quand vous barrez contre le vent.

LE ROI

Vent en poupe, Becket? Ce serait trop beau! C'est de la navigation pour petites filles. Dieu avec le roi? Ça n'arrive jamais. Une fois par siècle, au moment des croisades, quand toute la chrétienté crie : « Dieu le veut! » Et encore! Tu sais comme moi quelle cuisine cela cache une fois sur deux, les croisades. Le reste du temps, c'est vent debout. Et il faut bien qu'il y en ait un qui se charge des bordées!

BECKET

Et un autre qui se charge du vent absurde — et de Dieu. La besogne a été, une fois pour toutes, partagée. Le malheur est qu'elle l'ait été entre nous deux, mon prince, qui étions amis.

LE ROI crie, avec humeur.

Le roi de France — je ne sais pas encore ce qu'il y gagne — m'a sermonné pendant trois jours pour que nous fassions notre paix. A quoi te servirait de me pousser à bout?

BECKET

A rien.

LE ROI

Tu sais que je suis le roi et que je dois agir comme un roi. Qu'espères-tu? Ma faiblesse?

BECKET

Non. Elle m'aterrirait.

LE ROI

Me vaincre par force?

BECKET

C'est vous qui êtes la force.

LE ROI

Me convaincre?

BECKET

Non plus. Je n'ai pas à vous convaincre. J'ai seulement à vous dire non.

LE ROI

Il faut pourtant être logique, Becket!

BECKET

Non. Cela n'est pas nécessaire, mon roi! Il faut

seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé — jusqu'au bout.

LE ROI

Je t'ai bien connu tout de même! Dix ans, petit Saxon! A la chasse, au bordel, à la guerre; tous les deux des nuits entières derrière des pots de vin; dans le lit de la même fille quelquefois — et même au conseil devant la besogne. Absurdement. Voilà un mot qui ne te ressemble pas.

BECKET

Peut-être. Je ne me ressemble plus.

LE ROI ricane.

Tu as été touché par la grâce?

BECKET, grave.

Pas par celle que vous croyez. J'en suis indigne.

LE ROI

Tu t'es senti redevenir saxon, malgré les bons sentiments collaborateurs du papa?

BECKET

Même pas.

LE ROI

Alors?

BECKET

Je me suis senti chargé de quelque chose tout simplement, pour la première fois, dans cette cathédrale vide, quelque part en France, où vous m'avez

ordonné de prendre ce fardeau. J'étais un homme sans honneur. Et, tout d'un coup, j'en ai eu un, celui que je n'aurais jamais imaginé devoir devenir mien, celui de Dieu. Un honneur incompréhensible et fragile, comme un enfant-roi poursuivi.

LE ROI, qui se fait plus brutal.

Si nous parlions de choses précises, Becket, avec des mots à ma portée? Sinon, nous n'en finirons plus. J'ai froid. Et les autres nous attendent à chaque bout de cette plaine.

BECKET

Je suis précis.

LE ROI

Alors, c'est moi qui suis un imbécile. Parle-moi comme à un imbécile! C'est un ordre. Lèveras-tu l'excommunication de Guillaume d'Aynesford et les autres que tu as prononcées contre des hommes à moi?

BECKET

Non, mon roi, car je n'ai que cette arme pour défendre cet enfant à moi confié, qui est nu.

LE ROI

Accepteras-tu les douze propositions qu'ont admises mes évêques en ton absence à Northampton, et notamment de renoncer à la protection abusive des clercs saxons, qui se font tonsurer pour fuir la glèbe?

BECKET

Non, mon roi. Car mon rôle est de défendre mes brebis et ils sont mes brebis. (*Après un temps, il dit enfin :*) Je n'accepterai pas non plus que le choix des curés échappe à l'Episcopat, ni qu'aucun clerc soit justiciable d'une autre juridiction que d'Eglise. Ce sont là mes devoirs de pasteur qu'il ne m'appartient pas de résigner. Mais j'accepterai les neuf autres articles, par esprit de paix, et parce que je sais qu'il faut que vous restiez le roi — fors l'honneur de Dieu.

LE ROI, froid, après un temps.

Eh bien, soit. Je t'aiderai à défendre ton Dieu, puisque c'est ta nouvelle vocation, en souvenir du compagnon que tu as été pour moi — fors l'honneur du royaume! Tu peux rentrer en Angleterre, Thomas.

