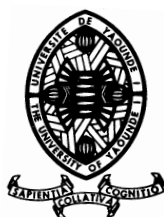


UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

CENTRE DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
SCIENCES HUMAINES, EN ARTS,
LANGUES ET CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
LANGUES ET LITTÉRATURES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

POST COORDINATE SCHOOL IN
ARTS, LANGUAGES AND CULTURES

DOCTORAL RESEARCH UNIT IN
LANGUAGES AND LITTERATURES

THE DEPARTMENT OF FRENCH

LE CONFLIT DANS L'ŒUVRE THÉÂTRALE D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT.

Thèse de Doctorat/Ph. D en Lettres modernes françaises présentée
et soutenue le 18 octobre 2024

Spécialisation : Littérature française

Par :

Mama Awolou MBOUOMBOUO

Matricule : 08I243

Titulaire d'un Master ès Lettres modernes françaises

JURY

Président: FANDIO Pierre, Université de Buea
Professeur

Rapporteur : TANG Alice Delphine, Université de Yaoundé 1
Professeure

Membres : VOUNDA ETOA Marcelin, Université de Yaoundé 1
Professeur

BONONO Chantal, Université de Yaoundé 1
Maître de Conférences

EVOUNG FOUDA Jean-Bernard, Université de Yaoundé 1
Maître de Conférences



Mai 2023

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
PREMIÈRE PARTIE : REPÉRAGE DES RELATIONS THÉMATIQUES DES DIFFÉRENTES PIÈCES	16
CHAPITRE I : L'HOMME ET SES DÉMONS	18
I. DES CONSTITUANTS DE L'ÊTRE HUMAIN	19
II. L'AUTODESTRUCTION.....	32
III. L'HOMME ET LA DÉGRADATION	45
CHAPITRE II : L'INTERSUBJECTIVITÉ	62
I. LE DÉCHIREMENT DE L'ILLUSOIRE	64
II. ANIMATION INVISIBLE DU MONDE	72
III. DES MIGRATIONS	81
CHAPITRE III : LA RELIGION.....	89
I. LE DUO « BIEN-MAL » DANS L'IMAGINAIRE.....	90
II. LE SENS DE L'EXISTENCE.....	101
III. L'HOMME FACE À LA JUSTICE.....	115
DEUXIÈME PARTIE : LES FIGURES ET SITUATIONS DRAMATIQUES.....	131
CHAPITRE IV : LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES	134
I. LES PERSONNAGES NÉVROSÉS	135
II. LES PERSONNAGES SADOMASOCHISTES.....	156
III- LES PERSONNAGES RÉVOLTÉS	167
IV. L'ATTRIBUTION DES RÔLES.....	172
CHAPITRE V : LES CANONS ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE	178
I. ATTÉNUATION DU TRAGIQUE	179
II. ADOUCISSEMENT DU COMIQUE	188
III- HÉTÉROGÉNÉÏTÉ ET LANGAGE DRAMATIQUE.....	199
CHAPITRE VI : LA CHARNIÈRE SATIRIQUE.....	229
I. LES CENDRES DE L'HISTOIRE	230
II. DE L'ULTRA MODERNISATION DE LA GUERRE.....	243
III. LE CHANGEMENT DE PARADIGME	253
TROISIÈME PARTIE : ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT, ÉCRIVAIN DE SON DRAME.....	269
CHAPITRE VII : MYTHES ET IDENTITÉS	272
I. LES FIGURES MYTHIQUES : REPRÉSENTATIONS ET ENJEUX.....	273

II. ÉTUDE DE LA NARRATIVITÉ.....	289
III. LEÇONS MYTHIQUES.....	299
CHAPITRE VIII : LA RHÉTHORIQUE DU CONFLIT.....	307
I. ARGUMENTAIRE ET CARACTÈRE DE L'AUTEUR (ETHOS).....	308
II. L'HUMAIN ET LA RECEPTION THÉÂTRALE	325
III. LE GOÛT DU LECTEUR	337
CHAPITRE IX : ÉLEMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENÈSE DU MYTHE	
PERSONNEL.	345
I. CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIOCULTUREL.....	346
II. FORMATION AFFECTIVE ET IMAGINATIVE INFANTILE	357
III-MYTHE PERSONNEL : VIE SOCIALE ET ÉTAPES DE CONSOLIDATION	362
CONCLUSION GÉNÉRALE	373

À feu Madame
Sabiadou Ngoungou, dont la mémoire restera vivante *ad vitam*
æternam.

REMERCIÉMENTS

Je loue Allah, le tout miséricordieux, le très miséricordieux qui m’a comblé de ses grâces sans lesquelles je ne saurais réaliser ce travail.

J’adresse mes sincères remerciements à :

ma directrice de thèse, la Professeure Alice Delphine Tang pour son encadrement scientifique et humain, sa généreuse sollicitude à mon égard, sa grande disponibilité et ses nombreux conseils depuis le cycle de Master jusqu’à la rédaction du présent document ;

tous les enseignants du département de français de l’Université de Yaoundé I pour les enseignements dispensés pendant mon parcours académique ;

la Professeure Yvette Marie-Edmée Abouga pour ses conseils, ses encouragements, également pour les soutiens moral et financier ;

l’Atelier de Création et d’Esthétique littéraire de l’Université de Yaoundé I, pour l’apport documentaire ayant concouru à la réalisation de cette recherche ;

mon amie, camarade et aînée académique la Docteure Marie- Michèle Nganmo Foyet, pour ses conseils, son soutien et ses encouragements ;

mon ami et camarade Léon Nanga Messina, pour son assistance et ses conseils ;

mes parents, Ismaïla Njoupouognigni et Awawou Mfangam Épse Njoupouognigni, qui n’ont jamais cessé de me conduire vers les sentiers du travail ;

mon épouse Brikissou Ndouyou Mouliem, pour ses sacrifices et ses motivations multiformes ;

mes enfants Camila Mbouombouo Ngoungoure et Hamed Ziyad Mbouombouo, Hamed Alassane Nabil Mbouombouo, Aisha Ousna Nabila Mbouombouo Ngoundou pour leur soutien moral ;

ma tante feu Adja Momanji Neh Fatima Ghariengam, pour son initiative d’instauration de « l’école moderne » dans notre famille ;

mes frères et sœurs El Hadj Nji Issiaka Mouchili, El Hadj Adamou Fouchimi, Abdel Loumchure, Issiaka Njayou, Feue Aïcha Ngoundou, Alima Founignigni, Raïnatou Tourere, Imam Youssouf Kouotou Ntieche, Imam Abdel Aziz kutnjem, Mariam Nterupouo, Ayissi Bouli Benoît Koko pour leurs soutiens et moraux financiers ;

Je tiens également à solliciter la compréhension de ceux qui n’ont pas été cités ici nommément certainement par oubli, recevez également mes sincères remerciements.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objectif d'explorer les renouvellements conceptuels qui se sont opérés dans la construction des duels et adversités théâtraux au fil du temps. Pour dégrossir le champ de notre investigation, nous l'avons intitulée : **Le conflit dans l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt**, en choisissant douze textes de cet auteur qui nous ont servi de corpus. Ils s'inscrivent dans le cadre de la littérature d'idées mettant en scène la condition humaine.

Axée principalement sur le **problème** de la caractérisation des conflits qui ressortent de l'écriture de cet artiste, notre recherche littéraire s'attèle à explorer **le sens et le fonctionnement de son conflit**. Pour ce faire, la grille d'analyse choisie pour ce travail (la psychocritique de Charles Mauron) nous impose une réflexion étendue sur trois parties essentielles intitulées respectivement : *Le repérage des relations thématiques des différentes pièces, les figures et situations dramatiques* et *Éric- Emmanuel Schmitt, écrivain de son propre drame*. Ce triptyque nous a d'abord permis d'explorer les pistes des réseaux obsédants en superposant les œuvres de l'auteur. Ce faisant, nous avons abordé la diversité thématique qui saute à première vue en rangeant les différents motifs en fonction de leur proximité et de leur affinité afin de parvenir au cœur de l'orientation qu'il donne à son conflit. Ensuite, nous avons analysé les marques de l'hybridité et de la neutralité à travers les métaphores obsédantes. Cette construction nous a permis d'étudier les éléments architextuels et intratextuels qui conduisent à une symphonie évocatrice. Enfin nous avons opéré la détermination du mythe personnel de l'écrivain et le confronté à sa biographie. Elle nous propose un regard transtextuel de l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt. Il ressort que le conflit chez cet artiste rend compte du sens des rivalités et des duels qui structurent et déstructurent les rapports humains. Celui-ci est respectivement préventif (à travers les souvenirs de la Deuxième guerre mondiale qui reviennent de manière redondante) ; transgressif (lorsqu'elle se déploie en termes d'actes dissidents remettant en cause les ordres établis) et curatif (perçu comme sanction qui n'est rien d'autre que la ritualisation cathartique du conflit pour [se] guérir de ses méfaits).

Mots clés : *confrontation, métaphores obsédantes, distance sociale, mythe personnel, hybridité, régulation, hétérogénéité, diversité.*

ABSTRACT

This research aims to explore the conceptual renewals that have taken place in the construction of theatrical conflict over time. To broaden the scope of our investigation, we titled it: **The conflict in the theatrical work of Eric-Emmanuel Schmitt**, by choosing twelve texts by this author which served as our corpus. They are part of the literature of ideas depicting the human condition.

Focused mainly on **the problem** of characterizing the confrontations that emerge from the writing of this artist, our research sets out to explore **the meaning and functioning of this conflict**. The analysis grid for work (the psychocriticism of Charles Mauron) imposes on us an extended reflection on three essential parts entitled: *Identifying the thematic relationships of the different plays, dramatic figures and situations* and *Eric-Emmanuel Schmitt, writer of his drama*. This triptych first allowed us to explore the avenues of obsessive network by superimposing the author's works. In doing so, we have addressed the thematic diversity that jumps out at first glance by arranging the different motifs according to their proximity and affinities in order to get to the heart of the direction he gives to the conflict. Next, we analyzed the marks of hybridity and neutrality through the haunting metaphors. This construction allowed us to study the architextual and intratextual elements that lead to an evocative symphony. Finally, we determined the personal myth of the writer and compared it with his biography. She offers us a transtextual look at the theatrical work of Eric-Emmanuel Schmitt. It appears that the conflict in this artist reflects the meaning of the confrontations which structure and destructure human relationships. This respectively preventive (through the memories of the second world war which return in a redundant manner); transgressive (when it is deployed in terms of dissident acts calling into question established orders) and curative (perceived as a sanction which is nothing else than the cathartic ritualization of the conflict to care[oneself] of its misdeeds).

Keywords: *confrontation, haunting metaphors, social distance, personal myth, hybridity, regulation, heterogeneity, diversity.*

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La littérature est du domaine artistique qui reflète plus ou moins la réalité d'une société et d'une époque. Elle peut permettre au lecteur d'acquérir de nouvelles expériences sur des sujets qui le concernent directement ou indirectement. L'écriture (littéraire), en s'intéressant à la condition humaine et aux crises qui peuvent s'en dégager, relève toutes proportions gardées, quelques mesures palliatives. En observant la société contemporaine, l'on perçoit un ensemble de difficultés qui, au fil du temps, se sont érigées en lois naturelles faisant intrinsèquement partie du quotidien des hommes. Le terrorisme, les conflits armés, les confrontations d'intérêts économiques et les duels idéologiques constituent des thèmes majeurs et « *nœuds dramatiques* »¹ de plusieurs textes littéraires contemporains.

En effet, la mise en scène du conflit dramatique varie selon les époques, les sociétés, les auteurs et le genre de l'œuvre. Le théâtre grec antique par exemple nous montre le héros déchiré entre sa volonté et le destin que lui imposent les dieux. L'étude du fonctionnement des « *nœuds dramatiques* »² (dans ce créneau) s'appesantit particulièrement sur l'absurde et le réalisme qui font du théâtre contemporain un mouvement artistique qui se veut plus novateur. Cette démarche se concentre le plus souvent sur des thèmes qui mettent en scène la déraison dans laquelle l'humanité semble se perdre. C'est pour cela qu'il ne s'astreint plus à de nombreuses règles qui le régissaient (celles des trois unités). Cette métamorphose de l'art de la représentation lui confère inévitablement une portée morale adossée sur un style éclectique.

Le choix de notre corpus a été guidé par sa nature (théâtrale). Nous avons opté pour le genre dramatique du fait de l'interaction verbale qui le caractérise en le rapprochant plus ou moins de la réalité. Nous avons aussi observé que ce genre littéraire est de moins en moins étudié et prisé par les jeunes chercheurs du département de français. Ainsi, la diversité de thèmes contemporains qui structurent ces différents textes nous propose des réflexions fondamentales sur l'existence. Son écriture rentre de plain-pied dans la littérature française actuelle qui s'investit de plus en plus sur l'investigation du « *nouveau* ».³ Jean Bessière confirme cela par ces propos : « [...] *l'essentiel de la littérature française contemporaine, par son obsession du nouveau, se reconnaît se dépendant de sa propre tradition, précisément celle*

¹-Les nœuds dramatiques sont des points importants de l'intrigue. Ce sont les événements (décisions créatrices, solutions et choix) qui créent une direction à l'histoire, dans Marie-Claude, Hubert, 2008, *Le nouveau Théâtre, 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, p.42.

²-*Ibid.*, p.37.

³-Jean, Bessière, 2014, *Inactualité et Originalité de la littérature française contemporaine 1970-2013*, Paris, Editions Champion, p.13.

du nouveau ».⁴ Le nouveau se perçoit comme une expérience qui véhicule la tradition en relation avec ses réminiscences. Nous avons estimé que cette situation pourrait donner un goût original à notre recherche. Pour y parvenir, nous avons choisi l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt. Membre de l'académie Goncourt, l'écriture de ce franco-belge est caractérisée par sa diversité artistique (Théâtre, nouvelle, roman, etc.). C'est ce qui nourrit notre curiosité scientifique.

Il expose une palette littéraire plus ou moins riche et assez particulière. Il nous a particulièrement subjugué par sa subtilité, sa singularité et l'extrême authenticité de son écriture. Nous voudrions contribuer à notre manière à dégager les effets de sens de sa mise en scène du conflit. Toutefois, nous n'avons pas la prétention d'épuiser la richesse de celle-ci.

Le choix de cet auteur est aussi guidé par la peinture qu'il donne aux mœurs et aux comportements contemporains. À première vue, l'on se rend compte qu'il crée des personnages individualisés à la psychologie complexe. Il traite des sujets inspirés en général des mutations passées, mais aussi de la désillusion de la masse, tout en évoquant plusieurs événements historiques, théologiques et métaphysiques qui marquent l'évolution du monde.

Aussi, il est de la génération d'écrivains français qui rendent compte de la détérioration progressive de la société en soulignant la dégradation des théories humanitaires. Il semble marquer son attachement à la liberté d'acte et de pensée face à une existence en pleine mutation. C'est ainsi qu'il emprunte un vocabulaire philosophique pour soulever énergiquement la valeur qu'a la pensée critique face à n'importe quelle situation de la vie. Cette approche artistique donne à son art un pouvoir stylistique authentique. Elle serait par ailleurs originale puisqu'elle agrmente le choix de l'ensemble textuel qui constitue notre corpus.

Notre choix est porté sur un corpus composé de douze pièces de théâtre :

La Nuit de Valognes ⁵est la première pièce qu'a écrit Éric-Emmanuel Schmitt en 1991. Il a ressuscité le thème de la séduction en proposant une continuité du mythe de *Don Juan*. Il offre une nouvelle réflexion sur le personnage, censé mourir au dénouement du mythe originel. C'est ainsi que l'action de la pièce est portée par la réapparition de ce dernier, afin de se soumettre à un procès qu'organise la duchesse de Vaubricourt pour châtier ce bourreau sentimental.

⁴- Jean, Bessière, *Op.Cit.*, p.17.

⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1991, *La Nuit de Valognes*, Paris, Actes Sud, p.1.

Le Visiteur ⁶est une pièce de théâtre parue en 1993. L’auteur y met en scène l’athée, Freud qui reçoit un étrange visiteur habillé en dandy. Pendant un échange entre ces personnages, le docteur Freud semble reconnaître l’omniscience de son interlocuteur sur son enfance, sa vie et le monde. C’est ainsi qu’il pense être en face de Dieu. L’artiste recrée le contexte de Vienne (1938) à travers lequel il place le célèbre psychanalyste au centre d’un débat intérieur sur des sujets divers : particulièrement la présence du mal malgré l’existence de Dieu.

Golden Joe ⁷est une pièce reposant sur la primeur du pouvoir et l’argent. À travers le personnage de Joe, Éric-Emmanuel Schmitt décrit un renversement de la situation après la mort de son père et l’apparition de son fantôme dans la salle de transaction. C’est ainsi que Joe va s’interroger sur ce qu’il est vraiment et ceci pour la première fois. Il a ainsi découvert l’odeur des autres, puisqu’il n’avait jamais pensé qu’on peut aimer, souffrir, rire ou pleurer. Après cette chute psychologique, il essaye d’être humain en reconnaissant autrui.

Variations Enigmatiques ⁸est une pièce de théâtre dont la construction fait référence à « *variation Enigma* ». ⁹Le dramaturge met en scène Abel Znorko, un écrivain et prix Nobel de littérature qui vit seul sur l’île de Rössvannöy de Norvège. Il accueille subitement le journaliste Erik Larsen qui l’interroge sur son dernier roman. Il est peu coopératif sur ce sujet consistant en une correspondance entre l’écrivain et une femme inconnue, qui peut être la personne à qui est dédié le livre. Ce dialogue ambigu et ponctué de surprises, dessine deux visions antinomiques d’un homme et d’une femme.

Le Libertin ¹⁰est une comédie mettant en scène Denis Diderot. L’auteur s’interroge sur la morale, et plus particulièrement celle des mœurs sexuelles à travers l’interrogation du célèbre philosophe qui doit rédiger dans l’urgence un article de l’Encyclopédie. Éric-Emmanuel Schmitt a représenté les différentes facettes du philosophe à travers les femmes de son entourage, qui font ressortir le dilemme moral découlant de la sexualité.

Frederick ou le boulevard du crime ¹¹est une pièce de théâtre présentant le personnage de Frederick qui s’illustre par l’extravagance, la révolution, la séduction et le libertinage. Il semble prêt à tout sauf à l’amour. Un soir, il reçoit la visite de Bérénice, une magnifique et

⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1993, *Le Visiteur*, Arles, Actes Sud, p.1.

⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1995, *Golden Joe*, Paris, Albin Michel, p.1.

⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1996, *Variations énigmatiques*, Paris, Albin Michel, p.1.

⁹-Pièce musicale à « *clés* » de Sir Edward Elgar.

¹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1997, *Le Libertin*, Paris, Albin Michel p.1.

¹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1998, *Frederick ou le boulevard du crime*, Paris, Albin Michel p.1.

mystérieuse jeune femme qui assiste à la réalisation de tout son art. Il est bouleversé et devrait désormais choisir entre fiction et réalité.

Hôtel des deux mondes ¹²est un texte publié en 1999. Le dramaturge met en scène les clients qui vivent dans un cadre qui ressemble à un hôtel. Ils sont escortés par un homme et une femme en blouses blanches. Ils ne savent pas comment ils y sont arrivés, ni quand est-ce qu'ils repartiront, ni même encore par où les mènera l'ascenseur. Le personnage du docteur S... accompagne les clients de manière énigmatique. Cet Hôtel fait penser à un lieu situé entre la vie et la mort. Seul l'espoir illustre parfaitement ces lieux.

Le Bâillon ¹³est une courte pièce en un acte parue en 1999. L'écrivain y met en scène le personnage de David, un jeune homosexuel qui, dans un monologue depuis l'au-delà, raconte sa vie jusqu'au moment où il mourut du SIDA.

Petits crimes conjugaux ¹⁴est parue en 2003. L'auteur y construit une intrigue reposant sur Gilles qui cherche à reconstituer son passé avec Lisa. Étant amnésique, Gilles et sa femme s'interrogent afin de comprendre le fondement de leur être, comment ils se comportaient, quels étaient leurs loisirs et leurs habitudes, leurs défauts et qualités ; quelle relation les unissait et comment sa femme le considérait. Il se découvre écrivain et a de bonnes théories prônant de grandes idées. Seulement, deux événements seront révélés : Lisa dénonce la tentative de son assassinat par son époux qui tombera des escaliers pour devenir amnésique. C'est ainsi que Gilles avoue lui avoir menti sur son amnésie. Ce n'était qu'une stratégie mise sur pied pour comprendre la cause des troubles qui nourrissaient le couple auparavant.

L'École du diable, ¹⁵une pièce de théâtre reposant sur une discussion entre le diable déprimant et ses lieutenants. L'écrivain, dans cette œuvre, présente une réflexion sur les différents aspects que peut revêtir le malheur. De bons sentiments peuvent causer du tort, ce à travers les forces souterraines qui agissent sur l'individu.

La Tectonique des sentiments ¹⁶est une pièce qui repose sur la psychologie des personnages tourmentés par les grands mouvements de la passion amoureuse. Il décrit comment l'amour peut prédire la haine, l'élégance se transforme en cruauté et la tendresse devient le désespoir.

¹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1999, *Hôtel des deux mondes*, Paris, Albin Michel p.1.

¹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1999, *Le Bâillon*, Paris, Albin Michel p.1.

¹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, 2003, *Petits Crimes conjugaux*, Paris, Albin Michel p.1.

¹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, 1996, *L'École du diable*, Paris, Albin Michel, p.1.

¹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, 2008, *La Tectonique des Sentiments*, Paris, Albin Michel, p.1.

La Trahison d'Einstein ¹⁷est une comédie dramatique mettant en scène deux hommes excentriques (Einstein et le vagabond) déchirés par des conflits intimes liés à l'autodestruction de la science.

En somme, notre corpus s'inscrit dans le cadre de la littérature d'idées mettant en scène la condition humaine. Après la lecture de ces textes, l'on peut d'emblée penser être dans un domaine autre que la littérature, notamment celui des sciences sociales. Ils attirent l'attention sur le fonctionnement de la société contemporaine en présentant particulièrement le conflit comme une entité pluridimensionnelle. Cet ensemble d'œuvres littéraires portent sur plusieurs facettes de cet évènement, appelant à une étude approfondie. C'est la raison pour laquelle nous allons d'abord explorer les travaux qui ont traité de cette même question pour mieux situer le nôtre.

Notre corpus est composé de textes pour la plupart récemment publiés. Des fouilles que nous avons effectuées nous ont permis de relever que des travaux réalisés sur l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt ne sont pas très nombreux.

Dans sa thèse de Doctorat en littérature de langue française, ¹⁸Benyamina Kaouter a étudié sur le fonctionnement et la construction de l'œuvre de cet auteur. Elle propose une réflexion sur la saisie des enjeux créatifs et stylistiques de l'artiste.

Michel Meyer à travers son ouvrage critique intitulé *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, ¹⁹traque la question du mal tel que l'artiste dessine avec singularités pour en proposer les réponses nouvelles pouvant réorganiser les valeurs sociales en chute.

Lors du colloque intitulé *La chair et l'invisible*, ²⁰Anthony Soron et les autres participants proposent une lecture critique de l'auteur en recherchant les éléments intratextuels et paratextuels qui constituent le charme de ce dernier. Il occupe une place intéressante dans le classement des écrivains de langue française les plus lus et les plus joués. Ce serait certainement à travers une revue des travaux réalisés sur le conflit en général que nous pourrions établir ce qui a déjà été largement dit.

De nombreuses études portant sur l'analyse du Conflit ont été faites. Nous ne prétendons pas les exploiter en totalité, encore moins envisager une énumération exhaustive de celles-ci.

¹⁷-Éric-Emmanuel. Schmitt, 2014, *La trahison d'Einstein*, Paris, Albin Michel, p.1.

¹⁸-Benyamina, Kaouter, 2016, *Eclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Éric Emmanuel-Schmitt*, Thèse de doctorat LMD en Littérature de Langue française soutenue à l'Université Les frères Mentouri Constantine-1 en République Algérienne démocratique et populaire

¹⁹-Michel, Meyer, 2004, *Éric-Emmanuel, Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, p.57.

²⁰- Anthony, Soron et Alii, 2016, *La chair et l'invisible*, Paris, Edition Passiflore, p.85.

Citons particulièrement les productions d'Odile Boucher-Rivalain, d'Onyinyechi Nene Ananaba, d'Edmond Raillard, d'Anne Guibert-Lassalle, d'Alice Delphine Tang, d'Olivier Menard et d'Alain Poaire Kambi.

Lors du colloque organisé par le centre de Recherches sur les Identités et les cultures des civilisations occidentales à l'Université de Cergy-Pontoise sous le thème de : *Conflit enjeux et représentations*, Odile Boucher-Rivalain a insisté sur l'omniprésence du conflit dans les littératures anglophones et hispanophones de la renaissance à l'époque contemporaine. Pour elle, cette notion est fondamentale dans le processus de création des œuvres littéraires qui s'inscrivent dans ces champs. Elle a résumé sa conception en une phrase : « *la problématique du conflit (...) semble être au cœur même de toute œuvre littéraire* ». ²¹

Pour Onyinyechi Nene Ananaba, l'impossibilité pour l'Homme de ne pouvoir « *vivre isolément* » ²² est une légitimation originelle du conflit qu'elle explore dans sa thèse intitulée : *La peinture du conflit politique dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*. Elle établit un lien étroit entre l'Homme et sa société, indiquant une relation caractérisée par des différences. Selon cette auteure, le besoin d'assurer l'unité et d'éviter des conflits dans la société fait appel à la politique. Celle-ci se réfère à la pratique du pouvoir : la science et l'art de gouverner un État, voire l'ensemble des affaires d'une Nation et les manières de les diriger.

Dans son article intitulé : *De la marginalité à l'intégration : le conflit intellectuel/bourgeoisie dans l'œuvre littéraire de Santiago Rusiñol*, ²³ Edmond Raillard aborde le thème central du modernisme littéraire catalan. Il présente l'opposition qui existe entre intellectuels et bourgeois dans l'œuvre littéraire de Santiago Rusiñol en relevant la marginalisation des uns par les autres. Cet exercice a pour but de proposer des mesures d'une possible réhabilitation d'une convergence entre les deux parties pour déboucher sur l'édification d'un Barcelone moderne.

Dans le cadre d'une éducation à la paix, Anne Guibert-Lassalle a proposé un article intitulé : « *Guerre et paix dans la littérature pour enfants* ». ²⁴ Elle exprime l'intérêt éducatif que porte l'omniprésence des conflits dans les ouvrages. Elle résume cela en ces propos :

²¹-Odile, Boucher-Rivalain et Alii, *Op. Cit.*, p.10.

²²-Onyinyechi Nene, Ananaba, 2003, *La peinture du conflit politique dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat Ph/D soutenu à l'Université Covenant, p.35.

²³-Edmond, Raillard, 1981, *De la marginalité à l'intégration : le conflit intellectuels/bourgeoisie dans l'œuvre littéraire de Santiago Rusiñol*. In: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 17, pp. 347-368. www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1981_num_17_1_2352

²⁴-Anne, Guibert-Lassalle, 2006, « *Guerre et paix dans la littérature pour enfants* », *Études*, 12 (Tome 405), p. 647.

Loin des conflits entre gangs, des batailles sidérales, des mangas et autres scénarios sommaires ne proposant que meurtres et combats, la guerre donne lieu, en France, à des ouvrages littéraires de qualité pour la jeunesse. Ils peuvent utilement contribuer à une éducation à la paix.²⁵

Dans son ouvrage intitulé *Le Personnage masculin perçu au prisme du regard féminin : étude d'une vision cosmopolite de l'homme chez quatre romancières francophones*,²⁶ Alice Delphine Tang nous présente l'image du personnage masculin tel qu'il est peint par quatre écrivaines d'expressions françaises (une Française, une Canadienne et une ou deux Camerounaises). En fait, elle appelle à un équilibre entre les genres, puisqu'elle attire l'attention sur la condition masculine qui pourrait aussi faire l'objet d'une nouvelle revendication.

Olivier Menard, dans son ouvrage intitulé *Le conflit*, situe la confrontation comme un phénomène qui s'impose partout. Il écrit : « *Il touche toutes les sciences parce qu'il est humain, tant par la difficulté de l'adéquation de l'âme et du corps que celle de l'homme et des autres lui-même* ». ²⁷ Partie intégrante d'un jeu social dont il contribue à la régulation, il est multiple, protéiforme et omniprésent. Qu'il exclut ou qu'il intègre, le conflit, déstructurant et structurant à la fois, apparaît comme nécessaire. Par sa réalisation, il permet d'en éviter ou d'en résoudre d'autres, même s'il semble avoir réinventé le mouvement perpétuel.

En plus, nous nous sommes intéressés en plus à un numéro de la revue « Écriture » du Département de français de l'Université de Yaoundé I intitulée : *Écriture VII : le regard de l'autre : Afrique-Europe au XXe siècle l'Afrique et l'Europe*.²⁸ Elle offre au public une lecture de la rencontre dualistique Noir/Blanc comme deux entités singulières et irréductibles. Elle est parue en 1997, sous la direction d'André-Marie Ntsobé. Cette revue aborde la question sous trois angles : le regard de l'Europe sur l'Afrique, le regard de l'Afrique sur l'Europe et le regard croisé entre les deux continents.

Nous avons également consulté la thèse de Doctorat d'Alain Poaire Kambi. Elle a été soutenue en 2012 au Département de français de l'Université de Yaoundé I. Il y pose le problème de la cohabitation entre les personnes de cultures différentes et utilise métaphoriquement le Regard pour désigner l'image qu'ont les africains sur les femmes européennes. Son sujet porte sur : *L'autre au regard des femmes européennes en Afrique aux*

²⁵-Anne, Guibert-Lassalle, *Op. Cit.*, p.8.

²⁶-Alice Delphine, Tang, 2007, *Le personnage masculin perçu au prisme du regard féminin : étude d'une vision cosmopolite de l'homme chez quatre romancières francophones*, LINCOM.

²⁷-Olivier, Menard, 2006, *Le conflit*, Paris, L'Harmattan, p.37.

²⁸-André-Marie, Ntsobé et Alii, 1997, *écritures VII : le regard de l'autre. Afrique-Europe au XXe siècle*, livraison de la revue du département de français de l'Université de Yaoundé I, Editions clés.

*XXe et XXIe siècles : Karen Blixen, Claude-Njike Bergeret, Stéphane Gercke, Corine hofman et Francesca Marciano.*²⁹

Les actes de colloque dirigé par Stéphane Amougou Ndi, Rosine Paki Salé et Raphaël Ngwe porte sur *L'écriture de la transgression : viol, violence, violation dans la littérature africaine*.³⁰ Les auteurs présentent la transgression comme expression de l'ambivalence de l'homme, être fini dont la prétention à l'infini est irrémédiable.

De manière générale, ces auteurs ont fait une étude théorique, recherchant le concours du conflit dans la production littéraire. C'est ainsi qu'ils ont démontré son omniprésence dans la construction de l'intrigue. Certains promeuvent l'évitement des éventuels conflits dans la société. D'autres légitiment son existence dans la société en proposant des résolutions probables de ces situations. Majoritairement, ces chercheurs se sont démarqués en circonscrivant leur recherche autour d'un espace et d'une époque précise. Seulement, leurs études ne se sont pas étendues sur l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Nous nous proposons à travers notre recherche de caractériser le conflit dans l'œuvre théâtrale de ce dernier. En effet, nous étudierons la confrontation à la fois comme une richesse thématique et une énergie esthétique qui anime l'orientation imaginaire de l'auteur. Quand nous observons le développement de ce thème dans le théâtre grec par exemple, la scène est toujours un champ de bataille. Marie-Claude Hubert souligne que « *dans le théâtre grec, la guerre met souvent aux prises les héros [...] Le combat entre royaumes ennemis ou entre prétendants au trône est la matière de bien des drames* »³¹. Il est question dans notre recherche d'évaluer cette question dans la culture française actuelle.

En observant la production théâtrale en général, nous avons le sentiment que l'expression du conflit semble être l'une des conditions primordiales de l'émergence des œuvres littéraires. Cette culture est encore renforcée par l'actualité exceptionnellement convulsive de ces dernières années qui révèle un trait majeur : l'insécurité semble devenir la chose du monde la mieux partagée. Tanela Boni, philosophe ivoirienne, s'interrogeant sur l'univers des récits qui traitent des confrontations, écrit :

²⁹-Poire, Kambi, 2012, *l'autre au regard des femmes européennes en Afrique aux XXe et XXIe siècles : Karen Blixen, Claude-Nike Bergeret, Stéphane Zweig, Stéphane Gercke, Corine Hofmann et Francesca Marciano*, thèse de doctorat soutenue au département de français de l'université de Yaoundé I, 428p.

³⁰-Amougou Ndi et Alii (dir.), 2018, *L'écriture de la transgression : viol, violence, violation dans la littérature africaine*, « Acte de colloque », Yaoundé, L'Harmattan, p.1.

³¹- Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre*, Op. Cit., p.57.

Les écrivains parlent-ils d'autre chose que de la vie ? Ces dernières années, il est vrai, les guerres et les violences de toutes sortes ont envahi aussi l'espace de l'écriture faisant partie intégrante désormais des univers imagés. La mort, la souffrance et le chaos ont donc fait irruption sur la page blanche, venant de très près de la vie réelle.³²

Dans un tel contexte, les écrits français et principalement l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt ne pourraient pas échapper à ce schéma contribuant à l'esthétique du conflit. C'est pour cela que nous nous proposons de formuler notre sujet de recherche ainsi qu'il suit : **le Conflit dans l'Œuvre théâtrale d'Éric Emmanuel-Schmitt**. Placé au centre de notre sujet de recherche, le thème de « *conflit* » est, à première vue, perçu comme « *la rencontre d'éléments, de sentiments contraires qui s'opposent* ». ³³Il s'identifie plus ou moins comme un événement spécifique dans la construction de l'histoire en général, et des textes littéraires en particulier. Il peut porter sur deux ou plusieurs sommets antithétiques tels que l'homme se retrouve face à une opposition (son semblable, la nature, la société, soi-même et aussi la technologie). Cette observation donne une importance à ce thème dans la mesure où sa non-existence dans une société ou une époque le rend historiquement muet. Ce serait peut-être pour cela qu'il se retrouve au « *cœur même de toute œuvre littéraire* ». ³⁴

En nous fondant sur les développements précédents, et sur la déclaration de Marie-Claude Hubert : « *Le conflit au théâtre est similaire à celui d'un match de tennis* », ³⁵la question de conflit théâtral chez l'auteur nourrit notre curiosité. C'est la raison pour laquelle il souligne que « *je ne peux être un écrivain pessimiste, je n'ai pas le droit ; je ne dois pas cela à mes lecteurs* ». ³⁶Cela suppose que ce caractère puisse impacter sur sa plume. En observant l'attitude dualiste soulignée par Marie-Claude Hubert, et son caractère sus-cité, cette recherche s'attèle à explorer **les différentes caractérisations du conflit schmittien**. Cette notion est vaste du fait de ses multiples facettes (contradiction, violence, guerre, rivalité, duel etc.). Elle change de forme en fonction de l'environnement dans lequel elle prend corps. En Afrique par exemple, nous nous rendons compte que les guerres (tribale, religieuse, de pouvoir, politique, etc.) caractérisent généralement le thème du conflit dans la littérature. Au regard de la conjoncture économique qui est plus envieuse en France qu'en Afrique, nous voulons étudier les différentes

³²-Tanela, Boni, 2001, *Vivre, apprendre et comprendre*, In Notre Librairie, n° 144, p. 7.

³³-*Dictionnaire français, Larousse en ligne*.

³⁴-Odile, Boucher-Rivalain et Alii (dir.), *Littérature et conflit : enjeux et représentation*, Volume 2 : Littérature, CICC, Université de Cergy-pontoise, p.1.

³⁵- Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre, Op. Cit.*, p.42.

³⁶-Anthony, Soron et Alii, (dir.), 2016, *Éric-Emmanuel, Schmitt : la chair et l'invisible*, Paris, édition passiflore, p.12.

représentations et enjeux du conflit dans le théâtre d'un de ses dramaturges prolifiques afin de le caractériser.

Nous serons confrontés aux multiples représentations du conflit pouvant nous conduire à la confusion. Pour nous affranchir de cette possible bévue, nous avons dégrossi le sujet en posant l'interrogation suivante : **quel est le sens du conflit dans l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt ?** À côté de cette question centrale se dégagent des interrogations secondaires :

- Quel peut être l'objectif du conflit dans l'écriture dramatique schmittienne ?
 - Comment se manifeste la confrontation dans l'entreprise de cet artiste ?
 - Quels peuvent être les aspirations du conflit dans le texte de cet auteur ?
- Au regard des questions de recherche, une **hypothèse centrale** est née : L'Œuvre schmittienne présenterait plusieurs formes de conflits qui rendent compte du sens des rivalités et duels qui structurent et déstructurent les rapports humains. Que ce soient les conflits qui agitent l'esprit humain, ou bien ceux qui opposent les individus aux groupes sociaux, l'auteur s'y est penché afin d'en produire sa compréhension qui reposerait sur les aspects préventifs, transgressif et curatif. Les **hypothèses secondaires** que nous éprouverons sont les suivantes :
 - Nous estimons d'abord que l'objectif de la représentation du conflit dans les textes dramatiques de l'auteur est de vulgariser ses multiples facettes, le rendre accessible afin d'envisager sa régulation.
 - Puis, nous pensons que la rivalité se manifeste fortement dans l'Œuvre théâtrale schmittienne sous un fond éducationnel.
 - En fin, le conflit pourrait reposer sur plusieurs enjeux sociaux et psychologiques à travers lesquels la conscience reste incontournable.

La diversité semble être le socle de l'écriture d'Éric-Emmanuel Schmitt. Elle rencontre inévitablement le schéma canonique du conflit tel que les théoriciens du théâtre le caractérisent. Le duel et l'adversité sont mis en lumière dans cette perspective ayant un objectif passionnant.

L'objectif principal de cette recherche est d'explorer les renouvellements conceptuels qui se sont opérés dans la construction du conflit théâtral à travers les effets de sens que les textes de l'auteur présentent. Cependant, il dégage aussi des **visées spécifiques** :

- ❖ Ce travail cible premièrement la recherche les arguments qui favoriseront la saisie des contours du thème du conflit.

- ❖ Il vise deuxièmement à rassembler les arguments liés à l'organisation textuelle concourant à l'expression conflictuelle afin d'observer leur impact sur l'architexte.
- ❖ Troisièmement, il a la vocation de déterminer le mythe personnel de l'écrivain, en explorant la trajectoire de ses textes (de la source d'inspiration jusqu'à la réception). Il a aussi une mission vérificative, car elle va s'atteler à confronter la biographie de l'auteur avec ses réalités textuelles.

Ce travail nous permettra aussi de déterminer les valeurs de la symphonie qui s'en serait dégagée. Pour mieux conduire ces opérations et affiner nos analyses, il est nécessaire de monter de notre grille méthodologique.

Au regard de la matière que nous offre notre sujet d'étude, nous choisissons d'adopter la psychocritique de Charles Mauron comme cadre théorique principal. Selon lui, l'artiste semble être tourmenté par le désir ou par une hantise qu'il transfère volontairement ou non dans l'écriture. L'acte d'écrire s'apparente à une transposition des idées cachées dans l'esprit de l'écrivain.

Il propose une méthode d'analyse inspirée de la psychanalyse à partir des thèses de Roger Fry. Pour Charles Mauron, « *la psychocritique travaille sur le texte et sur les mots des textes* », ³⁷ et le critique qui use de cette méthode ne doit pas s'éloigner du texte.

En effet, la présence de ces relations appelées « *métaphores obsédantes* » ³⁸ va constituer ce que Charles Mauron appelle le « *mythe personnel* » ³⁹ de l'écrivain. C'est, selon lui, « *l'expression de la personnalité inconsciente [de l'écrivain] et de son évolution* » ⁴⁰ dans son texte. En d'autres termes, le mythe personnel est l'image que l'écrivain se construit de façon inconsciente dans son œuvre, et qui permet de saisir sa personnalité (qui laisse transparaître la nature de sa personne). Pour aboutir au mythe personnel de l'écrivain, il faut rechercher dans le texte ou à travers l'œuvre comment se répètent et se modifient les réseaux, les groupements d'un mot.

Pour lui, l'œuvre littéraire apparaît comme un fantasme mettant en scène l'inconscient. C'est la raison pour laquelle sa méthode réside dans l'étude de l'inconscient de l'écrivain pour

³⁷-Charles, Mauron, 1963, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, José Corti, Paris, p.10.

³⁸-*Ibid.*, p. 22.

³⁹-*Idem.*

⁴⁰-*Ibid.*, p.15.

tenter de comprendre ses écrits. L'analyse consiste à trouver, au-delà de la diversité des sujets énoncés, le thème central qui s'émancipe de tout acte conscient. L'œuvre par conséquent demeure « *son objet central* ». ⁴¹ Elle satisfait, à la fois la démarche d'approche formaliste (qui prône la clôture et l'autonomie du texte) et la critique psychanalytique, qui vise essentiellement l'expression de l'inconscient dans le texte.

Aussi, la psychanalyse est-elle en même temps une théorie psychologique et une méthode thérapeutique qui ne s'applique qu'à des sujets présentant des pathologies. La psychocritique par contre, ne considère pas l'artiste comme un malade. Jeanine Chasseguet-Smirguet établit un fossé entre la création consciente ou inconsciente et le symptôme névrotique en dépit de leur affinité. Elle écrit :

Du point de vue de la psychanalyse, il est évident que l'artiste a une issue tandis que le névrosé, celui qui ne crée pas n'en a pas [...] Il n'y a certes pas de différence d'essence entre le malade et le bien portant et l'artiste. Tous ont un inconscient et c'est l'inconscient qui donne la source créatrice. L'un a véritablement cette possibilité merveilleuse de pouvoir ce que le malade lui ne peut utiliser autrement que sous forme de symptômes. ⁴²

De ce point de vue, l'œuvre d'art ne peut être considérée comme symptôme. L'état mental de l'écrivain n'est pas l'objet de réflexion du psychocritique. Son œuvre en tant que signe linguistique et ce qui a présidé à sa création sont l'épine dorsale de la démarche de Charles Mauron. La psychocritique fonctionne « *à peu près comme on utilise un écran radioscopique pour percevoir sous la chair, le squelette* ». ⁴³ À partir d'une telle approche minutieuse de l'œuvre littéraire, peuvent être décelés les réseaux obsédants qui trahissent de manière involontaire une obsession pouvant indiquer un drame personnel, lequel serait à l'origine de la vocation littéraire.

Pour parvenir à ces objectifs, la psychocritique nous propose une étude organisée en quatre étapes : la superposition des œuvres d'un même auteur, le repérage et l'étude des métaphores obsédantes, l'étude des mythes personnels de l'écrivain et l'étude de la biographie de l'artiste. Charles Mauron préconise une démarche qui diffère d'un genre littéraire à l'autre dans la mesure où les sens s'exercent différemment d'un genre littéraire à un autre. Aussi, précise-t-il que, si pour un texte lyrique l'émergence de l'inconscient peut être décelée par des réseaux de métaphores, il en est autrement des œuvres dramatiques ou romanesques. Il affirme

⁴¹-Charles, Mauron, 1986, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Genève, Champion-Slatkine. p.18.

⁴²-Jeanine, Chasseguet-Smirguet, 1967, in *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, p.474.

⁴³-Charles, Mauron, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Op. Cit., p.19.

que : « *la personnalité inconsciente exprime ses subversions, ses conflits, ses projets en personnages, en situations et actions dramatiques* ». ⁴⁴

En définitive, la psychocritique va alimenter la structure générale de notre recherche. Toutefois, elle va favoriser l'étude du lien existant entre l'auteur et ses textes afin de déterminer ses vocations littéraires. Elle nous permettra de déboucher sur les différentes réécritures des mythes à travers notre corpus. Cette trajectoire nous suggère une démarche hypothético-déductive qui concourt à la construction d'un plan de travail.

La réflexion sur le conflit dans le théâtre schmittien nécessite un plan qui guidera sa réalisation. Nous nous proposons de structurer notre recherche autour de trois axes de réflexion, selon la démarche de la psychocritique. Il convient de rappeler que la quatrième étape reste facultative dans cette grille d'approche.

La première partie de notre thèse porte sur le *repérage des relations thématiques des différentes pièces*. Il s'agira ici de s'appuyer sur la richesse thématique de l'auteur afin de parvenir au cœur de son réseau d'association. De ce fait, nous allons récapituler les différents thèmes et motifs, puis les ranger en fonction de leurs proximités et affinités. Cette opération facilitera la description du réseau obsédant de l'auteur. Pour ce faire, nous nous retrouvons avec trois chapitres concentrés sur la superposition et l'analyse de notre corpus. De ce point de vue, cette tranche de notre travail pourra nous aider dans la découverte des représentations et des images spécifiques du conflit chez Éric-Emmanuel Schmitt.

La deuxième étape est intitulée : *Les Figures et situations dramatiques*. Cette partie donnera l'occasion de voir, au-delà de la simple thématique du conflit, le jeu rhétorique et stylistique. Nous y rechercherons l'influence des réseaux d'associations découverts à la première partie, sur l'ensemble des représentations obsédantes qui structurent son œuvre théâtrale. De ce point de vue, nous nous attarderons sur les images et expressions qui reviendront de manière redondante afin de dégager le sens du conflit initié dans la superposition. Nous insisterons sur les jeux suspects autour de l'architexte pour en dégager l'influence et l'orientation des réseaux obsédants sur sa manière d'écrire. Cette étape sera organisée autour de trois chapitres qui ouvriront les grandes lignes des particularités du conflit chez l'auteur.

Pour finir, le troisième volet de notre thèse est titré : *Éric-Emmanuel Schmitt, écrivain de son drame*. Cette étape représente la troisième et quatrième partie de la recherche selon la

⁴⁴-Charles, Mauron, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Op. Cit., p.35.

psychocritique de Charles Mauron. Car par souci d'équilibre autour de notre plan, nous prenons en compte l'aspect facultatif du quatrième niveau d'analyse de ce cadre théorique. Elle met un point d'honneur sur les effets de sens qui découlent de l'analyse du thème du conflit à travers les deux parties précédentes. Nous tenterons d'établir des liens plus ou moins étroits entre les procédés qui ressortent dans l'œuvre et certains souvenirs inconscients propres à l'auteur. Elle va aussi concourir à la visibilité du mythe personnel. Pour ce faire, nous y étudierons le trajet qu'ont subi les textes de l'artiste. Cette logique nous impose une démarche intertextuelle fondée au premier chef sur son expérience de lecteur. Nous partirons des mythes qui font figure de modèle matriciel de ses textes pour parvenir aux métatextes qui symbolisent la réception de ces œuvres. Cette dernière étape reposera sur les trois derniers chapitres de notre développement. C'est à cette structuration macroscopique que se propose une organisation plus détaillée en neuf chapitres.

**PREMIÈRE PARTIE : REPÉRAGE DES RELATIONS
THÉMATIQUES DES DIFFÉRENTES PIÈCES**

Le thème du conflit dans l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt nous propose un voyage littéraire dont les étapes dramatiques permettent d'entreprendre les soubassements de son écriture. Il nous affiche une batterie littéraire adaptée aux tonalités contextuelles hétérogènes. La diversité oriente la recherche des motifs qui structurent les sujets qu'il développe. Cette organisation thématique canalise la compréhension de l'évolution interne des mécanismes nécessaires à la construction des réseaux obsédants de l'écrivain.

La première partie de notre thèse représente le premier niveau d'étude édicté par la psychocritique. C'est le lieu de la superposition des textes de l'auteur. L'exploration de l'analogie des idées va faciliter le repérage des réseaux autonomes qui manifestent le fantasme de l'artiste. Cette opération pourra nous permettre d'observer l'expression d'une attitude métaphysique plus ou moins profonde. L'étude du rêve latent s'exprimant par des réseaux d'associations schmittiens variera selon les différentes circonstances affectives.

Les hommes, les peuples et aussi les États migrent de plus en plus vers une systématisation des rivalités. Nous posons ainsi le problème de la valeur du conflit dans l'œuvre théâtrale de l'artiste. Il en découle une interrogation forte : quels sont les objectifs du Conflit dans le réseau thématique schmittien ? C'est sur la base de cette question axiale que nous formulons une hypothèse de recherche : dans une pluralité thématique, le conflit schmittien viserait la démystification des différentes facettes du conflit en vue d'envisager leurs différentes gestions.

Cette première tranche de notre travail présente un intérêt didactique du lectorat, car elle permettra de rentrer dans l'explication du conflit intrapersonnel. Ce dramaturge a pris la peine de nouer le réel à sa fiction afin de mettre en exergue la métamorphose du monde. L'objectif de cette partie est la recherche des arguments qui favoriseront la saisie des contours du thème du conflit. Ce raisonnement sera bâti sur trois chapitres. Le premier sera intitulé : « *L'homme et ses démons* ». C'est le lieu de la désillusion fondée sur l'expression du conflit psychique et intrapsychique. Le deuxième chapitre est formulé comme suit : « *l'intersubjectivité* ». Nous traiterons des questions liées à la multiplicité thématique qui encadre les relations conflictuelles humaines. La troisième étape porte sur « *la religion* ». Ce compartiment nous offre l'occasion d'explorer les réseaux d'associations exprimant la finalité du conflit.

CHAPITRE I : L'HOMME ET SES DÉMONS

Introduction :

Éric-Emmanuel Schmitt aborde la question de « *dérèglement du monde* »⁴⁵ avec une grande subtilité. Il pose les problèmes fondamentaux de l'existence par des procédés simples. La problématique du conflit est abordée avec une allégorie appelant au désenchantement. On se serait attendu à ce que les pôles opposés s'affrontent avant de penser à un probable conflit. Or chez lui, comme chez plusieurs autres auteurs (Konrad Lorenz, Friedrich Nietzsche, Girant Spitz...), « *la pulsion agressive [...] est fondamentale à l'être vivant parce qu'il est au service de la vie* ». ⁴⁶La nature du monde n'étant pas l'unité, le dramaturge se déploie dans l'exposition de la diversité à travers laquelle il rêve l'universalité. Pour déconstruire l'arrogance humaine, l'artiste a mis le corps en scène en vue d'exprimer le conflit qui le caractérise et faire valoir les concepts de « fédération » qu'il promeut. Cette démarche pose le problème de l'inerrance ou l'omniprésence du conflit dans l'existence humaine. Ce d'autant plus que l'Homme, selon les propos de l'auteur, est constitué de plusieurs parties en conflit. Cela remet son unicité en question. Il affirme également que pour comprendre le monde, il faut commencer par interroger la composition de l'être. À ce niveau, le problème de la différence (médiocrité, injustice, échec, inégalité, etc.) fait jaillir une autre interrogation. Si l'être humain est une fédération par excellence, n'y aurait-il pas un mélange du démoniaque en lui qui bousculerait le séraphique ? À côté de cette question se dégage l'hypothèse suivante : l'être humain serait un ensemble constitué de différentes parties qui s'affrontent au quotidien. L'objectif de ce chapitre est de ranger les motifs qui se rapportent au thème de la constitution de l'être humain afin d'en étudier les attitudes conflictuelles. Dans son discours sur l'individu, nous observons les sous-entités de l'homme se confronter entre elles. L'humain apparaît ainsi comme une vitrine à travers laquelle des énergies s'opposent. Cette partie d'étude dégage un intérêt didactique pour le lectorat puisqu'elle nous offre une vue panoramique sur la genèse du conflit. Elle nous ouvre la voie à une instruction sur l'inerrance et la gestion optimale des confrontations. L'image du conflit intra-individuel développée dans ce créneau est celle que devraient adopter les hommes dans la gestion des conflits interindividuels et par extension intercommunautaires. L'analyse des

⁴⁵-Amin, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Op. Cit., p.18.

⁴⁶-Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.11.

réseaux obsédants, correspondant à la première partie de la psychocritique, nous permettra d'explorer le rapport conflictuel, qui à son tour, trouve son explication dans la caractérisation des éléments du corps qui se frottent. Il importe de signaler dans ce sens que la violence intra-individuelle se manifeste comme un mode conflictuel situé dans un terreau qui symbolise le corps afin d'envisager un idéal groupal. C'est à partir d'une guerre d'équilibre entre les parties du corps qu'Éric-Emmanuel Schmitt fonde le conflit intra-personnel. Nous investiguerons sur la rhétorique qui concourt à la déstabilisation de l'orgueil : moteur de la tragédie mondiale. Nous examinerons la finalité de l'individu qui est symbolisée par l'usure du corps.

I. DES CONSTITUANTS DE L'ÊTRE HUMAIN

Si l'on veut situer l'être humain au prisme du personnage schmittien, il va falloir le faire par rapport à sa composition. Dans son article intitulé *Les Rhétoriques du corps*,⁴⁷ Philippe Dubois montre la possibilité des représentations littéraires. On y découvre ainsi le « *corps plein* »⁴⁸ et le « *corps vide* ».⁴⁹ Le premier est défini comme :

La rhétorique du corps signe [...] un corps rempli de sens et de valeurs, présupposant la croyance en une relation motivée du corps à « l'âme », au « caractère », au jeu de pensée et d'émotions internes qui habitent et qui y auraient laissé des traces ». C'est : Alors que la rhétorique « du corps vide » renvoie à celui « défait de toute relation, à toute plénitude intérieure, un corps devenu pure surface, sans âme, d'autant plus abstrait qu'il n'est que matière, et à ce titre objet de toute manipulation [...] un corps qui n'est plus le vecteur ou la traduction d'aucun sens intérieur, un corps hors langage.⁵⁰

L'on s'aperçoit que le corps est un vecteur de messages de l'intérieur. C'est à travers lui que le monde extérieur connaît ce qui se passe dans le for intérieur. Il est comme une vitrine à travers laquelle l'on explore ce qui semble difficile à percevoir. Autrement dit, c'est l'entité humaine qui permet le passage de l'information entre deux personnes. Dans *Hôtel de deux mondes*, l'auteur définit le corps comme la partie visible de l'être humain. Il décrit l'homme comme un assemblage de deux entités qui s'entrechoquent. C'est pour cela qu'il s'interroge sur l'unicité de l'être. Il souligne d'un côté le corps et de l'autre l'âme.

Les dictionnaires français *Larousse* définissent le corps comme « *la partie visible de l'être humain* ».⁵¹ Autrement dit, c'est la structure matérielle ou anthropologique de l'homme.

⁴⁷-Philippe, Dubois, 2000, cité par Hichem, Ismaël, 2016, *L'imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'Ange*, Paris, édition passiflore, p.241

⁴⁸-Idem.

⁴⁹-Idem.

⁵⁰-Idem.

Les sciences d'observation du niveau élémentaire parlent de la tête, du tronc et des quatre membres. C'est en fait cette image qui appartient au monde, ce qui est à sa mesure et à sa perception. Dans *La phénoménologie de la perception*, Maurice-Merleau Ponty aborde la question de la reconnaissance par cette image triviale de l'homme. Dit-il à cet effet : « *je vois dans la rue un manteau au-dessus duquel est posé un chapeau. Je me souviens que j'ai l'habitude de me vêtir de la sorte. Il s'agit d'un autre moi qui n'est pas moi* ». ⁵²Dans sa quête effrénée de l'espérance, Éric-Emmanuel Schmitt aborde en profondeur le problème du conflit en prenant pour cadre référentiel le corps, le considérant comme un exemple patent exprimant l'omniprésence de la confrontation dans le quotidien humain. Si l'individu symbolise l'unicité de l'être, et par extension l'harmonie, il n'en demeure pas moins que le conflit reste inhérent à l'existence. Pour dissiper les nuages qui semblent flouer cette situation, il part de la reconnaissance pour envisager la connaissance de l'homme. Dans un dialogue de l'inconnu avec Freud, il le fait valoir :

FREUD. Parce que la bouche bouge en face de ma bouche et la main répond à ma main, je me dis : « c'est moi ». Mais « moi », ce n'est ni ce front plissé, ni ces sourcils poivre et sel, ni ces lèvres chaque jour plus sèches et raides ; mais alors c'était pareil ; je...j'aurais pu être ce corps-là.

L'INCONNU. Comme c'est étrange ; vous décrivez ce que je ressens moi-même chaque fois que je m'incarne. Je n'aurais jamais pensé qu'il put en être de même pour vous les Hommes. ⁵³

Le scénario sur lequel repose cette séquence oppose la parole à l'action. Ces éléments se resserrent et nous constatons que l'échange se décentre pour exprimer l'être humain au prisme du corps. Le conflit se signale dans le texte par une fausse synergie qui ressort de cet extrait comme signe de reconnaissance. Le binôme communicationnel (« je », ⁵⁴« tu », ⁵⁵« moi », ⁵⁶« mon », ⁵⁷« ma » ⁵⁸) apparaît au cœur d'une identification de l'être par les éléments de sa constitution qu'on relève dans les énoncés verbaux des personnages. Éric-Emmanuel Schmitt fonde sa pensée sur l'image triviale de l'homme. À travers la bouche qui bouge, la main en réaction contre la sienne, le front et les sourcils, il comprend qu'il a en face de lui un être humain. Freud est un personnage qui aime parler de « *lui-même* ». ⁵⁹C'est

⁵²-Maurice-Merleau, Ponty, 1945, cité par Hichem, Ismaël, *L'imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'Ange*, Op. Cit., p.244.

⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.159.

⁵⁴-Idem.

⁵⁵-Idem.

⁵⁶-Idem.

⁵⁷-Idem.

⁵⁸-Idem.

⁵⁹-Jean-Paul, Sartre, *L'être et le néant*, Op. Cit., p.112.

pour cela qu'il est en perpétuelle recherche de la marginalité. Dans les faits qui marquent la reconnaissance dans sa réplique, il parvient à dégager les points de divergence qu'il repose sur la métamorphose du corps : la jeunesse et la vieillesse. Cela provoque une réplique omnisciente de l'inconnu proposant un portrait métaphysique de l'être humain. En réalité, il voudrait comprendre ce qui se trouve à l'intérieur de ce corps. Loin de tous les éléments que les anatomistes exposent au quotidien, il veut comprendre ce qu'est l'âme humaine.

Le dictionnaire français *Larousse* indique que l'âme est « *la totalité des phénomènes et des facultés mentales de l'être* ». Cette définition englobe la morale, l'affectivité, la perception, l'intuition, la pensée, le jugement, le souffle de vie, etc. L'âme regroupe l'entité abstraite ou métaphysique de l'être humain qui cumule à la fois l'activité psychique, intellectuelle et des états de conscience. Éric-Emmanuel Schmitt arrive à différencier l'âme de l'esprit à travers le dialogue qui suit :

FREUD. (*Balayant toutes ses objections par un accès de mauvaise humeur*). Je sais à quoi m'en tenir !

L'INCONNU. (*S'approchant de manière inquiétante*). Comme c'est étrange, mon bon Freud, on dirait que, subitement, tu voudrais croire...te vautrer dans la certitude... (*Subitement.*) Quel âge avais-tu quand il était mort ? [...]

FREUD. (*N'ayant pas envie de répondre*). C'est si loin...

L'inconnu calme le jeu qui nourrit ce scénario.

L'INCONNU. Allons, tu devais avoir treize ans peut être, treize ans de cette vie ici, quand tu t'es rendu compte que ton père pouvait se tromper, que lorsqu'il se trompait, même, il s'entêtait dans son erreur, et ce que tu avais cru être l'autorité du juste n'était que la mauvaise foi de l'ignorant Et tu as constaté qu'il avait des faiblesses, qu'il pouvait être timide, redouter des démarches, craindre ses voisins, sa femme...Et tu t'es rendu compte que ses principes n'étaient peut-être pas les principes éternels comme le soleil derrière les nuages, mais simplement les siens, comme ses vieilles pantoufles, des principes parmi d'autres, de simples phrases qu'il s'acharnait à répéter, comme si leur rabâchage pouvait leur conférer la fermeté du vrai. Et tu t'es rendu compte qu'il prenait de l'âge. Que ses bras devenaient frasques, sa peau brune, que son dos s'arrondissait, et que sa pensée elle-même avançait à tâtons. Bref, il y eut un jour où tu t'es rendu compte que ton père n'était qu'un homme.

Ils poursuivent autour de leur entente momentanée.

FREUD. J'ai grandi ce jour-là.

L'INCONNU. Vraiment ? C'est ce jour-là que, plus enfant qu'enfant, tu t'es tourné vers Dieu. Tu as voulu croire, Freud, par dépit amoureux. Tu as voulu remplacer ton père naturel par un père surnaturel. Tu l'as mis dans les nuages.

FREUD. Mais...

L'INCONNU. Ne dis pas le contraire c'est ce que tu as raconté toi-même dans tous tes livres.

Puisque le père terrestre était mort, tu l'as projeté au ciel. C'est l'origine de Dieu selon toi :

l'homme fabrique Dieu parce qu'il a trop envie d'y croire. Une invention des hommes. Le

besoin crée l'objet (*fort*). Je ne serais donc qu'une satisfaction hallucinatoire ?! (*Criant*)

N'est-ce pas ?⁶⁰

L'information de cet extrait repose sur la place du corps dans la valeur globale de l'être. L'action demeure parole dans le théâtre schmittien. Sa logique fait du corps un aspect générique de tous les êtres humains. La seule nuance qu'il a apportée à ce niveau est la vieillesse et la jeunesse. Il parvient à décomposer l'âme de manière à y trouver une chambre à l'intérieur de laquelle se passe l'activité psychique et intellectuelle : c'est l'esprit. Dans sa recherche permanente de la différence entre les hommes, il découvre que c'est dans cette section que loge la liberté qui semble être l'enjeu du conflit. Il décrit la pensée comme une activité dotée d'une liberté naturelle, car c'est par là que tout commence. Cette situation dramatique donne à l'homme le pouvoir d'invention, d'acceptation ou de refus. Pour y parvenir, il s'adosse sur l'ensemble d'expériences que l'homme acquiert pendant son existence. Il fait du « *surmoi* »⁶¹ un maillon essentiel de la maturation humaine capable d'impulser la croyance.

L'âme reste porteuse du souffle de vie, de la morale et de la croyance. Dans la tirade de l'inconnu, le dramaturge montre la complexité en se basant sur la vanité d'autrui. La jeune Anna qui croyait aveuglément à son père s'est découvert esseulé après la mort de ce dernier. Freud affirme ainsi son ignorance puisqu'il s'est retrouvé seul, timide et affaibli à « *craindre ses voisins [...]* ». ⁶² Il s'est aussi rendu compte que les principes de son père n'étaient pas éternels comme lui. C'est la raison pour laquelle il faut chercher à croire en ce qui est éternel. Le dramaturge fait de cette entité humaine celle qui survivra et ira à la rencontre des actes humains le jour du jugement dernier. Il reste circonspect concernant l'indépendance de ces entités qui constituent l'élément humain schmittien.

I.1. La fragilité du corps

Éric-Emmanuel Schmitt nous propose un travail fondé sur un effort d'ajustement des vérités naturelles à celles révélées. Il lie l'histoire naturelle à l'histoire religieuse. L'on peut dire qu'il s'assure que son étude de la nature, loin de nous éloigner, nous ramène à l'essentiel de

⁶⁰ - Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP.161-162

⁶¹ - Sigmund, Freud, 1920, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.17.

⁶² - Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.162

notre être. Du corps, il remet en question ce qu'Emmanuel Kant appelle la preuve *psycho-théologique*.⁶³ Si l'on ne doit croire qu'en ce qui est perceptible, ce qu'on migre vers une foi superflue. Puisque l'artiste nous exprime la fugacité qui entoure l'humain dans sa pensée. C'est pour cela qu'il envisage un prolongement métaphysique. Cette perspective n'est pas l'apanage du corps puisqu'il finit. Dans *Hôtel des deux mondes*, l'auteur écrit la dépendance qui caractérise les entités constituant l'être humain. Il demeure circonspect puisqu'il part de la complémentarité qui les entoure pour minimiser l'orgueil. Pour lui, l'esprit pense librement et donne un sens à l'action que le corps doit mener. Quant à l'âme, elle reste l'entité éternelle de l'homme. Autrement dit, c'est elle qui vivra le jugement des actes humains après que le corps ait cessé de fonctionner. Dans la même mouvance, l'esprit sera privé de liberté. Dans cette scène schmittienne, l'auteur montre l'indépendance de ces entités à travers le coma : une situation entre la vie et la mort qu'il représente à ces propos :

LE DOCTEUR S... Vous êtes en danger, Julien, en grave danger. Nous devons parler. Vous allez comprendre.

D'un autre geste de la main, elle envoie les deux employés au fond de la pièce. Ils font glisser un pan de mur et apparaît un panneau lumineux, comme un étrange tableau de bord invisible au public.

Cette didascalie recadre le débat

LE DOCTEUR S... Il y a moins d'une heure, votre voiture, lancée à plus de deux cent à l'heure, est entrée dans un ombre. Je préfère ne pas vous décrire l'état de la carrosserie dont vous étiez si fier. Je préfère non plus vous décrire votre état.

JULIEN. Qu'est-ce que vous racontez !

Le Docteur S... le prend par la main et l'entraîne vers le tableau lumineux.

LE DOCTEUR S... L'ambulance vient de vous amener, inconscient, tuméfié, les genoux cassés, plusieurs côtes enfoncées au service des urgences de l'hôpital Descartes. Une équipe hautement qualifiée s'active autour de vous pour tenter de vous sauver la vie. Ils ne sont pas très optimistes. Ils retiennent leur souffle, le vôtre, ils font le maximum.

De la même manière, l'omniscience de docteur S... est soulignée avec insistance. Il est en ce sens la locomotive de la situation dramatique.

Elle lui montre le tableau ou l'on devine des voyants lumineux qui clignent, des indicateurs qui montent et descendent.

Le docteur S... lève un coin de voile sur la situation des personnages.

LE DOCTEUR S... Tous les hommes qui occupent une chambre ici sont en train, sur la terre, de vivre des heures cruciales. Veillés par des médecins, des infirmiers, ou leurs familles

⁶³- Emmanuel, Kant, 1718, cité par Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la Séduction Op. Cit.*, p.97.

infiltrées de tuyaux, de sérum et d'électrodes ils sont dans ce que là-bas vous appelez le coma. C'est-à-dire entre la vie et la mort. C'est-à-dire ci.

Elle le ramène vers les fauteuils. Il est devenu somnambulique.

LE DOCTEUR S... c'est ici que vous devrez attendre, à l'hôtel des deux mondes. Ici, vous êtes délivré des douleurs que votre corps endure là-bas.

JULIEN. (*Presque convaincu.*) Je ne vous crois pas vous voulez me faire gober que mon corps est ailleurs ?⁶⁴

Dans ce dialogue, Éric-Emmanuel Schmitt exprime l'indépendance du corps par rapport à ce qu'il caractérise de l'« *essentiel humain* »⁶⁵ : l'âme. Après un accident de circulation, Julien tombe dans un coma profond marqué par la séparation du corps et de l'âme. Pour comprendre cela, Julien doit simplement se fier à l'omniscience du docteur S...qui garde jalousement le secret de tous les pensionnaires de « *l'hôtel des deux mondes* ». ⁶⁶Nous constatons une violence verbale dans le choix des personnages. L'usage des enthymèmes et particulièrement les points de suspension pose un réel souci de compréhension. Une telle situation ouvre le chemin d'une interprétation fluide. À travers un panneau lumineux, l'artiste s'appuie sur un élément de la rêverie de Gaston Bachelard (le feu). La lumière qui clignote est un éclaireur de la conscience des pensionnaires qui se retrouvent confus dans le créneau. Dans le Chapitre VII de *La Psychanalyse du feu*, le feu est à la fois le symbole du diable car il représente les flammes de l'enfer. Mais aussi, il est un signe de purification puisqu'il supprime les odeurs nauséabondes. On peut dire que cet hôtel est un lieu purificateur de l'âme, puisqu'il symbolise la maladie. On peut ainsi, par extension, considérer le coma comme une lumière qui présage la pureté de l'âme avant tout départ. C'est une forme de dématérialisation du feu pour le rendre esprit. C'est pour cela que Rainer-Maria Rilke estime que : « *être aimé veut dire se consumer dans la flamme ; aimer c'est luire d'une lumière inépuisable* ». ⁶⁷Pour lui, « *aimer c'est échapper au doute, c'est vivre dans l'évidence du cœur* ». ⁶⁸Éric-Emmanuel Schmitt définit donc l'âme comme l'élément pur et essentiel de l'être humain. Elle est épargnée des souffrances et saletés du monde. Dès que Julien a eu un accident, l'âme a momentanément quitté le corps en attendant que les « *médecins et infirmières* » ⁶⁹s'occupent de « *tuyaux, de sérum et d'électrodes* », ⁷⁰le docteur S...l'amène vers les fauteuils où il deviendra somnambulique. Chez Eugène Ionesco, « *le siège*

⁶⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.51-53

⁶⁵ -*Ibid.*, p.61

⁶⁶ -*Ibid.*, PP.51-53

⁶⁷-Rainer-Maria, Rilke, 1996, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.33.

⁶⁸ -*Idem.*

⁶⁹ -*Ibid.*, p.52.

⁷⁰ -*Idem.*

sur scène représente la conscience ». ⁷¹C'est ainsi que Julien sort de son inconscience et comprend la vanité de son corps. Le Mage le fait valoir en ces mots : « *si vous n'aimez pas ce qui dure, allez parler aux roches, aux pierres, aux montagnes. Mais je doute, si elles sont aussi intransigeantes que vous, qu'elles vous adressent seulement la parole* ». ⁷²Le corps passe comme un fleuve qui coule : c'est le véhicule de la sensibilité humaine.

L'écrivain fait du corps un ensemble qui fonctionne par complémentarité. Dans cette délibération, il le caractérise métaphoriquement comme une machine dont chaque pièce joue un rôle précis. En informatique, nous avons des organes de sortie (écran et baffles, etc.), des organes d'entrée (souris et clavier). Chez l'être humain, le corps joue ces deux rôles. Dans la conception schmittienne, il assure le relai entre l'être et le monde extérieur. C'est par la sensibilité que l'information extérieure est perçue par l'esprit. C'est également par cette même chair que l'intérieur pourra cerner la substance de ce qui se passe à l'extérieur. Dans une réplique de docteur S..., il fait valoir le caractère sensible du corps. Dit-il à ce titre : « *c'est ici que vous devrez attendre, à l'hôtel des deux mondes. Ici vous êtes délivrés des douleurs que votre corps endure là-bas* ». ⁷³Pour lui, la sensibilité est l'apanage du corps. Dès qu'il se déconnecte de l'âme, l'information n'est plus perçue par l'être, si oui par le docteur S... qui fait valoir cela en ces mots : « *mon travail consiste à vous donner l'information nécessaire [...]* ». ⁷⁴

Pour exprimer le libertinage de Diderot, ⁷⁵ l'artiste a procédé à une déconstruction de l'être. Par l'intermédiaire de Mme Therbouche, il différencie le corps de l'âme en rejoignant Descartes. Pour lui, l'âme abrite la raison qui est, selon lui, la capacité de discernement. Le corps porte la sensibilité de par les organes de sens (la peau, l'œil, le nez, les oreilles, et la langue). Le personnage de Diderot utilise cet argument philosophique pour se déresponsabiliser. Dans un dialogue avec Mme Therbouche, il le fait remarquer :

MME THERBOUCHE. Je me suis trompée. Je vous avais lu, je vous avais admiré, je croyais que vous étiez le seul homme d'Europe capable de passer outre à certaines convenances, que vous auriez la simplicité, l'innocence d'Adam avant le péché. C'était donc une sottise de ma part ?

Cette introspection assujettie Diderot qui ne tarde pas à réagir.

⁷¹ -Eugène, Ionesco, 1962 cité par Michel, Vinaver, *Écritures dramatiques : Essais d'analyse de textes du théâtre*, Op. Cit., p.18

⁷² -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit, PP.60-61.

⁷³ -Ibid., p.53.

⁷⁴ -Ibid., p.55

⁷⁵ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op., Cit., p.219.

DIDEROT. Attendez ! (*Un temps. On voit qu'il prend la décision.*) Alors je pose la toge et je m'allonge, c'est cela ?

MME THERBOUCHE. C'est cela.

Diderot s'exécute. Il est nu, il s'étend sur le sofa. [...]

Elle s'approche et rectifie la position, Diderot souffre d'être ainsi manipulé. Elle se replace derrière le chevalet.

MME THERBOUCHE. Pourquoi ne me regardez-vous plus ? [...]

DIDEROT. Rien... je voudrais être un cousin. [...]

*Diderot comprend subitement l'origine du mouvement, regarde entre ses jambes ; rougit et pose sa main sur son sexe.*⁷⁶

Le scénario de cet échange est toujours porté par la parole. Elle est soutenue par un jeu de regard par lequel le dramaturge chosifie le corps par l'entremise du personnage de Diderot. Dans le contact de Mme Therbouche et ce dernier, la dame se rend compte que l'homme de science qu'elle a lu est différent de la chair qu'elle s'active à toucher. Elle découvre qu'il est aussi sensible que tous les hommes. C'est ainsi qu'il abandonne la rédaction de l'encyclopédie pour avoir un rapport sexuel avec Mme Therbouche. Ce phénomène est un symbole fort dans l'expression de la sensibilité et de la raison. Le fait de « *poser la toge* »⁷⁷ exprime la chute de la raison au profit de la sensibilité. C'est dans ce sens que Gabriel Madinier pense que « *l'homme est un simple rouage de la machine. Quand il croit agir, il est agi* ». ⁷⁸ Le regard de Diderot entre les jambes de Mme Therbouche le pousse à une envie folle du sexe. Il n'a pas pu contrôler ses pulsions. Il va céder à la proposition de la dame au mépris des règles morales qu'il rédige dans l'encyclopédie. Ainsi, l'on peut croire à la tolérance sociale promue par Molière, puisque l'auteur explique le caractère accessoire du corps.

En se fondant sur *Les Rhétoriques du « corps vide »*⁷⁹ et du « *Corps rempli de sens et de valeurs* »⁸⁰ chez Philippe Dubois, nous entrevoyons une différence entre les corps. Un être se trouvant dans une situation d'inconscience est un corps vide selon lui. Dans *L'Empoisonneuse*, Éric-Emmanuel Schmitt fait du corps d'Yvette une victime de la signification sociale, qui prive le personnage de sa véritable identité. Toute sa souffrance vient de ce décalage entre ce qu'elle est intérieurement et l'image de la prostituée qu'elle présente. On peut observer cela dans l'extrait ci-après : « *Yvette laquelle avait six enfants à nourrir vendait son corps aux*

⁷⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op., Cit., p.219.

⁷⁷-*Ibid.*, p.218.

⁷⁸-Gabriel, Madinier, 1950, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.37.

⁷⁹- Philippe, Dubois, 2000, cite par Hichem, Ismaël, *L'imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'Ange*, Op. Cit., p.24.

⁸⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'empoisonneuse*, Op. Cit., p.30.

hommes ».⁸¹ Il n'est pas sans intérêt de souligner que l'imaginaire schmittien fait apparaître le corps dans sa dimension plurielle. Il le manipule de manière à le faire accessoire. Le dialogue suivant le relève :

MARIE. Minute ! Entre-temps, entre avant moi et après moi, il s'est passé quelque chose : moi ! J'ai existé.

JULIEN. Oui un match a eu lieu, un match qui aurait dû ne pas avoir lieu et qui a eu lieu quand même, un match idiot, inutile, sans conséquence, une erreur.

MARIE. (*Méfiante.*) Vous dites ça juste pour moi ou en général ?

JULIEN. Je le dis pour vous, pour moi, pour le Mage, pour chacun. L'humanité est une partie qui finit toujours et à laquelle je n'ai pas demandé à Julien. Évidemment. Si je n'avais pas été angoissé par l'idée du néant, je me serais peut-être plus accroché aux choses...aux gens aussi [...]

MARIE. Lorsque j'entamais un projet, je pensais tout de suite : « à quoi bon ? » pourquoi investir du temps, de l'énergie, pour faire de la poussière...Et lorsqu'une femme me criait : « je t'aimerais toujours », je songeais encore...à la poussière.⁸²

Dans la construction onirique schmittienne, l'existence est comparable à un match. Elle est perçue ici sous le prisme de ce qui est à la portée humaine : le corps. Il finit dès lors que l'âme termine sa mission sur terre. Ce n'est que l'âme qui demeure à travers les actes que l'on aurait posés dans son quotidien. Le corps, dans la démarche schmittienne est illustré par la vanité et la complexité qui caractérise le monde matériel. Dans l'exploration de ce thème, l'écrivain procède par décomposition de manière à définir le rôle de chaque partie du corps. Il établit une démarcation nette entre l'homme et la femme. Il dénonce ainsi la « *tendresse de la femme* »⁸³ et la « *dureté de l'homme* ».⁸⁴

Le dramaturge fait du désir sexuel un sujet phare de son œuvre théâtrale et nous nous demandons pourquoi il s'y attarde longuement étant donné que cette réalité est tout aussi ordinaire que les autres. Le même procès est fait à Dominique Strauss Kahn par Fabrice Eboué au sujet de l'intérêt qu'il porte à la « sextape ». Celui-là se demande : « *pourquoi tant d'encre pour une histoire banale ?* ».⁸⁵ Cette question reste fondamentale par rapport au contexte de notre réflexion. Dans *Le Libertin*, l'auteur a déployé Diderot, un homme doté d'une notoriété scientifique importante pour indiquer cette duplicité. Ce personnage doit rédiger dans l'urgence un article de l'encyclopédie. Il détient avec lui le destin d'un monde qu'il devra mentionner

⁸¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.69-70

⁸²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.46.

⁸³-Idem.

⁸⁴-Fabrice, Eboué, 2011, « *La sextape de DSK* », La Dépêche. Fr, (N°073).

⁸⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.216.

dans ses articles. Son dilemme moral découlant de la sexualité va primer sur l'essentiel. Il est fortement influencé par son entourage féminin. Dans un dialogue compact entre lui et Mme Therbouche, Diderot s'éloigne de la rédaction pour se laisser emporter par la séduction de cette femme. Nous le voyons dans cet échange :

MME THERBOUCHE. Monsieur Diderot, vous avez étudié que la pudeur n'est pas un sentiment naturel. (*Elle sort violement un petit volume marqué à une page.*) Vous l'avez montré lorsque vous étudiez la morale de l'aveugle « sans les injures de l'air, dont les vêtements le garantissent, il n'en comprendrait guère l'usage ; et il avoue franchement qu'il ne devine pas pourquoi l'on couvre plutôt une partie du corps qu'une autre, et moins encore par quelle bizarrerie on donne entre ces parties la préférence à certaines que leur usage et les indispositions auxquelles elles sont sujettes demanderaient qu'on les tienne libres ». Pas de mignardises entre vous monsieur Diderot, vous pouvez entretenir avec moi des rapports philosophiques !

DIDEROT. Mais justement, je ne sais pas si nous pouvons les restreindre à la sphère étroite de la philosophie. Vous êtes une femme et...⁸⁶

À travers une action serrée et portée par la tirade de Mme Therbouche, Éric-Emmanuel Schmitt démontre l'attraction naturelle qu'il pourrait avoir entre les corps de sexes différents. Il procède à un inversement des rôles et présente une situation où c'est la femme qui fait le premier pas vers l'homme. Le faisant très subtilement, Mme Therbouche distrait Diderot dans ce dialogue en lui présentant ses intérêts sexuels. Elle fait semblant de s'intéresser à la philosophie. Diderot observe le simulacre. C'est ainsi qu'il rappelle à cette dame que la philosophie n'est pas étroite. L'argument de la sexualité évoqué dans cette réplique indique un procédé bienséant, puisque l'auteur a reposé cela sur un procédé enthymématique. L'usage des points de suspension lui a permis de retenir le souffle quant à ce qui va se passer entre ces deux personnages. Cet échange nous interpelle à la fois sur le côté dévastateur de la sexualité que sur l'existence des personnages importants contemporains. L'artiste a sans doute raison de relever cela dans son ouvrage. En 2011, l'actualité internationale était nourrie par la sextape de Dominique Strauss-Kahn ; ce qui fut à l'origine de sa déchéance. C'est également le cas pour le Camerounais Martin Camus Mimb, un célèbre journaliste sportif camerounais.⁸⁷ Achraf Tijani parle de la chute de ce personnage. De ce point de vue, le sexe apparaît comme ce qui dégrade la dignité de l'être humain. Guy Peylet questionne la manifestation épiphanique du monstrueux dans les textes de l'auteur. Il affirme que : « *cette problématique du monstrueux et*

⁸⁶-Achraf, Tijani, 15 juillet 2021 (18h52), *La dérive de Martin camus Mimb*, article 073 de jeune Afrique économique, PP.7-8.

⁸⁷-Guy, Peylet, 2016, *Le monstrueux et l'humain dans La part de l'autre "concerto à la mémoire d'un ange" et "l'empoisonneuse"*, acte de colloque dirigé par Anthony Soron, Paris, Albin Michel, p.101.

*de l'humain soulève bien évidemment aussi une interrogation sur la nature et l'origine du monstrueux et elle questionne enfin ce que nous pouvons appeler les frontières de l'humain ».*⁸⁸ La monstruosité du sexe est perçue dans l'œuvre schmittienne à travers la vision libertine du personnage de Didelot qui papillonne entre la rédaction du « *destin* » mondial et l'assouvissement de son désir sexuel : « *Diderot la reçoit dans ses bras et l'enlace sensuellement* ». ⁸⁹ L'engagement signalé au début de la rédaction d'articles est décimé par le désir sexuel. Le célèbre scientifique commence ainsi à repousser Baronnet, son secrétaire. Entre l'encyclopédie et la sexualité, qu'est-ce qui est importante ? Le dramaturge montre ce dilemme dans le dialogue ci-après.

Baronnet entre et fonce sur Diderot, avec l'innocence de la jeunesse qui ne soupçonne rien des jeux adultes.

BARONNET. Il faut absolument que vous improvisiez quelque chose, c'est très important.

DIDEROT. Oui, mais ce que justement, madame Therbouche et moi nous traitons aussi d'une affaire d'importance...

MME THERBOUCHE....d'extrême importance.

Diderot semble se rétracter.

DIDEROT. (*A Mme Therbouche, rougissant*). Vous me flattez ! (*À Baronnet.*) Et cette affaire dont dépend le destin de...

MME THERBOUCHE....de l'Europe !

DIDEROT. (*Sautant sur le mensonge*) ... de l'Europe, bref, cette affaire hautement diplomatique, mon petit baronnet, ne peut-elle non plus, souffrir d'aucun retard.⁹⁰

La parole représente le scénario dans cet extrait. Le désir sexuel de ce personnage a consumé l'impératif qu'il y avait de rédiger un article sur la morale. L'auteur s'appuie sur le « *surmoi* »⁹¹ de Baronnet pour souligner cette promesse transcendée par Diderot. Ce faisant, ces deux personnages s'emploient au mensonge pour exprimer leur attachement à la sexualité en délaissant la rédaction de l'encyclopédie sur laquelle porte l'espoir d'un monde en plein dérèglement. Ce qui frappe à l'œil, c'est la forte récurrence des points de suspension qui soutiennent l'idée de bienséance schmittienne. Même si le corps, et par extension le sexe, présente des limites, l'âme pourrait combler les vides qu'il laisse par derrière pour avancer vers ce qui est vain.

⁸⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.220.

⁸⁹-*Ibid.*, p.223.

⁹⁰-Sigmund, Freud, 1920, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.22.

⁹¹-*Idem*.

I.2. La paternité spirituelle de l'être

Dans une logique de désenchantement humain, Éric-Emmanuel Schmitt a déstructuré l'homme de manière à dégager deux entités distinctes qui se confrontent le plus souvent. Dans le premier volet, nous avons lu la fugacité du corps qui se comporte comme un objet de relai entre l'être humain et le monde extérieur. C'est pour cela que nous l'avons comparé aux organes d'entrées et de sorties dans le domaine informatique (Baffles, écouteurs, claviers, écrans). Dans le deuxième volet, nous avons observé la pérennité de l'âme qui apparaît dans l'œuvre schmittienne comme l'unité centrale de la machine. Autrement dit, c'est elle qui développe l'action à exécuter par le corps, d'où la paternité de l'entité humaine.