BECKET

Merci, mon prince. Je comptais de toute façon y rentrer et m'y livrer à votre pouvoir, car sur cette terre, vous êtes mon roi. Et pour ce qui est de cette terre, je vous dois obéissance.

LE ROI, embarrassé, après un temps.

Eh bien, retournons, maintenant. Nous avons fini. J'ai froid.

BECKET, sourdement aussi.

Moi aussi, maintenant, j'ai froid.

Un silence encore. Ils se regardent. On entend le vent.

LE ROI demande soudain.

Tu ne m'aimais pas, n'est-ce pas, Becket?

BECKET

Dans la mesure où j'étais capable d'amour, si, mon prince.

LE ROI

Tu t'es mis à aimer Dieu? (*Il crie :*) Tu es donc resté le même, sale tête, à ne pas répondre quand on te pose une question?

BECKET, doucement.

Je me suis mis à aimer l'honneur de Dieu.

LE ROI, sombre.

Rentre en Angleterre. Je te donne ma paix royale. Puisses-tu avoir la tienne. Et ne pas t'être trompé sur toi-même. Je ne te supplierai jamais plus. (*Il crie, soudain :*) Je n'aurais pas dû te revoir! Cela m'a fait mal!

Il est soudain secoué d'un sanglot qui le casse sur son cheval.

BECKET, ému, s'approche et murmure.

Mon prince.

LE ROI hurle.

Ah! non, pas de pitié! C'est sale. Arrière! Rentre en Angleterre! Rentre en Angleterre! On a trop froid ici!

BECKET, grave, faisant tourner son cheval et se rapprochant du roi.

Adieu, mon prince. Me donnez-vous le baiser de paix?

LE ROI

Non. Je ne puis plus t'approcher. Je ne puis plus te voir. Plus tard! Plus tard! Quand je n'aurai plus mall

BECKET

Je m'embarquerai demain. Adieu, mon prince. Je sais que je ne vous reverrai plus.

LE ROI lui crie, défiguré, haineux.

Pourquoi oses-tu me dire cela après ma parole royale? Me prends-tu pour un traître? *(Becket le regarde encore un instant, grave, avec une sorte de pitié dans son regard. Puis, il détourne lentement son cheval et s'éloigne. Le vent redouble. Le roi crie soudain :) Thomas!*

Mais Becket n'a pas entendu. Il s'éloigne et le roi ne crie pas une seconde fois. Il cabre son cheval et part au galop dans la direction opposée. La lumière baisse et revient dans le bruit du vent qui augmente. C'est l'autre partie de la plaine, autour du roi de France.

LE ROI LOUIS

Ils ont fini. Ils se séparent.

PREMIER BARON

Ils n'ont pas échangé le baiser de paix.

LE ROI LOUIS

Non. J'ai vu cela. J'ai peur que notre intercession royale ait été vaine. On ne réconcilie pas l'eau et le feu. Le voici! *(Becket arrive et arrête son cheval près du roi. On s'écarte.)* Eh bien, Becket?

BECKET, impénétrable.

Merci, Sire, ma paix est faite.

LE ROI LOUIS

De quelle paix voulez-vous parler? Celle de votre âme ou de la paix du roi? Si c'est celle-là, elle ne semblait guère chaleureuse de loin.

BECKET

La paix du roi, Sire. Pour l'autre, qui est bien incertaine aussi, elle dépend d'un autre roi.

LE ROI LOUIS

Henri ne vous a pas donné le baiser de paix, n'est-ce pas?

BECKET

Non.

LE ROI LOUIS

Je ne voudrais pas, pour mon pesant d'or, vous avoir donné le conseil de rentrer, Becket! Vous allez m'être un embarras, mais qu'importe! Restez ici. Ne vous fiez pas à votre roi, tant qu'il ne vous aura pas donné le baiser de paix.

Texte complet de la scène étudiée dans  
*Le Cardinal d'Espagne*, de Henry de Montherlant  
Acte III, scène II



VARACALDO

Et l'affaire de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem? Cela aussi devrait avoir sa fin avant que les gens du roi ne s'en occupent. Je vois les minutes sur votre table. Ne puis-je avoir votre réponse?

CISNEROS

Que me conseillez-vous?

VARACALDO, *de nouveau stupéfait.*

Monseigneur, je ne me permettrai pas...

CISNEROS

Prenez ces minutes, étudiez-les, et demain matin vous me donnerez votre avis.

VARACALDO, *toujours très surpris.*

Bien, Monseigneur.

*Le cardinal le congédie, puis le rappelle et lui montre un livre qu'il a tiré d'un tiroir.*

CISNEROS

Ceci est à vous?

VARACALDO, *avec une joie enfantine.*

Ah oui! Monseigneur! L'avais-je oublié ici?

CISNEROS

Oui. J'ai cru que cela appartenait à un de mes petits pages. Mais Vallejo m'a dit que c'était à vous. (*Lisant le titre.*) *Les Aventures merveilleuses du chevalier Bellaflor et du géant Tintinabul.* Édition populaire. Cela vous intéresse?

VARACALDO

C'est une récréation...

CISNEROS, *sèchement.*

Tenez. (*Il lui donne le livre. Exit Varacaldo.*)

## SCÈNE II

CISNEROS, CARDONA

CISNEROS

Varacaldo, qui a soixante-quatre ans, fait ses délices des aventures du géant Tintinabul, qui sont une lecture destinée normalement à des enfants de douze ans. Il doit même lire cela pendant ses heures de travail, et le cacher dans le tiroir quand j'arrive. On est bien obligé pourtant de s'accommoder à ce genre d'hommes. A la fin, ce sont toujours eux qui l'emportent. — Il prétend qu'Encina est une place fidèle. Je suppose que cela n'est pas vrai.

CARDONA

Pourquoi?

CISNEROS

Parce qu'ils mentent tous. Pour rien. Pour le plaisir. Quand ils disent deux phrases, dans l'une ils disent le contraire de leur pensée, dans l'autre le contraire de la vérité. Varacaldo lui non plus n'est pas sûr.

CARDONA

Votre propre secrétaire!... Il faudrait choisir bien. Mais à votre âge on ne choisit plus bien.

[CISNEROS

La vieillesse attire les trahisons comme les excréments attirent les mouches.

CARDONA]

En qui donc avez-vous confiance?

CISNEROS

En moi.

CARDONA

Merci. Et cependant vous demandez conseil à cet homme!

CISNEROS

Il m'arrive de demander conseil à des hommes de qui le visage, dans le même instant, crie qu'ils me trahissent. Le pouvoir, c'est cela.

CARDONA

Et Vallejo? Vous n'avez pas confiance en Vallejo?

CISNEROS

J'ai confiance en ce qu'il est dans ce moment. Non dans ce qu'il sera dans un mois. (*Un temps.*) Je suppose que, vous aussi, vous vous adonnez quelquefois au géant Tintinabul.

CARDONA

Mon Dieu, oui, à l'occasion, j'aime mieux voir quelqu'un englouti dans Tintinabul qu'englouti dans l'obsession politique.

CISNEROS

L'obsession politique? Vous manquez d'à-propos. J'ai ces papiers sur ma table depuis hier matin. Au moment d'étudier les questions, j'ai été paralysé comme si j'avais eu un coup de sang à la tête. Je me disais : « Pourquoi? » Faire un geste, faire un acte, soudain cela me paraissait tellement insensé... Paralysé par le sentiment du... (*Il s'arrête.*)

CARDONA

Par le sentiment de quoi?

CISNEROS

Par le sentiment du ridicule.

CARDONA

Vous plaisantez.

CISNEROS

J'ai remis d'heure en heure. — Est-ce que vous croyez que Varacaldo me prend en pitié, quand j'ai l'air de vouloir quelque chose?

CARDONA

De « vouloir quelque chose »?

CISNEROS

De désirer réussir quelque chose, dans les affaires de l'État.

CARDONA

Je pense surtout qu'il serait stupéfait s'il croyait comprendre que vous ne voulez rien. J'ai vu cela il y a un instant.

CISNEROS

Parce qu'il n'est pas intelligent. Je souhaiterais que tout homme intelligent comprît que je ne veux rien. Si un homme intelligent croyait que je veux quelque chose, j'aurais honte. (*Il porte la main à son front.*)

CARDONA

Vous avez mal?