L'auteur donne à l'âme une image plus ou moins éternelle. Comme nous l'avons mentionné ci-haut, cette sous-entité humaine comporte une antichambre appelée esprit. Dans la logique schmittienne, c'est dans cette partie que loge la substance qui « [...] *fait les hommes libres* »⁹² et fait perdre « *la toute puissance et l'omniscience* »⁹³ de Dieu. Il fait observer par là son éternité, puisqu'il porte l'essentiel de l'être humain et par conséquent capable de répondre de ses actes. Dans *Hôtel des deux mondes*, il explique le caractère du coma, et par extension celui de la mort par une séparation de l'âme du corps. Dans un labyrinthe, les pensionnaires de son hôtel se trouvent dans le coma et seules leurs âmes fonctionnent à « *l'Hôtel des deux mondes* ». ⁹⁴ Ils pensent que c'est dans un état d'inconscience qu'ils sont parvenus à cet endroit. Tenant compte de cela, Julien affirme que : « *j'ai dû me rendre compte que je somnolais lorsque je suis entré me reposer dans ce motel* ». ⁹⁵ Il laisse voir dans son œuvre cette duplicité de l'être humain. Il ne s'agit pas ici de l'hypocrisie décrite par Alceste, personnage de Molière, mais d'un assemblage de deux entités qui forment l'être humain, observable dans l'extrait suivant :

LE DOCTEUR S... il y a moins d'une heure, votre voiture, lancée à plus de deux cents à l'heure, est entrée dans un arbre. Je préfère ne pas vous décrire l'état de la carrosserie dont vous étiez si fier. Je préfère ne pas non plus vous décrire votre état.

JULIEN. Qu'est-ce que vous racontez !

Le Docteur s...le prend par la main et l'entraîne vers le tableau lumineux.

LE DOCTEUR S... l'ambulance vient de vous amener, inconscient, tuméfié, les genoux cassés, plusieurs cotes enfoncées, au service des urgences de l'hôpital Descartes. Une équipe hautement qualifiée s'active autour de vous pour tenter de vous sauver la vie. Ils ne sont pas très optimistes. Ils retiennent leur souffle, le vôtre, ils font le maximum.

⁹²-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 201-202.

⁹³-Idem.

⁹⁴-Éric-Emmanuel Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.26.

⁹⁵-Idem.

Ils poursuivent ce dialogue à caractère informatif avec une attention particulièrement construite.

Elle lui montre le tableau où l'on devine des voyants lumineux qui clignotent, des indicateurs qui montent et descendent.

LE DOCTEUR S... tous les hommes et les femmes qui occupent une chambre ici sont entrain, sur la terre, de vivre des heures cruciales. Veillés par des médecins, des infirmières ou leurs familles, infiltrés de tuyaux, de sérum et d'électrodes, ils sont dans ce que là-bas vous appelez coma. C'est-à-dire entre la vie et la mort. C'est-à-dire ici.

Elle le ramène vers les fauteuils. Il est devenu somnambulique.

LE DOCTEUR S... c'est ici que vous devrez attendre, à l'hôtel des deux mondes. Ici, vous êtes délivré de douleurs que votre corps endure là-bas.⁹⁶

Éric-Emmanuel Schmitt a détaché la chair de l'invisible. À côté de cette opération, il donne la primauté à l'âme qui, selon lui, est l'entité qui résiste à tout malheur. Dans ce sens, le docteur S... décrit la violence relative à l'accident qui envoie Julien à cet endroit. Nous constatons la destruction avancée de la voiture ainsi que celle de son corps. Cette action est facilitée par la didascalie qui laisse voir un élément de la rêverie de Gaston Bachelard (le feu).

Le tableau lumineux ressort dans cet hôtel comme un relai éclairé de l'âme des pensionnaires qui arrivent étant inconscients. Dans la description du docteur S..., il présente la situation de Julien. Son corps se trouve aux urgences et pris en charge par des médecins hautement qualifiés. Entre-temps, ce corps est déjà vidé de son contenu qui ne souffre de rien, sinon du doute lié à leur prochaine destination. L'âme dans l'œuvre schmittienne est l'entité humaine qui assume la responsabilité du libre arbitre. À la création de l'être humain, Dieu lui a cédé une partie de son omniscience de par la liberté naturelle. Il a le choix entre le mal ou le bien. Après la mort, Dieu se basera sur cela pour juger l'âme qui représente la partie éternelle, car sa rationalité a été un piège durant son existence.

Utilisée constamment dans un processus de symbolisation schmittienne, la synecdoque focalise l'attention sur la partie qui définit davantage l'être humain et révèle son histoire. Dans l'univers fictif de l'auteur, la véritable histoire se lit à travers le raisonnement humain et par l'évolution du temps, la raison étant « *la lumière naturelle* »⁹⁷ qui permet de distinguer le « *vrai du faux, l'abstrait du concret* ». ⁹⁸Ce caractère guide l'usage de la liberté qui est naturelle à l'être humain. L'auteur revendique le caractère philosophique de son œuvre littéraire de par la valeur

⁹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP 52-53.

⁹⁷-René, Descartes, 1824, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.19.

⁹⁸- *Idem*.

qu'il accorde au doute. Il alterne entre les éléments de la rêverie bachelardienne (le feu, l'eau, la terre et le vent, etc.) pour asseoir son imagination. L'obscurité attend une probable lumière. Dans un dialogue entre Freud et l'inconnu, cela reste perceptible :

FREUD. Pour vous, je n'ai pas de colère, oh non... Mais pour dieu, s'il sortait de ce néant où je l'ai rangé, je...

L'INCONNU. Si vous aviez dieu en face de vous ?

FREUD. Si dieu se montrait en face de moi, je lui demanderais des comptes. Je lui demanderais...⁹⁹

Le caractère scientifique, voire philosophique attribué aux personnages du dramaturge pose un problème d'existence de Dieu qui y est remise en question. Les personnages sont caractérisés ici par leur rationalité. C'est ainsi que Freud y va jusqu'à prétendre demander des comptes à Dieu s'il arrivait à apparaître.

Il convoque ici est une représentation synecdochique du théâtre en vue de remettre en question la pratique dramatique. Frederick Lemaitre use de sa liberté pour critiquer le théâtre. Dans cet hommage à l'endroit du septième art, l'artiste nous livre un personnage révolutionnaire ayant une envie forte de rénover le théâtre populaire. C'est ce qu'il appelle : sortir la dramaturgie de l'ombre. Il affirme cela dans la didascalie d'exposition : « [...] *une femme et un enfant traversent le plateau. Ils avancent lentement dans l'obscurité, presque avec prudence. La lumière qui les touche est un peu irréaliste, lumière des songes ou des souvenirs. [...] Frederick enfant découvre le théâtre avec les yeux émerveillés d'un garçon de dix ans* ». ¹⁰⁰ Pour nous, l'obscurité observée dans la didascalie symbolise l'obscurantisme qui entoure la pratique du théâtre contemporain. C'est ainsi qu'il fait survenir une lumière qui frôle l'irréalité. Frederick Lemaitre préfère le théâtre populaire du fait de l'interaction qui fait partie de cette pratique.

II. L'AUTODESTRUCTION

L'auteur s'est inspiré de l'histoire tragique du monde pour développer son imaginaire. Au sortir de la Deuxième guerre mondiale, le bilan humain était catastrophique. L'imaginaire schmittien le révèle assez subtilement. L'un de ses personnages (Einstein) dévoile son mal-être à travers les propos suivants : « [...] *je ne vais pas bien mon ami. Il y a toujours eu beaucoup de chiffres dans mon cerveau. Mais maintenant, il y en a encore plus : le nombre de mes*

⁹⁹ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.184.

¹⁰⁰ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Frederick au Boulevard du crime*, Op. Cit., p.13.

victimes. Des centaines de milliers. Demain des millions ». ¹⁰¹La cause de ces « centaines de milliers de morts » ¹⁰²est le scientisme qui a fait monter l'orgueil de l'homme. À la chute du mur de Berlin, l'on a cru à l'espoir d'un monde nouveau caractérisé par un mieux-être. L'on pensait à la chute de l'antisémitisme, du racisme, etc. Bref, l'on entrevoyait l'unification du monde nouveau. Pourtant, « le monde présente de nombreux signes de dérèglement [...] caractérisés par un déchainement des affirmations identitaires qui rend difficiles toute coexistence harmonieuse et tout véritable débat ». ¹⁰³Fort de cette évidence, l'artiste est allé à la recherche de nouvelles solutions afin d'éviter des « millions de victimes ». ¹⁰⁴Par Einstein, il poursuit son élan de la déstructuration de l'être humain, à travers lequel il se propose un examen de l'esprit humain, siège de l'essentiel de l'être. À ce titre, il pose le problème de pulsion.

II.1. La « rhétorique » du contenu du corps

En explorant les écrits de cet écrivain, l'on s'aperçoit qu'il définit le corps comme un contenant, une enveloppe ou encore un récipient qui accueille plusieurs entités. Il fait allusion à deux constituants différents (le visible et l'invisible). Le contenu du corps est cette partie abstraite qui constitue l'être humain. Il pose l'enjeu de son conflit en le reposant sur la liberté qu'il loge dans l'esprit. L'auteur interroge le machinéen en laissant transparaître l'abstraction de la réflexion ainsi que sa portée sur le vécu de l'homme. Il déduit l'intelligence comme l'angle à travers lequel le conflit contemporain trouve sa base. Dans *L'École du diable*, il soutient, à travers le personnage de majordome, que « [...] le progrès, votre diablerie, avec tout ce que la physique et la chimie permettent aux hommes désormais, nous a donné l'occasion de décupler notre activité. La bêtise n'a pas augmenté, certes, mais, grâce au soutien de l'intelligence, la bêtise tue beaucoup mieux qu'avant ». ¹⁰⁵L'auteur évoque le contenu et ainsi l'importance de l'esprit dans l'état du désespoir qui guette l'avenir du monde. Dans *Les rhétoriques du corps*, Philippe Dubois exprime la possibilité de représenter le « corps plein ». ¹⁰⁶ Il s'agit d' « un corps rempli de sens et de valeur présupposant la croyance en une relation du corps à « l'âme », au « caractère », au jeu de pensées et d'émotions internes qui l'habitent [...] ». ¹⁰⁷Pour être concret, à l'intérieur du corps, se trouve l'âme, et par extension, l'esprit. Ce dernier est porteur du

¹⁰¹ - Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.132.

¹⁰² - *Idem*.

¹⁰³ - Amin, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Op. Cit., p.13.

¹⁰⁴ - Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.132.

¹⁰⁵ - Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p.235.

¹⁰⁶ - Philippe, Dubois, 2000, Cité par Hichem Ismail, *L'imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'un Ange*, Op. Cit., p.241.

¹⁰⁷ - Sigmund, Freud, 1924, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.19.

psychisme, siège des pensées, d'émotions, de fantasmes, etc. Ce contenu est doté d'un conflit naturel tel que l'auteur le présente.

En s'appuyant sur les souvenirs des guerres mondiales, le dramaturge expose le risque que présente le dérèglement du monde qui avance progressivement. Il dénonce la montée de l'orgueil humain en préconisant un désenchantement afin de faciliter le rêve de l'espérance. Il décompose l'être dans le but d'exprimer la complexité de l'existence de ce dernier. Pour y parvenir, l'artiste table sur la réduction complète des tensions. Il écrit la tolérance sociale en scandant le « *retour de l'être vivant à l'état anorganique* ». ¹⁰⁸ Pour apaiser et réguler le conflit dans le suaire imaginaire schmittien, il confronte d'abord les éléments internes du corps avant de les faire valoir secondairement vers l'extérieur. La confrontation interne dans l'allégorie l'auteur est incarné par le doute qui est l'essence de sa pensée. Dans *La Tectonique des sentiments* par exemple, il écrit un déchirement de l'amour. Il s'appuie sur l'énigme sentimentale de Diane pour porter haut le conflit interne en l'individu. Le dialogue suivant nous permet de le comprendre :

1

Chez Diane

Tout commence par un baiser.

L'homme garde la femme enlacée contre lui.

Debout, ils s'embrassent de façon longue, soutenue.

Puis l'homme détache ses lèvres et murmure avec douceur :

Richard. Cinq minutes ?

On dirait qu'il négocie. [...]

D'un sourire résigné, elle consent à son départ.

Diane s'exclame :

DIANE. Va.

RICHARD. (*Attention*). Tu survivras à ces cinq minutes ?

DIANE. Peut-être.

RICHARD. Jure-le-moi.

DIANE. Non c'est un risque que tu prends.

Et toi, tu survivras ?

RICHARD. J'essayerais, moi, je te le jure.

Ce dialogue alterne entre accolade et éloignement. Cette rétroaction anime perspicacement l'optimisme qui séjourne au fond du conflit schmittien.

¹⁰⁸- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., PP.9-11.

Il s'éloigne, élégant, marchant, plein de l'assurance propre aux hommes qui plaisent et se savent aimés [...]

MADAME POMMERAYE. Ah ! Encore une séparation ?

DIANE. Cinq minutes.

MADAME POMMERAYE. (*Bouffonnant*). Quel drame ! Je vais t'aider à traverser cette épreuve. (*Elles rient.*) Respire lentement, détends-toi, songe qu'il parviendra au kiosque sans traverser la rue et rappelle-toi que, ces derniers temps, les avions ne s'écrasent plus beaucoup sur paris. Ça va ?

*Diane approuve avec une mine malicieuse tandis que madame Pommeraye continue à s'amuser en prenant soudain une mine tragique.*¹⁰⁹

Le scénario de l'embrassade vient exprimer l'amour qui constitue le point de départ d'une collision sentimentale. L'écrivain part de la proximité ambiante du couple (Richard et Diane) pour représenter la confrontation de deux éléments contradictoires dans un même corps : l'amour et la haine. À travers la didascalie de la scène d'entrée, il décrit l'attachement entre ces deux personnages de par l'enlacement, l'embrassade et les accolades. Cela laisse entrevoir l'amour qui anime leur relation. Richard va un tout petit peu à la recherche des journaux. À cet effet, l'on remarque l'opposition de Diane qui « *souhaiterait que leurs caresses durent davantage* ». ¹¹⁰Richard insiste pour y aller.

Le mouvement de ce dialogue est porté par une somme de didascalies qui laissent découvrir la tendresse et la beauté du sentiment amoureux. C'est ainsi que Diane est stupéfaite du partage de l'attention de Richard entre elle et les journaux. Nous observons l'attachement de Richard aux journaux à travers la négociation qu'il a engagée afin d'aller les acheter. Cependant, « *d'un sourire résigné* », ¹¹¹Diane « *consent à son départ* ». ¹¹²Cette résignation se sent dans sa réplique « *va* » ¹¹³qui suit directement cette didascalie. Dans la même mouvance, Diane constate avec embarras, la facilité avec laquelle Richard se sépare d'elle pour cinq minutes. Richard tente de la convaincre par un acte de foi : « *j'essayerais moi, je te le jure* ». ¹¹⁴Cette réaction sème le doute chez Diane. Elle pense que Richard ne l'aime plus, puisqu'il « *s'éloigne, élégant, nonchalant, plein de l'assurance propre aux hommes qui plaisent et se savent aimés [...]* ». ¹¹⁵À partir de la proximité des deux personnages, suivie du départ de Richard, naîtra une confrontation des sentiments chez Diane.

¹⁰⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.10.

¹¹⁰-*Ibid.*, p.9.

¹¹¹-*Ibid.* p.10.

¹¹²-*Ibid.*, p.11.

¹¹³-Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.8.

¹¹⁴-*Ibid.*, p.241.

¹¹⁵-*Ibid.*, p.73.

Nous assistons à la confrontation du monstrueux et de l'angélique à l'intérieur d'une même entité : le corps. Les psychanalystes évoqueront la notion de pulsion. Konrad Lorenz et Jacques Atlan ont aussi abordé ce problème du point de vue philosophique en relisant Sigmund Freud dans sa conception machinéenne à partir de l'opposition *Eros/Thanatos*. Ils tentent de remplacer « *la pulsion agressive (au service de la vie) à la pulsion de mort* ». ¹¹⁶On débouche ainsi sur une opposition fondamentale d'*Eros/Polemos* (l'appellation grecque de la divinité du conflit).

L'autodestruction observée dans la stratégie schmittienne s'explique en fait dans la psychanalyse. La décomposition de l'être humain montre la complexité d'une vie, de manière à inviter au désenchantement et à la tolérance sociale, étant donné que même en nous, sommeille la force de l'autodestruction. Pour Sigmund Freud, la pulsion « mort » vise « *La réduction complète des tensions, c'est-à-dire au fond, au retour de l'être humain à l'état anorganique. Tournée d'abord vers l'intérieur en tendant à l'autodestruction, la pulsion de mort serait secondairement dirigée vers l'extérieur et se manifesterait alors sous forme de pulsion agressive ou destructive.* » ¹¹⁷À ces propos, le conflit est naturel en l'être humain. Éric-Emmanuel Schmitt développe dans son imaginaire ces pulsions qui s'entrechoquent dans le corps. Nous observons parmi eux la pulsion « vie ».

La pulsion « vie » est définie par Jacques Atlan comme « *le sentiment de l'amour qui réside chez l'être vivant* ». ¹¹⁸Nous découvrons le narcissisme qui est caractérisé par Diane. Tout doit partir d'elle et ne venir qu'à elle. Le cas contraire engendre le doute chez elle. C'est la raison pour laquelle Jacques Atlas pense que : « *[...] lorsque la distance entre eux diminue en deçà d'un seuil, un comportement agressif est déclenché chez l'un ou l'autre* ». ¹¹⁹Nous constatons un choc entre les sentiments manifestés par l'embarras de Diane. Par vengeance, appuyée par l'orgueil de Richard, elle va trouver une jeune Roumaine prostituée à son grand amour afin de l'humilier. Éric-Emmanuel Schmitt y laisse voir une oppression qui ressort dans la didascalie qui suit :

9

Deux téléphones dans la nuit

Deux lampes isolent deux téléphones dans la nuit : Celui de Richard et celui de Diane

¹¹⁶- Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.35.

¹¹⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.101.

¹¹⁸-Sigmund, Freud, 1920, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.19.

¹¹⁹-Idem.

*Richard, en pardessus, une valise à la main, affiche un air sombre, souffre d'une respiration oppressée.*¹²⁰

L'auteur s'appuie sur les éléments de la rêverie de Gaston Bachelard pour décrire l'affrontement de ces pulsions qui se développent au point de rejoindre l'extérieur. L'obscurité qui est décrite ici traduit l'inconscience et l'obscurantisme de ces personnages face à la vérité ambiante. Dans ce flux de sentiments, ils ne comprennent plus s'ils s'aiment ou pas. Ils ont tous deux perdu la maîtrise de soi de par cet engagement pulsionnel. Freud parlera du « ça ».¹²¹ Pour lui, « *c'est l'instance pulsionnelle de l'appareil psychique* ».¹²²

Toute l'entreprise de l'auteur consiste à partir du plus palpable pour expliquer le monde. Autrement dit, il cherche à comprendre l'être humain à partir de ce qui est facilement accessible par tous. Il tisse son imaginaire à la philosophie et particulièrement à la psychanalyse pour exprimer la complexité d'une vie. C'est ainsi qu'il s'y appuie pour continuer à stimuler la tolérance et le désenchantement. Il fait de l'appareil psychique une petite « chambre » à l'intérieur de laquelle les instances (esprit et âme) s'affrontent perpétuellement. Ce fait établit ce que Freud a énoncé dans la psychanalyse en le faisant ressortir par le « ça »,¹²³ le « *Moi* »¹²⁴ et le « *surmoi* ».¹²⁵ Par la force de la liberté naturelle qui réside en l'être humain, le dramaturge laisse voir le dynamisme de la « 'psyché' » autour de ces instances. Nous avons vu ci-haut « *l'instance pulsionnelle* »¹²⁶ sous le « ça ».¹²⁷ Le « *Moi* »¹²⁸ est l'instance qui définit la maîtrise de soi. Tandis que le « *surmoi* »¹²⁹ est une forme d'oppression, puisqu'il agit sur le « *Moi* » comme moyen de défense contre les pulsions.

L'artiste institue la proximité de l'inconscience avec la mort. Le sommeil, le coma et le rêve sont des éléments patents sur lesquels il s'appuie pour exprimer la familiarité de l'homme avec la mort. Dans *Hôtel des deux mondes*, l'auteur fait du coma une position intermédiaire entre le sommeil et la mort dans la didascalie qui tient lieu de prologue.

La scène s'éclaire. Salle de réception d'un hôtel. D'un confort discret, sous une lumière tamisée et artificielle, cette réception offre les traditionnels fauteuils autour des tables basses, le bureau

¹²⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.10.

¹²¹-Idem.

¹²²-Idem.

¹²³-Idem.

¹²⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des mondes*, Op. Cit., PP.11-12.

¹²⁵-Idem.

¹²⁶-Gaston, Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Op. Cit., Chapitre V. p.19.

¹²⁷-Idem.

¹²⁸-Idem.

¹²⁹-Idem.

__ Pour l'instant vide __et distribue d'éventuels pensionnaires vers deux couloirs [...].¹³⁰

L'artiste décrit l'état des pensionnaires comateux comme s'ils sortaient d'un profond sommeil pendant lequel ils ne savent pas d'où ils viennent et où ils sont. Il marque la sortie de l'inconscience par l'éclairage de la scène par « *une lumière tamisée et artificielle* ». ¹³¹Rien n'est fait de manière anodine. Ce genre de lumière est celle qui « *consume* », ¹³²celle qui présage la renaissance. Son caractère artificiel connote le déphasage qui entoure le corps et l'esprit de ces hommes. Cet ensemble de signes débouche autour d'un fauteuil. Dans *Notes et contre-notes*, Eugène Ionesco estime que le fauteuil représente la conscience sur scène. Nous pouvons dire que cette lumière est venue stabiliser momentanément la conscience des pensionnaires. C'est certainement pour cela qu'ils demandent où ils se trouvaient : « *où suis-je ?* ». ¹³³L'écrivain relativise cet état en appelant à plus d'humilité et surtout à la tolérance sociale.

L'inconscience reste un aspect humiliant de l'orgueilleux dans l'imaginaire schmittien. Elle régule les relations humaines de manière à rétablir l'égalité entre les hommes. Le personnage du président s'est réveillé de son coma avec la même arrogance qui le caractérise. Dans la démarche schmittienne, l'orgueil est une partie de l'inconscience. Ici, l'égalité gouverne le quotidien des pensionnaires. Nous dirons en nous appuyant sur la créativité de l'auteur que c'est ce phénomène qui sous-tend l'humanité tel qu'il figure dans le dialogue qui suit :

LE PRESIDENT. Ah !

LE MAGE. Monsieur le président, personne n'a de recommandation ici.

LE PRESIDENT. L'égalitarisme, je suppose ? La lèpre républicaine s'est infiltrée partout. On ne considère plus qui est qui. La valeur d'un homme n'a plus d'importance.

LE MAGE. Pour moi, ce qui fait la valeur d'un homme, ce qu'il est un homme et rien d'autre. ¹³⁴

Les personnages schmittiens reconnaissent en l'inconscience l'humanité sous le facteur de l'égalité, voire de l'équilibre social que l'on recherche perpétuellement. La perte de la maîtrise de soi fait d'un homme un simple rouage de la machine. Gabriel Madinier caractérise l'homme comme « *un simple rouage de la machine, quand il croit agir, il est agi* ». ¹³⁵L'artiste

¹³⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.12.

¹³¹-*Ibid.*, p.20.

¹³²-Gabriel, Madinier 1959, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.29.

¹³³-*Ibid.*, p.37.

¹³⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.12.

¹³⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.38.

a représenté ceci dans un imaginaire qui interroge aussi le « surmoi ».¹³⁶ Dans un appel au désenchantement du monde, il stimule une tendance visant à repousser l'extrémisme qui a envahi les mentalités. Pour y parvenir, il repose sa créativité sur le déploiement du surmoi. Il le décrit sur un fond d'oppression fondé sur l'éducation de base. Dans *Golden Joe*, l'écrivain met en scène un homme qui est hanté par le matérialisme à outrance du fait de son éducation familiale. Pour lui, toute idée de la considération humaine est interdite. Il valorise cela en ces mots : « *je ne suis ni petit ni vôtre. Ne polluez pas la conversation avec ces éléments humains* ». ¹³⁷Nous y voyons l'oppression de l'enfant. Meg a conditionné la liberté du petit Joe qui ne voit et ne pense que « argent ». Au contact du monde extérieur, on voit un conflit entre « le moi » ¹³⁸et le « surmoi ». ¹³⁹À travers l'odeur humaine, Joe comprend la valeur de l'autre, il le souligne dans sa réplique : « *cette odeur ne me lâche plus, l'odeur de l'enfant sur la chaussée...* ». ¹⁴⁰Mais, Meg sa mère souhaite pérenniser son éducation. Cette idée est repérable dans cette tirade :

[...] je t'ai fait pousser droit, pas de doutes, pas de sentiments, ni rires, ni larmes, aucun état d'âme, rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et saigne le cœur...

Je vais te dire le secret des mères, mon Joe : Jamais aucune mère n'a souhaité que son fils devienne un homme...non...jamais...Une mère peut-elle dire à son fils que plus tard il souffrira, qu'il aimera sans être aimé, humilié, bafoué, détesté, méprisé, seul, perdu ?...

[...].¹⁴¹

À travers cette tirade de Meg, Éric-Emmanuel Schmitt livre l'origine du comportement de Joe qui découle de son éducation de base. Autrement dit, les interdits parentaux sont à la base du matérialisme de Joe. Ce qui est intéressant est le retour du libre arbitre de par sa confrontation avec le monde qui lui était interdit par l'autorité parentale. Dans *Plus tard, je serais un enfant*, l'auteur professe que « *l'enfant vit en moi. Il a été conservé, écouté, entretenu, magnifié. Souvent, les personnes qui passent quelques heures en ma compagnie s'exclament que malgré mon physique dense, tout en épaule et en muscle, je suis un enfant* ». ¹⁴²Pour lui, l'appareil psychique de l'être humain porte une instance caractérisée par les souvenirs de l'enfance. À partir de cela, il pose le sujet de la dépendance humaine en vue de savoir d'où il

¹³⁶ Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.60.

¹³⁷-Ibid., p.63.

¹³⁸-Gabriel, Madinier 1959, cité par Jacques Atlan *Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.29.

¹³⁹-Idem.

¹⁴⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt. 2017, *Plus tard, je serais un enfant*, Entretien avec Catherine Lalanne, Paris, Bayard, p.15.

¹⁴¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, Op.Cit., p.19.

¹⁴²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP.27-28.

vient. L'auteur répond à Catherine Lalanne en faisant valoir que : « *je viens de chez mes parents [...] »*.¹⁴³ On dirait que l'être humain dans l'imaginaire schmittien n'est qu'une somme composée de plusieurs éléments qui se frottent au quotidien.

II.2. L'illusion de l'harmonie des entités constituantes de l'être humain

Pour évaluer le monde contemporain, le dramaturge a développé la métaphore du corps. Chez lui, c'est un ensemble d'entités qui se bousculent et se complètent pour qu'il y ait un sens à l'existence. Dans un premier cas, il a écrit le dynamisme qui caractérise l'homme du fait de la liberté qui s'avère naturelle en lui. Dans *Le Libertin*, il nous offre Diderot un homme partagé entre son âme et son plaisir charnel. Nous observons les entités se bousculer comme deux corps distincts, lisible dans le dialogue ci-après.

DIDEROT. C'est que je ne sais pas si j'y crois, moi, à la liberté ! Je me demande si nous ne sommes pas simplement des automates réglés par la nature. Regardez tout à l'heure : je croyais venir ici me livrer à une séance de peinture, mais je suis un homme, vous êtes une femme, la nudité s'en est mêlée, et voilà que nos mécanismes ont eu un irréversible besoin de se joindre.

MME THERBOUCHE. Ainsi, vous prétendez que tout serait mécanique entre nous ?

Cette question évoque le nœud dramatique.

DIDEROT. En quelque sorte. Suis-je libre ? Mon orgueil répond oui, mais ce que j'appelle volonté, n'est-ce pas simplement le dernier de mes désirs ? Et ce désir, d'où vient-il ? De ma machine, de la vôtre, de la situation créée par la présence trop rapprochée de nos deux machines. Je ne suis donc pas libre.

MME THERBOUCHE. C'est encore plus vrai.

Diderot saisit l'occasion.

DIDEROT. Car, pour être moral, il faudrait être libre, oui il faudrait pouvoir choisir, décider de faire ceci plutôt que cela...la responsabilité suppose que l'on aurait pu faire autrement. Va-t-on reprocher à une tuile de tomber ? Va-t-on estimer l'eau coupable du verglas ? Bref, je ne peux être que moi. Et en étant moi et seulement moi, puis-je faire autrement que moi ?

MME THERBOUCHE. Que la plupart des hommes soient ainsi, je vous l'accorde. Vous êtes persuadés de vous gouverner par le cerveau alors que c'est votre queue qui vous mène. Mais nous, les femmes, nous sommes beaucoup plus complexes, raffinées.

DIDEROT. Je parle des hommes et des femmes.¹⁴⁴

¹⁴³Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p. 227.

¹⁴⁴-Ibid., p.227.

À travers la parole qui constitue l'action de cet extrait, l'écrivain réalise une chirurgie efficace du conflit interne de l'être humain. L'enjeu de ce dialogue est la liberté qui revient comme un sujet à confusion chez Diderot. Il relève ainsi que : « [...] *je ne sais pas si j'y crois, moi à la liberté !* ». ¹⁴⁵ Nous constatons l'expression d'une remise en question intelligible se bousculer avec une exclamation pulsionnelle. Face à ce conflit, Diderot ne sait plus lequel des sujets posés est raisonnable et important pour sa propre survie. Parlant de la rédaction des articles de l'encyclopédie et de la sexualité.

En effet, l'auteur décrit la confrontation entre le corps et l'âme. Dans un monde désespéré en attente des articles sur la morale, le personnage se livre à la conquête de la nudité de Mme Therbouche. Ce faisant, il culpabilise et cherche à se déresponsabiliser. Il considère son corps comme une machine et donne la direction du corps à l'appareil psychique comme si ce n'est pas une partie de lui-même. C'est par une série d'interrogations qu'il y parvient : « [...] *Suis-je libre ? Mon orgueil répond oui, mais ce que j'appelle volonté, n'est-ce pas simplement le dernier de mes désirs ? Et ce désir, d'où vient-il ? De ma machine, de la vôtre, de la situation créée par la présence de nos deux machines. Je ne suis donc pas libre* ». ¹⁴⁶ À la suite de ses questionnements, Éric-Emmanuel Schmitt, de par le personnage de Diderot, nous offre un conflit entre le corps et l'appareil psychique visant la déresponsabilisation. Il décrit le corps comme un simple « *rouage de la machine* » ¹⁴⁷ agissant automatiquement sans pour autant être intelligible.

Dans ce conflit entre les entités qui constituent l'être humain, on y voit pour chacune la revendication de la direction de l'être. Dans sa tactique inventive, l'auteur va matérialiser cela par l'affirmation de la maîtrise de soi par Diderot. Dit-il à cet effet : « [...] *Je ne peux être que moi. Et en étant moi et seulement moi, puis-je faire autrement que moi ?* ». ¹⁴⁸ Dans cette réplique se dégagent l'orgueil et la mégalomanie, qui seront obstrués par madame Therbouche. Elle estime que l'homme est gouverné par son corps, et par extension, nous pouvons parler de sa sensibilité. En répondant à Diderot, elle soutient que : « [...] *Je vous l'accorde vous êtes persuadés de vous gouverner par le cerveau alors que c'est votre queue qui vous mène* ». ¹⁴⁹ Dans sa comédie intelligente, l'artiste a allié la fantaisie et la vérité à son expérience pour expliquer que le conflit est un phénomène naturel qui se déroule même au sein des

¹⁴⁵-Gabriel, Madinier 1950, cité Jacques, *Atlan Essais sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.19.

¹⁴⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.228.

¹⁴⁷-Idem.

¹⁴⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.14.

¹⁴⁹-Idem.

organismes qui apparaissent harmonieux. Par métaphore, il s'appuie sur le corps pour soulever cette situation.

L'aspect autodestructeur de l'être humain est banalisé dans la logique schmittienne. Nous constatons qu'il ne le minimise pas pour légitimer ce phénomène, mais pour appeler au dépassement du monstrueux afin d'envisager l'espérance. L'on ne devrait pas prendre cela pour une fatalité, mais l'on doit plutôt croire à l'espoir d'un monde de rêve. Dans sa célèbre métaphore du corps, nous avons découvert les différentes entités d'un même système qui s'affrontent. Ce faisant, on assiste à leur complémentarité qui favorise leur subsistance. À cela, l'auteur décrit la tolérance comme gage d'une cohabitation durable. C'est par exemple le cas du conflit entre les deux jambes qui favorisent le déplacement de l'homme. Dans *Golden Joe*, le dramaturge nous fait observer le pouvoir et l'audace d'un homme (Joe) caractérisé par le terme « avoir ».¹⁵⁰ « Être »¹⁵¹n'épouse pas sa conduite. Cette considération va le conduire à l'irréparable : un crime. Il adore fortement les chiffres (argent) à travers lesquels il croit pouvoir tout maîtriser à ses pieds. Pour payer son employé, il jette les billets par terre. Les propos suivants illustrent ce point de vue : « *il jette le billet par terre en direction de Guilden et sort sans se retourner. Une fois qu'il est sorti, Guilden, honteuse, sous l'œil de Rosen s'approche et ramasse lentement le billet* ». ¹⁵²La mégalomanie de Joe est excessive, l'auteur la caractérise par le mépris envers l'être humain. C'est avec cette attitude qu'il ordonna à son chauffeur de conduire au-delà de la réglementation.

JOE. (*Sur un autre téléphone*). Allô, oui, passez-moi Archibald. (*Au chauffeur.*) Plus vite.

[...]

ARTHUR LE CHAUFFEUR. La circulation est difficile, monsieur.

JOE. Je vous donne un ordre, je ne vous demande pas votre avis. [...] Accélérez, Arthur.¹⁵³

Le scénario de cet extrait repose sur la parole qui porte aux yeux du lecteur la mégalomanie de Joe. C'est un personnage transgressif, car il méprise toutes les règles, symbolisées ici par le non-respect du Code de la route. Il réalise cette action sous le regard tolérant de son chauffeur qui manifeste son désaccord face à cela. Impuissant du fait de sa pauvreté, Arthur obtempère et tue un enfant qui traverse la route au feu rouge. L'auteur prend la parole pour décrire la réaction silencieuse de ce dernier : « *Joe ne peut plus répondre, il porte*

¹⁵⁰- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.33.

¹⁵¹-Ibid., p.54.

¹⁵²-Ibid., p.57.

¹⁵³-Ibid., p.58.

son mouchoir à son nez ». ¹⁵⁴Ni au téléphone ni à Arthur, la parole est rompue. Nous pouvons penser à une chute psychologique. La déstructuration de l'orgueil qu'il a longtemps tissé au matérialisme prend inévitablement un coup. Partant d'une question de responsabilité, l'auteur décrit l'inconscience de Joe par ce sacrifice suprême. Il le souligne à ces termes : « *la lumière s'étend progressivement. Dans le noir, les voix résonnent...* ». ¹⁵⁵Ce qui est intéressant à ce niveau, c'est la tolérance que l'écrivain décrit. Derrière cette tuerie, l'obscurité qu'il exprime dans la didascalie révèle le caractère opaque qui entoure la justesse de cette situation dramatique. Dans le noir Meg, la maman de Joe, cherche à corrompre la justice. Éric-Emmanuel Schmitt valorise la tolérance administrative à ce niveau pour laisser Joe subir « *la justice des crabes* » : ¹⁵⁶c'est-à-dire la menace psychologique. Cette justice va porter ses fruits, puisqu'à partir de cet acte odieux, Joe va tout regretter en s'interrogeant ainsi qu'il suit : « *il n'y a vraiment rien à faire, pour cet enfant que j'ai tué cet après-midi ?* ». ¹⁵⁷C'est à partir de là qu'il va renoncer au matérialisme pour donner l'importance à l'être humain. Derrière cette tolérance sociale tant valorisée par l'auteur se dresse un humanisme négligé au motif de la quête de l'espérance.

L'auteur ne repose pas sa stratégie sur une seule théorie philosophique. Il propose un trajet de vie plutôt qu'un style arrêté. Il fait surgir des impasses, propose des hypothèses, flirte longuement avec elle, semble les confirmer pour enfin les abandonner. Dans *Golden Joe*, il soutient de prime à bord l'humanisme qui se meurt au profit du matérialisme. C'est dans cette veine qu'il est fortement caractérisé par les chiffres.

2

Bureau de Joe__ Intérieur jour.

Cecily, jeune fille extrêmement jolie et soignée, entre dans le bureau de Joe.

CECILY. (*Inquiète*). Il est malade ?

Bien que l'employé reste réservé, la réponse est négative.

L'EMPLOYÉ. Non. Mais comme il a fait un très bon chiffre aujourd'hui, il s'est accordé dix minutes de pause, je crois même qu'il feuillette un magazine. (*Il ne peut s'empêcher de commenter, en partant.*) L'élément humain.

CECILY. (*Avec l'air grave de celle qui comprend*). Bien sûr.

Joe apparaît par une porte privée ; il ouvre les bras en direction de Cecily.

¹⁵⁴-Jean-Paul, Sartre, *Les séquestrés d'Altona*, Op.Cit., p.72.

¹⁵⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.61.

¹⁵⁶-*Ibid*, PP.18-19.

¹⁵⁷-*Ibid*, p.18.

JOE. J'ai une heure à perdre : je te la donne. Qu'en fais-tu ?

CECILY. Tu as gagné beaucoup d'argent ?

JOE. Beaucoup.

CECILY. Je t'aime. Allons faire les magasins. Acheter ! Acheter ! Plein !

JOE. Achetons.

Il la prend contre lui

Musique (mélodrame).

*Ils vont parler comme on chante un duo, de manière tendre et lyrique.*¹⁵⁸

La teneur de ce dialogue s'adosse sur la rupture avec le matérialisme obscurantiste. À cette deuxième scène, dans le bureau de Joe, l'obscurité est substituée par le jour. Cela indique la lumière naturelle, le retour de la raison chez Joe qui commence à se désolidariser du bien matériel. Cette condition diurne vient régulariser la situation. Il ne bascule pas directement vers l'humanisme, nous y voyons plutôt un léger relâchement. Un homme accroché aux biens sans tâcher de se reposer commence à trouver de l'intérêt pour autre chose que la recherche effrénée de l'argent. Cecily venant rendre visite à Joe est confrontée à la réponse de l'employé : « *il se repose* ». ¹⁵⁹Nous le voyons déjà feuilleter les journaux. Cecily est aussi surprise que l'employé qui le martèle à ces propos : « *il s'est accordé dix minutes de pause, je crois même qu'il feuillette un magazine. [...]* ». ¹⁶⁰L'usage du mot « même » marque la surprise de ces protagonistes. Ils sont stupéfaits de voir Joe se pencher sur autre chose que l'achat des devises. Dans son commentaire, l'employé pense qu'il y aura extension. Il finira par penser à « *l'élément humain* ». ¹⁶¹Cette attraction est marquée par l'ouverture de ses bras envers Cecily. Dans une didascalie, l'accord d'une heure à la chose humaine est marqué par cet acte à la suite de l'utilisation de sa porte privée.

À côté du détachement par rapport au bien matériel, l'artiste assure la régulation du comportement envers ce qui est vanité. Néanmoins, il ne rejette point le matérialisme en bloc pour faire valoir l'humanisme. Il trouve une zone intermédiaire entre les deux pôles. Ce point de vue se dévoile à la lecture d'une séquence textuelle. La recherche du bien-être chasse le vice et l'ennui aux côtés de l'homme. Cela transparaît dans l'interrogation de Cecily : « *tu as gagné beaucoup d'argent ?* ». ¹⁶²À la lumière de la réponse de Joe, on peut dire que le problème de l'auteur est loin de la recherche de l'argent. À travers la seconde interrogation de Cecily, nous

¹⁵⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.61.

¹⁵⁹-*Ibid.*, p.18.

¹⁶⁰-*Ibid.*, p.19.

¹⁶¹-*Idem.*

¹⁶²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison Einstein*, Op. Cit., PP.100-101.

voyons l'ombre de ses soucis : « *alors, tu peux en dépenser beaucoup ?* »¹⁶³ Nous comprenons également la place que le matériel occupe dans la vie de l'homme. Selon l'auteur, l'argent n'est pas l'essentiel de l'existence. Seulement, la force de son utilité est saillante pour l'avancée d'un monde contemporain acceptable.

III. L'HOMME ET LA DÉGRADATION

Éric-Emmanuel Schmitt présente la perception qu'il a du conflit à travers la métaphore du corps. À travers son souvenir des affres de la deuxième guerre mondiale, nous observons un regret profond. Dans *La Trahison d'Einstein*, l'auteur révèle son amertume à travers le personnage d'Einstein qui en établit un bref bilan de la guerre :

Je vous entends ! Cette bombe a été larguée sur une ville moyenne, une cité d'environ trois cent mille habitants. Ceux qui n'ont pas péri aussitôt trépasseront dans les jours qui viennent, soit de leurs blessures, soit d'irradiation, soit des incendies causés par la chaleur. [...] trois cent mille hommes, femmes, enfants. Trois cent mille innocents. Des civils.¹⁶⁴

On peut lire en même temps l'innocence des victimes ainsi que la perte en masse des vies humaines. L'artiste regrette fortement cette situation basée sur l'orgueil humain. Il fait particulièrement allusion à deux personnages absents sur scène : il s'agit de Roosevelt et Hitler. Dans un conflit hégémonique de la gouvernance du monde, ils s'affrontent âprement. C'est ainsi qu'il fait valoir cela par la liberté d'annexion d'autres États : « *Hitler a envahi la Tchécoslovaquie ce matin. En Europe, la guerre va commencer* ».¹⁶⁵ Dans sa métaphore du corps, il estime que cette chute historique du monde est due à la montée incontrôlée de l'orgueil des hommes. Il propose le désenchantement, comme ce fut le cas à la chute du mur de Berlin. Selon lui, cette solution promeut l'évitement de la reprise d'une telle bêtise.

L'auteur a procédé à la déstructuration de l'humain de manière à passer le message de sa vanité par l'usure qu'il subit au cours de son existence. Il a axé sa démarche depuis la création de l'homme jusqu'à sa fin. Dans la préface de son entretien avec Catherine Lalanne, il montre le dynamisme de l'être humain qui subit une lente et continuelle usure au cours de son existence. Dit-il à cet effet :

Je n'ai pas eu la même enfance toute ma vie. À vingt ans, elle me semblait vide tant je désirais à la quitter. À trente ans, je l'avais bannée à une série d'impressions, une collection de premières fois, un alphabet de sensation. À quarante ans, j'en fournissais un récit tourmenté, avec un début,

¹⁶³- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison Einstein*, Op. Cit., p.56.

¹⁶⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serais un enfant*, Op. Cit., p.8.

¹⁶⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.27.

un milieu et mille ruptures, car je me débattais alors dans les tensions familiales. Aujourd'hui, la cinquantaine advenue, plus tendre, plus sage, moins fier, apaisé, je mesure ce que j'en retire et j'aime y détecter les racines de ma vie.¹⁶⁶

L'on observe une évolution dans sa description. À vingt ans, il fait valoir son insouciance et son plein d'énergie. À trente ans, il entre dans sa vie. C'est dans la quarantaine qu'il fait sentir cet orgueil du fait de la tourmente, des initiatives parsemées de ruptures. À la fin de cette étape de vie, le manque d'énergie est perceptible. L'artiste repose son imaginaire créatif sur le dynamisme humain. Pour lui, ce qui peut paraître bon aujourd'hui peut aussi nuire avec le temps. Dans *Le Visiteur*,¹⁶⁷ le docteur Freud ne croit à aucun Dieu, puisque la science lui a fait ses preuves. En fait, ce personnage ne croit qu'en ce qui lui est perceptible. C'est ainsi que par phénomène d'incarnation, un visiteur énigmatique et anonyme va lui apporter espoir après l'arrestation de sa fille aimée (Hannah Freud) par la gestapo.¹⁶⁸

Dans *La Tectonique des sentiments*, l'auteur a aussi fait preuve du dynamisme de l'être humain. D'entrée de jeu, nous découvrons un couple (Richard et Diane) qui semble très amoureux. Cela peut se justifier par la didascalie d'exposition qui montre que « *tout commence par un baiser. L'homme garde la femme enlacée contre lui. Debout, ils s'embrassent de façon longue, soutenue* ». ¹⁶⁹ À ces propos, nous constatons l'amour et une proximité qui ne présage aucunement un relâchement certain. Pourtant, un coup de théâtre s'opère lorsqu'on constate un éloignement des inséparables d'avant.

DIANE. T'es-tu rendu compte que je n'ai plus la même gaieté, je manque d'appétit, je ne bois et ne mange que par nécessité, 'j'ai du mal à dormir. Pourquoi ai-je si souvent envie de solitude ? La nuit, je m'interroge : est-ce lui ? Est-ce moi ? A-t-il changé ? Non. Est-il moins aimable ? Non. Alors c'est moi qui change. Que se reproduit-il ? bien sûr ce ne sont que des symptômes, mais des symptômes de quoi ? [...]

Richard n'hésite pas, il répond immédiatement.

RICHARD. (*Avec douleur*). Je t'adore [...]

DIANE. Quoi ? Après ce que je viens de te dire ? [...]

RICHARD. (*Les larmes aux yeux*). Au-dessus des autres.

DIANE. Pardon ?

¹⁶⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison Einstein*, Op. Cit., p.9.

¹⁶⁷-*Ibid.*, PP. 23-24.

¹⁶⁸-Police secrète d'État du troisième Reich de l'Allemagne Nazie fondée par Hermann Göring.

¹⁶⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.23.

RICHARD. Je ne te mérite pas. C'est d'ailleurs ce que j'ai toujours pensé.¹⁷⁰

La séparation du couple qui était très lié dès l'exposition constitue le nœud dramatique de cet extrait. C'est un coup de théâtre qui marque le début de la scène de crise de cette œuvre. L'auteur évoque la rupture entre deux personnages qui étaient au départ des inséparables. Dans sa proposition du désenchantement du monde, l'artiste a procédé à la démolition de l'être. Il fait de l'arrogance un destructeur massif du monde. C'est la base de l'enchantement négatif qui caractérise l'être. Dans *La Tectonique des sentiments*, Richard symbolise cet homme orgueilleux qui s'autodétruit, ainsi que son entourage du fait de l'excès de dédain. La jalousie de Diane se manifeste par sa proposition de se séparer de Richard. En fait, cette situation arrive pour tester la véracité de l'amour de Richard. Déclare-t-elle :

T'es-tu rendu compte que je n'ai plus la même gaieté ? Je manque d'appétit, je ne bois et ne mange que par nécessité, j'ai du mal à dormir. Pourquoi ai-je si souvent envie de solitude ? La nuit, je m'interroge : est-ce lui ? Est-ce moi ? A-t-il changé ? Non. Est-il moins aimable ? Non. Alors c'est moi qui change. Que se produit-il ? Bien-sûr ce ne sont que des symptômes, mais des symptômes de quoi ?¹⁷¹

De ces interrogations, Diane veut comprendre si Richard lui porte le même amour qu'au départ. « *Bouleversé, Richard se lève, s'approche d'elle, lui saisit la main, la porte dans sa bouche et l'embrasse longuement ; puis ; vidé de ses forces, il se laisse tomber à ses pieds* ». ¹⁷² Telle est la réaction de Richard face à ces interrogations. Diane finit par demander de l'amitié à son amant en remplacement de l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre.

Par orgueil, Richard va tout gêner. Il va répondre favorablement pour ne pas se montrer faible. Pour ce faire, il rehausse l'image de Diane en lui faisant des compliments : « *tu es une femme hors du commun* ». ¹⁷³ Cela s'est fait pour apaiser la chute psychologique de Diane. Puis, il poursuit : « *je ne te mérite pas. C'est d'ailleurs ce que j'ai toujours pensé* ». ¹⁷⁴ Pour Richard, l'amour devient un mérite et nécessite beaucoup de courage. Puisque Richard va persister dans la validation de la rupture dans ce dialogue qui suit :

RICHARD. Tu as raison

DIANE. Comment ? Je n'ai rien dit.

RICHARD. Si. Toi, tu as osé. Toi tu as eu le courage que n'aurais pas eu, toi tu oses déclarer ce que je tais, Ce que je te cache, ce que je me cache.

DIANE (*pâlissant*). Quoi ?

¹⁷⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.24.

¹⁷¹-*Ibid.*, p.23.

¹⁷²-*Ibid.*, p.25.

¹⁷³-*Ibid.*, p.24.

¹⁷⁴-Jean-Paul, Sartre, *L'être et le néant*, Op. Cit., p.20.

Sa question impacte inévitablement sur Richard qui ne tarde pas à réagir.

Il s'assoit très près d'elle. Diane commence à se douter ce qu'elle va entendre.

RICHARD. Tu as parlé la première, mais ton histoire est mot pour mot la mienne. Oui, Diane, moi, aussi, malgré moi, contre moi, mon sentiment faiblit.

*Il la regarde avec étrange dureté. Choquée, parcourue de frissons, diane ferme les paupières et détourne la tête [...]*¹⁷⁵

Le dramaturge affirme l'arrogance humaine à travers le personnage de Richard. En disant : « *tu as osé [...]* », ¹⁷⁶cela marque sa surprise de recevoir une telle déclaration venant de l'autre. Il n'admet pas cet affront, puisqu'il exprime là une supériorité intrinsèque par rapport à Diane. C'est la raison pour laquelle il déclare que c'est la même situation qu'il vit aussi. L'action est portée à ce niveau par la didascalie qui décrit sa dureté. Sa déclaration de rupture ainsi que celle de Diane relèvent de la « *mauvaise foi* ». ¹⁷⁷Nous le disons parce que les deux personnages s'aiment. Seulement, ils vont effriter ce beau sentiment par l'exacerbation de leur orgueil. C'est le schéma que révèle l'expression « *la tectonique des sentiments* » ¹⁷⁸chez l'auteur. Le dialogue suivant en fait un écho.

RICHARD. La tectonique des sentiments.

DIANE. Pardon ?

RICHARD. La tectonique des sentiments. Rappelle-toi, nous en avons parlé un soir. Les sentiments se déplacent comme des croûtes qui forment la terre. Lorsqu'ils remuent, les continents entraînent des frottements, des raz de marée, des éruptions, des tsunamis, des tremblements...c'est ce que nous venons de vivre.

Diane conclut que :

DIANE. Par orgueil, par précipitation, j'ai bousculé les plaques et provoqué une catastrophe.

RICHARD. (*Lui saisissant la main*). Voilà. C'est fini. Maintenant, c'est l'accalmie.

DIANE. Non, Richard, les plaques flottent, se déplacent à la surface, mais le moteur des collisions subsiste, le feu qui monte des profondeurs, la surchauffe radioactive, la fusion constante. (*Avec violence.*) Même si je refusais d'éprouver des émotions, je ne cesserais pas de les subir. Tant que j'aurais un cœur... ¹⁷⁹

¹⁷⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.164.

¹⁷⁶-*Ibid.*, p.169.

¹⁷⁷-Hichem, Ismail, *L'imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'un Ange*, Op. Cit., p.244.

¹⁷⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.36.

¹⁷⁹-*Ibid.*, p.36.

Dans son théâtre de mots, l'artiste décrit la force de l'arrogance par une métaphore: « [...] des frottements, des raz de marée, des éruptions, des tsunamis [...] ». ¹⁸⁰Elles expriment le pouvoir de l'orgueil à commettre les dégâts. Les différents mouvements sont portés par la description qui vole des métaphores aux personnifications. Les deux personnages insistent sur le phénomène de déplacement des sentiments. On part de l'amour pour atterrir énigmatiquement sur la haine qui ne cède pas un seul espace à l'autre. C'est pour cela qu'ils s'entrechoquent violemment. « *La fusion reste constante* » ¹⁸¹autour d'un moteur résistant qu'est le cœur. Nous déduisons la destruction de l'être ainsi que son environnement à travers le dédain et la précipitation qui peuvent conduire au désastre.

Le personnage schmittien parvient à adapter son corps aux exigences de la culture contemporaine. Il sait bien que pour emmener les gens à se désenchanter fondamentalement, il mise sur l'apparence qui ressort comme un catalyseur de la présomption de l'aisance et de souffrance dans la société actuelle. Dans *L'Imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'ange*, Hichem Ismail pense que, chez Éric-Emmanuel Schmitt « *l'identité de l'individu se reflète dans ce qui est directement visible, ce qu'il laisse percevoir de lui, c'est-à-dire dans la façon d'utiliser son corps pour composer l'image qu'il doit imposer aux yeux des autres* ». ¹⁸²Cela envisage la volonté de l'homme dans la constitution de sa beauté.

L'auteur attire l'attention de ses lecteurs sur l'usure qui caractérise le corps dans sa durée. Nous voyons la déformation désagréable du corps, la diminution de la force physique et la difficulté à fonctionner intellectuellement. Dans le phénomène de réincarnation de *Don Juan*, ¹⁸³l'artiste présente ce personnage en mettant un accent sur sa jeunesse, sa beauté, son élégance qui constituaient en son temps les arguments d'un orgueil destructeur de la gent féminine. Dans ses souvenirs, la comtesse évoque cela à travers cette réplique qui suit : « *tu étais comme aujourd'hui, différent, élégant, cynique, un diamant noir. Je regardais ailleurs, mais je ne voyais que toi...* ». ¹⁸⁴*Don Juan* sort ainsi de l'amnésie qui sous-tend sa vieillesse afin de se souvenir de la fierté qu'il avait pour sa jeunesse. Il déclare que : « *je me couvrais de toutes les mines de l'amant parfait, j'acceptais les foulards, les fleurs, les rubans en place des baisers que je vous demandais [...] [...] c'était un siège. Et lorsque vous alliez crier famine, je portais l'assaut : je demandais votre main. Naturellement je l'obtins [...]* ». ¹⁸⁵Dans cette représentation

¹⁸⁰- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., PP.38.39.

¹⁸¹-*Ibid.*, p.37.

¹⁸²-*Ibid.*, p.44

¹⁸³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP.91.92.

¹⁸⁴-*Ibid.*, p.91.

¹⁸⁵-*Ibid.*, PP.91.92.

de *Don Juan*, le dramaturge lui donne une apparence vieille. Dans ce sens, la vieillesse porte l'image d'un désenchantement naturel du fait de l'expérience acquise et l'incapacité physique à se mouvoir à sa guise. Dans *La Nuit de Valognes*, *Don Juan* surprend plus d'une personne. Il a non seulement une apparence vieille, mais aussi, il a perdu son caractère libertin. Il ne tire plus « sur tout ce qui bouge ». Ce changement va rendre le procès impossible et visible dans le dialogue ci-après.

Scène 3

Mais au lieu de Don Juan, c'est Sganarelle qui entre, suivi de Marion. Il regarde les femmes avec étonnement. Don Juan les suit, usé, épuisé, les épaules basses et le dos rond, les traits tirés par la veille. Angélique se précipite.

ANGELIQUE. Don Juan, qu'avez-vous ?

Don Juan la regarde, surpris, comme s'il sortait d'un rêve ou relevait de la maladie.

DON JUAN. Mais rien...

L'autre recadre le dialogue à travers une didascalie indicative.

Il l'observe et quelque chose semble le gêner dans le visage d'Angélique. Il détourne la tête et vient s'asseoir en titubant des faiblesses. Les femmes le regardent sans indulgence, proche du mépris. Léger frottement dans l'action.

ANGELIQUE. Marraine, ce procès est bien nécessaire ?

LA DUCHESSE. Tout à fait, mon petit.

ANGELIQUE. Mais puisque Don Juan m'aime...

LA COMTESSE. (Corrigeant)...vous épouse...¹⁸⁶

Le scénario de la scène 3 est porté par des didascalies. La vieillesse de *Don Juan* y est mentionnée et étonne toutes les femmes. Il est « *usé, épuisé, les épaules basses [...]* ».¹⁸⁷ À travers cette description, le dramaturge laisse voir une consternation naturelle de *Don Juan* due à sa vieillesse. Son visage est marqué de « *traits* »¹⁸⁸ de rides. Des femmes qui l'attendaient avec impatience et fureur sont frappées par la compassion. Il y a problème. Angélique de demander : « *Don Juan, qu'avez-vous ?* »¹⁸⁹ À partir de cette interrogation, l'on observe une volonté de négliger la vengeance qui cache le procès prochain. Ça n'a rien changé de la faiblesse qui caractérise l'ancien beau garçon dans ce créneau. Angélique demeure perdue et passe à la seconde interrogation. Connaissant tous les contours du procès, elle s'interroge donc : « *marraine ce procès est bien nécessaire ?* »¹⁹⁰ À ces propos, la marraine réaffirme son

¹⁸⁶- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit, p.26.

¹⁸⁷- *Ibid.*, PP.91.92.

¹⁸⁸-*Idem.*

¹⁸⁹-*Ibid.*, p.29.

¹⁹⁰-*Idem.*

engagement à la vengeance. Par compassion, Angélique s'emploie au mensonge en disant comment *Don Juan* l'aime. C'est ainsi que *Don Juan*, du fait de l'expérience, ne va plus se poser plusieurs questions. Il va tout accepter. C'est un signe de désenchantement qui est d'ailleurs naturel. Il est devenu mature. L'auteur, à travers son personnage Freud, pense que « [...] *les enfants sont spontanément philosophes : ils posent des questions. [...] les adultes sont spontanément idiots : ils répondent* ». ¹⁹¹À ces mots, l'auteur appelle au respect pour les personnes vieilles, puisque ce n'est pas tout le monde qui a la chance de subir cette désillusion naturelle.

III.2. Accident de parcours

Dans l'utopie de l'évolution du corps, le dramaturge met en scène le cycle humain. Partant de sa naissance, l'être humain grandit, vieillit et meurt ; mais cette trajectoire peut être interrompue en chemin. Cet énigmatique accident retient l'attention de l'écrivain étant donné qu'il impose le désenchantement volontaire. Des maladies plus ou moins dangereuses foisonnent dans ce monde. L'illustration peut être faite par la récente pandémie du Covid 19. Nous observons aussi la mort qui est une fatalité pouvant arriver à n'importe quel moment. Dans *Hôtel de deux mondes*, la jeune Marie n'a consacré sa jeunesse qu'à la maladie. C'est la raison pour laquelle elle est une pensionnaire régulière de « *l'hôtel de deux mondes* ». ¹⁹²Dans le problème de l'accident de parcours, le dramaturge pose encore la question de l'existence. À travers le personnage de Marie, il soutient que : « *minute ! Entre-temps, entre avant moi et après moi, il s'est passé quelque chose : moi ! J'ai existé* ». ¹⁹³Il a insisté sur cet appel globalisant à ces propos : « *l'humanité n'est qu'une partie qui finit toujours mal et à laquelle je n'ai demandé à participer* ». ¹⁹⁴Le caractère involontaire de ces accidents est visible.

Dans le suaire imaginaire schmittien, plusieurs phénomènes entravent l'évolution de l'être. Nous pouvons citer : la mort, les souffrances, les calamités naturelles, etc. La maladie est, en ce sens, un sujet cuisant de l'accident de parcours. L'artiste donne à la maladie une image d'un phénomène intermédiaire, situé entre la vie et la mort. C'est cette dernière qui impose une pause dans une carrière et dans un objectif. Dans *Hôtel de deux mondes*, l'auteur a mis en scène un personnage fortuné, pourvoyeur, décideur et orgueilleux qui se trouve dans un état comateux. Il revendique en vain la restitution de ses avantages dans le monde « *d'en-bas* ». ¹⁹⁵Dans un

¹⁹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.37.

¹⁹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.68.

¹⁹³- *Idem*.

¹⁹⁴-*Idem*.

¹⁹⁵-*Idem*.

dialogue intense, le dramaturge nous fait observer la cruauté de la maladie sur le personnage du président.

LE PRESIDENT. C'est inadmissible. On nous traite comme des femmes de ménage !

LE MAGE. (*Choqué*). Président !

MARIE. (*Ravie*). Il ne s'est pas trompé, le monsieur, j'suis bien femme de ménage.

LE PRESIDENT. Ah !

LE MAGE. Monsieur le président, personne n'a de recommandation ici.

LE PRESIDENT. L'égalitarisme, je suppose ? La lèpre républicaine s'est infiltrée partout.

On ne considère plus qui est qui. La valeur d'un homme n'a plus d'importance.

LE MAGE. Pour moi, ce qui fait la valeur d'un homme, c'est qu'il est un homme et rien d'autre.¹⁹⁶

L'action de ce dialogue porte sur le pouvoir de la maladie à modifier le cours d'une vie. Éric-Emmanuel Schmitt le souligne à travers le personnage du président qui subit un changement brusque de style de vie. Il valorise la tendance désillusionniste faisant de la maladie un phénomène régulateur des relations humaines. Nous constatons l'établissement d'une égalité entre les personnages du fait de la maladie, l'homme est vu tel qu'il est, c'est-à-dire sans artifice, sans personnalité bref de tout ce qui fortifie l'orgueil en lui. C'est pour cela que le Mage pense que « *ce qui fait la valeur d'un homme, c'est qu'il est un homme et rien d'autre* ». ¹⁹⁷L'humilité dont il est question se réfère aux deux entités suscitées : l'âme et la chair. Puisqu'il a déjà exprimé la vanité du corps, il décrit l'espoir fondé sur une âme portée par l'esprit de tempérance et de tolérance sociale.

L'auteur pose le problème du dérèglement du monde en s'appuyant sur l'esprit humain. À cet effet, il pose cette question au sens de l'extrémisme qui nourrit plusieurs conflits d'aujourd'hui. On note des prises de position extrêmes et cela semble n'être pas nouveau. *Le Misanthrope* ¹⁹⁸de Molière en est un exemple. Le personnage d'Alceste nous paraît assez extrême dans ses prises de position. Il déteste les hommes du fait de leur hypocrisie. L'on s'aperçoit qu'il va être pris au premier piège qui se présentera étant donné qu'il va tomber amoureux d'une jeune femme coquette (Célimène). À travers ce changement, Molière pose les jalons de la tolérance sociale. Autrement dit, il ne faut pas juger les gens de manière péremptoire si bien que l'on en vienne des positions irréfutables. La pondération demeure la position idéale selon lui.

¹⁹⁶- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.20.

¹⁹⁷-Idem.

¹⁹⁸-Idem.

En effet, Éric-Emmanuel Schmitt relaie cette logique de Molière dans ses œuvres en y ajoutant son expérience psychanalytique pour appeler à une régulation de l'esprit humain. Face à l'extrémisme (religieux, philosophique, politique, économique, culturelle) qui prend de l'ampleur, l'artiste tente de l'obstruer. C'est ainsi qu'il s'adosse sur le souvenir de l'extrémisme Nazi pour proposer la renaissance d'un monde endeuillé. Dans *La Trahison d'Einstein*, il oppose deux modes de résolutions des conflits : le pacifisme et le militarisme, qu'il souligne dans le dialogue ci-dessous :

Le vagabond hésite, réfléchit et pivote, furieux, vers Einstein. [...]

EINSTEIN. Dans votre cas comme dans le mien, les meilleurs lots pour parler de la guerre seraient les larmes. Je ne veux plus qu'il y ait de guerre.

LE VAGABOND. (*Grommelant.*) Quelle originalité...

EINSTEIN. (*Avec un entêtement violent.*) Je ne veux plus qu'il y ait de guerres [...]

EINSTEIN. Aimez-vous la guerre ?

LE VAGABOND. Me demander si j'aime la guerre, c'est aussi stupide que de me demander si j'aime la mort. Moi, monsieur, je n'ai pas décroché le prix Nobel, même le prix Nobel de la manche ou de l'affutage des canifs. Alors j'évite les questions idiotes. La guerre, elle se pointera, nous ne pourrons pas y échapper. Comme la mort.

Le conflit est manifeste dans cet échange, car l'excentrisme qui caractérise les protagonistes porte l'action de cette représentation.

EINSTEIN. Faux ! La guerre ne constitue pas le seul moyen de résoudre les conflits ; je lui préfère la négociation, l'élévation morale. Or depuis des siècles, on confie l'éducation des peuples à des militaires. Si ! Lisez les manuels d'histoire : ils exaltent le territoire, le royaume, la nation ; ils encensent d'empereurs stratèges, des généraux tacticiens, ces monstres qui abandonnent des milliers de dépouilles derrière eux. On énumère les victoires en chantant alors que ces victoires scandent à chaque fois la défaite de l'homme. Votre fils a obéi à l'État. Quel est pourtant la fonction de l'État ? Sa tâche consiste à protéger l'individu, à lui offrir la possibilité de se réaliser par son premier métier, son art, la famille. L'État nous sert, nous n'avons pas à en devenir les esclaves. La personne doit trôner au sommet sa vie demeurant ainsi intouchable et sacrée. Pour moi, l'État se met hors la loi quand il nous contraint à une préparation militaire, il nous met hors de la morale quand il nous contraint à assassiner. Il a trahi sa mission. Comme vous, je ne veux plus la guerre. Militer pour le pacifisme, c'est insuffler l'esprit de la concorde, provoquer une révolution mentale.

LE VAGABOND. Comment ?

La réponse d'Einstein conditionne la suite de l'échange.

EINSTEIN. Premièrement, il faut détruire le sentiment nationaliste, ce prétendu amour des siens qui s'égare dans la haine des autres. Deuxièmement, il faut presser les jeunes gens de refuser le service militaire. Ne vaudrait-il pas mieux utiliser ce temps et cet argent à former les cerveaux au respect de la vie ? Troisièmement, il faut anéantir l'industrie qui soutient masquée, le nationalisme. Là je propose qu'on ne fasse pas de quartiers : fin totale, désarmement définitif. Que les États renoncent à leur souveraineté et transfèrent leur pouvoir militaire à la Société des Nations ; en cas de conflit, ils se soumettront à l'arbitrage de la Cour internationale de justice. Notre avenir réside dans un gouvernement mondial. Ainsi, l'humanité sera telle que nous la souhaitons, et un jour, un jour lointain peut-être, mais un jour radieux, la guerre sera abolie et ce mot même, loin de nous effrayer, ne désignera plus que l'incompréhensible folie de nos ancêtres.¹⁹⁹

Notre auteur des œuvres du corpus a mis en scène deux personnages excentriques. Le scénario qui les régit repose sur la parole. Ce dialogue donne l'information sur l'affrontement futur de deux extrêmes. Le vagabond porte un argument nationaliste fondé sur la raison d'État. En fait, Roosevelt répond fermement au Nazisme en cultivant le militarisme dans la mentalité des citoyens américains. L'auteur propose une réflexion fondée sur des métaphores. Il aborde la conscience collective américaine par celui du Vagabond qui porte un regard très négatif sur la guerre. Pour lui, il n'est pas question d'aimer la guerre ou non. Elle reste une fatalité. Or, Einstein pense autrement.

Dans l'imaginaire schmittien, Einstein redore le pacifisme à travers de longues tirades, il déconseille la guerre. Pour lui, « *la guerre ne constitue pas le seul moyen de résoudre les conflits [...]* ». ²⁰⁰La première idée qui frappe ici c'est la différence qu'il pose entre la guerre et le conflit. Il n'est pas en train de peindre le conflit en noir, mais il l'oriente plutôt dans un sens optimal. Il invite les uns et les autres à ne rejeter aucune idée à priori. Tout doit être pris en compte afin de prendre des décisions à caractère éclectique. Cette logique appelle à l'abandon de la guerre qui n'a que les effets néfastes sur l'humanité. C'est dans ce sens que l'on devrait réguler le moral de manière à aménager l'environnement à travers lequel « *la personne humaine doit trôner au sommet, sa vie demeurant intouchable et sacrée* ». ²⁰¹Pour y parvenir, le dramaturge évoque le problème de la conscience collective en invitant l'État au changement de paradigme : celui d'éduquer les populations à la tolérance, au partage et à l'éclectisme.

Il rejette d'ailleurs tout projet nationaliste, il dira : « *que les états renoncent à leur souveraineté et transfèrent leur pouvoir militaire à la Société des Nations [...]* ». ²⁰²Pour écrire

¹⁹⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.21-29.

²⁰⁰-*Ibid.*, p .28.

²⁰¹-*Ibid.*, p .29.

²⁰²-*Ibid.*, p.28.

l'espérance, Éric-Emmanuel schmitt propose à ces mots, le rejet du repli identitaire en lançant un vibrant appel à la fédération des forces afin de sortir le monde du dérèglement dans lequel l'homme semble le conduire. Cette idée ressort dans la tirade d'Einstein : « *ainsi, l'humanité sera telle que nous la souhaitons ; et un jour, un lointain peut-être, mais un jour radieux, la guerre sera abolie, et ce mot même [...]* ». ²⁰³

À ces mots, le dramaturge demeure écrivain de l'espoir, celui qui ne se laisse pas emporter par la cruauté du monde, car il reste positif. En fait, il fonde son optimisme sur la finalité de l'existence humaine.

III.3. La mort

Dans une démarche exceptionnelle de la recherche de l'équilibre de l'homme, l'auteur fait appel à son « *amitié avec Dieu* », ²⁰⁴source de son optimisme. Cela pose les jalons de l'existence ayant pour objectif la rencontre de l'Être suprême. À ce titre, la vie se présente comme une épreuve à travers laquelle les actes posés seront jugés à la fin. C'est-à-dire après la mort. En s'entretenant avec Catherine Lalanne, il va répondre à la question de savoir : « *votre enfance se passe de Dieu, pas d'émerveillement !* », ²⁰⁵d'où ces propos.

Je pousse sans sentir la présence de Dieu, mais troublé par les richesses incalculables de l'univers. [...] et je parcours ce monde inconnu avec espoir : il finira bien par se livrer à moi. Cette modestie expectative des jeunes années, l'adolescence. La met à bas : dorénavant, l'ombre de la mort recouvre le vivant je n'aperçois plus l'être, seulement le néant, je sombre dans le nihilisme [...] ²⁰⁶

La rencontre de l'artiste avec Dieu est le fruit de sa curiosité. Cela lui a valu la pensée perpétuelle à la mort. Il prend la vie comme une scène sur laquelle chacun joue son rôle et va à la rencontre d'un jugement suprême. Cette conception s'apparente à celle des religieux. Dans *Golden Joe*, l'auteur construit son intrigue autour de la fatalité : la mort. Nous observons cela dans la caractérisation de Joe, un personnage énigmatique qui vit sous l'ombre de la mort. ²⁰⁷Il est le sosie d'un père décédé avec qui il a un dénominateur commun : le matériel. Joe est hanté par le fantôme de celui-ci. Ce retour du père trouve toute sa place, puisque son fils assure la

²⁰³-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.29.

²⁰⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., Chapitre 7, p.105.

²⁰⁵-Idem.

²⁰⁶-Idem.

²⁰⁷-Idem.

relève de son comportement. Cette situation va influencer Joe de manière à le pousser à poser plusieurs questions. Il vit sous « *l'ombre de la mort* »²⁰⁸ tel qu'il ressort dans l'extrait qui suivra.

Ils restent un instant l'un contre l'autre. Leurs corps sont tendus, entre la répulsion et le désir.

JOE. De quoi mon père est-il mort ?

MEG. De m'avoir découverte avec ton oncle, au lit. D'avoir découvert que ça le faisait souffrir. D'avoir découvert qu'il m'aimait.²⁰⁹

Il se dégage de cet échange une controverse entre répulsion et désir du fait de la mort. Quand Joe pense à cette fatalité, il y a répulsion. Seulement, le désir revient quand il oublie ce phénomène tragique, mais inévitable dans la vie de l'homme. Se rendant compte de sa proximité avec son père, il cherche à comprendre ce qui a pu arriver à ce riche de manière à l'emmener. Sous pression de Joe, son chauffeur Arthur va aussi assassiner un enfant. Cette situation va marquer la vie de ces deux personnages. Joe va être hanté par l'odeur de l'humain. Il comprend l'inévitable et l'irréparable caractère de la mort, il dira à ce titre que :

Car plus dure que le mur est la question du mur ; plus sombre que le mur est l'ombre portée par le mur dans la cour. C'est dans la vie que pousse l'angoisse de la mort, c'est elle qui nous laisse cette amertume à la bouche... alors que dans la mort... je me surprends parfois à rêver des eaux cames du néant. On cesserait de craindre, de souffrir... on cesserait d'anticiper.²¹⁰

Quand Joe a réalisé la cruauté de la mort, il a conforté l'idée d'une anticipation par la bienfaisance. Il favorise la communion à l'aliénation. À côté de cela, il porte plus haut les possibilités de l'immortalisation de l'existence. La question du conflit schmittien a opposé plusieurs entités de l'être. Nous y avons vu la confrontation du corps à l'âme. L'auteur a conforté la vanité du corps à la pérennité de l'âme. En effet, la préoccupation du dramaturge réside dans la construction de cette entité, puisqu'elle subira le jugement dernier. Il rejette à ce titre le chauvinisme de religion. Chez lui, la vraie religion, celle qui va rencontrer la bonté de son « *ami* »,²¹¹ c'est le bien. Dans *Golden Joe*, Éric-Emmanuel Schmitt part d'un matérialisme exagéré pour réguler les mentalités. Vers la fin de cette pièce, l'auteur tempère l'atmosphère en soulignant que l'argent a une utilité. Il ne saurait remplacer l'humain, mais peut lui servir. C'est pour cette raison que Joe changera de paradigme afin d'espérer une vie meilleure après la mort.

²⁰⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op. Cit., p.33.

²⁰⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., Chapitre 7, p.104.

²¹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.53.

²¹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., Chapitre 7, p.103.

C'est ainsi que Joe va formaliser un acte de charité au sein du conseil d'administration de son empire financier :

Conseil d'administration

JOE. Messieurs, si j'ai réuni ce conseil d'administration, c'est pour vous tenir au courant des prochaines mesures prises par la banque Danish. Il ne s'agit que d'une information, car comme vous le savez, je suis majoritaire. Les nouvelles mesures tiennent en quatre points. Premièrement : ouverture d'une succursale sur le quai de la Tamise, destinée exclusivement aux pauvres, chômeurs et sans-abri. Sur une simple signature, une photographie et une emprunte, car tous n'ont pas leurs papiers en règle, il leur sera ouvert un compte que nous ferons fructifier au plus fort taux de nos spéculations, aux taux que nous n'offrons habituellement qu'aux grandes fortunes. [...]

Poursuit-il.

Conseil d'administration

JOE. Deuxièmement : des parts de la banque Danish vont être vendues à cette population pour une somme dérisoire, les sans-abris deviendront actionnaires de notre banque. Le pauvre aura droit de participer au capital [...]

Conseil d'administration

JOE. Troisièmement : nous formerons tout spécialement les employés pour recevoir cette nouvelle classe de clients. Une commission d'experts mettra en place un code des relations humaines. Nous ne devons ménager aucun effort pour harmoniser nos relations avec cette population atypique.

La même scène se poursuit

Conseil d'administration

JOE. Enfin, quatrièmement et dernier point : une vaste opération immobilière destinée à donner des logements aux sans-abri. Il s'agit, dans les six mois, de mettre en construction six mille logements dans les zones industrielles désaffectées. Ces logements sociaux seront offerts gratuitement à qui en fera la demande.²¹²

Il est clair dans les propos énoncés ci-dessus que le capitalisme exacerbé cède la place à l'empathie. C'est la raison pour laquelle qu'il y a une volonté de l'auteur d'établir comme valeur absolue, les actes posés. Sans toutefois compartimenter le bien, il a, par l'intermédiaire de Joe, montré comment l'on peut utiliser le matériel pour construire son âme favorable à la rencontre de Dieu. Quand Catherine Lalanne l'interroge sur le choix du Dieu pour qui l'on le ferait, à savoir : « *est-ce le Dieu de Moïse, de Jésus ou de Mohamed ?* », ²¹³il adosse sa réponse sur un

²¹²- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., PP.105-106.

²¹³- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., Chapitre 7, p.113.

point essentiel : le bien. Il le déclare en ces termes : « *sur le moment, je ne m'en préoccupe pas. Je baigne dans la béatitude. Tout a un sens, tout est justifié. Ce que Foucauld tenait à me confier [...]* ». ²¹⁴À côté de la vie éternelle dans l'au-delà, l'auteur recherche aussi la pérennité matérielle de l'être.

L'écriture de déstabilisation de l'orgueil humain chez l'auteur a débouché sur quelques pistes se fondant sur la recherche d'une paix durable. Il a abordé la question de l'immortalité de l'être avec subtilité. Selon lui, il faut immortaliser son existence par le phénomène de la communion. C'est ainsi qu'il établit un lien de cause à effet entre la compassion et la communion.

Pour ce faire, la stratégie schmittienne repose sur l'art et précisément le théâtre. C'est un domaine qui favorise la rencontre entre les hommes. Ils communient entre eux et s'offrent des occasions de rire, de discussion et d'enseignement. Dans *Frederick ou le boulevard du crime*, le dramaturge représente la pratique théâtrale. Il nous propose Frederick, un « *comédien populaire, personnage extravagant, joueur, séducteur, révolutionnaire* ». ²¹⁵Il a un souci, celui de marcher au-dessus de Paris avec son art. Il opte donc pour le théâtre populaire du fait de son interaction avec le public. Cela se voit dans cette réplique d'Harel : « *c'est ce que je voulais dire : vous faites discuter l'aubergiste avec les clients [...]* ». ²¹⁶Pour Harel, le théâtre populaire dégage une propriété réelle telle qu'on l'observe dans le dialogue ci-dessous :

CUSSONNET. Enfin vous parlez de réécrire... vous avez cependant bien noté que ma pièce suppose que le personnage principal se trouve en début.

Harel se retourne, furieux, vers l'auteur.

HAREL. Comme vous le dites, monsieur, votre pièce suppose, elle suppose qu'elle est intéressante, elle suppose que Frederick Lemaitre la jouera. Vous faites dans la supposition.

Moi j'agis, je prends des risques. Qui est votre carcassier ? ²¹⁷

L'information de cet échange se fonde dans l'interaction de l'art théâtral avec les spectateurs. Le dialogue porte l'art et particulièrement le théâtre comme un vecteur de communion. Harel, quant à lui, préfère le style populaire par rapport au théâtre figé, déjà monté avec toute sa rigueur. Il estime que ce genre de théâtre fonctionne sur des suppositions. Or il veut marquer les esprits en agissant au lieu de bavarder. Il propose un théâtre d'interaction afin de promouvoir la communion entre les acteurs, l'auteur et les spectateurs. Dans l'analyse de

²¹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., Chapitre 7, p.113.

²¹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Frederick ou le boulevard du crime*, Op. Cit., p.4.

²¹⁶-*Ibid.*, p.5.

²¹⁷-*Idem.*

l'esprit humain dans le théâtre schmittien, l'on voit un réel amour de l'art qui ressort comme une manière d'éterniser son existence. Cette démarche reste plus ou moins intelligible puisque nous vivons avec les artistes les plus anciens aujourd'hui du fait de leur art (Molière, Jean Racine, Jean-Paul Sartre...).

Conclusion

Au terme de ce chapitre où nous voulions résoudre le problème des luttes internes de l'homme, nous soulignons qu'Éric-Emmanuel Schmitt réfléchit sur le monde afin de le représenter dramatiquement. Pour caractériser les forces conflictuelles qui nourrissent le monde, il a procédé à la déconstruction de l'être humain afin de démontrer la complexité qui entoure son existence. Cette opération de décomposition a permis de dégager la diversité qui caractérise ce dernier. Comme les sociétés de l'univers, les différentes entités du corps se bousculent et nécessitent un outil pouvant les fédérer.

En nouant la psychanalyse à son imaginaire, l'artiste pose les postulats de l'être humain comme un ensemble constitué des sous-entités qui se confrontent. À partir de là, on découvre que le corps est un contenant et l'âme comme contenu. Ces deux entités se confrontent dans les textes schmittiens, se revendiquant chacune la paternité de l'être. Seulement, le conflit qui les caractérise semble complémentaire. Si le corps joue le rôle de l'organe de sortie et d'entrée comme dans le domaine informatique, l'âme se conforte dans le rôle de l'unité centrale. Cette interdépendance illustre la métaphore qu'il donne à l'être humain dans ses textes. Par exemple, les deux jambes, en se discutant la position de devant, favorisent le déplacement de l'individu ; eux-mêmes compris.

Il procède à la déconstruction de l'être humain afin de mieux présenter la composition de son âme. Ce faisant, il nous indique une chambre appelée esprit, c'est le lieu de la réflexion. Touchant sa constitution, l'écrivain révèle la dualité (sensibilité et raison) qui le caractérise. Il s'est appuyé sur la sensibilité qui est symétrique à la raison pour montrer le caractère éphémère du corps. Chez lui, il est clair que c'est la partie visible qui porte la sensibilité humaine. L'artiste a reposé le conflit des entités du corps sur la liberté qu'a l'esprit de basculer vers la sensibilité ou vers la raison. C'est à travers cette logique qu'on comprend que l'on peut trouver un outil par lequel fédérer la diversité du monde. Si l'être humain arrive à rassembler ses différentes entités qui s'entrechoquent au quotidien, le monde le peut aussi. L'essentiel est de survivre ensemble et de se confronter pour un épanouissement commun.

Le dramaturge aboutit à l'appel au désenchantement profond du monde. Il fait valoir l'argument de l'usure. L'être humain est décrit dans son texte comme un sujet qui n'existe que pour rencontrer un être suprême à la fin de son existence. Ce faisant, il déconseille l'arrogance qui, selon lui, est la force souterraine qui favorise « *le dérèglement du monde* ». ²¹⁸Il dévoile la désillusion naturelle qu'il pose sous le postulat de l'échec, la maladie et la mort. L'existence ne

²¹⁸-Amin, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Op. Cit., p. 1.

peut trouver son vrai sens que par le bien. Par Joe, il parvient à déconstruire le matérialisme pour inscrire l'humanisme au centre de tout projet de réflexion. L'argent a certes son utilité dans l'existence, mais pas au point de remplacer l'homme. La déconstruction de l'humain a trouvé tout son sens, puisqu'elle a préparé l'individu à la rencontre de l'autre.

CHAPITRE II : L'INTERSUBJECTIVITÉ

Introduction

Au chapitre précédent, nous avons présenté comment, en partant du conflit intra-personnel, Éric-Emmanuel Schmitt établit un lien entre sa vision du monde, son imaginaire et son univers expérientiel pour produire des œuvres qui s'encrent dans plusieurs domaines de la vie humaine. Benyamina Kaouter le mentionne en relévant qu' : « *au croisement des siècles, Éric-Emmanuel Schmitt irrigue son œuvre littéraire de philosophie, de Psychanalyse et de mythologie afin de peindre l'invisible, l'humain et le légendaire* ». ²¹⁹Cette interdisciplinarité a fait naître, dans son texte, une exultation thématique autour de laquelle la question centrale de notre réflexion s'accroche. Il aborde plusieurs thèmes relatifs aux conflits intersubjectifs en vue de mieux exposer le combat qui secoue la société contemporaine. C'est pour cette raison que l'objectif de ce deuxième chapitre est de montrer l'enjeu des confrontations interindividuelles dans le développement thématique de l'auteur. Derrière les différences entre les hommes, les religions qui s'excluent, la mort qui sépare, la maladie et la vieillesse qui embêtent, il y aurait une profonde humanité que rien ne saurait détruire.

L'auteur développe une démarche de rebondissement et de répliques qui propulse son œuvre dramatique à travers laquelle il refuse la désespérance du XXe siècle pour se ranger dans le XXIe siècle. Il renouvelle à chaque fois les problèmes les plus pointus que se posent les hommes. C'est ce que nous fait remarquer Michel Meyer :

On sent bien que ce sont les grandes questions de l'existence qui hantent Eric-Emmanuel Schmitt : le mal et le bien, la tolérance, la justice, le pouvoir, la maladie, la mort, l'argent, le mariage et l'amour, le sens de l'existence, Dieu, la morale. Son théâtre se renouvelle sans cesse, agité par d'incessantes questions qui font que chaque pièce est différente des autres.

Il poursuit que :

Cela tranche avec le théâtre de notre époque. Quand on se penche tant soit peu sur quelques grands noms du théâtre contemporain, on est frappé par la répétitive des Thèmes abordés : Eduard Boud nous plonge pièce après pièce dans la cruauté et le crime du siècle passé : Sarah Kane, dans les maladies mortelles et le sordide d'êtres déchus qui expriment le mal être de notre société ; et thomas Bernhard, dans des successions -lentes, trop lentes-

²¹⁹-Benyamina, Kaouter, 2016, cité par Antony, Soron et Alii, *Éric-Emmanuel Schmitt : La chair et l'invisible*, Op. Cit., p.8.

de tableaux discontinus, destinés à traduire un univers englué dans les conventions germaniques les plus étouffantes. Tous ces auteurs disent et redisent la même chose. Leur monde est un univers sans issue.

Il caractérise l'auteur en disant que :

Éric-Emmanuel Schmitt, lui, refuse la désespérance du XXe siècle pour inscrire son théâtre dans le XXIe siècle, en reprenant un par un les problèmes de l'homme se pose. Il montre comment les hommes les affrontent malgré le désespoir des situations qu'ils subissent. Et chaque fois, il sauve l'homme, même s'il ne les sauve pas tous. Chaque pièce [...] est une confrontation avec un problème nouveau : tout cela pour montrer qu'au creux de plus grand des malheurs il y a encore la lueur du bien, celle qui permet à l'homme de vivre et d'entrevoir l'espérance.²²⁰

Se basant sur le point de vue de Michel Meyer, deux éléments caractérisent l'écriture d'Éric-Emmanuel Schmitt : la diversité qui exprime l'universalité de son œuvre et son dynamisme empêchant une identification aisée. Son art est pluriel et diversifié. D'ailleurs, il le confesse métaphoriquement en commentant la philosophie de Denis Diderot. Pour lui ;

Voltaire et Rousseau ont laissé plus d'enfants que Diderot. Voltaire a donné naissance à l'intellectuel, l'intellectuel critique, libre, protestataire, qui intervient dans le siècle à coups de lettres, libelles, articles et pamphlets. Rousseau dont l'humanité ne cessera sans doute jamais de méditer les proportions fondamentales du contrat social, engendrera des générations des philosophes politiques, idéalistes ou hommes d'action, dont certains eurent la tête dans les nuages, les autres les mains dans le sang.

Il poursuit que :

Voltaire et Rousseau se dressèrent chacun en modèle qu'on reproduit, qu'on imite, faisant souche dans le champ des penseurs [...] Diderot, lui, ne donne pas de fils légitimes. Son humeur libertine n'a semé que quelques bâtards çà et là, des bâtards singuliers, bavards, ingrats, sans esprit de famille, sans aucun sens de ralliement.²²¹

Il a une mission précise : celle de dénouer un problème qui tarde à trouver une réponse. Ce caractère fait observer une certaine fierté autour des sujets abordés. Malgré cette diversité, l'œuvre dramatique de cet auteur laisse voir un point de convergence sous-jacent indéniable : tous les thèmes concourent à faire valoir la confrontation entre le bien et le mal. Pour lui, défendre radicalement sa position n'a rien de bien ; ce qui compte c'est ce qui permet de vivre ensemble dans le respect. Ceci rejette la logique de « *chacun pour soi* », ²²²portée par la théorie

²²⁰-Michel, Meyer, *Eric-Emmanuel Schmitt ou Les identités bouleversées*, Op. Cit., PP. 9-10.

²²¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin, Michel, p.7.

²²²-François, de Maigret, 2020, *chacun pour soi*, Paris, L'harmattan, p.60.

de la «*com-pé-ti-ti-vité* »²²³développée par François de Maigret. Nous comprenons à présent que la diversité est une caractéristique majeure de l'auteur de nos œuvres du corpus.

C'est dans cette mouvance que l'auteur mène un voyage littéraire à travers lequel se côtoient le réel et l'illusoire littéraire pensé par Gaston Bachelard qui explique que :

... [...] l'imagination est la force même de la production psychique. Psychiquement, nous sommes créés par notre rêverie, créés et limités par notre rêverie, car c'est la rêverie qui dessine les derniers confins de notre esprit. L'imaginaire travaille à son sommet comme une flamme et c'est dans la région de la métaphore, dans la région Dadaïste où le rêve, comme l'a vu Tristan Tzara est l'essai d'une expérience, [...].²²⁴

Le voyage littéraire de cet artiste permet, par ses escales représentatives, d'entreprendre le soubassement de son écriture, posant **le problème de l'originalité et de l'actualité des situations conflictuelles interindividuelles**, source d'un questionnement profond : quels sont les enjeux de l'exposition ostentatoire des thèmes qui régissent les relations intersubjectives dans l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt ? L'actualisation du thème du Moi et autrui suppose une refonte des situations pour mieux cerner le nœud de la confrontation. L'intérêt de ce chapitre est d'identifier et de ranger les motifs faisant allusion aux échanges conflictuels entre les individus afin de parvenir aux pouvoirs souterrains qui hantent l'écrivain. En superposant les œuvres de l'auteur tel qu'envisage Charles Mauron, nous adopterons la démarche hypothético-déductive comme nous impose notre question centrale. C'est pour cette raison que le premier pan de ce chapitre va nous permettre d'étudier le déchirement de l'illusoire qui caractérise l'écriture théâtrale de cet auteur ; puis nous explorerons l'impact de l'invisible sur l'animation des relations humaines. Enfin nous mènerons les analyses des différentes confrontations du réel qui en découlent.

I.LE DÉCHIREMENT DE L'ILLUSOIRE

Le rayonnement philosophique de l'œuvre théâtrale de cet écrivain pose les bases de la démystification du monde. Il va au-delà de l'image triviale que toute personne peut percevoir, pour dénoncer la guerre qui séjourne dans l'ombre de l'amour. Il présente par exemple l'intérieur d'un même corps dans le chapitre précédant comme le théâtre des conflits donnant lieu à un équilibre harmonieux. Nous avons découvert une certaine intermédialité qui appelle à la rencontre de l'autre. Cela se fait dans l'imaginaire schmittien par des thèmes comme l'amour, le mariage, etc. Il explique toute relation humaine par l'intérêt qui l'entoure. À ce titre, l'amour

²²³-François, de Maigret, *chacun pour soi*, Op. Cit., p.68.

²²⁴-Gaston, Bachelard, 1949, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, p.187.

serait le processus d'une idéalisation. On habille la personne aimée de toutes les perfections, bien loin de sa vraie nature. C'est ce que Stendhal appelle « *cristallisation* ». ²²⁵Il prend pour exemple la métaphore des mines de sel de Salzbourg, où une branche d'arbre sèche et nue s'orne de cristaux de sel étincelants qui la font paraître bien plus qu'elle ne l'est en réalité. C'est ce qu'explique Jean-Paul Sartre par le terme de « *la mauvaise foi* ». ²²⁶Autrement dit, l'on se rend compte du fossé qui caractérise la parole et la réalité. Dans *La Tectonique des sentiments*, Diane en voulant se venger contre Richard, se dirige vers Rodica et Elina (deux prostituées d'une « *rue mal éclairée* ») ; ²²⁷pour déshonorer Richard. Pour ce faire, elle manifeste hypocritement sa compassion pour la dignité des prostituées, alors que ce sont ses intérêts qu'elle recherche au premier chef. L'extrait suivant le confirme :

2

RUE

Dans une rue mal éclairée, entre les ponts routiers et les voies pour camions à la lisière grondante de la ville, une jeune femme se tient debout, appuyée au mur, sous la lumière sale d'un néon. Fatiguée, droguée, elle attend les clients dont on voit défiler les ombres sur elle. La tristesse qui l'accable n'arrive pas à atténuer sa beauté. D'un café enfumé ou grésille une radio crachant les chansons du moment, Diane et une femme mure sortent brusquement. Leur entrevue s'achève sur le terroir.

Cette didascalie marque le début d'un échange controversé.

RODICA. Voilà je vous ai dit ce que je savais.

DIANE. Merci. Merci infiniment, madame Nicolescou [...]

RODICA. Vous croyez que ça vous servira ?

Diane finit de ranger ses dossiers au fond de sa mallette.

DIANE. Une fois que j'aurai rédigé mon rapport, je tâcherai de sensibiliser le parlement pour que nous améliorions vos vies. Je vous le promets [...]

RODICA. Vous êtes une personne respectable, une députée, vous avez un métier, des responsabilités et vous vous intéressez à nous : pourquoi ?

La réponse sera évocatrice.

DIANE. Lorsque j'ai fini mes études, presque seule femme au milieu de tant d'hommes, je me suis jurée, si je réussissais en politique, de travailler sur la condition féminine.

RODICA. La condition féminine, d'accord. Mais les prostituées ?

DIANE. Si on les traite mal, c'est parce qu'elles sont des femmes, non ?

RODICA. Vous n'avez pas quelqu'un dans votre famille, quelqu'un qui...

DIANE. (*Interloquée*). Non.

²²⁵-Stendhal, 1822, *De l'Amour*, Paris, Pierre Mongie, p.9.

²²⁶-Jean-Paul, Sartre, *L'être et le Néant*, Op. Cit., p.17.

²²⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.31.

RODICA. Une sœur... Une mère...

DIANE. (*Amusée*). Non pas du tout. D'ailleurs, ma mère serait sans doute choquée d'apprendre cette mission !

DIANE. Vous êtes très large d'esprit.²²⁸

Le nœud dramatique qui encadre cet échange repose sur la parole qui, elle-même, est en rupture avec la réalité. Pendant que le dialogue nous montre la compassion et le combat de Diane pour la condition féminine, la didascalie qui précède situe l'action dans une lumière sale. Cela laisse voir que tout se passe la nuit dans un couloir peu orthodoxe. L'aspect nocturne révélé à la scène 2 exprime l'obscurantisme qui caractérise la mentalité des prostituées. L'on observe une vie de désespoir qui ne trouve un soulagement que par la consommation de la drogue. Malgré cela, la tristesse demeure visible en elles. Dans ce climat, Rodica s'étonne de voir une femme de cette classe à ce lieu, dit-elle : « *Vous êtes une personne respectable, une députée, vous avez un métier, des responsabilités et vous vous intéressez à nous : pourquoi ?* ». ²²⁹Cette réaction tient avec la logique de l'auteur, puisque le doute ressort ici comme une force pouvant favoriser la désillusion qui pourrait entourer cette attraction. La notion de « lumière sale » peut aussi symboliser la fausse compassion qu'apporte Diane. Politicienne de carrière, elle évoque la condition féminine pour justifier et convaincre les filles à rentrer dans son jeu. Pourtant, elle veut se venger contre Richard.

Dans *L'Illusion amoureuse*²³⁰ d'Arthur Schopenhauer, la nature est dotée de volonté. Selon lui, ce serait une sorte d'énergie, une force dans chaque objet et dans chaque être qui la compose. N'importe quel être humain n'aurait d'autre but que de satisfaire inconsciemment cette volonté naturelle. Cette logique se rapproche de celle platonienne. Selon Arthur Schopenhauer, ce qu'on aime chez quelqu'un n'est pas la personne en elle-même, mais les qualités qui l'habitent. Ces intérêts ne sont pas physiques : ils sont immatériels, ce sont des idées pures. Seules ces abstractions (vérité, liberté, etc.) sont dignes de considération. Pour y parvenir, il faut être capable de déceler toutes connotations hypocrites.

²²⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.31-33.

²²⁹-*Ibid.*, p.32.

²³⁰-Arthur, Schopenhauer, 1836, *De la volonté dans la nature*, Paris, PUF, Collection Quadrige, p.12.

I.1. Institutionnalisation de l'hypocrisie

L'écriture de l'amour chez Éric-Emmanuel Schmitt se démarque par la subtilité, la singularité et l'extrême authenticité. Il adopte des nuances contextuelles diverses pour élaborer son réseau discursif. La métamorphose de l'être humain est mise en exergue en soulignant le réel qui épouse la fiction. L'auteur coordonne le lien d'énigmaticité qui rapproche toujours l'individu de l'autre, et surtout ceux qu'il aime. Chez lui, l'amour est un mystère difficile d'accès. Dans ce cycle, l'équation de l'autre est toujours une différence que l'amour tend à réduire. Nous nous rendons compte que l'amour fonctionne comme une figure. Il se traduit par l'addition de deux corps distincts qui formeraient un destin commun. Pourtant, cette logique s'avère littéralement impossible.

L'auteur repose la relation des amants sur l'union ou bien sur une intersection. L'amour est pour lui une relation de pouvoir fondée sur l'implication d'autrui. Il s'adosse sur une chaîne d'images construites autour de ces liens. Quand l'amour finit, toutes les métaphores se dégonflent et cèdent la place au simple pouvoir dans sa nudité, dont la bataille. C'est ainsi que l'amour s'achève rarement sans larmes. Pour bien exposer son axe discursif, l'artiste s'interroge plus qu'il n'affirme. Il se demande à quoi renvoie le concept de l'amour. Le dictionnaire français *Le Robert* parle du « *rattachement désintéressé et profond à une personne, une valeur. Ce par un caractère passionnel* ».

L'écrivain affirme son doute sur la réalité de cette définition. Il remue ainsi toutes les déclinaisons de ce thème ; Dans *Variations énigmatiques*, il nous montre une femme qui a été aimée par deux hommes et dont le souvenir est mélancolique, étant donné qu'elle est en réalité morte. Des souvenirs, des interrogations, des traces constituent les éléments porteurs de la construction de l'amour schmittien. Cela conduit à l'affrontement des deux hommes (Znorko et Larsen) qui se voient comme des réponses. Nous assistons à une sorte de répulsion de deux corps de même nature. Les différentes amours développées dans leurs intimités s'extériorisent indéniablement par un autre élément de rêverie de Gaston Bachelard : le feu symbolisé par les coups de fusil. Ces réactions créent la tourmente autour de ce qu'est l'amour, puisque la confusion reste intacte, elle les lie et les oppose en même temps. L'amour se présente de ce fait comme le mal que se font les êtres humains entre eux. Michel Meyer le présente ainsi qu'il suit :

Chacun des deux hommes qui s'affrontent se repose, mais l'énigme est là, entière comme une plaie indélébile qui les lie et les oppose. L'amour, le corps de l'amour, le corps du délit, le mal que se font les hommes et les femmes et les hommes ; l'homme tout simplement.²³¹

L'axe discursif de l'amour chez notre auteur se rapproche de celui de Molière de par son personnage Alceste,²³² qui déclare l'hypocrisie des hommes par des procédés de la morale. L'auteur n'a pas fondé sa logique sur un régime déclaratif, mais sur l'interrogation de Znorko et Larsen. Le premier est un vieil écrivain nobélisé, retranché dans une île de Scandinavie. Le second est un journaliste qui vient le visiter. La première énigme de cette relation controversée est l'offensive violente de Znorko qui tire sur son invité à l'aide d'une carabine, pourtant un rendez-vous a été convenu entre eux. Ce serait peut-être un vieux réflexe de misanthrope. Nous avons constaté cela dans la didascalie qui tient lieu d'exposition dans cette pièce.

Le bureau d'Abel Znorko, prix Nobel de littérature. Il vit seul, retiré à Rös vannöy, une île située sur la mer de Norvège. Son bureau, baroque, fantastique, tout en livre et en bois, s'ouvre sur une terrasse qui laisse apercevoir les flots lointains. Les heures viennent s'inscrire dans le ciel que brouillent de temps en temps nuages et nuées d'oiseaux sauvages [...]

Cette indication lève un coin de voile sur le scénario suivant.

Au lever du rideau, la pièce est vide. On entend les variations énigmatiques d'Elgar sortir d'un appareil à musique. Puis dehors, retentissent deux coups de feu distincts un bruit de pas rapides. Une course. Eric Larsen entre en courant par la baie, essoufflé et surtout effrayé. [...] Abel Znorko entre par le côté. Grand, hautain, l'œil perçant, il jette un regard de chasseur sur l'intrus. [...] Larsen se retourne, découvre l'écrivain et se précipite, véhément vers lui.²³³

D'entrée de jeu, la didascalie énonce une partie de confrontation qui n'affiche pas déjà les raisons. Mais la réclusion de Znorko à Rös vannöy serait par haine pour les hommes. Il rejette de prime à bord autrui. Dans cette pièce, contrairement à d'autres, écrites par l'auteur, nous ne verrons ni actes, ni scènes, ni tableaux ; l'action se déroule en continu. Elle est constamment occupée et marquée par la parole de deux hommes qui donnent l'impression de se séparer avant le bout de l'intrigue. Cette longue didascalie nous laisse déjà entrevoir une continuité dramatique n'excluant point les respirations, les ponctuations et les cadences initiées par une gradation chaotique des relations entre les deux personnages. Ils sont à plusieurs fois cloués sur place par l'entremise des révélations successives.

²³¹-Michel, Meyer, *Eric-Emmanuel Schmitt : ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.148.

²³²-Molière, *Le Misanthrope*, Op. Cit., p.9.

²³³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., PP.129-130.

Le dramaturge a minutieusement composé le mystère de l'amour de manière à susciter la curiosité autour de son éternel questionnement. Quand le rideau s'ouvre, l'on constate une scène vide, emplie de musique, de coups de feu, un contraste qui saisit d'entrée de jeux. La didascalie initiale fait valoir que : « *Erik Larsen entre en courant par la baie, essoufflé, et surtout effrayé* ». ²³⁴Cette entrée, singulièrement tonique, semble révéler une fausse entrée. Larsen, apprenant l'origine des coups de feu, veut immédiatement ressortir, seulement Znorko s'est interposé. Ce phénomène a marqué le démarrage d'un dialogue controversé.

La question de l'amour chez l'auteur alterne entre les secrets qu'il contient et la vérité que les protagonistes se cachent. L'interrogation reste intacte. Le dialogue s'est engagé avec le jeu des questions-réponses. Au fur et à mesure, la tension monte quand l'un (Larsen) cherche la vérité et l'autre, malhonnête (Znorko), cherche à dissimuler. Brutalement, Larsen rompt l'entretien à peine commencé : « *vous avez raison, je me suis trompé. Au revoir* ». ²³⁵Il se dirige vers la porte. Il y a un gros jeu dans la démarche des deux personnages puisque le mouvement de Larsen est calculé. Il donne à Znorko le temps de réagir. Tout de même, Znorko lui-même hésite ou s'amuse en attendant le moment où l'autre va franchir la porte pour bondir. C'est ce que nous voyons dans ces propos : « *soudain, très prestement, Znorko s'interpose* ». ²³⁶Ceci marque un deuxième faux départ contraignant Znorko de signifier qu'il veut le dialogue : « *je tiens à ce que vous restiez. Je vous écoute* ». ²³⁷

L'écrivain a ainsi créé un suspense autour de la révélation qui a tardé à arriver. Le spectateur ou lecteur et Znorko iront de surprise en surprise. Le centre de la pièce est soutenu par la vérité que Znorko se résout à dire « *Eva Larsen dans mon livre est inspirée par un personnage réel, une femme que j'ai aimée. C'est votre compatriote, Hélène Metternach* ». ²³⁸Le véritable coup de théâtre qui donne à rire, de comprendre le questionnement perpétuel du dramaturge est et reste la révélation qui marque la surprise du lecteur et celle de Znorko. C'est au tour de l'enquêteur de déclarer brutalement : « *c'est ma femme* ». ²³⁹Nous sommes ainsi en face de l'amant et le mari d'Hélène. Elle a pourtant avoué son amour pour les deux hommes.

Reposons la question de départ. Qu'est-ce que l'amour ? La réponse semble aller de soi. Entre affrontement et rapprochement, accord et désaccord, toute une palette d'émotions, de

²³⁴Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., PP.129-130.

²³⁵Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.140.

²³⁶*Ibid.*, p.152.

²³⁷*Ibid.*, p.155.

²³⁸*Ibid.*, p.159.

²³⁹*Ibid.*, p.167.

registres, de relations entre les deux hommes se déclinent au fil de la conversation des crimes qui entourent l'amour. Si l'amour présente une interrogation continue, quelle serait la place du mariage dans la morale sociale schmittienne ?

I.2. Le mariage

La facilité du mal est affirmée par l'auteur dans *Petits crimes conjugaux*. Il nous plonge dans un climat énigmatique où chacun découvre le caractère irréductible de l'autre. Dans *Variations énigmatiques*, l'autre en sort détruit. D'abord, par l'amour épistolaire que privilégie Znorko, mais aussi par la mort de la femme de Larsen. Avant cette disparition fatale, elle fut découverte et rejetée. Dans *Petits crimes conjugaux*, l'auteur confirme la lucidité qui valide l'acceptation de l'autre et permet de reconstruire une relation avec lui. Seulement, l'union est marquée par l'absence de certitude qui enferme cette vision. Il confirme cela dans ces propos : « lorsque vous voyez une femme et un homme devant le maire, demandez-vous lequel sera assassin ».²⁴⁰ Cette révélation dévoile la fatalité du mal en amour. Il est donc perçu comme une association à travers laquelle chacun veut détruire l'autre dans sa différence. Cette déclaration fait revenir à la question de savoir ce qu'est l'amour ?

L'artiste questionne le caractère inexorable du mal en amour dans *Petits crimes conjugaux*. L'amnésie de Gilles constitue un instrument puissant qui lui permet d'enquêter sur la profondeur du mal qui règne dans leur couple. Il ne connaît plus Lisa, sa femme, son appartement... seulement, elle n'accepte pas cette situation. Gilles émet quand même des doutes : « on m'a parlé d'un réseau de veuves qui dirigent un trafic d'amnésique ».²⁴¹ Cette amnésie va les aider à entretenir une profonde relation sans s'en rendre compte. De prime à bord, tout semble aller dans le sens d'une fidélité mutuelle. Le véritable ennui s'est posé quand Gilles a révélé qu'il regardait les femmes plus jeunes. Il le signifie en ces mots : « l'âge d'une femme lui apparaît à l'instant où elle découvre qu'il y a plus jeune qu'elle ».²⁴² Les interrogations ne cessent de tarauder l'esprit schmittien. Gilles et Lisa se demandent s'ils sont vraiment ce qu'ils devraient être ?

L'auteur vire sur une série d'enquêtes. Gilles rejette rapidement la version qu'on lui donne de son accident. Lui aussi, il a un secret : il n'est pas amnésique. Il est bien tombé, mais il se souvient de tout. Nous sommes en plein dans un principe de mensonge réciproque. Les deux protagonistes vont à présent tout justifier au nom de la famille. Michel Meyer parle d'une

²⁴⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.47.

²⁴¹-Ibid., p.52.

²⁴²-Ibid., p.6.

« *réconciliation qui passera par une relitéralisation de ce qu'ils sont, chacun pour soi, chacun pour l'autre* ». ²⁴³ L'acceptation de l'autre est évidente malgré le mal qu'ils ont tous les deux causé à leur couple. Ils fondent une association basée sur la méfiance. Nous voyons cela dans l'échange suivant :

GILLES. Je te regarde et je pense que : est-ce que, malgré mes doutes, mes soupçons, mes inquiétudes, ma lassitude, j'ai envie de la perdre ? Et la réponse me vient. Toujours la même. Et le courage avec. C'est irrationnel d'aimer, c'est une fantaisie qui n'appartient pas à notre époque, ça ne se justifie pas, ce n'est pas pratique, c'est à soi-même sa seule justification.

LISA. Si jamais j'arrivais à avoir confiance en toi, alors ce serait en moi que je n'ai plus confiance. J'ai du mal à avoir confiance.

GILLES. « Avoir » confiance. On n'« a » jamais confiance. La confiance ne se possède pas. Ça se donne. On « fait » confiance.

Lisa répond avec assurance.

LISA. Justement, j'ai du mal.

GILLES. Parce que tu te poses en spectatrice, en juge. Tu attends quelque chose de l'amour.

LISA. Oui

GILLES. Or c'est lui qui attend quelque chose de toi. Tu souhaites que l'amour te prouve qu'il existe. Fausse route. C'est à toi de prouver qu'il existe.

LISA. Comment.

GILLES. Faire confiance. ²⁴⁴

Pour Éric-Emmanuel Schmitt, les bases d'un couple reposent sur la méfiance. L'hypothèse de la confiance mutuelle dans le couple s'effrite dès lors que la relation envisage une solidification. Les deux individus acceptent l'incertitude, la méfiance et « *avancent dans des eaux dangereuses* ». ²⁴⁵ Ce dialogue donne l'impression d'avoir affaire à une union de deux personnes de lâches et courageuses. La femme fait preuve de courage et l'homme reste lâche. Cette caractérisation est manifeste dans ces propos :

GILLES. Les hommes sont lâches, ils refusent de voir les problèmes chez eux, ils veulent continuer à croire que tout va bien. Les femmes, elles ne détournent pas la tête. [...]

GILLES. Les femmes affrontent les problèmes, Lisa, mais elles ont tendance à croire qu'elles sont elles-mêmes le problème, que l'usure du couple tient à l'usure de leur séduction, elles s'estiment responsables, coupables, elles ramènent tout à elles.

LISA. Les hommes pèchent par égoïsme, les femmes par égocentrisme.

²⁴³-Michel, Meyer, *Éric Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op.cit., p.149.

²⁴⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.72.

²⁴⁵-Ibid., p.117.

GILLES. Un partout. Match nul.²⁴⁶

Le mariage chez cet auteur constitue un équilibre complexe entre deux consciences qui, chacune en ce qui la concerne, cherche à aliéner son prochain. Cette mise en commun d'égoïsmes et d'égocentrismes constitue l'élévation de l'esprit, un voyage au cours duquel les deux passagers « *pensent moins à la beauté hospitalière de la destination* ». ²⁴⁷ Ils pensent bien plus à la bonté des valeurs laissées au point de départ. Une question se dégage à cet effet : Est-ce que je pourrai vivre sans l'autre ? À cette interrogation découle des incertitudes, celles que représentent l'autre par sa présence, son être. Cette problématique ne peut être ignorée. L'amour serait-il acceptation par illusion ? Ou bien serait-il vrai, mais invisible ?

II. ANIMATION INVISIBLE DU MONDE

Éric-Emmanuel Schmitt a su soutenir son rôle d'éveilleur de conscience. Il appelle à un certain équilibre afin de faciliter la compréhension du monde, l'existence étant comprise comme un ensemble constitué du visible et de l'invisible qui se confrontent. Il se dégage de ses textes une réelle motivation à faciliter la perception des réalités conflictuelles dans toute sa profondeur. À ce titre, il va au-delà d'une vision profane de la vie pour proposer des procédés métaphysiques à travers lesquels il exprime la structuration de l'homme sous une autre forme et indépendamment de l'expérience sensible que nous en avons. Emmanuel Kant définit cette logique comme une « [...] science qui contient les premiers fondements de ce que saisit le savoir humain. Elle est science des principes de l'étant et non des principes de la connaissance ». ²⁴⁸ Dans *Hôtel des deux Mondes*, l'artiste nous plonge dans l'explication métaphysique du coma où on retrouve la pureté de l'âme. Pour lui, c'est un triste fait qui ne se manifeste que sur la chair. Dès qu'un être arrive à l'état comateux, son âme sort de son corps pour élire domicile à *l'Hôtel des deux mondes*.

Tous les hommes et les femmes qui occupent une chambre ici sont entrain sur la terre, de vivre des heures cruciales. Veillés par des médecins, des infirmiers ou leurs familles, infiltrés de tuyaux, de sérum et d'électrodes, ils sont dans ce que vous appelez le coma. C'est-à-dire entre la vie et la mort. C'est-à-dire ici [...] vous y êtes délivrés de douleur que votre corps endure là-bas. ²⁴⁹

²⁴⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.117.

²⁴⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, 2019, *journal d'un amour perdu*, paris, Albin Michel, p.169

²⁴⁸- Martin, Heidegger, 1990, *Qu'est-ce-que la métaphysique ?* dans Question I et II, Paris, Gallimard, Coll. « Tel » (n°156) (ISBN 2-07-071852-2, notice BnF n°FRBNF35067451), p.27.

²⁴⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.19.

L'auteur saisit la maladie, non pas par la souffrance qui la caractérise trivialement, mais par la pureté de l'âme qui enclenche sa séparation du corps, perçu dans ce créneau comme un contenant. On dira que la maladie est mystérieusement la souffrance de la chair.

II.1. Mystère de la maladie.

L'œuvre théâtrale de cet écrivain affirme son rayonnement philosophique en tissant par la vertu de l'imagination sur laquelle il a tout misé, des variations dramatiques sur les questions universelles. La maladie telle qu'abordée par cet auteur s'avère actuelle. Sa démarche demeure de plus en plus interrogative qu'affirmative. À travers le thème de la maladie, il alterne sur les questions globales que les aventures de ses personnages ne cessent de soulever en boucle : quel sens donner à l'être humain quand tout n'est pas que tissu de vanités ? Une telle situation nous fait penser à l'introduction du colloque « *La chair et l'invisible* » consacrée à ce dramaturge prolifique et organisé par l'ARDUA. Au-delà de leur succès éditorial, les thèmes abordés dans son œuvre théâtrale peuvent donner lieu à une lecture critique féconde. Des questions essentielles de l'existence résonnent perpétuellement dans ce sens : « *qui suis-je ?* »²⁵⁰ « *Comment reconstruire mon identité, moi dont le nom est encore et toujours* » « *personne ?* »²⁵¹ « *Quel sens donner à l'existence quand tout ce que je vois n'est que tissu de vanité, usurpation de la foi sinon barbarie à visage humain ?* ».²⁵²

II.2. Maladie et désenchantement

La créativité de cet écrivain a une fois de plus porté sa vision philosophique en altitude. Il pose de vraies questions sur le sens de l'existence, de manière à épurer au maximum les indices de référentialité, le dialogue socratique entre l'invisible unité et l'apparente dissemblance. Ce qui frappe à l'œil, c'est la subtilité avec laquelle l'auteur exprime l'indivisibilité des deux entités. Anthony Soron l'a lui aussi souligné lorsqu'il affirme que : « *l'expression même de l'auteur pourrait synthétiser ainsi : derrière le visible, il n'y aurait non pas simplement l'invisible, mais plus subtilement l'indivisible* ».²⁵³

Dans *Hôtel des deux mondes*, le dramaturge fonde son spectacle théâtral sur un hôtel qui semble être un carrefour à deux sens. Aucun client qui y arrive ne sait comment il y est arrivé et ne sait non plus quand il pourra repartir, ni vers quelle destination. Dans cet espace, tout est

²⁵⁰-Colloque dirigé par Antony Soron et Alii, 2016, *l'auteur et ses interprètes : pour un échange critique sur l'œuvre d'Éric Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible*, paris, Editions passiflore, p.12.

²⁵¹-Idem.

²⁵²-Idem.

²⁵³-Ibid., p.14.

possible puisque le dramaturge réussit à créer le suspens métaphysique entre le rêve et la réalité, la vie et la mort de manière à poser le mystère comme un facteur d'espérance. La maladie dans le sens schmittien désenchante l'humanité en régulant leur excès (arrogance). Il aborde la maladie d'emblée au plus haut niveau de l'entendement. Il fait d'elle un phénomène qui ne connaît pas la ségrégation, l'aristocratie et toute autre forme de division qui a marqué le monde. Il le montre à travers la didascalie d'exposition.

Avant tout, un bruit très étrange, comme celui d'un immense courant d'air...Ce vent d'une puissance infinie donne l'impression d'avoir la force de tout aspirer sur son passage, de pouvoir emporter n'importe quoi sur les ailes de son souffle, des humains, des bateaux, des arbres et des maisons... [...] ²⁵⁴

D'entrée de jeu, Éric-Emmanuel Schmitt donne un signal fort de l'égalité qui gouverne à l'intérieur de ce « *huit clos* ». ²⁵⁵Il s'adosse sur un élément de la rêverie de Gaston Bachelard : le vent et par extension, l'air. Jacques Atlan explique le dynamisme de l'interprétation de la chose aérienne par sa « *vivacité, son activité et son invisibilité* ». ²⁵⁶En nous basant sur ces trois éléments qui ressortent clairement dans la didascalie, l'on se rend compte que l'auteur a, de prime à bord dit à tous les clients de l'hôtel du coma que l'égalité est la chose la mieux partagée en ce lieu. L'entrée sur scène est caractérisée par un grand bruit, symbolisant la puissance et la force d'un vent qui pourrait emporter n'importe quoi sur son passage. Cette violence ne trie pas les aristocrates ou encore les prolétaires. Le souffle qui donne la respiration à tous, est le même qui peut emporter les humains, les bateaux, les arbres et les maisons.

L'entrée dans cet hôtel, symbolisant l'entrée au coma, révèle deux expressions capitales. « *L'en haut* » ²⁵⁷indique la guérison tandis que « *l'en bas* » ²⁵⁸symbolise la mort chez lui. Le président, l'un des clients qui revendique un traitement particulier, est utilisé dans ce créneau pour matérialiser la neutralité de ce lieu. Dans sa posture « *d'homme conventionnel, vêtu avec la discrétion sévère des hommes qui s'estime avant tout respectable* », ²⁵⁹le personnage du président veut continuer à donner des ordres, il veut rester président. Seulement, il va rencontrer la régulation de Le Mage et du docteur S... qui restent fidèles à la démarche de « *l'Hôtel des deux mondes* ». ²⁶⁰L'auteur fait voir le caractère égalitaire de la maladie à travers le dialogue suivant :

²⁵⁴-Jean-Paul, Sartre, 1944, *Huis clos*, paris, Gallimard, p.1

²⁵⁵-Jacques, Atlan, 2006, *Essais sur les principes de la psychanalyse*, paris, harmattan, p.216.

²⁵⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., PP.11-12.

²⁵⁷-*Ibid.*, p.13.

²⁵⁸-*Idem*.

²⁵⁹-*Ibid.*, p.14.

²⁶⁰-*Ibid.*, PP.11-12.

LE PRESIDENT. C'est inadmissible. On nous traite comme des femmes de ménage !

LE MAGE. (*Choqué*) président !

MARIE. (*Ravie*). Il ne s'est pas trompé, le monsieur, j'y suis bien femme de ménage.

LE PRESIDENT. Ah !

LE MAGE. Monsieur le président, personne n'a de recommandation ici.

LE PRESIDENT. L'égalitarisme, je suppose ? La lèpre républicaine s'est infiltrée partout. On ne considère plus qui est qui. La valeur d'un homme n'a plus d'importance.

LE MAGE. Pour moi, ce qui fait la valeur d'un homme c'est qu'il est un homme et rien d'autre.²⁶¹

Ce dialogue illustre le mystère qui entoure la tendance à l'égalité qu'entraîne le phénomène de la maladie schmittienne. La notion de valeur disparaît et cède la place à l'égalité qui assure le désenchantement de l'être humain qui s'est enfoui dans la réussite du scientisme. L'auteur, à travers sa créativité, établit un lien entre la vie et la mort. Cette situation va calmer le président, qui comprend de justesse qu'il est tout proche de la fatalité. Il se fonde d'emblée sur les saintes Écritures selon lesquelles l'on ne sera jugé qu'à travers ses mérites et sa classe sociale de « *l'en bas* ». ²⁶²C'est ainsi qu'il devient ambassadeur de cette expérience auprès des autres personnages. L'artiste nous présente ce désenchantement à travers le dialogue qui suit :

LE MAGE. Vous devriez interroger le président. Le président est quelqu'un qui peut tout vous expliquer avec des arguments irréfutables, autrement dit un crétin exhaustif.

JULIEN. Président, venez parmi nous. (*Le président, pour garder une contenance, les rejoint*) peut-être allez-vous pouvoir nous aider... nous nous demandions ce qui se passerait après la mort. [...]

LE PRESIDENT. Eh bien quoi, vous n'avez pas reçu d'éducation religieuse ? Vous n'avez donc rien appris ?

JULIEN. Rien.

LE PRESIDENT. Vous monterez au ciel et là, vous serez jugé en fonction de vos mérites respectifs. Un enfant vous dirait cela. Mes petits-fils en tout cas.²⁶³

À travers ce dialogue, l'auteur marque la fin du rêve du président qui a compris qu'il n'est ni mort, ni en vie, ni dans les rêves. Mais tout peut arriver. Il se rabat sur son éducation religieuse et se rend compte de la vanité de l'homme. C'est dans une réplique remarquable que Le Mage le laisse entendre en l'interpellant à la cohabitation avec autrui. Nous nous rendons compte que l'épineuse question de l'autre revient : « *si vous n'aimez fréquenter que ce qui dure, allez parler*

²⁶¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit.,, p.16.

²⁶²-*Ibid.*, p.20.

²⁶³-*Ibid.*, p.13.

*aux roches, aux pierres, aux montagnes. Mais je doute ».*²⁶⁴ Cette déclaration a poussé les différents pensionnaires de l'hôtel du coma à s'angoisser par rapport à leur prochaine destination.

II.3. Autosuggestion et guérison

Éric-Emmanuel Schmitt s'inscrit dans la tradition occidentale fièrement assumée, celle du théâtre des mots. La conduite de la théorie de la maladie et même de la vieillesse laisse voir plusieurs concepts dont le plus frappant reste l'autosuggestion.

Le Dictionnaire français « Larousse » le définit comme « *une action consistant à s'influencer soi-même, consciemment ou non, afin que la conduite suggérée se réalise, en dehors de la volonté, d'une manière presque automatique* ». ²⁶⁵

Le théâtre de cet écrivain, sans se départir d'une réflexion sur l'art, la littérature et l'écriture, ramène l'Homme à la question du sens. À ce niveau, il traite du thème de la maladie avec la complexité qu'il noue avec les réalités contemporaines pour envisager le problème de la guérison qui semble être l'épine dorsale de son développement textuel. En fait, sa puissance créative s'appuie sur une simplicité de façade où le banal, l'anodin, le quotidien, le commun ne sont là que pour être dépassés, servant d'embrasseur pour une plongée dans les zones troubles de l'inconscient. Cette situation nous guide vers une lecture interprétative.

L'auteur met la « *psyché* » ²⁶⁶ en exergue dans le phénomène de la guérison. Il organise un suspense dans son fameux hôtel à travers lequel on ne sait pas qui va partir avant qui, ni où il ira. Dans cette situation, tout se joue psychologiquement. Il axe la guérison autour de l'alternance « pessimisme et optimisme ». Il suspend l'attention de tous ses personnages sur le voyant lumineux qui indique le départ d'un pensionnaire ; ses différents protagonistes spéculent sur les probabilités de leur destination. Marie, une jeune ménagère malade « *en bas* » ²⁶⁷ est tombée dans le coma et arrive dans l'hôtel. Elle se trouve au couloir A (accident) puisqu'elle y est arrivée par coma diabétique. Doté d'une omniscience inéluctable, le docteur S... renseigne les autres personnages en l'état actuel de leur santé « en bas ». ²⁶⁸ À travers ces renseignements, Marie s'est plongée dans un pessimisme profond étant donné que l'état de son corps se dégrade dangereusement. C'est ainsi qu'elle aspire à la mort en se préparant à l'affronter. Le coup de

²⁶⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.14.

²⁶⁶-Sigmund, 1920, Freud, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.178.

²⁶⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.13.

²⁶⁸-Idem.

théâtre survient par l'irruption de Docteur S... qui constate l'activité du voyant lumineux. L'angoisse des personnages transparaît dans le dialogue suivant :

Le Docteur S... fait irruption, traverse la pièce, constate qu'un voyant lumineux clignote au rouge sur le tableau de bord invisible.

LE MAGE. Un de vous va partir.

JULIEN. Mais où ? En haut ou en bas ? [...]

L'angoisse est perceptible.

Tous poussent, spontanément, un soupir de soulagement.

La sonnerie continue, plus forte, obsédante, angoissante

Au dernier moment, à l'entrée du couloir A, le Docteur S... retient Marie [...]

Les autres se regardent avec surprise.

Les employés vêtus de blanc entrent. Dans leur langage muet, ils se font signe aux pensionnaires non concernés de ne plus rester une seconde de plus.

Le Docteur S... s'approche de Marie qui, légèrement tremblante sourit quand même.

MARIE. C'est mon tour ?

Le docteur S... de confirmer.

LE DOCTEUR S... oui

MARIE. C'est une bonne nouvelle, j'espère ?

LE DOCTEUR S... Je n'ai pas le droit de vous le dire [...]

MARIE. Oui, il faut m'aider parce que j'ai le cœur fragile (*un temps*.) C'est amusant, n'est-ce pas, d'avoir le cœur si fatigué ?

C'est la seule chose dont je ne me sois jamais servie.

LE DOCTEUR S... Allons, ne craignez rien. [...]

LE DOCTEUR S... Adieu, madame....

MARIE. Adieu, docteur. Et bonne continuation.

Les portes se referment.

Les pensionnaires passent la tête pour savoir ce qu'il va advenir de Marie.

Après quelques secondes, la flèche indique le haut. L'ascenseur monte...

*La sonnerie a cessé.*²⁶⁹

Cet échange porte l'essentiel du pessimisme, qui construit le premier pan de la guérison dans la logique du dramaturge. Il montre comment l'intuition, la pensée de l'individu influence le choix d'atteindre ou non son objectif. Il s'appuie une fois de plus sur un élément de la rêverie (le feu) de Gaston Bachelard pour annoncer le suspense. C'est un élément qui brûle en même temps qu'il éclaire. Chez l'auteur, il est un signe précurseur de quelque chose d'inattendu, un coup de théâtre va se produire. C'est par exemple le départ d'un pensionnaire de l'hôtel : le

²⁶⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., PP. 86-90.

suspense reste visible, car tout le monde veut comprendre dans quelle direction ira Marie « *en haut ou en bas* ». ²⁷⁰L'angoisse que présente la didascalie qui suit ce questionnement donne une grande envie de vivre la fin de cette action. Visiblement, c'est au tour de Marie, qui pense que sa direction doit être « *en haut* ». ²⁷¹Autrement dit, elle va plutôt mourir au lieu de guérir. À la fermeture de l'ascenseur, la didascalie présente la flèche qui indique évidemment le haut. Marie est morte ! Et l'auteur estime que cette fatalité est due au manque d'autosuggestion de ce personnage.

Un vent bruissant secoue la scène pour marquer l'arrivée étincelante de Laura, une jeune et charmante fille blonde. La beauté de cette dernière est spirituelle puisqu'elle-même fera son portrait d'« *en bas* ». ²⁷²La didascalie suivante attire l'attention du lecteur sur la beauté de ce personnage :

Une charmante jeune fille blonde se tient à la cabine. Nullement surprise, elle sourit, elle a quelque chose d'une apparition, comme la venue de Botticelli sortant des eaux nacrées. Julien semble fasciné. Elle descend légèrement de l'ascenseur. Elle sourit aux pensionnaires et au personnel. ²⁷³

En plus de la beauté spirituelle qui caractérise ce personnage, l'auteur lui a aussi donné une image rassurante adossée sur la détermination qui semble indiquer qu'elle n'est pas étrangère en ce lieu. Laura, visiblement, aborde ce lieu avec un optimisme apparent. Dans la recherche du remède que nous avons souligné ci-haut, l'espérance constitue un facteur important dans la guérison. L'autosuggestion est, selon la logique schmittienne, le point de départ de tout projet d'évolution.

On peut voir, par exemple dans un « *huis clos* » ²⁷⁴où la prochaine destination reste l'épine dorsale de la réflexion, Laura rejette « *l'en haut* » ²⁷⁵par un phénomène d'autosuggestion. Elle rejette la mort et se fixe l'objectif de vivre le plus longtemps possible. Pareille situation pousse ce personnage à envisager un avenir intéressant. La didascalie suivante illustre cela : « *Laura regarde Julien avec intérêt* ». ²⁷⁶On découvre que Laura est ravie d'entrer dans ce lieu. Dans sa vie mondaine, elle est trop malade et fonctionne régulièrement à l'aide d'appareils. Elle subit au quotidien des crispations, des douleurs. Ceci indique qu'elle est généralement dans le coma,

²⁷⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.86.

²⁷¹-*Ibid.*, pp.86-90.

²⁷²-*Ibid.*, p.13.

²⁷³-*Ibid.*, p.93

²⁷⁴-Jean-Paul, Sartre, *Huis clos*, Op.Cit., p.7.

²⁷⁵-*Ibid.*, p.13.

²⁷⁶-*Ibid.*, p.93.

ce qui fait d'elle un client ravi et remarqué de l'« *Hôtel de deux mondes* ».²⁷⁷ L'auteur établit à ce titre la relation d'exclusion qui existe entre l'âme et le corps en esquisant dans ce dialogue la proximité du premier avec son « *huis clos* ».²⁷⁸

LAURA. Je suis ravie d'être ici.

Ils marquent leur étonnement.

LE PRESIDENT. Où croyez-vous être, malheureuse ?

LAURA. (*Avec un petit sourire*). Le simple fait de marcher normalement, sans appareils sans crispations, sans douleurs suffit à me renseigner. Et puis, être débarrassée de tous ces tuyaux, ces sondes, ces cathéters... (*Elle esquisse un petit pas de danse.*) J'ai envie de danser [...]

LE DOCTEUR S... et sourit en la voyant.

LE DOCTEUR S... Bonjour, Laura.

LAURA. Bonjour docteur S...

*Etonnement des pensionnaires. Julien fait un pas vers elle.*²⁷⁹

Cet extrait indique clairement l'enchantement que ressent Laura d'être plutôt en ce lieu que dans la vie physique. Dans sa réplique, l'auteur a dressé une didascalie qui montre comment elle danse, signe de son contentement de revenir à la maison. Elle n'est pas étrangère en ce lieu, car son arrivée est aussi marquée par le sourire de Docteur S... qui sympathise difficilement avec les pensionnaires de l'hôtel. Le comportement de Laura enclenche l'étonnement chez les autres pensionnaires qui s'emmènent vers ce personnage mystérieux. Le dramaturge a ainsi fait de la familiarité de Laura avec l'« *Hôtel de deux mondes* »²⁸⁰ une situation réconfortante des autres pensionnaires. Dans la réplique ci-dessous, Laura compte le nombre de fois qu'elle est arrivée en ce lieu :

J'ai perdu connaissance, j'ai quitté mon corps et emprunté le couloir en spirale. J'étais légère, légère et je montais, en rotation, comme aspirée, vers une lumière que je distinguais mal ; seulement, je suis redescendue juste avant d'arriver au palier éblouissant.²⁸¹

Cet aveu rassure les autres pensionnaires de ce qu'une personne peut s'en sortir de cet hôtel, puisque Laura s'en est tirée à plus de deux fois. La souffrance habituelle de Laura reste la source de son assurance face à la confusion qui caractérise « *l'hôtel de deux mondes* ».²⁸² Elle garde en esprit sa rentrée possible « *en bas* ».²⁸³

²⁷⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.87.

²⁷⁸-Jean-Paul, Sartre, *Huis clos*, Op. Cit., P.1.

²⁷⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., PP.94-95.

²⁸⁰-*Ibid.*, PP.94-95.

²⁸¹-*Ibid.*, p.95.

²⁸²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.95.

²⁸³-*Ibid.*, p.97.

Laura envisage une vie meilleure dans cet endroit, préconisant séduire un des pensionnaires : « *voici : j'aimerais bien que l'un de vous me fasse un peu la cour* ». ²⁸⁴ C'est une possibilité unique de vivre un amour paisible sans maladie. Le président rejette la proposition par un « *non !* » ²⁸⁵ Catégorique. Quant à Julien, il éprouve un besoin d'espoir. C'est la raison pour laquelle il s'appuie sur Laura. Cela naît à partir d'une seule déclaration de Laura qui vient balayer toute la peur et l'angoisse que récent Julien. On peut repérer cela dans le passage suivant.

JULIEN. Avez-vous une idée de ce qu'il y a au-dessus ?

LAURA. J'ai de l'espoir

JULIEN. (*Découragé*). Comment peut-on être aussi optimiste ?

LAURA. Quand on ne peut pas faire autrement. Je me suis habituée à mettre de l'énergie partout, sans doute parce que je n'en ai pas dans mes muscles. J'aime la vie d'un amour non réciproque, mais d'amour fou. J'aime la mort aussi. ²⁸⁶

Cette discussion nous ramène à la troublante question de savoir ce qu'est l'amour. Laura le définit dans sa longue réplique comme un phénomène de considération à travers lequel, tout peut arriver quand on y croit. Son amour fort pour la vie l'éloigne de la mort. Elle s'est donc évertuée à inculquer cette vertu à son amant Julien qui va bientôt accéder dans l'ascenseur de la destination incertaine. Mais, il ne va pas mourir, car cette scène ressemble au sauvetage d'*Eurydice* par *Orphée*.

L'entrée du Docteur S..., la lumière rouge qui clignote, le retentissement de la sonnerie marquent un autre coup de théâtre. Une autre personne doit partir, c'est Julien. Le docteur S... l'interpelle à monter dans l'ascenseur : « *Julien ne bouge pas* ». ²⁸⁷ Laura, par sympathie, motive Julien de manière à lui éloigner la peur qui, selon elle, est incompatible à l'autosuggestion. Dit-elle : « *il ne faut pas, moi, je n'ai jamais peur* ». ²⁸⁸ Par une force invisible et avec l'amour entre les deux personnages, le départ de Julien est retardé. Un mystère vient de se réaliser : Julien doit partir et le fait en toute confiance. Il déclare que : « *confiance, mon amour* ». ²⁸⁹ C'est un coup de théâtre : « *les assistants, le docteur S... regardent avec angoisse les deux fléchés. Soudain la flèche descendante s'allume. L'ascenseur part* ». ²⁹⁰ Les deux amoureux d'un autre genre s'en sortent de ce coma profond par les pouvoirs de l'optimisme, de la croyance et

²⁸⁴ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, p.100.

²⁸⁵ -*Ibid.*, p.100.

²⁸⁶ -*Ibid.*, p.109.

²⁸⁷ -*Ibid.*, p.111.

²⁸⁸ -*Ibid.*, p.113.

²⁸⁹ -*Ibid.*, p.178.

²⁹⁰ -*Ibid.*, p.130.

« *l'autosuggestion* ». ²⁹¹On pourrait penser à un voyage d'*Orphée* en enfer pour sauver *Eurydice*.

III. DES MIGRATIONS

Le dramaturge ne s'est pas seulement claustré sur des sujets illusoires et invisibles. La question de la crise migratoire est actuelle et visible du fait des mouvements qu'elle a orchestrés en Europe ces derniers temps. Depuis plusieurs décennies, un ensemble d'auteurs d'expression française font du devenir du migrant un sujet récurrent. À côté de la description profonde, et au combien vivifiante ils définissent les contours d'une nouvelle identité.

Le dictionnaire français *Le Robert* définit l'immigration comme « *une entrée dans un pays, une région, de personnes qui vivaient à l'extérieur et qui viennent s'y établir* ». Elle est le plus souvent motivée par la recherche des conditions de vie meilleures. L'actualité et la fécondité de ce sujet ont motivé plusieurs autres à s'y pencher. Contrairement à Fatou Diome qui met en exergue l'intérêt des jeunes africains à considérer la France comme le paradis, Éric-Emmanuel Schmitt dépasse toute démarche affirmative pour attaquer le problème avec une subtilité qu'il noue avec son génie créatif afin de mieux cerner la question. Il s'inspire de la deuxième guerre mondiale, un évènement malheureux qui a traumatisé l'humanité. Il représente la cruauté, le meurtre, le désordre, l'antisémitisme... L'auteur aborde la question de migration en imaginant le conflit moral d'un chanceux qui a échappé à ce tourbillon, un homme de génie qui se trouve en exil : cet homme est Albert Einstein.

L'artiste situe son imagination en « 1934 », ²⁹²période d'une guerre acerbe qui ne trouve son dernier secret que par le génie de cet homme de la cinquantaine. Ce dernier a fui sa terre natale (Allemagne) pour rejoindre les États unis d'Amérique. Il se trouve face à un dilemme du fait de sa renaissance que nous lisons à travers ces mots :

Une fin d'après-midi, dans le New Jersey, au bord d'un lac. Tandis que le soleil dore l'horizon de teintes cuivrées, un homme, assis sur le sol, se prépare un repas frugal avec du pain, du Jambon, des cornichons.

C'est un vagabond. En sandales, couvert d'habits froissés, douteux, son sac à dos posé dans l'herbe, il regarde ce qui se passe au loin. Ce qu'il voit – et qui l'amuse- nous échappe.

Lorsque l'action qu'il fixe amène ses yeux à se tourner vers la droite, Einstein entre. ²⁹³

²⁹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.130.

²⁹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.7.

²⁹³-Idem.

Dans cette didascalie qui tient lieu de scène d'entrée, l'auteur décrit l'arrivée d'un homme qui détient le destin prochain du monde. Il s'appuie sur un autre élément de la rêverie ²⁹⁴de Gaston Bachelard (l'eau). La rencontre des deux hommes excentriques est marquée par les eaux dormantes du lac du New Jersey. L'eau est un liquide indispensable dans la vie d'un être humain, car il naît dans une eau (liquide amniotique) qui a assuré sa survie pendant toute la grossesse. À travers cet indice, nous pouvons souligner que l'eau évoquée dans ce voyage odysseéen nous propose la renaissance d'Einstein. Nous pouvons dire que le dramaturge offre par là une représentation d'un homme qui naît de nouveau, car il décrit un homme « *descendant, trempé, de son voilier* »²⁹⁵ qui est accueilli par un sourire hospitalier comme dans le cas de la naissance d'un nouveau-né.

III.1. Profil du migrant

L'écrivain fait de l'exil sa branche d'immigration la plus privilégiée ; c'est pour cela qu'avant toute analyse, il est important de comprendre ce que signifie le mot exil. Pour le dictionnaire français *Le Robert*, c'est une « *obligation pour une personne de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette* ». ²⁹⁶C'est à travers cette définition que nous considérons le personnage Einstein comme un exilé Juif de nationalité allemande qui fuit les affres de l'antisémitisme développé par Hitler, pour se réfugier à New Jersey. Dans un dialogue avec son nouveau compagnon, ils font la description de cette répression :

LE VAGABOND.

Oh ! En Allemagne, ils ont brûlé vos livres en places publiques ?

EINSTEIN.

J'ai joui de cet honneur. S'il peut réduire nos pages en cendres, Hitler ne parviendra pas à brûler la pensée, c'est le feu.²⁹⁷

L'auteur s'appuie une fois de plus sur un élément de la rêverie de Gaston Bachelard pour décrire la violence hitlérienne, qui a favorisé l'exil de ce vaillant homme de science. Pour lui, le feu est à la fois bien et mal. Toutefois, l'on doit tenir compte de la position de son analyse. Il stipule que : « *tout ce qui change vite s'explique par le feu* ». ²⁹⁸

Au chapitre VII, Gaston Bachelard a idéalisé le feu de manière à le classer parmi les éléments de purification de l'homme. C'est dans cette mouvance que nous pensons que l'artiste nous livre ici le portrait d'un exilé dont la pensée a été purifiée par l'incendie de ses livres. À

²⁹⁴-Gaston, Bachelard, 1965, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, p.230.

²⁹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.8.

²⁹⁷-*Ibid.*, pp.34-35.

²⁹⁸ - Gaston, Bachelard, 1938, *La psychanalyse du feu*, Paris, José Corti, 1^{er} chapitre, p.12.

cela, s'ajoute la publicité qui entoure cette horreur. En brûlant les ouvrages en public, la Gestapo vulgarise la portée de son autorité scientifique. À ces propos, l'écrivain crée la nuance dans la conception du migrant. Il n'est pas seulement un envahisseur, mais il peut aussi être indispensable à son pays d'accueil. Dans un contexte international intéressé, Éric-Emmanuel Schmitt questionne l'humanité qui entoure le phénomène d'immigration. Il amorce *La trahison d'Einstein* par une didascalie d'exposition qui laisse voir le portrait controversé d'un scientifique narcissique :

[...] Einstein entre. En ce jour de 1934, Albert Einstein à cinquante-cinq ans, cheveux hirsutes, ample chemise, pantalon en lin, sans chaussettes dans ses chaussures, il rivalise de négligence vestimentaire avec le vagabond²⁹⁹

Pour répondre à sa propre question, le dramaturge invite l'homme à plus d'humanité qu'il noue avec l'hospitalité. *La négligence vestimentaire n'augure en aucun sens la portée ou la valeur d'un migrant. Il valorise la pensée [...] »*.³⁰⁰ L'accueil d'Einstein illustre le côté humaniste symbolisé par Le vagabond. Dans ce tourbillon d'extermination des juifs et d'acquisition de plusieurs nationalités, se dresse en toile de fond l'amour de la patrie. Malgré cet amour pour sa terre natale (Allemagne), le sadisme d'Hitler a contraint Einstein à l'exil. Dit-il à cet effet : « *j'ai acquis la nationalité Suisse* ». ³⁰¹ Mais cela semble ne pas marcher. Einstein a sans transition, changé de stratégie. Il a recours à l'élément vital de la rêverie bachelardienne (l'eau a servi de barricade entre Hitler et lui). Le Vagabond exprime cela en ces termes : « *vous avez eu raison de mettre un océan entre Hitler et vous. Ici, dans le New Jersey, vous ne craignez rien* ». ³⁰² Dans une continuité de la guerre entre l'Allemagne (pays natal) et les États-Unis d'Amérique (pays d'accueil), Einstein est partagé puisqu'il détient le nœud de l'intrigue. C'est sa fameuse formule $E = mc^2$ qui donnera la victoire au pays qui en profitera. Il a d'une part l'idée de la solidarité juive restée en Allemagne, et d'autre part le souci d'intégration dans son nouveau pays.

III.2. Bipolarité identitaire

Le Dictionnaire français *Le Robert* définit la bipolarité comme « *ce qui tient sur deux pôles distincts* ». Les psychanalystes font aussi usage de ce terme, car, chez eux, la maladie

²⁹⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.7.

³⁰⁰-*Ibid.*, p.35.

³⁰¹-*Ibid.*, p.39.

³⁰²-*Idem*

bipolaire est une maladie mentale chronique de la famille des troubles d'humeur. C'est ainsi que *Le Figaro santé* souligne que :

Le trouble bipolaire, autrefois appelé psychose maniaco-dépressive, est une maladie au long cours qui entraîne des dérèglements de l'humeur. Elle peut prendre diverses formes. Dans sa forme la plus typique, elle alterne des périodes d'exaltations de l'humeur (épisode maniaque) et de fléchissement de l'humeur (épisode dépressif).³⁰³

Cette définition repose sur le partage de l'espace d'activité des constituants du « *psyché* ». ³⁰⁴Nous y découvrons deux pôles qui se confrontent de manière à créer un trouble psychique. L'individu ne sait pas exactement quel pôle choisira-t-il pour sa survie et son bien-être. Le dilemme chez Einstein ressort comme une trahison. Il a deux pays qui ont participé activement à son existence. Il naît en Allemagne où il a suivi une éducation. Ce lien a construit un patrimoine considérable chez lui. Seulement, la deuxième Guerre mondiale va le contraindre à se réfugier en Amérique. Il a mis « *un océan entre Hitler et ...* » ³⁰⁵lui. L'usage des points de suspension permet d'imaginer la profondeur de la déchirure sentimentale qui caractérise ce départ involontaire. Ce voyage a aussi une grande portée puisqu'il lui a sauvé la vie. Il détient l'arme fatale qui permettra à l'un des deux pays de gagner la guerre. Qui des deux mérite la trahison d'Einstein ? C'est l'angoisse.

L'esthétique de l'immigration schmittienne questionne moins la destination du migrant. Il se penche beaucoup plus sur les mobiles de l'exil de manière à remuer la castration psychologique que cela engendre. À ce niveau, l'inévitable question d'autrui ressurgit. L'intersubjectivité dans ce créneau constitue la pierre angulaire de l'identité puisque, l'appartenance à un groupe social induit relativement un rapport avec celui-ci. Mohammed El Fakkoussi l'identifie en ces mots : « *Dans toute culture, le sujet entretient relativement un rapport émotionnel avec autrui. Ainsi, le désir individuel charrie des figures interactionnelles avec les attentes du groupe* ». ³⁰⁶Le rapport émotionnel que souligne El Fakkoussi appelle à une profonde attention sur la considération qu'un migrant accorde à son groupe abandonné. C'est dans cette logique que nous lisons le souci d'Einstein, personnage d'Éric-Emmanuel Schmitt exilé dans le *New Jersey*, cherchant des solutions aux problèmes de la communauté juive

³⁰³-Santé. Le figaro.fr, Maladie Psychiatrique, *Troubles bipolaires* 2021-09-14 : e79e8a5e4d60 fd59773dcdbb.

³⁰⁴-Sigmund, Freud, 1920, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les Principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.13.

³⁰⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.39.

³⁰⁶-Mohammed, El Fakkoussi, 2018, « *Pour une esthétique de la violence et de la Folie dans la littérature Maghrébine post coloniale, dans l'écriture de la transgression : viol, violence, violation dans la littérature africaine* » colloque dirigé par Stéphane Amougou Ndi, Rosine Paki Salé, Raphael Ngwe. Yaoundé, l'Harmattan, p.30.

claustrée dans le piège du nazisme. Il est amoureux de sa terre natale de même qu'il a le devoir de participer à l'évolution de sa terre d'accueil. Ce dilemme marque le tournant décisif de l'avenir de l'humanité.

LE VAGABOND

Que faites-vous de ces lettres ?

EINSTEIN

Je les distribue. Nous trouvons des industriels qui fournissent du travail ou la charge financière des réfugiés comme je n'ai ni dollars ni postes à donner, j'écris des attestations en faveur d'artistes, d'enseignants, de scientifiques juifs.

LE VAGABOND

Ça marche ?

Cette question marque le lien entre les deux personnages.

EINSTEIN

Un peu. Très peu. Trop peu

LE VAGABOND

Le gouvernement a imposé des quotas. Que tous les malheureux qui viennent ici ne constituent pas une solution.

EINSTEIN

D'accord. Ce n'est pas l'Amérique qui doit résoudre le problème, c'est l'humanité.

*Le vagabond siffle devant l'ampleur de la tâche.*³⁰⁷

Cet échange est porté par Einstein, un personnage partagé entre la violence Nazie, son amour pour sa communauté et son intégration. Il est partagé entre ces trois aspects de sa vie. Comment peut-on l'identifier ? Dans la démarche schmittienne, les réponses valent moins que les interrogations ; c'est la raison pour laquelle nous parlons d'une bipolarité identitaire.

L'auteur s'inspire de l'histoire tragique du monde, notamment la deuxième guerre mondiale pour tisser le dilemme du pacifisme et de la violence qui entoure son personnage. Einstein est un personnage énigmatique qui rejette la guerre en ces mots : « *dans votre cas comme dans le mien, les meilleurs mots pour parler de la guerre seraient les larmes. Je ne veux plus qu'il y ait guerre* ». ³⁰⁸ À ces propos, il affirme son pacifisme face à un conflit qui est devenu une fatalité. Éric-Emmanuel Schmitt nous laisse voir la position de chacun des protagonistes dans le dialogue ci-après.

EINSTEIN.

Aimez-vous la guerre ?

LE VAGABOND.

³⁰⁷-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.42.

³⁰⁸-*Ibid.*, p.25.

Me demander si j'aime la guerre, c'est aussi stupide que de me demander si j'aime la mort. Moi monsieur, je n'ai pas décroché le prix Nobel, même pas le prix Nobel de la manche ou l'affutage des canifs, alors j'évite les questions idiotes. La guerre, elle se pointera, nous ne pouvons pas y échapper. Comme la mort.

Einstein fait opposition.

EINSTEIN.

Faux ! La guerre ne constitue pas le seul moyen de résoudre les conflits, je lui préfère la négociation, l'élévation orale. Or depuis des siècles, on confie l'éducation des peuples aux militaires [...] quelle est pourtant la fonction de l'État ? [...] la personne humaine doit trôner au sommet, sa vie demeurant intouchable et sacrée [...] comme vous je ne veux plus la guerre. Militer pour le pacifisme, c'est insuffler l'esprit de concorde, provoquer une révolution mentale.³⁰⁹

Cet échange établit la position du Vagabond et celle d'Einstein. Mais, les raisons de ces positions divergent. Pour Le Vagabond, c'est parce qu'il n'en sait rien, pour Einstein, l'on devrait faire de la personne humaine l'élément clé de la résolution de tout conflit. Fort de cette évidence, il souhaite une révolution mentale. Mais c'est tard, la guerre est une fatalité et il est la personne incontournable de la victoire. Il doit choisir entre l'Allemagne et l'Amérique. Avec sa formule d' $E = mc^2$, il doit travailler avec un groupe de scientifiques pour favoriser la victoire de l'Amérique. Il doit coopérer et diriger une opération qui va détruire l'Allemagne, sa terre natale, il ne peut non plus renoncer à cette proposition de Roosevelt, car il pourrait subir la cruauté du FBI. Einstein fait valoir l'universalité de sa pensée dans cette réplique :

Premièrement, il faut détruire le sentiment nationaliste, ce prétendu amour des siens qui S'égare dans la haine des autres. Deuxièmement il faut presser les jeunes gens de refuser le service militaire. Ne vaudrait-il pas mieux utiliser ce temps et cet argent à former des cerveaux au respect de la vie ? [...] ³¹⁰

Cette situation, ne marchera pas puisque « *le gouvernement américain multiplie les obstacles [...] comme si un juif persécuté, ses valises à la main, allait s'arrêter au quartier général de la Gestapo pour réclamer un certificat de bonne conduite* ». ³¹¹ Il n'est pas question de mentalité. Il faut choisir entre détruire le monde, notamment l'Allemagne ou bien subir la méchanceté du FBI qui se résume au rapatriement, Einstein demeure confus. L'auteur décrit la bipolarité d'Einstein par une alternance entre euphorie et inquiétude. Il se dégage de son enchantement résultant de l'évitement réussi des affres des camps de concentration. Il s'inquiète par la suite de la lourde responsabilité qu'il a de faire équipe avec Roosevelt, pour favoriser la

³⁰⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.26-27.

³¹⁰-*Ibid.*, PP.27-28.

³¹¹-*Ibid.*, PP.40-41.

victoire américaine contre l'Allemagne. Pareille situation appelle au regret. C'est ainsi que l'auteur le souligne :

Non ! Je me reproche une chose, d'avoir écrit à Roosevelt... car j'ai appris récemment que les allemands n'étaient pas autant avancés que je le croyais. (*Tempêtant.*) Si j'avais su que les nazis échouaient à fabriquer la bombe atomique, je n'aurais pas levé le petit doigt. J'ignorais qu'Hitler avait découragé les scientifiques en condamnant la recherche nucléaire, cette invention juive basée sur une théorie juive !³¹²

Le scientifique se trouve dans une confusion. Il procède aux analyses qui ne changent rien à la position américaine qui veut à tout prix gagner la guerre. Einstein a finalement cédé à la pression d'O'Neill, un membre du FBI chargé de le surveiller. La bombe est lâchée sur le Japon « *Youpi !* ». ³¹³C'est la joie d'O'Neill et la chute psychologique d'Einstein qui se détruit de remords à la fin de la scène 6 : « *être ou ne pas être Einstein... si c'était à refaire...* ». ³¹⁴Le scientifique est pris de remords et fait état de ce qu'un bon sentiment peut engendrer des conséquences eschatologiques. Il s'inspire de l'évolution des sciences pour inviter au désenchantement. Il le déclare dans la réplique suivante : « *[...] la science n'a plus d'auteurs, aujourd'hui, pas davantage que de nationalité. Elle avance seule, elle se sert de nous, elle nous utilise comme des marionnettes pour formuler les équations* ». ³¹⁵À côté de cette méditation, rode l'inévitable : la mort. Pour marquer leur séparation définitive, la réplique d'Einstein nous pose encore une question sur le sens de l'existence. Il affirme que : « *pourquoi se cabrer contre l'inéluctable ? Il y a deux sortes de mourants, les révoltés et les consentants, ceux qui poussent un dernier cri, ceux qui poussent un ultime soupir. Moi, je pousserai un ultime soupir... [...] vous allez me manquer* ». ³¹⁶À ces mots, Einstein se culpabilise manifestement et sa chute psychologique va l'entraîner à la fatalité : la mort.

³¹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.111.

³¹³-*Ibid.*, p.114.

³¹⁴-*Ibid.*, p.113.

³¹⁵-*Ibid.*, p.112.

³¹⁶-*Ibid.*, p.149.

Conclusion

Si Éric-Emmanuel Schmitt est compté aujourd'hui parmi les auteurs contemporains les plus lus et les plus joués dans le monde, c'est parce que son œuvre est traversée par l'envie de donner un sens à la problématique de l'existence. Il s'identifie par ce souci qui motive d'ailleurs sa démarche, c'est la raison pour laquelle, il déploie une diversité thématique afin de mieux s'exprimer sur les forces conflictuelles qui caractérisent les relations intersubjectives de la société contemporaine. L'artiste étale son savoir mêlé à son génie, son talent, et sa singularité pour apporter des réponses nouvelles aux questionnements contemporains qui se sont arrimés à toutes nos valeurs.

L'auteur s'est donné pour mission de démystifier tout ce qui hante l'homme de manière à cautionner son orgueil. Il a procédé à un déchirement du passionnel en montrant comment le phénomène de l'amour est pour la plupart une question de volonté et par extension une pure illusion. Ainsi, nous avons pu voir comment Diane, le personnage de *La tectonique des sentiments* compatit à la situation des prostituées de « *la rue mal éclairée* ». ³¹⁷En réalité, ce n'est pas une communion, ni un combat pour la condition féminine tel qu'elle le déclare, mais un procédé de vengeance contre Richard qui l'a déçu. Dans cette démarche il arrive à affirmer l'illusion de l'amour.

Dans sa diversité thématique, le dramaturge a apporté une explication métaphysique à la question de la maladie. C'est dans une confrontation de la chair et l'âme qu'il arrive à exprimer métaphoriquement la vanité du corps face à la pureté de l'âme. Pour lui, cette entité de l'être humain ne mérite pas la saleté de la souffrance mondaine puisque c'est elle qui porte la liberté individuelle, enjeu du conflit schmittien.

En regardant son œuvre théâtrale, « *elle se compose de trois grands cycles* » ³¹⁸le visible en fait partie, car nous l'avons analysé en insistant sur le caractère actuel de la migration et/ou l'exil qui a secoué l'Europe ces dernières années. Nous sommes partis du portrait du migrant pour arriver à la bipolarité qui ne semble trouver la solution qu'à travers une connaissance parfaite de Dieu. Au vu de ce développement, l'actualisation de la question de l'intersubjectivité propose une refonte des situations pour mieux construire l'égalité sociale qui pourra à son tour bâtir une paix de l'âme.

³¹⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.58.

³¹⁸-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.153.

CHAPITRE III : LA RELIGION

Introduction

Dans un climat de dérèglement qui identifie le monde contemporain, les religions devraient s'adosser sur leurs objectifs pour être efficaces. On a tendance à croire que le bien chute au profit du mal. Cela pourrait encore affecter dangereusement le destin du monde. Après les événements regrettables de la Deuxième Guerre mondiale, les intellectuels sont vigilants et ne tardent pas à s'indigner et à éviter qu'une si grande bêtise se reproduise. C'est ce que redoute Éric-Emmanuel Schmitt à ces propos : « *je ne sais pas comment se déroulera la troisième guerre mondiale, je suis sûr qu'il n'y aura pas de foule pour commenter la quatrième* ». ³¹⁹ Si l'on a la chance de se rendre compte de cette situation à l'avance, il faudra donc faire quelque chose. Dans sa posture de philosophe et de dramaturge, il essaye de penser le monde en le représentant. Ceci constitue en fait un appel fort à l'évitement du pire. C'est sûrement dans cette optique qu'il tente de calmer le jeu. Si la religion est promotrice des valeurs morales, il va falloir qu'elle prêche le bon exemple. Il est inquiétant, voire catastrophique d'assister à la montée de l'hégémonie des courants de pensées religieuses sans intervenir. L'extrémisme tend à devenir la chose la mieux partagée dans les regroupements, la religion a pour objectif de prôner la bonne conduite morale en vue de promouvoir la paix, car le diable ne lâche pas prise.

Dans la représentation de sa manière de penser le monde, le dramaturge ne manque pas de faire valoir l'intelligence humaine à travers laquelle il déjoue les plans diaboliques par sa dénonciation. Il développe dans son imaginaire un conflit dans lequel Dieu est absent. Autrement dit, c'est un déferlement du « *Diable sans le bon Dieu* ». ³²⁰ Il a besoin d'être rassuré puisqu'il n'a plus de rôle à jouer. Les hommes, livrés à eux même, font déjà tout le travail pour lui. Ils se déchirent, se confrontent négativement et naturellement sans son implication. Michel Meyer s'interroge sur ce fait : « *Quel rôle y a-t-il encore pour le Diable si les hommes, livrés à eux-mêmes, font tout le travail pour lui, se déchirent et se détruisent naturellement, sans son intervention ?* ». ³²¹ Dans le jeu, il cherche juste à se rassurer que le monde se porte mal : « *nous*

³¹⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.97.

³²⁰-Michel Meyer, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.89.

³²¹-Idem.

*avons actuellement plus de quinze guerres sur le globe, assez salement ravageuses grâce aux progrès techniques ; un bon million de situations tendues qui font plusieurs morts et quelques blessés graves par mois ».*³²²L'auteur a fort raison de s'inquiéter puisque la religion qui est supposée réguler cette situation est prise d'assaut par des confrontations inter-religieuses. Cela pose le problème des conflits idéologiques. Quel peut être le nœud de la confrontation qui caractérise les différents mouvements ? Existe-t-il un Dieu ? Ou encore, y a-t-il un Dieu pour chaque religion ? L'hypothèse qui se dégage de ces interrogations indiquerait qu'il n'y aurait pas une pluralité de Dieu, mais il n'y aurait qu'un duel entre le bien et le mal. L'objectif de ce chapitre réside dans la recherche et le regroupement des motifs liés à la religion. Nous les rangerons afin de dégager le sens de ce conflit. L'exploration de la question de la finalité de l'existence nous propose une démarche hypothético-déductive. Toutefois, nous nous appuierons sur la première étape d'étude que préconise Charles Mauron : la superposition des œuvres théâtrales de l'auteur. Dans cette opération, il sera question d'organiser les thèmes qui dégagent une proximité avec des conflits idéologico-religieux. Pour y parvenir, nous explorerons d'abord le duo « bien-mal » telle qu'elle figure dans l'imaginaire de l'auteur, puis nous passerons par l'étude de la liberté qui ressort comme enjeu du conflit schmittien pour enfin arriver à son concours sur le sens de l'existence humaine. Nous insisterons par exemple sur l'épuisement de la justice.

I. LE DUO « BIEN-MAL » DANS L'IMAGINAIRE

Pour aborder les textes d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'on doit bien se préparer à la rencontre de la démarche interrogative qui semble être sa base inventive. La question de l'être suprême nous ouvre une piste de réflexion axée sur une interrogation plus ou moins intéressante : y aurait-il un Dieu pour chaque religion ? L'auteur pose un problème actuel. À travers la philosophie qui nourrit son œuvre littéraire, il ne tente pas de répondre à cette question à l'aide d'un discours vain qui produirait des définitions vides abstraites et définitives, mais il cherche à l'éclairer sur le processus de transformation négative que subissent les hommes au nom de la religion. Dans son introduction, Michel Meyer estime que : « *Éric-Emmanuel Schmitt, lui, refuse la désespérance du XX^e siècle [...]* ». ³²³Ce serait la raison pour laquelle il s'adosse sur son œuvre, qu'elle soit romanesque ou dramatique pour « revisiter » les grandes religions (le Christianisme, le Judaïsme, le Bouddhisme et l'Islam).

³²²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., p.237.

³²³-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.9.

Plusieurs étymologies du mot religion sont transmises dans la littérature latine de l'Antiquité. Les plus récurrentes aujourd'hui sont « *Relegare* » signifiant relire et « *religare* » désignant « relier ». Ces étymologies se trouvent dans les œuvres de Cicéron où il se penche particulièrement sur « *relegare* ». ³²⁴Servius quant à lui, cite « *religare* ». ³²⁵Lactance a défendu l'étymologie « *religare* », contre celle donnée par Cicéron, ³²⁶et Saint Augustin qui propose des interprétations de l'une et de l'autre. ³²⁷

Ces deux acceptions reposent sur les idées de « *lien* » ou de « *relecture* ». Lactance et Saint Augustin, lorsqu'ils écrivent que religion vient de relier « *religare* », font observer que la religion devrait être « *ce qui relie à Dieu et à lui seul* », ³²⁸c'est la raison pour laquelle ils rejettent la religion entreprise comme lien social.

Reprenant les mots de Cicéron, Saint Augustin pense que religion est « *diligence par opposition à négligence* ». ³²⁹Il épouse par ailleurs l'idée de relecture comme « *relecture de, Dieu en soi* », ³³⁰une médiation. Il intègre dans ses positions étymologiques sur la religion l'idée de choix : pour lui, la religion est « *un choix renouvelé de Dieu* ». ³³¹

En principe, il n'y a aucun argument décisif qui permet de comprendre si l'une des étymologies est « vraie », ni pour déterminer si l'une est plus romaine ou chrétienne que l'autre. L'étymologie « *relegare* » ³³²est beaucoup plus admise dans les études francophones d'aujourd'hui, pourtant « *religare* » ³³³trouve tout son sens dans les études Anglophones. En, examinant ces deux étymologies, l'on se rend compte que la relation avec l'être suprême est au centre de la réflexion. L'auteur pose la question de la religion sous l'angle le plus radical du problème. Il évoque l'athéisme de manière à interpeller les religions monothéistes à la tempérance, au pardon et au respect des autres. L'artiste trace un point de convergence sous-jacent indéniable : dans la plus profonde des réflexions, toutes les religions concourent à promouvoir le bien contre le mal. Pour lui, défendre radicalement sa position n'a rien de convaincant puisque les notions de « bien » et de « mal » semblent subjectives. Ce qui compte,

³²⁴-Cicéron, *De natura*, Deorum, 2, 28,71.

³²⁵-Servius, *commentaire de l'Eneide, livre VIII*, V.345 : “religioid est metus, ab eo. Quod mentem.

³²⁶-Lactance, *Institution divines*, IV, 28,3-16. Lecture sur le site de l'Antiquité Grecque et latine.

³²⁷-Saint Augustin, *La cite de Dieu*, X, 3 ; Les rétractions, I, XIII, 9 ; De la vraie religion, 55, 111, et 113, Quant. Anim., 36,80.

³²⁸-Idem.

³²⁹-Servius, *commentaire de l'Eneide, livre VIII, Op. Cit.*, Quod mentem.

³³⁰-Cicéron cité par Servius, *commentaire de l'Eneide, livre VIII, Op. Cit.*, 2, 28,72.

³³¹-Saint Augustin, cité par Servius, *commentaire de l'Eneide, livre VIII, Op. Cit.*, 36.80.

³³²-Idem.

³³³-Idem.

c'est plutôt ce qui permet de vivre ensemble. Ceci rejette la logique de « *chacun pour soi* »³³⁴ portée par la théorie de la « *com-pé-ti-ti-vité* »³³⁵ développée par François de Maigret.

En réponse à l'Hégémonie religieuse qui constitue l'actualité du monde contemporain, où l'on assiste à la défense du catholicisme contre le judaïsme, le bouddhisme contre l'Islam et vice-versa. L'auteur propose une démarche axée sur la tempérance. Il s'inspire régulièrement de cette guerre extrémiste qui s'est cruellement manifestée au cours des dernières années avec plusieurs attentats, et particulièrement en France. Le journal *Le monde*, dans sa Une du 08 janvier 2015, révèle le tout premier et le plus meurtrier des trois attentats survenus en France au cours de ce mois visant le comité de rédaction de « *Charlie Hebdo* » ; ces attaques terroristes des 7,8 et 9 janvier 2015 ont visé le journal suscité. Ces tueries, perpétrées par les frères chérif et Saïd Karachi qui se réclament de l'Organisation terroriste islamiste Al-Qaïda dans la péninsule Arabique, font office de ce « *dérèglement religieux* »³³⁶ qui appelle de tous ses vœux, une reconsidération de l'existence de Dieu. L'artiste souligne l'objectif de toutes les religions qui repose sur le combat contre le mal afin que le bien s'épanouisse. C'est ce que Michel Meyer valorise en ces termes : « *ce sont les religions. Elles s'ouvrent sur les évidences qui les dépassent comme l'est le bien en dépit de la mort, de la maladie, de la vieillesse et du désespoir [...]* Toutes les religions s'épuisent à vouloir résoudre ». ³³⁷Éric-Emmanuel Schmitt envisage un syncrétisme religieux dans le combat contre le mal. Ce serait pour cette raison que l'incarnation de Dieu dans *Le Visiteur* prend l'image d'un inconnu, il ne s'agit ni d'Allah, ni de bouddha, ni de Jésus, ni de Marie... Aucune religion ne peut prétendre revendiquer sa divinité, si oui, ce serait par le bien qu'il incarne universellement. L'auteur réaffirme par ce procédé le sens de son conflit qui semble viser la régulation, puisqu'il a envisagé une œuvre éclectique. Toutefois, il a manifesté le christianisme dans *Oscar*, le Bouddhisme dans *Milarepa*, le Judaïsme dans *L'enfant de Noé* et l'Islam dans *Monsieur Ibrahim*. À chaque fois, nous constatons l'absence d'un Dieu formel dans ses créativités liées à la métaphysique.

I.1. Héroïsation du scientisme

Dans *L'École du Diable*, l'écrivain pose les signes de l'Athéisme. Le Dictionnaire français le définit comme « *la croyance à la non-existence de Dieu* ». Cela se manifeste chez l'auteur par un développement ostentatoire de la logique scientiste. Il a emprunté le même

³³⁴-Jean-Paul, Sartre cité par le site de la BNFA, page résumé sur l'être et le néant, Op. Cit., p.60.

³³⁵-Ibid., p.68.

³³⁶-Amin, Maalouf, 2009, *le dérèglement du monde*, Op. Cit., chapitre3.

³³⁷-Michel, Meyer, Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées, Op. Cit., p.12.

schéma que les auteurs des drames liturgiques. Autrement dit, il expose deux forces contradictoires (le bien et le mal) qui s'affrontent perpétuellement.

Au moyen âge, le jeu d'Adam³³⁸ a consisté à représenter le péché originel à travers lequel Dieu (*Figura*)³³⁹ et le Diable (*Diabolus*)³⁴⁰ s'affrontent. En opposant ces deux puissances antithétiques, l'auteur reconnaît Dieu, comme le symbole du bien et le Diable comme image du mal. L'existence de Dieu est apparente ici. Contrairement à ce dernier, l'écriture schmittienne nie l'existence de Dieu à partir du choix des actants. Il a évité l'opposition historique entre Dieu et le diable en axant sa démarche sur l'absence du premier. Il laisse sa scène au Diable et les stratégies qu'il développe afin d'influencer sur les pratiques contemporaines. À la place de *Figura*³⁴¹ dans le jeu d'Adam, le dramaturge a plutôt opté pour la science et particulièrement la médecine qui assure le combat contre le diable. Dans cette mise en scène, elle déprime âprement le Diable qui ne peut que compter sur ses lieutenants (Agaliarept, Sargatans, Nébiros et Caron).³⁴²

Représentée par le personnage du médecin, la science a réussi à stabiliser le Diable dans la souffrance de manière à le pousser à renoncer au mal. Dans un aparté entre le Médecin et le Majordome, l'écrivain exprime cette confrontation par la rigueur que déploie la médecine pour maîtriser le personnage diabolique.

Ténèbres

Quelques gouttes semblent suinter et tomber de murs qu'on ne voit pas.

On entend de lourdes portes qui se ferment en sonnant comme des glas ; puis des pas, des pas rapides sur un sol humide et métallique ; ils se répercutent en haut échos le long d'une cathédrale d'acier.

Enfin les pas de droite rejoignent les pas de gauche :

Le médecin rencontre le Majordome.

Le conflit est signalé par une redondance de la stichomythie interrogative.

LE MEDECIN. Eh bien ?

LE MEDECIN. Stationnaire

LE MAJORDOME. Sa température ?

LE MEDECIN. Mille

LE MAJORDOME. Mille ? Normale donc ?

³³⁸-Anonyme, 1150-1170, source *Ancien testament*.

³³⁹-*Idem*.

³⁴⁰-*Idem*.

³⁴¹-*Idem*.

³⁴²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable, Op. Cit.*, p.20.

LE MEDECIN. Normale

LE MAJORDOME. Ses battements de cœurs

LE MEDECIN. Normal

LE MAJORDOME. Quelle est votre conclusion ?

LE MEDECIN. Dépression.³⁴³

Le scénario de cet échange est porté par la didascalie qui présente l'engagement du Médecin et le Majordome qui s'entretiennent en aparté afin de mieux vaincre mal. À travers des stichomythies, les actants s'activent à tisser un plan efficace pour déprimer le Diable, leur stratégie consiste à faire monter la température jusqu'à « mille »³⁴⁴ degrés. Nous lisons dans cette flambée de l'aiguille du thermomètre, l'extrême souffrance du Diable dans le but de le pousser à la renonciation du mal. Cette situation laisse entrevoir la puissance et l'efficacité de la science face au diable. Dans *le jeu d'Adam*, « *Figura* » n'a pas réussi un tel exploit. C'est ainsi que nous voyons en la logique schmittienne, une héroïsation de la médecine qui a réussi à conduire le diable à l'abandon du mal.

LE DIABLE sort de l'ombre, cassé par la douleur.

LE DIABLE. La banalité. Nous clapotons dans la banalité, je m'enlise, j'étouffe.

LE MAJORDOME. Votre diablerie vous ne pouvez dire que cela. Tout est pour le pire dans le pire des mondes possibles

LE DIABLE. Il n'y a plus d'avenir pour nous. Le mal est fini.³⁴⁵

La situation dramatique est déclenchée par la sortie du diable de l'ombre et présentant les signes d'une douleur accrue. L'aparté du médecin et le Majordome fonctionne bien. Cette analyse nous permet de voir comment l'artiste régresse face à l'existence de Dieu pour se fier à la puissance et à l'efficacité de la médecine à résoudre le problème historique de l'humanité : l'épanouissement de l'Être. Seulement, la science suffit-elle pour mener à bien l'abolition du mal ?