CISNEROS

Vous savez bien que j'ai la fièvre tous les soirs quand la nuit tombe, — à la même heure où l'esprit de la reine Jeanne revient au calme. Et comment n'a-t-on pas la fièvre toute sa vie? Mais je serais mort, que je ressusciterais pour recevoir le roi, que j'espère depuis

si longtemps, et le mettre au courant de tout : cela, il le faut. Ensuite... Ensuite...

CARDONA

Le roi a grand besoin d'être mis au courant le plus tôt possible. Je vous le répète : vous ne sauriez croire à quel point il a l'air de quelqu'un qui a besoin d'avis. Et aussi de quelqu'un qui, s'étant embarqué une première fois pour l'Espagne, et étant à plusieurs heures de la côte des Flandres, a fait revenir la flotte parce qu'il avait le mal de mer.

CISNEROS

Vous m'avez dit qu'il paraît moins que ses dix-sept ans...

CARDONA

Petit, pas un poil de barbe, la bouche toujours entrouverte; le teint pâle, les yeux bleus. Il rougit. Un collégien...

CISNEROS

Il me trouvera auprès de lui le temps qu'il voudra, ou plutôt le temps qui sera nécessaire. — Malgré ce qu'il m'en coûte, car certaines paroles que la reine m'a dites hier m'ont bouleversé.

CARDONA

Le spectacle de la folie a de quoi bouleverser.

CISNEROS

Quand les gens sont fous, il ne faut pas rire d'eux. Il faut les prendre eux et leur folie et les traiter en entier, eux et leur folie, avec respect. Il y a toujours des raisons d'être fou, et ces raisons sont toujours respectables.

CARDONA

Quoi qu'en pense le confesseur, son état la met à

l'abri de tout péché. Chose extraordinaire : elle *ne peut pas pécher*. Il est juste que cette femme, que tous plaignent ou bafouent, doive nous faire envie.

CISNEROS

Ce qui me bouleverse est ailleurs : c'est parce qu'elle m'a fait entendre la voix de la vérité sortant de la bouche de la folie. Ne dit-on pas que chez les Arabes les fous sont tenus pour des inspirés? Elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle.

CARDONA

Cela est plaisant : la reine vous a retourné!

CISNEROS

[Beaucoup de gens, autour de moi, feignent de comprendre ce que je fais. En réalité, ils ne le comprennent pas. Je vis au milieu de gens frivoles, même quand ils traitent des sujets très importants. En vain j'essaye de les ramener au profond; ils restent frivoles : la frivolité est dure comme de l'acier.] Quoi qu'on pense de ce que m'a dit la reine, cela n'est pas frivole. La reine est très au-delà du médiocre et du petit. Elle a percé brutalement de l'autre côté.

CARDONA

Dieu l'a rendue incapable pour montrer le peu de fonds qu'on peut faire sur la gloire humaine. C'est là son rôle providentiel ici-bas.

CISNEROS

D'autres qu'elle ont eu ce rôle. Mais qui dit qu'elle n'a pas un autre rôle, où elle serait unique? Au lieu de renoncer au monde pour pouvoir le dominer, comme font souvent nos grands ordres religieux, elle domine le monde et elle renonce à lui. Nous qui sommes habitués — il faut bien le reconnaître — à peser sans cesse sur tout, mesurez-vous ce que c'est que posséder une partie

immense de l'univers, et ne peser jamais sur rien? La reine m'a dit : « C'est le royaume qui est la mort. » Moi, le conducteur de ce royaume, j'ai entendu cela, et j'en suis transpercé. Quand elle se désintéresse du royaume, quand elle l'entraînerait derrière elle, si nous n'étions pas là, dans son mépris sans bornes de la réalité, qui nous dit qu'elle n'est pas alors le représentant le plus qualifié de son peuple, et qu'elle n'apporte pas alors au monde l'essentiel de ce que peut lui apporter l'Espagne?

CARDONA

Vous avez tout fait pour maintenir, et elle fait tout pour ruiner — elle veut que tout aille mal, elle veut que tout meure, — et c'est ainsi que vous parlez d'elle!

CISNEROS

Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que son mépris... Elle annule l'univers avec son mépris... Comme elle m'a fait sentir qu'elle me jugeait vulgaire de vouloir intervenir dans les événements! Comme elle cherchait à m'humilier! La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. Elle m'a fait briller cette retraite que plusieurs fois j'ai prise et plusieurs fois tenté de prendre. Toute ma vie, j'ai lutté pour ma solitude...