I.2. Le théisme opportuniste

Le théisme peut être défini comme une croyance fondée sur la reconnaissance de l'existence de Dieu. Larousse le souligne en ces termes : « *une conception qui affirme l'existence d'un Dieu à la fois personnel, unique et cause du monde* ». ³⁴⁶ Il n'est pas uniquement religieux, il peut aussi être philosophique. Parmi les formes de théisme, on peut notamment

³⁴³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., PP.220-234.

³⁴⁴-*Ibid.*, p20.

³⁴⁵-*Idem.*

citer le déisme (théisme irrégulier) que développe Éric-Emmanuel Schmitt. Il profite de ce fait pour souligner la science comme un phénomène contemporain qui participe à la démission de Dieu dans les affaires des hommes. Son absence a laissé l'humanité dans la confusion. Le mal se mêle au bien et vice versa. Cela est entrevu dans ces propos de Michel Meyer : « *Le Diable est triste : on ne le reconnaît plus comme tel. Il est repoussé dans l'invisible, avec Dieu, son œuvre diabolique est méconnue* ». ³⁴⁷ Pour lui, la démission de Dieu serait une stratégie ayant pour but l'exposition du diable.

Dans *Le Visiteur*, le dramaturge construit son intrigue autour du docteur Freud, c'est un psychanalyste juif de renom qui subit les affres de la gestapo, qui agite sa famille par l'antisémitisme. Le viol, la violence et les tueries constituent leur mode opératoire. En juin 1938, les troupes hitlériennes ont envahi l'Autriche en persécutant le vieux Freud qui se trouve inquiet pour sa fille. Ce personnage Athée et scientifique, s'efforce à raisonner les nazis par des théories psychanalytiques afin d'envisager une solidarité avec eux. Il s'adosse sur l'internationalisation de la science pour fonder sa pensée.

Freud est pris d'une quinte de toux encore, plus douloureuse.

ANNA. Signe le papier, papa, que nous puissions partir !

FREUD. Ce papier est infâme.

ANNA. Grâce à tes appuis de l'étranger, nous avons la chance de pouvoir quitter Vienne et officiellement. Dans quelques semaines, il faudrait fuir. N'attends pas que cela devienne impossible.

La modalité interrogative revient.

FREUD. Mais, la solidarité ?

ANNA. Solidarité avec les nazis ?

FREUD. Avec nos frères, nos frères d'ici, nos frères qu'on vole, qu'on humilie, qu'on réduit à néant. C'est un privilège odieux que de pouvoir partir.

ANNA. Tu préfères être un juif mort ou bien vivant ? S'il te plaît, papa, signe. ³⁴⁸

La didascalie d'entrée indique clairement le gène du docteur Freud à abandonner sa conviction scientifique tel qu'envisage Anna. Les deux personnages engagent un dialogue en aparté, à l'insu du Nazi ; celui de dire chacun à son tour, le caractère scientifique qui favoriserait la sédentarité d'une part et l'immigration d'autre part. Anna avance l'argument de l'internationalité de la science. Elle appelle son père à penser à ses « *appuis de l'étranger* ». ³⁴⁹ L'on peut entrevoir en cette idée, une omniprésence de la science sur la scène internationale.

³⁴⁷-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.91.

³⁴⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 133-134.

³⁴⁹-*Ibid.*, PP. 133-134.

Le docteur Freud à son tour contrattaque ce point de vue en réaffirmant son engagement, sa loyauté et sa solidarité envers la société scientifique juive qui est volée, violée, humiliée par les Nazis. Éric-Emmanuel Schmitt a fondé son imaginaire sur le souvenir de l'orgueil l'humain qui a endeuillé le monde. Étant en partie mère de cette catastrophe, la science (formule mc^2)³⁵⁰ a favorisé l'arrogance de l'homme de manière à effacer l'être suprême. La logique schmittienne a parodié l'histoire du péché originel de façon à construire un affrontement entre la science et la logique diabolique (tuerie, viol, vol, violence, etc.). L'homme désespère de plus en plus face à cette situation.

La question de l'existence de Dieu apparaît accidentellement dans la démarche de Freud. C'est après l'échec du scientisme que les personnages de l'auteur reconnaissent l'existence de l'être suprême. Le hasard reste le terme clé qui caractérise le théisme schmittien. La rencontre du divin relève d'un changement énigmatique qu'il construit autour de son intrigue. Nous pouvons ainsi penser qu'il parodie Denis Diderot en ces propos : « *Diderot rencontre Dieu par hasard. L'existence ou l'inexistence de Dieu ne sont pas le point de départ de sa méditation. S'il se retrouve Athée, c'est presque sans l'avoir voulu...* ». ³⁵¹Pour ce dramaturge, la question de Dieu ne survient que lorsqu'un problème présente une impossibilité de résolution. On peut dans cette logique, prendre l'exemple de l'Église contemporaine qui est plus dénommée en centre de solution qu'un lieu d'adoration. Dans *Le Visiteur*, Freud se retrouve dans une situation de désespoir, car sa fille Anna est enlevée par la gestapo. C'est dans un jeu de stichomythie que l'auteur a exprimé la brutalité avec laquelle le Nazi emmène la fille de Freud.

LE NAZI. Je l'emmène!

ANNA. Oh bon ?

LE NAZI. À la gestapo! [...]

FREUD. Ne faites pas ça! Ne faites pas ça! [...]

Le nazi s'approche, la main relevée pour la frapper.

FREUD. Ma petite fille !

LE NAZI. À la gestapo ! Je l'emmène à la gestapo !

ANNA. C'est cela, va grossir le troupeau : tu te sentiras plus fort.

LE NAZI. Regarde là bien une dernière fois, le juif [...]

*Il emmène Anna en la tirant violemment par le bras.*³⁵²

³⁵⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.28.

³⁵¹-Idem.

³⁵²-Idem.

Ce dialogue illustre la brutalité qui caractérise l'enlèvement d'Anna Freud. La didascalie de la fin indique clairement l'impuissance de l'homme de science à éloigner cette diablerie qui menace l'existence de sa fille bien-aimée. Il a essayé le dialogue qu'il considère comme meilleure arme scientifique contre le mal, mais ça n'a rien changé de la brutalité que porte cette action. Il ne faut qu'attendre le hasard pour redonner espoir à « Freud ».

Le hasard constitue le terme central qui préside l'axe discursif de la thématique du théisme dans ce créneau. L'écriture du divin est inspirée du théisme de Denis Diderot. En fait, dans *Les pensées philosophiques*³⁵³, il n'aborde le sujet de Dieu qu'en réaction à d'autres discours sur ce dernier. Chez l'auteur, l'axe discursif repose sur un théisme ponctuel. Pour mieux se faire comprendre, nous pouvons prendre l'exemple du chrétien qui ne va à l'église qu'en cas de problème, autrement dit, celui-ci considère l'église comme un autre centre de solution. Ce genre de fidèle ne croit en l'existence de Dieu qu'en situation de désespoir.

À la scène quatre, dans *Le Visiteur*, le dramaturge illustre son axe discursif par la rencontre hasardeuse entre l'inconnu et le scientifique Freud. Cette venue constitue un coup de théâtre du fait du mystère et l'énigme qui entoure cette visite. À travers la didascalie de la scène d'entrée, Éric-Emmanuel Schmitt nous fait état de ce mystère :

L'inconnu repousse les doubles rideaux et apparaît brusquement. Sa venue doit sembler à la fois naturelle et mystérieuse. Il est élégant, un peu trop même : frac, gants, cape, canne à pommeau, on dirait un dandy qui sort de l'opéra.

Il regarde Freud avec sympathie. Celui-ci se sentait observé, se retourne. [...] Freud se lève brusquement, s'appuyant sur le bureau.³⁵⁴

La rencontre du docteur Freud avec l'inconnu est marquée par les marques de Dieu. Il est entouré par l'énigme, le mystère, l'omniprésence, l'omniscience et l'étrangeté. Désespéré par l'arrestation d'Anna, Freud reçoit la visite d'une personne qu'il ne reconnaît pas. Pareille situation crée une confusion inéluctable et conduit Freud à la colère que l'écrivain indique dans les prochaines didascalies : « *l'inconnu sourit, peu disposé à répondre. Freud n'y tenant plus, ouvre alors le tiroir de son bureau et en extrait un revolver* ». ³⁵⁵Cette tendance rejette énigme et mystère. D'où l'affront du Docteur Freud. Plus loin le docteur Freud déclare habilement la chute de la science dans le but de résoudre son problème.

³⁵³-Denis, Diderot, 1747, cité par Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.98.

³⁵⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.144.

³⁵⁵-Idem.

[...] il n'Ya plus de docteur Freud... guérir les autres... croyez-vous que soigner les autres m'empêche, moi de souffrir ? Il est même des soirs ou j'en veux presque aux autres de les voir sauvés ; je suis si seul, moi, avec peine. Sans recours...³⁵⁶

Cette réplique indique cette décadence de la science comme démontrée dans *L'École du diable*. L'héroïsme de la médecine étant dans le maintien du diable à une température élevée (« mille »³⁵⁷ degrés) afin de le rendre inefficace. Le diable intensifie la réflexion afin de découvrir les nouvelles stratégies pour pouvoir intégrer les pratiques contemporaines. La raison pour laquelle les lieutenants lui ont proposé d'empiéter sur le terrain de la science et particulièrement celui des théories philosophiques dans le but de maintenir les conflits constants. Ils estiment par exemple que : « la mondialisation de l'économie est égale à la « mondialisation du conflit [...] ».³⁵⁸ Dans l'imagination schmittienne, les disciples du diable ont organisé la chute de la science par l'inflation de la philosophie qu'ils font valoir en ces propos :

SARGATANS. Il ne faut pas, votre diablerie, il faut là où les hommes ne nous attendent plus : dans les esprits.

LE DIABLE. Que proposez-vous ?

SARGATANS. Changer leur regard sur le mal.

LE DIABLE. C'est-à-dire ?

SARGATANS. D'abord vous supprimer.

LE MAJORDOME. Pardon ?

Sargatans prend la parole :

SARGATANS. Il faut ôter sa réalité au mal, qu'on ne le voit plus, qu'on le nie. Tenez, nous vous proposons trois stratégies. À toi, Nébiros. Je suis une théorie selon laquelle le mal n'existe pas. Chacun cherche toujours à faire quelque chose de bien. Et, si ce n'est pas le bien en soi, chacun désire quelque chose de bon pour lui. Bref le bien et le bon, voici les deux objectifs de l'individu imaginez votre diablerie : à partir du moment où l'homme pense cela, le mal n'est plus qu'un accident de parcours, une erreur de jugement, une peccadille, un dysfonctionnement passager, une mouche qui s'égare ? Le mal devient négligeable, violé de son poids illusoire. Le facteur reste innocent.

LE DIABLE. Brillant ! Comment appelles-tu cela ?

NEBIROS. L'idéalisme. Croyez-moi, si les consciences humaines s'endorment ainsi dans leurs célébrations, nous pouvons nous y infiltrer, y prendre toute la place et y travailler durablement.

LE DIABLE. Et toi, Sargatans ?

³⁵⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.144

³⁵⁷-*Ibid.*, p.236.

³⁵⁸-*Ibid.*, p.237.

Il décline sa stratégie.

SARGATANS. Je suis une théorie selon laquelle le mal n'est jamais qu'un moindre mal. Un mort vaut mieux que cent ; une petite guerre vaut mieux qu'une grande ; un otage exécuté vaut mieux qu'un conflit ouvert ? Je suis le mal à la petite semaine, le mal préventif : une condamnation à mort, même celle d'un innocent, à une valeur d'exemple et d'intimidation ; la vérité ne compte pas, seulement la vraisemblance de l'ordre. Je purge. Je fais le mal pour éviter un mal plus grand. Je noie le mal dans l'océan du relatif, je détermine, je soupèse, je minimise. Tout se calcule. Il n'Ya plus de mal, seulement des chiffres, des stratégies. J'analyse, je ne sens rien, je n'ai pas de regard moral, je suis...

Le diable interagit sans transition.

LE DIABLE. Tu es ?

SARGATANS. Le pragmatisme.

LE DIABLE. Es-tu sûr que cela fasse une théorie ?

SARGATANS. Certain. La froideur et l'absence de sentiments chez les hommes, cela passe facilement pour de l'éthique.

LE DIABLE. (*À Agaliarept*). Et toi ?

AGALIAREPT. Je suis une théorie selon laquelle un mal n'est jamais volontaire, mais provient d'un ailleurs non humain.

LE DIABLE. Là, tu exagères, ce n'est pas crédible.

Agaliarept prend la parole à son tour :

AGALIAREPT. Si. Les vraies raisons d'un acte mauvais demeurent tapies dans une zone d'ombre de l'esprit, des ténèbres, quelque chose comme ici, qu'on pourrait appeler inconscient. Si l'homme tue, si l'homme vole, c'est par manque d'amour. Il a derrière le crane un carrefour inconnu traversé de pulsions violentes dont certaines vont s'exprimer sous de fausses, mais il sera convaincu que ce n'est pas lui, sa conscience, qui agit, mais son inconscient, une bête inonde en lui. [...]

LE DIABLE. Et tu appelles cela ?

La réponse suscite un comique de situation.

AGALIAREPT. La psychologie.

Le diable éclate de rire [...] le diable a retrouvé son allégresse.

SARGATANS. L'homme se pare d'une conscience intellectuelle

NEBIROS. Il déclare ne plus jamais faire le mal. Jamais coupable. Jamais responsable [...]

AGALIAREPT. L'invisible, votre diablerie, c'était cela, la solution !

SARGATANS. (*Gaffeur*) oui, l'invisible, comme lui là-haut.³⁵⁹

³⁵⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable, Op. Cit.*, PP.237-241.

Dans un déploiement de son imaginaire créatif, Éric-Emmanuel Schmitt décrit l'origine de la rencontre accidentelle avec l'être suprême, ce à travers la chute de la science soutenue dans le dialogue qui précède. Les propositions des lieutenants du diable sont alléchantes. L'infiltration du domaine scientifique est un succès. L'homme scientifique se retrouve dès lors sans arme, puisque son argument le plus solide est miné. On voit un lien subtil entre les deux textes : une attention particulière admet que Freud, personnage de *Le Visiteur*, va, sous prétexte de la chute scientifique se fier aux déclarations de l'inconnu.

Le vieux Freud est situé entre confusion et embarras. Sa fille Anna devra être sauvée des mains des troupes nazies. Mais, la science, seul argument pour lequel il a confiance a chuté par le phénomène d'infiltration par le diable. Avec un peu d'attention, il constate l'omniscience de l'inconnu. En ce moment, Freud devient vulgaire et croit au miracle qu'il faudrait opérer pour sauver sa fille. Pour lui, Dieu est un être qui réagit en dernier ressort en produisant ce qui est au-delà de l'entendement humain.

FREUD. Alors si Dieu était en face de moi, ce soir, un soir où le monde pleure et ma fille est prise dans les griffes de la gestapo, je préférerais lui dire : « tu n'existes pas ! Si tu es tout puissant, alors tu es mauvais ; mais si tu n'es pas un Dieu à la hauteur de Dieu. Il n'est pas nécessaire que tu sois. Les atomes, le hasard, les chocs, cela suffit bien pour expliquer un univers aussi injuste. Tu n'es, définitivement qu'une hypothèse inutile ! »

La rétorque simple.

L'INCONNU (*doucement*). Et Dieu vous répondrait sans doute ceci : « si tu pouvais voir, comme moi, à l'avance, le ruban des années à venir, tu serais plus virulent encore, mais tu détournerais ton accusation vers les vrais responsables » [...]

FREUD. (*Effrayé*). Je n'ai pas voulu cela.

*Freud se rend alors compte qu'il vient de parler à l'inconnu comme s'il était Dieu. Il se prend la tête entre les mains, gémit et tente de se maîtriser.*³⁶⁰

Dans son théâtre de mots, le dramaturge décrit le théisme de Freud par cette croyance au miracle. Celui qui pourrait l'aider à libérer Anna. Il croit que son visiteur est Dieu ; à ce titre, il organise un chantage à travers lequel il demande à l'inconnu de démontrer sa puissance par un miracle : la libération d'Anna.

FREUD. Si vous êtes Dieu, prouvez-le ! Je ne crois que ce que je vois.

L'INCONNU. Pardon ?

FREUD. Je ne vois qu'un homme.

L'INCONNU. Il a bien fallu que je m'incarne. Si je m'étais manifesté en araignée, ou en pot de chambre, nous ne serions pas sortis de l'auberge.

³⁶⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP.192-193

FREUD. Faites un miracle.

L'INCONNU. Vous plaisantez ?

Freud ne se laisse pas distraire par la question.

FREUD. Faites un miracle ! [...]

L'INCONNU. Le miracle serait que vous me croyiez.

FREUD. Chiche ! Ridicule ! (*Cédant brusquement*) eh bien soit ! (*Il semble réfléchir.*) Vous êtes prêts ? Vous voulez bien me tenir la canne ?

*Il tend sa canne à Freud qui, par réflexe, la saisit : à cet instant, la canne se retrouve, se transformant en gros bouquet de fleurs. Freud a un moment de surprise, voire d'émerveillement. L'inconnu éclate de rire devant la mimique de Freud.*³⁶¹

Nous entrevoyons la croyance douteuse de Freud qui est portée par la libération d'Anna. L'inconnu a cédé au chantage en réalisant un miracle qui ne va pas dans le sens des attentes de Freud. Mais il comprend qu'il est en face de Dieu. Fort de cette évidence, il cherche à comprendre comment le mal peut continuer à exister quand un être suprême observe impuissamment. L'inconnu répond à cette préoccupation à travers ce dialogue :

L'INCONNU. Faux. Le moment où j'ai fait les hommes libres, j'ai perdu la toute-puissance et l'omniscience. [...]

FREUD. Et pourquoi l'avoir fait, ce monde ?

L'INCONNU. Pour la raison qui fait faire toutes les bêtises, pour la raison qui fait tout faire, sans quoi rien ne serait... par amour.³⁶²

La liberté est le motif sur lequel repose toute prise de position idéologique. Cela s'observe dans la première réplique du dialogue cité ci-haut. Selon l'inconnu, l'homme naît libre de choisir l'orientation de son existence. Quant à Dieu, Freud a accidentellement cru à son existence. L'arrestation d'Anna l'a rendu vulnérable et il est désormais prêt à accepter la réalité de Dieu dans le seul but de sortir sa fille de la Gestapo. Il faut aussi insister sur l'argument que l'inconnu a avancé. Pour lui, Dieu a nié l'égoïsme en créant le monde pour mettre la paix, la communion, l'harmonie... en exergue. Il a résumé toutes ces raisons en un seul mot : l'amour.

II. LE SENS DE L'EXISTENCE

La réflexion sur l'utilité de la vie est un débat ancien. Dans l'histoire des cultures humaines, plusieurs courants intellectuels (philosophiques, artistiques, religieux, scientifiques) se sont penchés sur cette question en la traitant chacun en sa manière. C'est pour cela qu'on voit émerger plusieurs approches et des réponses différentes.

³⁶¹- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.33.

³⁶²- *Ibid.*, p.193.

La philosophie fait de l'existence humaine une « *pensée essentielle* ». ³⁶³C'est en fait un sujet qui ne devrait pas échapper à toute réflexion évolutive. Ce raisonnement semble inhérent à l'être humain. Arthur Schopenhauer le montre en ces propos : « *qui ne s'interroge pas est bête, car le souci constitutif de toute une vie est celui de son sens* ». ³⁶⁴Le sens de l'existence constitue le sujet essentiel de plusieurs domaines de connaissance. Nous ne pouvons pas nous étendre exhaustivement sur ces différences acceptions. Ce qui est important pour notre travail c'est de relever que tout tourne autour de l'origine, la nature et la finalité de l'existence humaine. C'est un vieux sujet métaphysique qui s'engage généralement à partir d'un questionnaire : d'où venons-nous ? Où allons-nous ? Pourquoi existons-nous ?

Si la science se penche notamment sur les origines de la vie sur terre, plusieurs religions répondent que le sens de la vie réside dans la portée de nos actes, dans l'attente du jugement divin après la mort. Dans le prolongement de cette « *pensée essentielle* », ³⁶⁵Éric-Emmanuel Schmitt a posé le problème en confrontant deux doctrines historiques afin de ressortir sa démarche : l'humanisme et le matérialisme.

L'humanisme est selon *Le Robert* « *une théorie, une doctrine qui place la personne humaine et son épanouissement au-dessus de toutes les autres valeurs* ». ³⁶⁶C'est un mouvement qui existe depuis la renaissance (milieu du XV^e et début du XII^e siècle). Quant au matérialisme, *Larousse*, ³⁶⁷évoquent « *une doctrine basée sur un état d'esprit orienté vers la recherche des satisfactions matérielles, de plaisirs* ». ³⁶⁸Ces deux doctrines partagent le concept « *d'épanouissement* » ³⁶⁹que recherche la pensée. Nous voudrions comprendre laquelle des deux doctrines peut-elle mieux conduire l'homme contemporain vers un épanouissement acceptable. L'analyse de cette question appelle aussi à la compréhension du mot existence. C'est la raison pour laquelle le Dictionnaire français *Larousse* définit « *existence* » ³⁷⁰comme « *le fait d'exister, d'avoir une réalité* ». ³⁷¹Parler de son sens induit la manière de vivre qui peut prendre l'allure humaniste ou matérialiste.

L'auteur pose les questions contemporaines sur l'utilité de l'argent par rapport aux relations intersubjectives. L'argent constitue-t-il une barrière entre les hommes ? C'est cette question qui nourrit la lecture de *Golden Joe*, où il présente un monde dominé par le culte de

³⁶³-Jean, Grondin, 2003, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Paris, Bellarmin (présentation en ligne), p.6.

³⁶⁴-Arthur, Schopenhauer, 1818, cité par Jean Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Op. Cit., p.9.

³⁶⁵-Jean Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Op. Cit., p.6.

³⁶⁹-Arthur, Schopenhauer, 1818, cité par Jean Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Op. Cit., p.9.

³⁷⁰-Jean Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Op. Cit., p.8.

³⁷¹-Idem.

l'argent, la compétitivité qui a remplacé toutes les autres valeurs morales. C'est ainsi qu'il rejette de prime à bord, la théorie humaniste. Joe, le personnage central, « *le spéculateur aux doigts d'Or* »³⁷² suscite plusieurs interrogations sur le sens de l'existence. Penchons-nous d'abord sur l'origine de Joe : D'où vient-il ?

II.1. La fugacité de l'être

L'existence de Joe est illustrée par la vanité. D'entrée de jeu, l'auteur questionne l'origine de l'être. Pour Joe, il est né d'un père (père Joe), fortuné qui meurt en laissant au passage un empire financier « *en plein cœur de la city Londonienne* ». ³⁷³ Il a passé sa vie à compter dans l'achat des devises. Il ne s'est jamais posé la question sur son être. La mort a mis fin à toutes ces considérations et sa fortune est léguée à son fils Joe. Sa mort interpelle le personnage central d'Éric-Emmanuel Schmitt sauf s'il est bête. Telle est la logique d'Arthur Schopenhauer qui déclare que : « *qui ne s'interroge pas est une bête, car le souci constitutif de toute vie humaine est celui de son sens* »³⁷⁴. La bêtise de Joe est illustrée dans ce passage par l'héritage matériel et spirituel. On se rend compte qu'il ne s'est pas posé la question de savoir d'où vient-il ? Si tel était le cas, il aurait saisi la vanité des valeurs matérielles. La scène première de la pièce annonce une compétitivité financière et une exploitation abusive de l'homme en vue d'obtenir la performance de son empire.

1

Salle des transactions-nuit.

Salle des transactions de la banque Danish, en plein cœur de la city Londonienne. Il est quatre heures du matin. Guilden et Rosen, deux courtiers, sont entrain de surveiller les cours mondiaux de bourse sur leurs ordinateurs. Derrière eux, un mur d'écrans vidéo portant de multiples informations clignotantes.

La pression monte.

GUILDEN. New York ferme.

ROSEN. Tokyo ouvre. (Au téléphone.) Oui, j'achète. (À Guilden.) New York, combien à la fermeture. (Au téléphone.) Vendez.

GUILDEN. 4,28

ROSEN. (Au téléphone.) Non, je ne vends qu'à deux cents. (À Guilden.) C'est gentil. (Au téléphone.) Oui pour vingt milles. (À Guilden.) Et toi, tu as fait combien ?

GUILDEN. 5, 2

ROSEN. Mmmm... (Au téléphone.) D'accord, j'attends confirmation. [...]

³⁷² -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.11.

³⁷³ -Ibid., p.9.

³⁷⁴ -Arthur, Schopenhauer, 1818, cité par Jean, Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique* Op.Cit., p.9.

JOE. (*Objectif*). Vous débutez comme un mauvais, pas comme un bon. Regardez votre volume de transaction. Il est ridicule.

GUILDEN. J'ai voulu être prudent.

Joe de persister.

JOE. Timoré, plutôt. Pourquoi vous ai-je engagé ? Parce que vous êtes jeune. Or, vous vous comportez comme un vieux : vous avancez à pas comptés, vous prenez des assurances, vous équilibrez vos risques... vous manquez singulièrement d'inexpérience. [...]

JOE. Je ne crois qu'au ciel géométrique. Toutes les courbes d'étude montrent que le 16 novembre la bourse de Tokyo fait sa plus belle progression. Même pointe depuis trente ans le 16 novembre ! Plus fort volume de transaction ! Plus forte hausse ! C'est statistique.

JOE. [...] vous possédez la vérité, mais vous voulez, en plus, savoir pourquoi elle est vraie ? Vous êtes bien ! Allez dormir une heure.³⁷⁵

La scène première schmittienne séduit le lectorat et /ou le spectateur par l'obscurantisme qui nourrit l'existence humaine. D'entrée de jeu, il s'appuie sur la didascalie d'exposition pour indiquer le caractère nocturne de la scène. Cette obscurité annoncée d'entame serait un signe qui prédit l'inconscience de Joe puisque la couleur noire symbolise généralement la tragédie. Dans *la théogonie d'Hésiode*, Nyx (la nuit) est fille de chaos. Elle est souvent représentée sur un char tiré par quatre chevaux noirs. La nuit est a priori négative, car il peut symboliser les ténèbres, le sommeil de l'âme. En effet, la nuit énoncée d'entame de cette pièce indique un voile qui sombre sur la conscience de Joe. Il est causé par le sommeil qui fait obstacle à la lucidité de Guilden, Rosen et éventuellement Joe. On peut penser que cette nuit symbolise l'inconscient, la force de l'instinct et des passions qui se caractérisent dans ce dialogue par une démarche de plus en plus capitaliste, au mépris des valeurs humaines.

Dans ce théâtre de mots, l'action est portée par le travail acharné de Guilden et Rosen contrôlant des bourses dans leurs ordinateurs, mais aussi au téléphone. L'on note une exploitation abusive de l'homme. Ces deux employés travaillent nuit et jour, sans interruption, le patron ne leur donne qu'une heure de sommeil par jour par peur de contracter la baisse du rendement. Nous notons des conditions déshumanisantes qui entourent leur travail. L'essentiel de leur patron n'est que poursuite de ses objectifs qui ne sont que rendement et compétitivité de l'entreprise. Il souligne à ce titre que : « *vous débutez comme un mauvais pas comme un bon. Regardez votre volume de transactions, il est ridicule* ». ³⁷⁶ Avant cette déclaration, le

³⁷⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt. *Golden Joe*, Op.Cit., PP.6-15.

³⁷⁶-*Ibid.*, p.12.

dramaturge a garanti dans une précision didascalique qui indique que tel est l'objectif de ce personnage.

Dans la théorie Marxiste du salaire, Jean-Pierre Daubigney et Georges Meyer proposent une lecture intéressante de la force de travail qu'ils comparent au salaire du travailleur. Pour eux, le salaire est « ...le nom particulier donné au prix de la force de travail appelé d'ordinaire *prix du travail*, il n'est que le nom donné au prix de cette marchandise particulière... ».³⁷⁷ La force de travail est qualifiée de marchandise, dans leur logique. Cette définition illustre la conception de Joe. Pour lui, le rendement d'un employeur est supérieur à sa survie. On note la construction des jalons déshumanisants de l'emploi. Il hérite cela de son défunt père qui ne pensait qu'à avoir de l'argent. Joe semble ne pas s'interroger sur son origine. Il aurait constaté qu'il ne vient que du « *néant* ».³⁷⁸ La mort du père Golden annoncé dans ce créneau illustre la vanité de l'existence dès l'entame de la pièce. Si l'argent tel que perçu par Joe ne peut pas dédouaner l'homme de la mort, la question de l'être devient une évidence. Qui sommes-nous au juste ?

Dans la description de la condition de l'homme moderne, Éric-Emmanuel Schmitt s'est inspiré sur *Hamlet*.³⁷⁹ Il reconfigure les situations shakespeariennes (le fantôme du père sur les écrans de la city, la trahison de la mère, l'hésitation) les personnages tels que (Hamlet, Ophélie, Gertrude, etc.) ; le théâtre dans le théâtre. Autrement dit, il organise une activité audiovisuelle dans son théâtre. Il retravaille subtilement sur les grandes sentences shakespeariennes (« *être ou ne pas être* »³⁸⁰) pour asseoir sa propre pensée. Fidèle à sa démarche, il dit lui-même avoir créé :

Un monde hyperbolique, un monde d'experts, de technocrates et de Golden boys où le profit règne ; où seul vaut l'argent, où les rapports sont fonctionnels, où l'intérêt règne tout échange, où l'efficace triomphe ; où l'élément humain n'est qu'une technique de communication que l'on apprend dans les manuels de management.³⁸¹

Cette chosification de l'homme renoue avec la question sur ce qu'est réellement l'existence. Se penchant sur cette problématique, nous constatons la sagesse avec laquelle ce dramaturge rejette « *le monde de l'instantané, de l'ici et de maintenant, du bruit, le monde d'aujourd'hui effrayé comme l'ancien par les silences infinis* ».³⁸² Il inscrit alors l'existence

³⁷⁷-Jean Pierre, Daubigney et Georges, Meyer, 1980, *La théorie Marxiste du salaire*, l'actualité économique, 56 (1), 60-79 <https://doi.org/10.7202/600889> ar. p.61.

³⁷⁸-Jean-Paul, Sartre, 1943, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, p.18.

³⁷⁹-William, Shakespeare, 1603, *Hamlet*, Londres, spinelle, p.9.

³⁸⁰-*Ibid.*, p.17.

³⁸¹-Acte de colloque dir. Par Antony Soron, *Eric-Emmanuel Schmitt : La chair et invisible*, Op.Cit, p.14.

³⁸²-*Ibid.*, p.15

dans le sursis de sa fiction en suggérant l'être de l'autre comme « *l'avenir de l'homme* », ³⁸³ou tout du moins celui de l'expression de l'être : l'homme ne peut exister que par rapport à l'autre.

Éric-Emmanuel Schmitt fait de Joe l'image de la réussite, du calculateur, stratège uniquement soucieux de s'enrichir, indifférent à toute émotion ou tout sentiment. Même sa pulsion naturelle telle la sexualité, il n'en accorde qu'une place comparative à la simple gymnastique. Joe a dans cette logique, construit sa société de manière à façonner sa mère (Meg), qui l'a robotisé afin de l'épargner des angoisses et la culpabilité qui la dévore elle aussi parce qu'elle a trahi le père de Joe. Or l'auteur va dérégler cette mécanique parfaite par les apparitions du fantôme du père sur les écrans des ordinateurs, puis l'assassinat accidentel d'un enfant viendra ébranler Joe en le conduisant dans le monde des odeurs.

Salon de Meg -----Intérieur nuit. [...]

Joe. Entre silencieusement et la regarde un temps.

MEG. (*Remarquant sa présence*). Ah ... enfin...

JOE. Qu'est-ce que tu fais, mère ?

MEG. (*Elliptique*). Je lutte (*se retournant vers lui*) où étais-tu ? La banque t'a acheté cet après-midi... [...]

JOE. Je marchais dans Londres... (*Expliquant à Meg interloquée*) ... marcher... au pied devant l'autre et l'autre encore, devient... [...]

JOE. Contre quoi luttas-tu ?

MEG. Contre l'âge... Il paraît que la peau se retend sous l'effet de la douleur [...]

La douleur agit sur Joe en remplaçant les velléités matérialistes par des interrogations à caractères humanistes telles qu'on peut observer dans l'extrait suivant :

JOE. (*Haussant les épaules*). La subtilité des femmes m'assomme. (*Un temps*). De quoi mon père est-il mort ?

MEG. (*Rapide*). Embolie pulmonaire.

JOE. C'est héréditaire ?

Meg se dresse et s'approche de lui

MEG. Pourquoi dis-tu cela ?

La simplicité de la réponse marque le tournant du scénario.

JOE. (*Naïvement*). Les odeurs... depuis cet après-midi, je suis asphyxié par les odeurs... un relent de pourriture qui me poisse les poumons... J'ai du mal à respirer...

MEG. L'embolie n'est pas une maladie héréditaire. [...]

JOE. [...] J'ai écrasé un enfant, cet après-midi. En voiture.

MEG. Mais non !

³⁸³-Arthur, Schopenhauer, 1818, cité par Jean, Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Op. Cit., p.12.

JOE. (*Plein d'espoir*). Il n'est pas mort ?

MEG. Si, mais j'ai donné l'argent à la mère, elle n'a pas porté plainte, elle a dit que l'enfant était tombé d'une fenêtre. Tout est arrangé. Il n'y a plus de problème

JOE. Il est mort ?

Meg expose sa cruauté.

MEG. [...] La vie n'est facile pour personne. Quant à Arthur, je l'ai licencié tout à l'heure, c'est une histoire réglée... où étais-tu passé ?

JOE. [...] Je n'avais plus que mes pieds qui fonctionnaient... un pied devant... ensuite l'autre... puis le premier... Après je me suis rendu compte que la nuit était tombée... Je suis venu ici... Je pensais à mon père...

MEG. Quel rapport avec ton père ?

JOE. Cette odeur ne me lâche plus, l'odeur de l'enfant sur la chaussée...

MEG. Ne te laisse pas aller... Quitte Londres, va te reposer quelque part... [...]

JOE. Tu as raison.

Il regarde la psyché de Meg. [...]

Ce dialogue repose sur une confrontation de l'éducation de Joe avec sa réalité sociale. Il y découvre un grand fossé et Meg s'active à lui expliquer la source de cette situation. Elle fait valoir cela en ces propos :

MEG. Mon petit Joe, je t'ai élevé pour le bonheur... rien que pour le bonheur... je t'ai fait pousser droit, pas de doute, pas de sentiment, ni rires, ni larme, aucun état d'âme, rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et soigne le cœur...

Je vais te dire le secret des mères, mon Joe : jamais aucune mère n'a souhaité que son fils devienne un homme... Non... Jamais... Une mère peut-elle dire à son fils que plus tard il souffrira, qu'il aimera sans être aimé, humilié, bafoué, détesté, méprisé, seul, perdu ? ... Quelle mère voudra dire à son fils qu'il sortira de la vie comme un vaincu, battu par le temps et détruit par la mort... Y a-t-il une mère qui tient ce petit bout de chair rose contre elle, lorsqu'elle regarde ses grands yeux clairs qui ne voient que depuis quelques jours, lorsqu'elle embrasse cette bouche humide et tendre, y a-t-il une mère qui a le courage d'annoncer l'avenir et son cortège d'horreurs ? Le premier acte d'amour d'une mère est le mensonge. Je t'ai tenu, enfant, contre moi...

Elle poursuit que :

Je t'ai donné la vie, pas la mort ! C'est là le deuxième secret des mères, mon Joe : les mères n'élèvent pas leur fils pour en faire des hommes, mais des mâles... Durs, abrupts, sans états d'âme, du muscle brut qui désire et qui veut. Pas de place pour le flou, l'hésitation, la

rêverie... L'intelligence est féminine, mon Joe, je ne le souhaite à personne ; la force est masculine, et le calcul aussi... Je t'ai élevé pour vaincre, viril, machinal ? Reste là où je t'ai posé... Je t'ai élevé comme un mâle, mon fils... Ne te laisse pas débiter pour les questions... (*Elle le serre contre elle.*) Tu es mon œuvre... Je suis fière, et parfois je t'envie... Je t'envie ce bonheur auquel accèdent les puissants : une vie d'homme sans rien d'humain... (*Elle l'embrasse.*) Ne touche pas mon œuvre. (*Elle se lève et continue, persuasive, autoritaire, hypnotisante, remettant Joe dans son personnage.*) Tu as été bien élevé mon fils, dans la religion de l'argent, la seule qui borne l'angoisse et indignes les souffrances. L'argent, la monnaie des vainqueurs... Tu construis, tu entasses, tu gagnes ! [...] ton existence ne se réduit pas à une longue suite norme de jours, mais trace de chemin de ta réussite. [...] Tu règnes, mon fils, et ton règne prospérera sans fuir tant que tu y tiendras Dollars, yens, roupies, crois-en ta mère, l'argent est le seul remède objectif contre la condition féminine.³⁸⁴

La scène 10 de la pièce schmittienne s'ouvre avec la nuit symbolisant l'obscurité qui structure la hiérarchie que Joe attribue aux valeurs morales. Pour lui, l'argent peut résoudre tous les problèmes de l'univers. L'écrivain laisse entrevoir cette logique dans l'assassinat d'un enfant qui a failli coûter la fuite de Joe pour Birmingham. Par le supposé pouvoir de l'argent, Meg a payé le silence de la mère de la victime, dans la même mouvance, elle a aussi licencié Arthur (le chauffeur). Par des procédés de corruption, Meg a tenté de dégager cette situation aux abords de son fils qui longe déjà les murs londoniens à pieds. Cet assassinat a vidé Joe de tout son contenu qu'il ne lui reste plus que ses membres inférieurs. Dit-il à cet effet : « *je n'avais plus que mes pieds qui fonctionnaient... un pied devant... ensuite l'autre...* ».³⁸⁵ Cette souffrance a indubitablement une portée positive dans le sens de l'existence de Joe. Il sort de sa « *bêtise* »³⁸⁶ et se remet en question, d'abord sur son origine, c'est la raison pour laquelle les répliques de Joe sont illustrées par une redondance de points d'interrogation qui marque son réveil sur la question du sens de son existence. S'exclame-t-il : « *De quoi mon père est-il mort ?* », ³⁸⁷« *Pourquoi dis-tu cela ?* », ³⁸⁸« *Il n'est pas mort ?* », ³⁸⁹« *il est mort ?* »³⁹⁰« *où étais-tu passé ?* ». ³⁹¹Cette modalité interrogative marque le début de la lumière symbolisée par les étoiles, la lune qui éclaire les ténèbres qui ont couvert la pièce depuis le début. L'artiste repose le coup de théâtre qui intervient ici sur le phénomène de la mort.

³⁸⁴ Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., PP.58-64

³⁸⁵ *Ibid.*, p.60.

³⁸⁶ Arthur, Schopenhauer, 1818, cité par Jean, Grondin, *Du sens de la vie : Essai philosophique Op. Cit.*, p.120.

³⁸⁷ Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe Op.Cit.*, p.59.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.60

³⁸⁹ *Idem.*

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ *Idem.*

En effet, la mort du père a consacré à Joe l'administration de l'empire financier de la city londonienne. À la scène 10, nous constatons que l'assassinat de l'enfant par Joe marque le début de sa prise de conscience face aux autres valeurs. Pris de panique, de peur et de remords, Joe se pose des questions sur le sens de son existence. Il cherche à comprendre d'où vient son attachement profond à l'argent. Il ne comprend pas toujours pourquoi il demeure insensible à la condition féminine. Il est à cet effet tourmenté et hanté par l'odeur humaine. Dans *Essais sur les principes de la psychanalyse*³⁹² de Jacques Atlan, l'odeur est liée au souvenir. C'est un indice qui annonce l'état de la mémoire de l'individu. À un moment de l'existence qui reste gravée en lui de manière inconsciente, il questionne la source et le sens de la sienne. Il veut comprendre pourquoi il a grandi sans comprendre la valeur humaine.

Pour répondre à moult préoccupations de Joe, Meg éloigne toute considération déterministe à travers une tirade. Pour elle, le sens de l'existence est fils de l'éducation. Si Joe est un personnage exagérément matérialiste, ce serait du fait de son éducation familiale. Sa vie est construite autour de plusieurs mensonges. Elle affirme à cet effet que : « *le premier acte d'amour d'une mère est le mensonge* ». ³⁹³Pour elle, le souci de voir son enfant épanoui sans entrave l'a conduit à élever un être étroit. Elle déclare à cet effet que : « *je t'ai fait pousser droit, pas de doute, pas de sentiments, ni rires, ni larmes, aucun état d'âme rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et saigne le cœur...* ». ³⁹⁴Éric-Emmanuel Schmitt fait redouter les points de suspension dans cette tirade pour marquer les secrets qui restent cachés dans la réponse de Meg. Elle montre que le sens d'une existence repose sur l'éducation qui selon sa logique demeure le moule de l'être. L'auteur relève la souffrance, les affrontements interindividuels et les conflits comme une situation qui participe à la construction d'une société durable. La difficulté ressort comme un détail qui conditionne le sens de l'existence de manière à véhiculer la valeur d'autrui. Si l'odeur de l'être humain semble réguler le sens de l'existence ici, quelle est la finalité de l'existence humaine ?

II.2. La finalité de l'existence

Le dramaturge pose la nature de l'existence sous le prisme de l'éducation. Il aborde à ce titre la question de son objectif, voire de sa finalité avec une sagesse reposant sur le sens religieux. En se basant sur la définition de l'existence citée ci-haut, elle se réfère à « *la vie considérée dans sa durée* ». ³⁹⁵Elle appelle à regarder dans la direction des actes posés pendant

³⁹²-Jacques, Atlan, *Essaie sur les Principes de la Psychanalyse, Op. Cit.*, p.49.

³⁹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op.Cit.*, p.62.

³⁹⁴-Idem.

ce temps. Cette valeur laisse entrevoir la notion de jugement en considérant la liberté qui caractérise l'homme moderne dans son identité. Il montre cela dans une réplique de l'inconnu qui incarne accidentellement Dieu dans *Le Visiteur*.

FREUD. Tu es tout-puissant !

L'INCONNU. Faux. Le moment où j'ai fait les hommes libres, j'ai perdu la toute-puissance et l'omniscience, j'aurai pu tout contrôler et tout connaître d'avance si j'avais construit les automates. La liberté qui ressort ici est le motif qui, selon l'inconnu, fonde un jugement dernier. Elle déresponsabilise à cet effet l'être suprême. dit-il à cet effet :

L'INCONNU. J'ai fait l'homme libre.

FREUD. Libre pour le mal !

L'INCONNU. [...] Libre pour le bien comme pour le mal, si non la liberté n'est rien.

FREUD. Donc vous n'êtes pas responsable ?³⁹⁶

L'écrivain montre le dynamisme qui caractérise l'homme. Il est libre de basculer vers le mal comme vers le bien, cela relève de son plein droit. Selon lui, cela suppose aussi une justice suprême qui ne régule pas la situation instantanément, mais procédera par un jugement dernier. Quand Golden Joe s'est rendu compte de cette évidence, après plusieurs interrogations, il a compris la valeur de l'autre dans l'existence humaine. L'artiste fait de l'intersubjectivité, un sujet indispensable à la nature et à la finalité de l'existence. Ainsi, il assoit son imagination de l'objectif de l'existence sur une probable dernière rencontre entre l'homme et Dieu. Il le soutient en ces mots : « *cet être qui n'existe que pour rencontrer Dieu après sa mort* ». ³⁹⁷ Cette conception chrétienne est aussi partagée dans l'Islam. Tout revient à exprimer que l'homme a été créé par Dieu (Allah) pour l'adorer de manière exclusive. Ainsi, Allah souligne dans le Saint Coran :

Et je n'ai créé les djinns et les hommes que pour qu'ils m'adorent. Je ne cherche pas d'eux une subsistance ; et je ne veux pas qu'ils me nourrissent. En vérité, c'est Allah qui est le grand pourvoyeur, le détenteur de la force, l'inébranlable. ³⁹⁸

Ceci témoigne du sens de l'existence. Ces différentes conceptions de l'existence (chrétienne et musulmane) font de la vie, une période d'examen, de tentation et de dynamisme qui conditionnent l'existence après la mort. Ibn Kathir interprète ce verset de manière à légitimer la résurrection et le jugement dernier. Il affirme que :

³⁹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.62.

³⁹⁷-Père Bernard, Sesboié, 2004, « *Le sens de la résurrection de Jésus* », La croix, en ligne, modifié le 04/04/2012.

³⁹⁸-Saint Coran, Sourate 51, versets 56 à 58.

Le sens de ce verset est qu'Allah a créé les créatures afin qu'elles l'adorent sans associer. Ceux qui lui obéissent seront récompensés par les meilleures récompenses, tandis que ceux qui lui désobéissent subiront de sa part les pires des châtements.³⁹⁹

Le dramaturge s'est subtilement inspiré de ces évangiles pour confronter l'humanisme au matérialisme qui gouverne la cité londonienne. La hantise de Joe pris par l'odeur humaine le mène vers la repentance. Il sort du capitalisme exacerbé pour développer les valeurs humanistes. Pour y parvenir, il requestionne son éducation qui « *le fait pousser droit [...] pas de sentiment, ni vie, ni larmes, aucun état d'âme [...]* ». ⁴⁰⁰Il était fait automate, pour la conquête, la compétition et la recherche effrénée du matériel, et éventuellement le pouvoir. Au contact du monde extérieur, il tend à revenir. La vie en société se révèle comme l'examen essentiel concourant à la vie éternelle. Pour y parvenir, l'écrivain énonce le principe de l'amour du prochain.

Il fonde son imaginaire sur l'altérité et sur l'évangile selon Saint-Jean. Il envisage la vie éternelle par rapport à l'amour de Dieu qui commence par l'altruisme. L'apôtre Jean rapporte les paroles de Jésus sur l'amour pouvant conduire à la vie éternelle. Il indique deux axes : l'un horizontal et l'autre vertical. La première repose sur la considération de son prochain qui conditionne l'amour de Dieu. Autrement dit, pour envisager l'amour vertical (amour de Dieu), il faut commencer par l'horizontal. Dit-il à cet effet : « *Afin qu'ils soient un comme nous sommes un-moi en eux, et toi en moi- afin qu'ils soient parfaitement un, et que le monde connaisse que tu m'as envoyé et que tu les as aimés comme tu m'as aimé* ». ⁴⁰¹L'amour qu'on évoque ici ne se retrouve pas dans le désir charnel, mais la substitution de « *l'ordre du moi, par l'ordre du toi et de lui de façon à faire un véritable nous* ». ⁴⁰²La puissance de l'imaginaire schmittien ressort dans la réplique qui constitue le « *Mea Culpa* » ⁴⁰³d'Arthur (chauffeur de Joe). Ce faisant, il dévalorise l'argent, minimise la pauvreté en énonçant la valeur qu'il accorde à la condition humaine.

ARTHUR (*lentement, en regardant le feu*). Je n'ai pas d'argent, je n'en ai pas besoin. Je n'ai pas de métier, je n'en ai pas besoin. Par contre, avant que je ne devienne assassin, j'avais quelque chose que vous m'avez fait perdre, que je ne retrouverai pas, quelque chose dont j'ai besoin : la dignité humaine.

³⁹⁹-Tafsir Ibn Kathîr, *Exégèse*, la sourat Adh Dhariyat, p.98.

⁴⁰⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe Op.Cit.*, p.59.

⁴⁰¹- *Sainte Bible nouveau testament*, Jean 17. 23, Bible-ouverte.ch.

⁴⁰²-Gabriel, Madinier cité, 1938, par Jacques Atlas, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.47.

⁴⁰³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op.Cit.*, p.70.

JOE. Mais arrêtez ça, vous allez foutre le feu à la banque !⁴⁰⁴

L'artiste décrit la chute psychologique d'Arthur comme un enfer, une souffrance semblable au « *tribunal de crabe de Frantz* », ⁴⁰⁵personnage mystérieux de Jean Paul Sartre. Le poids de la cruauté qu'il a réalisé à l'humanité cause sa chute psychologique. Il considère moins l'argent que la dignité humaine. Cette réplique conforte la logique interrogative d'Éric Emmanuel Schmitt. C'est ainsi qu'il écrit la remise en question de la démarche de Joe. Il entame cette réplique par une didascalie qui indique le feu dans la banque. Dans *La psychanalyse du feu de Bachelard*, ⁴⁰⁶ le feu est à la fois symbole du diable et aussi un élément purificateur. Il supprime tout en désodorisant le milieu. Par exemple en agriculture, il détruit les herbes inutiles en enrichissant la terre. Pour lui, « *quand le feu se dématérialise, il devient esprit* ». ⁴⁰⁷La présence du feu dans la didascalie d'entame est certainement un signe précurseur du changement, un coup de théâtre. L'on peut envisager une probable purification de Joe de la part de la consommation de sa chose la plus aimée (la banque). Nous pouvons par la même occasion voire la chute de son matérialisme au profit de la considération de l'homme. Cependant, le dialogue qui a suivi la didascalie ne se limite qu'à l'impulsion de sa remise en question. S'il a compris qu'il vient d'un homme mort, et qu'il est tout de même assassin, à quoi renvoie son existence ? Ou encore, à quoi se rapporte la dignité humaine ?

Éric-Emmanuel Schmitt décrit la condition humaine sous fond d'introspection qui débouche sur un ensemble d'aveux salvateurs de Joe. L'humanité de ce personnage naît des interrogations qui se formulent sur son origine. Après plusieurs tentatives, il cherche à comprendre l'origine de la mort de son champion (son père). C'est à la fin de la scène 13 qu'il comprendra le dynamisme qui caractérise l'existence. L'auteur situe cet épisode à cheval entre l'amour et la répulsion.

Ils restent un instant un instant l'un contre l'autre. Leurs corps sont tendus, entre la répulsion et le désir.

JOE. De quoi son père est-il mort ?

MEG. De m'avoir découverte avec ton oncle, au lit. D'avoir découvert que ça le faisait souffrir. D'avoir découvert qu'il m'aimait. ⁴⁰⁸

⁴⁰⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.70.

⁴⁰⁵-Jean-Paul, Sartre, *Les séquestrés d'Altona*, Op Cit., p.72.

⁴⁰⁶-Gaston, Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Op. Cit., chap VII.

⁴⁰⁷-Idem.

⁴⁰⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.87.

Le nœud du scénario de cet échange repose sur la didascalie d'entame. L'auteur la situe dans un rapprochement du mal et du bien. Joe et Meg se trouvent dubitatifs sentimentalement et proche du corps. On sent qu'ils se situent à la frontière de deux mondes. La divergence s'annonce par la répulsion qui se confond au désir. Cette situation pousse Joe à l'interrogation, celle de la source de la mort de son père. Il découle de la réplique de Meg que le père Golden est mort de la découverte de l'infidélité, l'adultère et l'amour de sa femme qu'elle était. C'est à partir de là que Joe se rend à l'évidence du dynamisme de l'homme et de sa trahison. Cette scène marque dès lors le début d'une nouvelle vie : Joe abandonne le bureau des transactions. C'est la chute du matérialisme qu'Éric-Emmanuel Schmitt souligne dans cette réplique de Weston, comptable de la banque :

Il faut intervenir, madame. La banque est à l'abandon. Depuis que monsieur Joe déserte, le volume des transactions a baissé de soixante pour cent. Il est malheureusement irremplaçable. La confiance s'effrite et nos gros clients menacent de lâcher.⁴⁰⁹

La connaissance de la vérité sur la mort de son père et la cruauté de sa mère percent le mystère de l'hypocrisie des hommes. Joe s'est rendu compte que son père n'est pas seulement devenu misanthrope comme Alceste chez Molière,⁴¹⁰ ou encore Abel Znorko,⁴¹¹ mais il a passé toute une vie vierge, sans humanisme. Ce faisant, Joe comprend que le monde demeure dynamique. Pour trouver le bien, il faut aller à sa recherche : c'est la chute du matérialisme. Cela a provoqué chez Joe la montée du sentimentalisme. À cet effet, il déclare que : « *depuis que j'ai des sentiments, je ne les cache plus. Y compris les mauvais* ». ⁴¹² Dans la confrontation du matérialisme et de l'humanisme, l'artiste insère l'expression sentimentale comme un élément relai, constituant la frontière entre ces deux sommets opposés. Joe s'illustre dès lors par ses états affectifs dans la conduite de son existence. Au contact du monde extérieur, Joe remarque que plusieurs personnes meurent de faim par manque de moyen financier, pourtant, lui, il détient de tonnes qu'il n'utilisera jamais. Il reste attentionné aux conseils d'Arthur, son ex-chauffeur qui stipule que : « *Pour la lutte contre la faim, soyez généreux pour que la mort le soit moins... [...] Soyez généreux* ». ⁴¹³ Joe est illustré à partir de la scène 14 par le désenchantement, il a ainsi une bonne capacité d'écoute, il affirme aussi son amour pour Cecily qui lui donne aussi les conseils allant dans le même sens que son chauffeur.

⁴⁰⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op.Cit.*, p.88.

⁴¹⁰-Molière, *Le Misanthrope, Op. Cit.*, p.12.

⁴¹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques, Op. Cit.*, p.17.

⁴¹²-*Ibid.*, p.91.

⁴¹³-*Ibid.*, p.90.

Il manifeste ainsi son humanité par l'intermédiation qu'il initie entre lui, Arthur et Cecily. L'avis des autres, peu importe leur classe, commence à compter dans la démarche de ce personnage machinal. Il peut déjà aimer, respecter sans prendre en compte le rendement que lui rapporte son entourage. À cela, s'ajoute le partage d'argent aux nécessiteux. Il sollicite l'aide de Cecily et d'Arthur afin d'étendre l'impact de cette action humanitaire : Dit-il à Arthur afin de donner à plus de personnes possibles : il affirme à ce titre : « *C'est l'heure de la distribution ! Avec ma carte magique, je vais tirer de l'argent et le donner à ceux qui seront là ! [...] qui vient avec moi ?* ». ⁴¹⁴ Le désenchantement s'illustre dans cette réplique à travers la modalité interrogative qu'il utilise pour s'adresser à son entourage. Il cesse de donner les ordres et se range dès lors dans le sillage du respect de la liberté de son chauffeur. Il rejette formellement le matérialisme à ces propos : « *Tais-toi. Tu ne te rends plus compte de la chance que tu as de n'avoir pas d'argent* ». ⁴¹⁵ Sur fond de la recherche de l'amour entre les hommes afin d'envisager une vie éternelle, Joe a renoncé au matérialisme radical. À partir du sentimentalisme, il découvre l'odeur humaine. Il va se livrer à une série d'interrogations qui dégagera l'hypocrisie des hommes, leur chaleur et leur portée sur l'existence. L'on peut l'estimer chanceux, car sa repentance fait de sa conscience « *l'idole d'un crépuscule* ». ⁴¹⁶ Il meurt en joie et ne regrette que le temps passé à amasser de l'argent sans consacrer la majeure partie de son temps à l'être cher et pour la vie éternelle. Mais, le regret ne sera pas profond.

L'auteur envisage une vie après la mort, celle dans laquelle l'homme est jugé au prisme de ses actes sur terre. Il rejoint Jean-Paul Sartre dans sa célèbre pièce *Huis clos*. Il fait de la liberté un aspect important de la vie contemporaine. On peut assimiler ce concept au discernement qui use de la sensibilité et aussi de la raison. Le dynamisme qui le soutient et le définit est le catalyseur le plus probant qui rentre dans l'action individuelle. Nous venons de le voir dans l'existence de Joe, qui a manifestement eu un peu de chance de se repentir avant la mort.

Le dramaturge nous propose une réflexion intéressante sur la question de l'enfer, toutefois, ce sujet n'est pas nouveau. Jean-Paul Sartre dans son élan existentialiste, décrit l'enfer sur fond des relations intersubjectives. Pour lui « *l'enfer c'est les autres* ». ⁴¹⁷ Le regard social est un oppresseur automatique puisqu'il influence l'action humaine. Éric-Emmanuel Schmitt quant à lui propose aussi l'enfer comme des relations interpersonnelles, il repose sa pensée sur

⁴¹⁴- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.90.

⁴¹⁵-Ibid, p.101.

⁴¹⁶-Acte de colloque sous la dir. d'Antony, Soron, *Éric-Emmanuel Schmitt : La chair et invisible*, Op. Cit., p.56.

⁴¹⁷-Jean-Paul, Sartre, 1944, *Huis clos*, Paris, Gallimard, p.192.

la solitude, très loin de celui de *Frantz* qui décide délibérément de se claustre au plafond de l'appartement familial. L'auteur fait le portrait de David, un jeune qui de son vivant, a délibérément choisi d'être homosexuel. Depuis l'au-delà il exprime sa solitude, source de sa souffrance. Il n'a ni feu, ni instrument de torture : l'enfer c'est sa solitude. Dans cette mouvance, L'artiste mentionne le manque du repos de l'âme par cette course vaine de David qui entre sur scène en courant et cherchant un interlocuteur qui n'existe pas. Son essoufflement perpétuel illustre sa souffrance. La didascalie d'exposition montre cela en ces termes : « *David entre sur scène noire et vide. Essoufflé, il semble poursuivre un interlocuteur que l'on ne voit pas. La lumière le suit, n'éclairant que lui, comme un doigt qui souligne et en même temps isolé* ». ⁴¹⁸L'obscurité de la scène démontre la vie ténébreuse que mène David dans cet espace vide. L'absence de compagne attire l'attention sur la responsabilité qu'il a d'affronter tout seul le châtement promis par la transcendance. Il fait des efforts vains pour pallier cela : « *Il semble poursuivre un interlocuteur que l'on ne voit pas* ». ⁴¹⁹En ce moment, le dramaturge énonce encore un élément de la rêverie de Bachelard : le feu représente la lumière puisqu'il peut représenter le mal et le bien. Son feu symbolise un appel au repos de l'âme, cette lumière interpelle David à se remettre en question un instant. Ce faisant, il lance un regard rétrospectif sur sa vie mondaine, c'est ainsi qu'il se rend compte qu'il est en enfer : vient le temps des regrets.

Dans un monologue, il raconte ses souvenirs d'une vie libertine qui est la cause de sa situation actuelle. Il faut dire que le monologue est déjà une illustration parfaite de sa solitude. Il expose les causes en précisant que : « *Voyez-vous Monsieur, j'ai longtemps vécu sans m'en rendre compte* ». ⁴²⁰David accuse le libertinage comme base de sa souffrance infernale. La liberté qui est le motif du jugement suprême selon l'auteur a été très mal appréhendée par David. Il était libre de choisir sa sexualité ; c'est comme cela qu'il fût homosexuel libertin. Cela lui coûte l'enfer qui ressort dans cette logique par la solitude. Cette aperception propose une réflexion profonde sur la question de la justice.

III. L'HOMME FACE À LA JUSTICE

L'imaginaire de l'auteur fait émerger un principe selon lequel les actions humaines doivent être approuvées ou rejetées en fonction de leur mérite au regard de la vertu, de la morale (le bien), ou de toute autre norme de jugement des comportements. La justice est en ce sens,

⁴¹⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Bâillon Op. Cit.*, p.221.

⁴¹⁹-*Idem*.

⁴²⁰-*Ibid.*, PP.221-222.

un idéal estimé fondamental pour la vie sociale et la civilisation. Pour envisager une analyse porteuse de ce thème, il va falloir partir de sa définition étant donné qu'il est polymorphe. Il est abordé dans plusieurs domaines de la connaissance, raison pour laquelle nous partirons sur les bases de son étymologie afin d'arriver à notre orientation.

L'étymologie du mot « justice » est nouée à son histoire. Le droit romain, fondateur d premier justice-institutionnelle est aussi à l'origine linguistique du mot. En latin, la justice se dit « *justitia, ae* » (écrit dans cette langue « *justitia* »), nom féminin provenant de « *justus* » qui signifie « conforme au droit », ayant lui-même pour racine, « *jus - juris* » « le droit » au sens de permission, dans le domaine de la religion. Son étymon est parent avec le verbe « *jurare* », « jurer » qui désigne une parole sacrée, proclamée à haute voix. Proche, le mot « juge » renvoie au latin « *judex* » qui signifie « *celui qui montre* ». ⁴²¹

Le philosophe John Stuart Mill estime que le terme « justice » est dérivé du verbe latin « *jubere* » signifiant « ordonner, décréter ». Ce qui permet d'établir un lien entre l'ordre qui énonce le droit et le *juste* qui lui est conforme. La philologie moderne porte intérêt aux origines religieuses du terme, indiscutables ; il aurait ainsi pour racine le sanskrit « *ju* », qui se retrouve dans des termes comme « *jugum* » (le « joug ») ou le verbe « *jungere* » (« joindre, unir »), notions où domine le sème du sacré. ⁴²²

Néanmoins, d'autres orientations étymologiques sont avancées. Dans *Jus et le Code civil : Jus ou la cuisine romaine de la norme*, Robert Jacob suggère une étymologie formée à partir du mot « *jus* » (la sauce en latin). Elle est liée alors à la symbolique sacrificielle. Cependant, la *justitia* latine, ainsi que le *jus*, se sont de bonne heure séparés de la religion, même si les premiers textes, ceux des *douze tables*, par exemple, vouent les contrevenants à la malédiction : « *patronus si clienti fraudem fecerit, sacer esto* », soit : « *Si un client trompe son patron, qu'il soit maudit* ». L'étymon latin est conservé dans la terminologie juridique, à travers les notions de *jus cogens* (droit impératif en droit international), de *jus soli* (droit du sol) ou de *jus gentium* (droit des gens, des peuples). Nous observons un terme polysémique sur trois axes. La justice peut être envisagée comme une norme, un idéal et aussi une institution respectant et reconnaissant les droits et mérites de chacun.

Les différences faites entre les types de justice sont largement de rigueur dans la pensée actuelle et par extension dans l'imaginaire schmittien. En évoquant la liberté comme enjeu de

⁴²¹-Oscar, Bloch et Warburg, Von Wartburg (dir.), 2008, *Justice*, Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Dicos poche ». (ISBN 2130566219).

⁴²²-Michel, Blay, 2007, *Justice*, Dictionnaire des concepts philosophiques, Paris, PUF, coll., p. 459.

son conflit, il sait plus que nous que la justice est l'outil par excellence à même de favoriser l'éclosion de sa théorie de régulation. Il valorise à ce titre des notions fondamentales telles que l'équité, le bonheur personnel et collectif, l'égalité, etc. Cela repousse la thèse de Thrasymaque, personnage de *La République*⁴²³ que soutient Platon face à Socrate. Selon lui, la justice n'est que l'expression de l'intérêt du plus fort. C'est sûrement pour cette raison que John Rawls définit la justice comme « *la première vertu des institutions sociales comme la vérité est celle des systèmes de pensée* ».⁴²⁴ Au-delà du dénombrement de multiples tournures idiomatiques utilisant le mot « justice », comportant des sens et des situations d'usage différents, la justice est assise sur des bases philosophiques dont le développement témoigne de l'évolution de la pensée et des systèmes. L'auteur soulève la question d'une justice universelle indépendamment des sociétés humaines, c'est-à-dire une idée en soi, par opposition à une justice culturelle, c'est-à-dire une conception contingente. C'est certainement pour cela qu'il examine l'histoire afin de poser cette problématique.

Dans *La Nuit de Valognes*, *Don Juan* est un personnage mythique caractérisé par son libertinage seigneurial. À son imaginaire, il le met en scène dans un procès à travers lequel il devra être jugé pour ses séductions et déceptions historiques. La scène d'entrée est marquée par l'arrangement d'un procès prochain. On y perçoit la duchesse très engagée avec ses lieutenantes pour qu'il n'y ait pas d'erreur autour de la confrontation de ce personnage connu pour sa sagesse et sa subtilité à se délier de toute relation entreprise avec les femmes. L'abandon d'*Elvire*⁴²⁵ chez Molière, l'abus de *Dona Ana*⁴²⁶ de Pantoja la fiancée de *Don Luis*⁴²⁷ chez José Zorilla, sont deux cas parmi tant d'autres appelant Éric-Emmanuel Schmitt à ressusciter le problème de justice. Nous constatons un réel souci d'équité et d'égalité ou même de rétribution afin d'équilibrer la liberté, enjeu de son conflit. Il pose à travers l'extrait de la scène d'exposition de *La nuit de Valognes*, les circonstances de l'organisation d'un procès qui équilibrera désormais le sens de la vie dans la cité :

ACTE I

Le salon d'un château au milieu du XVIIIe siècle. Visiblement on a perdu l'habitude d'y venir, les meubles sont anciens, les tapisseries défraîchies, et l'on voit, çà et là, des draps protecteurs, de la poussière et des toiles d'araignée.

⁴²³-Jacques, Darriulat, 1942, *Platon, La République, Livre II*, [archive], sur www.jdarriulat.net (consulté le 27 septembre 2021).

⁴²⁴-John, Rawls, 1987, *La Théorie de la justice, traduit en français* par Catherine Audard, Paris, Editions du seuil, p.37.

⁴²⁵-Charles, Magnin, 1847, *Le Don Juan de Molière au Théâtre-français* [archive], en ligne.

⁴²⁶-José, Zorilla, 1844, *Don Juan Tenorio*, Tirso de Molina, Catedra, p.17, en ligne.

⁴²⁷-Idem.

Un escalier monte à un étage.

C'est la nuit au-dehors. On doit sentir alentour la froide obscurité de la plaine normande, le ciel noir et bas, et les clochers sans lune.

Scène 1

La comtesse entre en habits rouges, précédée de Marion, servante de la Duchesse. Elle découvre sans plaisir l'état de la pièce.

LA COMTESSE. Vous êtes bien certaine de ne pas vous tromper, ma fille ? Je suis la Comtesse de la roche piquet.

MARION. Je vais prévenir madame de votre arrivée.

La Comtesse alimente le dialogue par un jeu de question avec lequel elle parvient en même temps à orienter les réponses de Marion selon ses attentes.

LA COMTESSE. Non, je savais la Duchesse originale, mais qu'elle fut capable de donner des rendez-vous dans un débarras, je ne l'aurai pas soupçonné. Me demander de quitter Paris toute affaire cessante, sans un mot pour mon mari ou mes amants, passe encore, je dois bien cela à mon amitié. Mais me demander de venir ici, au plus profond de la Normandie ! Ces plaines interminables, ces arbres de pendus, ces maisons basses de cette nuit qui s'abat sans prévenir, comme une hache sur l'échafaud. A-t-on idée de mettre la campagne aussi loin de Paris ? *(Passant un doigt dans la poussière.)* Vous êtes sûrs que nous ne sommes pas à l'office ?

Cette question ne trouve pas de réponse précise.

MARION. Certaine, Madame, à l'office, vous vous croiriez à la cave.

LA COMTESSE. Alors je n'ose imaginer ce que l'on doit penser à la cave.

MARION. Madame la Duchesse n'a pas habité cette maison depuis trente ans...

LA COMTESSE. Elle avait raison.

MARION. ...et puis il y a trois jours, elle a décidé de revenir ici.

LA COMTESSE. Elle a eu tort, mais cette odeur, ma fille, cette odeur ?

MARION. Le renfermé.

La comtesse insiste.

LA COMTESSE. Comme c'est étrange ! De la pierre, du bois, du tissu... On a toujours l'impression, d'ordinaire, que se sont des humains qui se dégagent des odeurs, et voilà que des objets s'y mettent dès qu'on les laisse tranquilles... *(Elle regarde les meubles.)* Comme nos ancêtres devaient s'ennuyer... Pourquoi le passé semble-t-il toujours austère ?

MARION. Pardonnez-moi, Madame, mais j'entends une voiture.

LA COMTESSE. Comment ? Nous sommes plusieurs ?

Marion est déjà sortie. La Comtesse s'approche du feu pour s'y chauffer lorsqu'elle voit le portrait. Celui-ci reste caché au public.

LA COMTESSE. Mon Dieu ! Ce portrait...

Elle semble un instant paniqué, puis elle s'approche lentement pour le contempler d'un air mauvais. Elle siffle entre les dents.

LA COMTESSE. Ah ça !

On entend le tonnerre gronder et l'on comprend qu'un orage est entrain de déclarer au dehors.

Scène 2

La religieuse entre, grelotante suivie de Marion.

LA RELIGIEUSE. Mettez-moi près du feu, oui, là, près du feu. Je n'en puis plus, je suis moulue. (*Voyant la comtesse.*) Madame pardonnez-moi, je ne vous avais pas vue. Hortense de haute claire, ou plutôt, par la grâce de Dieu, sœur Bertille-des-oiseaux.

LA COMTESSE. Comtesse de la Roche-piquet.⁴²⁸

L'action du théâtre schmittien est définie majoritairement par le langage, chez lui la parole est action. Les rares actions que nous rencontrons sont décrites par les didascalies. Au cœur de ce dialogue du trio suscité, l'on voit un certain éloignement entre les protagonistes qui devrait selon la logique du procès qui s'annonce, voir dans le même sens. Aussi bien dans la situation du dialogue que de la pièce toute entière, l'on est face à un conflit mémoriel qui, selon les protagonistes, devrait se résoudre à l'issue du procès qui se prépare. Cela peut se dire en s'appuyant sur le décor planté par l'artiste à l'entame de l'acte I : « *Le salon d'un château au milieu du XVIIIe siècle. Visiblement on a perdu l'habitude d'y venir, les meubles sont anciens, les tapisseries défraîchies, et l'on voit, ça et là, des draps protecteurs, de la poussière et des toiles d'araignée* ». ⁴²⁹Cette didascalie présente sans détour la vieillesse et l'abandon qui encerclent le lieu qui devrait abriter le célèbre procès, rectificateur du cours de l'histoire. L'ancienneté des meubles, les toiles d'araignée et la poussière montrent comment l'on a abandonné ou mal jugé un sujet important sur lequel il devrait impérativement se repencher. Ce lieu a toute sa symbolique dans l'évènement qui va se produire. La réplique de Marion révèle que ce château est à l'abandon depuis trente ans. Si La Duchesse y « *a décidé de revenir ici* » ⁴³⁰ « *il y a trois jours* ». ⁴³¹Tout ceci trouve son sens, puisque La Duchesse, personnage qui n'intervient dans ce dialogue que par Marion envisage un procès commutatif ou correctif selon Adam Smith. Ceci sonne l'évacuation d'une intervention d'un arbitre allouant à chacun les biens en fonction de mérites qu'il détermine lui-même. C'est en principe « *un genre de justice qui fait*

⁴²⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP.9-12.

⁴²⁹-*Ibid.*, p.9.

⁴³⁰-*Ibid.*, p.10.

⁴³¹-*Idem.*

abstraction des mérites personnels pour déterminer selon une stricte égalité arithmétique ce qui est dû à chacun ». ⁴³² Et pour se faire, l'arbitre devrait être un leader charismatique neutre.

Le dramaturge construit l'intermédiarité qui pose le socle de l'autorité arbitrale de ce dialogue. Si La Duchesse reste la locomotive de cette démarche, sa voix dans cet échange est portée par sa « *jeune et jolie servante* ». ⁴³³ Elle est chargée de recevoir et renseigner les différents participants d'un procès qui exprime toute sa portée sur l'avenir d'un monde nouveau. Les distances parcourues et les difficultés rencontrées illustrent l'importance que les protagonistes accordent à la tenue de cette assise. La Comtesse est, quant à elle, partie de Paris sans prévenir pour se rendre à cette assemblée. Elle déclare que :

Je savais la Duchesse originale, mais qu'elle fut capable de donner des rendez-vous dans un débarras, je ne l'aurai pas soupçonné. Me demander de quitter Paris toute affaire cessante, sans un mot pour mon mari ou mes amants, passe encore, je dois bien cela à mon amitié. Mais me demander de venir ici, au plus profond de la Normandie ! ⁴³⁴

Cette déclaration pose l'idée de l'importance qu'elle accorde à ce procès. Mais aussi elle illustre l'influence que La Duchesse a sur La Comtesse et les autres protagonistes. Elle est surprise de voir qu'elle n'est pas la seule conviée à cette assise. L'écrivain a pris la parole dans une courte didascalie pour annoncer l'arrivée de La Religieuse qui fermera le creux du trio de ce dialogue. La sortie précipitée de Marion est le premier signe précurseur : « *On entend le tonnerre gronder et l'on comprend qu'un orage est entrain de déclarer au dehors.* », ⁴³⁵ c'est l'arrivée d'une autre amazone du procès de l'égalité. L'auteur s'appuie sur un élément de la rêverie de Gaston Bachelard pour exprimer la renaissance qu'indique ce procès. Dans les « *eaux composées* », ⁴³⁶ il traite de l'équilibre des liqueurs, de l'eau qui brûle, de l'eau pénétrée par la nuit, de la terre imbibée d'eau. Remontant vers les archétypes symboliques, il montre l'eau, le liquide comme nourrissant, abreuvant et souligne leur caractère maternel, féminin. Or la double personnification qui entoure l'apparition de l'eau dans la didascalie d'Éric-Emmanuel Schmitt pourrait symboliser le nettoyage, le lavage de cette injustice oubliée dans l'histoire. De ce point de vue, l'on peut parler de la pureté de l'eau ruisselante du ciel. La pluie symbolise en principe l'harmonie entre le ciel et ce procès historique qui va se dérouler sur la terre. Nous pouvons dire que le mouvement du haut vers le bas de la pluie représente les énergies féminines inconscientes

⁴³²-Michel, Villey, 2006, *La formation de la pensée juridique moderne*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige manuels », P.602. (ISBN 978-2130556855).

⁴³³-*Ibid.*, p.8.

⁴³⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.11.

⁴³⁵-*Ibid.*, p.10.

⁴³⁶- Gaston, Bachelard, 1942, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, p.12.

et passives de l'eau, transcendées par la conscience active du ciel, et évoqué par l'artiste à ces propos : « *On entend le tonnerre gronder et l'on comprend qu'un orage est entrain de déclarer au dehors* ». ⁴³⁷Le procès s'annonce comme un tournant décisif de la justice et de la rétribution de l'honneur de la gent féminine, raison pour laquelle La Comtesse veuille nous dire de faire attention de par la couleur de son costume : « *La comtesse entre en habits rouges* ». ⁴³⁸Elle symbolise la vitalité des énergies et des passions qui pourraient être dévorantes. Chez Gaston Bachelard, c'est la couleur de la combativité et de l'extraversion. C'est l'expression d'un ton impérial qui appelle au renversement des choses. Le rouge, couleur de sang est alors le symbole de la violence, de la haine, du meurtre, du carnage qui s'apprête dans les esprits. Ces signes précurseurs soulèvent vraisemblablement le problème de la justesse de la justice.

III.1. La justesse de la justice

La question de la justice posée par Éric-Emmanuel Schmitt renoue avec le contexte actuel où la corruption et plusieurs autres maux entravent le sens d'une justice objective. Dans ce texte, les moindres détails appellent à répondre aux grandes interrogations. Le sens de justice fait partie du domaine de l'intelligible et finit par être une pièce importante du passage du particulier à l'universel. Dans *La Nuit de Valognes*, le dramaturge aborde le problème de la justice avec un raffinement excessif de la pensée qui caractérise son écriture ; un rassemblement de femmes en Normandie pour affronter *Don Juan*, leur ex-séducteur, qui n'avait pas répondu de ses actes. L'éveil des consciences ressemble à une révolte et une vengeance. L'auteur nous invite donc à assister à un procès distributif qui va certainement révéler de fausses identités que l'histoire nous aurait omises. Dans la construction de l'autorité qui devra arbitrer la partie, l'écrivain retarde l'entrée de La Duchesse. Toutes les invitées plaignantes arrivent avant elles. Après *La Comtesse* et *La Religieuse* qui arrivent aux scènes 1 et 2, *Mademoiselle la tringle* suit à la scène 3 et *Madame Cassin* à la scène 4. L'ordre d'entrée sur scène donne une autorité à La Duchesse, qui, « *apparaissant du haut de l'escalier* », ⁴³⁹ « *est pleine d'indulgence pour l'humanité* ». ⁴⁴⁰Tous ces personnages ont été surpris de se retrouver ensemble ici. Chacune pensait être l'unique invitée de cette rencontre. Ceci justifie l'interrogation de La Comtesse : « *Nous sommes plusieurs ?* ». ⁴⁴¹À cette question, le feu se trouvant dans cet ancien château va sécher les plus mouillées par la pluie et consumer toutes autres visions afin qu'elles regardent

⁴³⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.12.

⁴³⁸-*Ibid.*, p.9.

⁴³⁹-*Ibid.*, p.22.

⁴⁴⁰-*Idem.*

⁴⁴¹-*Ibid.*, p.10.

dans la même direction. C'est l'heure de l'arrangement du procès prochain que La Duchesse pose dans l'extrait qui suit :

LA DUCHESSE. Ne caquetez pas, je vous en prie. Les lois de la nature humaine, je le sais, exigent que pendant quelques instants vous niiez, mais qu'il vous plait, soyez fortes, évitez-moi les protestations, les grands dénis, et passez directement à l'assentiment. (*Changement de ton*). Ce soir Don Juan va venir. Il ne sait rien, il croit se rendre à un bal. Mais nous cinq femmes, cinq femmes qu'il a bafouées, cinq femmes de fait que la mémoire torture, que le passé supplicie, cinq femmes ici, ce soir le jugeront et le condamneront. (*Ferme*). Cette nuit nous ferons le procès de Don Juan.

Par une récurrence de la modalité interrogative, on détermine leur surprise.

LA RELIGIEUSE. Nous le jugerons ?

MADAME CASSIN. Et le condamnerons ?

LA COMTESSE. À quoi ?

LA DUCHESSE. À réparer.

LA COMTESSE. Comment ?

LA DUCHESSE. En épousant une de ses victimes, en lui étant fidèle, et la rendant heureuse.

LA COMTESSE. Ridicule ! Il ne voudra jamais.

LA DUCHESSE. Il acceptera

LA COMTESSE. Vous rêvez.

L'organisation alterne entre rêve et réalité. Cette situation n'augure pas une justice fiable. C'est la raison pour laquelle la duchesse s'active à dissimuler les signes de ce délit.

LA DUCHESSE. J'ai ici une lettre de cachet en blanc. – Leroy me devait bien cela-ou il me suffirait d'inscrire son nom. Voilà le marché que nous proposerons à Don Juan tout à l'heure : la réparation ou la prison.

LA COMTESSE. Bravo Duchesse, c'est de la belle œuvre. Et qui épouse-t-il ? J'imagine que cela aussi vous l'avez prévu ?

LA DUCHESSE. Aucune d'entre nous, soyez rassurées...

LA RELIGIEUSE. (*Hypocritement*). Plutôt mourir !

La duchesse est satisfaite. Son plan semble marcher.

LA DUCHESSE. C'est ce que je pensais. Nous sommes des victimes anciennes de Don Juan, tout l'amour est éteint en nous, seule la haine reste vivace. (*Changement de ton*). Il y'a là au-dessus de nos têtes, une jeune fille dont les vingt ans veulent mourir. Vingt ans, il n'y a qu'à vingt ans que l'on est assez vivant pour vouloir mourir, il y faut une chair fraîche, des muscles fermes, des os durs. Lorsque les forces décroissent, lorsque le corps esquisse toujours plus

précisément son cadavre, croyez-moi, on ne veut pas mourir, on s'y accroche, à cette vie qu'on a tellement maudite lorsqu'on en venait tant. Elle a vingt ans, c'est une histoire banale pour nous : elle a connu Don Juan, il l'a séduite puis abandonnée ... Comme les autres. C'est ma filleule. Il l'épousera.

LA RELIGIEUSE. (*Un peu sèchement*). Elle bénéficie d'une chance que nous n'avons pas eue.

LA DUCHESSE. Je sais, sœur Bertille, je sais l'amertume de donner ce que l'on a voulu recevoir. La bonté est dure. (*Angoissée*). Nous ? Personne ne peut plus nous sauver !!! Mais nous allons sauver ma petite, et sauver Don Juan du même coup ainsi mon paon ne sera pas mort pour rien. (*Avec autorité*). Acceptez-vous ?

*La comtesse, La religieuse, Madame Cassin (Se regardent puis déclarent ensemble). Nous acceptons.*⁴⁴²

Le scénario est unitaire ici, car il est centré sur un problème à résoudre. Il faut juger *Don Juan* afin de restaurer la dignité de la femme. La reprise anaphorique « *de cinq femmes* », ⁴⁴³(05 occurrences dans une même réplique) indique la construction d'un 'syndicat' pour la revendication de la condition féminine, tel est l'argument de la Duchesse. Les autres y adhèrent, ce qui veut dire que l'ensemble des femmes du dialogue (La Duchesse, La religieuse, La comtesse, Madame Cassin, Madame de la Tringle) veut ramener *Don Juan* à sa vérité, à son identité connue du monde littéraire. Il y'a dès lors un conflit mémoriel (entre les genres) cherchant une issue. Michel Vinaver parle d'« *une attente demandant à être satisfaite, un nœud appelant dénuement* ». ⁴⁴⁴Ce dialogue pose les conditions d'une justice, dont l'issue est connue d'avance. L'un des justiciables (*Don Juan*) est annoncé par une surprise qui l'attend dans un procès qu'il s'apprête à se donner pour un prix. Tout est organisé pour régler son compte. Pourtant il présente déjà les signes de la faiblesse, incarnée par la vieillesse. Ceci plante dans l'esprit plusieurs interrogations qui ressortent dans l'échange par des stichomythies marquant des doutes de la Duchesse, La Religieuse et Mademoiselle de la Tringle. Cette situation est marquée par l'abondance des points d'interrogation (six occurrences). Nous constatons les prémices de l'injustice. Dans ce sens, l'auteur reprend la démarche d'Emmanuel Kant qui stipule que : « *la justice cesse d'être justice dès qu'elle se donne pour un quelconque prix* ». ⁴⁴⁵Il faut souligner que le mouvement d'ensemble (du dialogue ci-haut) progresse par juxtaposition des micro-actions discontinues et des caractères aléatoires. Il avance par enchaînement de causes à effets, moyennant

⁴⁴²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP.27-29.

⁴⁴³-*Ibid.*, p.28.

⁴⁴⁴-Michel, Vinaver et Alli, 1993, *Écritures dramatiques : Essais d'analyses de textes de théâtres*, Paris, Actes sud, p.190.

⁴⁴⁵-Emmanuel, Kant, 1784, cité par Michel, Villey, *La formation de la pensée juridique moderne*, Op. Cit., p.608.

un système d'engrenage dont les éléments sont constitués par des actions aux niveaux intermédiaires et moléculaires. Un mécanisme judiciaire est mis sur pied, dont le fonctionnement obéit au principe de nécessité. La Duchesse repose son engagement sur l'urgence de la réparation du tort que *Don Juan* aurait causé à la gent féminine. En ce moment, on n'est plus dans la justice puisque tout s'organise sur fond de vengeance.

Nous voyons tout ce qui est nécessaire dans ce cas de justice. Tout se fait par le moyen traditionnel du discours d'exposition qui a réussi à se transmuier en action. Il est question pour les « *cinq femmes* »⁴⁴⁶ de juger et condamner le séducteur historique. Les signes précurseurs de cette assise sont questionnables. Pourquoi ça se passe la nuit et pas en journée ? Nous penserons certainement aux manœuvres de vengeance qui entourent le procès. La tirade que La Duchesse, Madame Cassin, La Comtesse, et La Religieuse enchaînent avec des stichomythies basées sur une modalité fortement interrogative dénote perspicacement la clé de l'action qui devrait suivre. En affirmant que « *cette nuit, nous ferons le procès de Don Juan* », ⁴⁴⁷La Duchesse fait ressortir son autorité sur les autres personnages. Elle emploie une modalité déclarative, car elle n'a pas besoin des avis des autres membres du groupe. Ces dernières s'illustrent face à cette situation par un doute qui ressort par la forte occurrence de leur interrogation. C'est cette confrontation qui constitue le mouvement de l'échange précédant. Pour mieux bénéficier de la solidarité des autres, elle dévoile sa stratégie en ces termes « *en épousant une de ses victimes, en lui étant fidèle, et en la rendant heureuse* ». ⁴⁴⁸Cette proposition est alléchante et suscite une attention particulière. Mais en toile de fond, l'action tournée vers le bien commun repose sur la vengeance déconseillée fortement par Charles Baudelaire à travers « *le tonneau de la haine* ». ⁴⁴⁹

La haine est le tonneau des pâles danaïdes.
 La vengeance éperdue aux bras rouges et forts
 A beau précipiter dans ses ténèbres vides
 De grands seaux pleins du sang et de larmes de morts
 Le démon fait des trous secrets à ces abymes par où fuiraient mille ans de sueurs et d'efforts,
 Quand même elle saurait allonger ses victimes, et pour les ressaigner galvaniser leurs corps.
 La haine est un ivrogne au fond d'une taverne, qui sent toujours la soif naître de la liqueur
 Et se multiplier comme l'hydre de Lerne
 _mais les buveurs heureux connaissent leurs vainqueurs ;
 Et la haine est vouée à ce sort lamentable

⁴⁴⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.27.

⁴⁴⁷-*Idem*.

⁴⁴⁸-*Idem*.

⁴⁴⁹-Charles, Baudelaire, 1868, *Les fleurs du mal*, Michel Lévy frères, Œuvres complètes, vol. I, LXXV, p. 99.

De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.⁴⁵⁰

Cette forme de justice propose une vengeance de la gent féminine contre le comportement de *Don Juan*. Les femmes proposent une justice corrective afin de satisfaire leurs désirs. Elle vise simplement la réalisation « *de la rectitude dans les transactions privées* ». ⁴⁵¹Charles Baudelaire attirait déjà l'attention sur la dangerosité qui entoure la vengeance. Dans son poème intitulé « *le Tonneau de la Haine* », ⁴⁵²il décrit comment les pâles danaïdes s'enfonçaient de plus en plus en se vengeant. C'est en lançant un coup d'œil sur cette expérience qu'on sent la tendance régulationniste de l'auteur dans ce dialogue. On y voit les prémices d'un débat entre l'absolu et le relatif.

III.2. La justice du chacun pour soi

La structure du procès de *Don Juan* ne ment pas ; car, pour assouvir sa vengeance, La Duchesse cherche à convaincre le maximum de femmes possibles à la soutenir. Il sera désormais difficile d'établir la vérité qui entoure le problème posé ; les différents protagonistes ont abandonné l'action principale en se consacrant aux micro-actions. Il y'a confrontation entre les tenants de deux systèmes de valeurs opposés. Le dénominateur qui leur est commun est la condamnation de *Don Juan* à se mettre en couple avec l'une de ses victimes. Cette proposition de La Duchesse est appétissante. D'où l'exclamation de La Comtesse en ces mots : « *Bravo Duchesse, c'est de la belle œuvre. Et qui épousera-t-il ? J'imagine que cela aussi vous l'avez prévu ?* » ⁴⁵³ Dans un seul énoncé, elle fait valoir deux interrogations qui situent le conflit principal entre l'affirmation d'un système de valeurs (la condamnation de *Don Juan*) et le mouvement du désir qui naît après le dévoilement de la stratégie de La Duchesse. Chaque protagoniste aimerait vivre le bonheur d'être heureuse auprès de *Don Juan*. La Duchesse le sent et répond par cette déclaration : « *aucune d'entre nous, soyez rassurées ...* ». ⁴⁵⁴À cette réponse, on observe une « *tectonique des sentiments* ». ⁴⁵⁵La Duchesse ne veut décevoir aucune de ses complices. Elle pense qu'elles ont un dégoût pour *Don Juan*, pourtant elle se trompe. Seulement elle se rend compte que chacune est flattée par sa proposition. Elle applique donc le principe de la justice corrective citée supra afin de conforter la solidarité du groupe. Avec ses complices, elles s'estiment anciennes pour bénéficier de cela. Elle propose sa jeune filleule qui est la dernière victime de *Don Juan*. Elle soutient qu' : « *il y'a là au-dessus de nos têtes, une jeune fille dont les vingt ans veulent mourir [...] elle a connu Don Juan qui*

⁴⁵⁰- Charles, Baudelaire, 1868, *Les fleurs du mal*, Michel Lévy frères, Œuvres complètes, vol. I, LXXV, p. 99.

⁴⁵¹- Michel, Villey, *La formation de la pensée juridique moderne*, Op. Cit., p.608.

⁴⁵²-Charles, Baudelaire, 1868, *Les fleurs du mal*, Op. Cit., p. 99.

⁴⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.29.

⁴⁵⁴-Idem.

⁴⁵⁵- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.27.

l'a séduite et abandonnée ... comme les autres ».⁴⁵⁶ Elle croit attirer et appeler à la compassion d'autres membres du groupe en insistant sur la jeunesse détruite de sa petite qu'elle mentionne par les « *vingt ans* »⁴⁵⁷ (03 occurrences en une réplique). Pourtant, c'est plutôt un coup dur pour les autres protagonistes qui croyaient pouvoir être celles à même de vivre avec *Don Juan*. La résolution principale sera remise en cause. Pour La Religieuse, elle propose la peine de mort comme condamnation de *Don Juan*. Elle affirme que : « *plutôt mourir* » ;⁴⁵⁸ on sent que ce n'est pas une mort gratuite, car elle propose qu'on l'amène à se suicider et que tout le monde en perde. Tel est le prix de la vengeance. Le poème de Charles Baudelaire (« *le tonneau de la haine* »)⁴⁵⁹ trouve tout son sens dans ce mouvement d'ensemble qui s'effrite au fil du temps.

La parole ne cesse pas un instant d'être action chez Éric-Emmanuel Schmitt. Chaque protagoniste tourne autour de La Duchesse avec une argumentation importante afin de proposer une ré-initiation des idées de celle-ci de manière à remplacer sa filleule dans le processus. Dans un ton sec, La Religieuse souligne qu'« *elle bénéficie d'une chance que nous n'avons pas eue* ».⁴⁶⁰ Cette déclaration réaffirme son mécontentement et le combat à venir pour son épanouissement personnel. La Duchesse en sentant cela, fait valoir l'argument de la vieillesse qu'elle exprime en ces propos :

Je sais, sœur Bertille, je sais l'amertume de donner ce que l'on a voulu recevoir. La bonté est dure (...) nous ? Personne ne peut nous sauver ... Mais nous allons sauver ma petite et sauver Don Juan du même coup ainsi mon paon ne sera pas mort pour rien.⁴⁶¹

Les protagonistes comprennent enfin qu'elles sont là pour aider La Duchesse à porter sa vengeance contre *Don Juan*. C'est la raison pour laquelle elles affûtent alors leurs armes pour la conquête du bien être personnel. La Duchesse, autoritaire, force la compréhension des autres par une question : « *acceptez-vous ?* »⁴⁶² La Comtesse, La Religieuse, Madame Cassin disent à leur tour : « *Nous acceptons* ».⁴⁶³ Dans une précision didascalique, l'artiste donne un pouvoir au regard de ses personnages. Ils acceptent par la parole et on sent une guerre d'intérêts dans leurs regards. Ce culte de « *chacun pour soi* »⁴⁶⁴ démarre avec l'appel de La Duchesse qui invite Mademoiselle de La Tringle à se joindre à elles. Dit-elle : « *vous ne vous joignez pas à nous Mademoiselle ?* ».⁴⁶⁵ Madame

⁴⁵⁶ Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.29.

⁴⁵⁷ *Idem*.

⁴⁵⁸ *Idem*.

⁴⁵⁹ Charles, Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Op. Cit., p. 99.

⁴⁶⁰ Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.30.

⁴⁶¹ *Idem*.

⁴⁶² *Idem*.

⁴⁶³ *Idem*.

⁴⁶⁴ François, De Maigret, *Chacun pour soi*, Op. Cit., p.22.

⁴⁶⁵ Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.30.

De La Tringle va rejeter “l’autorité judiciaire” en ces termes : « *je ne saurai. [...] la raison est que je n’ai pas l’heur de connaître Don Juan et le malheur d’être comme lui* », ⁴⁶⁶ on se rend donc à une confrontation. Les circonstances de l’entrée de *Don Juan* illustrent parfaitement cette guerre d’intérêts individuels

LA DUCHESSE. C’est bien Marion, introduis-le. Et méfies toi de ce qu’il te racontera en chemin.

MARION. (*Sortant*). Oh, Madame, il a l’air si inoffensif !

LA COMTESSE. Inoffensif ! C’est lui !

Madame CASSIN. (*Se recoiffant*). Mon Dieu, mon Dieu.

LA RELIGIEUSE. (*Arrangeant les plis de sa robe*). Je veux partir, je veux partir, je vais rater Matines. Dans le même temps La Comtesse et Mademoiselle de la Tringle rajustent leurs toilettes.

Furieuse, la duchesse s’y oppose.

LA DUCHESSE. Mesdames, mesdames, blâme général, je vous rappelle à l’ordre. Que faites-vous ? Vous vous ajustez, vous faites les coquettes : voudriez-vous lui plaire ? ...

LA RELIGIEUSE. Ça vous va bien de dire cela, vous avez eu toute la journée pour voue préparer, alors que nous, nous descendons des carrosses. Et puis, à votre âge !

LA DUCHESSE. Ma sœur ! (*Sévère*). Surveillons-nous, mesdames, surveillons-nous. N’hésitons pas à jeter un blâme public sur celle qui fera le jeu de Don Juan. En tenant de le séduire. Nous devons être solidaires. Dénonçons-nous les unes aux autres sans hésiter ! Nous sommes d’accord ? Mais le voici.

Et, inconsciemment, La Duchesse rajuste sa toilette. ⁴⁶⁷

Dans cet extrait, la parole occupe un statut mixte. Elle véhicule les actions particulièrement décrites par les didascalies. L’arrivée de *Don Juan* est annoncée dans cet extrait comme un coup de tonnerre : c’est un vrai coup de théâtre. Elle est dotée de façon constante d’un haut degré d’activités propres. Le bouclage des mots et des phrases qui tissent au plan sémantique, le dialogue dans cet échange dégage un flux d’énergie consacrée chacune en ce qui la concerne dans la lutte autour d’une place (être l’épouse de *Don Juan*). Il est possible de condenser la conjoncture à venir en se concentrant sur la prise de parole d’Éric-Emmanuel Schmitt (didascalie).

La surprise de cette discussion reste l’arrangement que chaque femme engage pour paraître séduisante aux yeux de l’énigmatique invité de *La nuit de Valognes*. La tourmente est manifeste. Qu’est ce qui peut expliquer cet accueil plus ou moins chaleureux pour un personnage qui est redouté pour son mal historique. Si Madame Cassin se recoiffe, La Religieuse s’est mobilisée

⁴⁶⁶Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.29.

⁴⁶⁷-Ibid., p.30.

en « *arrangeant les plis de sa robe* », ⁴⁶⁸La Duchesse a compris par ces gestes que son plan échoue tout doucement. Elle va faire appel à son autorité en montant les unes contre les autres dans ces propos : « *Dénonçons-nous les unes aux autres, sans hésiter !* ». ⁴⁶⁹La chute du ‘syndicat des femmes de Valognes’ est évidente. On assiste à un renversement de la table des valeurs. On abandonne la justice commutative de départ pour se consacrer à la chasse de *Don Juan*. Chacune des protagonistes veut être celle qui doit être aux côtés du séducteur. C’est ainsi que dans un élan inconscient, La Duchesse va rejoindre le panel des séductrices. Elle a réussi à cacher cela, mais l’artiste prend la parole pour le montrer tel qu’il ressort dans la didascalie suivante : « [...] *inconsciemment, La Duchesse rajoute sa toilette* ». ⁴⁷⁰Le sauvetage de sa filleule se dissipe dans ce geste et la guerre du chacun pour soi s’installe.

⁴⁶⁸- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes, Op. Cit.*, p.28.

⁴⁶⁹- *Idem*.

⁴⁷⁰-*Ibid.*, p.32.

Conclusion

Éric-Emmanuel Schmitt est décidément un dramaturge plus ou moins intéressant. Il l'est moins par ses réponses que par ses interrogations. Il nous fait vivre les limites de l'acceptable, de l'explicite et de l'insaisissable. Présenté dans son entretien avec Catherine Lalanne comme « *l'ami de Dieu* », ⁴⁷¹il se base sur les richesses incalculables de l'univers pour mieux nous imprégner de la tempérance qu'il propose pour une revalorisation de la chose religieuse contemporaine. Il nous plonge au cœur du mystère du bien et du mal.

À la question de savoir s'il y aurait un Dieu qui correspondait à chaque courant idéologique, l'artiste présente la religion comme un domaine de pensée qui promeut simplement le bien au détriment du mal. Pour lui, il n'est pas question de compartimenter la croyance, car tout le monde a le même objectif. À ce titre il fait de la tolérance le comportement qui devrait grandir en tout être humain.

Le dramaturge a commencé par un cas extrême où l'intelligence humaine a favorisé la montée en puissance de l'athéisme. Le Docteur Freud, croyant fermement à l'héroïsme de la science face au sadisme du nazisme, sera déçu par l'enlèvement brutal d'Anna, sa fille. Il va tenter de résoudre le problème par tous les moyens scientifiques, mais le succès n'est pas proche. On a aussi vu que ce serait peut-être parce que la connaissance est métaphysiquement minée par les lieutenants du Diable (*Sargatans*, *Nébiros*, *Agaliarept* et *Caron*), c'est la chute de la science. Dans la recherche de nouveaux moyens, il opère une rencontre accidentelle avec un inconnu qui lui propose de sauver sa fille, il pense donc que c'est Dieu qui s'est incarné en personne physique. C'est la raison pour laquelle il lui demande d'opérer un miracle afin d'ôter sa fille des griffes de la Gestapo.

L'écrivain a perspicacement porté le problème de la religion sur le concept de la liberté qui ressort dans nos analyses comme l'enjeu majeur du conflit schmittien. C'est finalement autour des excroissances de celle-ci (libertinage et liberticide) qu'il a cherché à rétablir l'équilibre afin de mieux se prononcer sur l'inévitable question du sens de l'existence. Ce faisant, l'artiste a noué son imagination à la philosophie pour décrire un personnage énigmatique (Golden Joe) qui ne vit que pour de l'argent. C'est au contact avec le monde extérieur qu'il va réaliser que l'existence ne compte que pour la rencontre de l'être suprême après la mort. Pour y parvenir il faut cultiver la communion, la paix et l'humanisme entre lui et autrui.

⁴⁷¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.105.

À la question de savoir quelle serait la religion de la « vérité », l'écrivain résume la recherche de la vie éternelle sur un dénominateur commun (la pratique du bien). Cette position rejette tout esprit d'hégémonie entre les courants idéologiques. Il établit un équilibre en se fondant sur la stratégie sur l'objectif visé. Il dénude sa logique de toute tendance à la compartimentation. Il prône un éclectisme visant l'épanouissement de l'être humain.

**DEUXIÈME PARTIE : LES FIGURES ET SITUATIONS
DRAMATIQUES**

La question du conflit chez Éric-Emmanuel Schmitt accentue une double articulation artistique : le réel et illusoire. Ce choix alimente le secret d'une option stylistique alléchante. Il fait de l'Œuvre théâtrale de cet artiste un espace de représentations atemporelles, originales et unique. La collision entre le bien et le mal a engendré un fort déploiement des outils poétiques qui concourent à l'expression de l'hétérogénéité. L'évocation des cadres historiques et géographiques est hypothétiquement diverse, elle ouvre la voie à une lecture de l'adaptabilité de l'individu aux conditions sociales et culturelles variées.

La disposition des éléments textuels subirait l'influence des thèmes développés et celle de l'inconscient de son auteur. Cette deuxième partie de notre thèse sera conduite selon le second niveau d'analyse de la psychocritique. Il sera question de rechercher les images et les mots qui se répètent, s'affrontent, se nouent et se bifurquent. Cette opération sera fondée sur les éléments structurels redondants du texte. Au sortir de cette partie de travail, l'on doit pouvoir renseigner sur la construction des réseaux obsédants. C'est la raison pour laquelle elle repose sur le problème des marques du conflit dans la constitution esthétique de l'Œuvre théâtrale de cet auteur.

Ses textes exposent une palette artistique plus ou moins curieuse. Au départ, elle présente des entités conflictuelles de manière disjointe puis, elle les noue et les différencie à la fin. Ce parcours crée un mélange au sein de l'architecture textuel. Nous cherchons à comprendre quels sont les influences du conflit dans la configuration dramatique schmittienne. Les articulations de notre réflexion seront fondées sur cette interrogation centrale qui engendre à son tour des hypothèses de recherche :

- Les personnages seraient caractérisés par des signes conflictuels intrapsychiques.
- Le mélange des tonalités aurait favorisé une collision permanente entre les outils esthétiques des différents sous genres du théâtre.
- La pluralité discursive semble soutenir une dissension langagière dans l'axe satirique d'Éric-Emmanuel Schmitt.

La deuxième partie de notre travail dégage un intérêt structurel, car elle nous permettra d'explorer les démonstrations esthétiques susceptibles de capter l'attention du lectorat. Pour ce faire, nous allons mener une analyse des dimensions architextuelle⁴⁷²et intratextuelle qui reviennent de manière redondante. Elle a pour objectif de rassembler les arguments liés à l'organisation textuelle afin d'observer l'impact des confrontations sur l'architexte. Nous bâtirons cette seconde étape de notre thèse sur trois chapitres distincts : le premier sera axé sur

⁴⁷²-L'architexte est l'ensemble des éléments qui concourt à la mise en forme d'un texte. On doit ce terme à Gérard Genette.

la quête des signes du conflit dans la caractérisation des personnages, le deuxième portera sur l'exploration des antagonismes qui ressortent dans les différentes structures textuelles et le troisième enfin, consistera à examiner la charnière satirique de l'auteur.

CHAPITRE IV : LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES

Introduction :

L'étude du sens du conflit dans l'œuvre dramatique d'Éric-Emmanuel Schmitt nous invite à flirter sur l'évidence des rivalités. Elles restent incontournables étant donné que la métaphore du corps, fortement utilisée, évoque l'inévitable question de la gestion des discordes. Pour cela, il noue la philosophie au théâtre pour proposer une gestion évolutive des conflits. S'inspirant particulièrement de la psychanalyse, il s'appuie sur des oppositions intra personnelles afin de dénoncer plusieurs situations de désordre. À travers sa tradition dramatique des mots, l'on ne peut mieux élucider l'orientation conflictuelle sans porter une attention particulière sur la caractérisation des personnages.

La notion de personnage dans l'art de la représentation reste un sujet de débat. Au théâtre, ce terme n'existe pas en tant que tel. C'est le caractère qui reste analysable afin d'accentuer la « *mimesis* ». ⁴⁷³C'est un stéréotype, puisqu'il est hérité du théâtre antique (comédie et tragédie) et garde tout son sens dans cette mise en scène. Il faut faire la différence entre la représentation et le texte théâtral. La méthode de Constantin Stanislavski et ses successeurs (Victor Meyerhold, Louis strasberg) consacrant le terme personnage particulièrement au roman, porte beaucoup plus sur la représentation en vue de produire un jeu plus ou moins réaliste. Pour eux, « *le personnage, c'est l'acteur dans les circonstances du texte et/ou de la situation proposée* ». ⁴⁷⁴C'est la raison pour laquelle nous utiliserons le terme de « personnages » parce que nous ne sommes qu'au niveau du texte.

Nous sommes appelés à l'étude des traits physiques, psychologiques et sociaux que l'auteur a bien voulu assigner à ses personnages. Il sera important de mener une étude plus ou moins profonde sur les apparences, les costumes, les actions, les gestes qui peuvent rendre son œuvre vivante et crédible. La recherche sur l'orientation du conflit schmittien nous invite à l'analyse des rôles qui restent d'ailleurs fondamentale dans la démarche d'Aristote. ⁴⁷⁵Pour lui, les caractères constituent un des six éléments de la tragédie, avec le chant, l'élocution, la fable, la pensée et le spectacle. La compréhension d'une idée émise dans le théâtre peut s'adosser sur

⁴⁷³-Eugène, Ionesco, 1991, cité par Michel, Vinaver, *Le Théâtre, Op. Cit.*, p.32.

⁴⁷⁴-Henri, Bergson, 1900, *le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Felix Alcan pygmalion (ISBN 2-228-85704-155-1) p.38.

⁴⁷⁵-Aristote, 1671, cité par Michel, Vinaver, *Le Théâtre, Op. Cit.*, p.37.

l'analyse de ces éléments. Sébastien-Roch Nicolas De Chamfort définit le caractère comme « *l'inclination ou la passion dominante qui éclate dans toutes les démarches et les discours de ces personnages, qui est le principe et le premier mobile de toutes leurs actions* ». ⁴⁷⁶ L'analyse de ces désirs contradictoires, l'ambivalence de sentiments, la baisse de motivation que subissent ces hommes imaginaires de l'auteur nous permettra de mieux cerner la difficulté.

La recherche sur les modélisations des personnages dramatiques pose le problème de la connotation des différends présents dans l'action des protagonistes. Pour mieux orienter notre démarche, nous formulerons la question de savoir : quel est le sens des conflits qui se dégage dans la caractérisation des héros schmittiens ? Cette interrogation dégage une hypothèse qui nous révélerait l'état intra psychique de ces derniers : les figures névrosées, sadomasochistes et révoltées. L'intérêt de ce chapitre est qu'il pourra nous conduire à la compréhension des conditions dramatiques de l'artiste. L'objectif de cette partie de notre travail est de ranger les arguments de la caractérisation des différents héros afin de ressortir leurs valeurs.

Cette section de notre recherche obéira au deuxième niveau d'étude de la Psychocritique. Nous ferons attention aux traits des personnages qui reviennent de manière répétitive. Dans ce sens, il faudra étudier le héros comme un signe linguistique. En explorant l'« être » et les rôles thématiques que chacun d'eux joue en tant qu'individu. Cette démarche nous conduira à la construction d'un plan de travail. Nous examinerons d'abord les personnages névrosés, puis nous évoquerons les protagonistes sado-masochistes et enfin nous réfléchirons sur les figures révoltées.

I. LES PERSONNAGES NÉVROSÉS

Éric-Emmanuel Schmitt s'est fortement inspiré des principes de la psychanalyse pour représenter le monde. Même si ses textes sont remplis d'un vocabulaire philosophique, ils demeurent des œuvres littéraires, regorgeant certains aspects psychanalytiques parmi lesquels se trouve la névrose.

Le terme « Névrose » vient du mot '*neurosis*', dérivé du grec « *neuron* » (« *nerf, neuro* ») avec le suffixe « *ose* » de « *ôsis* » servant aux mots désignant des maladies non inflammatoires. Ce mot apparaît au XVII^e siècle, où il est employé par le médecin écossais William Cullen en 1769. ⁴⁷⁷ Il définit alors les névroses comme suit :

⁴⁷⁶-Sébastien-Roch Nicolas, De Chamfort, 1795, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, Paris, Ginguené, Selon de partie, p.125 (*en ligne*).

⁴⁷⁷-Bosquillon Alain, De Lens (trad.) 1819, *Eléments de médecine pratique de Cullen [...]*, Paris, Méquignon-Marvis, p.302.

Je propose ici de comprendre sous le titre de névrose ou maladie nerveuse, toutes les affections contre nature du sentiment ou du mouvement, où la pyrexie ne constitue pas une partie de la maladie primitive ; et toutes celles qui ne dépendent pas d'une affection topique des organes, mais d'une affection plus générale du système nerveux et des puissances du système d'où dépendent plus spécialement le sentiment et le mouvement.⁴⁷⁸

La conception évolue avec le temps et est perçue chez Pierre Pinel en 1785.⁴⁷⁹ À cette époque, le terme désigne toute maladie du système nerveux sans lésion organique démontable. Il sera repris par Sigmund Freud à partir de 1893 pour désigner une maladie ayant des causes psychiques (comme l'hystérie, la névrose obsessionnelle...), générée par un conflit psychique refoulé d'origine infantile.⁴⁸⁰ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis parlent d'une « *affection psychogène où les symptômes sont l'expression symbolique d'un conflit psychique trouvant ses racines dans l'histoire infantile du sujet et constituant des compromis entre le désir et la défense* ». ⁴⁸¹

Dans l'optique freudienne, au sens strict du terme, le symptôme est l'expression symbolique d'un conflit psychique, ainsi qu'un compromis entre la pulsion et la défense qui s'y oppose. La confrontation reste intrapsychique, et est limitée entre le « ça » et le « surmoi » à l'intérieur du « moi ». C'est ce qui ressort dans le comportement que Joe traduit dans la tirade ci-dessous :

« Nous vivons tous au milieu d'une grande cour, une grande cour cernée de hauts murs. Les murs se dressent si haut que personne ne peut atteindre leur crête. Aucun vigile sur aucun mirador, ne saura nous dire ce qu'il y a derrière les murs, et aucun voyageur, jamais n'est revenu de cet univers inconnu. Partout des quatre côtés de la cour, on ne frappe jamais que de la pierre ; les têtes cognent contre la muraille.

Poursuit-il.

« Certains jours, on catapulte des prisonniers au-dessus des murs : on les entend hurler lorsqu'ils passent la cime, et puis après, plus rien. Pourquoi ont-ils hurlé si fort ? Avaient-ils tort ? Ont-ils raison ?

« Certains jours, les prisonniers me disent que moi aussi, un jour, je serai catapulté là-haut, que j'aurai beau agiter les bras, les jambes, grimacer, crier, me retenir, la catapulte me fera passer les remparts.

⁴⁷⁸ - Bosquillon Alain, De Lens (trad.) 1819, *Eléments de médecine pratique de Cullen [...]*, Op. Cit., p.302.

⁴⁷⁹ Pierre, Pinel, 1785, *Institution de médecine pratique*, tome II, Paris, Gallica, p.38.

⁴⁸⁰ - Sigmund, Freud, 1990, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p.38.

⁴⁸¹ Jean, Laplanche, Jean-Bertrand, Pontalis, 2007, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Entrée : « Névrose » 5^e édition, Paris, Presses universitaires de France, pp. 422-423. (ISBN 2-13054-694-3).

Certains jours, je voudrais être ce jour. J'aimerais déjà passer le mur... Ne plus m'interroger sur le mur...être ou ne pas être ... Être pour ne plus être ! ». ⁴⁸²

Cette tirade révèle le conflit intrapsychique chez Joe tel que défini ci-haut. Il démontre plusieurs symptômes indiquant la présence d'une confrontation intra personnelle. Dans sa réplique, le haut mur qui encadre la grande cour désigne les interdictions parentales (*surmoi*⁴⁸³) qui fondent l'être de Joe. Cela construit en lui un repli sur soi-même. C'est certainement la raison pour laquelle il manifeste l'envie d'une ouverture vers le monde extérieur. Cela se matérialise par des procédés enthymématique basés sur les points de suspension (3 occurrences), les guillemets ouverts plusieurs fois sans penser à la refermeture. Cette crise « *d'introspection publique* » ⁴⁸⁴ vient exposer le choc intrapsychique qui nous interpelle. On peut voir la volonté de se libérer du « *surmoi* ». ⁴⁸⁵ Tout montre que c'est en fait un rêve qui repose sur le « *ça* » ⁴⁸⁶ et tendant à promouvoir l'autodétermination. Le fort usage des points de suspension peut en ce sens désigner la situation de trouble psychique que traverse Joe. Son introspection montre bien qu'il est conscient de sa situation et s'en plaint d'ailleurs. Au vu de ce qui précède, l'on peut aisément reprendre Jean-Louis Pédinielli et Pascale Bertagne lorsqu'ils affirment qu'« *Une névrose est un trouble psychique dans lequel le sujet est conscient de sa souffrance psychique et s'en plaint* ». ⁴⁸⁷ Elle est visible à travers une instabilité émotionnelle (tristesse, énervement, honte, panique, sentiment de solitude, etc.)

I.1.Changement brusque des humeurs

Dans *Variations Enigmatiques*, l'auteur caractérise les personnages de manière explicite en les désignant par des prénoms ou des fonctions qu'ils occupent dans la société. Il procède aussi par des qualificatifs tendant à donner la description d'un trait important de leur physique ou de leurs caractères. Dans un développement dramatique minutieusement composé sans acte, ni scène, ni tableau, l'action se déroule en continu suspendue à la parole de deux hommes opposés qui éprouvent des difficultés d'un cheminement commun. Le premier s'appelle Abel Znorko et le Second Erik Larsen. L'auteur a conféré à Znorko au fil de l'intrigue un caractère inexplicable. Doté d'un comportement instable, il avance en même temps qu'il recule. Le choix du Prénom « *Abel* » pour désigner ce dernier semble fort évocateur. En effet, ce prénom tire

⁴⁸²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op. Cit.*, p.81.

⁴⁸³-Sigmund, Freud, 1923, cité par Jacques, *Atlan, Essais sur les principes de la Psychanalyses, Op. Cit.*, p.28.

⁴⁸⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op.Cit.*, p.81.

⁴⁸⁵-Sigmund, Freud, 1926, cité par Jacques, *Atlan, Essais sur les principes de la Psychanalyses, Op. Cit.*, p.26.

⁴⁸⁶-*Idem*.

⁴⁸⁷-Jean-Louis, Pédinielli et Pascale, Bertagne, 2002, *Les Névroses*, Paris, Nathan, p.27, (ISBN 2091912484).

son origine du *Livre de genèse*. Abel, le berger, était le second fils d'Adam et Ève.⁴⁸⁸ Il fut assassiné par son frère aîné Caïn, l'agriculteur. Cela semble retenir l'explication courante d'un conflit naturel entre sédentaire et nomades. L'étymologie du mot Abel est peu certaine. Il peut y avoir un lien avec les termes comme : souffle, vapeur, vanité, ce qui soulignerait une symbolisation de la vie particulièrement brève et tragique du personnage.⁴⁸⁹ Or, donner un prénom symbole des victimes et de tragédie à un personnage controversé et énigmatique est une ironie démontrant au lecteur que son mal-être n'est pas en surface, mais dans son intimité. Cela est repérable dans un développement du sentiment de solitude que l'auteur souligne dans la didascalie suivante :

Le bureau d'Abel Znorko, prix Nobel de littérature. Il vit seul, retiré à Rösivannöy, une île située sur la mer de Norvège. Son bureau baroque, fantasque, tout en livre et en bois s'ouvre sur une terrasse qui laisse apercevoir les flots lointains [...].

Au lever de rideau, la pièce est vide. On entend les variations énigmatiques d'Elgar sortir d'un appareil à musique.

Puis, au-dehors, retentissent deux coups de feu très distincts. Un bruit de pas rapide. Une course d'Erik Larsen qui entre en courant par la baie, essoufflé, et surtout effrayé [...].⁴⁹⁰

La didascalie d'ouverture de cette pièce annonce une action continue, une scène toujours occupée. On perçoit clairement la solitude de Znorko qui paradoxalement, envisage un amour à distance. Pour ce faire, il s'est enfui dans l'île de Rösivannöy. Cet endroit est régi par un mélange de deux éléments de la rêverie de Gaston Bachelard (l'eau et la terre), ce serait peut-être pour éviter la vanité que symbolise son prénom dans son étymologie. Il procède à une fédération de l'eau et de la terre afin d'envisager une misanthropie d'un autre genre. À l'ouverture du rideau, la scène est d'abord vide, symbolisant la vanité et la tragédie qui caractérise la vie. Le dramaturge n'a pas manqué d'exprimer cela par le contraste de deux coups de feu qui saisissent d'emblée l'attention. Quand la didascalie initiale précise que : « *Erik Larsen entre en courant par la baie, essoufflé, et surtout effrayé* », ⁴⁹¹ c'est pour débayer le chemin et marquer la tonicité de cette entrée. Mais c'est une fausse entrée, puisque Larsen, apprenant l'origine des coups de fusil, veut immédiatement partir. Il ne comprend pas comment l'invitation d'un si grand personnage tourne en menace de mort. Peut-on penser à la vengeance d'Abel tué par Caïn dans le *Livre de Genèse* ? On peut se permettre cette interrogation puisque le comportement d'Abel Znorko est énigmatique, laissant plusieurs pistes d'analyses.

⁴⁸⁸ *Le livre de Genèse* (IV, 1-9).

⁴⁸⁹ *Ibid.*, (Eccl., I.2.)

⁴⁹⁰ Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.129.

⁴⁹¹ *Idem*.

Pour poursuivre, interrogeons aussi l'origine et la signification du prénom du protagoniste de Znorko. « Erik » tient son origine du prénom scandinave « Eirikr » ; « Rikr » se traduit par « souverain » ou « Chef unique ». C'était un homme d'action, aimant le contact. On peut comprendre la brouille qui meuble la relation de ces deux personnages contradictoires. Cela s'inscrit dans le texte par de faux départs de Larsen, empêché par Znorko qui s'interpose. Pourtant, il le chasse à coup de feu : Que veut-il au juste ?

L'entretien qui suit pourrait nous édifier sur le désir de ce personnage, car le journaliste et le Prix Nobel se livrent au jeu de questions réponses. La tension monte progressivement quand Larsen cherche la vérité en se heurtant face à la résistance de l'écrivain « faussaire ». C'est ainsi que Larsen va brutalement mettre fin à l'entretien qui vient à peine de débiter. Il affirme que : « *vous avez raison, je me suis trompé. Au revoir. Il se dirige vers la porte* ». ⁴⁹²L'on sent un déphasage entre sa déclaration et son action, son mouvement est posé, calculé, donnant à Znorko le temps de réagir. Il faut imaginer un instant d'incertitude : la ruse de Larsen peut avorter. Znorko aussi hésite, s'amuse, attend le moment où l'autre arrive à la porte pour bondir : « *soudain, très prestement, Znorko s'interpose* ». ⁴⁹³C'est le deuxième faux départ qui témoigne de l'instabilité comportementale de ces deux personnages. Le faux départ est toujours accompagné d'un geste de Znorko contraint de signifier qu'il veut le dialogue : « *je tiens à ce que vous restez. Je vous écoute* ». ⁴⁹⁴

Plus loin, l'artiste caractérise Larsen par la douceur avec laquelle il enveloppe Znorko. Il lui montre en fait qu'il est prêt à se rendre. Seulement, Znorko va une fois de plus faire preuve de son instabilité psychique en le mettant dehors. On peut le repérer dans le dialogue suivant :

ERIK LARSEN. J'ai l'impression que vous souffrez....

ABEL ZNORKO. (*Las*) moi?

ERIK LARSEN... Que vous n'êtes pas heureux

ABEL ZNORKO (*simplement, songeur*). Heureux, pourquoi faire ?

Il se tait, absorbé.

ERIK LARSEN. Votre silence est plus bavard que nos mots.

ABEL ZNORKO (*Las*). Economisez votre subtilité, je vais très bien.

Ce silence convoque un rapprochement apparent entre eux.

Larsen, s'approche et lui pose la main sur l'épaule.

ERIK LARSEN. Laissez-moi vous aider.

⁴⁹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.140.

⁴⁹³-*Ibid.*, p.144.

Znorko a un sursaut, mais la main de Larsen Finalement, l'apaise. Il se laisse aller un instant à profiter de cet étrange contact.

ERIK LARSEN (*doux*). Je suis un de ces inconnus insignifiants à qui l'on raconte sa vie, un soir de hasard, sans bien savoir pourquoi. Je n'ai pas d'importance. Je peux tout entendre... avec moi, rien ne prête à conséquence...

Znorko a un soupir

ERIK LARSEN (*doucement*). Parlez-moi d'elle.

Subitement irrité, Znorko se lève et lance le verre contre le mur. Bris de verre.

ABEL ZNORKO. Foutez-moi la paix. Votre gentillesse sent le chien mouillé. Escamotez-vous ! De l'air

Un jeu de regard traduit un rapprochement intrinsèque des deux protagonistes :

Larsen le regarde affectueusement, sans bouger, sans le croire. Znorko s'emporte, mal à l'aise.

ABEL ZNORKO. Allez ! La curiosité, la solitude, c'est irrespirable. On étouffe quand on est dans une pièce avec vous. Dehors ! J'aère ! Je ventile ! Adieu !

Et il se précipite sur la terrasse pour effectivement reprendre son souffle, comme s'il ne supportait pas la proximité physique de Larsen.

Larsen ramasse ses affaires, magnétophone, calepin. Mais avant de sortir, il s'approche de l'appareil à musique et relance les variations énigmatiques d'Elgar.

Surpris, Znorko lui jette un regard noir.

Znorko rebondit par une question.

ABEL ZNORKO. Qui vous autorise ?

ERIK LARSEN. Les variations énigmatiques. Ma musique préférée. (*Un temps*) la vôtre aussi.

ABEL ZNORKO. Mais...⁴⁹⁵

Le scénario du dialogue qui précède s'articule autour de la décomposition des gestes congédiés de Larsen arrivant après un affront incompréhensible de Znorko qui ressort dans ces mots : « *Escamotez-vous ! De l'air [...] Dehors ! J'aère ! Je ventile ! Adieu !* ». ⁴⁹⁶Il reprend sa misanthropie énigmatique calquée sous un modèle de déploiement émotionnel important. Il rejette explicitement le Journaliste en insistant sur des termes qui témoignent son refoulement (la solitude, ⁴⁹⁷la curiosité, l'étouffement). L'expression forte de ses émotions est transcrite par un fort usage des points d'exclamation (cinq occurrences). Face à cette situation trouble, Larsen prend son temps, laissant l'autre se calmer. La provocation est apparue à deux reprises ; mais

⁴⁹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., PP.148-149.

⁴⁹⁶- *Idem*.

⁴⁹⁷-*Idem*.

rien n'y fait un tout fini : « *Larsen sort* ». ⁴⁹⁸Toute la première scène semble se répéter, nous voyons les coups de feu sur fond musical. Nous constatons un changement d'émetteur. Si au départ, Znorko avait émis les coups de feu, c'est au tour de Larsen de déclencher la musique, dans le but de provoquer le calme du Prix Nobel. Mais il n'a pas cédé. Ils se sont mutuellement fait des « Adieux ». ⁴⁹⁹Nous pouvons ne pas comprendre le rejet de la solitude par Znorko quand on sent dans ses propos, son attachement à cette vie. Le choix de l'auteur n'est pas fortuit. À travers la didascalie qui suit, on peut le déterminer clairement :

Larsen sort.

Znorko revient dans la pièce, pensif. Il regarde autour de lui, hésitant. Il réfléchit. Puis il sort par la porte intérieure. La musique continue.

Quelques secondes encore plus tard, on entend de nouveau quelques coups de feu, puis, de nouveau, la cavalcade au-dehors.

Larsen rentre, essoufflé, mais cette fois plus furieux qu'effrayé.

Calmement, souverainement, Znorko apparaît. ⁵⁰⁰

Nous observons au moins Znorko cette fois réfléchir avant de sortir. Seulement, son instabilité émotionnelle reste perceptible et contamine directement Larsen qui rentre encore sur scène en courant, il est plus furieux qu'effrayé. Il ne comprend pas pourquoi il est menacé à coups de feu par le prix Nobel qui l'a pourtant invité à cette assise. Ce n'est manifestement pas ainsi qu'il avait conçu cette troisième fausse sortie, mais le résultat est le même puisqu'il est là, surtout par la volonté de Znorko.

Nous pouvons dégager de la structure tripartite du conte développée par le dramaturge, un rythme ternaire. Nous voyons une répétition avec variation d'un jeu scénique attirant l'attention sur la névrose des personnages qui semble ralentir l'action. On a l'impression de tourner sur place du fait de la redondance des mêmes gestes et situations. Cette reprise porte aussi sur la gestuelle dont l'aspect mécanique suscite un décalage comique. Henri Bergson définit le comique comme : *de la mécanique placée sur du vivant* ». ⁵⁰¹L'auteur se sert du « *diable à ressort* » ⁵⁰²pour signifier la névrose de Znorko qui a fini par contaminer son protagoniste. Les deux personnages font preuve d'une contradiction séduisante.

⁴⁹⁸- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., PP.148-149.

⁴⁹⁹-*Idem*.

⁵⁰⁰-*Ibid.*, p.150.

⁵⁰¹-Henri, Bergson, 1900, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Felix Alcan, chap.2. p.39.

⁵⁰²-*Idem*.

I.1.1. Les personnages narcissiques

Un personnage narcissique est celui qui manifeste l'amour excessif de soi en référence au mythe grec de Narcisse tombé amoureux de sa propre image. En psychanalyse, le concept est élaboré par Sigmund Freud en tant que développement de la libido au cours de la formation du moi comme objet d'amour. Parmi les personnages les plus emblématiques, celui-ci occupe une figure importante de la littérature. Il se caractérise par la célébration et l'amour de soi. Le narcissisme⁵⁰³ au sein du réseau discursif d'Éric-Emmanuel Schmitt se fractionne en plusieurs franges. L'auteur a peint les personnages par une image de la différence. Dans *La Nuit de Valognes*, il construit l'autorité de La Duchesse sur la différence qu'il marque d'entre elle et les autres protagonistes. Son apparition sur scène est précédée par un rassemblement et une longue attente des femmes de Valognes. Cette situation exprime le narcissisme qui est repérable à la scène 4.

Scène 4

MARION. Veuillez entrer, Madame, maintenant que vous êtes toutes arrivées, madame la Duchesse ne saurait tarder.

MADAME CASSIN (*légèrement mouillée par la pluie s'approche timidement pour saluer*).

Mes dames... (*Lorsqu'elle voit le portrait.*) Ah !... (*Elle défaille. La religieuse l'empêche de tomber et s'assied dans un fauteuil*) Lui... c'est lui !⁵⁰⁴

Le culte de la différence porte ce dialogue et engendre une libération. La Duchesse est caractérisée dans cet échange par le vocabulaire de la grandeur. Elle est marquée par l'attente que les autres femmes lui accordent. La timidité de Madame Cassin est un autre indice qui démontre à suffisance de cet écart ; La Duchesse se croit au-dessus des autres femmes du groupe. À la scène cinq, l'auteur présente une fois de plus les signes de cette supériorité : « *La Duchesse (apparaissant en haut de l'escalier)* ». ⁵⁰⁵À côté de l'attente, elle apparaît en altitude, c'est aussi une marque de la distance sociale.

Dans *Le Visiteur*, l'écrivain décrit le Nazi par la brutalité avec laquelle il traumatise les habitants de Viennes : « *On entend frapper durement à la porte. Bruits de bottes derrière le battant. Sans attendre de réponse, le Nazi fait irruption* ». ⁵⁰⁶Ce culte de la violence a traumatisé toute la population qui se retranche chacun à la soumission. Tout le monde s'est caché, laissant libre court aux nazis de fouiller les domiciles des civils sans leurs avis. C'est une oppression

⁵⁰³-Pierre, Brunel, 1998, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Edition du Rocher, p.1071.

⁵⁰⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.18.

⁵⁰⁵-*Ibid.*, p.22.

⁵⁰⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.135.

qui montre l'impuissance des citoyens de Vienne face à cet abus. L'écrivain a caractérisé Anna Freud à la couleur de la différence, elle est la seule qui s'est courageusement levée contre cette dictature : elle explose de colère face à cette injustice.

LE NAZI (*Saisissant la somme*). Ce qui me dégoûte, chez vous, les juifs, c'est que vous ne résistez même pas.

ANNA (*ne pouvant plus contenir sa colère, explose*). Maintenant que vous avez votre argent, vous vous taisez et vous partez.

LE NAZI (*sur un sursaut*). Pardon ?

ANNA. Cela suffit, maintenant ! Décampez, et dites à vos sales bons hommes de ne pas traîner leurs fusils par terre comme la dernière fois. Emilie a passé trois jours à récupérer le paquet.

LE NAZI. Dis la Youpine, à qui crois-tu parler ?

ANNA. Ne me le demande pas !

FREUD. Anna !

*Le Nazi va pour frapper Anna quand Freud s'interpose entre eux. Mais rien ne peut arrêter la fureur d'Anna.*⁵⁰⁷

Cet échange marque la surprise du Nazi à rencontrer un être différent. Il croyait déjà visiblement avoir réussi à traumatiser et apeurer tous les citoyens, mais il est surpris de voir une jeune fille qui s'oppose encore ouvertement à son oppression. Anna marque ainsi sa distance avec les autres. Même son père est illustré dans cette situation par son calme et sa coopération, elle ne se laisse pas intimider. Face à la brutalité Nazie, elle se lève pour faire valoir ses droits.

Dans *Golden Joe*, l'auteur décrit le matérialisme de Joe comme un comportement issu de son éducation. Ce serait héréditaire puisque Meg déclare que : « *je t'ai élevé pour le bonheur... rien que pour le bonheur... je t'ai fait pousser droit, pas de doutes, pas de sentiments, ni rires, ni larmes. Aucun état d'âme, rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et saigne le cœur...* ».⁵⁰⁸ C'est évident que Joe soit matérialiste, son défunt père est décrit dans cette œuvre avec un accent matérialiste. Pour ce qui est de sa mère, sa déclaration nous livre explicitement ses sentiments : « *je vais te dire le secret des mères, mon Joe : jamais aucune mère n'a souhaité que son fils devienne un homme...* ».⁵⁰⁹ Tout le monde dans la famille Golden s'illustre par le goût du matériel. Or Joe a transgressé son éducation pour regarder autrui avec un intérêt particulier. La différence qui caractérise Joe par rapport à Meg et son père réside dans le sentimentalisme qu'il développe. On peut repérer cela dans l'extrait suivant :

MEG. Tu parles de mon époux !

⁵⁰⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.139.

⁵⁰⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op. Cit., p.63.

⁵⁰⁹-Idem.

ARCHIBALD. Ne te monte pas ma meringue.

JOE. Depuis que j'ai des sentiments, je ne les cache plus. Y compris les mauvais.

ARCHIBALD. Ça n'a aucune importance, je vous laisse avec lui, mon sucre d'orge.⁵¹⁰

Joe s'éloigne de la logique familiale pour mener une vie différente. Il n'est plus figé sur le matériel tel qu'aurait voulu son éducation. Il s'en est démarqué pour manifester ses sentiments humanistes. C'est cela qui fait de lui un personnage narcissique. Éric-Emmanuel Schmitt a recomposé le portrait de son personnage féminin. Chez lui, la majorité des personnages féminins ont une peinture narcissique. Nous pouvons aussi citer Diane, La Duchesse, Lisa et Anna puisque Joe quant à lui, fait figure d'exception à cette règle.

I.1.2. Les personnages Schizophrènes

Un personnage schizophrène est celui qui présente des pathologies psychiatriques chroniques complexes. Il se traduit schématiquement par une perception perturbée de la réalité, des manifestations productives, comme des idées délirantes ou des hallucinations et des manifestations passives comme un isolement social et relationnel. Éric-Emmanuel Schmitt a aussi construit des personnages schizophrènes dans son œuvre théâtrale. Elisabeth Roudinesco et Michel Plon définissent la schizophrénie comme « *un trouble mental sévère et chronique se manifestant dans le domaine de l'altération du processus sensoriel et du fonctionnement de la pensée [...]* ». ⁵¹¹ Nous remarquons ce comportement chez plusieurs personnages. Dans *Golden Joe*, le héros est tourmenté par une hallucination, car, Joe voit constamment l'image de son père pourtant décédé. Sa schizophrénie est à la fois visuelle et sonore. À la scène quatre, ce dysfonctionnement reste repérable :

Salle des transactions. - Intérieur nuit.

Joe, seul dans la salle des transactions, est en train de travailler avec vélocité sur les ordinateurs.

Tout d'un coup, les parasites sonores et visuels commencent.

JOE. Ah non, vieille corne, tu ne vas pas remettre ça !

La figure de son père apparaît sur l'écran.

LE PERE. Bonsoir, Joe. 20 Novembre. Tu es seul dans la salle des transactions parce que le 20 novembre, la banque centrale de Calcutta dévalue la roupie. Il y a du bénéfice dans l'air.

De la boîte où je croupis, je t'envie.

JOE. Abrège.

⁵¹⁰- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op. Cit., p.91.

⁵¹¹-Elisabeth, Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.112.

L'image du père est claire et sans contours.

LE PERE. J'irai tout droit au fait. Pendant des années, mon esprit a été aussi clair, net, et symétrique que notre salle des coffres. Tout y était à sa place, dans un tiroir et sous un numéro. Briefing quotidien, hygiène, libre de comptes. Mais depuis quelques jours, il y a des odeurs. Une pestilence gagne tout, s'infiltre dans les angles, poisse sous les serrures, une odeur comme un soupçon...

JOE. De quoi parles-tu ? [...]

LE PERE. Venge-moi. Venge-moi de ...

Et subitement, l'image disparaît.

*Les écrans redeviennent normaux. Joe semble essoufflé, violemment ému, comme s'il sortait d'un cauchemar.*⁵¹²

Le retour de l'encadrement parental crée une schizophrénie chez Joe. Elle est marquée par une hallucination visuelle et sonore qui enclenche un dialogue entre lui et son imagination. La didascalie augurale nous fait état de cette scène curieuse où il est pourtant seul, ce qui suppose que le dialogue qui précède oppose un personnage réel et un autre qui est plutôt imaginaire. Il y a une perte manifeste de contact avec la réalité. Joe ne se rend pas compte de son état puisque ça concourt à sa motivation. Son engagement ferme pour le matérialisme constitue une vengeance. Son existence exprimée dans cet échange reste essentiellement l'assurance de la continuité de son père.

Dans *Hôtel des deux mondes*, l'auteur débute l'œuvre par une hallucination de Julien. À son entrée, le trouble est clairement identifiable. Il est schizophrène du fait de la distance qui est établie entre sa pensée et la réalité. Son rêve est visible dans l'extrait ci-dessous.

[...] Il regarde un instant autour de lui, puis s'approche du comptoir de la réception. Un employé longiligne habillé en blanc apparaît immédiatement et lui sourit gentiment. Julien s'appuie sur le bureau.

L'action débute par une question.

JULIEN. Où suis-je ?

Pour toute réponse, l'homme lui rend doucement une clé. Julien la saisit.

JULIEN. Vous avez raison, je vais aller me reposer.

L'homme fait un signe. Une femme en blanc tout aussi souple et silencieuse apparaît et s'approche de Julien. Comme si elle lui avait parlé, Julien lui répond.

JULIEN. Oui, j'ai des bagages, ils sont dans ma voiture, mais... *(Il cherche les clés dans les poches de son imperméable et ne les retrouve pas avec découragement :)* Laissez tomber... nous verrons ça plus tard...

⁵¹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op. Cit., PP.20-30.

Le suspense préside ce dialogue tel qu'on peut lire à travers la didascalie indicative.

L'employée le prend par le bras et commence à le conduire vers le couloir V. Julien s'arrête subitement et se retourne.

JULIEN. Vous avez besoin de mon nom, peut être... si quelqu'un m'appelle...⁵¹³

Dans un dialogue irrigué par les didascalies qui décrivent continuellement les différents gestes, l'on note une distorsion de la pensée de Julien. Mais aussi, ses perceptions, ses émotions sont liées à un langage qui traduit directement sa schizophrénie. À sa question : « où suis-je ? », ⁵¹⁴l'on a envie de lui dire qu'il est en plein rêve. Cette démonstration schmittienne souligne la place qu'il accorde au rêve. Il apparaît dans cet échange, comme le lien qui entraîne la réalité et l'imagination. C'est à travers cela que nous lisons le trouble.

Les personnages schmittiens présentent plusieurs troubles de la personnalité. Dans son œuvre théâtrale, nous avons découvert les traces de troubles de la personnalité borderline. Pour manipuler facilement cette autre anomalie, Elisabeth Roudinesco et Michel Plon lui donnent une abréviation (TPB) et le définissent comme « *un trouble de la personnalité caractérisé par une impulsivité majeure et une instabilité marquée des émotions, des relations interpersonnelles et de l'image de soi* ». ⁵¹⁵D'après ces hypothèses, ce trouble reposerait sur l'angoisse de la perte d'un objet. Dans *Le Visiteur*, le TPB est caractérisé par la dysphorie, c'est en fait une perturbation d'humeur, accompagnée d'anxiété, de malaises, et même de réactions coléreuses. Les relations inter personnages sont particulièrement instables et intenses, pouvant facilement passer de l'idéalisation et à la dévalorisation de l'autre :

FREUD. Vous n'êtes pas un malade ?

L'INCONNU (*à qui ce mot est désagréable*). Malade, le vilain mot, comme en coup de main que la santé donnerait à la mort !

FREUD. Et pourquoi viendrez-vous, sinon ?

L'INCONNU (*mentant*). On peut bien trouver d'autres raisons : la curiosité, l'admiration.

FREUD (*haussant les épaules*). C'est ce que disent tous mes malades.

L'INCONNU (*mentant*). Je viens peut-être pour quelqu'un d'autre...

FREUD (*idem*). C'est ce qu'ils disent ensuite.⁵¹⁶

L'arrestation d'Anna a favorisé une forte impulsivité de Freud. On sent en lui une insécurité interne qui favorise des attitudes de mise à l'épreuve de son entourage. Cette opération est ponctuée par des interrogations à répétition. Ces questions vont dans le sens d'une

⁵¹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.12-13.

⁵¹⁴-Idem.

⁵¹⁵-Élisabeth, Roudinesco et Michel, Plon, *Le dictionnaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.97.

⁵¹⁶-Idem.

dévalorisation de l'inconnu, qui est incessamment considéré comme un malade. C'est la raison pour laquelle ils se tiraillent dans ce dialogue. L'inconnu fait des efforts pour idéaliser sa relation avec Freud, mais en retour, il est taxé de malade. Cette attitude est la conséquence de l'arrestation d'Anna.

Dans *Variations Enigmatiques*, l'écrivain a construit un autre personnage présentant les signes de troubles de la personnalité borderline. Znorko est caractérisé dans cette pièce par sa controverse ; c'est un homme qui accueille son invité à coup de fusil, même s'il déclare l'avoir pris pour un rodeur, il ne manifeste pas un grand désir de fréquenter ses semblables.

Larsen accepte le verre et boit, épuisé par la tension de leur discussion.

ERIK LARSEN. Lorsqu'on me disait que vous êtes antipathique, je croyais qu'on exagérait.

ABEL ZNORKO. Un conseil : n'écoutez jamais quelqu'un qui dit du bien de moi. Mais écoutez toujours, celui qui en dit du mal, c'est le seul qui ne me sous-estime pas.

ERIK LARSEN. À croire que vous avez du plaisir à être odieux.

ABEL ZNORKO. J'ai horreur de cette nouvelle mode qui consiste à être « sympathique ».

On se frotte à n'importe qui, on lèche, on se fait lécher, on jappe, on tend la patte, on donne ses dents à compter... « Sympathique », quelle chute ! ...⁵¹⁷

Le trouble de la personnalité borderline se manifeste dans ce dialogue par l'agressivité de Znorko. C'est un misanthrope qui clame sa satisfaction d'être loin des autres. Cela revient comme une obsession. Son attitude agressive contre son visiteur, contre les questions posées par celui qu'il croit encore être un journaliste, ses mensonges, ont une autre explication que l'orgueil et la misanthropie. Il veut avant tout sauver la femme qu'il aime, c'est la raison pour laquelle il est obsédé et bagarre intérieurement à le résoudre.

1.2. Diderot et le vagabondage

Éric-Emmanuel Schmitt a fait de la névrose une situation qui irrigue ses scènes dramatiques. À partir du choix des personnages, on peut clairement sentir qu'il le fait à dessein. Si dans *Le libertin* il représente Denis Diderot, ce n'est pas fortuit. Il s'intéresse particulièrement à Diderot auquel il avait consacré sa thèse de philosophie soutenue à la Sorbonne en 1987.⁵¹⁸ Pour mieux comprendre cette ouverture dramatique, parlons un tout petit peu de Denis Diderot en question. C'est un écrivain, philosophe et encyclopédiste français des Lumières. Il est à la fois romancier, dramaturge, conteur essayiste, dialoguiste, critique d'art,

⁵¹⁷ -Éric- Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.141.

⁵¹⁸ -Éric-Emmanuel, Schmitt 1987, *Diderot et la métaphysique*, Thèse de doctorat 3 cycle soutenu à Paris Sorbonne, le catalogue du système universitaire de documentaire, [http II www. Sudoc.fr/04131557X](http://www.Sudoc.fr/04131557X), P.17.

critique littéraire et traducteur. Il est beaucoup plus reconnu pour son érudition, son esprit critique et son génie. C'est un auteur pluridimensionnel, qui se démarque particulièrement en philosophie par le raisonnement autonome du lecteur plutôt qu'un système fidèle, complet, fermé et rigide. Loin de la recherche d'une logique philosophique cohérente, Diderot rassemble les idées et les oppose. Son œuvre est plus qu'une exposition de ses idées personnelles. C'est une incitation à la réflexion. C'est une démarche volontaire qu'il émet dans la forme dialoguée qu'il alloue à ses œuvres principales (*Le neveu de Rameau*, *Le rêve d'Alembert*, *supplément au voyage de Bougainville*) avec cette particularité qu'aucun personnage ne représente à lui seul la pensée de l'auteur.

Cette diversité concourt à la neutralité qu'il veut donner à la pensée philosophique. C'est ainsi qu'il papillonne sur toutes les théories sans revendiquer la paternité d'une seule ; si oui, le libertinage. Si Jean-Paul Sartre est le père de l'existentialisme, Emmanuel Kant le parrain de l'Hédonisme, Denis Diderot quant à lui, est caractérisé par sa diversité. Éric-Emmanuel Schmitt choisit de le représenter au théâtre afin de partager cette expérience. Dans un article du magazine littéraire, il explique comment il y est arrivé.

Un philosophe peut-il devenir personnage du théâtre ? Les cas sont rares. Aristophane transforme Socrate en charlatan démagogue. Molière présente à monsieur Jourdain un professeur de philosophie qui enfonce les portes ouvertes sans se luxer l'épaule. Le philosophe est un personnage comique, un ridicule dont se moque de la prétention ou la pédanterie, un ennuyeux qui parle sans avoir rien à dire, un fâcheux définitif. Son ambition déformée en prétention, sa précision de langage caricaturé en jargon, le philosophe n'a plus sur scène que le masque horrible et grimaçant que lui dessine le satiriste.⁵¹⁹

Il choisit de caractériser Diderot par une diversité qui laisse transparaître son hésitation, sa contradiction et son doute qui traduisent son instabilité. Ce portrait illustre le caractère principal de la névrose. Nous voyons un philosophe qui écrit non seulement avec la tête, mais aussi avec son tempérament (modéré). Les différentes figures du penseur sont représentées par les femmes de son entourage qui font ressortir le dilemme moral découlant de la sexualité. Diderot se démarque dans ce créneau par sa névrose hystérique. Dans son comportement, l'on observe la survenue de divers troubles somatiques, transitoires et paroxystiques caractérisés par la conversion. Si les littéraires ont beaucoup décrié les abus sexuels, c'est généralement pour dénoncer l'oppression de l'homme face à la femme qui se trouve impuissante devant un destin qui est sien. Or ici, c'est l'homme qui est abusé. Gérard Pilot et Dominique Cupa montrent ces

⁵¹⁹-Le magazine littéraire, *Mensuel* 391, Octobre 2000.

traits comme des « *symptômes [...] qui comportent [...] des manifestations psychiques variées et des perturbations de la personnalité* ». ⁵²⁰La perturbation de la personnalité de Diderot est explicite dans *Le libertin*. Nous le repérons dans la réplique de Mme Therbouche qui le fait valoir en ces propos : « *Arrêtez de changer d'expression, je n'arrive pas à vous saisir. Allons ! Il y a une seconde vous étiez pensif, la seconde suivante, vous aviez l'air rêveur et voilà maintenant que vous avez cent physionomies diverses. Autant peindre un torrent !* ». ⁵²¹Par ce trouble et changement brusque et énigmatique de comportement, on peut noter l'envie de capter le désir de l'autre (Mme Therbouche). Cela flirte la péjoration de l'existence et une inauthenticité apparente de Diderot. Il est partagé entre la réalisation de deux désirs urgents (la rédaction des articles sur la morale et le désir sexuel). Nous pouvons dire que Diderot manifeste une névrose hystérique telle que le démontrent Gérard Pilot et Dominique Cupa.

Il existe également un caractère particulier, un caractère hystérique que partage également la névrose phobique (hystérie d'angoisse) : psychoplasticité ; Métallisme, mythomanie témoignant du désir de capter le désir de l'autre côtoyant une péjoration de l'existence et une inauthenticité apparente. ⁵²²

L'inauthenticité de Diderot est explicite dans le dialogue qui suit :

DIDEROT. Qui ?

LA VOIX DE BARONNET. Monsieur Diderot, Monsieur Diderot, c'est urgent. Diderot, c'est urgent.

DIDEROT. Je travaille ! (À Mme Tarbouche.) C'est qu'il y a urgence et urgence...

LA VOIX DE BORONNET. Mais Monsieur Diderot, c'est pour l'Encyclopédie !

DIDEROT. (*Changeant soudain*). L'encyclopédie ? Que se passe-t-il ? (*Il s'est redressé*). *Il saisit une robe de chambre et la passe.* À Mme Therbouche :) Excusez-moi. ⁵²³

Le scénario de ce dialogue est déclenché par la voix de Baronnet qui vient interrompre une scène de séduction susceptible de faire ombrage à la rédaction de l'article. L'inexistence qui caractérise son appel vient montrer l'importance qu'il accorde à la réalisation de l'*Encyclopédie*. Cela est fort probablement venu de son patron (Diderot). Mais il ne sait pas encore que son patron alterne entre rêve et désir.

⁵²⁰-Gérard, Pilot et Dominique, Cupa, 2017, *Approche Psychanalytique des troubles psychiques*, mis en ligne sur cairn.info le 14/01/2020, <https://doi.org/10.3917/arco.pilo.2017.01.0031>.

⁵²¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.209.

⁵²²-Gérard, Pilot, Dominique, Cupa, *Approche psychanalytique des troubles psychiques*, Op. Cit., p.31.

⁵²³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.211.

Son appel appuyé foulé sur la reprise anaphorique (Monsieur Diderot, Monsieur Diderot...) ⁵²⁴ traduit l'urgence qu'il indique obligatoirement et tend à sortir son patron du désir pour lui rappeler son rêve. L'écrivain prend la parole à ce niveau par une didascalie afin de signifier le réveil de Diderot. S'adressant à Mme Therbouche, Diderot va lâcher son protagoniste à travers une forte expression émotionnelle : « *je travaille* ». ⁵²⁵ On dirait que c'est à cet instant qu'il se rend compte de l'urgence de sa tâche ou encore que ce serait l'appel de Baronnet qui le conscientise ; il va un instant s'éloigner du désir sexuel. À ce niveau, on note l'absence de la réalisation profonde de désir sexuel qui est enfin de compte ce qui porte la névrose de ce personnage. Pierre Schaeffer remarque que : « *l'hystérie se situe au plus proche de l'expérience que nous avons de la pulsion sexuelle* ». ⁵²⁶

L'auteur noue sa subtilité à une ironie agissante qu'il alterne entre l'esprit et le corps pour mieux représenter la diversité de Diderot (l'expression du libertinage de ce personnage). Ce qui est étonnant et curieux dans cette caractérisation, c'est le renversement de l'ordre des choses. Si les littératures ont souvent dénoncé les abus sexuels perpétrés par les hommes sur les femmes, nous constatons un bouleversement de cet ordre à travers le dialogue qui suit :

DIDEROT. Taisez-vous, parlez-moi moi comme un coussin.

Elle s'approche et rectifie la position. Diderot souffre d'être ainsi manipulé. Elle se place derrière le chevalet. Mme. Therbouche. Pourquoi ne me regardez-vous plus ?

DIDEROT. À votre avis ?

MME THERBOUCHE. Regardez-moi.

DIDEROT. (*Embarrassé*). Comme depuis le péché d'Adam, on ne commande pas toutes les parties de son corps comme à son bras, et qu'il y en a qui veulent, quand le fils d'Adam voudrait bien...

Mme Therbouche rétorque que :

MME THERBOUCHE. Je n'entends rien à la théologie, je vous ordonne de me regarder.

DIDEROT. Très bien, vous l'aurez voulu.

Il ne cache plus son sexe. Il le regarde. Elle peut.

DIDEROT (*Mécontent de lui*). Ah !

MME THERBOUCHE (sans relever la tête) Quoi ?

DIDEROT. Rien ... Je voudrais être un coussin.

MME THERBOUCHE (*sévère*) Ne bougez plus et regardez –moi.

Il s'exécute.

⁵²⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin, Op. Cit.*, p.211.

⁵²⁵-*Idem*.

⁵²⁶-Pierre, Schaeffer, 1910, cité, pour Gérard, Pilot et Dominique, Cupa, *Approche psychanalytique des troubles psychiques, Op. Cit.*, p.32.

Le jeu est subtil et permet à ces deux actants de monter leurs différentes stratégies d'assimilation de son prochain. Mme Therbouche maintient le leadership de cette situation dramatique, car c'est elle qui continue à mener la cadence dans la suite de ce dialogue.

MME THERBOUCHE (*jetant un coup d'œil rapide*). J'ai dit : Ne bougez plus.

DIDEROT. Mais je ne bouge plus.

MME THERBOUCHE. Cessez donc, je vous en prie.

Diderot comprend subitement l'origine du mouvement, regarde entre ses jambes, rougit et pose sa main sur son sexe.

MME THERBOUCHE (*continuant son travail.*) Naturel, j'ai dit ! Naturel ! Ne cachez rien !

La philosophie toute nue. Ne cachez rien.

DIDEROT. Tant pis, pour la philosophie !

Et il ne cache plus sa nudité.

Mme Therbouche continue à croquer, mais son regard ne peut s'empêcher de revenir sans cesse sur l'entrejambe du philosophe, dont l'hommage croissant semble la fasciner.

MME THERBOUCHE (*légèrement grondeuse*). Monsieur Diderot !⁵²⁷

Ce dialogue illustre parfaitement le théâtre de mots que porte l'auteur aujourd'hui. La parole constitue l'action et s'articule autour du renversement de la situation sociohistorique critiquée par plusieurs auteurs. Les écrivains vont pour la plupart décrier les violations des hommes sur les femmes. Delphine Zanga Tsogo, Calixte Beyala et bien d'autres ont défendu la cause de la jeune fille face à la dictature patriarcale. Plusieurs autres se sont penchés sur les violations et violences sexuelles. La femme est généralement une victime dans ce cycle sexué. Dans *bel ami*, Maupassant décrit de façon particulière, précise et saisissante le viol de Mme Walter,⁵²⁸ après une série de refus, Mme Walter va sous la contrainte de George Duroy,⁵²⁹ se laisser faire. Cette histoire fictive dénonce énergiquement la violence sexuelle ou encore un rapport sexuel non consenti. Or le dramaturge pose une logique surprenante dans cet extrait.

Nous assistons à un renversement de la table des valeurs. Il pose à travers ce duo, une exigence de bouleversement qui remet en cause les données et la culture du monde contemporain.⁵³⁰ Le bourreau prend la place de la victime et vice versa. Mme Therbouche pose les bases de son oppression autour de son art ; en fait, elle veut réaliser un dessin à caractère naturel qu'elle démontre par une expression émotionnelle saillante appuyée par une forte

⁵²⁷- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin, Op. Cit.*, PP. 218-219.

⁵²⁸ - Guy (De) Maupassant, 2009, *Bel ami*, Paris Gallimard, coll. classico Lycée 2009, « rééd. » p.282.

⁵²⁹ -*Ibid.*, p.182.

⁵³⁰ - Michel, Blanchot, 1958, *La cruelle raison poétique*, Paris, Gallimard, p.82.

présence des points d'exclamation : « *Naturel, j'ai dit ! Naturel ! Ne cachez rien !* ». ⁵³¹ Nous sommes face à une ruse bien ficelée de Mme Therbouche consistant à séduire le philosophe au moyen de l'art et la science. Ce dernier a aussi perdu les principes de sa discipline qui consistent à remettre en question. Cela lui a valu la chosification de sa personne. Curieusement, il donne son accord en ces mots : « *Rien ... Je voudrais être un coussin* ». ⁵³² C'est ainsi qu'il exécute les ordres de Mme Therbouche sans aucune opposition. Quand Mme Therbouche déclare que : « *Ne bougez plus, regardez-moi* ». ⁵³³ Nous pouvons voir dans le cycle de ces personnages une duplicité qui pose les jalons d'une séduction subtile. Diderot en posant sa main sur son sexe, tente de se persuader de ce que pense Therbouche, il veut être sûr que la dame est, tout comme lui dans une logique de séduction. Le dramaturge fonde ce bouleversement sur l'antiphrase qui souligne le corps à la place de l'esprit. Il alterne entre métaphore et antiphrase pour instituer la mentalité et l'impartialité de la philosophie. La métaphore de la séduction utilisée ici pose les bases d'une pensée objective. Partant d'un vulgaire plaisir charnel, Éric-Emmanuel Schmitt rejoint Diderot qu'il décrit comme « *un frère en liberté et en vagabondage* ». ⁵³⁴ Cette séduction vient favoriser le recul de l'extrémisme, fille du chauvinisme de discipline. C'est pourquoi nous voyons dans sa logique une valorisation de la démarche philosophique qu'un courant de pensée rigide. Il déclare à cet effet que :

On peut difficilement se réclamer de Diderot, car il propose davantage un trajet philosophique qu'une philosophie arrêtée. Diderot fait surgir des impasses, propose des hypothèses, flirte longuement avec elle, semble les épouser puis les abandonne. Tête chercheuse, fouineuse plutôt que pensée de marbre, il demeure en mouvement, en interrogation et peut s'égarer dans plusieurs directions. ⁵³⁵

L'instabilité de Diderot, personnage de *Le Libertin* semblait superflu. La déclaration qui précède est venue lever le voile sur « *l'effet pantin à ficelles* » ⁵³⁶ qui débouche sur une trajectoire philosophique qui devrait présider à l'édification d'une science objective.

I.3.Freud, figure de l'instabilité

L'instabilité de Freud est perceptible dans *Le Visiteur*. Elle nous laisse voir en lui l'expression érotique causée par la bousculade de la guerre. C'est un personnage scientiste qui

⁵³¹ - Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.218.

⁵³² -*Ibid.*, p.219.

⁵³³ -*Idem.*

⁵³⁴ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.7.

⁵³⁵ -*Idem.*

⁵³⁶ -Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., P.42.

ne connaît aucun autre argument que celui de son domaine de prédilection. Se souvenant lugubrement de la deuxième guerre mondiale, l'auteur oppose la science à la religion. L'enlèvement d'Anna, la fille du docteur Freud par la Gestapo pose un réel problème qu'il faut résoudre. À partir de là, la logique interrogative de l'artiste refait surface : Laquelle de la science ou la religion peut-elle libérer la fille du scientifique ? En réponse à cette question, Freud est confus, il ne compte que sur sa notoriété intellectuelle pour sauver sa fille. Conscient de l'incompréhension et la brutalité nazie, il est envahi par la peur, signe de la névrose. On peut l'observer dans des répliques répétitives de Freud qui veut à tout prix envoyer sa fille dormir afin de la mettre à l'abri de la gestapo.

[...]

FREUD. Va te coucher, Anna.

Anna secoue faiblement, la tête pour dire non

FREUD. Je suis sûr que tu as sommeil. [...]

FREUD. Ma petite fille doit aller dormir.⁵³⁷

La peur est citée parmi les éléments catalyseur de la névrose chez le psychanalyste Carl Gustave Jung.⁵³⁸ D'entrée de jeu, Freud exprime sa peur face à la brutalité de la police hitlérienne. À ce titre, il conseille subtilement à Anna d'aller se coucher, question de se réfugier. Nous pouvons interpréter cette peur comme le début de la chute de la science qu'il a longtemps considéré comme le chemin le plus fiable dans la résolution des situations. Cet échec provoque en lui une instabilité insinuant la recherche d'une nouvelle porte de sortie. L'entrée énigmatique et brusque de l'inconnu constitue un coup de théâtre, puisqu'il sympathise avec ce personnage. Nous pouvons observer cela dans la didascalie d'entrée de la scène 4 :

L'inconnu repousse les doubles rideaux et apparaît brusquement. On ne l'a pas vu passer le rebord de la fenêtre. Sa venue doit sembler à la fois naturelle et mystérieuse. Il est élégant, un peu trop même : Frac, gants, cape canne à pommeau, on dirait un dandy qui sort de l'opéra. Il regarde Freud avec sympathie.

Celui-ci se sentant observé, se retourne.⁵³⁹

Après l'arrestation d'Anna, Freud a réalisé les limites de la science, il est attristé. C'est à partir de là qu'il devient vulnérable. L'entrée brusque et sympathique de l'inconnu pose les bases de l'espoir. À côté de sa logique scientifique qui tend à tout démontrer, il ne comprend pas le sens de la présence de l'inconnu qui arrive de manière inexplicable. D'où le rejet de

⁵³⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur, Op. Cit.*, p.130.

⁵³⁸-Carl-Gustave, Jung, 1963, *l'Âme et la vie*, Paris, Buchet/ Chastel, p.48.

⁵³⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur, Op. Cit.*, p.144.

l'homme de science. Ce refus révèle son état de nervosité, puisqu'il ne sait pas si l'inconnu est une victime ou un simulateur. Il persiste dans cet élan qu'il exprime par ces propos : « *vous trouvez mal, ce soir, il n'y a plus de docteur Freud... Guérir les autres... Croyez-vous que soigner les hommes m'empêche, moi, de souffrir ? Il est même des soirs où j'en veux presque aux autres de les avoir sauvés, je suis si seul, moi, avec ma peine sans recours...* »⁵⁴⁰ Cette déclaration dégage un regret découlant d'une crise émotionnelle, se manifestant par des phobies, ou encore la misanthropie. En nous appuyant sur les travaux de Jean Bertrand Pontalis et Jean Laplanche, nous dirons que c'est un cas de névrose hystérique qu'ils désignent comme une « *classe de névroses, aux tableaux cliniques variés dans laquelle le conflit psychique peut s'exprimer par des symptômes physiques d'ordre fonctionnel ou psychologique comme des crises émotionnelles, éventuellement des phobies* ». ⁵⁴¹ La haine que développe ce personnage est favorisée par le comportement des nazis, il faut rechercher une autre force avec qui collaborer. Quand l'inconnu est apparu, présentant les traits de la puissance, Freud fut prêt à abandonner le scientisme pour se fier au mystère. Il recherche la vérité, car c'est le moyen qui permettra de libérer Anna qui importe. Freud est partagé entre la psychanalyse et Dieu, pour espérer libérer Anna. Nous assistons à un conflit psychique caractérisé par un compromis entre la pulsion et la défense qui s'oppose. Ceci est dû au traumatisme psychique lié à l'arrestation brutale et abusive de sa fille. On découvre dans ses répliques une sorte d'angoisse, perceptible dans le dialogue suivant :

FREUD. Vous tombez mal, ce soir, il n'y a plus de docteur Freud... Guérir les autres Croyez-vous que soigner les hommes m'empêche, moi, de souffrir ? Il est même des soirs où j'en veux presque aux autres de les avoir sauvés, je suis si seul, moi, avec ma peine. Sans recours...

L'INCONNU. Elle reviendra. (*Freud a un geste interrogatif.*) Anna. Ils la garderont peu de temps. Ils savent très bien qu'ils ne peuvent pas la garder. Et vous la tiendrez dans vos bras, lorsqu'elle reviendra, et vous l'embrasserez avec ce bonheur qui n'est pas loin du désespoir, avec ce sentiment que la vie ne tient qu'à un fil si étroit ni mince et que le fil se trouve provisoirement retendu... C'est cette fragilité-là qui donne la force d'aimer.

FREUD. Qui êtes-vous ?

L'action de cet extrait réside dans l'interrogation précédente.

L'INCONNU. J'aimerais tellement vous le dire quand je vous vois comme cela.

Il a un geste pour lui caresser les cheveux.

⁵⁴⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.149.

⁵⁴¹-Jean, Laplanche et Jean Bertrand, Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.17.

Freud, surpris, réagit en prenant une décision, il se lève énergiquement. On voit qu'en lui le praticien renaît.

FREUD. Avez-vous besoin de moi ?⁵⁴²

L'attitude de Freud dans cet échange présente l'hystérie. Au départ, il est désespéré et le manifeste par un rejet circonstanciel de la science. L'inconnu a usé de son omniscience pour comprendre que la sympathie de Freud est conditionnée par Anna, ce qui exprime la dépendance du « *faire* » de ce personnage. C'est ainsi qu'il a formulé un message d'espoir qui se résume en ces propos : « *Elle reviendra. [...] Ils la garderont peu de temps* ». ⁵⁴³Cette déclaration a incité un coup de théâtre marqué par le resserrement des liens entre Freud et son visiteur. Si au départ il était moins coopératif, on sent son amitié envers l'inconnu du fait de l'espoir qu'il fait naître en lui. L'espoir reste un maillon essentiel dans la construction de la paix psychique.

La majorité des personnages centraux de l'auteur présentent les signes de la névrose. Après Znorko, Diderot et Freud, Diane ressort comme une figure narcissique. Elle veut porter toutes les attentions sur elle. Pour un éloignement de Richard pendant cinq minutes, elle se résigne et construit un plan de vengeance.

RICHARD. Je reviens.

Aux gestes qu'elle a pour le retenir, on devine qu'elle souhaiterait que leurs caresses durent davantage.

Il insiste avec grâce.

RICHARD. Cinq minutes ?

On dirait qu'il négocie.

RICHARD. Cinq minutes ?

D'un sourire résigné, il consent à son départ.

DIANE. Vas.⁵⁴⁴

Le dialogue illustre la haute attention que revendique Diane à Richard. Nous la caractérisons de narcissique du fait de la valeur qu'elle accorde à sa personne au détriment de toute autre valeur. Pour elle, Richard devrait lui porter toute son attention de manière infinie. Une telle conception tend vers une surestimation de sa personne. Le dictionnaire français *Larousse* définit le narcissisme comme « *trouble de personnalité incluant un amour excessif de soi* ». Cette définition coïncide avec le comportement de Diane, ses agissements éloignent de la vérité en insistant sur la supériorité de sa personne par rapport aux autres. Ce serait pour cela

⁵⁴²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP.149-150.

⁵⁴³-*Ibid.*, p. 150.

⁵⁴⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.9.

que Élisabeth Roudinesco et Michel Plon pensent que le narcissisme est « [...] le drame d'un moi qui se soustrait progressivement à toute rencontre à la vérité en remplaçant la pesanteur des traditions par la délectation de soi et la punition de la loi [...] ». ⁵⁴⁵Pour Diane, tout doit partir d'elle et ne revenir qu'à elle. C'est dans cette logique qu'elle va manipuler les prostituées (Rodica et Elena) à sa guise dans son opération de vengeance contre Richard.

II. LES PERSONNAGES SADOMASOCHISTES

Un personnage sadomasochiste est celui qui présente des comportements particuliers qui emploient la douleur, la domination et l'humiliation pour parvenir à son plaisir. En observant les différents protagonistes schmittiens, on se rend compte qu'il a construit des héros qui prennent du plaisir à faire souffrir. Ils développent ce sentiment parfois contre leur propre personne. Diderot se plaît dans l'humiliation et la douleur que lui impose son libertinage sexuel par exemple. Le Vagabond quant à lui, développe un plaisir face à la souffrance japonaise suite au lancement de la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki. Ce sont deux cas de sadomasochismes qui nécessitent une étude particulière.

II.1. Les personnages sadiques

Le théâtre schmittien met en scène plusieurs personnages qui présentent des troubles de la personnalité. Parmi ces désordres, nous nous intéresserons particulièrement au sadisme.

Le terme tire son origine du nom de l'écrivain français Donatien Alphonse François, marquis De Sade (1740-1814). Sa toute première définition apparaît dans le dictionnaire universel de *Boiste*, huitième édition en 1834, revu et augmenté par Charles Nodier, ⁵⁴⁶vingt ans après la mort du Marquis de Sade. Le dictionnaire de *Boiste* définit le sadisme par des mots tels que : aberration épouvantable de la débauche, système monstrueux et antisocial qui révolte la nature. Plus tard, le mot sadisme fut employé par des journalistes ⁵⁴⁷pour évoquer des meurtres.

En 1886, Richard Ebing a utilisé ce terme pour décrire une perversion sexuelle (humiliation physique et morale), qui représente un « *mode de satisfaction lié à la souffrance*

⁵⁴⁵-Élisabeth, Roudinesco et Michel, Plon, 2001, *L'analyse*, Paris, l'archive, Bibliothèque nationale de France, p.41.

⁵⁴⁶-Pierre-Claude Victor, Boiste et Charles, Nodier, 1834, *Dictionnaire de la langue française, avec le latin et les étymologies, extrait comparatif, concordance, critique et supplément de tous les dictionnaires* [microforme] : manuel encyclopédique de grammaire, d'orthographe, de vieux langage, de néologie, Paris : Lecointe et Pougin (*lire en ligne [archive]*)

⁵⁴⁷- « *Figaro : Journal non politique* », sur Gallica, 27 avril 1885 (consulté le 16 juillet 2021)

d'autrui ». ⁵⁴⁸Le sadisme est perçu comme un plaisir qu'un individu prend en voyant les autres dans la douleur et l'humiliation.

II.1.1. La revanche de Diane

Éric-Emmanuel Schmitt s'est fortement appuyé sur les conflits intrapsychiques pour caractériser ses personnages, cela peut se justifier par « le faire » et « l'être » de Diane. C'est un personnage narcissique, prêt à tout pour focaliser l'attention de Richard sur sa personne. Son projet a échoué, raison pour laquelle elle se donne pour objectif prochain d'organiser la souffrance et l'humiliation de Richard. Elle est allée à la recherche des prostituées afin qu'elles viennent séduire Richard. Sa démarche consiste à convoquer la solidarité féminine afin d'humilier ce dernier.

Elina et Rodica reçoivent le dossier, contemplent les feuilles.

ELINA. Ah madame, je ne sais trouver des mots pour...

DIANE. Tt tt... Je vous laisse visiter le temps de résoudre un problème avec le concierge.

Entrez, et voyez si ça vous convient.

Diane descend l'escalier, abandonnant les deux femmes devant l'appartement.

Celles-ci ne réagissent pas de façon identique :

Elina nage dans le bonheur tandis que Rodica marmonne, maussade, inquiète.

ELINA. (*Euphorique*). Tu y crois, toi, Rodica, tu y crois ?

RODICA. (*Cassante*). Non.

ELINA. (*Choquée*). Quoi ? Ils ne sont pas réels, ces papiers ?

RODICA. Si.

Cette réponse suscite plusieurs questions.

ELINA. Et cet appartement ?

RODICA. Combien ça va nous coûter tout ça ?

ELINA. Elle ne nous le prête pour rien jusqu'à ce que nous trouvions un véritable emploi.

RODICA. C'est bien ce que je dis : combien ? Qu'est-ce que ça cache ?

ELINA. Oh toi, toujours à te méfier de tout le monde !

RODICA. La vie m'a prouvé que j'avais raison d'être méfiante : Je n'ai encore jamais rencontré père Noël

ELINA. Enfin, une députée qui se bat pour que les femmes ne soient plus traitées comme nous le sommes, qui engage son nom, sa réputation en rédigeant un rapport parlementaire, tu en as rencontré beaucoup de femmes comme ça... ?

RODICA. Non, justement...

[...]

⁵⁴⁸-Elisabeth, Roudinesco et Michel, Plon, 1997, *Dictionnaire de la psychanalyse*, paris Fayard / La pochothèque, p.1379.

La négation de Rodica appelle à une révision des conditions de l'échange. On peut l'observer à travers les jeux de regard qui transpercent la représentation.

Diane, fixant Elima, l'aborde avec franchise :

DIANE. Maintenant, Elina, je ne vais pas vous mentir : Il y a un prix à payer pour cela.

RODICA. Ah !

ELINA. Naturellement ! Quelles sont vos conditions ?

DIANE. Mes conditions ? Non. J'ai un service à vous demander. Un très grand service.

Diane Prend son temps, réfléchit puis débute sur un ton posé.

[...]

DIANE. Voici : il s'agit de rendre un homme heureux.

Les deux femmes sont médusées.

DIANE. Je voudrais qu'un homme s'entiche d'Elina. Et qu'ils vivent ensemble une liaison.

ELINA. Mais...

RODICA. Pourquoi ?

DIANE. J'aime cet homme.

RODICA. Je comprends encore moins.

Rodica reste dans l'incertitude et Diane s'efforce à la convaincre.

[...]

DIANE. Il y a quelques semaines, Richard, mon amant, se plaignait de douleur de dos, on lui a fait passer des examens médicaux. Officiellement, cette investigation n'a rien donné, officieusement, elle a découvert un couler généralisé. Un cancer si avancé qu'il est inutile de prodiguer des traitements qui fatigueraient le malade davantage. Richard ne sait rien, croit ne subir que des douleurs fugitives, ne soupçonne pas ce qui l'attend. Selon le médecin, il n'y aurait plus que quelques mois à vivre. Moins d'un an.⁵⁴⁹

L'extrait ci-dessus repose sur une accumulation, un engrenage d'acte concourant au sadisme, Henri Bergson l'appelle « *l'effet boule de neige* ». ⁵⁵⁰Le mensonge de Diane déclenche une suite d'actions en fonction des intérêts que chaque personnage recherche dans ce trio. Dans une démagogie politique, la jeune députée s'érige en défenseure des droits de la femme et cela incite la réflexion de Rodica qui doute de cette gentillesse, pourtant « *Elina nage dans le bonheur* ». ⁵⁵¹Le doute de Rodica va engendrer une fausse rédemption. Diane se passe pour une deuxième fois pour une bienfaitrice, celle qui compatit au " Pseudo" malheur de Richard : « *Maintenant, Elina, je ne vais pas vous mentir : Il y a un prix à payer pour cela* ». ⁵⁵²

⁵⁴⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, PP. 58-64.

⁵⁵⁰-Henri, Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique, Op. Cit.*, p.34.

⁵⁵¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, p.59.

⁵⁵²-*Ibid.*, p.60.