CARDONA

Il y a tant d'hommes en vous! Le franciscain, le cardinal, le lettré, l'homme d'État, le capitaine. Quand vous avez conquis Oran, n'avez-vous pas regretté ce jour-là de n'avoir pas choisi la voie des armes?

CISNEROS

Je n'ai jamais regretté que la submersion infinie. La reine m'a mis devant ma part la plus profonde, celle que je n'ose pas regarder, parce qu'elle me fait trop envie. Je voudrais me prosterner, poser mon front

contre la terre, adorer Dieu, ne plus faire que cela. Sentir cette masse de contemplation qui se pousse pour être, et ne peut pas être, à cause des affaires dont je suis dévoré, à cause de ce genre humain qui me dévore morceau par morceau du matin au soir. Toujours : « Je n'ai pas le temps... » Toujours remettre à plus tard ces heures de face-à-face rayonnant qui enfin me soulèveront au-dessus de moi-même, après le gravat de la journée. Et mon oraison même est empoisonnée par la terre : tandis que je contemple Dieu, je lui demande encore (oh! j'ai honte!) comment je dois m'y prendre pour berner tel ou tel homme, à moins que ce ne soit pour le corrompre. La reine ne peut vivre qu'en attendant le moment de boire de l'eau. Moi, il y a une eau qui sort de mon Dieu, et qui m'enivre; mais, aussitôt que je vais atteindre cette eau, une main me ravit le visage et le replonge dans la boue.

[CARDONA

La boue elle aussi vous enivre. Vous dites à présent que votre esprit est étranger à votre œuvre. Mais c'est par ce que vous faites que vous existez. Si vous aviez cessé de faire, il y a longtemps que vous auriez cessé d'exister. Vous l'avez reconnu... en d'autres temps; je veux dire : avant-hier.

CISNEROS

J'aurais existé de la véritable Vie. J'ai été à moi-même, c'est-à-dire à Dieu, combien d'années? Pendant les trois années de ma retraite au couvent, et — dans une certaine mesure — pendant les six années de ma retraite en prison. J'ai vécu quatre-vingt-deux années; j'en ai existé neuf. C'est cela que m'a rappelé la reine, ah! si cruellement. Oh! j'ai été récompensé. J'ai eu le chapeau rouge pour avoir trahi Dieu.]

CARDONA, *acerbe.*

Grâce à cette malheureuse, vous apprenez enfin que

vous n'aimez pas gouverner! Et en effet vous avez menacé plusieurs fois le roi Charles de vous retirer dans votre diocèse. Seulement, c'était au cas où il ne vous accorderait pas des pouvoirs plus étendus!

*Un silence.*

CISNEROS, *réveur.*

Auprès d'elle, on perd toute notion de temps et de lieu... Vous nous avez vus, n'est-ce pas? Vous avez bien vu que nous étions deux mêmes spectres... Mais les spectres ont quelque chose de bon : c'est qu'ils ne sont pas de ce monde-ci. (*Désignant une porte.*) Là est la chambre avec mon lit de parade. (*Prenant une clef dans sa poche et ouvrant une autre porte sur une chambrette.*) Et là est la pierre nue sur laquelle je dors tout habillé : pas un de mes serviteurs n'est jamais entré dans ce réduit. (*Déboutonnant sa moquette et sa soutane.*) Voici la bure. (*Désignant la bure.*) Et le cilice sous la bure... Je vous montre cela, j'ai tort, mais j'ai besoin de me justifier.

CARDONA

Pas aux yeux du monde, je pense? Il vous reproche déjà d'en faire trop. Il aurait horreur de vos singularités.

CISNEROS

Me justifier aux yeux de la reine. Écoutez ceci. J'ai été chez elle pour lui demander de sacrifier aux apparences. Mais, moi, il a fallu une bulle du pape pour me forcer à la souffrance constante de donner aux apparences; [c'est une bulle qui m'a forcé de prendre le train de vie qui est celui des prélats.] Elle est la femme la plus riche de la terre, et moi ma dignité est la première et la plus forte de l'Église après le Saint-Siège, plus riche et plus puissant moi seul que ne l'est ensemble toute la noblesse d'Espagne; et elle vit dans une chambre misérable, et je me cache pour vivre comme

un moine. Il lui arrive de dormir à même le sol, et je dors à même le sol. Elle raccommode ses robes; je ressemelle mes sandales. Elle ne veut plus voir ni or ni argent, elle mange dans de la vaisselle de terre, sans nappe et sans serviette; c'est ce que je faisais quand Rome me l'a interdit. Elle hait tout ce qui est plaisir, et je hais tout ce qui est plaisir. Elle n'est curieuse de rien; et moi, qui dois être informé de tout, je ne suis curieux de rien. Le sceau qu'elle s'est choisi est un paon royal sur un globe terrestre, avec au-dessous le mot *vanitas* : un religieux s'en choisirait-il un autre? (*Son visage s'éclairant.*) Oh! quel but ce serait pour une vie, de faire que toute la partie sainte de cette femme soit consacrée et serve!

CARDONA

Sa partie sainte?

CISNEROS

L'indifférence aux choses de ce monde est toujours une chose sainte, et — même quand Dieu en est absent — une chose essentiellement divine. Elle et moi nous nions ce que nous sommes censés être. Elle et moi nous appartenons à la même race. Ceux qui ont regardé ce qu'elle appelle le rien et ce que j'appelle Dieu ont le même regard. C'est hier seulement que j'ai compris cela. Elle a prononcé des paroles horribles et je l'ai presque menacée de la faire surveiller par le Saint-Office. Et il y a eu aussi un moment où, pour un peu, je lui aurais demandé sa bénédiction.

CARDONA

Il est intéressant, Monseigneur mon oncle, de vous voir un peu désarmé.

[CISNEROS, *réveusement.*

Rien ne me serait plus facile que de la déférer au Saint-Office. — Même contre Charles. Ce serait mon

nouveau combat. Un grand risque, pris à l'âge que j'ai, vous rajeunit de trente ans. — Ou, qui sait? avec l'aide de Charles...

CARDONA

Voilà le politique qui remonte.]

CISNEROS

Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas. La passion de la retraite s'est jetée sur moi comme un accès de fièvre. Retourner au monastère — à Yuste, j'ai déjà fait mon choix, — laisser Ruiz administrer l'archevêché de Tolède, oublier ce cauchemar que sont les hommes, oublier tout ce que j'ai fait et qu'on m'a fait, oublier tout sauf Dieu, préparer mon éternité. Mais la retraite, hélas! n'est pas encore pour demain. Le jour que cent mille Arabes m'assiégeaient dans mon palais de Grenade, on m'a offert un moyen de fuir : j'ai refusé. Je ne m'enfuirai pas davantage quand s'avance cet enfant roi, portant dans sa gauche le royaume de la terre. Il a dix-sept ans à peine, et j'en ai quatre-vingt-deux. Que de choses j'ai à lui apprendre et de qui les saurait-il — dites un seul nom! — si ce n'est de moi? Je l'ai créé, je suis son père, je lui dois ce pour quoi j'ai vécu et qui s'étale derrière moi comme une traîne, — tout ce devoir dont la reine m'a dit qu'il allait être engouffré, oh! Dieu! de quelle voix d'un autre monde!

CARDONA

La reine vous a dit cela et vous l'en admirez. Moi aussi je vous l'ai dit, avant-hier, et de cet instant vous vous êtes tourné contre moi. Pourquoi cette différence?

CISNEROS

Parce que c'est elle...

CARDONA

Oui. Et parce que c'est moi. Vous écoutez la reine, cette folle, de qui la folie a sans cesse travaillé contre vous. Vous idolâtrez ce gamin, le roi, entouré de tout ce qui nous veut du mal. (*Bas, avec haine.*) Un roi né dans des latrines!

CISNEROS

Que dites-vous? Comment osez-vous?

CARDONA

Votre loyalisme insensé! Mais ceux qui vous aiment et vous servent, vous ne les voyez pas. Ouvrez les yeux! Voyez aussi ceux qui vous aiment.

CISNEROS

Je ne vois rien.

CARDONA

Eh bien! Monseigneur mon oncle, j'ai à vous dire maintenant que le roi Charles... (*Il s'arrête.*)

CISNEROS

Ensuite? Continuez.