Le premier cas de sadisme de Diane réside dans la perpétuation du mensonge qui humiliera en même temps les deux prostitués et éventuellement Richard. L'objectif de sa vengeance est clair et illustre son sadisme : Il faut absolument humilier Richard. Ce deuxième mensonge favorisera la séduction de Richard par Elina. On dirait que le plan de Diane a marché. Ce qui peut encore nous intéresser ici, c'est la répétition des cas de séduction féminine chez ce dramaturge. Cette écriture carnavalesque constitue une situation d'inversement des valeurs que Mikhaïl Bakhtine appelle « *l'inversion du haut vers le bas* ». ⁵⁵³Ce bouleversement s'appuie sur l'image de la séduction qui était l'affaire des hommes et critiquée par plusieurs scientifiques. Nous constatons la mise en avant du personnage masculin dans des situations critiques. Alice Delphine Tang le régle par ces propos : « *Le personnage masculin subit donc ces maux qui affectent son être. La misère matérielle constitue un blocage d'épanouissement parce qu'elle joue à fond un rôle moral et social brillant même lorsqu'il manifeste un élan vers la perfection* ». ⁵⁵⁴Bien qu'utilisant des procédés comiques pour exprimer ce cas de sadisme, l'auteur nous rapproche quelque peu de la compassion. L'analyse de ces rapports qui a basculé pourrait proposer une réflexion sur la défense de la condition masculine.

II.1.2. Le Trio sadique : Le médecin, le majordome et le diable

L'artiste a finement construit son imaginaire sur un style fondamentalement décroisé reposant sur l'« *exploration du réel par l'imagination* ». ⁵⁵⁵Dans *L'école du Diable*, il part d'un sujet métaphysique pour explorer en sa manière la traditionnelle lutte entre le bien et le mal. C'est ainsi qu'il montre le sadisme comme mode d'expression des personnages de ce texte. Cela se perçoit dès la scène d'entrée.

Ténèbres.

Quelques gouttes semblent suinter et tomber de murs qu'on ne voit pas.

On entend de lourdes portes qui se ferment en sonnant comme des glas ; puis des pas ; des pas rapides sur le sol humide et métallique ; ils se répercutent en haut échos le long d'une cathédrale d'acier.

Enfin les pas de droite rejoignent les pas de gauche : Le médecin rencontre le Majordome.

La stichomythie domine le dialogue qui suit la didascalie précédente.

LE MAJORDOME. Eh bien ?

LE MEDECIN. Stationnaire.

LE MAJORDOME. Sa température ?

LE MEDECIN. Mille

⁵⁵³-Mikhaïl, Bakhtine, 1970, *L'œuvre de Français Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris Gallimard, sur [www. Librairiedialogue.fr](http://www.Librairiedialogue.fr). p.39.

⁵⁵⁴-Alice Delphine, Tang, *Le personnage Masculin perçu au prisme du regard féminin*, Op. Cit., p.281.

⁵⁵⁵-Anthony, Soron et Alii, *Eric Emmanuel Schmitt le chair et l'invisible*, Op. Cit., p.16.

LE MAJORDOME. Mille ? Normale donc ?

LE MEDECIN. Normale.

Ils poursuivent avec ce curieux ton sec.

LE MAJORDOME. Ses battements de cœurs ?

LE MEDECIN. Aucun.

LE MAJORDOME. Normal donc ?

LE MEDECIN. Normal.

LE MAJORDOME. Quelle est votre conclusion ?

LE MEDECIN. Mais je ne vois pas du tout ce qui pourrait le déprimer, tout va au plus mal.

[...]

Le Diable sort de l'ombre, cassé par la douleur.

LE DIABLE. La banalité. Nous clapotons dans la banalité, je m'enlise, j'étouffe.⁵⁵⁶

Le mouvement qui prévaut ici renoue avec le conflit originel entre le diable et le bien. L'artiste a construit un duo scientifique combattant le premier à mort. Dans la didascalie d'entrée, sa souffrance est annoncée par les goûtes d'eau mouillants un sol métallique entouré par de « *lourde portes qui se ferment en sonnant comme des glas* ». ⁵⁵⁷En se fondant sur la théorie de l'eau de Gaston Bachelard,⁵⁵⁸ on observe une certaine composition de cette eau en traversant le mur pour atteindre le sol métallisé. Il s'agirait d'une « *eau qui brûle, de l'eau pénétrée par la nuit [...]* ». ⁵⁵⁹C'est un symbol du mal être à venir du prince des ténèbres. Ce qui est encore plus intéressant c'est la détermination de la source de cette détresse : « *La rencontre du médecin et le majordome* ». ⁵⁶⁰C'est un duo qui symbolise l'héroïsation de la science dans ce dialogue. Ce faisant, ces deux personnages s'assurent visiblement à éprouver le malin. Leur technique se base sur l'augmentation de la température de ce dernier à plus de « *Mille* » ⁵⁶¹degré. Si cela paraît normal aux yeux du médecin, ça témoigne de leur euphorie liée à la peine du diable.

Nous observons une caractérisation paroxystique de cette douleur. Si la médecine exprime la température normale d'un corps à trente-sept degré Celsius, le thermomètre du médecin indique « *Mille* » ⁵⁶²degré. Les battements du cœur sont estimés à zéro. Le duo a réussi à instaurer la souffrance du diable qui désespère à ces propos : « *il n'y a plus d'avenir pour nous. Le mal est fini* ». ⁵⁶³Cherchant à apaiser sa souffrance, le diable avoue sa défaite afin

⁵⁵⁶-Éric- Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable, Op. Cit.*, PP. 233-235.

⁵⁵⁷-*Ibid.*, p.233.

⁵⁵⁸-Gaston, Bachelard, *L'Eau et les rêves, Op. Cit.*, p.27.

⁵⁵⁹-Éric- Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable, Op. Cit.*, p.233.

⁵⁶⁰-*Idem.*

⁵⁶¹- *Ibid.*, p.234.

⁵⁶²-*Ibid.*, p.233.

⁵⁶³-*Idem.*

d'extérioriser la « *pulsion mort* »⁵⁶⁴ qui est sienne. Dans l'imaginaire schmittien, le diable est d'abord une victime, il présente après ce dialogue les signes du sadisme ainsi que ses lieutenants. On peut même dire qu'il est le plus sadique de la partie puisqu'il organise le tracas du monde entier par « *un effet Pantin à ficelle* ».⁵⁶⁵ Autrement dit, il se cache dans la coulisse et manipule les hommes à agir contre leur liberté telle que présente le dialogue qui suit :

Grand fracas.

Déboulent Agaliarept, Sargatans et Nébiros, Trois lieutenants des enfers. Le Médecin s'enfuit.

AGALIAREPT. Seigneur !

Ils sont au garde-à-vous.

LE DIABLE. Hou ! Voilà qui pue rendement ! Enfin, une odeur qui rassure.

AGALIAREPT. Votre Diablerie, je crois que nous vous apportons la solution !

[...]

AGALIAREPT. Nous sommes descendus faire un tour sur la terre : l'humanité est un cloaque, ça ne s'arrange pas, mais ça ne s'amplifie pas non plus. Vous aviez raison, il faut prendre des mesures.

[...]

LE DIABLE (*A Agaliarept*). Continue.

AGALIAREPT. Tout ce que nous avons essayé d'inventer ces derniers siècles relève du bricolage.

Cette dernière réplique provoque la fureur du Majordome qui occasionne à son tour un nœud dramatique important.

Le Majordome (*Vexé*). Mais c'est inadmissible ! Et la poudre, les canons, les armes nucléaires ?

AGALIAREPT. Bricolage !

LE MAJORDOME. Et la mondialisation de l'économie, la mondialisation des conflits

AGALIAREPT. Bricolage ! On a simplement agrandi les frontières du village. Ce qu'il nous faut, c'est une révolution !

LE MAJORDOME. Des révolutions ? Si je n'en ai pas organisé dix mille déjà, c'est dix mille deux.

SARGATANS. Il ne comprend pas, notre Diablerie, il faut intervenir là où les hommes ne nous attendent plus : dans leurs esprits.⁵⁶⁶

Cet échange métaphysique englobe les stichomities et les tirades instituant une organisation du sadisme du diable secouru par ses lieutenants. On observe l'engrenage de

⁵⁶⁴-Sigmund, Freud, 1922, cité par Jacques, Allas, *Essai sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.22

⁵⁶⁵-Henri, Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Op. Cit., p.42.

⁵⁶⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., PP. 236-237.

plusieurs actions qui reposent sur la coordination de la souffrance des autres personnages (le médecin et le Majordome). L'arrivée des lieutenants constitue un soulagement du diable. On le voit dans son exclamation : « *Hou !* », ⁵⁶⁷il retrouve en fait une nouvelle force qui pourra le soutenir dans sa mission. Il déclare à ce titre qu' : « *Enfin, une odeur qui rassure* ». ⁵⁶⁸C'est au tour des lieutenants de prendre la parole pour trouver une stratégie de perpétuation de la souffrance, puisqu'ils comptent déjà plusieurs échecs. Agaliarept de dire : « *tout ce que nous avons essayé d'inventer ces derniers siècles relève du bricolage* ». ⁵⁶⁹« *La mondialisation de l'économie* » ⁵⁷⁰et la « *mondialisation des conflits* » ⁵⁷¹ont eu un échec. Sargatans, s'inspirant de la réussite de la science, propose une stratégie fondée sur l'influence diabolique sur l'esprit de l'homme. Il affirme cela en ces termes : « *[...] il faut intervenir là où les hommes ne nous attendent plus : dans leurs esprits* ». ⁵⁷²Cette technique consiste à faire souffrir les hommes sans avoir conscience de leurs situations. C'est ce que Sargatans appelle « *changer leur regard sur le mal* ». ⁵⁷³Pour mieux le comprendre, sa démarche consiste à démissionner de la scène afin de rendre la souffrance efficace. À ce titre Sargatans soutient que : « *Ne plus parler du diable, ou de nous ses lieutenants. Nous devons disparaître pour devenir efficaces* ». ⁵⁷⁴L'organisation du mal autour de ce dialogue montre le plaisir qu'a le diable à voir les autres souffrir. Sa technique repose sur l'effet « *Pantin à ficelle* » ⁵⁷⁵selon laquelle il restera dans la coulisse en manipulant les êtres humains à organiser leurs supplices par eux-mêmes sans se rendre compte, c'est le phénomène de l'« *inconscience* » ⁵⁷⁶défini par Sigmund Freud. Il faut mentionner que la prise de conscience de l'individu sur ces dégâts pourrait favoriser la passivité de la « *pulsion mort* » ⁵⁷⁷ : le masochisme.

II.2. Les personnages masochistes

Le personnage masochiste est celui qui trouve du plaisir dans sa propre souffrance. Il est généralement né des conflits intrapsychiques. Éric-Emmanuel Schmitt a beaucoup axé la caractérisation de ses personnages sur des conflits psychiques. Il décrit cette confrontation

⁵⁶⁷ - Éric-Emmanuel Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., p.236.

⁵⁶⁸ - *Ibid.*, PP. 236-237.

⁵⁶⁹ - *Ibid.*, p.237.

⁵⁷⁰ - *Idem.*

⁵⁷¹ - *Idem.*

⁵⁷² - *Ibid.*, PP. 236-237.

⁵⁷³ - *Idem.*

⁵⁷⁴ - *Ibid.*, p.233.

⁵⁷⁵ - Henri, Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Op. Cit., p.34.

⁵⁷⁶ - Sigmund, Freud, 1956, cité par Jacques, Atlas, *Essais sur ces principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.27.

⁵⁷⁷ - *Ibid.*, p. 88.

comme une « *dissociation relative* »⁵⁷⁸ de la personnalité. Dans ces cas, nous observons le refoulement de la confrontation qui « *forge l'illusion qu'il n'existe pas* ». ⁵⁷⁹Le masochisme primaire (sadisme) constitue la forme active et externe de « *la pulsion mort* ». ⁵⁸⁰Il existe bien un masochisme secondaire qui constitue « *la forme passive* »⁵⁸¹ de cette bataille qui se résume à la recherche d'un plaisir dans sa propre douleur.

Dans *La Trahison d'Einstein*, l'auteur a procédé par une exploration de la réalité en s'appuyant sur son imagination. Le personnage central, Albert Einstein vit toute la pièce dans un dilemme. Il joue entre sa propre survie et celle d'une partie de la population mondiale. Scientifique de renom, il fuit les affres de la dictature nazie tout en s'humiliant pour espérer sauver la population juive. Certains indices de la didascalie d'exposition expriment cela :

En ce jour de 1934, Albert Einstein a cinquante ans, cheveux hirsutes, ample chemise, pantalon en lin, sans chaussettes dans ses chaussures, il rivalise de négligence vestimentaire avec le vagabond.

Descendant, trempé, de son voilier, il s'ébroue sur la berge [...] ⁵⁸²

D'entrée de jeu, l'auteur nous présente un personnage central porteur de valeurs pacifistes. La didascalie fait état d'un engrenage d'action portant sur un fugitif de la guerre et masochiste moral. Son masochisme est traduit ici par sa négligence vestimentaire que l'auteur compare avec celui de son interlocuteur (Le Vagabond). Sa description montre clairement sa préférence à souffrir pour la cause humaine. Il éprouve du plaisir à mener cette vie au motif de sauver des vies. À sa descente du voilier, il sort de la solitude et rencontre un compagnon d'un autre genre avec qui il n'a pas tardé à manifester son plaisir : « *Ah, merci ..., Je ne me serai pas donné du mal pour rien* ». ⁵⁸³En se référant aux trois formes de masochismes (masochisme féminin, le masochisme primaire ou érogène et le masochisme moral) distinguées par Sigmund Freud, nous pouvons dire que nous sommes dans le « *masochisme moral* ». ⁵⁸⁴Einstein illustre le pacifisme dans ce cas puisqu'il est comparable à celui qui dans son quotidien « *tend toujours la joue quand il sent la perspective de recevoir une gifle* ». ⁵⁸⁵Le pacifisme d'Einstein va au-delà de la simple théorie et flirte l'expérience.

⁵⁷⁸-Carl-Gustave, Jung, 1943, cité par J. Atlas, *Essais sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p. 49.

⁵⁷⁹-*Idem*.

⁵⁸⁰-Sigmund, Freud, 1910, cité par Jacques, Atlas, *Essais sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.42.

⁵⁸¹-Elisabeth, Roudinesco et Michel, Plon, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p. 937.

⁵⁸²-Éric- Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., PP.7-8.

⁵⁸³- *Ibid.*, p.8.

⁵⁸⁴-*Ibid.*, PP.7-8.

⁵⁸⁵-*Idem*.

La figure pacifique qu'incarne Einstein dans cette pièce le mène de souffrance en souffrance. En se réfugiant aux États-Unis d'Amérique, il a trois choses à défendre. La première est la survie personnelle, le deuxième est la communauté juive et la troisième est l'humanité en général. Pour résoudre ce dilemme, il présente sa célèbre formule de la relativité à Roosevelt afin d'assurer sa survie. Cette expérience laisse voir qu'un bon sentiment peut produire les conséquences désastreuses. Sa « *petite formule $E = mc^2$* »⁵⁸⁶ portait au départ sur la vitesse de la lumière dans le vide. Pour appeler à l'hospitalité des autorités américaines, il leur offre cette petite formule afin de leur montrer qu'au lieu d'être nuisible pour leur pays, il peut aussi être utile. Malheureusement, c'est l'objet de sa souffrance prochaine.

Einstein sort un crayon et se met à tailler.

EINSTEIN

Tiens, toute ma vie, ça

LE VAGABOND

Qui ?

Cette courte interrogation relance perspicacement le débat.

EINSTEIN

Les pelures... un crayon bien taillé en donne 175. Voici l'exact résumé de mon existence ; à raison de 3 crayons par jour, je fabrique quotidiennement 525 copeaux, soit 3675 par semaine, autant dire 191 100 par an ; vous imaginez ? Depuis mon entrée à l'université à l'âge de 18 ans, j'ai donc usé 63510 crayons, fourni plus de 11 millions de pelures, sans compter les craies, les plumes et les courriers que j'ai achevés. Ajoutez trente pages par jour, soit 63 500 déjà, un bavard toutes les cinquante pages, soit 12700, une gomme par mois, soit 30 16, je suis l'un des plus grands producteurs de déchets sur cette planète.

LE VAGABOND

Ce n'est pas ce qu'on retiendra de vous.

Il veut davantage presser Einstein. Il semble réussir, car le scientifique poursuit son développement.

EINSTEIN

Oui, toutes ces pelures se résumeront en une petite formule : $E=mc^2$ (un bref temps) quelle force ? On ne veut que le bien et on fait le fait, immanquablement. Ma vie durant, je me suis consacré à la vérité, j'ai élaboré des théories humanistes, j'ai imaginé des plans justes et généreux, or le destin, avec une insistance cruelle, en multiplie les conséquences néfastes. Impossible de rater le pire tandis que le meilleur recule à mesure que j'avance tel l'arc-en-ciel dans l'azur. Dieu volontairement et le Diable malgré moi, voilà la formule de mon existence. [...]

⁵⁸⁶- Éric- Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, p.148.

LE VAGABOND

Vous pourriez vous reposer, enfin

EINSTEIN

Je vais vous livrer une confidence, mon ami : j'ai été très heureux oui, je ne sais pas comment j'y suis arrivé en menant toutes ces batailles intellectuelles, en recevant tout d'insultes, en traversant deux guerres mondiales et deux mariages, mais c'est un fait, une réalité ravissante, étrange : j'ai été insolemment heureux.

Einstein S'écarte lentement, à regret.⁵⁸⁷

Cet échange repose sur un ensemble de scénarios qui s'enchainent produisant un « *effet boule de neige* »⁵⁸⁸ pour justifier le masochisme d'Einstein. Ce personnage justifie son action par une métaphore. Si Einstein a taillé un seul crayon, on a vu une multiplication de crayon symbolisant le prolongement de ses travaux : « *un crayon bien taillé en donne 75. Voici l'exact résumé de mon existence* ». ⁵⁸⁹Cette allégorie pose le mal qu'il ressent face à l'évolution de ses travaux qui a conduit à la réalisation de la bombe atomique. Sa culpabilité est visible et constitue une souffrance face au détournement qu'a subi son esprit de départ. Il regrette d'être le précurseur de la bombe H, pour cela, il s'auto détruit. C'est un cas de « *masochisme secondaire* ». ⁵⁹⁰Selon Sigmund Freud, c'est un sadisme passif qui se retourne vers l'intérieur de la personne qui éprouve ce sentiment. Pour lui, c'est l'expression de « *la pulsion mort* »⁵⁹¹ qui se muerait en « *pulsion agressive* ». ⁵⁹²Nous pouvons évoquer la notion de « *pulsion mort* »⁵⁹³ dans ce cas puisque le docteur Einstein est mort face à cette situation : « *il n'y a plus que le vide sidéral au-dessus du vagabond. Einstein vient de mourir* ». ⁵⁹⁴Cette disparition tragique cause le désarroi de son « *confident* »⁵⁹⁵ qui entame immédiatement son épreuve de repentance.

II.3. Le Repenti de Joe

Dans *Golden Joe*, le personnage principal (Joe) présente aussi les signes du « *masochisme moral* ». ⁵⁹⁶Sa rupture brutale avec son « *surmoi* »⁵⁹⁷ constitue sa souffrance. Depuis sa naissance, toute son éducation est fondée sur le mot « *avoir* »⁵⁹⁸ et rejetant toute autre

⁵⁸⁷-Éric- Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, PP.147-151.

⁵⁸⁸-Henri, Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique, Op. Cit* p.38.

⁵⁸⁹-Éric- Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, p.150.

⁵⁹⁰-Sigmund, Freud, 1894, *Névrose, Psychose et perversion*, Paris, Gallimard, (ISBN 2-13-045208-6) p.237.

⁵⁹¹-*Ibid.*, p.236.

⁵⁹²-Konrad, Lorenz, 1977, cité par Jacques, Atlan, *Essais sur les principes de la psychanalyse* Op. Cit., p.44

⁵⁹³- *Idem.*

⁵⁹⁴-Éric- Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, p.153.

⁵⁹⁵-Marie-Claude, Hubert, 1988, *Le Théâtre*, Paris, Armand colin, p.81

⁵⁹⁶-Sigmund, Freud, *Névrose, psychose et perversion, Op. Cit.*, p.238.

⁵⁹⁷-*Idem.*

⁵⁹⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op.Cit.*, p.68.

valeur. La rupture brutale avec ce principe à l'âge de vingt-cinq ans cause une chute psychologique de ce personnage. Cet homme a été éduqué de manière à rejeter la valeur humaine.

Bureau de Joe 2. _____ Intérieur Jour

Cecily, jeune fille extrêmement Jolie et soignée, entre dans le bureau de Joe.

CECILY. Dites à Monsieur Joe que je l'attends.

L'employé. Il se repose

[...]

Joe apparaît par une porte privée, il ouvre les bras en direction de Cecily.

JOE. Cecily. J'ai une heure à perdre : je te la donne qu'en fais-tu ?

CECILY. Tu as gagné beaucoup d'argent ?

JOE. Beaucoup.⁵⁹⁹

La description de la beauté de Cecily dans la didascalie d'entrée de cette scène vient indiquer ce sur quoi l'attention de ce personnage est beaucoup plus orientée. Quelles que soient la bonté et la beauté de l'humanité, l'attention de Joe n'est focalisée que sur le matériel (argent). Il a été éduqué de cette manière. Cela est perceptible dans la tirade de Meg : « *Mon petit Joe, je t'ai élevé pour le bonheur... Rien, que pour le bonheur... je t'ai fait pousser droit, pas de doutes, pas de sentiments, ni rires, ni larmes, aucun d'état d'âme, rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et saigne le cœur...* ». ⁶⁰⁰La question de Cecily exprime bien le bonheur de Joe. À cet effet, son bonheur ne se trouve que dans le gain. Cette situation a favorisé son enfermement dans la Banque de la cité londonienne. La rupture de ce principe pourrait contribuer à sa souffrance.

Par accident, Joe découvre le monde extérieur, et prend la décision de rompre avec le principe du bonheur expliqué ci-haut pour se réadapter au principe de l'humanisme. Ce faisant, l'on note la crise d'adaptation qui fait figure de masochisme dans cette pièce. En fait, c'est une « *réponse psychologique à un groupe ou plusieurs situations stressantes, causant des symptômes émotionnels et psychologiques* ». ⁶⁰¹Cette souffrance est repérable dans l'extrait suivant :

JOE (*Résigné*). Malgré tout, je suis content qu'elle soit là. Elle apprendra la vie

GUILDEN. Par la misère ?

Joe opine.

JOE (*tendant de se résigner*). Elle est peut-être folle, mais elle a choisi le bon camp.

Guilden Se met en colère

⁵⁹⁹- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe, Op.Cit.*, p.68.

⁶⁰⁰-*Ibid.*, p.63.

⁶⁰¹-Trouble d'adaptation [*archive*] sur Psychomédia, consulté le 27 avril 2022.

GUILDEN. Pardon ?

JOE. Elle s'est mise du côté des pauvres... Elle apprendra la vie...

GUILDEN. C'est ça ! L'apprentissage par la misère... (*Sifflant de raye.*) La misère ! Mais elle n'est pas belle la misère, que dans les yeux vibres [...]

JOE. Jouis-toi. Tu ne te rends pas plus compte de la chance que tu as de n'avoir pas d'argent.⁶⁰²

Après la tuerie de l'enfant au feu rouge, Joe est hanté par l'odeur humaine. Cela lui a valu la compréhension de la valeur de l'autre. Toutefois, il renonce au bien matériel, accepte la misère afin de valoriser l'autre pour réparer son erreur et remédier à sa souffrance intérieure. Il pense dorénavant que l'argent est un poison des relations saines. À ce titre, il a volontairement abandonné sa limousine luxueuse : « *je marche depuis deux jours dans Londres et j'y découvre des choses horribles... Je ne sais plus quoi faire...* ».⁶⁰³ Nous voyons un trouble dans cette déclaration qui souligne l'expérience du passé comme un facteur influent de cette situation. Joe ne sait pas s'il faut véritablement renoncer à l'argent ou bien il faut apprendre à travers la misère. Nous pouvons comprendre le conflit intrapsychique que vit Joe en publiant sa décision au conseil d'administration.

III- LES PERSONNAGES RÉVOLTÉS

L'expression de la liberté qui semble constituer l'enjeu du conflit schmittien propose une autre caractéristique des personnages. Face à l'incertitude que présente la subjectivité scientifique de certains héros, l'auteur illustre certains actants par un sentiment d'indignation et de réprobation face aux situations, c'est la révolte. Dans *Le Dictionnaire de la psychanalyse*, Élisabeth Roudinesco et Michel Plon définissent ce terme comme « *une attitude de refus et d'hostilité devant une règle et contrainte préétablie* ».⁶⁰⁴ Dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt, on trouve plusieurs formes de révoltes. Albert Camus⁶⁰⁵ distingue la révolte comme un refus positif sacrifiant le réel au profit de l'idéologie. C'est en nous appuyant sur cette conception que nous considérons Diderot comme un personnage révolté. « *Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui à son premier mouvement* ».⁶⁰⁶ Cette définition soumet l'idée d'égalité. C'est une forme d'auto détermination et d'enfantement des valeurs.

⁶⁰²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., PP.100-101.

⁶⁰³- *Ibid.*, p.74.

⁶⁰⁴-Élisabeth, Roudinesco et Michel, Plon, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.517.

⁶⁰⁵-Albert, Camus, 1951, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, p.293.

⁶⁰⁶-*Ibid.*, p.25.

III.1. L'expérience de Diderot

Même si nous avons déjà décelé plus haut que le libertinage de Diderot dans *Le Libertin* constitue une métaphore dans laquelle la subjectivité scientifique contemporaine est remise en question, cela n'empêche pas une analyse d'autres faits littéraires qui s'en dégagent. Dans son élan libertin, Diderot émet une révolte passive contre le mariage. Pour lui, il constitue une organisation oppressive, il propose une vie sexuelle fondée sur le présent. C'est ce qu'Albert Camus appelle générosité. Il déclare à ce titre que : « *La vraie générosité envers l'avenir consiste à tout donner au présent* ». ⁶⁰⁷Diderot établit la nuance entre le couple et l'accouplement en proposant une relation sexuelle fondée sur la notion de « *consentement* » ⁶⁰⁸figurant dans l'extrait ci-dessous.

DIDEROT .Jamais ! Si je ne te trompais pas, sans doute je penserais à celles que je n'ai pas eues en te prenant dans mes bras. Mais comme je ne te rejoins qu'après les avoir eues, je ne reviens pas en mari frustré, c'est bien toi que j'embrasse et que j'étreins.

MME DIDEROT (*A moitié convaincue*). Tu t'en tireras toujours hein ? (*Un temps*) Remarque que c'est pour cela que tu m'avais plu, il n'y avait pas plus beau parleur, on t'appelait "bouche d'or" (*Un temps.*) C'est vrai, pour une femme, ce n'est pas très important le physique d'un homme.

DIDEROT. Je te remercie !

MME DIDEROT. Enfin, toujours est-il que, ce matin je m'estimais beaucoup plus conçue que la normale et que j'ai décidé qu'il fallait que cela cesse. Puisque tu m'aimes encore un peu...

DIDEROT... Beaucoup...

MME DIDEROT... Tu vas me promettre de t'arrêter.

Diderot n'a pas la même vision que cette dernière.

DIDEROT. Non. M'arrêter serait contre nature.

MME DIDEROT. Un peu de chasteté, c'est comme un jeune, ça ne peut faire que du bien à la santé.

[...]

DIDEROT. Le mariage est une monstruosité dans l'ordre de la nature.

MME DIDEROT. Oh !

DIDEROT. Le mariage se prétend un engagement indissoluble. Or l'homme sage frémit à l'idée d'un seul engagement indissoluble. Rien ne me paraît plus insensé qu'un précepte qui interdit le changement qui est en nous. Ah, je les vois les jeunes mariés qu'on conduit devant l'autel : j'ai l'impression de contempler un couple de bœufs que l'on conduit à l'abattoir !

⁶⁰⁷- Albert, Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., p.42.

⁶⁰⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.236.

[...]

MME DIDEROT. Oui, mais enfin, monsieur le penseur, ce qui te rend heureux ne me rend pas toujours heureux mi !

DIDEROT. Comment peux-tu croire que le même bonheur est fait pour tous ! (*Il écrit.*) « La plupart des traités de morale ne sont d'ailleurs, que l'histoire du bonheur de ceux qui les ont écrites. » (*Il gratte le papier avec volupté.*)⁶⁰⁹

Le théâtre schmittien s'illustre moins par l'action. On assiste à une révolte passive et spirituelle. Cet échange n'est pas un rejet du mariage, mais un refus formel de la tyrannie et de la servitude. Nous pouvons clairement lire dans la pensée de Diderot le souci d'un respect scrupuleux de la liberté individuelle. C'est ce que Camus caractérise de « [...] mourir debout que de vivre à genoux ». ⁶¹⁰Il trouve dans la fidélité une force frustrante qui ne peut être dissoluble que dans l'infidélité. Il affirme que : « si je ne te trompais pas, sans doute, je penserais à celle que je n'ai pas eues en te prenant dans mes bras ». ⁶¹¹Il pose à ce titre le problème de lien entre l'amour et le mariage. C'est dans ce sens qu'il trouve en l'éducation des enfants un pont entre ces deux termes. Quant à l'amour, peu importe le degré d'infidélité, il reste le seul élément sur lequel devrait se fonder toute relation (homme-femme). Pour lui l'infidélité est naturelle en l'homme. Il déclare que « [...] Rien ne me paraît plus insensé qu'un précepte qui interdit le changement qui est en nous ». ⁶¹² Si le mariage ressort ici avec une valeur éducative, la fidélité est selon lui, « un abattoir » ⁶¹³des libertés individuelles. Pour Diderot, les limites du mariage résident dans la promesse de la stabilité devenue un slogan générique dans les cérémonies de mariage. C'est pour cela qu'il estime que « le bonheur » se trouve dans la liberté qui se fonde dans ce cas sur le « consentement » ⁶¹⁴de chacun. Le plaisir ou malheur sexuel ne revient qu'à ceux qui le pratiquent. Il résume le motif de sa révolte en une seule phrase : « La plupart des traités moraux ne sont d'ailleurs que l'histoire du bonheur de ceux qui les ont écrits ». ⁶¹⁵

Nous constatons le développement d'une autre forme d'exploitation de la *dialectique du maître et de l'esclave*. Elle est perçue dans le refus de " l'esclave " à s'assujettir (Diderot). Le maître (Mme Diderot) devient passif / inactif, son esclave travaille et s'accomplit. En appliquant cette logique à notre interprétation de la métaphore de la séduction, cela tient la route

⁶⁰⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP. 234-237.

⁶¹⁰-Albert, Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., p.27.

⁶¹¹-*Ibid.*, p.27.

⁶¹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.237.

⁶¹³-*Idem.*

⁶¹⁴-*Ibid.*, p.213

⁶¹⁵-*Ibid.*, p.237.

puisque nous voyons les limites de la subjectivité scientifique. Toutefois, cette démarche fortifie l'idée de l'adoption d'une trajectoire scientifique au détriment de la revendication de la paternité du cadre conceptuel.

III.2. La féminocratie de Valognes

Du latin « *femina* » qui signifie femme et du grec « *cratos* » renvoyant au pouvoir, vient le mot féminocratie. En nous référant à l'étymologie de démocratie, nous dirons qu'il s'agit de la participation des femmes à l'exercice du pouvoir. Éric-Emmanuel Schmitt requestionne les valeurs construites dans la conscience sociétale contemporaine. Si *Don Juan* porte l'image de l'irrespect, l'insolence et la moquerie, c'est surtout par rapport à sa valeur écrite par certains auteurs qui l'ont précédé. Que ce soit en abusant de la confiance d'un créancier, comme Monsieur Dimanche chez Molière, ou encore celle d'une paysanne qui n'en revient pas de « *plaire à un grand d'Espagne, comme chez Tirso de Molina* », ⁶¹⁶ cette image accrochante du séducteur a inspiré plusieurs chercheurs. L'auteur est allé à la rencontre de cette partie de l'histoire de l'homme pour proposer une aventure littéraire au prisme de la révolte symbolisée par de prise de pouvoir par les femmes de Valognes. Elles font preuve d'une rupture de la domination masculine et envisage une réparation de l'injustice historique, voire une vengeance.

LA DUCHESSE. C'est pour cela que nous sommes ici, comme l'a compris tout de suite ma chère Aglaé. Car voici celles que j'ai convoquées ici ce soir : les victimes de Don Juan.

MADemoiselle DE LA TRINGLE, LA RELIGIEUSE, MADAME CASSIN (*toutes trois ensemble*). Quoi ? [...]

LA DUCHESSE. Ne caquenez pas je vous en prie. Les lois de la nature humaine, je le sais exigent que pendant quelques instants vous niez, mais s'il vous plaît, soyez fortes et évitez –moi les protestations, les grands désirs, et passez directement à l'assentiment (changement de ton) ce soir Don Juan va venir. Il ne sait rien, il croit se rendre à un bal, mais nous, cinq femmes, cinq femmes qu'il a bafouées, cinq femmes défaites que la mémoire torture, que le passé supplicie, cinq femmes ici ce soir le jugeront et le condamneront. (*Ferme*). Cette nuit, nous ferons le procès de Don Juan. ⁶¹⁷

Dans le texte précédent, les femmes de Valognes se rendent compte de l'injustice commise contre elles et se révoltent contre le mis en cause. La réunion des victimes de *Don Juan* a un seul objectif : Dire non à l'abus contre les femmes et condamner. C'est ce que nous appelons la transgression des femmes de Valognes. L'artiste insère perspicacement un

⁶¹⁶-Michel, Meyer, Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées, *Op.cit.*, p.18

⁶¹⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, *Op. Cit.*, PP.26-27.

soulagement dans leur exclamation (« *Quoi ?* »)⁶¹⁸Qu'elles prononcent ensemble comme les élèves d'une classe d'initiation. Nous pouvons parler d'une exploration du « *suicide* »⁶¹⁹envisagé par les femmes en vue d'un dépassement de cette situation absurde. Albert Camus fait de cette situation un problème philosophique. Il déclare qu' : « *il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide* ». ⁶²⁰Le suicide ici prend le sens de la passivité face à sa propre oppression. Dans ce cas, toute action contre cette injustice est une révolte.

Nous avons le sentiment de l'entente indissoluble entre ces femmes. La règle édictée par la cheftaine de file est claire : aucune de ces femmes ne doit envisager une nouvelle relation avec *Don Juan*.

LA DUCHESSE. En épousant une de ses victimes, en lui étant fidèle, et en la rendant heureuse.

[...]

LA COMPTESSE. Bravo Duchesse, c'est la belle œuvre. Et qui épouse-t-il ? J'imagine que cela aussi vous l'avez prévu ?

LA DUCHESSE. Aucune d'entre nous, soyez rassurés ...

LA RELIGIEUSE (*hypocritement*). Plutôt mourir ! ⁶²¹

L'extrait montre un engagement d'actions porteuses de la révolte. La réunion des femmes de Valognes consiste à fixer les conduites à tenir face à leur situation oppressive. Personne ne doit faiblir devant le bourreau (*Don Juan*). La première rupture réside dans la subtilité que l'auteur décrit par les didascalies : « *Madame Cassin (se recoiffant)* ». ⁶²²Elle est suivie par la religieuse qui manifeste un trouble psychique et veut subitement partir. Elle déclare que : « *je veux partir, je veux partir, je vais rater matines* ». ⁶²³Pendant cette scène de panique, elle transgresse les règles du jeu en « *arrangeant les plis de sa robe* » ⁶²⁴à l'entrée de *Don Juan*. Ces gestes vont progressivement desserrer les liens entre les membres du "syndicat de Valognes". La filleule de la Duchesse va livrer le secret des femmes à *Don Juan*. C'est une forme de révolte qu'elle exprime à ces propos : « *oh Don Juan, la Duchesse m'a bien fait la leçon, mais je n'y tiens plus* ». ⁶²⁵C'est à partir de cette déclaration que *Don Juan* comprend qu'il est piégé.

⁶¹⁸- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.27.

⁶¹⁹-Albert, Camus, 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris Gallimard, p.17.

⁶²⁰-Albert, Camus, *L'homme révolté*, Op. Cit., p.27.

⁶²¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP.27-28.

⁶²²- *Ibid.*, p.32.

⁶²³-*Idem*.

⁶²⁴-*Ibid.*, PP.27-28.

⁶²⁵-*Idem*.

IV. L'ATTRIBUTION DES RÔLES

L'auteur déploie divers instruments pour nommer ses personnages. Il procède de trois manières. Il passe par le nom des héros historiques, les prénoms et aussi la fonction qu'occupent ces derniers dans son intrigue.

IV.1. Désignation des personnages par leur fonction

L'opération de nomination chez Éric-Emmanuel Schmitt varie en fonction du message qu'il passe, puisque le nom est un élément particulier au sein du langage. Marie-Claude Hubert le montre dans l'affirmation suivante : « *le nom est une catégorie particulière du langage* » ;⁶²⁶ la perte du nom apparaît comme un symbole de la solitude. Ces personnages ne sont reconnus par aucun autre protagoniste. Eux aussi ne se reconnaissent pas dans leur désignation. C'est le cas de « *Le vagabond* »⁶²⁷ dans *La trahison d'Einstein*, « *l'inconnu* »⁶²⁸ dans *Le Visiteur*. La nomination devient chez cet auteur une systématisation de Jarry ; autrement dit, c'est un système de classification qui permet de déterminer les groupes de personnages. Cette forme de nomination fonctionne alors comme un masque ou une étiquette. Si par exemple, Arthur Adamov oppose⁶²⁹ systématiquement les opprimés et les héros persécuteurs désignant les uns par un nom propre et les autres par un nom commun, c'est pour exprimer le faussé que l'oppression crée entre les hommes. Dans la démarche schmittienne, la désignation des personnages par leurs fonctions exprime la quête de l'identité. C'est ce qu'exprime Samuel Beckett en ces termes : « *les mots, en quête d'identité, sont parfois désignés par un nom commun vague* ». ⁶³⁰Tous ces deux actants (« *l'inconnu* »⁶³¹, « *le vagabond* »⁶³²) incarnent plutôt l'espoir dans le suaire imaginaire de l'artiste. Après l'enlèvement brutal d'Anna Freud, son père reste désespérément à la recherche de solution. L'auteur construit l'espérance autour d'un être inconnu qu'il rencontre de manière énigmatique. Cette première rencontre entre ces deux personnages symbolise et argumente l'ouverture que l'écrivain propose entre les différents domaines de la connaissance. Si « *l'inconnu* »⁶³³ prend cette appellation dans cette pièce, c'est pour montrer l'enfoncement de Freud dans la psychanalyse sans tâcher de s'ouvrir à la théologie qu'incarne l'inconnu. Il en est aussi pour l'expression de l'universalité de Dieu.

⁶²⁶-Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre, Op. Cit.*, p.156.

⁶²⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p.8.

⁶²⁸-Arthur, Adamov, 1966, *Paolo Paoli*, Paris, Gallimard, p.8.

⁶²⁹-Samuel, Beckett, 1947, cité par Marie-Claude, Hubert, *Le théâtre, Op. Cit.*, p.57.

⁶³⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes, Op. Cit.*, p.8.

⁶³¹-*Ibid.*, p.128.

⁶³²-*Ibid.*, p.130

⁶³³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p.130.

Dans le même sens, « *Le Vagabond* »⁶³⁴ est porteur d'espoir pour un réfugié qui a tout abandonné derrière lui à cause « *du dérèglement humain* ». ⁶³⁵ Nous exprimons cette espérance à la lumière de la discussion de leur première rencontre.

EINSTEIN

Alors ? Le spectacle vous a régalé ?

LE VAGABOND

Excellent. Joli voilier, éblouissante lumière sur le lac, quelques solides points de vitesse... et j'ai cru au moins cinq fois que vous alliez charrier.

EINSTEIN

Ah, merci... Je ne me serai pas donné du mal pour rien. ⁶³⁶

Ce dialogue nous livre l'intimité d'Einstein qui, venant d'un environnement hostile, est surpris par l'hospitalité du Vagabond. Nous voyons par là le narcissisme d'Einstein qui avait perdu toute son expression du fait de la guerre. Quand il rencontre à nouveau l'appréciation du Vagabond, nous y détectons sa joie à travers les points de suspension qui viennent après l'exclamation « *Ah, merci* » ; ⁶³⁷ synonyme d'un soulagement.

IV.2- Les Noms historiques

L'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt constitue un espace par excellence de son expression philosophique. C'est pour cela qu'il apporte à son opération de désignation, un « *procédé mimétique* » ⁶³⁸ basé sur la mise en scène des philosophes. Nous pouvons citer à ce titre les personnages comme : « *Denis Diderot* », ⁶³⁹ « *Sigmund Freud* », ⁶⁴⁰ « *Albert Einstein* » ⁶⁴¹ et « *Frederick Lemaître* ». ⁶⁴² Analysons par exemple le cas de Denis Diderot. Cette forme de nomination est une argumentation forte, c'est un « *Ô secours* », ⁶⁴³ « *un argument charismatique* » ⁶⁴⁴ qui s'adosse sur la construction de la vraisemblance. Cette démarche vient soutenir l'argument de l'enfermement qu'il fustige. Les embrigadements de Freud à la psychanalyse et d'Einstein dans sa formule de la relativité ($E = mc^2$) sont parmi les sujets de réflexion de l'artiste. Ce faisant, il a besoin d'une imitation saillante. C'est la raison pour laquelle il utilise

⁶³⁴ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.130.

⁶³⁵ -Amin, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Op. Cit., p.42.

⁶³⁶ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.8.

⁶³⁷ -Idem.

⁶³⁸ -Marie- Claude, Hubert, *Le théâtre*, Op. Cit., p.108.

⁶³⁹ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.8

⁶⁴⁰ -Ibid., p.128

⁶⁴¹ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.8.

⁶⁴² -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Frederick au boulevard du Crime*, Op. Cit., p.9.

⁶⁴³ -Gervais, Mendo Zé, *Guide méthodologique de la recherche en lettre*, Op. Cit., p. 147.

⁶⁴⁴ -Idem.

les noms historico-scientifiques. Cette phase de nomination vient critiquer la subjectivité scientifique. Par la suite, l'auteur a dans cet élan argumentatif, proposé une porte de sortie à travers l'image de Diderot et Lemaître. Ces derniers symbolisent l'ouverture et la communication entre les domaines de la connaissance.

IV.3. La désignation par des prénoms

L'écrivain a aussi choisi des prénoms pour désigner certains personnages de son œuvre théâtrale. C'est le cas de « Marie »,⁶⁴⁵ « Julien »,⁶⁴⁶ « Laura »,⁶⁴⁷ « Diane »,⁶⁴⁸ « Richard »,⁶⁴⁹ « Gilles »,⁶⁵⁰ « Lisa ».⁶⁵¹ Cette forme de désignation se rapporte moins à l'identité du personnage. Marie-Claude Hubert pense à ce titre que « *Le nom propre ne sert pas pour autant à désigner* », ⁶⁵² Cette manière de nommer les personnages est fréquente chez les dramaturges. C'est une forme qui participe à l'expression de la socialité de son texte. Elle crée un bouleversement au sein du langage schmittien à travers lequel, le nom ne confère plus l'identité. Dans *Amédée* d'Eugène Ionesco par exemple, le personnage-titre, énonçant un paradoxe type, affirme, en réponse au facteur qui le questionne sur son nom, qu'il est bien Amédée Boccioni, mais qu'il n'est pas Amédée Buccinioni, car un tiers des parisiens s'appellent comme lui. Le nom n'est plus un symbole de reconnaissance, mais il sert plus à donner un sens au dialogue.

IV. 4. La revitalisation des figures littéraires

L'auteur revient sur certains sujets historiques par l'évocation de certains personnages. Nous pouvons illustrer cette déclaration par « Don Juan »,⁶⁵³ « Sganarelle »,⁶⁵⁴ le « Diable ».⁶⁵⁵ C'est une manière d'évoquer le lien intertextuel qui existe entre son œuvre théâtrale et certains « hypotextes ». ⁶⁵⁶Si nous prenons par exemple le « Diable », ⁶⁵⁷c'est un personnage du *Livre de genèse*⁶⁵⁸ incarnant le mal. Il est repris par plusieurs auteurs comme Adam De la Halle,⁶⁵⁹ Jean-

⁶⁴⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.8

⁶⁴⁶-*Ibid.*, p.9.

⁶⁴⁷-*Idem.*

⁶⁴⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.8.

⁶⁴⁹- *Idem.*

⁶⁵⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits Crimes conjugaux*, Op. Cit., p.8.

⁶⁵¹- *Idem.*

⁶⁵²-Marie Claude, Hubert, *Le Théâtre*, Op. Cit., p.156.

⁶⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.8

⁶⁵⁴-*Idem.*

⁶⁵⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *École du Diable*, Op. Cit., p.232.

⁶⁵⁶-Nathalie Piaget-Gross, 2004, cite par Ndombi Loumbangoye, Ornella, parcellly, *Ecriture du corps et mythe personnel de l'écrivain...Op. Cit.*, p.37

⁶⁵⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *École du Diable*, Op. Cit., p.233.

⁶⁵⁸-Le livre de la genèse, *Le jardin d'Eden*, chapitre 3.

⁶⁵⁹-1150-1770, *Le Jeu d'Adam*, Drame liturgique, Anonyme, Ancien testament.

Paul Sartre, ⁶⁶⁰etc. Dans son phénomène de héroïsation de la science, il a recourt à cette caractérisation paroxystique et désigne le mal par cet homme métaphysique. Quant à *Don Juan*, et Sganarelle, ce sont des personnages mythiques abordés par plusieurs auteurs parmi lesquels Molière. *Don Juan* incarne le mal par la séduction. Le dramaturge s'adosse sur son image afin de procéder à sa rétribution et dénoncer certaines pratiques contemporaines. Cette mise en scène ouvre deux voies. D'abord, ce serait une injustice de penser que *Don Juan* serait l'auteur des séductions qu'on lui reproche. Ensuite, on peut aussi penser au " *Don Juan* contemporain" qui est féminin dans l'œuvre théâtrale schmittienne. C'est la femme qui séduit chez lui, qu'il s'agisse de Mme Therbouche (*Le Libertin*) ou des femmes de Valognes (*La Nuit de Valognes*), le premier pas n'est pas masculin.

⁶⁶⁰-Jean-Paul Sartre, 1951, *Le diable et le bon Dieu*, Paris, Gallimard, p.22.

Conclusion

L'analyse de la caractérisation des personnages théâtraux de l'auteur révèle des divergences dans leurs « êtres » et aussi dans leurs « faire ». Nous avons vu à travers chacun de ces êtres imaginaires une étiquette ou prémices du conflit. Au départ, notre objectif était de déterminer l'orientation que prend le conflit dans l'opération de modélisation des personnages. Il en ressort que ces personnages présentent des contradictions psychiques et intrapsychiques liées à leurs positions scientifiques et leurs sentiments. Ils ont généralement en face d'eux, les hommes fictifs, avec une notoriété morale inférieure. Cette association symbolise de prime abord, un affrontement entre deux sommets opposés ; seulement, ces hommes de classes moyennes sont révélés être des figures d'espoir dans le suaire imaginaire schmittien. Nous observons de cette situation dramatique une neutralité qui se constitue entre eux. Les hommes de science quant à eux, leur apportent des connaissances supplémentaires. L'Inconnu et Le Vagabond s'illustrent fortement par l'espoir qu'ils portent à l'endroit des hommes de sciences en perte de vitesse. Quant aux personnages historiques, ils sont découverts dans cette opération comme des êtres névrosés que l'auteur utilise comme un procédé argumentatif face au sujet philosophique qu'il développe dans ses textes. Les personnages désignés par des prénoms en sont sortis comme des êtres en quête d'identité. Cette opération s'est résumée autour de la psychologie des différents protagonistes. Nous avons découvert les confrontations psychique et intrapsychique redondantes. Si Joe est illustré comme un homme névrosé, Znorko l'est aussi du fait de son trouble comportemental. L'étude de la « *pulsion mort* »⁶⁶¹ nous a permis de repérer des héros sadomasochistes. C'est par exemple le cas de Diane qui prend plaisir à humilier Richard. Nous avons aussi découvert le Trio sadique (Le médecin, le Majordome et le Diable) qui organise la souffrance du monde par un procédé comique de « *pantin à ficelles* ». ⁶⁶²Certains personnages présentent un caractère révolté. Si Diderot refuse de fonctionner selon les principes du mariage, les femmes de Valognes s'insurgent quant à elles contre *Don Juan*, elles renversent la situation de la séduction. Elles deviennent les séductrices de *Don Juan*.

À la question de savoir quelles sont les marques du conflit dans la caractérisation des héros schmittiens, il ressort que les personnages de ce dramaturge présentent chacun un aspect conflictuel dans son être et son comportement. Ils présentent des troubles psychiques qui aboutissent pour la plupart à la transgression. Ce chapitre présente un intérêt social puisque ces indices textuels expriment l'inerrance de la confrontation dans le quotidien des hommes.

⁶⁶¹-Sigmund, Freud, 1927, cité par Jacques, Atlas, *Essais sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.37.

⁶⁶²-Henri, Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Op. Cit., p.37.

L'auteur propose à ce titre une gestion positive de ces problèmes, c'est ce qui justifie la rareté des affrontements physiques entre les différents protagonistes. Nous pouvons dire que le conflit schmittien promeut le dialogue franc et sincère sous le fond et surtout la forme.

CHAPITRE V : LES CANONS ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE

Introduction

L'expression du conflit dans le théâtre schmittien déploie un ensemble de canons esthétiques qui se conjuguent pour faciliter la visibilité de sa personnalité inconsciente. L'éclatement des frontières entre son imagination et ses mécanismes réalistes semble construire une communication dualiste. L'association de certains éléments artistiques (comédie et tragédie) semble promouvoir une confrontation décorative autour du langage dramatique. La lecture de ces textes peut à ce titre accroître notre intelligence sur les techniques de construction de grandes œuvres théâtrales. Cela passera par l'analyse des audaces scripturales transposées par les structures inconscientes au-delà des images triviales se rapportant au mode de violence. Dans *Le Mot d'Esprit*, Sigmund Freud pense que : « *l'inconscient joue dans la production d'un trait d'esprit, mais dans celle du simple comique* ». ⁶⁶³ L'évocation de l'impact des différentes confrontations sur la structure textuelle schmittienne soulève la question de la diversité des outils stylistiques déployés pour la matérialisation des différends dans notre corpus. Comment peut-on percevoir l'influence des conflits sur les instruments textuels mobilisés dans la réalisation des œuvres schmittiennes ? C'est autour de cette question axiale que découle l'hypothèse de recherche suivante : la rencontre des deux sous-genres historiques du théâtre aurait provoqué une atténuation du funeste et du risible.

L'objectif principal de ce chapitre est de rendre compte des trajectoires scripturales de l'auteur qui libèrent les barrières qui compartimentent l'art de la représentation. Nous espérons que ce regard ouvrira le chemin sur la réalité conflictuelle, socle d'un échange théâtral solide. Dans ce contexte, le dramaturge semble esquisser un management symphonique (des sous-genres) débarrassé de toute hégémonie tutélaire. Pour mieux étudier le conflit dans ce style englobant, nous obéirons au deuxième niveau d'étude préconisé par la psychocritique. Autrement dit, nous allons rechercher les images redondantes des conflits esthétiques dans l'écriture schmittienne afin de les interpréter. Ce jumelage a conduit à trois phénomènes qui articuleront cette partie de notre recherche. Pour cela, nous étudierons d'abord l'adoucissement

⁶⁶³-Sigmund, Freud, 1969, *Le Mot d'Esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. « Idée », NRF, Paris, Gallimard, p.33.

du funeste, puis nous analyserons le phénomène d'affaiblissement du comique pour enfin interpréter les différents axes discursifs de l'artiste.

I. ATTÉNUATION DU TRAGIQUE

« Tragique » est un adjectif découlant du substantif féminin⁶⁶⁴ « *tragédie* ». Il est un emprunt au latin « *tragoedia* »⁶⁶⁵ substantif féminin lui-même emprunté au grec, désignant un genre théâtral né à Athènes et s'y est développé de la seconde moitié du VI^e siècle au milieu du Ve siècle avant Jésus-Christ. Elle était représentée dans le cadre des Dionysies.

Le mot *tragôdia* est composé de « *tragos* » (« *bouc* ») et *ôide* (« *chant* »). Il veut originellement dire « *chant du bouc* ». Les raisons d'un tel vocable ne sont pas très exhaustives. La tragédie aurait été d'abord liée au *satyre*, compagnon de *Dionysos*, mi-homme mi- bouc.

Cet argument semble être soutenu par Aristote qui affirme dans sa *Poétique*⁶⁶⁶ que la tragédie est d'origine satirique et légère. Une autre hypothèse a aussi été envisagée. Le mot « *bouc* » viendrait, non du sujet de la tragédie, mais du sacrifice de cet animal avant la représentation.⁶⁶⁷ Une autre origine serait la transformation de *Dionysos*, fils de *Zeus* et de la mortelle Sémélé en chevreau, dans le but d'éviter les représailles de la colère d'*Héra*.⁶⁶⁸ Cet ensemble de conceptions converge vers un point qui est le sacrifice. Nous entrevoyons la terreur provoquant la pitié, l'angoisse, le sang qui se verse dans le conflit. Quelles que soient les déclinaisons du mot tragédie, l'idée du funeste, d'une ligne de souffrance est toujours présente.

Le tragique est donc tout ce qui inspire une émotion intense, par un caractère effrayant ou funeste. Aristote la définit comme « *l'imitation d'une action grave [...] et opérant par la pitié et la terreur, la purgation des passions de la même nature* ».⁶⁶⁹ Ce concept se résume à la terreur provoquant une émotion intense chez le lecteur. Nous pouvons constater que le dénouement de la tragédie est caractérisé par la mort du héros. Au vu de ces caractéristiques, nous pouvons dire que *Variations Enigmatiques* constitue une œuvre tragique, car toute la représentation de cette pièce tourne autour de la mort d'Hélène Metternach. Znorko et Larsen vivent dans la peinture de la passion écrite par Znorko. Le malheur est explicite et la mort est

⁶⁶⁴-Entrée « *tragédie* » [archive] dans Alain, Rey, (dir.) Marianne, Tomi, Tristana, Hordé et Chantal Tanet, Dictionnaire historique de la langue française, 2021, Paris, *Dictionnaires le Robert*, notice BnF n° FRBNF 42302246, SUDOC 147764122, lire en ligne [consulté le 28 Avril 2022].

⁶⁶⁵-*Idem*.

⁶⁶⁶-Aristote, *La poétique*, Op. Cit., chap. II.

⁶⁶⁷-Jacqueline, De Romilly, 1970 *La tragédie grecque*, réed.coll. Quadrige, Paris, PUF, PP. 15-17.

⁶⁶⁸-Salomon, Reinach, 1971, *Cultes, mythes et religieuse*, visualiser. Bnf. Fr consulté le 25/01/2022.

⁶⁶⁹-Aristote, *La poétique*, Op. Cit., chap. VI, définition de la tragédie.

proche par désespoir lié à l'absence de la dulcinée. Znorko ne cache pas ce sentiment : « *de toute façon, ça ne me gêne pas de mourir ...* ». ⁶⁷⁰

Nous pouvons aussi dire que *La Trahison d'Einstein*, *Hôtel des deux mondes* et *Golden Joe* sont des œuvres tragiques. En constatant la mort d'Einstein dans la première œuvre (« *il n'y a plus que le vide sidéral au-dessus du vagabond. Einstein vient de mourir* »). ⁶⁷¹ La deuxième est illustrée par la mort de Marie.

Les portes se referment.

Les pensionnaires passent la tête pour savoir ce qu'il va advenir de Marie.

Après quelques secondes, la flèche indique le haut.

L'ascenseur monte...

La sonnerie a cessé.

Un temps de silence consterné. [...] ⁶⁷²

La troisième œuvre est marquée par la mort du richissime Joe (« *J'étais trop lâche : entre la peur de vivre et celle de mourir. [...] Le noir se fait lentement sur cette machine détraquée qui surplombe les cadavres des hommes* »). ⁶⁷³

Le tragique revient de manière répétitive dans les textes schmittiens et nous donne l'opportunité de dégager ces marques qui favorisent directement ou non l'expression du conflit.

I.1. L'art du suspens

L'artiste fait du suspense, le ressenti de son tragique. L'on a le sentiment que la représentation va s'achever, à peine commencée. Dans *Variations Enigmatiques* par exemple, la rencontre de Znorko et Larsen semble s'arrêter dès l'entame de la pièce à cause de l'accueil d'un autre genre :

Puis, au-dehors, retentissent deux coups de feu très distincts, un bruit de pas rapides, une course. Eric Larsen entre en courant par la boue, essoufflé et surtout effrayé [...] Il regarde autour de lui, impatient de trouver un secours.

Abel Znorko entre par le côté. Grand, hautain, l'œil perçant, il jette un regard de chasseur sur l'intrus [...]

La didascalie annonce un dialogue paradoxal.

ERIK LARSEN. Vite, Intervenez ! On vient de me tirer, dessus. Il y a un fou sur l'île. Lorsque je montais le chemin, deux balles m'ont sifflé aux oreilles et se sont plantées dans le portail.

⁶⁷⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.196.

⁶⁷¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p. 153.

⁶⁷²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP. 89-90.

⁶⁷³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op. Cit., PP. 121-122.

ABEL ZNORKO. Je sais.

ERIK LARSEN. Il faut nous protéger

ABEL ZNORKO. Vous êtes en sécurité ici.

ERIK LARSEN. Mais que se passe-t-il ?

ABEL ZNORKO. Rien de dramatique. Je vous ai raté, c'est tout.

Larsen recule, abasourdi. Il n'arrive pas à croire ce qu'il entend.

ERIK LARSEN. Comment ?

ABEL ZNORKO. Cela ne me gêne pas de reconnaître mes erreurs : J'avoue qu'avec l'âge je ne vise plus aussi bien qu'avant. Croirez-vous qu'un homme raisonnable s'amuserait à saccader son propre portail en bois ?

*Larsen se précipite vers la boue pour repartir. Znorko l'arrête en s'interposant.*⁶⁷⁴

Le premier constat fait dans ce dialogue, et par extension dans cette pièce, est que deux personnages sont représentés sur cette scène (Znorko et Larsen). S'ils sont seulement deux et le suspense reste accroché sur le départ de Larsen. « *Larsen se précipite vers la baie pour repartir* ». ⁶⁷⁵Cette situation dramatique suscite un questionnement, après le départ de Larsen, qu'en est-il de la suite de la pièce ? Nous avons le sentiment que la pièce va aussitôt s'achever or l'auteur a fait appel à l'esthétique de la tragédie humaniste, consistant en une déploration passive de la catastrophe. Si le dramaturge a voulu décrier l'enfermement du prix Nobel du fait de la puissance de son art, il a par la suite fait recourt à la tonalité lyrique pour faire valoir le souvenir de ces deux hommes face à un troisième personnage resté dans la coulisse. Znorko croit à l'autosatisfaction.

Dans un temps, Znorko montre sa satisfaction d'être différent des autres par un amour à distance. Il tient à rentrer dans l'histoire, quand il exprime la difficulté de cette trajectoire en ces termes : « *ça n'a pas toujours été facile de vivre hors de ces normes- là. Il faut courir vite et longtemps pour échapper à la médiocrité ambiante* ». ⁶⁷⁶Nous pouvons comprendre sa promotion de la culture de la différence, qui est un trait de la tragédie humaniste. Il se démarque à peu près par la division de ses pièces en cinq actes. *Variations Enigmatiques* par exemple repose sur un texte où l'action se déroule en continu. Nous ne voyons ni actes, ni scènes, ni tableaux, mais la scène reste occupée par la parole de deux hommes qui semblent se séparer avant le dénouement.

Dans *La Trahison d'Einstein*, l'auteur a aussi revitalisé les caractéristiques de la tragédie humaniste. Le nombre de personnages parlant sur scène ne dépasse pas trois, l'action est centrée

⁶⁷⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.130.

⁶⁷⁵-Idem

⁶⁷⁶-Ibid., p.144.

sur Einstein et Le Vagabond. Toutefois, les autres personnages interviennent de manière ponctuelle et anecdotique, c'est le cas d'O'Neill au niveau du cinquième tableau. L'auteur met aussi en scène des passions nobles. Si Einstein regrette son enfermement dans la théorie de la relativité, nous pouvons voir en cette opération une critique portée sur l'embrigadement scientifique qu'il exprime dans le dialogue suivant :

LE VAGABOND

Vous pourriez vous reposer, enfin

EINSTEIN

Je vais vous livrer une confidence, mon ami : J'ai été très heureux. Oui, je ne sais pas comment j'y suis arrivé en menant tout de bataille deux guerres, en recevant tant d'insultes, en traversant deux guerres mondiales et deux mariages, mais c'est un fait, une réalité ravissante, étrange : J'ai été insolemment heureux.

*Einstein s'écarte lentement à regret.*⁶⁷⁷

Cet échange révèle une tragédie passive portée par une figure d'atténuation. L'auteur choisit d'éclairer le lecteur sur le sujet de l'échange et de différer les réactions de ces deux héros face aux conflits qui se posent. Le Vagabond estime qu'Einstein n'a accompli sa mission que par expression du nationalisme dont il fait preuve dans le déroulement de la pièce. Il est satisfait, pourtant la vision pacifiste d'Einstein est trahie du fait de son enfermement.

Le scénario de ce dialogue s'avère complexe, car, nous notons un changement sans péripéties. Cette rupture marque la fin du dilemme (survie personnelle et survie du monde). L'auteur prend la parole (« *Einstein s'écarte lentement à regret* »)⁶⁷⁸ pour marquer la fin du dilemme signalé à l'exposition.

Le dramaturge recourt souvent au ton lyrique pour faire avancer une situation bloquée. L'échange entre Znorko et Larsen est bloqué, car chacun des personnages veut la séparation brutale. Nous pouvons le voir à travers l'émission des coups de feu de départ et des signes de rejet : « *vous avez raison, je me suis trompé. Au revoir.* »⁶⁷⁹ Cette situation s'est répétée comme une chaîne qui refuse de tourner à plusieurs essaies. Il faut lubrifier avec un autre sujet plus passionnant. L'amour de Znorko pour Hélène Metternach constitue une fine péripétie dans ce cas, car elle apporte de l'accalmie dans cet échange bouillant. La relation qui est marquée au départ par des coups de feu résonne par le souvenir d'un amour infini.

Znorko est très décontenancé par Larsen, autant par ce qu'il dit que par le ton sur lequel il le dit, mais il a décidé d'en rire.

⁶⁷⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p. 151.

⁶⁷⁸-*Ibid.*, p.142.

⁶⁷⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.140.

ABEL ZNORKO. Calmez-vous. Cette scène est totalement hors de propos.

ERICK LARSEN. Vous n'auriez jamais dû quitter cette femme.

Vous l'avez détruite en vous éloignant.

ABEL ZNORKO. Vous avez vraiment des semelles enfoncées dans la boue ! Tout a été fort entre nous, la caresse comme la séparation. Je n'ai rien sacrifié, nous étions d'accord, sinon, d'après vous, pourquoi aurait-elle accepté ? ⁶⁸⁰

La discussion précédente est ponctuée par le souvenir d'un amour parfait qui calme le jeu brutal entre les deux personnages. L'auteur a pris la parole pour signifier le décontenancement de Znorko par Larsen, mais nous observons un paradoxe devant des mots offensants qui s'accouplent avec un ton méprisant. Mais le héros décide « *d'en rire* » ⁶⁸¹ en vue d'assurer la continuité de ce sujet passionnant. Znorko ne manque pas d'exprimer sa passion pour ce sujet, il affirme que : « *tout a été fort entre nous, la caresse comme la séparation* ». ⁶⁸² L'affirmation de ce souvenir amoureux va poser une deuxième péripétie (la défense de la dulcinée qui ressort dans la réplique de Larsen). Il stipule que : « *vous n'auriez pas dû quitter cette femme. Vous l'avez détruite en vous éloignant* ». ⁶⁸³ Znorko n'a pas compris cette déclaration dans sa profondeur, mais Larsen l'a saisi. L'artiste s'est servi de ces péripéties comme des révélateurs puisqu'elles font surgir le caractère profond des situations dramatiques.

Le tragique schmittien procède à une forme de dédramatisation du funeste. La mort, par exemple, est représentée avec une banalité manifeste. Nous constatons l'absence du sang qui pourrait être interprété comme un procédé bienséant. Dans *La Tectonique des sentiments*, la mort de Madame Pommeraye, la mère de Diane est décrite avec une certaine atténuation :

18

Chapelle ardente

Antichambre d'une chapelle ardente.

Quelques sièges posés çà et là.

À l'intérieur de la pièce attenante, on le devine ; un corps gît dans un cercueil.

Par la porte, s'échappent des effluves d'encens et une suave, musique d'harmonium. Au loin, dehors, presque étouffées, les lourdes cloches d'une église sonnent, célébrant un enterrement. ⁶⁸⁴

⁶⁸⁰- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.167.

⁶⁸¹-*Ibid.*, p.140.

⁶⁸²-*Idem.*

⁶⁸³-*Ibid.*, p.140.

⁶⁸⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p. 159.

L'absence de sang est saillante dans les pièces tragiques de l'auteur. Les situations de mort sont décrites avec des figures d'atténuation. En regardant le dix-huitième tableau de *La tectonique des sentiments*, nous constatons une troncature de l'évènement. Nous ne vivons que les obsèques de Madame Pommeray sans pour autant se rendre compte des circonstances de sa mort. Sa « stratégie mimétique »⁶⁸⁵ va au-delà de la bienséance. L'on constate qu'il vise quelque peu à éloigner de la compassion et à promouvoir plutôt la réflexion objective. Cette manière d'aborder le thème de la mort vient soutenir et fonder le raisonnement contemporain que l'auteur promeut. Il ne cesse de décrier le changement de paradigme conflictuel. C'est ce que pose l'Abbé François Hédelin D'Aubignac sur la question de la vraisemblance : « *il n'y a donc que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un poème dramatique* ». ⁶⁸⁶

I.2. La revitalisation de l'élisabéthain

L'artiste renoue avec sa quête de l'hybridité en revitalisant la pratique théâtrale élisabéthaine. Cela se justifie par la reprise de certains traits de la tragédie antique. Il met en scène des personnages de rangs élevés. Ses dénouements sont très souvent exprimés par la mort d'un ou plusieurs personnages. Il se spécialise dans la mise en scène des personnages dont la hauteur de l'intelligence est avérée, nous pouvons citer : Einstein,⁶⁸⁷ Freud,⁶⁸⁸ Znorko,⁶⁸⁹ Diderot⁶⁹⁰ etc. Ces personnages ont une allure sérieuse à travers leur portrait social. Mais pour mieux asseoir sa tactique de l'hybridité, l'auteur confronte toujours ces héros avec des protagonistes opposés. Il imagine des hommes sans souci majeur qui se confrontent aux intellectuels ou aux riches.

Dans *La Trahison d'Einstein*, le héros scientifique de renommée internationale doit faire chemin avec un vagabond. Sa description montre qu'il n'a pas de souci majeur :

Une fin d'après-midi, dans le New Jersey, au bord d'un lac
Tandis que le soleil dore l'horizon de teintes cuivrées, un homme, assis sur le sol se prépare
un repas frugal avec du pain, du Jambon, des cornichons.
C'est un vagabond. En sandales, couvert d'habits froissés, douteux, sac à dos posé dans
l'herbe, il regarde ce qui se passe au loin.
Ce qu'il voit- et qui l'amuse- nous échappe.⁶⁹¹

⁶⁸⁵-Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre, Op. Cit.*, p.71.

⁶⁸⁶-L'Abbé François, D'Aubignac, 2011, *La pratique du Théâtre*, réed. Paris, Hélène Baby, chap. II, p.43.

⁶⁸⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p.7.

⁶⁸⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur, Op. Cit.*, p.128.

⁶⁸⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques, Op. Cit.*, p.130.

⁶⁹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin, Op. Cit.*, p.209.

⁶⁹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p.7.

Cette didascalie d'exposition nous fait la description d'un personnage proche de ceux des sotties. À travers son repas, nous pouvons directement comprendre qu'il n'a aucun problème de mélange incompatible. Son costume renseigne aussi sur la place qu'il peut occuper dans la société. Ses effets rangés dans un « *sac à dos posé dans l'herbe* »⁶⁹² révèlent que c'est un vagabond tel que son nom l'indique. Sa description établie d'office un fossé moral entre lui et Einstein, puisqu'il n'a même pas un souci d'avenir. Ce duo (Einstein et Le Vagabond) pose les bases de l'atténuation du tragique. Dans le même sens, il met Joe en scène, un personnage de classe bourgeoise contre des ouvriers qui dorment dans la rue. Nous voyons une action simple du fait de la présence de la péripétie. Le changement de position partant du matérialisme pour l'humanisme repose sur la tuerie d'un enfant. Nous observons la banalité qui entoure cette mort d'homme puisqu'elle n'est qu'un adjuvant du changement qu'opère le personnage.

L'auteur s'éloigne de la règle de trois unités par l'alternance qu'il pose entre les actions qui s'engrènent dans les textes. Dans *Golden Joe*, il articule le temps de la représentation entre le jour et la nuit ; ce sont les seuls éléments temporels qui montrent l'éloignement de l'unité du temps : « *Intérieur nuit* »⁶⁹³ et « *Intérieur jour* ». ⁶⁹⁴Ces deux indications temporelles qui reviennent de manière répétée posent les bases de deux temps de représentations. Nous parlons de deux temps, parce qu'Aristote inscrit l'action tragique dans une durée de vingt-quatre heures, en disant que la tragédie « *s'efforce de s'enfermer, autant que possible dans le temps d'une seule révolution du soleil* ». ⁶⁹⁵Chaque temps de cette pièce ouvre un espace spécifique de l'action.

Si l'unité temporelle n'est pas respectée dans certaines pièces d'Éric-Emmanuel Schmitt, il faut dire qu'il en est de même pour le cadre spatial. Dans *Golden Joe*, l'action se déroule à douze endroits distincts. La scène première se déroule dans « *la salle des transactions* », ⁶⁹⁶c'est un endroit ouvert à tout le monde, l'intimité n'y est pas évoquée, le deuxième espace est « *le bureau de Joe* », ⁶⁹⁷un lieu neutre. Il n'est pas trop lié à l'intimité d'un personnage puisque le propriétaire du bureau n'est fréquent qu'à la salle de transaction, symbole de l'ouverture. Le troisième espace dramatique est le « *salon de Meg* », ⁶⁹⁸c'est un site de rencontre amical avec Archibald et les autres. Nous lions l'amitié à ce lieu par rapport à

⁶⁹²- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.7.

⁶⁹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.9.

⁶⁹⁴-*Ibid.*, p. 11.

⁶⁹⁵-Aristote cité par Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre*, Op. Cit., p.72.

⁶⁹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.9.

⁶⁹⁷-*Ibid.*, p.18.

⁶⁹⁸-*Ibid.*, p.23.

l'heure de la rencontre qui se déroule à cet endroit : « *intérieur – nuit* ». ⁶⁹⁹Le quatrième endroit évoqué est le « *Bureau d'Archibald* » ⁷⁰⁰le cinquième lieu est « *une rue de Londres* ». ⁷⁰¹Elle symbolise l'évasion de Joe qui rompt avec son *surmoi* pour aller à la rencontre de l'autre. C'est une expression de la liberté qui, depuis le début de notre thèse, influence considérablement la démarche conflictuelle de l'auteur. Le sixième secteur est la « *limousine* », ⁷⁰²représentant la bourgeoisie de Joe. Le septième lieu est la « *chambre de Cecily* », ⁷⁰³il entre directement dans l'intimité de Cecily qui y reçoit son amant Joe.

Le « *salon de Joe* » ⁷⁰⁴marque les festivités de l'amitié. À côté de cela, nous vivons l'ouverture qui ressort dans la symbolisation que porte « *un pont de Londres* ». ⁷⁰⁵La simultanéité des actions est représentée dans ce créneau par la « *Banque Danish* » ⁷⁰⁶et la « *Banque Fortin and Brass* ». ⁷⁰⁷L'unité de temps ne semble pas contraindre le dramaturge, car il change de décor à la fin de chaque scène. L'espace dramatique occupe une place lancinante dans le dialogue, puisque les personnages représentés dans un seul endroit connotent un enfermement qui conditionnent « *le dérèglement du monde* » ⁷⁰⁸contemporain.

Par contre, ceux qui sont représentés dans plusieurs cadres spatiaux symbolisent l'ouverture qui, selon lui porte à résoudre le mal être du monde. Le tragique schmittien dégage une atténuation fondée sur la régulation qui favorise le recul de l'extrémisme qui monte à une vitesse exponentielle. Dans certains cas, l'artiste respecte l'unité du lieu qu'il engraine au temps et à l'action. C'est le cas dans *Petits crimes conjugaux* :

La nuit dans un appartement.

Bruits de clés et de verrous.

La porte s'ouvre, faisant glisser deux ombres

Entourées par la lumière ocre du couloir. [...]

Une fois qu'elle a tout illuminé, elle désigne l'appartement, les bras ouverts, comme si elle avait préparé le décor d'un spectacle. ⁷⁰⁹

⁶⁹⁹- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.35.

⁷⁰⁰-Ibid., p.36.

⁷⁰¹-Ibid., p.73.

⁷⁰²-Ibid., p.69.

⁷⁰³-Ibid., p.67.

⁷⁰⁴-Ibid., p.50.

⁷⁰⁵-Ibid., p.75.

⁷⁰⁶-Ibid., p.72.

⁷⁰⁷-Ibid., p.70.

⁷⁰⁸-Amin, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Op. Cit., p.1.

⁷⁰⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.7.

La seule indication spatiale qui revient de manière répétée est : « *un appartement* ». ⁷¹⁰ Elle est caractérisée dans cette didascalie d'exposition par les « *bruits de clés et de verrous* », ⁷¹¹ symbole de l'enfermement que l'auteur critique du point de vue scientifique. C'est en fait une remise en question du scientisme fondé sur la solitude. Dans *Variations Enigmatiques*, Znorko fait figure de cette autarcie scientifique en se retirant seul à Rös vannöy en comptant sur ses lettres épistolaires. Pour résoudre ses problèmes, cela reste le seul lieu de représentation de cette pièce et ressort dans la didascalie suivante :

Le bureau d'Abel Znorko, prix Nobel de littérature. Il vit seul, retiré à Rös vannöy, une île située sur la mer de Norvège. Son bureau, baroque, fantasque, tout en livre et en bois, l'ouvre sur une terrasse qui laisse apercevoir les flots lointains [...]. ⁷¹²

Variations Enigmatiques est comptée parmi les célèbres pièces d'Éric-Emmanuel Schmitt qui se représentent de manière continue. Il n'y a pas moyen de redonner des indications spatiales. Les deux personnages se retrouvent dans un « *huis clos* ». ⁷¹³ C'est la raison pour laquelle leur mobilité s'avère réduite. L'auteur dans la description de cet environnement a fait prévaloir le champ lexical de l'isolement : « *une île située sur la mer de Norvège* », ⁷¹⁴ nous pouvons saisir la difficulté que peuvent avoir les visiteurs du prix Nobel. Pourtant, dans *Le Libertin*, il n'y a pas de difficulté à atteindre le bureau de Diderot où se déroule la scène. Mais l'écrivain marque une transition à ce niveau. Anna Dorothea Therbouche, portraitiste russo-polonaise est en train de dessiner Denis Diderot allongé sur le sofa, face à elle, dos au public [...]. ⁷¹⁵ Nous constatons la minimisation du cadre spatial dans cette pièce. Bien qu'étant close, l'unité du lieu de la scène n'a pas autant d'influence ; étant donné que la liberté qu'il défend de manière paroxystique est idéale. Il n'y a rien de matériel dans ce développement. Il en est de même dans *Le Visiteur* à travers laquelle l'auteur fait valoir le rêve d'une mobilité. Les entrées et les sorties des éléments de la Gestapo peuvent susciter l'idée de la pluralité spatiale dans cette pièce. Mais la didascalie d'exposition stabilise le lectorat à ce titre.

La scène représente le cabinet du docteur Freud, au 19 Berggasse, à Vienne. C'est un salon austère aux murs lambrissés de bois sombre, aux bronzes rutilants, aux lourds doubles. Deux meubles organisent la pièce : le divan et le bureau. ⁷¹⁶

⁷¹⁰- Éric-Emmanuel Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.7.

⁷¹¹-Idem.

⁷¹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.129.

⁷¹³-Jean-Paul, Sartre, *Huis clos*, Op. Cit., p.21.

⁷¹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.9.

⁷¹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., P.P.209

⁷¹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.129.

Cette unité d'espace scénique est liée au temps et à l'action de la pièce qui cadre avec non seulement la didascalie d'entrée, mais aussi avec la présentation de la scène : « *L'action se passe en un seul acte, en temps réel, le soir du 22 avril 1938, c'est-à-dire entre l'invasion de l'Autriche par les troupes Hitlérienne [...]* ». ⁷¹⁷Ce respect de la règle des trois unités n'est pas fortuit. Il renvoie à la dénonciation qu'il fait de l'enfermement scientifique qui, selon lui, est catalyseur de la chute du monde. Dans sa redynamisation de l'histoire, le dramaturge s'appuie sur l'unité du lieu pour réexaminer le « *Don Juanisme* ». ⁷¹⁸Tout se passe dans un « *salon d'un château de province au milieu du XVIII^e siècle [...]* de Valognes ». ⁷¹⁹La multiplicité d'action de cette pièce fait penser à l'élargissement du cadre spatial en vue de promouvoir une communication interdisciplinaire prometteuse. De la même manière qu'il baisse la ferveur de son tragique, il envisage aussi un adoucissement du comique.

II. ADOUCISSEMENT DU COMIQUE

« Comique » est un adjectif dérivé du substantif féminin « comédie ». C'est un sous-genre littéraire, cinématographique et télévisuel fonctionnant sous le registre de l'humour. Il trouve son origine dans la Grèce antique. Le mot grec " *Kômôrdia* " est formé de " *Kômos* " (« fête en l'honneur de Dionysos ») et " *ôide* " (« chant »). Ce chant était destiné à faire rire pendant la célébration. À ce titre, on peut envisager que le comique reste un ensemble d'éléments propre à distraire et à amuser un public. C'est dans ce sens que Lucie Olbrechts-Tyteca écrivait qu' : « *Il ne faut pas se dissimuler le critère effectif de toute étude sur le comique et le rire* ». ⁷²⁰Cela signifie qu'à l'opposé de la tragédie, elle promeut l'euphorie, le contentement. Chez Jean Fourastie, le comique ressort parmi les modes décisifs importants dans l'élaboration de réception et d'émission de la pensée. Ceci revient à dire que l'exploration du comique schmittien pourra nous permettre d'entrer jusqu'au cœur du sens qu'il donne à son conflit. Il indique : « *Quatre modes fondamentaux d'élaboration, de réception et d'émission par l'homme de l'information, c'est-à-dire de la pensée : la plainte, le risible, le raisonnant, le constat* ». ⁷²¹La recherche sur la stratégie comique de l'auteur permettra d'aborder ses plaintes, ses constats afin de déduire ce qu'il y a de raisonnant ou de risible.

⁷¹⁷- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.128.

⁷¹⁸-Albert, Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Op. Cit., p.32.

⁷¹⁹Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.9.

⁷²⁰-Lucie, Olbrechts-Tyteca, 1974, *Le comique du discours*, Edition de l'institut de sociologie de l'université de Bruxelles, p.9.

⁷²¹-Jean, Fourastie, 1983, *Le rire*, Paris, Denoël/Gonthier, p.78.

II.1 L'émoussement du risible

Le dramaturge procède à un dépassement de l'entendement du comique à travers son projet de régulation face à l'extrémisme et l'autarcie scientifique. Dans cette mouvance, nous constatons qu'il modère son registre comique de la même manière qu'il a réagi face au tragique. Pour ce faire, il rentre dans les quatre modes fondamentaux édictés par Jean Fourastie pour promouvoir la plainte et « le raisonnant ». Dans *La Trahison d'Einstein*, l'auteur attire l'attention sur l'enfermement scientifique en procédant par un comique de langage qui se démarque dans l'échange suivant :

LE VAGABOND

Je n'ai pas besoin de me détendre, je suis né détendu. (*Détaillant Einstein*) c'est fou comme vous lui ressemblez !

EINSTEIN

À qui ?

LE VAGABOND

Au savant. Celui qui vient de s'installer ici, à Princeton, à l'université, le bonhomme connu dans le monde entier, Neinstein. Alfred Neinstein.

EINSTEIN

Albert Einstein ?

LE VAGABOND

Oui ! D'après les photos des journaux, on dirait vous trait pour trait.⁷²²

Cette discussion retrace la rencontre de deux sommets antithétiques. C'est la confrontation d'un scientifique isolé avec un Vagabond. Nous observons dans ces retrouvailles le risque que présente le renfermement de la science. Le quiproquo lié à la prononciation du nom d'Einstein révèle de la nécessité de la démystification des hommes de sciences que de leurs théories. Supposons que l'erreur du Vagabond était commise sur une équation d'ordre vitale, nous serions face à la catastrophe. Cet échange nous offre une situation comique encrée sur « le raisonnant ». Autrement dit, nous partons du « constat »⁷²³ pour flirter « la plainte »⁷²⁴ de l'auteur. C'est une situation dans laquelle l'on devrait plutôt rire selon les règles de l'art ; mais l'artiste pose plutôt les jalons de la réflexion plus ou moins sérieuse. La gravité de la négligence réalisée pour assoir la vulgarité de la science est déterminée par la question d'Einstein :

EINSTEIN

Savez-vous ce qu'il a découvert ?

⁷²²-Eric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 10-11.

⁷²³-Jean, Fourastie, *Le Rire*, Op. Cit., p.78.

⁷²⁴-Idem.

LE VAGABOND

L'Amérique ?

EINSTEIN

La théorie de la relativité restreinte.

LE VAGABOND

Ah !

EINSTEIN

$E = mc^2$

LE VAGABOND

Rien que ça ? Il ne s'est pas foulé !

EINSTEIN

Vous voulez que je vous explique ?

Cette interrogation semble affaiblir la résistance du Vagabond. Mais il ne se laisse pas emporter par la ruse du scientifique. Il reste constant.

LE VAGABOND

Surtout pas.

EINSTEIN

Vous avez les moyens de ...

LE VAGABOND

Silence ! Pas de mot ! Que j'y entrave rien prouve son génie. Et puis arrêtez de crâner : quand on vous voit conduire un bateau, on devine que ce n'est pas vous qui allez raconter $E = mp^2$

EINSTEIN (*corrigeant*)

$E = mc^2$

LE VAGABOND

Mc^2 ?

EINSTEIN

Mc^2 .

LE VAGABOND (*haussant les épaules*).

Vous dites n'importe quoi.⁷²⁵

Le quiproquo qui se dégage de ce dialogue pose un registre comique de situation de mot. Cet échange, il faut l'avouer nous a arraché un sourire. Cela participe à la dédramatisation de l'effet de cette formule dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Einstein se rend compte que la mauvaise exploitation de sa formule, et la source de son désarroi ne sont même pas connues par son interlocuteur. À ce moment, le drame reste personnel à Einstein qui se tord à vouloir le partager avec Le Vagabond. Selon Jean Fourastie, cette situation est « *une incongruité qui vient*

⁷²⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.12-13.

détruire la continuité harmonieuse ». ⁷²⁶L'homme de science est perturbé dans sa démarche de dramatisation de l'effet « $E = mc^2$ », ⁷²⁷qui viserait la compréhension des limites de la solitude scientifique. La situation se démarque du risible et ouvre le chemin au « *raisonnant* ». ⁷²⁸L'artiste a amoindri son registre comique par la désacralisation de la mort, car la disparition physique est banalisée et revient de manière répétée comme un simple évènement qui arrive chaque jour. Dans *L'école du Diable*, il développe une ironie sérieuse autour de la manifestation du sadisme qui menace l'existence d'un personnage.

[...] Enfin les pas de droite rejoignent les pas de gauche :

Le médecin rencontre le Majordome.

LE MAJORDOME. Eh bien ?

LE MEDECIN. Stationnaire.

LE MAJORDOME. Sa température ?

LE MEDECIN. Mille.

LE MAJORDOME. Mille. ? Normale donc ?

LE MEDECIN. Normale

LE MAJORDOME. Ses battements de cœur ?

LE MEDECIN. Aucun

LE MAJORDOME. Normal donc ?

LE MEDECIN. Normal. ⁷²⁹

L'extrait qui précède s'appuie sur l'amoindrissement de l'ironie. Le médecin en parlant de « *normale* », ⁷³⁰pense plutôt au pire à l'encontre du diable qui déprime sous l'effet de l'augmentation de sa température à « *mille* » ⁷³¹degrés sans « *battement de cœur* ». ⁷³²Cette contradiction langagière construit une inversion du conflit œdipien, dégradant le diable (historiquement dominateur) à l'état de victime. Mais le rôle de cette relation est loin d'être simplement généralisable, la défense contre cette angoisse et l'arrivée des lieutenants peuvent servir de fond de rire. Même dans un état de dépression, nous avons vu l'esprit maléfique

⁷²⁶-Jean, Sareil, 1984, *L'écriture Comique*, coll. « écriture », Paris, PUF, p.45.