CARDONA

Le roi m'a dit... (*Il s'arrête.*)

CISNEROS

Le roi vous a-t-il dit autre chose que ce que vous m'avez rapporté? (*Silence.*) Je suis très vieux, Luis. Quoi que j'en aie et quoi que j'en dise, je vis dans la douleur. La cause de cette douleur, c'est que tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi. La reine sombre dans la folie, et je sombre dans la mort. L'avenir dira que je suis mort avec une sérénité chrétienne. Cela serait vrai, s'il n'y avait pas mon pays. Pourquoi ai-je une autre patrie que la patrie céleste? Pourquoi ai-je aimé l'Espagne?

CARDONA

Et la mort, vous ne l'aimez pas?

CISNEROS

Je n'aime pas ce que je laisse. Malheur à ce qu'on n'a pas fait de son vivant! Le drame de la mort, je me demande si c'est la mort, ou si ce sont les héritiers. Mon héritier, c'est Charles; il faut bien que je le rende le moins désastreux possible.

CARDONA

Le moins désastreux?

CISNEROS

Il n'est pas moi.

CARDONA

J'ai quitté un homme plein de vaillance, et je retrouve un homme atteint. Voilà l'œuvre de la folle.

CISNEROS

Un Autrichien gouvernera l'Espagne, et la gouvernera légalement. Les Flamands gouverneront l'Espagne, et la gouverneront légalement. Vous ne savez pas ce que c'est qu'être gouverné par l'ennemi. Non pas l'ennemi ouvert, qui vous piétine à la face de Dieu sous sa botte. Mais l'étranger établi là légalement. Et j'y ai mis la main : tout le reste était pire. [Ferdinand me détestait, mais en mourant il m'a donné la régence : pour lui aussi, tout le reste était pire.] *(Avec beaucoup d'émotion, presque avec tremblement.)* On parle beaucoup de charité. Mais qui a de la charité pour la vieillesse? Qui a de la charité pour moi? Qui me sait gré de l'effort inouï que je fais pour vivre, pour gouverner encore, pour essayer que tout tienne encore autour de moi, quand moi je ne tiens plus? Qui me sait gré de m'intéresser au lendemain, quand pour moi il n'y a pas de lendemain? [Non : seulement des critiques, et

seulement des reproches, et seulement des menaces. Ils bourdonnent autour de moi comme les mouches autour d'une mule...]

CARDONA

[Vous vous lamentez comme la folle : « Tout ce que je fais est mal! »] Un homme comme vous ne devrait pas avoir besoin qu'on lui rende justice.

CISNEROS

On vérifie le vin que je bois, et jusqu'à l'eau dont on lave ces dalles. Deux fois on vient de tenter de m'empoisonner... Je dors et dans mes rêves ils me poursuivent encore.

CARDONA

Je connaissais votre secret, vous me l'avez avoué : il était que vous aimez d'être haï. Mais maintenant vous ne l'aimez plus; que se passe-t-il?

CISNEROS

Oui, que se passe-t-il? C'est moi qui vous le demande. De quoi suis-je coupable?

CARDONA

De tout.

CISNEROS

Comment?

CARDONA

De tout ce que vous avez fait.

CISNEROS

Je n'ai fait que le bien.

CARDONA

Toujours en abusant, en écrasant, en brisant. Ce que vous avez, vous l'avez cherché.

CISNEROS

Les hommes sont le mal. Comment ferait-on le bien, sans les contraindre? Et puis, d'autant ils ont souffert par moi, d'autant je les ai rapprochés de Dieu.

CARDONA

Et pourquoi vous occuper des hommes? Pourquoi voulez-vous gouverner encore? Pourquoi vous inquiéter de ce que vous avez fait? Quand vous venez de dire que vous ne souhaitiez que la submersion infinie.

CISNEROS

Une œuvre de vingt-cinq années... J'ai fait en vingt-cinq ans ce que d'autres ne font pas en quarante.

CARDONA

Vous pensiez comme un saint pour qui Dieu seul existe, et vous pensez ensuite comme un marchand qui meurt.

CISNEROS

La reine m'a mis dans un trouble dont vous cherchez à profiter...