⁷²⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.13.

⁷²⁸-Jean, Fourastie, *Le rire*, Op. Cit., p.78.

⁷²⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., PP. 233-234.

⁷³⁰-Idem.

⁷³¹-Idem.

⁷³²-Idem.

dialoguer avec ses lieutenants afin d'en sortir, raison pour laquelle nous pouvons dire que l'ironie du Majordome peut s'interpréter dans deux sens distincts. Dans un premier cas, nous constatons une moquerie contre le diable qui autre fois se croyait fort, mais se retrouve affaiblie par la fureur et la sagesse de la médecine. Dans le deuxième cas, nous observons un quiproquo reposé sur le sens de « normale ». ⁷³³Le majordome pense que, si tout est normal, ce qu'ils sont plutôt entrain de nourrir le diable, il croit au paradoxe. C'est un cas d'interférence des séries qu'Henri Bergson définit en ces mots : « *une situation est comique quand elle appartient en même temps à deux sortes d'évènements absolument indépendants et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens différents* ». ⁷³⁴Cette double vision repose finement sur le constat de la portée du dialogue face aux situations difficiles.

II.2. L'amoindrissement des situations humoristiques

L'auteur développe une forme dramatique résonnant beaucoup plus sur « *les modes fondamentaux d'élaboration, de réception et d'émission [...] de la pensée [...]* ». ⁷³⁵Il s'éloigne du risible en amoindrissant les situations humoristiques. Ce faisant, il insiste sur « *le constat, la plainte et le raisonnant* » ⁷³⁶puisqu'il aborde des problèmes sérieux dans des situations comiques. Cette logique impose la méditation après lecture de ses textes. Ses pièces de théâtre développent les indices humoristiques fondés sur un arrangement d'actes qui s'enchainent, vraisemblant de la vie et présentant une crispation mécanique. Dans *Variations Enigmatiques* par exemple, il confronte deux entêtements qui se manifestent par des répétitions d'actions (diable à ressort). ⁷³⁷C'est une forme de plainte contre l'inertie, l'enfermement des théories scientifiques dans les laboratoires. Cet appel à méditation se fonde sur sa stratégie des faux départs.

ERIK LARSEN. La vérité, monsieur Znorko !

ABEL ZNORKO. (*Fermé*). Ah, n'insistez pas, je suis un faussaire, et rien d'autre. Vous vous êtes trompé de boutique : La vérité, je ne vends pas. Je ne fournis que des artifices. Mais, appelez donc vos contradictions : vous venez voir un homme célèbre pour sa fabrique de mensonges et vous lui demandez de vous fournir la vérité... Autant aller acheter votre pain chez le bouclier.

ERIK LARSEN. Vous avez raison, je me suis trompé. Au revoir.

Il se dirige vers la porte. Soudain très prestement, Znorko s'interpose [...].

⁷³³- Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., PP. 233-234.

⁷³⁴-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., PP.73-74-

⁷³⁵-Jean, Fourastie, *Le Rire*, Op. Cit., p 78.

⁷³⁶-Idem.

⁷³⁷-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., p.53.

ERIK LARSEN. Vous donnez tout à la recherche médicale.

ABEL ZNORKO (*bondissant*). Impossible ! Comment... (*Et craignant de trop parler, il se tait.*) C'est faux. (*Il se renferme dans le silence, regardant le lointain*) c'est faux.

ERIK LARSEN. Adieu, monsieur Znorko.

ABEL ZNORKO. Adieu.

Une surprenante séparation annonce un conflit sans issue.

Larsen sort.

Znorko revient dans la pièce pensive. Il regarde autour de lui, Hésitant. Il réfléchit. Puis sort par la porte intérieure. La musique continue.

Quelques secondes encore plus tard, on entend de nouveau deux coups de feu, puis de nouveau, la cavalcade au-dehors.

Larsen rentre, essoufflé, mais cette fois plus furieux qu'effrayé [...]

ABEL ZNORKO. C'est cela ! Hélène Matternach ! Vous la connaissez ?

ERIK LARSEN. Naturellement ! Nosbrovnik est si petit.

ABEL ZNORKO. Comment va-t-elle ? Je n'ai plus de nouvelles.

*Larsen se lève et dit avec un étonnement manifeste.*⁷³⁸

La répétition des sorties qui, par leurs exactes similitudes, provoque une impression de mécanique, à chaque fois qu'un protagoniste s'oppose à relater la vérité ambiante, le départ est la seule issue. Ces événements frappent à l'œil par leur relation d'inclusion à l'encontre de l'autre. La surprise et la prévision cohabitent dans cette situation. Henri Bergson écrivait : « *Est comique tout arrangement d'actes et d'évènement qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique* ». ⁷³⁹Ce fait comique relève du « *raisonnant* » ⁷⁴⁰qu'il appelle de tous ses vœux autour de l'enfermement dont ses deux personnages font objet. Il développe aussi la stratégie de « *Pantin à ficelle* » ⁷⁴¹provoquant un rire bref chez le lecteur puisque la simple inversion de la situation évoque immédiatement un « *constat* ». ⁷⁴²Dans *Le Libertin*, la séduction de Diderot par Mme Therbouche en est un cas que nous pouvons expérimenter dans l'extrait ci-après :

MME THERBOUCHE. Vous êtes beau.

DIDEROT (*Agacé*). Je sais, d'une grande beauté intérieure...

MME THERBOUCHE. Non, vous, notre corps, monsieur Diderot. On a menti : Socrate n'était pas laid, vous êtes beaux !

DIDEROT. Taisez-vous, parlez-moi comme un coussin.

⁷³⁸-Eric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., PP.140-156.

⁷³⁹-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., p.53.

⁷⁴⁰-Jean, Fourastie, *Le Rire*, Op. Cit., p. 12.

⁷⁴¹-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., p.51.

⁷⁴²-Idem.

Elle s'approche et rectifie la position. Diderot souffre d'être ainsi manipulé. Elle se place derrière le chevalet.

MME THERBOUCHE. Pourquoi ne me regardez-vous plus ?

DIDEROT. À votre avis ?

Cette question suscite un jeu de regard qui agrmente l'opération de séduction.

MME THERBOUCHE. Regardez-moi.

DIDEROT. (*Embarrassé*) comme, depuis le péché d'Adam, on ne commande pas à toutes les parties de son corps comme à son bras, et qu'il y en a qui veulent, quand le fils d'Adam ne veut pas, et qui ne veulent pas quand le fils d'Adam voudrait bien ... [...]

Et il ne cache plus sa nudité.

Mme Therbouche continue à croquer, mais son regard ne peut s'empêcher de revenir sans cesse sur l'entrejambe du philosophe, dont l'hommage croissant semble la fasciner.

MME THERBOUCHE. (*Légèrement grondeuse*). Monsieur Diderot ! [...]

*Diderot la reçoit dans ses bras et l'enlace sensuellement.*⁷⁴³

Ce dialogue est marqué par une inversion de la situation des genres. C'est curieux puisque le « *donjuanisme* »⁷⁴⁴ est assuré par une femme. Derrière ses cours de peintures, Mme Therbouche réussit à aliéner le philosophe qu'elle manipule à sa guise. La stratégie a consisté à céder au narcissisme de Diderot, elle lui dit sa beauté. Le philosophe « *ne cache plus sa nudité* ». ⁷⁴⁵Il est convaincu qu'il possède entièrement Mme Therbouche. L'action du dialogue se complexifie davantage puisqu'un coup de théâtre survient sans péripétie. Diderot qui croyait être le maître de la situation se verra être utilisé dans une tirade que nous mentionnons plus bas.

MME THERBOUCHE. Le sexe, c'est la guerre. Au matin, devant ma coiffeuse, je me crêpe, je me marquis, je fais la coquette : Je me prépare à mener l'assaut ; peignes, perruques, poudre, mouches, fonds, tous les artifices, je les prends comme les armes ; je mets un décolleté, des bas, des dessous de dentelles, j'endosse ma tenue de soldat et je pars à l'attaque. Je dois plaire.

Elle poursuit que :

Ah çà, vous hommes, vous ne comprenez pas... Plaire pour vous, ce n'est qu'un marchepied pour arriver au lit, un moyen pour parvenir à vos fins. Tandis que plaire pour nous les femmes, c'est une fin en soi, c'est la victoire elle-même. Séduire... Je veux que rien ne soit soustrait à mon empire, je veux pouvoir exercer mon pouvoir sur tous les mâles, ne pas laisser de repos... Séduire, séduire jusqu'à plus soif, séduire sans soif... Et je fais lever le désir en

⁷⁴³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP.218-233.

⁷⁴⁴-Albert, Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Op. Cit., p.32.

⁷⁴⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.221.

eux. Et ils s'empressent autour de moi en croyant me demander quelque chose que je pourrais bien refuser. Et lorsqu'ils croient eux, c'est là que j'achève mon triomphe [...] ⁷⁴⁶

Cette tirade vient ouvrir les yeux sur la situation de « *pantin à ficelle* » ⁷⁴⁷ qui prévaut ici. Deux inversions se sont dégagées. La séduction féminine. C'est une démarche d'aliénation de Diderot qui a pourtant cru en sa sagesse. Il pense avoir dompté Mme Therbouche, pourtant, il demeure un simple jouet entre les mains de cette dernière qui en a profité afin de le déposséder de quelques matériels de maison ainsi que les sous. Henri Bergson parle des « *scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement [...], alors qu'envisagé d'un côté, il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse* ». ⁷⁴⁸ Diderot se sent ridicule face à cette situation auquel pourraient se greffer d'autres.

L'artiste a aussi développé une situation initiale à laquelle d'autres viennent s'ajouter. Nous avons l'impression que cela ramène les personnages au point de départ. Dans *La tectonique des sentiments*, l'épisode amoureux qui commence l'œuvre se verra heurté par le doute de Diane qui sévit dans cet échange :

DIANE. ! (*Troublée.*) Il m'aime plus que je ne l'aime ? Tu penses ça, vraiment ?

MADAME POMMERAY. Oui ⁷⁴⁹

Le questionnement qui ressort de ce dialogue illustre le doute qui anime Diane. Nous sentons son trouble à travers la précision didascalique puisque l'éloignement de Richard vis-à-vis d'elle arrive sans aucun signe précurseur. Cette action complexe engendre une autre nouvelle situation basée sur la jalousie et la séparation du couple : « *je n'insiste plus pour que nous passions des nuits ensemble [...]* ». ⁷⁵⁰ Cet éloignement ouvre la vanne à la vengeance de Diane, qui provoquera la mort de Madame Pommeray. L'amoureuse de départ va se rétablir pendant la compassion de Richard envers elle puisqu'elle a perdu sa maman :

Au dernier moment, avant de disparaître, il se retourne et prononce avec émotion, d'une voix tremblante :

RICHARD. Je t'aime, Diane

DIANE. Moi aussi, Richard

RICHARD. Enfin ?

DIANE. Enfin... ⁷⁵¹

⁷⁴⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p. 293.

⁷⁴⁷-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., p.53

⁷⁴⁸-*Ibid.*, p.59.

⁷⁴⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.13.

⁷⁵⁰-*Idem.*

⁷⁵¹-*Ibid.*, p.169.

Malgré toutes les péripéties de la pièce, nous nous retrouvons dans la situation de départ. C'est un cas de « *boule de neige* »⁷⁵² du fait de son évolution. Henri Bergson définit cette situation comme « *un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même* ». ⁷⁵³ Depuis la question de la séduction sus-citée, l'artiste a donné à ses situations comiques une profondeur irréfutable fondée sur des constances psychologiques. Cela rejoint la logique de Charles Mauron qui écrivait en ces termes : « *la vraie profondeur de l'art comique doit être plutôt recherchée dans l'inconscient, fantaisie du triomphe recouvrant un mythe angoissant, c'est-à-dire dans la comédie ou plutôt dans son architecture souterraine* ». ⁷⁵⁴

Dans des situations schmittiennes, nous notons les constances dues aux angoisses qui leur donnent une allure tragique du fait de la culpabilité. Mais la transformation en " fantaisie du triomphe" leur offre une allure comique orientée vers le « *raisonnant* ». ⁷⁵⁵ L'entrée de *Don Juan* est illustrée dans *La nuit de Valognes* par sa culpabilité : « *ce soir, Don Juan va venir. Il ne sait rien, il croit se rendre à un bal, mais nous, cinq femmes, cinq femmes qu'il a bafouées, cinq femmes défaites que la mémoire torture, que le passé supplicie, cinq femmes ici ce soir le jugeront et le condamneront* ». ⁷⁵⁶ Cette déclaration de la culpabilité de *Don Juan*, se fonde sur l'image qu'il incarne dans le monde littéraire. Il va accepter sans la moindre opposition : « *j'accepte tout* ». ⁷⁵⁷

Cette réponse ouvre le chemin du « *chacun pour soi* ». ⁷⁵⁸ La bataille de la séduction à laquelle se livrent les femmes de Valognes les culpabilise doublement. Cela signifie que ce sont elles qui devraient en principe subir la peine de séduction prédite au départ. En plus, elles devraient dédouaner *Don Juan* devant l'histoire comme l'a fait Mme Therbouche pour Diderot. Le problème n'est pas toujours résolu. Charles Mauron nous en donne la clé : « *La clé du problème se trouve dans le renversement de culpabilité. [...] la comédie doit donc toujours avoir le dessous* ». ⁷⁵⁹ La force souterraine qu'il dénonce dans ce créneau propose une lecture engagée de l'œuvre théâtrale.

⁷⁵²-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op. Cit., p.62.

⁷⁵³-*Idem*.

⁷⁵⁴-Charles, Mauron, *La psychocritique du genre comique*, Op. Cit., p.57.

⁷⁵⁵-Jean, Fourastie, *Le Rire*, Op. Cit., p.59.

⁷⁵⁶-Éric- Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.27.

⁷⁵⁷- *Ibid.*, p.5.

⁷⁵⁸-François, De Maigret, *Chacun pour soi*, Op. Cit., p.19.

⁷⁵⁹-Charles, Mauron, *La psychocritique du genre comique*, Op. Cit., PP. 59.

II.3. La parenthèse pamphlétaire de l'auteur

Dans la quête de l'hybridité schmittienne, nous notons un fort déploiement du comique au fond duquel s'organise quelque chose de sérieux. Charles Mauron écrit que : « [...] *La comédie doit donc toujours avoir le dessous* ». ⁷⁶⁰À côté des arguments rigoureux et alléchants qu'il développe, le dramaturge y ajoute un moyen plus ou moins sûr pour convaincre son lectorat qui, selon lui, devrait être un observateur averti. C'est ainsi qu'il pose au niveau du discours, une certaine réalité. Dans *L'analyse de l'ironie et satire*, Northrop Frye définit la satire comme suit : « *Elle est une ironie militante; ses normes sont relativement claires ; elles lui permettent de prendre la mesure du grotesque et de l'absurde* ». ⁷⁶¹C'est par exemple la critique d'Einstein portée contre Hitler, Roosevelt face à un homme qui ne pense qu'à un organisme supranational pour limiter les guerres mondiales. Il critique cet orgueil des dirigeants qui arrose ce dialogue.

LE VAGABOND

On a gagné ! On a gagné !

ONEILL

L'Amérique triomphe ! Nous sommes les plus forts. Enfoncés, les Japonais. ⁷⁶²

L'auteur revient sur les objectifs d'une guerre qui endeuille les milliers de familles. Il en ressort que l'orgueil est le seul moteur de la situation. Rien qu'à crier : « [...] *nous sommes les plus forts* » ⁷⁶³suffit comme objectif d'une guerre dont la cruauté est exprimée au superlatif. C'est pour cette raison qu'il fait recours à plusieurs formes de discours pour renforcer son comique « *raisonnant* ». ⁷⁶⁴L'artiste institue une forme de syllogisme dans laquelle il associe son lectorat à sa réflexion par un discours enthymématique fortement utilisé. Dans ce sens, la prédominance des points de suspension (937 occurrences dans notre corpus) résulte « *d'une chaîne de pensée plus ou moins déployée dans tous ses éléments, chaîne dont l'organisation n'est ni aléatoire, ni réversible, mais organisée selon une stratégie générale d'ordre cognitif* ». ⁷⁶⁵Dans le cas de David, ⁷⁶⁶le lectorat peut bien se mettre à sa place.

⁷⁶⁰- Charles, Mauron, *La psychocritique du genre comique*, Op. Cit., PP. 59.

⁷⁶¹-Northrop Frye, 1969, *Anatomie de la critique*, Paris, NRF, Gallimard, p.272.

⁷⁶²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.93.

⁷⁶³- *Idem*.

⁷⁶⁴-Jean, Fourastie, *le Rire*, Op. Cit., p.22.

⁷⁶⁵-Marc, Angenot, 1982, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, p.31.

⁷⁶⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le bâillon*, Op. Cit., p.221.

DAVID. Oh, Monsieur, s'il vous plaît !... (*Il s'arrête soudain.*) Vous ...vous vous arrêtez ...oui ? (*Etonné*) ... c'est justement... ce que je voulais demander... [...] ⁷⁶⁷

Dans un monologue porteur d'une détresse irréversible, l'artiste propose à son lectorat de faire attention face aux débauches qui le tentent au quotidien. Il émet une suite de points de suspension que chaque lecteur peut substituer par soi-même afin de mieux ressentir ce qu'il veut dire. Il offre à ce dernier la possibilité d'entrer dans la peau de David afin d'y découvrir le regret qui y règne. Celui-ci lui permettrait éventuellement de prendre une position adéquate.

Pour favoriser une compréhension plus profonde de ce dont il parle, il déploie aussi un discours axé sur la doxa. Il pose un dithyrambe « *qui reçoit en partie passivement l'opinion courante* ». ⁷⁶⁸Dans *Petits crimes conjugaux*, Éric-Emmanuel Schmitt fait de l'amnésie une voie de la pensée concurrente. Elle est gênante et doit être réduite. Elle ne peut l'être que par le discours enthymématique. C'est certainement pour cela qu'il partage l'écriture de son texte avec son lectorat.

Silence du Docteur S...

LE MAGE. Un petit grain de sable... Un tout petit grain de sable... Tout simplement ... humain ... pour en fuir avec le hasard.

Silence du Docteur S ...

LE MAGE. Et puis, docteur S..., Imaginez : quelle volupté d'enfreindre le règlement... ⁷⁶⁹

L'auteur effectue un travail de solidarité. Toutefois, il laisse la part de « Monsieur tout le monde » qui devrait agir psychologiquement de manière à remplir les vides occupés par des points de suspension, qui laissent entendre que le raisonnement reste inachevé. Cette démarche est similaire à un exercice du cours préparatoire qui consiste à compléter les points par les mots qui conviennent. Dans la caractérisation de ses personnages, il laisse la possibilité au lectorat de participer : « *Docteur S...* ». ⁷⁷⁰Après le rôle social de ce personnage, chacun a la liberté de rajouter ou pas. Ce déploiement consiste à l'expression de la liberté du lecteur à qui il ouvre ce chemin. Son texte dégage une hybridité multiforme du fait de son combat pour la solidarité qu'il transcrit sous plusieurs formes. En plus de l'intégration de toutes les formes dramatiques, l'œuvre de cet artiste renferme la pensée de tout le monde (Écrivain, lecteurs, spectateurs, etc.) Cette exploration participative de la science propose la prise en compte de tous dans la construction d'un langage dramatique mitigé.

⁷⁶⁷ - Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le bâillon*, Op. Cit., p.221.

⁷⁶⁸ -Marc, Angenot, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Op. Cit., p.33.

⁷⁶⁹ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.162.

⁷⁷⁰ - *Idem*.

III- HÉTÉROGÉNÉITÉ ET LANGAGE DRAMATIQUE

L'hétérogénéité influence fortement l'instinct artistique schmittien. La revalorisation de la règle des trois unités dans certains cas, oblige un déploiement majeur des instruments discursifs. Dans ce sens, François Hédélín D'Aubignac établit une équivalence absolue entre l'action et le discours. Il déclare que : « *Au théâtre, parler c'est agir* », ⁷⁷¹car :

Les discours ne sont au théâtre que les accessoires de l'action, quoique toute la tragédie, dans la représentation ne consiste qu'en discours [...] Et si (le poète) fait paraître quelques actions sur son théâtre, c'est pour en tirer occasion de faire quelques agréables discours. Tout ce qu'il invente, c'est enfin de le faire dire. Il suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matière à d'agréables narrations. ⁷⁷²

Ce rôle du langage, vecteur de toutes les significations, peut justifier l'enracinement d'Éric-Emmanuel Schmitt sur le théâtre de mots. Dans la mise en scène de *Variations Enigmatiques* par exemple, la lecture semble ennuyeuse, la monotonie prédomine du fait de l'usage permanent du langage. Cela s'organise autour d'une intrigue riche en rebondissements, en coup de théâtre qui nourrit un discours dramatique qui structure des variations rythmiques du dialogue.

III.1. L'hypertrophie de la stichomythie

L'expression des tensions, des tournements et quelques fois des sentiments amoureux s'exprime chez l'auteur dans les répliques courtes. Les formes (prosaïques ou versifiées) varient aussi en fonction de l'action que le dialogue tend à décrire. Dans *Variations Énigmatiques*, le dialogue est le plus souvent alerté, spirituel et vif. Le jeu consiste pour l'un à conduire l'autre vers la confidence à l'aide des questions. Le protagoniste cherche toujours à esquiver, à mentir, à retourner les éléments de l'enquête. Ce souci de détourner l'autre crée une tension qui se repère dans le fort usage des stichomythies en prose.

ABEL ZNORKO. Ah?

ERIK LARSEN. Vous le connaissez ?

ABEL ZNORKO. Non.

ERIK LARSEN. L'ogre de Rössvannöy.

[...]

ABEL ZNORKO. Hypothèse délirante.

ERIK LARSEN. Je ne vous crois pas.

ABEL ZNORKO. Je m'en contrefous. ⁷⁷³

⁷⁷¹-François Hédélín, D'Aubignac, *La pratique du Théâtre*, Op. Cit., Livre IV, ch. II, p.32.

⁷⁷²-Idem.

⁷⁷³-Éric-Emmanuel Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.192.

Le but de cet extrait est de souligner d'emblée le poids de la dette symbolique qui marque la tension qui lie Znorko et Larsen. Chacun des deux personnages demeure conservateur des informations que son protagoniste aurait profondément voulu qu'il possède. Bien que Znorko éprouve le besoin de raconter sa scène traumatique à Larsen, il s'emploie au mensonge et retourne après aux interrogations, afin de s'approprier de son protagoniste. C'est en fait une scène de jalousie de deux hommes qui se disputent pour la possession d'Hélène Metternach. La stichomythie en pose souligne dans cette dispute, un moment de tension forte.

L'auteur use des vers, avec la plus grande liberté. Nous pouvons penser qu'il réserve l'alexandrin à des comédies singulièrement travaillées comme *La Nuit de Valognes*, *Le Libertin*, etc. Il mélange également les vers et la prose particulièrement dans *Petits crimes conjugaux*. Nous pouvons noter également la présence des stichomythies qui brillent par les rimes et sonorités intéressantes.

LISA. Certaine.

GILLES. Vous n'êtes pas en service commandé ?

LISA. Tu dois me tutoyer.

GILLES. Vous n'êtes pas... Tu n'es pas...

LISA. (*L'interrompant*) je suis ta femme.

GILLE. Tant mieux. (*Un temps*) Et vous êtes...

LISA. Certaine.⁷⁷⁴

Sa stichomythie en vers se prête aux scènes de dépit amoureux qu'il a su souvent reproduire. Aucun des deux amants (Gilles et Lisa), piqué dans son amour propre, ne veut faire le premier pas. Le point d'honneur à ne pas dire un mot se révèle sous forme de contres répliques se distinguant par des rimes plus ou moins admirables. Nous notons dans l'extrait les cas des rimes embrassées (ABBA), avec une prédominance des féminines, bien qu'elles soient mélangées avec la forme prosaïque. Cette scène ressemble au dépit de l'amour du *Bourgeois Gentilhomme*,⁷⁷⁵ où la querelle des valets doubles est spécialement drôle. Dans le second mouvement, lorsque la rupture semble irrémédiable, au grand désespoir de deux amants qui ne veulent rien montrer, une tentative de réconciliation est marquée par la brièveté de la réponse de chaque protagoniste à son partenaire. Peu à peu, chacun sort de sa réserve. Les différentes répliques ont suivi le même rythme et s'allongent au fur à mesure que la relation se rétablit. L'expression des troubles psychiques qui irriguent les textes schmittiens est aussi représentée

⁷⁷⁴-Éric-Emanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.14.

⁷⁷⁵-Molière, 1670, *Bourgeois gentilhomme*, Paris, Flammarion, p.48.

par des stichomythies. Nous pouvons comprendre que cette tourmente touche ses personnages au point de raccourcir leur langage explicitement repérable.

JULIEN. Où suis-je ?

Pour répondre, l'homme lui tend doucement une clé. Julien la saisit.

JULIEN. Vous avez raison, je vais aller me reposer.

L'homme fait un signe [...]

JULIEN. Oui, j'ai des bagages, ils sont dans la voiture, mais ...

[...]

JULIEN. Vous avez besoin de mon nom, peut-être... si quelqu'un m'appelle...⁷⁷⁶

Dans cet extrait d'*Hôtel des deux mondes*, la stichomythie souligne le trouble de Julien qui ne se retrouve pas. Il pense sortir d'un voyage normal, pourtant, il est dans un voyage spirituel (coma). Cette tourmente face au silence du Majordome raccourcit son langage. Entaché de peur et de panique, il ne peut que mieux apprendre dans ce cas. C'est la raison pour laquelle il écoute plus qu'il n'en parle.

III.2. La valorisation du récit.

Plusieurs personnages intellectuels sont mis en scène par l'auteur parmi lesquels, les écrivains. Certains d'entre eux aiment raconter et ne peuvent résister à ce plaisir puisque le dramaturge met toujours un auditeur à leur disposition. C'est le cas de Znorko qui choisit d'expliquer sa théorie de l'amour par une légende :

ABEL ZNORKO. Mon petit Larsen, je vais vous raconter une vieille légende d'ici. C'est un conte que marmonnent parfois les vieux pêcheurs du Nord en ravaudant leurs filets à morue.

Il fut un temps où la terre prodiguait le bonheur aux hommes. La vie avait un goût d'orange, d'eau fraîche et de sieste au soleil. Le travail n'existait pas. On mangeait, on buvait, on dormait. Hommes et femmes s'emboîtaient naturellement dès qu'ils ressentaient une démangeaison dans l'entrejambes, rien ne portait à conséquence, le couple n'existait pas, seulement l'accouplement, aucune loi ne régissait le haut des cuisses, le seul plaisir régnait. [...] ⁷⁷⁷

Le goût des tirades de l'écrivain émane sûrement de sa passion à conter les histoires. Il répondait à Catherine Lalanne que :

⁷⁷⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.12-13.

⁷⁷⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., PP.144-145.

On n'est pas écrivain au seul moment où l'on écrit, Catherine, on est écrivain vingt-quatre heures sur vingt-quatre, en veillant, en rêvant, en goûtant, en caressant, en embrassant, en faisant l'amour. Le tracé d'une ligne exprime le suc de ma vie.⁷⁷⁸

Ses tirades sont l'expression du plaisir qu'éprouvent certains personnages à expliquer et raconter certains sujets qu'ils maîtrisent. Le rythme de ces répliques est parfois interrompu par celui des stichomythies (échange de courtes répliques de même longueur, un vers, un demi vers, un distique, exceptionnellement quatre vers). Ce procédé est hérité du théâtre grec par l'intermédiaire de Sénèque qui marque une rupture et souligne au sein du dialogue un contraste entre l'ampleur des tirades et la rivalité des répliques. Nous notons un changement de rythme comme dans le cas de la tempérance qui survient après le vol de Mme Therbouche.

Elle éclate de rire. Un temps.

MME THERBOUCHE (*joyeusement*). Tout à l'heure, je rusais... sincèrement.

DIDEROT (*furieux*). Ah, arrêtez !

MME THERBOUCHE (*plus douce*). Si. Tout à l'heure, j'avais envie.

DIDEROT (*étonné, presque soulage*). Vrai ?

MME THERBOUCHE (*allègre*). Vrai. J'avais envie de vous épuiser, de vous vider de la jouissance, de vous assommer dans le sommeil d'après, bref, j'avais envie de vous faire mourir entre mes bras.

DIDEROT. Vous êtes folle !

Diderot constate un dérèglement traumatique qui se construit dans la prise de position de Mme Therbouche. Pourtant, elle lui trouve plutôt une autre définition.

MME THERBOUCHE. Le sexe, c'est la guerre. Au matin, devant ma coiffeuse, je me crêpe, je me maquille, je fais la coquette : Je me prépare à mener l'assaut, peignes, perruques, poudres, mouches, fards, tous les artifices, je les prends comme les armes ; je mets un décolleté, des bas, des dessous de dentelle, j'endosse ma tenue de soldat et je pars à l'attaque. Je dois plaire. Ah ça, vous les hommes vous ne comprenez pas. Plaire, pour vous ce n'est qu'une marche à pied pour arriver au lit, un moyen pour parvenir à vos fins. Tandis que plaire, pour nous les femmes, c'est une fin en soi. C'est la victoire elle-même. Séduire...

Elle manifeste quelque peu son égoïsme.

Je veux que rien ne soit soustrait à mon empire, je veux que pouvoir exercer mon pouvoir sur tous les mâles, ne pas leur laisser de repos... Séduire, séduire jusqu'à plus soif, séduire sans soif... Et je fais lever le désir en eux. Et ils s'empressent autour de moi en croyant me demander quelque chose que je vais leur refuser. Et lorsqu'ils

⁷⁷⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.123.

croient, eux, avoir gagné, lorsqu'ils m'écrasent toute nue contre eux, c'est là que j'achève mon triomphe.

Je lui fais croire, à l'homme, que je suis sa chose, je lui fais croire que je lui appartiens, je lui donne mon corps comme un trophée, mais en réalité je le laisse s'y épuiser... Ah, le beau vainqueur que celui qui s'en dort dans mes bras, le cœur battant, la queue barbouillée, par sa petite jouissance. Mais moi, ma jouissance à moi, elle est là, longue, souveraine, lorsqu'il est abandonné sur moi, ce grand corps qui ne comprend rien, ce grand corps heureux et harassé, ce grand corps bête, lorsqu'il est faible, fragile, à ma merci.

Elle poursuit que :

Ah oui, vous avez la force, le pouvoir ? Moi je réduis cela à rien, je vous fais revenir au point de départ, je vous renvoie en arrière, je vous rends nus, déculottés, infirmes, sans défense, à quelques jours de vie, un gros bébé fessu entre les cuisses d'une femme. Ma volonté, c'est que je pourrais aller plus loin encore ; c'est l'idée que j'ai vidé l'homme de sa force, de son sperme, et que je pourrais le tuer... quatre doigts qui serreraient un peu trop... un petit coup de lame sur la veine qui bat... Oui le tuer, là facilement sans même qu'il s'y attende. Voilà l'amour, mon cher, une mise à mort.⁷⁷⁹

Nous constatons un changement de rythme du dialogue. Diderot qui croyait avoir la maîtrise de son sujet se voit assommer dans un jeu qu'il ne contrôle plus du tout. C'est la raison pour laquelle ses répliques sont de plus en plus courtes. L'auteur a une tradition de toujours résumer la situation qu'il a fait valoir dans un éclatement dès le début de l'œuvre. Peu après le dénouement de l'action principale de son texte, on rencontre généralement de longues tirades frissonnantes qui résument sa pensée définitive sur ce dont il était question. L'artiste repose son récit sur la motivation psychologique dans une scène d'enquête insatisfaite.

III.3. Le langage policier dans le théâtre

Éric-Emmanuel Schmitt développe une logique policière dans son œuvre théâtrale. Dans ses relations inter personnages, on remarque une recherche progressive de la vérité entre eux. L'écrivain assemble cela avec une certaine contradiction. Nous avons constamment deux hommes excentriques qui s'affrontent. Le premier est généralement un protagoniste issu de la haute classe. Le second reste souvent un enquêteur. Il y a plus ou moins de secrets qui rendent la lecture alléchante.

⁷⁷⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP.222-294.

La typologie contextuelle endosse l’empreinte stylistique de l’auteur. C’est une fresque, une aquarelle à travers laquelle se cotaient le témoignage, la représentation de voyage et les confidences épistolaires. De ce fait, l’on découvre une croisade entre le réel, le surnaturelle et l’utopique. Cette expédition littéraire organise une mosaïque structurale qui facilite le repérage du lecteur. Dans cette organisation homogène, nous découvrons l’enchâssement des jeux questions-réponses. Benyamina Kaouter souligne qu’:

En effet, la richesse de l’œuvre schmittienne tient à sa variation harmonieuse et à sa réception à travers le champ de la critique littéraire [...] La cohésion d’un ensemble est l’ascension d’une structure homogène qui assure la singularité de l’œuvre littéraire. Par ailleurs, comprendre l’art discursif d’un auteur est une immersion dans son univers stylistique.⁷⁸⁰

Dans *Variations Enigmatiques*, Erik Larsen et Abel Znorko développent une démarche policière axée sur une structure discursive particulière. Leur dialogue suit une certaine logique protocolaire (l’interrogatoire). Dès que le journaliste constate la réussite du dernier roman de Znorko, une correspondance amoureuse entre un homme et une femme, il est venu à sa rencontre afin de comprendre au mieux la force des sentiments que l’auteur y inscrits. Après une confrontation paradoxale, la première question retentit et lance véritablement l’entretien.

ERIK LARSEN. Vous ne lisez pas les journaux ?

ABEL ZNORKO. Non.

ERIK LARSEN. Vous n’avez ni radio ni télévision ?

ABEL ZNORKO. Je ne tiens pas à être submergé de banalités... (*Troublés.*) Ah... ils ont aimé ? Décidément, je ne comprendrais rien à ces réseaux-là. Eux non plus d’ailleurs. Qu’ils louent ou qu’ils blâment, ils parlent et ne saisissent rien. (*Goguenard.*) vingt-cinq ans de malentendus avec la critique, c’est ce qu’on appelle une belle carrière ?

ERIK LARSEN. Mais qu’est- ce que cela vous fait de savoir que, de manière unanime, ce vingt et unième livre est reconnu comme votre Chef-d’œuvre ?

ABEL ZNORKO. (*Simplement.*) Cela fait de la peine pour les autres livres.

Larsen le regarde étonné. Znorko est touchant subitement.

[...]

ABEL ZNORKO. Ne nous égarons pas, reprenez.

ERIK LARSEN (*revenant à l’intérieur*). Pouvez-vous nous parlez de cette femme, Eva Larmor ?

ABEL ZNORKO. Pardon?

[...]

ERIK LARSEN. Vous voulez dire que toute cette histoire est inventée ?

⁷⁸⁰-Benyamina, Kaouter, *Eclatement des thèmes et pluralité discursive dans l’œuvre d’Éric- Emmanuel Schmitt*, Op. Cit., p. 306.

ABEL ZNORKO. Je suis un écrivain pas une photocopieuse.⁷⁸¹

Les questions restent nombreuses et troublantes. C'est un long chemin de la vérité. Ce qui fortifie cet entretien, c'est la passion qu'ont les deux protagonistes concernant les sujets de leur débat. Le personnage rebelle (Znorko) aime pourtant la discussion, c'est ainsi qu'il relance le débat après une courte distraction. Il déclare que : « *ne nous égarons pas reprenez* ». ⁷⁸²Le lien entre la fiction, le réel et l'intimité est le problème que relève ce dialogue. La recherche de la vérité installe aussitôt le mystère, d'où la forte occurrence d'une modalité interrogative qui exprime la difficulté à savoir la nature exacte de l'énigme. L'enquêteur se trouve contraint de ménager son interlocuteur. Il reste peu malléable, rétif et manie superbement l'art du suspens. C'est la raison pour laquelle il a pris des détours. Il passe par sa conception de l'amour pour arriver à la vérité. En évitant toute question personnelle Larsen propose que : « *Revenons au livre, parlez-nous de votre conception de l'amour* ». ⁷⁸³La quête de la vérité présente un certain paradoxe. Erik Larsen déclare être venu pour la « *vérité* » ⁷⁸⁴et demeure un être « *vulgaire* ». ⁷⁸⁵

Dans cette intrigue policière, le lecteur et le spectateur sont invités à participer à la quête de la vérité. Le dramaturge plante un décor d'indice et multiplie les effets d'annonce. Il déclare à travers Larsen que : « *je ne parle pas au nom de mes lecteurs* ». ⁷⁸⁶On dirait qu'il ne déclare que les idées de ses lecteurs. C'est certainement ce qui porte la multiplicité de l'annonce qui caractérise cette pièce. Il faut fouiller parmi ces affirmations pour trouver celles qui sont vraies afin de percer le mystère. Il n'est pas aisé de voir clair dans le jeu de Larsen, même si le dramaturge parsème le texte de didascalies qui nous orientent. L'enquêteur cache un secret que Znorko voudrait aussi découvrir.

Larsen sort.

Znorko revient dans la pièce, pensif. Il regarde autour de lui, réfléchit. Puis il sort pour la porte intérieure. La musique continue.

Quelques secondes encore plus tard, on entend de nouveau deux coups de feu ; puis, de nouveau, la cavalcade au-dehors.

Larsen rentre, essoufflé, mais cette fois plus furieux qu'effacé.

Calmement, souverainement, Znorko apparaît.

ERIK LARSEN. Mais vous êtes fou, complètement fou. Les balles sont passées à quelques centimètres de moi.

ABEL ZNORKO. Qu'est-ce que vous en concluez ? Que je tire bien ou que je tire mal ?

⁷⁸¹-Éric- Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques, Op. Cit.*, PP. 135-137.

⁷⁸²-*Ibid.*, p.136.

⁷⁸³- *Ibid.*, p.143.

⁷⁸⁴-*Ibid.*, p.140.

⁷⁸⁵-*Idem.*

⁷⁸⁶-*Ibid.*, p.143.

Larsen lance rageusement ses affaires à terre.

ERIK LARSEN. Qu'attendez-vous exactement de moi ?

ABEL ZNORKO. (*S'amusant*). Vos impressions. Cela fait quel effet d'être pris pour son lapin ?

ERIK LARSEN. Que voulez-vous ? Mais dites-le qu'on en finisse !⁷⁸⁷

Ces personnages changent de rôle. Znorko prend la place de l'enquêteur et Larsen celui qui possède le secret. Les coups de feu relancent cette tranche de débat. Larsen se livre à une forme d'introspection. Il demande à Znorko « *Qu'attendez-vous exactement de moi* ». ⁷⁸⁸Il se sent questionner par les coups de feu. Nous doutons bien que Larsen à son tour cache un secret. Le premier indice reste son rôle de journaliste, dont le magnétophone ne tourne pas ; cela ressemble à une simulation, puisque Znorko s'en est rendu compte et l'interroge fortement.

Ils se regardent.

ABEL ZNORKO. Et vous qu'est-ce que vous voulez ? Comment savez-vous ce que je fais de mon argent ? J'ai exigé le secret.

ERIK LARSEN. Une enquête. Vous donnez des sommes énormes aux invites de recherche sur les plus graves maladies. N'importe qui se vanterait haut et fort d'en offrir le dixième. Pourquoi le passer sous silence ?

Cette question relance le débat.

ABEL ZNORKO. (*Bougonnant*). Je ne donne pas par bonté, je donne par peur. (*Changeant rapidement de sujet, Znorko hausse les épaules. Il prend le magnétophone dans la sacoche de Larsen et le lui montre.*) Que faites-vous ici ? Vous êtes le premier journaliste à réussir à faire marcher un magnétophone sans prise ni piles.

ERIK LARSEN. Je...

ABEL ZNORKO. Vous ne l'avez pas remarqué, peut-être ? Lorsque je vous l'ai demandé, vous m'avez rassuré que la bande tournait.

ERIK LARSEN. Si...mais... il est tombé en panne pendant le voyage...de toute façon, ces appareils sont inutiles...je faisais semblant... ma mémoire suffit...

ABEL ZNORKO. Ah oui ?

Les mots semblent ne pas suffire dans la transmission de l'information recherchée.

Larsen s'assoit. Il fixe le visage de Znorko. Il le défi.

ERIK LARSEN. Je reste, il y'a quelque chose qui m'amuse chez les menteurs, c'est qu'ils ne peuvent s'empêcher de dire la vérité. J'attends mon heure.

ABEL ZNORKO. Vous avez des provisions de bouche ?

ERIK LARSEN. Attends

⁷⁸⁷- Éric- Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques*, Op. Cit., p.150.

⁷⁸⁸-*Ibid.*, p.151.

ABEL ZNORKO. Quoi ?

ERIK LARSEN. Et vous ?

*Ils se toisent, Znorko conclut légèrement.*⁷⁸⁹

L'échange qui précède renverse les rôles ; Znorko devient l'enquêteur. Cela découle du constat qu'il fait. Il a compris que Larsen semble ne pas être un journaliste. C'est la raison pour laquelle il irrigue ses répliques d'interminables interrogations. Cette situation trouble son interlocuteur. L'embarras passager de Larsen stimule l'imagination du spectateur. Avec un peu d'attention, on perçoit son ironie en face de la révélation. Nous observons comment les mots échappent à Larsen. La forte occurrence des points de suspension exprime cela. Znorko ne s'est pas rendu compte. C'est pourquoi tout à son chagrin, il n'est pas encore au cœur des mots qui échappent à Larsen. Il prépare le spectateur à une révélation prochaine : « *cela me fait vraiment plaisir de vous recevoir. Depuis le temps* ». ⁷⁹⁰ Deux informations sautent de cette révélation. D'abord nous constatons qu'au contraire de la misanthropie que symbolisaient les coups de feu de départ, Znorko avait un plaisir implicite de recevoir Larsen. Les coups de feu seraient une manifestation de la joie. Ensuite le prix Nobel semble ne pas retenir l'information sur la mort d'Helene Metternach. La joie de briser sa solitude l'envoute au point de dissimuler cela.

Dans *Petits crime conjugaux*, Éric-Emmanuel Schmitt a su compiler une somme d'enquête autour de l'identité de ses personnages. Gilles et Lisa sont conjoints et ne se font plus confiance. C'est la raison pour laquelle l'homme a fait semblant d'être amnésique afin de comprendre le niveau de considération que lui accorde sa femme. Leur discussion constitue une enquête du fait de ses caractéristiques perceptibles dans le dialogue suivant.

Il se détend

GILLES. Parle-moi de moi. C'est devenu mon sujet préféré.

LISA (*taquine*). Ça l'a toujours été.

GILLES ? Oh ?

LISA. On doit te rendre se mérite : tu n'as jamais manqué d'affection envers toi-même. Une fatalité à toute épreuve. Consulte ta bibliothèque : tu t'es dédicacé tous les romans. (*Elle brandit un volume au hasard.*) « À moi-même ce livre de moi, avec tout mon amour, sincèrement, Gilles... »

GILLES (*gêné*). Il était odieux.

LISA. C'est de l'humour.

GILLES. C'est de l'amour.

LISA. L'humour permet de dire la vérité.⁷⁹¹

⁷⁸⁹-Éric- Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques, Op. Cit.*, PP. 151-152.

⁷⁹⁰-*Ibid.*, p.189.

⁷⁹¹- *Ibid.*, p.30.

Dans cet échange, le dramaturge questionne l'amour à travers Gilles. Son instinct narcissique le dirige visiblement à la quête de son image. Il cherche en principe la place que lui accorde Lisa. C'est un personnage qui ne réfléchit que sur sa personne. Lisa le définit comme suit : « *tu n'as jamais manqué d'affection envers toi-même* ». ⁷⁹² Il cherche à reconstituer son passé avec Lisa dans le but de cerner la dimension de son amour pour lui. Il aime parler de lui-même, Lisa l'a bien mentionnée en soulevant le problème de la dédicace de ses livres. Ce dialogue cherche à reconstruire ce couple détruit par la méfiance.

Ces deux personnages schmittiens vont sortir du pessimisme qui les enterre, pour se reconstruire. Pour ce faire, ils dénoncent leur théorie : « *petits crimes conjugaux* » ⁷⁹³ pour passer aux aveux. Pour y arriver, Gilles a pleinement joué son rôle d'enquêteur. Il s'est passé pour une victime afin d'actionner la compassion de Lisa qui va se dévoiler de manière inconsciente. Il déclare à ce titre que :

Ce mardi-là j'ai décidé de me taire pour te laisser me raconter tel que tu le voulais. Peut-être que Gilles savait que tu allais me décrire, qui regrettait d'avoir commis de petits crimes conjugaux, pourrait mieux que le précéder une version corrigée. Nous devons en profiter. Que mon accident serve à cela. Je me suis enfermé dans mon mensonge pour t'écouter Lisa, rien que pour t'écouter, et comprendre avec quel homme tu te sentiras bien. ⁷⁹⁴

Cette technique d'écoute ressemble à la démarche policière, il faut se rendre au cœur de l'information. Gilles, quant à lui, procède au mensonge pour y parvenir. Il a correctement perçu le message dont il avait besoin. Les deux personnages passent progressivement aux aveux. C'est pour cela que Gilles tire la conclusion de sa recherche.

LISA. Mais...

GILLES. D'abord la mémoire me revenait et je savais bien que je ne tarderais guère à faire sauter les coutures de la nouvelle personnalité que tu me fabriquais. Ensuite... Je ne voyais pas où tu voulais en venir. Ça ne devenait pas cohérent.

LISA. Cohérent ?

GILLES. Nous avons des problèmes, certes. Cependant je me suis rendu compte qu'au fond, tu m'aimes bien tel que je suis. Pas un autre.

Lisa sourit. ⁷⁹⁵

L'enquête de Gilles aboutit au bon résultat. Il se rend compte que l'amour qu'éprouve Lisa pour lui est sincère. Elle l'aime tel qu'il est : « *tu m'aimes tel que je suis. Pas un autre* ». ⁷⁹⁶ Ce premier aveu constitue la base des révélations déterminantes de cette pièce. Dans leur quête

⁷⁹²- Éric- Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques*, Op. Cit., p. 56.

⁷⁹³-Ibid., p. 59.

⁷⁹⁴-Ibid., p. 63.

⁷⁹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p. 64.

⁷⁹⁶-Ibid., PP. 64-65.

de reconstruction d'un couple détruit par la méfiance, Lisa et Gilles vont développer deux évènements majeurs. Le premier est la déclaration de Lisa, elle dénonce son époux qui aurait voulu l'assassiner, mais serait tombé dans l'ascenseur : d'où l'amnésie repérable dans l'extrait suivant.

GILLES. Je te promets de rester calme.

LISA. Bien je t'ai donc annoncé que je me séparais de toi parce que j'étais ... fatiguée... Oui fatiguée de notre couple qui ne donnait plus de satisfaction qu'à moi. Je t'ai demandé de respecter ma décision et de ne plus demander davantage d'explications. Au début, j'ai cru que tu n'allais pas me laisser passer puis, soudain, tu t'es mis à hurler : « Qu'est-ce ? Qui est-ce ? Avec qui pars-tu ? » Je t'ai répondu : « avec personne », et tu as refusé de me croire. Tu m'as resservi ta maîtresse pour rester avec son épouse tandis qu'une femme prend un amant pour quitter son mari.

GILLES. C'est vrai.

Il y a une zone de démarcation entre eux tel qu'envisage Lisa :

LISA. C'est ta théorie. Elle ne s'applique pas à moi.

GILLES. Comment te croire ?

LISA (*Lasse*). Ne recommence pas, veux-tu ?

GILLES (*dompté*). D'accord.

LISA. À partir de là notre discussion a dégénéré. Tu es devenu violent. Tu...

Elle peut difficilement continuer. Elle ne bouge pas, Confuse.

Tenant de retenir les larmes qui lui reviennent aux yeux, elle attrape une sculpture de trente centimètres qui décore un meuble.

LISA. Lorsque je suis descendue avec ma valise, tu t'es jeté sur moi et tu as commencé à m'étrangler. J'ai voulu me défendre, j'ai saisi cette statuette et...⁷⁹⁷

Cet échange met en lumière le narcissisme de Gilles. Son doute sur l'amour de Lisa est une parfaite illustration. C'est à cause de sa défense qu'il remet leur relation en cause. Pourtant, la violence conjugale a d'abord précédé cet évènement. Nous pouvons, si nous nous le permettons, de lire l'innocence de Lisa dans la didascalie d'illustration. En avouant ce fait, il n'a pas pu retenir ses larmes. Cette situation pousse Gilles à déclarer délibérément que Lisa l'aime tel qu'il est. Ce sentiment va motiver le deuxième élément crucial de la pièce : Gilles avoue que l'amnésie n'était qu'une invention qui devrait lui permettre de mieux comprendre les causes des troubles dans le couple. Ce raisonnement est visible dans le dialogue ci-dessous.

GILLES. Tout à l'heure tu m'as bien pardonné, toi.

LISA. C'était plus facile, tu n'as pas essayé de me tuer.

GILLES. Ce que j'attendais c'était une autre chanson, j'attendais « je veux vivre avec toi ? »

LISA. Oui

⁷⁹⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., PP.82-83.

GILLES. Tu ne veux plus ?

LISA. Non. Tout à l'heure, tu ne savais pas. Tu croyais que c'était toi qui...

GILLES. Non je ne le savais pas déjà.

Lisa n'ose le croire. Il insiste lentement.

GILLES. Je me souviens de tout. Dès que j'ai repris conscience sur la civière, je suis revenu à moi-même. Je n'ai jamais perdu la mémoire.

LISA. Quoi ?

GILLES. Mon amnésie, c'était une façon d'enquêter, de comprendre, je voulais comprendre pourquoi tu me haïssais au point de me frapper dans le noir. Mon amnésie c'était un mensonge pour revenir te retrouver. Je ne t'ai menti que par amour.⁷⁹⁸

La réconciliation passe visiblement par une relitéralisation de ce qu'ils sont. C'est en fait un cycle de « *chacun pour soi* » et « *chacun pour l'autre* ». Cette démarche de l'auteur concourt à l'écriture de l'amour. La déchéance de l'amour est portée par une enquête fortement représentée par Gilles. Le résultat de cette autre recherche définit subitement l'amour. Pour Gilles, c'est le fait de supporter son conjoint tel qu'il est. Ainsi, il déclare que : « *je ne t'ai menti que par amour* ». ⁷⁹⁹Michel Meyer se réfère à cette pièce de *Petits crimes conjugaux* et pose la question de savoir : « *qui, dans un Mariage ; va tuer l'autre ?* ». ⁸⁰⁰

III.4. Les mots du silence

À l'extrême des logorrhées qui peuvent s'emparer des personnages schmittiens, le silence survint, lourd de pensées qu'on ne veut pas exprimer, rempli de souffrance et des secrets. Dans *Hôtels de deux mondes*, l'exposition pose les signes de la souffrance de ce lieu par le silence de l'homme qui reçoit Julien.

[...] Il regarde un instant autour de lui, puis s'approche du comptoir de la réception. Un employé longiligne habillé en blanc apparaît immédiatement et lui sourit gentiment.

Julien s'appuie sur le bureau.

JULIEN. Où suis-je ?

Pour toute réponse, l'homme lui tend doucement une clé. Julien la saisit.

JULIEN. Vous avez raison, je vais aller me reposer.⁸⁰¹

Il ne faut pas hésiter de mentionner que le silence n'est signalé que dans les didascalies. Cela crée une légère confusion, puisque Julien réagit comme si le Majordome avait parlé. La

⁷⁹⁸- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., PP. 108-109.

⁷⁹⁹-Ibid., p. 180.

⁸⁰⁰-Michel, Meyer, Éric-Emmanuel, Schmitt ou les identités bouleversés, Op. Cit., p.48.

⁸⁰¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.12-13.

confusion qui prévaut est la similitude qui se dégage entre ce dialogue et les soliloques. Dans certains cas, le silence donne une position plus ou moins perceptible. C'est le cas de la réponse de Frederick à Précieuse.

FREDERICK. Tu ne devrais pas t'attaquer à la...

GEORGES. Elle a eu tout Paris à ses pieds y compris l'Empereur.

PRECIEUSE. Y compris toi ?

*Pas de réponse. Précieuse serre les poings.*⁸⁰²

Le silence de Frederick exprime deux choses à la fois : le secret et l'arrogance. Sachant que l'accusation de Précieuse est fondée, il préfère ne pas répondre afin d'exprimer son orgueil d'homme. Ce silence répond à la question de ce dernier, étant donné que lui aussi prend une autre option. À côté du silence de son interlocuteur, Précieuse actionne le langage du corps. Les mots n'existent pas en fait sans le corps. Le langage oscille entre spontanéité irrationnelle, instinct et contrôle de soi. Nous pouvons espérer qu'ils disent mieux que les mots, la vérité que l'on recherche. Le texte rédigé par le biais des didascalies nous donne quelques indications. Dans *Le Visiteur*, le dramaturge donne un pouvoir impressionnant au corps.

FREUD. Je ... Je...Je suppose que je dois vous croire.

L'inconnu fait un signe de tête affirmatif.

*Il s'approche de Freud en souriant, lui prend les mains, les serre et calme. Il tend le laissez-passer avec un stylo pour que Freud le signe.*⁸⁰³

Cette didascalie expose le pouvoir qu'Éric-Emmanuel Schmitt accorde au corps dans sa communication dramatique. Si l'entente entre l'inconnu et Freud a échoué depuis le début, ce n'est pas parce que les mots n'ont rien essayé. Durant toute la pièce, l'inconnu a usé des tirades, des stichomythies et des soliloques pour convaincre Freud, mais sa position n'avait guère changé. D'un simple « *signe de tête affirmatif* », ⁸⁰⁴le contact des deux personnages se vivifie et rend le dénouement plus chaleureux qu'il ne s'entrevoyait.

Dans *Hôtel des deux mondes*, l'écrivain fait du silence une réponse éloquente. Il provoque des réactions troublantes chez certains personnages. L'interruption du dialogue entre Marie, Julien et Le Mage marque un temps de réflexion. C'est ce qui justifie l'apport du silence dans le dialogue évoqué ci-dessous.

JULIEN. S'il vous plait, je me sens l'esprit très confus ce matin, je n'arrive pas à me faire comprendre. Comment s'appelle l'hôtel ?

Les trois clients se taisent. Julien les regarde un à un. Ils ne disent rien.

⁸⁰²-Éric-Emmanuel Schmitt, *Frederick au boulevard du crime*, Op. Cit., p.53.

⁸⁰³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p. 170.

⁸⁰⁴-Idem.

Julien se refrotte le crâne.

*Marie lui pose la main sur l'épaule.*⁸⁰⁵

Le silence prend le sens de l'examen minutieux d'autrui. Nous y voyons la recherche de l'énigme qui sème la confusion dans l'esprit des pensionnaires de l'Hôtel. Le silence se révèle comme un élément déclencheur d'un coup de théâtre. En fait, il parvient à l'objectif que la parole n'a pas pu atteindre. Il déclenche l'enchaînement des actions qui concourent à l'expression de la sagesse. Ce serait pour cela qu'Eschyle a estimé que : « *l'énigme se révèle à qui sait réserver le silence au sein de la parole* ». ⁸⁰⁶ Le silence qui ponctue le dialogue sus-cité est d'une éloquence intéressante. Il provoque des actions qui favorisent l'avancée de l'intrigue. C'est pour cela que nous estimons qu'il est plus bruyant que les mots. Léa Wiazemsky souligne que : « *[...] des silences qui crient [...] à l'âme tous les non-dits* ». ⁸⁰⁷ C'est la marque d'un certain gêne, un questionnement dans les relations inter personnages. Dans ce dialogue, la souffrance de Julien liée à la confusion est visiblement atténuée par la pose de la main de Marie sur son épaule. Ce geste est fort évocateur, car il transcende le silence pour faire valoir la gestuelle.

Le langage du corps ne manque pas dans l'organisation discursive de l'artiste. Les gestes expriment pour la plupart la continuité des actions débutées ou manquées par la parole. Ils révèlent les émotions, la souffrance et aussi la consolation. Dans *Le Visiteur*, l'inconnu profite du désespoir de Freud pour lui imposer sa doctrine. Cette stratégie semble bien marchée et suscite sa joie qui n'est visible que dans ses gestes. Cela reste repérable dans le dialogue suivant :

L'INCONNU (*très vite*). Les nazis ont accouru. Elle a réussi : elle a attiré l'attention sur elle, ils vont l'interroger. Ils sont prêts à tuer des milliers d'Êtres humains ils soigneront toujours une femme qui saigne d'une blessure bénigne. Ne te fais pas de souci : tu as une fille intelligente, mon Freud.

Freud a été trop secoué par cette évocation.

FREUD. Je...Je...Je suppose que je dois croire.

L'inconnu fait un signe de la tête affirmatif.

*Il s'approche de Freud en souriant, lui prend les mains, les serres et le calme. Il tend le laissez-passer avec le stylo pour que Freud le signe.*⁸⁰⁸

⁸⁰⁵-Éric- Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.24.

⁸⁰⁶-Eschyle cité par Claude, Perruchot, 1966, *Compte rendu de [la littérature du silence, (A propos de parrain, Blanchot et des forêts)]*, Etude française, 2(1), 109-116.[https:// doi.org/10.7202/036222ar](https://doi.org/10.7202/036222ar).

⁸⁰⁷- Léa, Wiazemsky, 2018, *Le bruit du silence*, Paris, Michel Lafron, p.219.

⁸⁰⁸-Éric- Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p. 170.

Le geste de l'inconnu exprime clairement son état d'âme. L'auteur laisse voir dans la didascalie d'illustration de ce dialogue une forte expression du corps. Il traduit particulièrement la joie qui anime ce personnage qui ne manque pas de sourire face à la tergiversation de son interlocuteur qui épouse son idée.

La mise en scène de l'enfermement schmittien propose aussi une forme particulière de dialogue fondé sur des lettres épistolaires de ses personnages. Dans *Variations Enigmatiques*, du début jusqu'à la fin de la pièce, il est question d'une autre forme de langage (celui des lettres). Elles sont présentes sur scène dans leur matérialité. Larsen a apporté une liasse de lettres, non ouvertes, écrites depuis l'apparition du livre de Znorko. Nous avons découvert la lettre qui explique pourquoi il a décidé de vulgariser cette correspondance intime. Les lettres font office d'un langage dramatique par citation directe.

III.5. Le réalisme

Éric-Emmanuel Schmitt affiche un désir fort pour l'inclusion de son lectorat à la réalisation du projet qu'il promet. En dénonçant plusieurs situations qui secouent le monde, il semble abolir le sentimentalisme qui pourrait envahir son lectorat. Devant, les déceptions amoureuses, la contre-attaque envers les pratiques diaboliques, les souvenirs des guerres qui ont endeuillé le monde, l'on pourrait être pris de pitié et se livrer à la compassion. L'auteur l'a su. Il souhaite que le monde raisonne objectivement face à certaines situations dans lesquelles l'homme semble se lézarder. Pour ce faire, il développe une attitude visant à représenter le plus fidèlement possible la réalité.

En effet, l'auteur a choisi des sujets, des lieux et des personnages connus dans les classes moyennes ou populaires pour construire son œuvre dramatique. Le désastre né de la deuxième guerre mondiale est rappelé de manière obsédante. Son souvenir lié à ce grand conflit n'est pas fortuit. Il vient enfreindre la montée exponentielle de l'orgueil humain qui risque encore plonger l'humanité dans un deuil massif. Nous observons par exemple comment Freud et Einstein présentent les signes de cette inquiétude à travers le dialogue qui suit :

LE VAGABOND

Nous vivons un jour historique

EINSTEIN

Sûr que c'est un jour qui marquera l'histoire, s'il y a encore une histoire...

LE VAGABOND (*levant le bras en signe de victoire*)

Fin de la Deuxième Guerre mondiale !

EINSTEIN (*Marmonnant*)

Je ne sais pas comment se déroulera la troisième guerre mondiale, en revanche, je suis certain qu'il n'y aura pas foule pour commenter la quatrième. L'Amérique a gagné la guerre, mais l'humanité a perdu la paix. (*Avec fureur*). Quelle trahison ! Nous préparions la bombe pour lutter contre les Allemands et voilà que Truman la balance sur les Japonais.

LE VAGABOND

Nos ennemis⁸⁰⁹

Dans l'exemple qui ressort dans ce dialogue, l'auteur part d'une hyperbole avec laquelle il caractérise la Deuxième Guerre mondiale pour attirer l'attention sur la cruauté que pourrait avoir la probable troisième guerre. Dans ce sens, nous constatons l'effet incontrôlé de l'arme chimique. Si la « bombe »⁸¹⁰ a été préparée « pour lutter contre les Allemands », ⁸¹¹elle a finalement détruit les Japonais. Cette démarche réaliste montre comment la guerre ne détruit pas seulement l'ennemi, mais tout ce qui respire l'oxygène. C'est la raison pour laquelle Einstein pense que « l'Amérique a gagné la guerre, mais l'humanité a perdu la paix ». ⁸¹²

Cette situation attire notre attention sur l'actualité convulsive qui anime actuellement l'aune de la presse internationale. Marie Slavilek explore la paralysie que subit l'économie mondiale du fait des sanctions que les Occidentaux ont prises contre la Russie après l'invasion de l'Ukraine. Elle reconnaît que : « Les sanctions de l'OTAN contre Moscou paralysent l'économie mondiale y compris celle de la Russie, les pays neutres et les pays membres de l'OTAN ». ⁸¹³L'auteur adopte une démarche mimétique ingénieuse. Einstein déplore les dégâts de la guerre chimique et Freud à son tour, dénonce la brutalité liée à cette opération. L'artiste reconnaît à travers Einstein que « Nous sommes tous des condamnés à mort et moi je pars avec le prochain peloton ». ⁸¹⁴L'évocation de la guerre chez lui dénonce le mal qui la caractérise, car cet événement est englobant. Pour convaincre son lectorat, il tient à invoquer certains noms réels.

III.5.1. L'évocation des cadres spatio-temporels réels

L'écriture théâtrale de l'auteur montre plusieurs caractéristiques réalistes. Il donne à sa représentation un cadre spatial très précis avec de nombreux détails empruntés à la vie quotidienne. Pour renforcer son atmosphère dramatique, plusieurs lieux de la vie réelle sont suggérés. Dans *La Nuit de Valognes*, la scène se déroule à Valognes et au XVIIIe siècle. Cela

⁸⁰⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.97.

⁸¹⁰- *Idem*.

⁸¹¹-*Idem*.

⁸¹²-*Idem*.

⁸¹³-Marie, Slavilek, 2022, *crise ukrainienne : les nouvelles sanctions contre la Russie*, Journal. Le Monde, p.7.

⁸¹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.134.

ressort clairement dans la didascalie d'entrée : « *Le salon d'un château de province au milieu du XVIIIe siècle* ». ⁸¹⁵Cette ville est réelle puisqu'elle fût depuis le moyen âge jusqu'au XVIIIe siècle la capitale administrative du Cotentin en France. En fait, c'est une péninsule française située dans la partie nord-occidentale de la Normandie. ⁸¹⁶La description de cette ville par l'auteur cadre bien avec la réalité. Chez lui, c'est une vieille ville. Il établit que : « *visiblement, on a perdu l'habitude d'y venir, les meubles sont anciens, les tapisseries défraîchies, et l'on voit, çà et là, des draps protecteurs, de la poussière et des toiles d'araignée* ». ⁸¹⁷Dans cette description, nous observons une représentation fidèle de la réalité. Nous nous situons au XVIIIe siècle dans une ville qui date du moyen âge. La vieillesse et l'abandon qui caractérisent ce lieu sont convaincants. « *La poussière et des toiles d'araignée* » ⁸¹⁸sont des signes évidents de la vieillesse de cette métropole. Elle convient aussi au sujet de *Don Juan* qui est développé ici. Nous pouvons observer à travers l'époque évoquée dans la didascalie que l'auteur s'inspire de Molière pour reposer la question de la séduction qu'il fait remonter à la surface littéraire.

Dans le même sens, *Golden Joe* est représenté dans une cité Londonienne. Ce détail est bien élucidé dans la didascalie augurale :

1

Salle des transactions-intérieur nuits.

Salle des transactions de la banque Danish en plein cœur de la City Londonienne. ⁸¹⁹

La ville de Londres est une réalité géographique. C'est la capitale et la plus grande ville d'Angleterre. Elle est située près de l'estuaire de la Tamise, dans le Sud-Est du Pays. La cité londonienne dont il est question est le noyau historique de ce lieu puisqu'il conserve des frontières qui suivent de près les limites médiévales. ⁸²⁰Le choix de cette ville pour la représentation du tournant scientifique du matérialisme n'est pas fortuit. Ce serait une manière d'appeler à une nouvelle conception du monde. Pour lui, l'on devrait se conformer aux données scientifiques actuelles. Il faut rompre avec l'idée de stabilité liée au matérialisme, car cette démarche est incompatible avec son équivalent scientifique qui décrit un ensemble de particules mobiles. L'idée de mouvement qu'il promeut ici éloigne de l'esprit figé que présente le personnage Joe à la suite de l'accident. L'évocation de Londres symboliserait Arthur Stanley

⁸¹⁵- Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.9.

⁸¹⁶-www.marie-valogues.fr

⁸¹⁷-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.9.

⁸¹⁸-Idem.

⁸¹⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.9.

⁸²⁰-Laurence, Carvley, 2013, « *Changing address without moving home* », BBC News, consulté le 09 Avril 2022.

Eddington⁸²¹ un philosophe anglais favorable à la mobilité qui va permettre au personnage central de l'artiste de rencontrer les autres valeurs philosophiques.

Dans *Frederick ou le Boulevard du crime*, l'auteur nous ramène à Paris. Il est vrai que cela ne ressort pas clairement de son texte. Nous disons cela en nous appuyant sur la description qu'il donne dans la didascalie qui suit : « *Nous sommes en Janvier 1832 sur le plateau des folies dramatiques, un des théâtres du Boulevard du crime romantique* ». ⁸²² Il est à noter que ce cadre spatial est réel. C'est une ancienne salle de spectacle parisienne édifée « boulevard du temple » en 1930 sur l'emplacement de l'ancien ambigu détruit par un incendie en 1827. ⁸²³ La coïncidence des dates (1832 et 1930) est une preuve de la réalité de ce lieu. L'amour de cet auteur pour l'art dramatique est exprimé subtilement par le choix de cette ville, symbole de l'amour. L'adoption de Paris pour cette représentation conjuguerait en même temps sa passion pour le théâtre et aussi son amour pour la patrie. Dans un entretien avec Catherine Lalanne, il va confier l'existence de ces émotions.

CATHERINE LALANNE : Vous m'avez confié au début de l'entretien « Au théâtre je suis chez moi ». Que vouliez-vous dire ?

ERIC-EMMANUEL SCHMITT : N'oubliez pas que je suis né sur un balcon- la colline de Fourvière- avec le monde à mes pieds, ce qui me prédestinait à le déguster comme une scène : plus précisément, c'est dans un théâtre que mon cœur se mit à battre pour un autre. ⁸²⁴

Le choix de Paris n'est pas un hasard. C'est une conjugaison de l'amour et du patriotisme qui donne à la représentation de cette pièce une peinture réaliste. Dans *Le Visiteur*, le dramaturge représente l'embarras de Freud face à son incapacité à résoudre la brutalité de la guerre dans un endroit existant (au XIXe Berggasse de Vienne). Il a décrit que « *La scène représente le cabinet du docteur Freud, au 19e Berggasse, à Vienne [...]* ». ⁸²⁵

Le choix de Vienne rime bien avec le sujet qu'il développe dans cette pièce. Le contexte historique montre que Freud a séjourné à Vienne et y a fait toutes ses études. Il s'était déplacé pour Manchester afin de retrouver ses demi-frères en 1875. Puis il est revenu à Vienne. En 1938, il avait refusé d'emmener ses sœurs en Angleterre. Elles périront toutes dans un camp nazi. ⁸²⁶ Cette réalité historique coïncide avec l'idée de l'auteur donnant à croire qu'il s'est inspiré des faits historiques pour construire cette pièce. Ces indicateurs du réalisme donnent du

⁸²¹-Hugues Lethierry, 2009, *Penser Arthur Stanley Eddington* cité par avec Henri Lefèvre, *chronique social*, p.9

⁸²²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Frederick ou le boulevard du crime*, Op. Cit., p.14.

⁸²³-Moreau-sainte fils sur www.artlyrique.fr

⁸²⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard je serai un enfant, entretiens avec Catherine Lalanne*, Op. Cit., p.71.

⁸²⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.129.

⁸²⁶-L'espress.fr publié le 16/09/2013 et consulté le 09/04/2022.

poids à l'alerte qu'il donne aux adeptes de la guerre. Il a suffisamment montré la cruauté de cette dernière à travers ses souvenirs et ses nostalgies. Si en Europe, ses sœurs et sa fille Anna Freud ont péri à la gestapo, il est aussi nécessaire de lancer un coup d'œil sur la souffrance d'Einstein aux États unis d'Amérique.

Dans *La trahison d'Einstein*, l'auteur situe l'action en 1934 dans un local des États-Unis d'Amérique. Cela se lit dans la didascalie initiale de la pièce :

1

Une fin d'après-midi, dans le New Jersey, au bord d'un lac. [...] En ce jour de 1934, Albert Einstein a cinquante ans.⁸²⁷

Le new Jersey existe géographiquement. C'est un État du Nord Est des États-Unis. Il comprend les banlieues Ouest et sud de la ville de New York. Le seul doute que l'artiste laisse planer dans sa description est la non précision du lac dont il est question. Il parle d'« *au bord d'un lac* ».⁸²⁸ Pourtant, la carte hydraulique du New Jersey nous présente trois lacs (le lac Carnegie, le *Greenwood Lake* et le Réservoir de *Round Valley*).⁸²⁹ Mais le manque de précision ne pèse pas à dépeindre l'aspect réaliste que montre cette didascalie. L'évocation répétée de ces cadres spatio-temporels donne une ébauche de la crudité du théâtre schmittien. Loin de l'idéaliser, l'auteur a également proposé une autre image de son réalisme fondée sur la narration.

III.5.2. Le réalisme et description

Éric-Emmanuel Schmitt a déployé plusieurs démarches concourant au réalisme dans son écriture. L'évocation des lieux réels n'a pas bridé ses capacités inventives. Il use de son talent de conteur pour construire des cadres spatio-temporels que le lecteur pourrait réaliser. Dans *Variations Enigmatiques*, l'action se déroule à Rös vannöy. L'auteur le déclare à la didascalie initiale, comme le ferait Jean Racine en situant le mouvement de Phèdre à Buthrote. Il l'a indiqué dans ces mots : « *Le bureau du prix Nobel de littérature. Il vit seul, retiré à Rös vannöy, une île située sur la mer de Norvège* ». ⁸³⁰ Les indicateurs découlant du dialogue lui donnent un avantage de réalité. La description de Larsen nous laisse voir qu'il lui a fallu *parcourir* « *trois cents Kilomètres et une heure de bateau* »⁸³¹ pour y arriver. Bien plus, il nous apprend qu'il est

⁸²⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.7.

⁸²⁸- *Idem*.

⁸²⁹-Fr.m.wikipedia.org consulté le 09/04/2022.

⁸³⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations énigmatiques*, Op. Cit., p.129.

⁸³¹-*Ibid.*, p.131.

seul à vivre dans cette île, car il est « *isolé au milieu des eaux* ». ⁸³²Cette description fait référence à la légende nordique de l'amour et donne à l'île une certaine immatérialité compensée par d'autres notations réalistes découvertes dans l'échange ci-après.

ERICK LARSEN (*moqueur*). Ce ne doit pas être évident de s'isoler au milieu des eaux.

ABEL ZNORKO (*amusé*). Et comment croyez-vous que je mange ? En grattant les écorces avec mes petits ongles pointus ? On me livre tout ici, du pain, des légumes, de la viande, de la femme.

ERIK LARSEN. Je sais... Je sais. Lorsque j'ai pris le bac, le passeur m'a parlé de ces dames...il m'a même susurré le surnom qu'elles vous donnent...

ABEL ZNORKO. Ah!

ERIK LARSEN. Vous le connaissez ?

ABEL ZNORKO. Non.

ERIK LARSEN. L'ogre de Rös vannöy. ⁸³³

Cette île paraît bien réelle à travers la description dialoguée. On se laisse emporter. Pourtant la carte géographique de Norvège ne présente nulle trace de Rös vannöy. Peut-être qu'elle est minuscule et ne peut apparaître sur une carte. Et si ce n'est pas le cas, nous sommes en droit de penser à une imagination bien construite.

Dans *Le Libertin*, le cadre spatio-temporel est abordé avec une négligence ambiante. Aucune indication spéciale n'est repérable. L'aspect réaliste est à ce titre réduit et ne se sent qu'à partir des noms des personnages. Dans toute la pièce, tout se passe dans le bureau de Diderot qui n'est repérable ici que par certains matériels scientifiques comme la toge. Lisons cette négligence descriptive sur la didascalie initiale qui suit :

Anna Dorothea Therbouche, portraitiste prussopolonaise, est en train de dessiner Denis Diderot, allongé sur le sofa, face à elle, dos au public. Il porte une sorte de toge antique qui lui laisse les épaules et les bras nus. ⁸³⁴

Cet indicateur est imprécis. C'est à travers les entrées de Baronnet, de la jeune d'Holbach qu'on peut déduire qu'il s'agit du bureau de Diderot. Une entrée furieuse de Baronnet nous détermine certaines notations réalistes :

On frappe furieusement.

Sans attendre de réponse, Baronnet entre. ⁸³⁵

⁸³²- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations énigmatiques*, Op. Cit., p.129.

⁸³³- *Idem*.

⁸³⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.209.

⁸³⁵-*Ibid.*, PP.263-264.

Cette didascalie donne une idée matérielle de l'endroit de la représentation qui n'est touchable que par la porte que frappe Baronnet et le sofa sur lequel Diderot est allongé. L'idée du bureau est aussi avancée à travers la didascalie qui suit : « *Diderot s'assoit et commence à écrire* ». ⁸³⁶L'artiste a mis un accent sur l'histoire qu'il raconte en fermant les yeux sur l'aspect réaliste du cadre spatio-temporel.

Dans *Le bâillon*, l'écrivain développe une histoire métaphysique dans le royaume des morts. C'est la raison pour laquelle l'aspect spécial est décrit avec négligence. Si dans *Le Libertin* il a engrené la virtualité du lieu avec les indications réalistes des personnages pour emporter l'attention du lecteur, il n'en est pas le cas dans *Le bâillon*. Ici l'identité du personnage est inexistante et se noue à une description vague du cadre spatio-temporel. L'on retient simplement qu'on se trouve sur une scène obscure et vide :

David entre sur la scène noire et vide. Essoufflé, il semble poursuivre un interlocuteur que l'on ne voit pas.

La lumière le suit, n'éclairant que lui, comme un doigt qui souligne et en même temps isole. ⁸³⁷

L'auteur a visiblement négligé l'aspect spatial et aussi temporel dans ce monologue. Nous constatons qu'il a majoritairement abordé ses courtes pièces de cette manière. Les sujets métaphysiques prévalent dans cette démarche. Il use fortement de la lumière pour asseoir sa stratégie mimétique. Dans *L'école du Diable*, les seules indications fiables sont les ténèbres et les lumières qui interagissent.

III.5.3. L'exploitation des figures historiques

L'artiste met en scène plusieurs personnages dont l'apport historique n'est plus à expliquer. Cette démarche prête à son œuvre théâtrale un procédé mimétique considérable. Nous notons une inquiétude dans les discours et réflexions déployés sur l'avenir du monde en général et de ses œuvres littéraires en particulier. Dans ce contexte, l'écrivain a emprunté l'image des personnages célèbres pour se faire entendre.

Dans *La trahison d'Einstein*, le dramaturge a construit un personnage qui représente au mieux son imaginaire de l'enfermement. Pour y parvenir, il s'appuie sur la notoriété d'Einstein. Sa représentation insinue un instinct réaliste considérable. C'est une figure parlante de la nostalgie de la guerre scientifique que redoute l'artiste. L'évocation de ce personnage historique

⁸³⁶- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.266.

⁸³⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le bâillon*, Op. Cit., p.221.

renforce la stratégie réaliste de cet écrivain. Même s'il n'a pas convoqué les circonstances de sa mort, nous notons que le physicien théoricien meurt à Princeton, dans le New Jersey tel que témoigne l'épilogue suivant envisage.

Une fin d'après-midi, dans le New Jersey, au bord d'un lac [...]

La voix insiste au lointain

La voix d'Helen Dukas.

Docteur Einstein ! Docteur Einstein !

EINSTEIN

J'arrive (*Il se tourne vers le vagabond*). La vie en apparence n'a aucun sens. Et pourtant, il est impossible qu'il n'y en ait pas un (*Désignant le ciel*). À plus tard.

Ils se font un signe d'adieu puis Einstein sort. Le vagabond se rassoit et regarde le ciel. Tout d'un coup, les étoiles disparaissent.

LE VAGABOND

Quoi ? Docteur ? Docteur ! Docteur Einstein ... Il n'y a plus que le vide sidéral au-dessus du vagabond. Einstein vient de mourir.⁸³⁸

Les circonstances de la mort d'Einstein nous renvoient dans les livres d'histoire. Il ressort que le pacifisme que développe ce personnage est inspiré du physicien théoricien qui a écrit plusieurs lettres à Roosevelt.⁸³⁹ La ville de Princeton évoquée reste le lieu de sa mort. Ces aspects de l'imaginaire schmittien contribuent à la construction de son réalisme théâtral.

Dans *Le Visiteur*, le dramaturge a aussi exploré le phénomène du chauvinisme de discipline opposant l'esprit scientifique à une probable existence de Dieu. Pour ce faire, il s'appuie sur l'image du célèbre Freud afin de valoriser l'argument de la neutralité. La curiosité scientifique de Freud l'enferme face à l'omniscience de l'inconnu. Ce choc crée un mélange d'espoirs exprimés dans l'extrait ci-après.

Il a un geste pour lui caresser les cheveux Freud, surpris, réagit en prenant une décision. Il se lève énergiquement. [...]

FREUD. Avez-vous besoin de moi ?

L'INCONNU (*légèrement surpris*). Oui Non c'est-à-dire J'ai été ridicule... l'optimisme m'avait brouillé la tête ... en réalité, il me paraît douteux...

FREUD... Que je puisse vous aider. Naturellement (*jubilant par habitude*). Ils se croient tous uniques quand la science présuppose le contraire. Je vais m'occuper de vous puisque, de toute façon, cette nuit, il faut attendre. (*Il relève la tête vers l'inconnu*). C'est curieux, je n'ai pas très envie de vous ménager.⁸⁴⁰

⁸³⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 7-153.

⁸³⁹-Fr.m.wikipedia.org.consulté le 17 avril 2022.

⁸⁴⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.150.

Ce dialogue nous fait perspicacement le portrait d'un personnage curieux et mégalomane. Nous sentons le verrouillage de sa mémoire sur sa supériorité envers son interlocuteur. Nous pouvons voir cela dans son interrogation : « *avez-vous besoin de moi ?* ». ⁸⁴¹Dans cette prise de parole, nous observons une certaine suffisance de l'homme de science. Il situe la physique au-dessus de toutes autres valeurs. L'évocation de Freud n'est pas anodine puisqu'à côté nous voyons aussi Einstein. Les documents historiques nous laissent voir qu'en 1932, il y a eu un échange épistolaire entre ces deux personnages autour de la théorie de la guerre. Il a été publié sous le titre de : *Pourquoi la guerre ?* ⁸⁴²Ce raisonnement interrogatif donne à ces deux pièces schmittiennes, des idéaux d'un réalisme non pas du point de vue de la valeur civilisatrice, mais du point de vue didactique. Freud écrira que : « *Nous vivons en un temps particulièrement curieux. Nous découvrons avec surprise que le progrès a conclu un pacte avec la barbarie* ». ⁸⁴³Nous remarquons le regret de Freud dans cette déclaration, et cela obéit à la démarche construite par l'artiste, fustigeant le chauvinisme de discipline qui, selon lui, conduit à la chute de l'humanité.

Dans *Le Libertin*, l'écrivain a évoqué Denis Diderot comme personnage central. Dans cette mouvance, il prône la neutralité scientifique en utilisant l'image de ce personnage. Il centre ainsi sa réflexion sur l'allégorie du libertinage sexuel pour passer son message. Diderot définit son libertinage comme « [...] *la faculté de dissocier le sexe et l'amour, le couple et l'accouplement, bref le libertinage relève simplement du sens de la nuance et l'exactitude* ». ⁸⁴⁴En faisant cette nuance, Diderot veut simplement proposer une construction harmonieuse de la science autour de l'éclectisme. Dans ce sens, la femme est considérée comme un squelette sur lequel viendront se greffer les différentes chairs (le sexe, l'amour, le couple, l'accouplement...). Il définit ce courant de pensée dans l'exemple ci-dessous.

DIDEROT : Tu parles comme une femme, tu me pèses, tu m'alourdis. Tu ne rêves que de m'enfermer dans une prison.

MME DIDEROT. Moi ? La sécurité ? Qui veut fixer le temps, arrêter les choses ? Ah, pour cela les prêtres et les femmes se tiennent par la main. Elles veulent fabriquer des statues avec les vivants, elles préfèrent les marbres à la chair, elles construisent des cimetières. L'homme voudrait rester un loup sans collier, le cou libre, la femme en fait un chien garrotté, entravé. La femme est naturellement réactionnaire. ⁸⁴⁵

⁸⁴¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.150.

⁸⁴²-David, Benhaïm, 2007/2 (n° 99), *Freud et la question de la guerre*, dans *topique*, pages 177-183, p.178.

⁸⁴³-Sigmund, Freud, 1939, *l'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, connaissance de l'inconscient, p.131.

⁸⁴⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.236.

⁸⁴⁵-*Ibid.*, PP.237.

Cet échange donne les détails du libertinage de cet écrivain. La femme évoquée n'est qu'une métaphore. En fait, ce n'est qu'une mise en scène de la philosophie de Diderot. Il explique ce phénomène en ces termes.

Voltaire et Rousseau ont laissé plus d'enfants que Diderot. Voltaire a donné naissance à l'intellectuel, l'intellectuel critique, libre, protestataire qui intervient, qui intervient dans le siècle à coups de lettres, libelles, articles et pamphlets. Rousseau dont l'humanité ne cessera sans doute jamais de méditer les propositions fondamentales du contrat social, engendrera des générations de philosophie politiques, idéalistes ou hommes d'action dont certains eurent la tête dans les nuages, les autres les mains dans le sang. [...]

Diderot, lui ne donne pas de fils légitimes. Son humeur légitime n'a semé que quelques bâtards çà et là, des bâtards singuliers, bavards, ingrats sans esprits de famille, sans aucun sens du ralliement comme lui. Diderot n'est pas un père, mais un frère, un frère en liberté et en vagabondage.⁸⁴⁶

C'est sur ces mots que nous nous appuyons pour dire que la séduction schmittienne n'est qu'une allégorie. C'est en fait l'explication qu'il donne à la philosophie de Diderot. Nous pouvons comprendre pourquoi il a opté pour le nom et l'image de ce personnage historique dans la construction de sa pièce. Cette démarche lui donne un sens mimétique non négligeable.

Éric-Emmanuel Schmitt a construit son œuvre théâtrale sur la base d'un métissage. À côté d'une créativité ingénieuse, il a tissé une base réaliste attractive. Nous y retrouvons l'évocation des cadres spatio-temporels réels (Viennes, Valognes, Norvège, New Jersey, etc.), la représentation des philosophes ainsi que leurs réalités biographiques (Diderot, Einstein, Freud), l'évocation des événements historiques (deuxième guerre mondiale, révolutions philosophiques). C'est pour cela que nous avons aisément estimé qu'il s'inspire beaucoup plus des événements historiques et parfois philosophiques pour construire ses intrigues.

Dans *Variations Enigmatiques*, Abel Znorko remet les fondements des systèmes sociaux en cause. Pour ce faire, il développe une misanthropie qui sans doute, comme Alceste, est sa manière de réagir au comportement moutonnier des êtres humains. Il trouve inutile de les fréquenter. Il déclare que : « *j'ai horreur de cette nouvelle mode qui consiste à être « sympathique », on se frotte à n'importe qui, on lèche, on se fait lécher, on jappe, on tend la patte, on donne ses dents à compter... « Sympathique », quelle chute !* ».⁸⁴⁷ Sa relation avec autrui ne passe qu'à travers ses lettres épistolaires qu'il envoie à Hélène Metternach. Znorko développe les réactions d'un philosophe engagé. Il n'est pas l'homme de la demi-mesure, car ses réactions sont violentes et inattendues. Cet ensemble d'indices nous permet de croire que l'auteur s'est inspiré de la philosophie engagée des lumières et particulièrement celle de Voltaire pour construire son intrigue. Sa pensée sur Voltaire témoigne de cela : « *Voltaire a donné*

⁸⁴⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.7.