CARDONA

Vous avez profité avant-hier du trouble où me mettait la mort de mon enfant. *(Avec âpreté et sarcasme.)* Vous êtes devant une nécessité à laquelle vous ne pouvez rien. Alors aimez-la, collaborez-y! Oh! comme cela serait beau, que votre œuvre s'écroulât en même temps que vous! Avant de mourir, vous devriez déchirer votre œuvre, la déchirer? la ravager de vos propres mains — par des actes, par votre testament, — comme les enfants, quand la marée arrive, détruisent le château de sable qu'ils ont passé la journée entière à construire. Organisez vous-même le grand naufrage de votre galère. Ainsi, en mourant, vous signifieriez solennellement au monde que tout ce que vous avez fait est

une dérision. Voilà qui aurait un grand sens, et qui serait digne d'un homme aussi exceptionnel que vous. Voilà aussi, Monseigneur, qui serait digne de la reine, et ce mot seul, je pense, va suffire à vous convaincre. *(Temps.)* Vous ne répondez rien? Vous n'êtes pas tenté? *(Temps.)* Allons, je vois que vous tenez beaucoup à vos œuvres. Je ne vous comprends pas, non, je ne vous comprends pas!

CISNEROS

Vous êtes du monde des vivants et je suis du monde des morts; il n'y a pas de langage commun entre nous. Une vérité pour les vivants. Une vérité pour les morts.

CARDONA

Je vais vous dire autre chose. En détruisant à votre mort votre œuvre politique, vous aurez enfin retrouvé Dieu. Songez-y bien, je vous dis ce que vous aurait dit la reine.

CISNEROS

La détruire comment?

CARDONA

Il est toujours facile de détruire. — Vous voyez, vous êtes tenté.

CISNEROS

Il y a en vous quelque chose de diabolique... *(Changeant de visage.)* Je ne me sens pas bien... Laissez-moi... Non, restez. Une présence m'écorche, et la solitude me fait peur. C'est une crise comme celle que j'ai eue il y a trois semaines.

CARDONA

Venez vous étendre.

CISNEROS

Non, pas étendu : assis. *(Il s'assied, porte les mains à*



son front.) Ah! c'est horrible! (*Il paraît défaillir, Cardona le soutient.*) Mon esprit s'égare. Est-ce bien vous, Luis, qui êtes là, ou n'étiez-vous là que tantôt?

CARDONA

Je suis là. Je fais appeler Campos.

CISNEROS

Non. (*Il reste assis un assez long temps, faisant des gestes dénués de sens, l'air hagard.*)

CARDONA

Je vous en prie, laissez-moi appeler le médecin. Vous ne pouvez pas rester ainsi.

CISNEROS, *se levant,*  
*et se dirigeant en vacillant jusqu'à son bureau,*  
*où il s'assied.*

Je vais extrêmement bien. Je classe ces papiers avec une lucidité entière. (*Les mains tremblantes, il met des papiers dans des dossiers, manifestement ne sachant pas ce qu'il fait. Puis il se lève et, comme un homme ivre, va s'adosser au mur.*) Je suis tout à fait bien. La conquête des Indes du Nord serait pour moi un jeu d'enfant. Quel chiffre donne : sept fois neuf?

CARDONA

Asseyez-vous. Vous me faites peur. (*Il approche un fauteuil, où Cisneros tombe assis.*)

CISNEROS

Je vous ai demandé : quelle somme fait : sept fois neuf?

CARDONA

J'appelle Campos, que vous le vouliez ou non.

CISNEROS

Campos! C'est lui qui a tenté de m'empoisonner...

CARDONA

Mais non! Mais non!

CISNEROS, *d'une voix éteinte.*

Qu'il vienne vite.

CARDONA, *après avoir sonné, au valet qui apparaît.*

Fais venir au plus vite le docteur Campos. (*Bas.*) Et le Père Altamira, pour qu'il le confesse. Vite! vite!

CISNEROS, *de plus en plus éteint.*

Les nuages se dissipent. Voici la fin des nuages...

### SCÈNE III

CISNEROS, CARDONA, ESTIVEL, ARALO,  
*puis VARACALDO, L'ARCHEVÊQUE DE GRENADE*

ESTIVEL

On appelle Campos. Le cardinal est-il souffrant?

CARDONA

Pis que souffrant : au plus mal. Son pouls est presque insensible.

*Le cardinal reste silencieux pendant les répliques suivantes. Les paupières closes, ratatiné et complètement perdu dans ses vêtements sacerdotaux, au fond de son fauteuil, il paraît épuisé.*

ARALO

Il est livide. Je crois qu'il passe.

ESTIVEL, *avec extase.*

C'est le moment, c'est enfin le moment! Et nous allons voir cela de nos yeux!