⁸⁴⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques* Op. Cit., p.138.

naissance à l'intellectuel, l'intellectuel critique, libre, protestataire, qui intervient dans le siècle à coups de lettres, libellés articles et pamphlets ». ⁸⁴⁸La relation harmonieuse de cet homme avec son semblable ne passe qu'à travers ses lettres. Tout contact direct est caractérisé par des propos virulents. Nous pouvons dire qu'il est plus répulsif qu'Alceste. Les insultes pleuvent, dignes du capitaine Hadock, tel le « *macrocéphale lobotomisé* ». ⁸⁴⁹Ce langage met le rieur du côté de l'écrivain.

Dans *Le Libertin*, l'auteur développe une érudition soutenue par son esprit critique. Il s'inspire de la philosophie de Denis Diderot qui propose une démarcation en valorisant le raisonnement autonome du lecteur plutôt qu'un système complet, fermé et rigide. C'est ce qu'il appelle libertinage philosophique et métaphorisé chez le dramaturge, par « *la séduction* ». ⁸⁵⁰

Dans *La Trahison d'Einstein*, l'artiste s'est vivement appuyé sur la deuxième guerre mondiale pour exprimer le trou dans lequel l'Homme semble se lézarder. Il s'est particulièrement inspiré sur l'épisode du lancement de la bombe chimique sur Hiroshima et Nagasaki pour exprimer l'évolution négative du monde. Il déclare que : « *Exact. Le problème d'aujourd'hui, ce n'est plus l'énergie atomique, c'est le cœur des hommes. Il faut désarmer les esprits avant de désarmer les militaires* ». ⁸⁵¹L'expression de la violence est récurrente chez l'artiste, car la Deuxième Guerre mondiale est une grosse source d'inspiration. Cette insistance n'est pas fortuite, il a profité de ce souvenir pour s'attaquer à la guerre spirituelle que le « *diable* » ⁸⁵²s'attèle à organiser. Il veut « *désarmer les esprits avant de désarmer les militaires* ». ⁸⁵³À ce titre, il s'attaque au « *pragmatisme* », ⁸⁵⁴au « *psychologisme* » ⁸⁵⁵et à « *l'idéalisme* ». ⁸⁵⁶

III.5.4. Le dialogue ou médiatisation du discours

La particularité du texte théâtral est son opacité. Il ne présente pas le commentaire comme le roman. Marie - Claude Hubert le reconnaît en ces mots : « *il manque au dramaturge le discours commentatif du romancier* ». ⁸⁵⁷Cette démarche l'éloigne de la subjectivité puisque l'auteur ne s'exprime qu'à travers les mots de ses personnages, eux même médiatisés par la voix du comédien. Nous pourrions parler dans ce cas de la double médiatisation. Chez Éric-

⁸⁴⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.138.

⁸⁴⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.138.

⁸⁵⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.239.

⁸⁵¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.146-147.

⁸⁵²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p.239

⁸⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.139

⁸⁵⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p.238.

⁸⁵⁵-*Ibid.*, p.239.

⁸⁵⁶-*Ibid.*, p.240

⁸⁵⁷-Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre*, Op. Cit., p.7.

Emmanuel Schmitt, il s'explique par l'échange des personnages, la bouche d'un éventuel actant et aussi par l'imagination du lecteur qui est constamment invité. L'auteur irrigue son texte des points de suspension, faisant émerger des syllogismes dans lesquels les prémisses ou les conclusions des différents raisonnements sont sous-entendues. Dans un dialogue entre Meg et Joe, on peut repérer ces cas de figure.

MEG (*remarquant sa présence*). Ah... Enfin...

JOE. Qu'est-ce que tu fais, mère ?

MEG. (*Elliptique*). Je lutte. (*Le retournant vers lui*) où

Étais-tu ? La banque t'a cherché cet après-midi...

JOE. Je marchais ...

MEG. Pardon ?

Cette stichomythie interrogative relance le dialogue.

JOE. Je marchais dans Londres... (*Expliquant à Meg interloquée*) ... marcher ... un pied devant l'autre ... et l'autre encore, devant ...

MEG. Drôle d'idée ... [...]

JOE. Contre quoi luttas-tu ?

MEG. Contre l'âge ... il paraît que la peau se retend sous l'effet de la douleur ...

JOE. Contre l'âge... (*Il s'assied*). Mon oncle fait-il partie du combat ?

Meg Se retourne vers lui, embarrassée.

MEG. Ce mariage te gêne ... tu as l'impression que je vais trop vite ... que je trahis ton père ... que je te quitte, peut être aussi ? ⁸⁵⁸

La forte présence des points de suspension dans ce dialogue donne au lecteur une possibilité d'y participer. Celui-ci peut par exemple remplacer les points de suspension en fonction de ses compétences afin de compléter le sens des raisonnements mis sur pied. Il serait vain de vouloir dégager le point de vue de l'auteur dans son texte. Ses pièces tragiques ne sont pas précédées du prologue. Il donne directement la parole à ses personnages qui seront renforcés par le lecteur appelé par l'écrivain à compléter virtuellement les points de suspension qui traversent fortement son écriture. Ce serait pour cela que l'Œuvre théâtrale schmittienne n'a pas de plan préétabli.

Pour caractériser *Les Rougon-Macquart* et *La comédie humaine* d'Émile Zola, Marie-Claude Hubert soutient que : «*c'est parce que le dramaturge ne peut pas s'exprimer directement que nous n'avons jamais d'architecture d'ensemble d'une œuvre dramatique*». ⁸⁵⁹ Dans ce sens,

⁸⁵⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., PP.58-59.

⁸⁵⁹-Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre*, Op. Cit., p.9.

l'auteur est resté dans la coulisse comme s'il ne peut pas en assumer la paternité de ses écrits. D'une main invisible, il fait mouvoir ses personnages et son lectorat.

En effet, nous constatons une certaine continuité entre ses œuvres théâtrales. Nous y avons découvert une forme de personnage cyclique. Cela se voit au niveau de leurs portraits moraux qui donnent l'illusion d'un même et unique héros. Ses personnages centraux sont généralement des hommes de sciences se trouvant en difficulté. Dans cette mouvance, la science montre ses limites quant à la résolution de leur problème. Si la Psychanalyse n'a pas aidé Freud dans la libération d'Anna,⁸⁶⁰ nous avons aussi découvert que la notoriété scientifique d'Einstein n'a pas empêché aux USA de bombarder Hiroshima et Nagasaki.⁸⁶¹ Diderot qui pensait qu'à base de ses hautes connaissances, il pourrait bien et mieux chosifier la femme, s'est rendu compte qu'il n'était qu'un « *pantin à ficelle* »⁸⁶² de Mme Therbouche. Cette dernière avoue sa tromperie dans le dialogue suivant.

MME THERBOUCHE (*riant*). Oui. Elle m'a crue. La voilà réduite à attendre un truc ou un Juif.

DIDEROT. C'est cruel. Le Baron d'Holbach ne fréquente pas de turcs, et pour des raisons assez sottes, évite les juifs aussi.

MME THERBOUCHE. C'est bien ce que je pensais ma prédication va chauffer cette petite assez longtemps.

DIDEROT. Vous aimez faire le mal !

MME THERBOUCHE (*simplement*). Beaucoup.

DIDEROT. Pas moi

MME THERBOUCHE. Aux hommes surtout

La tension dramatique s'accroît et recadre l'échange sur la découverte de Diderot.

Diderot s'approche, légèrement colérique

DIDEROT. Vous vous êtes moquée de moi toute la journée. Vous n'avez jamais voulu faire mon portrait, vous m'avez volé mes tableaux, vous m'avez envoyé cette petite pour vous laisser le champ libre et, naturellement, ni elle ni vous n'avez réellement voulu passer un moment de plaisir avec moi.

MME THERBOUCHE. Comment le savoir ? La supériorité de la femme sur l'homme, c'est qu'on ne peut jamais savoir si elle a envie. (Ils se toisent). Les femmes sont au-dessus des hommes, plus mystérieuses, moins animales. Nous avons un corps disposé à l'énigme.

DIDEROT. Au mensonge, oui ! Tout à l'heure, lorsque vous vous pâmiez entre mes bras, vous n'étiez pas sincères !⁸⁶³

⁸⁶⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.168.

⁸⁶¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op.Cit., p.115.

⁸⁶²-Henri, Bergson, *Le Rire*, Op.Cit., p.92.

⁸⁶³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op.Cit., PP.291-292.

Ce dialogue étend l'incapacité de Diderot à respecter le temps imparti pour la rédaction de l'Encyclopédie avec la chute de l'orgueil des hommes de sciences. De ce fait, Diderot conserve le même portrait que Freud, Einstein, Lemaître ou encore Le Médecin. On dirait un personnage cyclique, tel Rastignac de Balzac qui revient dans plusieurs romans. Nous sentons qu'Éric-Emmanuel Schmitt est contraint par des impératifs de la représentation. Ce serait pour cela que chaque pièce possède son personnage en fonction de l'axe discursif emprunté. Ces personnages ont presque le même profil.

III.5.5. Le portrait des personnages au second degré

Le portrait des personnages principaux est rare chez l'auteur. En revanche, ceux des personnages au second degré sont redondants. Ils sont simplement évoqués dans le dialogue. C'est la raison pour laquelle ils n'ont aucune existence dramatique. Dans *Variations Enigmatiques*, l'enjeu de l'affrontement de Larsen et Znorko reste Hélène Metternach. Elle est caractérisée dans le dialogue par une ombre immatérielle qui favorise d'ailleurs le changement de son nom. Le premier nom de ce personnage féminin est « *Eva Larmor* », ⁸⁶⁴son portrait reste limité jusqu'à là, puisqu'elle est la création de Znorko. Mais l'ironie théâtrale laisse les deux interlocuteurs de cette pièce dans un jeu onomastique à la fin duquel surgit l'énigme des initiales « *H.M* ». ⁸⁶⁵C'est à travers cette opération que le nom et le portrait de cette dernière apparaissent réellement.

Znorko semble profondément déçu et Larsen s'amuse beaucoup de cette déception.

ABEL ZNORKO. Mais ... il me semble pourtant... que... je crois me souvenir... j'avais reçu une ou deux lettres de Nosbrovnik... dans mes nombreux courriers ... les lettres d'une femme qui était professeure de lettres dans votre village... attendez que je me souvienne de son nom...

ERIK LARSEN. Une femme ...professeure de lettres ...Une belle femme ?

ABEL ZNORKO. Oui, très belle femme : (*se reprenant*). Enfin, je n'en sais rien, parcourir n'est-ce pas... Mais elle écrivait avec assurance tranquille de ces femmes à qui l'homme ne refuse rien ... comment s'appelle-t-elle déjà... Hélène...

ERIK LARSEN. Hélène Metternach. ⁸⁶⁶

Le portrait de la jeune dame s'engrène au dévoilement du secret qui tient ce dialogue. Enfin, le vrai nom de la femme apparaît, celui qui chauffait la bouche des deux hommes. Elle est décrite par la suite à travers sa profession, sa beauté, son tempérament qui laisse son

⁸⁶⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.148.

⁸⁶⁵-*Ibid.*, p.152.

⁸⁶⁶-*Ibid.*, p.156.

assurance. Son nom quant à lui, s'éloigne de la Norvège de l'artiste. « *Metternach* »⁸⁶⁷ est un patronyme allemand. On dirait que le seul trait descriptif de ce personnage mythique et utopique reste sa beauté qui revient de manière ironique. Nous pouvons le voir dans la réplique de Znorko : « [...] *Hélène était objectivement bien faite, mais je ne sais quoi soulevait le cœur ...* [...] ».⁸⁶⁸ Les deux interlocuteurs se sont mis d'accord sur ce portrait puisque Larsen va renchérir en soutenant que : « *J'ai trouvé Hélène Metternach splendide dès que je l'ai aperçue* ».⁸⁶⁹

Dans *La trahison d'Einstein*, le dramaturge montre à travers ses personnages, le portrait moral d'Hitler. Ce personnage de second degré est illustré dans cette pièce par sa cruauté :

LE VAGABOND

Oh ! En Allemagne, ils ont brûlé vos livres. En place publique ?

EINSTEIN

J'ai joui de cet honneur. S'il peut réduire nos pages en cendres, Hitler ne parviendra pas à brûler la pensée, Parce que la pensée, c'est le feu

LE VAGABOND

Vous avez de ces formules vous

EINSTEIN.

C'est un peu ma spécialité.

LE VAGABOND

Cet Hitler... Internements et exécution arbitraire, la jeunesse endoctrinée, la population obligée de saluer par « Hitler » ... je me demande si les journaux n'exagèrent pas.⁸⁷⁰

Hitler est décrit dans ce dialogue comme un « enfer ». Il consume tout à son passage. Il n'a aucun respect pour quoi que ce soit. Il en est de même dans *Le visiteur*, les personnages de l'auteur décrivent ce personnage de second degré par une dictature féroce qui, selon eux, reste la cause du deuxième conflit mondial.

⁸⁶⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.160.

⁸⁶⁸-*Ibid.*, 161.

⁸⁶⁹-*Ibid.*, p.148.

⁸⁷⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.34-35.

Conclusion

En recherchant l'influence du conflit schmittien sur les outils artistiques mobilisés dans la réalisation de ses œuvres, il découle qu'il a favorisé une diversité ambiante des canons esthétiques. Cette harmonisation textuelle est un exemple qui dégage, classe et organise les arguments structurels textuels autour de la neutralité. La confrontation qui ressort de l'axe esthétique de l'artiste s'articule autour d'une symphonie qui met en lumière les traits des différentes files de la tragédie qui s'entrechoquent avec ceux de la comédie pour se retrouver dans une zone tampon. Cette vision éclectique semble exprimer la solidarité que l'auteur prône dans son objectif d'éducation à la paix durable. La rencontre des outils littéraires divers a automatiquement provoqué l'atténuation du tragique schmittien. La banalisation de la mort a omis le sang dans le texte de cet auteur. De la même manière, nous y avons constaté l'amoindrissement du comique à travers lequel l'on a noté par exemple des quiproquos qui appellent plus à raisonner qu'à rire. Toutefois, l'artiste a opté pour le juste milieu. Nous pouvons comprendre qu'il promeut l'hybridité. En fait, ce serait un gage de la paix durable puisque tout le monde se retrouve dans une et seule circonstance qui ne peut être une propriété individuelle. L'artiste conseille particulièrement l'interdisciplinarité, car la promotion d'un langage dramatique éclectique fait figure de la chute de l'extrémisme et de l'enferment scientifique qu'il décrit. Il a émoussé à ce titre les procédés tragiques de manière à rompre avec la compassion du lecteur. Il remplace cette réaction historique face à la tragédie par un appel à la méditation sur les situations théâtrales qu'il émet. Voyant que cette dédramatisation peut enfreindre la composition d'une stratégie mimétique fiable, il procède aussi à l'amoindrissement du risible. Ce chapitre a construit un intérêt artistique qui relaye les principes du poststructuralisme. Cette démarche crée un mélange de tons qui débouche sur le « *raisonnant* ».⁸⁷¹ C'est ainsi que les stichomythies se nouent aux tirades, les vers aux proses, les dialogues aux soliloques et aux monologues pour construire un cliché réaliste important. La présence des lieux réels (Paris, Valognes, Londres, Viennes, New Jersey, etc.) appelle à une lisibilité saillante de son axe satirique.

⁸⁷¹- Jean, Fourastie, *Le Rire*, Op. Cit., p.53.

CHAPITRE VI : LA CHARNIÈRE SATIRIQUE

Introduction :

Avec Éric-Emmanuel Schmitt, se pose la question de l'orientation optimiste du conflit, quelle que soit sa forme, ou encore sa représentation. La confrontation réalise un mouvement allant du général au particulier et de l'intérieur à l'extérieur. Cela engendre un chaos politique et social. Nous notons une forte inquiétude chez ce dramaturge qu'il tente de mettre à nue dans son imaginaire. En ce sens, son théâtre va avoir deux missions essentielles, l'une est « *la fonction engagée de la littérature, porte-parole identitaire et politique de cet auteur pour qui le stylo est semblable à la carabine de son grand-père, mais elle permet surtout de permettre au monde chaotique de se doter d'un ordre, ordre matériel et ordre métaphorique, ordre politique et ordre poétique* ». ⁸⁷²L'autre s'éloigne de la simple dénonciation et se propose la tâche d'éducation à la paix. C'est en analysant ces pistes que nous pouvons dégager « *les métaphores obsédantes* » ⁸⁷³qui représentent la ligne sociale du conflit présenté par cet écrivain.

Né à la veille de la construction du mur de Berlin, l'un des symboles physiques de la guerre froide, ce « *mur de la honte* » ⁸⁷⁴reste un souvenir de la division de l'Europe et éventuellement de l'animosité de l'humain qu'il fallait éradiquer. Il ne s'agit pas d'un conflit pour enfant d'un an. Mais la pensée optimiste de l'auteur se ressource sur les guerres précédentes pour envisager le « *désarmement des moralités* ». ⁸⁷⁵Il ne lâche pas son projet en refusant le droit au pessimisme en ces mots : « *je ne peux pas être un écrivain pessimiste, je n'ai pas le droit ; je ne dois pas cela à mes lecteurs* ». ⁸⁷⁶Ce chapitre pose le problème de la valeur de la guerre dans la caractérisation du conflit schmittien. C'est la raison pour laquelle nous nous posons la question de savoir : quelles sont les images et représentations de la guerre dans la colonne satirique de l'auteur ? Cette interrogation nous conduit à la construction d'une hypothèse de recherche qui suit : les souvenirs des violences, les causes ténébreuses des conflits, la chute des philosophies modernes représenteraient des images fortes et obsédantes de la guerre dans le suaire imaginaire de l'écrivain. Ces clichés dégagent un intérêt didactique du fait de son

⁸⁷²-Danièle, Paycha, 2005, *Seamus Heaney : le discours de la réception du prix Nobel : conflit identitaire et expression littéraire*, article publié dans l'acte de colloque dirigé par Odile Boucher-Rivalain à l'université de Cergy-Pontoise sous le titre de : *Le Conflit : Enjeux et représentations*, volume2 : *Littérature*, PP.47-57, p.47.

⁸⁷³- Charles, Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *Op. Cit.*, p.38.

⁸⁷⁴-*Ibid.*, P.49

⁸⁷⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, *Op. Cit.*, p.85.

⁸⁷⁶-Anthony, Saron et Alii, Éric-Emmanuel Schmitt : *La chair et l'invisible*, *Op. Cit.*, p.255.

enracinement à l'histoire et à l'enseignement de la philosophie qu'il voudrait promouvoir. C'est ainsi que l'objectif de ce chapitre de notre étude est de dégager le mérite de la confrontation dans sa mission d'éducation à la paix. Nous nous appuyerons évidemment sur la démarche psychocritique pour y parvenir. Nous procéderons aux repérages et analyses des figures et mots qui reviennent abondamment, pour établir la personnalité inconsciente de cet auteur. Partir de là, nous épurerons d'abord les signes d'un conflit eschatologique sous les cendres des précédentes, ensuite nous ressortirons les symboles du danger que représente l'ultra modernisation de la guerre et nous présenterons enfin la démarche philosophique schmittienne qui concourt à l'éducation pour une paix durable.

I. LES CENDRES DE L'HISTOIRE

Plusieurs personnages de l'auteur prennent la parole pour évaluer la Deuxième guerre mondiale. Einstein décrit sa découverte comme une activité inconsciente qui a finalement abouti au désastre. Nous pouvons le lire dans sa prise de conscience.

LE VAGABOND

Votre théorie ?

Traqué, Einstein se répond, hésite, bafouille.

EINSTEIN

Non... (*Avec violence.*) Je n'ai ni inventé ni inspiré la bombe atomique. Mes équations ne visaient pas l'apocalypse. Mes investigations restaient théoriques, des travaux de physique fondamentale. Je spéculais de façon ...

Il s'assoit, essoufflé, et avoue, brouissant la garde.

Un conflit intrapsychique débouche sur la déclaration suivante.

Un Français, Becquerel, a découvert la radioactivité en 1896, mais c'est moi qui, dans la théorie de la relativité, ai établi que la masse et l'énergie représentent deux aspects de la même réalité. Oui, j'ai eu une intuition, celle qu'il y'avait l'énergie tapis dans la matière. Cela a posé les bases de la physique nucléaire. À partir de là, tout le monde a deviné la suite. Dès 1939, chacun s'est convaincu de la possibilité d'une réaction en chaîne : L'énergie libérée par fission produirait de nouveaux neutrons qui relanceraient le processus. (*Au vagabond.*) La science n'a plus d'auteur, aujourd'hui, pas d'avantages que de nationalité. Elle avance seule, elle se sert de nous, elle nous utilise comme des marionnettes pour formuler les équations.⁸⁷⁷

Ce dialogue dégage la responsabilité de la bombe H. Einstein rejette d'abord l'image qu'on colle à sa personne. Selon lui, il n'est pas le principal responsable de cet appareil de destruction massive. Ce serait pour cette raison qu'il déclare délibérément que : « *je n'ai ni*

⁸⁷⁷-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.111-112.

inventé, ni inspiré la bombe atomique ». ⁸⁷⁸En se focalisant sur l'objectif que se fixait son équation, il attribue le caractère apocalyptique de cet instrument à l'évolution diachronique de la société européenne. Les bases de cette bombe ont été lancées par « *un Français, Becquerel* » ⁸⁷⁹ qui « *a découvert la radioactivité en 1896* ». ⁸⁸⁰Il se présente comme le continuateur. Il établit que : « *mais c'est moi qui, dans la théorie de la relativité, ai établi que la masse et l'énergie représentent deux aspects de la même réalité* ». ⁸⁸¹Nous pouvons dire que la guerre chimique d'Hiroshima et Nagasaki a été un construit permanent de plusieurs scientifiques. Einstein se déresponsabilise continuellement en citant plusieurs acteurs de second degré (Becquerel, la France et le temps...). À cette allure, « *la science n'a plus d'auteur [...], pas d'avantage de nationalité. Elle avance seule, elle se sert de nous [...]* ». ⁸⁸²De ce point de vue, la recherche est décrite par ce personnage comme une activité dépendante de l'inconscient. Au départ, il n'était pas conscient de la conséquence d'une si « *petite formule ; $E=mc^2$* ». Il réduit l'homme à l'image des pulsions dont une mauvaise gestion peut conduire au désastre. C'est ce qu'Einstein décrit en ces termes « *On ne veut que le bien et on fait du mal [...]* ». ⁸⁸³C'est une vraie « *tectonique des sentiments* ». ⁸⁸⁴L'auteur situe ce choc sentimental à travers la réplique de Richard.

RICHARD. La tectonique des sentiments.

DIANE. Pardon ?

RICHARD. La tectonique des sentiments. Rappelle-toi, nous en avons parlé un soir. Les sentiments se déplacent comme les croûtes qui forment la terre. Lorsqu'ils remuent les continents entraînant des frottements, des raz de marée, des éruptions, des tsunamis, des tremblements... c'est ce que nous venons de vivre.

DIANE. Par orgueil, par précipitation, j'ai bousculé les plaques et provoqué une catastrophe. ⁸⁸⁵

Ce dialogue présente évidemment l'être humain comme un abri de deux sentiments (le mal et du bien). L'auteur a raison puisque Sigmund Freud a établi cela sous l'appellation de « *pulsion mort et pulsion vie* » ⁸⁸⁶en soulevant des « *problèmes de cohérence interne* ». ⁸⁸⁷La question de cohérence est soulevée dans l'imaginaire schmittien par l'orgueil et la précipitation.

⁸⁷⁸-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.111.

⁸⁷⁹-*Ibid.*, p.112.

⁸⁸⁰-*Ibid.*, PP.111-112

⁸⁸¹-*Idem.*

⁸⁸²-*Ibid.*, p.148.

⁸⁸³-*Ibid.*, p.148.

⁸⁸⁴-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.164.

⁸⁸⁵-*Ibid.*, PP. 164-177.

⁸⁸⁶-Sigmund Freud, 1922, cité par Jacques Atlas, *Essai sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.19.

⁸⁸⁷-*Idem.*

Nous pouvons souligner que la vraie cause de la guerre que relève le dramaturge reste l'enchantement humain. Cela est perceptible dans la réplique de Diane : « *Par orgueil, par précipitation j'ai [...] provoqué une catastrophe* ». ⁸⁸⁸Après examen des causes individuelles de ce désastre humain, Einstein n'a pas manqué d'exprimer sa nostalgie à travers un bilan général de la guerre.

I.1.Souvenir de la Deuxième Guerre mondiale

Dans sa mission d'éveilleur de conscience, le dramaturge rappelle à son lectorat des éléments historiques regrettables. Le vocabulaire de la guerre est fortement présent dans ses textes en vue d'exprimer la cruauté de ces événements. Cette démarche contribue sans doute à désarmer les esprits. À travers un bilan humanitaire du conflit international, l'auteur rafraîchit les mémoires à travers l'extrait ci-après.

LE VAGABOND

Que se passe-t-il ?

EINSTEIN

Je ne vais pas bien, mon ami. Il y'a toujours eu beaucoup de chiffres dans mon cerveau, maintenant, il y'en a encore plus : le nombre de victimes. Des centaines de milles. Demain des millions. Après demain des milliards. Et les chiffres différents des autres, ils sentent le cadavre, la décomposition, le déchet humain. Vous le percevrez ? C'est le souffle d'Hiroshima... [...] ⁸⁸⁹

Plusieurs innocents sont morts pour une guerre qui n'est fondée que sur l'hégémonie. Pour être plus concret, « *Trois cent mille hommes, femmes et enfants. Trois cent mille innocents. Des civils* » ⁸⁹⁰ont péri dans un conflit qui n'a pour objectif la quête de la première puissance mondiale. Ce sentiment se manifeste dans le dialogue ci-dessous.

LE VAGABOND

On a gagné ! On a gagné !

O'NEILL

L'Amérique triomphe ! Nous sommes les plus forts. Enfonce les japonais !

LE VAGABOND

Un whisky ? ⁸⁹¹

Ce dialogue appelle à réfléchir sur la mentalité humaine. Nous voyons bien la quête de la suprématie américaine passée avant l'épanouissement de l'Homme. Cet échange flirte la tendresse, l'humour et l'émotion qui invite à analyser les vraies causes d'une telle animosité.

⁸⁸⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.177.

⁸⁸⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.132.

⁸⁹⁰-*Ibid.*, p.101.

⁸⁹¹-*Ibid.*, PP.93-94.

L'artiste fait de son théâtre un canal de débat philosophique. Il y critique subtilement certains principes de la modernité. Pour lui, le scientisme constitue l'une des causes de la Deuxième Guerre mondiale. Dans *Le visiteur*, il nous montre un homme de science qui croit tout résoudre par son métier. Nous pouvons déceler de cette image, l'enfermement qui s'engrène à l'orgueil. De ce comportement, se lit l'athéisme qui traverse le texte suivant.

FREUD (*lassé*). Walter Oberseit, cessez de nous prendre pour Dieu. Ce qu'il y'a d'intact en vous sait très bien que c'est faux. Il dégage ses mains.

L'INCONNU (*récapitulant avec un sourire*). Ainsi vous ne croyez pas en Dieu, mais en Walter Oberseit (*avec une révérence*). Très flatté pour lui (*avec amusement*). Mais qui vous prouve que Walter Oberseit existe ?⁸⁹²

Cet extrait oppose l'athéisme à la science. Il se trouve que l'inconnu incarne Dieu dans cet échange. Mais Freud nie l'argument Kantien de la « *preuve physico-théologique* ». ⁸⁹³Il ne croit qu'aux choses dont la réalité matérielle est expérimentée. On sait qu'éventuellement, il rejette les valeurs promues par ce dernier. L'expression de sa liberté spirituelle est remise en question puisqu'il reste claustrer dans la psychanalyse pour laquelle il a incontestablement confiance. Chez lui, sa notoriété scientifique est considérée comme une clé qui ouvre toutes les portes.

L'auteur note la complexité, la fébrilité, l'impuissance et la partialité des organismes supranationaux face au défi de la promotion d'une paix mondiale durable. Il souligne la systématisation des violences, qui ne garantit pas la prospérité des valeurs morales et spirituelles. Les chartes, les conventions et traités semble ne pas préserver la dignité de la personne humaine et des peuples. Cette situation est inquiétante puisqu'elle peut conduire à une nouvelle explosion de la guerre sous les cendres de celle mentionnée dans ces souvenirs.

LE VAGABOND

Merde ! On a tout faux, vous et moi : faut être espionné, pas espion. (*Se ressaisissant.*) Vous voulez me faire croire qu'il leur gazouille des équations à l'oreille ! Vous l'accusez de trahison !

O'NEILL

Facile d'arriver à la trahison, il suffit d'avoir de bons sentiments. Prenez votre Einstein par exemple : il prestait tant après les explosions d'Hiroshima et Nagasaki qu'il criait qu'on doit retirer la bombe aux États-Unis et le confier à une puissance supranationale, un machin genre Nations unies. En 1946, il a constitué, son comité antinucléaire où les chercheurs du projet

⁸⁹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.137.

⁸⁹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.7.

Manhattan, ceux qui ont travaillé à la construction de la bombe. Chaque fois qu'il le peut, il secoue l'opinion, il exige le transfert des armements, soit le désarmement total. Quand il s'agite comme ça, il n'y a qu'un pas pour confier le secret de fabrication aux Soviétiques.⁸⁹⁴

Dans ce texte, l'auteur nous rappelle une parenthèse historique de la fin de la Première Guerre mondiale. La SDN fut créée dans les mêmes circonstances que l'ONU en 1919 à travers le traité de Versailles « *Pour promouvoir la coopération internationale et obtenir la paix et la sécurité* ». ⁸⁹⁵La réplique d'O'Neill révèle une certaine appropriation de l'ONU par les principaux vainqueurs de la guerre de 1945. De ce fait, le dramaturge redoute cet éternel recommencement symbolisant la possibilité d'une troisième guerre mondiale. Si la SDN était une organisation euro-latino-américaine, l'ONU regroupe les plus puissants du monde et coiffé par les États-Unis d'Amérique. On peut comprendre à partir de là, le traitement banal qu'accorde O'Neill à l'ONU. Einstein, facilitateur de la victoire américaine est à la fin taxé de « *traître* ». ⁸⁹⁶Pour O'Neill, la bonté des sentiments d'Einstein traduit sa trahison. On peut à travers cette réplique comprendre la logique américaine : dominer le monde à tout prix et à tous les prix. Cette démarche imaginaire marque la désuétude des instruments qui sont supposés garantir la paix mondiale. Il y a nécessité de créer les nouveaux organismes qui riment avec les défis actuels. Cette dénonciation s'accorde aussi avec l'actualité qui est animée par des violences. C'est un vrai paradoxe ; pendant que l'ONU multiplie les institutions pour la paix, la violence s'accroît. Sa partialité peut être visible sous l'angle des créations de missions et organismes d'éradication de la violence. Pourquoi n'y a-t-il pas par exemple une mission de lutte contre le racisme aux États-Unis d'Amérique ? Cette question trouve tout son sens dans la mesure où il crée les missions de paix dans les zones de violences. Seulement, il n'y arrive pas sur le territoire américain et ses alliés.

Cette situation lance perspicacement les germes de la prochaine guerre. L'adversaire de la prochaine confrontation est ainsi dévoilé par O'Neill (« *les soviétiques* »). ⁸⁹⁷On peut imaginer le désastre décrit par Einstein dans l'extrait suivant :

LE VAGABOND

Nous vivons un jour historique.

EINSTEIN

Sûr que c'est un jour qui marquera l'histoire, s'il y a encore une histoire...

LE VAGABOND (*levant le bras en signe de victoire*).

⁸⁹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 116-117.

⁸⁹⁵-<https://www.cairn.info>, consulté le 18/04/2022.

⁸⁹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.117

⁸⁹⁷-*Ibid.*, p.71.

Fin de la Deuxième Guerre mondiale.

EINSTEIN (*marmonnant*).

Je ne sais pas comment se déroulera la troisième guerre mondiale, en revanche, je suis certain qu'il y'aura pas foule pour commenter la troisième. L'Amérique a gagné la guerre, mais l'humanité a perdu la paix. (*Avec fureur*). Quelle trahison ! Nous préparions la bombe pour lutter contre les Allemands voilà que Truman l'a balancée contre les japonais.⁸⁹⁸

La chute psychologique d'Einstein est visible dans cet échange. En se basant sur l'évolution diachronique du monde sus-citée, le personnage craint l'hypothèse d'une troisième guerre mondiale. Il a raison puisque l'arme nucléaire n'est plus seulement possédée par les États-Unis. Il note par exemple qu'aujourd'hui on peut noter après l'Amérique, la Russie, le Royaume uni, la France, la République populaire de Chine, l'Inde, le Pakistan, la Corée du Nord ce même appareil. La peur d'Einstein peut se justifier par la vulgarité actuelle de l'arme nucléaire. Si la seule possession des États-Unis d'Amérique tue plus « *d'un milliard de personnes* », ⁸⁹⁹qu'en sera-t-il de sa possession par neuf pays distincts. L'exemple du danger que redoute Einstein peut être perçu sous l'angle du conflit Russo-Ukrainien. La presse occidentale révèle une redoutable arme nucléaire construite par la Russie : « *La Russie est désormais dotée d'un missile capable de raser un pays comme la France* ». ⁹⁰⁰Le RS-28 Sarmate (nommé d'après les Sarmates) est surnommé SATAN 2 par la presse occidentale. Les caractéristiques de ce missile par la presse basilique (*SS-X-30 code de l'OTAN*) ⁹⁰¹porte à croire que la possibilité de la quatrième guerre n'est pas envisageable puisque cette dernière pourrait créer l'effondrement du monde. Pour éviter cela, l'artiste nous a rappelé la cruauté du déroulement de la Deuxième Guerre afin de rafraîchir les esprits et les appelés à la retenue.

Éric-Emmanuel Schmitt présente une forte nostalgie quant au déroulement de la guerre. Il revient ainsi sur un autre principe important de la modernité (La liberté). Il laisse percevoir la chute de la liberté pendant cette période de trouble. Freud reste le principal opprimé de cette crise.

Scène 2

On entend frapper durement à la porte. Bruits de bottes derrière le battant.

Sans attendre de réponse, le Nazi fait irruption.

LE NAZI. Gestapo ! (*Parlant derrière lui à ses hommes*). Restez là, vous autres

Les yeux de Freud luisent de colère.

Le nazi fait le tour de la propriété en prenant son temps.

⁸⁹⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.97.

⁸⁹⁹-*Ibid.*, p.151

⁹⁰⁰-BFM TV.fr, Journal du 25 Octobre 2016, consulté le 18/04/2022.

⁹⁰¹-*Idem*.

LE NAZI. Une petite visite amicale, docteur Freud... (*Regardant la bibliothèque*). Je vois que nous avons commencé à ranger nos livres. (*Se voulant fier et ironique*). Désolé de les avoir tant bousculés la dernière fois. Il eut fait tomber d'autres.

FREUD (*sur le même ton*). Je vous en prie : c'était un plaisir d'avoir à traiter avec un véritable érudit.

Le Nazi laisse trainer son regard méfiant sur les rayons.

ANNA. Qu'est-ce que vous avez fait cette fois-ci ? Vous les avez brûlés, comme toutes les œuvres de mon père ?⁹⁰²

L'artiste dénonce dans ce dialogue la mauvaise conception de la liberté. Celle-ci est encadrée par l'idéal révolutionnaire en France comme aux États-Unis au XVIIIe siècle. Nous constatons comment l'apologie de l'État au XIXe siècle et particulièrement par Friedrich Hegel sous-entend l'assurance de la liberté pour tous. Comme instrument régulateur du « vivre ensemble »,⁹⁰³ il est selon Friedrich Hegel : « *la forme suprême de l'existence* »,⁹⁰⁴ « *le produit final de l'évolution de l'humanité* »,⁹⁰⁵ le « *rationnel en soi et pour soi* ». ⁹⁰⁶L'État, représenté dans ce dialogue par la police (Gestapo) est caractérisé par une apparition soudaine de la puissance. On dirait qu'il veut « *imposer le monopole de la violence physique légitime* ». ⁹⁰⁷Le Nazi exerce « *l'autorité par la domination* ». ⁹⁰⁸C'est dans ce sens que le dramaturge fait état de la violation de l'intimité de Freud, le viol de sa fille Anna et l'incendie de sa bibliothèque.

L'auteur montre subitement la chute du projet de la mondialisation démocratique soulevant un manque de légitimité dans ce processus. Il fait état des conséquences qui en découlent. Nous constatons la montée de plusieurs systèmes politiques parmi lesquels le Nazisme. Il illustre la politique hitlérienne par la brutalité, le viol et la violence féminine qui ressortent dans l'extrait ci-dessous :

LE NAZI. Je l'emmène !

ANNA. Ah bon ?

LE NAZI. À la Gestapo !

ANNA. Il veut que je lui raconte d'autres, il a besoin qu'on lui parle de lui... Tu veux que je t'explique pourquoi tu passes, chaque matin, dix bonnes minutes à te faire la raie au milieu,

⁹⁰²-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 135-136.

⁹⁰³-Friedrich Hegel, 1989, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Gallimard/ tel, p. 73.

⁹⁰⁴-*Ibid.*, p.74.

⁹⁰⁵-*Idem.*

⁹⁰⁶-*Idem.*

⁹⁰⁷-Max Weber, 2003, « *La politique comme profession et vocation* » in *Le savant et la politique*, traduction française, Paris, la découverte, p.118.

⁹⁰⁸-Marian, Fabrasu, 2012, *Les états de la définition Wébérienne de l'Etat*, Raisons politiques, 2012/1, n°45, PP.187-209, p.190.

presque cheveu par cheveu. Et ta manie de repassage ! Et tes ongles que tu manges ! Tu veux que je t'explique pourquoi tu méprises les femmes et bois de la bière avec les hommes ?

LE NAZI (*la prend par les bras*). À la Gestapo !

Le dilemme du scientifique est visible. Il ne sait pas s'il doit supplier ou confronter brutalement le nazi. Mais sa déclaration laisse voir son mal être.

FREUD. Ne faites pas ça ! Ne faites pas ça !

ANNA. Laisse, père, comment aurais-je peur d'une telle bande de lâches ?...

LE NAZI. Tu sais ce qui peut en coûter de parler ainsi ?

ANNA. Mieux que toi, visiblement. J'ai l'impression que vous prenez trop d'initiatives pour un simple inspecteur de la gestapo. Vous devriez vous rappeler que nous avons des soutiens dans le monde entier, Roosevelt et même Mussolini sont intervenus auprès de votre Führer pour nous défendre et exiger qu'on nous laisse partir.

Le Nazi s'approche, la main relevée pour la frapper. [...]

LE NAZI. À la Gestapo ! Je l'emmène à la Gestapo !

Anna reste sereine.

ANNA. Si cela va grossir le troupeau : tu te sentiras plus fort.

LE NAZI. (*À Freud*). Regarde la bien une dernière fois, le juif.

Ne t'inquiète pas, papa. Ils te font peur parce qu'il est trop tard, ils ne peuvent plus rien contre nous.

LE NAZI. Ah oui ? Elle est laide et elle se croit intelligente ! Tu as bien réussi ta fille, le Juif.

Il emmène Anna en tirant violemment par les bras.⁹⁰⁹

Le phénomène de la « mondialisation » de la démocratie est ironiquement remis en question dans ce dialogue. Dans *Dîné Rue Göring*, Olivier Demigné a mis le personnage d'Hitler en scène. Ce faisant, il définit sa politique comme la vraie et meilleure démocratie qu'il devrait imposer à toute l'Europe. Contrairement à ce dernier, elle est exprimée dans ce dialogue par le non-respect. Le nazi use de l'abus d'autorité pour instaurer la peur au sein de la population. Sa logique est contre toute forme de dialogue, ceux qui en essayent sont emmenés brutalement à la Gestapo. L'opération de la mondialisation de la démocratie a construit au sein du monde, toutes formes de trafic d'influence. Nous pouvons observer dans son souvenir un regret fort évocateur de l'écrivain. C'est la raison pour laquelle il fait sentir les conséquences de la guerre.

L'artiste multiplie les stratégies d'éducation à une paix durable. Il souligne avec insistance les multiples conséquences regrettables de la Deuxième Guerre mondiale. Dans *La trahison d'Einstein*, il fait état de la chute de l'humanité dans le dialogue qui suit :

LE VAGABOND.

⁹⁰⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 140-141.

Vous n'avez pas honte !

EINSTEIN.

Pardon ?

LE VAGABOND.

Vous n'avez pas honte d'être un savant ? D'armer le bras des brutes ? De rendre les assassins plus efficaces ? Se taper sur la gueule, les hommes l'ont toujours fait, mais maintenant, avec votre aide, on change d'échelle. Merci, Monseigneur. On tue le maximum de gens en un minimum de temps.,. [...] Ah, quel progrès

Le vagabond fait tout son possible pour garder une démarcation entre lui et Einstein. Mais le dernier ne se laisse pas conduire vers l'extrémité de sa pensée. Il reste dans la relativité.

EINSTEIN

Allons, vous exagérez ! Il...

LE VAGABOND

Putin de progrès ! Moi qui pensais que la science incarnait le sommet de la civilisation ...Oui, grâce à elle, l'humanité avance, mais en barbarie. Désolé Monsieur Einstein, ce que vous incarnez l'instruction, la connaissance-, nous a fait prendre une fausse route. L'aboutissement de tant de culture, ça devient les guerres mondiales, des camps de concentration, des bombes A, des bombes H, l'apocalypse ! Vous n'avez fabriqué que la mort !

EINSTEIN

Mais...

LE VAGABOND

Je panique !

L'action est synchronisée autour de la parole.

Il se lève, ramasse ses sacs et s'en va.

EINSTEIN

Attendez. Ecoutez-moi.

LE VAGABOND

Non. J'ai les foies, la chair de poule, des sueurs froides, les boyaux qui tricotent et les castagnettes qui s'emballent. La planète sent le sapin. L'espoir s'est fait de la malle. On va à la culbute. J'ai peur d'aujourd'hui. Je me défie demain. Je flippe quand je croise une brute. Je balise quand je rencontre un génie. Et du génie ou de la brute je ne sais pas duquel je dois le plus me méfier. Il s'enfuit en laissant Einstein déconcerté.⁹¹⁰

Dans cette comédie intelligente et grave, se développe la critique de la modernité. Pleine d'émotion, les répliques du vagabond lui attribuent la chute de l'humanité. C'est la raison pour

⁹¹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 125-127.

laquelle il s'attaque aux mots de cette théorie philosophique : Le progrès et le scientisme. Dans son exclamation, il découvre les limites de la modernité : « *Putin de progrès ! Moi qui pensais que la science incarnait le sommet de la civilisation...Oui, grâce à elle, l'humanité avance, mais en barbarie* ». ⁹¹¹ Nous constatons en ces mots que la barbarie humaine est la conséquence de la modernité. La forte présence du vocabulaire de cette théorie philosophique exprime cette forte émotion soutenue par des interjections. Cette situation construit un désespoir autour de la gravité qui s'adosse sur un bilan qu'Einstein explique par des chiffres concrets.

LE VAGABOND

Que se passe-t-il ?

EINSTEIN

[...] Il y'a encore plus : le nombre de victimes. Des centaines de milliers. Demain des millions. Après demain des milliards. Et ces chiffres différents des autres, ils sentent le cadavre, la décomposition, le déchet humain [...] ⁹¹²

Ces chiffres illustrent la conséquence de la Deuxième Guerre mondiale telle qu'imaginée par l'artiste. On peut comprendre l'échec de la modernité qui, selon Le Vagabond, réussit à convaincre Einstein de l'animosité de cette théorie. Nous le sentons plus loin dans sa réponse : « [...] *l'Amérique a gagné la guerre et l'humanité a perdu la paix* ». ⁹¹³ C'est ainsi que l'auteur se lance dans la quête de la véritable paix. Pour cela, il œuvre pour la compréhension des forces souterraines tentaculaires qui catalysent le conflit.

I.2. Les causes ténébreuses des conflits

Le dramaturge présente les causes ténébreuses des conflits dans un style persuasif. L'on peut penser qu'il s'est inspiré des thèses coraniques. Cité onze fois dans *le Saint coran*, Satan (*iblis*) a refusé de se prosterner devant Adam. Cet acte lui a valu son départ du paradis. Cependant, il a invoqué *Allah* (Dieu) afin de « *prouver l'indignation de l'Homme* ». ⁹¹⁴ Pour ce faire, l'auteur découvre son champ d'action. Dans *L'école du diable*, il décrit l'infiltration de la modernité par ce dernier. Il retrace cela à travers le Majordome.

Pour donner plus de poids à ces dires, le majordome saisit un immense rouleau de papier couvert d'informations. Il commente.

⁹¹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p. 126.

⁹¹²-*Ibid.*, p.127.

⁹¹³-*Ibid.*, p. 97.

⁹¹⁴-Jamal, Elias, (dir), 2014, *thèmes clés par l'étude de l'Islam*, Oneworld publication (ISBN978-1-780-74684-5), Chapitre « Eschatology », p.17.

LE MAJORDOME. Nous avons actuellement plus de quinze guerres sur le globe, assez salement ravageuses grâce aux progrès techniques ; un bon million de situations tendues qui font plusieurs morts et quelques blessés graves par mois ; trois tremblements de terre ; deux cyclones ; cinquante inondations et une sécheresse chronique ; une moitié de l'humanité crève de famine, l'autre moitié d'indigestion, la médecine se chargeant des rescapés ; il traîne encore sur la terre cent vingt-cinq maladies mortelles ; les prisons sont pleines ; les galères et les ghettos aussi ; la peine de mort triomphe ; la torture ronronne dans l'huile ; l'indifférence devient une vertu maitresse ; on gifle enfants, on les frappe, on les tue, on les viole ; les religions passent à l'abri ou au crime sexuel, bref, je ne vois vraiment pas ce qui pourrait le déprimer.⁹¹⁵

Cet échange métaphysique explique la source des catastrophes dans le monde comme transmet l'artiste dans son imaginaire. Nous voyons que c'est la réalisation de la promesse du diable. Cette démarche consiste à exprimer l'indignité de l'homme en sabotant ses initiatives. Nous assistons dans cette réplique à l'infiltration des théories modernistes. C'est ainsi que les guerres, les séismes, les cyclones, les inondations, la famine, les emprisonnements, etc. trouvent leurs fondements dans les démarches métaphysiques du diable.

Dans cette mouvance, l'écrivain décrit le diable par l'instabilité. Il n'est repérable qu'à travers son objectif de prouver l'indignité de l'homme. À partir de ce fait, le majordome et le médecin lancent une guerre biologique contre lui afin de le stabiliser. Il dévoile sa nouvelle stratégie en rétorque. C'est la soumission et l'aveu de l'échec qui sont repérables dans l'extrait suivant.

Le diable sort de l'ombre, cassé par la douleur.

LE DIABLE. La banalité. Nous clapotons dans la banalité. Je m'enlise, j'étouffe.

LE MAJORDOME. Votre diablerie, vous ne pouvez dire cela. Tout est pour le pire dans le pire des mondes possibles.

LE DIABLE. Il n'y a plus d'avenir pour nous. Le mal est fini.⁹¹⁶

Malgré la guerre biologique, le diable reste instable, il fait valoir l'aveu de sa fin pour démotiver le médecin dans son élan. La stratégie de la soumission semble ne pas fonctionner. C'est pour cela que l'un de ses lieutenants lui propose de solutions :

Sargatans. Il ne comprend pas votre diablerie, il faut intervenir là où les Hommes ne nous attendent plus : dans leurs esprits.

LE DIABLE. Que proposez-vous ?

SARGATANS. Changer leur regard sur le mal.

⁹¹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable, Op. Cit.*, PP. 234-235.

⁹¹⁶-*Ibid.*, p.235.

LE DIABLE. C'est-à-dire ?

SARGATANS. D'abord nous supprimer.

LE MAJORDOME. Pardon ?

SARGATANS. Ne plus parler du diable, ou de nous ses lieutenants. Nous devons disparaître pour devenir efficaces.⁹¹⁷

Le diable part de la stratégie de l'aveu pour se joindre à la virtualité. L'artiste profite de cette tribune pour expliquer la montée en puissance du monde virtuel. Selon son imaginaire, c'est une stratégie diabolique consistant à se supprimer afin de mieux attaquer la dignité des hommes. Ces changements ouvrent la voie aux combats spirituels multiformes. Il s'est également inspiré d'un épisode eschatologique tel qu'il est écrit dans *le livre de l'apocalypse* des christianismes.⁹¹⁸ Le combat contre le diable devient spirituel. Pierre Descouvemont a posé l'évidence de l'absence de Satan : « *Beaucoup de chrétiens ne croient plus à l'existence de Satan* ». ⁹¹⁹Ce constat est fort évocateur. Le combat spirituel a construit un échec autour des initiatives du diable. C'est le motif de la disparition du diable qu'Agaliarept explique dans la réplique suivante : « *Tout ce que nous avons essayé d'inventer ces derniers siècles relève du bricolage* ». ⁹²⁰Cette démonstration métaphysique pose une réflexion sérieuse sur les vrais promoteurs de la Deuxième Guerre mondiale.

I.3.Floue autour de l'initiation de la guerre

L'écrivain revient sur les circonstances de la Deuxième Guerre mondiale en posant les questions essentielles. Il revient sur les faits déployés dans les manuels d'histoire. Par exemple, Hitler est décrit comme un mégalomane et acteur principal de ce triste souvenir.⁹²¹ Dans son imaginaire, il fixe le portrait d'Hitler en interrogeant le rôle de la presse. Il évoque les déformations que peuvent subir les informations dans un conflit international.

EINSTEIN

J'ai joui de cet honneur. S'il peut réduire nos pages en cendre, Hitler ne parviendra pas à brûler la pensée, parce que la pensée c'est le feu.

LE VAGABOND

Vous avez de ces formules, vous !

EINSTEIN

C'est un peu ma spécialité.

⁹¹⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p.239.

⁹¹⁸-*Livre de l'apocalypse de l'apôtre Jean*, chapitre 12, verset 7-9.

⁹¹⁹ Pierre, Descouvemont, 2006, *Gagner le combat spirituel*, Paris, Editions de l'Emmanuel, 211.

⁹²⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p.237.

⁹²¹-Raymond Cartier, 1964, *La seconde guerre mondiale*, vol.2, Paris, finale, p. 17.

Le vagabond reprend sa lecture.

LE VAGABOND

C'est Hitler... Internements et exécutions arbitraires, la jeunesse endoctrinée, la population de saluer par « Heil Hitler » ... Je me demande si les journaux n'exagèrent pas.⁹²²

L'artiste recule un tout petit peu face à l'image que le monde colle à Hitler. À travers Le Vagabond, il accuse subitement la presse occidentale de manipuler l'information en faveur des grandes puissances. C'est la raison pour laquelle il accentue son dialogue avec Einstein afin de mieux cerner les véritables origines de la bombe atomique. Le Vagabond se rend compte que les grandes puissances nient la responsabilité de cette arme à destruction massive. Einstein retrace brièvement l'histoire et son rôle dans la construction de la bombe chimique dans le dialogue qui suit :

EINSTEIN

Un Français, Becquerel, a découvert la radioactivité en 1896, mais c'est moi, qui dans la théorie de la relativité, ai établi que la masse et l'énergie tapie dans la matière. Cela a posé les bases de la physique nucléaire. À partir de là ; tout le monde a deviné la suite. Dès 1939, chacun s'est convaincu de la possibilité d'une réaction en chaîne : l'énergie libérée par fission produirait de nouveaux neutrons qui relanceraient le processus. (*Au vagabond.*) La science n'a d'auteur aujourd'hui, pas d'avantage, que de nationalité. Elle avance seule, elle se sert de nous, elle nous utilise comme des marionnettes pour formuler les équations. [...]

L'adversité est visible.

LE VAGABOND

Vous m'aviez raconté que vous vous opposiez à ce que la bombe reste américaine.

EINSTEIN

Cessez d'utiliser cette expression ridicule. La bombe n'est pas plus russe qu'américaine. D'ailleurs si par abus, on devait lui attribuer une nationalité, on l'appellerait bombe Française car les savants dont les travaux ont inventé la bombe, ce sont MM. Joliot Curie, Halban et Kawarski dans les laboratoires du collège de France à Paris. Parfaitement ! Ils en ont déposé le brevet en 1939. Pourtant, après le massacre d'Hiroshima et de Nagasaki, les Français n'ont pas réclamé de droits d'auteurs.⁹²³

Einstein établit les responsabilités des acteurs de la Deuxième Guerre mondiale dissimilés par les journaux. Pour lui, la bombe atomique est de nationalité française puisque tout part du français Becquerel en 1896. En revanche, lui il a continué à développer cette radioactivité pour arriver à sa théorie de la relativité. Il évoque par la suite les travaux du collège de France en 1939 faisant de la France une nation phare dans le développement de la guerre. Quant aux États-

⁹²²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.37.

⁹²³-*Ibid.*, PP. 121-123.

Unis d'Amérique, c'est la nation ayant réalisé le plus gros chiffre. Einstein regrette cela en ces propos : « *Truman vient de provoquer le plus colossal carnage de l'histoire et il s'en vante* ». ⁹²⁴

L'auteur à travers ses personnages situe chaque pays dans cette guerre d'intérêt internationale. Pour lui, l'Amérique est le bourreau en chef de cette situation d'oppression : « *l'Amérique a gagné la guerre et l'humanité a perdu la paix* ». ⁹²⁵ Le Japon est la principale victime de cette Hégémonie entre l'Allemagne et les États-Unis d'Amérique : « *Quelle trahison ! Nous préparions la bombe pour lutter contre les Allemands voilà que Truman la balance sur les Japonais* ». ⁹²⁶ Il note l'inertie de la France, l'Angleterre, la Russie : « *[...] La France, l'Angleterre, la Russie, les États-Unis n'ont pas moufté* ». ⁹²⁷ Cette conjonction des différents caractères a concouru à l'ultra modernisation de la Guerre.

II. DE L'ULTRA MODERNISATION DE LA GUERRE

L'artiste qualifie la seconde Guerre mondiale comme le conflit armé le plus vaste qui a impacté considérablement l'avenir du monde. Dans la description du Vagabond, la fin de cette confrontation a suffisamment présagé une future guerre. Nous pouvons lire la méfiance et la rupture des alliés par ailleurs vainqueurs de cette confrontation (l'URSS ⁹²⁸ et les USA ⁹²⁹) à travers le dialogue ci-dessous.

EINSTEIN

Figurez-vous que je l'ignore. On a dressé un mur de silence entre eux, même avec les Européens que je connaissais bien. On a dû leur donner les ordres. Cela vient du gouvernement.

LE VAGABOND

Votre réputation de ... d'homme de gauche... a retenu les politiciens ? Vous soutenez l'amitié avec l'URSS. ⁹³⁰

Cet échange annonce une rupture catastrophique pour l'avenir du monde. Le partage du monde est manifestement source du prochain conflit. Les deux géants, gagnants de la guerre se regardent avec méfiance. C'est dans ce sens que le FBI ⁹³¹ considère la chute psychologique d'Einstein comme un signe de trahison envers les USA. Il est considéré comme un espion

⁹²⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, PP. 99-100.

⁹²⁵-*Ibid.*, p.97.

⁹²⁶-*Idem.*

⁹²⁷-*Ibid.*, p. 66.

⁹²⁸-URSS : Union des Républiques socialistes et soviétiques.

⁹²⁹-USA : États unis d'Amérique.

⁹³⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p. 84.

⁹³¹-*Federal Bureau of investigation.*

soviétique. C'est la raison pour laquelle il reste surveillé : « [...] *Quand on s'agite comme ça, il n'y a qu'un pas pour confier un secret de fabrication aux Soviétiques* ». ⁹³²La guerre des secrets se lance et crée l'hégémonie entre les deux puissances. Ce prochain conflit s'annonce redoutable. Si une bombe fabriquée à l'aide des crayons fait ce bilan ahurissant, qu'en serait-il du déploiement des milliers de logiciels qui montent en puissance ?

Pour répondre à cette interrogation, Einstein s'appuie sur la cruauté de la présente guerre pour prédire le caractère eschatologique des constructions secrètes de ces géants.

LE VAGABOND (*levant le bras en signe de victoire*).

Fin de la Deuxième Guerre mondiale !

EINSTEIN (*Marmonnant*).

Je ne sais pas comment se déroulera la troisième guerre mondiale, en revanche je suis certain qu'il n'y'aura pas foule pour commenter la quatrième. L'Amérique a gagné la guerre et l'humanité a perdu la paix [...] ⁹³³

Einstein a opéré un calcul mental pour assoir sa prédiction. Il estime qu'au fur et à mesure que le temps passe, le cœur des hommes durcit et la probabilité de la guerre grandit. C'est dans ce sens qu'il établit une fine comparaison entre Roosevelt et Truman.

EINSTEIN (*marmonnant*).

[...] (*Avec fureur*). Quelle trahison ! Nous préparons la bombe pour lutter contre les Allemands et voilà que Truman la balance sur les Japonais.

LE VAGABOND

Nos ennemis !

EINSTEIN

Roosevelt n'aurait jamais fait ça ! Roosevelt se serait contenté d'une démonstration de puissance dans le désert sans victimes, pour refroidir les Japonais. S'il n'était pas mort, il aurait retenu son vice-président, ce Truman ignorant, imbécile, obtus, qui massacre les Japonais pour devancer les Russes, pour empêcher les communistes de libérer l'Asie ! ⁹³⁴

La comparaison qui ressort de ce dialogue met l'évolution diachronique du monde en évidence. Selon Einstein, les générations nouvelles sont caractérisées par les cœurs déshumanisés. Selon lui, le changement de génération au niveau de la présidence des USA est le principal moteur de l'utilisation de la bombe chimique. Roosevelt est décrit ici comme un humaniste tempéré. Pourtant, Truman est venu exprimer la dureté de son cœur. Il symbolise

⁹³²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op.Cit., p. 117.

⁹³³-*Ibid.*, p. 97.

⁹³⁴-*Ibid.*, PP. 97-98.

une génération impatiente et diabolisée. Fort de ce constat, il a estimé qu'avec les sciences qui ne cessent de se ramifier, la technologie qui avance à grands pas, le capitalisme à outrance, la domination du monde qui fragilise les coopérations sereines entre les États, la prochaine guerre serait apocalyptique.

II.1. La guerre scientifique

L'auteur décrit le développement des techniques de guerre. Il est caractérisé par les secrets qui l'entourent. Nous pouvons évoquer une « *révolte muette* », ⁹³⁵soutenue par un fort déploiement scientifique. Cette mouvance promeut l'exacerbation du chauvinisme de discipline. Les scientifiques s'attèlent à développer, chacun dans son domaine une stratégie souterraine de meurtre en masse. Dans *L'école du diable*, il esquisse une guerre biologique contre le diable. Cette forme de combat omet les armes à feu et chimiques et semble détruire l'humanité plus que celles suscitées.

LE MAJORDOME. Eh bien ?

LE MEDECIN. Stationnaire.

LE MAJORDOME. Sa température ?

LE MEDECIN. Mille.

LE MAJORDOME. Mille ? Normal donc ?

LE MEDECIN. Normale

LE MAJORDOME. Ses battements de cœurs ?

Une réponse incertaine induit une nouvelle interrogation.

LE MEDECIN. Aucun.

LE MAJORDOME. Normal donc ?

LE MEDECIN. Normal.

LE MAJORDOME. Quelle est votre conclusion ?

LE MEDECIN. Dépression.⁹³⁶

Dans cet engrenage de stichomythie, les protagonistes gardent perspicacement le secret de leur machination. Ils ont pour objectif de lancer un système biologique qui pourrait favoriser la montée de la température humaine à « *mille* » degré.⁹³⁷ Ces opérations pourraient occasionner

⁹³⁵-Camile, Koa-Atenga, *L'enfant de la révolte muette*, Op. Cit., p. 1

⁹³⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., PP. 233-234

⁹³⁷-Ibid., p. 233.

les épidémies et éventuellement. Les pandémies qui pourront orchestrer une forte mortalité mondiale. Avec le phénomène de compartimentation de connaissance, nous pouvons dire que l'écrivain a raison dans ce sens. La physique a développé l'arme nucléaire, la médecine a construit l'arme biologique, la mondialisation a favorisé l'arme économique...

L'auteur souligne que le phénomène de mondialisation de l'économie est une poudrière. Dans *L'école du diable*, il fait valoir cela en ces termes : « *Et la mondialisation de l'économie, la mondialisation du conflit* ». ⁹³⁸ Il énonce la promotion des organismes économiques supranationaux comme des instruments de contrôle et d'esclavagisation des États faibles. C'est dans ce sens qu'il le souligne comme une systématisation de la guerre. Jean Marie Four souligne que les sanctions prises par l'Union européenne à l'encontre de la Russie pour répondre à l'offensive de Moscou en Ukraine sont une guerre économique. ⁹³⁹ Elle peut facilement affaiblir un État en conflit afin de favoriser sa soumission à l'ordre mondial. Son impact sur l'humanité n'est pas négligeable puisqu'il conduit à la pauvreté et la misère des populations innocentes. À travers cette démonstration pamphlétaire de l'auteur, la communication resterait un maillon essentiel de l'éducation des masses sur cette autre ramification du « *diable* ». ⁹⁴⁰

Le dramaturge dénonce aussi la guerre médiatique. Il lui donne l'image d'une forme de conflit faisant des médias une arme valorisable. La cible visée est d'une part les combattants, alliés ou ennemis au front ou à l'arrière. Et d'autre part, on vise l'opinion publique, nationale ou internationale. Dans *La trahison d'Einstein*, Le Vagabond connaît cette forme de confrontation. Il interroge à ce titre l'image d'Hitler diffusée par les journaux occidentaux.

LE VAGABOND

Cet Hitler... internements et exécutions arbitraires, la jeunesse endoctrinée, la population obligée de saluer « Heil Hitler » ... Je me demande si les journaux n'exigèrent pas.

EINSTEIN

J'aimerais que ce soit le cas.

LE VAGABOND

Pour vendre du papier, les journalistes en font des tonnes. Cordell Hull, le secrétaire d'État, l'a affirmé l'autre jour : la presse pousse même dans les bégonias. ⁹⁴¹

L'auteur nous montre une forme de combat spirituel en utilisant le langage dramatique, et les images qu'il a envie de construire dans la moralité populaire. Pierre Descouvemont range

⁹³⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p.237.

⁹³⁹-Jean Marie Four, article n° 7 du 07 Janvier 2022 sur Franceinfo.fr, consulté le 20/04/2022.

⁹⁴⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p. 235.

⁹⁴¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 35-36.

cette démarche parmi « *les tactiques de Satan* ». ⁹⁴²Il évoque « *l'intox* », ⁹⁴³« *le camouflage* », ⁹⁴⁴« *l'anesthésie* », ⁹⁴⁵« *la propagande* », ⁹⁴⁶et « *la complicité* » ⁹⁴⁷comme des concepts favorables à cette logique. C'est une tactique de guerre qui consiste à déguiser le « *diable* » ⁹⁴⁸en ange et vice versa. C'est dans le contexte d'hégémonie des puissances qu'Éric-Emmanuel Schmitt souligne cette forme de conflit. Elle est, comme indique Le Vagabond fréquente dans la guerre médiatique.

II.2. La montée du sentiment nationaliste

L'auteur a évoqué avec insistance le développement du patriotisme scientifique. C'est une forme de rejet, car il sort de la paternité des cadres conceptuels qu'il décrit dans *Diderot ou la philosophie de la séduction*. Il reprend la même critique contre le nationalisme scientifique. Dans *La trahison d'Einstein*, le personnage central présente la nationalité scientifique comme un échec pouvant orchestrer un nouveau conflit international.

LE VAGABOND

Vous applaudissez donc la bombe russe !

EINSTEIN

Cessez d'utiliser cette expression ridicule. La bombe n'est pas plus Russe qu'américaine.

D'ailleurs, si par abus, on devait lui attribuer une nationalité, [...] ⁹⁴⁹

À travers Einstein, l'auteur rejette le concept de la nationalité scientifique, car il participe à l'exacerbation des conflits internationaux. Pourtant, les formules scientifiques sont universelles, sans limites dans l'espace et dans le temps. Dans ce sens, Einstein évoque l'évolution synchronique et diachronique des formules scientifiques jusqu'à la construction de la bombe atomique réparable dans la réplique suivante.

EINSTEIN

Un Français, Becquerel a découvert la radioactivité en 1896, mais c'est moi qui dans la théorie de la relativité, ai établi que la masse et l'énergie représentent deux aspects de la même réalité. Oui J'ai eu une intuition, celle qu'il y avait de l'énergie tapie dans la matière. Cela a posé les bases de la physique nucléaire. À partir de là, tout le monde a deviné la suite. Dès 1939, chacun s'est convaincu de la possibilité d'une réaction en chaîne : l'énergie libérée par fission produirait de nouveaux neutrons qui relanceraient le processus. (*Au vagabond*).

⁹⁴²-Pierre Descouvemont, *Gagner le combat spirituel*, Op. Cit., p. 220.

⁹⁴³-*Idem*.

⁹⁴⁴-*Idem*.

⁹⁴⁵-*Ibid.*, p. 220.

⁹⁴⁶-*Idem*.

⁹⁴⁷-*Idem*.

⁹⁴⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op.cit., PP. 235.

⁹⁴⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op.Cit., p.134.

La science n'a plus d'auteur, aujourd'hui pas davantage de nationalité. Elle avance seule, elle se sert de nous, elle nous utilise comme des marionnettes pour formuler les équations.⁹⁵⁰

Cette tirade retrace la trajectoire de la bombe atomique. Nous voyons dans cette description une évolution qui efface toute idée de nationalité au fur et à mesure que l'opération avance. On part de la découverte française, passant par la continuité Germano-américaine pour donner une vision globalisante à cette théorie. Selon l'écrivain, ce schéma est rassurant dans la mesure où l'on émousse la ferveur de l'hégémonie des puissances qui aujourd'hui demeure un danger permanent pour la cohésion internationale. Nous pouvons lire sous la plume schmittienne le risque que contient le nationalisme. Il se dégage une vraie confrontation des émotions et sentiments visibles dans le dialogue ci-après :

O'NEILL

Youpi ! À Hiroshima

LE VAGABOND

À Hiroshima ! Maintenant, il est certain que les Japonais vont se rendre.

O'NEILL

Des fous, les Japs ! Des enragés ! Les plotes en visant une cible, préféreraient exploser avec leur avoir que leur rater. Ça provoquait l'hécatombe dans troupes. Du coup Truman a lancé la bombe. Ah, quel bonheur ! À Hiroshima !

[...]

EINSTEIN

Sûr que c'est un jour qui marquera l'histoire, s'il y'a encore une histoire...

[...]

O'NEILL

Et voilà une autre bouteille pour arroser la bombinette ! À Hiroshima !

Einstein se retourne vers lui.

EINSTEIN

Vous fêtez les massacres, monsieur ?⁹⁵¹

L'échange qui précède dégage deux sentiments distincts. Nous avons le nationalisme américain caractérisé dans ce créneau par une forte émotion d'O'Neill et Le Vagabond qui fêtent la victoire américaine. Ils n'accordent aucune valeur à la condition humaine. Ainsi, nous voyons chez Einstein, le sentiment humaniste qui provoque sa chute psychologique du fait de l'endeuillement d'Hiroshima. Il subit à ce titre l'effet d'un « *tribunal de crabe* ». ⁹⁵²Einstein

⁹⁵⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.112.

⁹⁵¹-*Ibid.*, PP. 97-98.

⁹⁵²-Jean-Paul, Sartre, 1949, *Les séquestrés d'Altona*, Op.Cit., p.59.

présente les mêmes symptômes que Frantz chez Jean-Paul Sartre. Cette confrontation émotionnelle présage un renouvellement de l'ordre mondial.

II.3. La guerre spirituelle

L'écriture schmittienne relève subtilement l'échec des conceptions religieuses. En fait, elle révèle les pratiques religieuses comme de potentielles sources de conflit. L'auteur résume la question de la religion à une concentration croissante du bien et du mal à l'intérieur d'un même corps. Michel Meyer parle du « moi »⁹⁵³ qui « *se fragmente, se divise, se dédouble, s'arrange avec lui-même pour le bien comme pour le mal* ». ⁹⁵⁴Pour l'artiste, la vraie religion est celle du bien contre le mal. Dans *Le visiteur*, il explore l'échec des valeurs religieuses. La proclamation de la détention de la vérité par chaque groupe religieux motive subtilement des conflits inter-religieux. Il attire l'attention sur la relativité qu'il énonce en ces propos :

FREUD. C'est la bête en moi qui veut croire, pas l'esprit ; c'est le corps qui ne veut plus tremper ces draps d'angoisse ; c'est un désir de bête traquée, c'est le regard du chevreuil acculé au rocher par la menthe et qui cherche encore une issue... Dieu, c'est un cri, c'est une révolte de la carcasse !

L'INCONNU. Alors vous ne voulez pas croire parce que cela vous fera du bien hein !

FREUD. (*Violent*). Je ne crois pas en Dieu parce que tout en moi est disposé à croire ! Je ne crois pas en Dieu parce que je voudrais y croire ! Je ne crois pas en Dieu parce que je serais trop heureux d'y croire !

L'INCONNU (*toujours un peu badin*). Mais enfin docteur Freud, si cette envie est là, pourquoi la refouler ? Pourquoi vous censurer ? Si je me rapporte à vos travaux...

FREUD. C'est un désir dangereux

L'INCONNU. Dangereux par quoi ? Pour qui ?

FREUD. Pour la vérité... Je ne peux pas me laisser bluffer par une illusion.

L'INCONNU. La vérité est une maîtresse bien sévère.

FREUD. Et exigeante...

L'INCONNU. Et insatisfaisante !

C'est cette attitude qui proroge le débat.

FREUD. Le contentement n'est pas l'indice du vrai. (*Expliquant, les yeux perdus dans son récit*). L'homme est dans un souterrain, monsieur Oberseït. Pour toute lumière, il n'a que la torche qu'il s'est faite avec le lambeau de tissu, un peu d'huile. Il sait que la flamme ne durera pas toujours. Le croyant avance en pensant qu'il y'a une porte au bout du tunnel, qui s'ouvrira sur la lumière... L'athée sait qu'il n'y a pas de porte, qu'il y'a d'autres lumières que celle-là

⁹⁵³-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p. 73.

⁹⁵⁴-Idem.

même que son industrie qu'il a allumée, qu'il y'a d'autres fins au tunnel que sa propre fin, à lui... Alors, nécessairement, ça lui fait plus mal quand il se cogne au mur...ça lui fait plus mal vide quand il perd un enfant. Ça lui est plus dur de se comporter proprement... mais il le fait ! Il trouvera nuit terrible, impitoyable...mais il avance. Et la douleur devient plus douloureuse, la peur plus peureuse, la mort définitive... et la vie n'apparaissent plus que comme une maladie mortelle...⁹⁵⁵

Éric-Emmanuel Schmitt explore le paradoxe des confrontations religieuses par la revendication des courants religieux, car chaque frange revendique sa détention de la vérité. Or, la pensée schmittienne situe la véritable religion sur le duo mal-bien, produit de la fragmentation du « *Moi* ». La pensée bouddhiste que sonde l'artiste dans *Milarepa* illustre une banlieue de l'existence : c'est le *Moi*. Celui-ci se trouve en plein dédoublement, et le diable profite de cette division (mal-bien) pour favoriser l'intolérance et incite aux réflexes identitaires les plus archaïques. Cela se repère dans les mots du personnage central : « *le mal et le bien sont en nous : je suis Svastika et Milarepa à la fois, je peux être l'un et l'autre tour à tour* ». ⁹⁵⁶Dans *L'enfant de Noé*, le dramaturge nous éloigne autour de la question de l'existence de l'être suprême. Pour lui, Dieu c'est l'autre. Après la création du monde, il s'est retiré et l'on a deux options de la pratique religieuse : faire le bien ou le mal.

Nous pouvons dire que l'écrivain définit le diable comme une structure interne du « moi ». Tant que l'homme existe, il survivra aussi en changeant ses stratégies de déroute de l'humain. Son existence est conditionnée par le développement du système psychique de l'Homme. Ce serait pour cette raison qu'il décrit les différentes conceptions religieuses comme un échec dans l'opération de la promotion de la paix mondiale valorisée dans l'extrait ci-dessous.

FREUD. Pour vous, je n'ai pas de colère, oh non... Mais pour Dieu, s'il sortait de ce néant où je l'ai rangé, je...

L'INCONNU. Si vous avez Dieu en face de vous ?

FREUD. Si Dieu se montrait en face de moi, je lui demanderais...

La colère montante, il se lève brusquement.

L'INCONNU. (*L'encourageant*) vous lui demanderiez ?

FREUD. Je lui dirais... (*La Véhémence le gagne*). Que Dieu mette donc le nez à la fenêtre ! Dieu sait-il que le mal court les rues en bottes de cuir et talus ferrés, à Berlin à Vienne, et bientôt dans toute l'Europe ? Sait-il que la haine a désormais son parti où toutes les haines sont représentées : la haine d'un juif, la haine du tzigane, la haine de l'efféminé, la haine de l'opposant ?⁹⁵⁷

⁹⁵⁵-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 181-182.

⁹⁵⁶-Éric-Emmanuel Schmitt, 1996, cité par Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op.cit., p. 80.

⁹⁵⁷-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 184-184.

L'échec des conceptions religieuses se révèle dans ce dialogue par une forte interrogation. Au fur et à mesure que le temps passe, l'on constate une forte multiplicité des branches religieuses et se revendiquant chacune, la détention de la vérité, celle du vrai rapprochement à Dieu. Paradoxalement, le mal se développe à une vitesse exponentielle. Il persiste à travers les grandes opérations comme l'esclavage, l'antisémitisme, le racisme, les viols, les violences, etc. Éric-Emmanuel Schmitt part de ce fait pour exprimer un point de vue métaphysique. Pour lui, c'est une autre manigance du diable qui infiltre tous les domaines tendant à libérer l'Homme. Se rassurant de l'échec des religions, le diable schmittien tend à changer la stratégie. L'auteur semble percer le mystère. Il développe une nouvelle technique d'attaque ; il infiltre la philosophie et particulièrement la psychologie.

L'auteur ouvre une allégorie qui présente l'oppression que les humains ont administrée au diable. Il renonce au mal pour deux raisons : « *il n'y a plus d'avenir pour nous, le mal est fini* ». ⁹⁵⁸Le diable n'a plus de rôle puisque l'homme est plus cruel et son intelligence fait des prouesses. Chacun veut le bien. C'est ainsi que le mal s'est dilué, il est collégial et personne n'est responsable, tout se décide ensemble. Pour s'en sortir, les lieutenants du diable lui proposent l'infiltration du domaine psychologique. Le dramaturge en profite pour formuler ses critiques face à certaines théories philosophiques.

Dans l'imaginaire schmittien, les critiques de l'auteur contre l'idéalisme ressortent comme une infiltration du diable. Selon lui, c'est une doctrine qui prône le développement et l'absence du mal dans les sociétés. À travers des dialogues importants de *L'école du diable*, ils formulent ces critiques.

SARGATANS. Ne plus parler du diable, ou de nous ses lieutenants. Nous devons disparaître pour devenir efficaces.

LE DIABLE. Je ne comprends pas.

SARGATANS. Il faut ôter sa réalité au mal, qu'on ne la voit plus, qu'on le nie, nous Vous proposons trois stratégies. À toi, Nébiros.

NEBIROS. Je suis une théorie selon laquelle le mal n'existe pas. Chacun cherche toujours à faire quelque chose de bien. Et, si ce n'est pas le bien en soi, chacun désire quelque chose de bien pour lui. Bref le bien et le bon, voici les deux objectifs de l'individu. Imaginer votre diablerie : à partir du moment où l'on pense cela, le mal n'est plus qu'un accident de parcours, une erreur de jugement, une peccadille, un dysfonctionnement passager, une mouche qui s'égare. Le mal devient négligeable, vidé de son pied, illusoire. Le fauteur reste innocent.

LE DIABLE. Brillant ! Comment appelles-tu cela ?

Cette question vise à dévoiler le nœud dramatique de ce dialogue.

⁹⁵⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p. 235.

NEBIROS. L'idéalisme, croyez-moi, si les consciences humaines s'en dorment ainsi dans leur célébration, nous pouvons nous y infiltrer, y prendre toute la place et y travailler durablement.⁹⁵⁹

Cette description de l'idéalisme remet en cause plusieurs célébrations populaires. Nous pouvons citer les propagandes politiques puisqu'elles sont généralement entachées de démagogie. Dans *La tectonique des sentiments*, Diane fait vivre cela. Elle propose un logement aux prostituées en guise d'une lutte pour la condition féminine. Pourtant, elle veut utiliser ces dernières pour se venger de Richard. Elle promet que : « *Richard possède une fortune immense et manque d'héritiers directs. Elina l'épousait, elle serait bientôt bénéficiaire de plusieurs millions* ». ⁹⁶⁰Cette proposition endort les prostituées qui découvrent directement un monde sans mal, pourtant la vengeance de Diane prospère et concourt à la destruction de Richard. Cette situation peut aussi s'assimiler au développement des célébrations sportives. Dans la même mouvance, l'artiste a profité de la prise de parole de Sargatans pour faire valoir sa critique contre le pragmatisme tel que souligné dans l'extrait ci-dessous.

LE DIABLE. Et toi ? Sargatans ?

SARGATAN. Je suis une théorie selon laquelle le mal n'est jamais qu'un moindre mal. Un mort vaut mieux que cent, une petite guerre vaut qu'une grande, un otage exécuté mieux qu'un conflit ouvert. Je suis le mal à la petite semaine, le mal préventif : une condamnation à mort, même celle d'un innocent, a une valeur d'exemple et d'intimidation, la vérité ne compte pas, seulement la vraisemblance de l'ordre. Il purge. Je fais le mal pour éviter un plus grand. Je noie le mal dans l'océan du relatif, je détermine, je soupèse, je minimise. Tout se calcule. Il n'y a plus de mal, seulement des chiffres, des stratégies. J'analyse, je ne sens rien, je n'ai pas de regard moral, je suis...

LE DIABLE. Tu es ?

SARGATANS. Le Pragmatisme.⁹⁶¹

On ne saurait empêcher notre analyse de se nouer avec la réalité internationale. Car le diable schmittien semble réussir avec ses nouvelles stratégies, car la minimisation du mal est théorisée. Pour détruire la Lybie en 2011 par exemple, L'OTAN a avancé l'argument du recul de la dictature. L'attaque de l'Irak par les États-Unis avait pour argument le désarmement nucléaire. L'invasion russe en Ukraine a pour objectif la sécurisation du territoire. Dans ce sens, la vérité ne compte pas. En revanche, c'est une stratégie de domination et l'expression d'un vrai semblant de l'ordre. Si nous restons dans le cadre de l'exemple de l'actualité internationale, la

⁹⁵⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p. 238.

⁹⁶⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p. 99.

⁹⁶¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., p. 239.

mort du colonel Kadhafi serait un prototype d'intimidation dont il fait allusion dans sa critique contre le pragmatisme. Cette théorie entraîne une autre, puisqu'il faut se dédouaner devant l'histoire. C'est la raison pour laquelle il faut soupeser les crimes dans l'imagerie populaire. Nébiros propose une porte de sortie :

LE DIABLE (*à Agaliarept*). Et toi ?

AGALIAREPT. Je suis une théorie selon laquelle un mal n'est jamais volontaire, mais provient d'un ailleurs non humain.

LE DIABLE. Là, tu exagères, ce n'est pas crédible.

Le doute accroche cet échange.

AGALIAREPT. Si. Les vraies raisons d'un acte mauvais demeurent tapies dans une zone d'ombre de l'esprit, des ténèbres, quelque chose comme ici, qu'on pourrait appeler l'inconscient. Si l'homme tue, si l'homme vole, c'est par manque d'amour. Il a derrière le crâne un carrefour inconnu traversé de plusieurs violences dont certains vont s'exprimer sous de fausses formes, mais il sera convaincu que ce n'est pas lui, sa conscience, qui agit, mais son inconscient, une bête immonde en lui.

LE DIABLE. Habile, mais trop poétique : ça ne marchera jamais.

AGALIAREPT. Ça marchera. Les hommes adorent s'innocenter. Ils se prendront pour des gens, des anges à l'aile froissée qui fout une petite indigestion.

LE DIABLE. Et tu appelles cela ?

AGALIAREPT. Le psychologisme.⁹⁶²

Éric-Emmanuel Schmitt accroche au psychologisme une image de désinformation et d'innocemment. Les auteurs du mal tordent les informations qu'ils diffusent afin de s'innocenter dans la place publique. Dès qu'ils réussissent cette opération, ils se déculpabilisent automatiquement et le mal est généralement attribué à un groupe. C'est une technique qui vise à dédouaner les vrais auteurs. Ces éléments de la guerre spirituelle sont fortement décriés par l'artiste qui propose une porte de sortie.

III. LE CHANGEMENT DE PARADIGME

L'écrivain a transformé son texte théâtral en un espace de débat philosophique. À travers des images récurrentes, il formule des critiques contre certaines pensées modernes. Selon lui, elles sont à l'origine de l'animalisation de l'Homme. Dans *Le visiteur*, il fustige l'enfermement scientifique : Freud fait figure de ce repli. Il croit que la science est une clé qui ouvre toutes les portes, un remède qui soigne toutes les maladies. Nous pouvons repérer cela dans la réplique

⁹⁶²-Éric-Emmanuel Schmitt, *L'École du diable*, Op. Cit., PP. 239-240.

suivante : « *naturellement ! (Jubilant par habitude). Ils se croient tous uniques quand la science présuppose le contraire* ». ⁹⁶³

Face à l'échec de la démocratie portée dans la logique schmittienne par le totalitarisme nazi, Freud renonce à la psychanalyse en ces propos :

L'INCONNU. C'était le doute.

FREUD. (*Devant la fenêtre ouverte*). Le monde a mal, ce soir. (*On entend au plus loin les couplets des soldats nazis.*) Il retentit des chants de la haine ; On me prend ma fille ; et un malheureux entre chez moi que, pour la première fois, je ne veux pas soigner... (*Il se retourne vers l'inconnu.*) Car je ne vous soignerai pas. Ni ce soir, ni demain. Je ne crois plus à la psychanalyse. Plus dans ce monde ci... (*Pour lui-même.*) Faut-il sauver un canari pendant que toute la ville brûle ? Comment croirais-je à une cure ? N'est-il pas ridicule de soigner un homme lorsque le monde entier devient fou ? ... (*Un temps.*) Est-il vrai que personne ne vous a aimé ? ⁹⁶⁴

Par l'image de Freud, l'auteur remet en question l'emprisonnement des scientifiques dans des théories et démarches rigides. C'est l'objet du rejet de la psychanalyse par ce personnage. Pour lui, un seul domaine de la connaissance pris isolément est caractérisé comme un « *Canari* » ⁹⁶⁵ dans le monde contemporain. Il est facilement brisable ou cassable. Dans cette logique, il lance les prémices d'une vision globalisante et éclectique de toutes les disciplines, gage de la durabilité de la paix mondiale.

L'artiste pose à ce titre les jalons d'un libertinage scientifique. Dans son théâtre, il favorise « *l'échangisme, le mélangisme* » ⁹⁶⁶ en s'appuyant sur le matérialisme rationaliste pour contester les principes des sociétés occidentales. La libre-pensée schmittienne s'attache beaucoup à la question du corps et se pose sur une référence explicite aux intellectuels. Il définit cette pensée dans *Diderot ou la philosophie de la séduction* en ces termes :

Voltaire et Rousseau ont laissé plus d'enfants que Diderot. Voltaire a donné naissance à l'intellectuel, l'intellectuel critique, libre, protestataire, qui n'intervient dans le siècle à coup de lettres, libelles, articles et pamphlets. Rousseau, dont l'humanité ne cessera sans doute jamais de méditer les propositions fondamentales du contrat social, engendrera des générations de philosophie politique, idéaliste ou Hommes d'action, dont certains eurent la tête dans les nuages, les autres les mains dans le sang. Voltaire et Rousseau se dressèrent chacun en ce qu'on reproduit, qu'on imite, faisant souche dans le champ des penseurs. ⁹⁶⁷

⁹⁶³ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.150.

⁹⁶⁴ -*Ibid.*, p.178.

⁹⁶⁵ -*Ibid.*, p.178.

⁹⁶⁶ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Op. Cit., p. 29.

⁹⁶⁷ - *Idem.*

L'auteur propose une rupture de la relation paternelle entre les théories scientifiques et leurs auteurs. Pour cela, il propose plutôt une relation fraternelle dans laquelle le penseur « *n'est pas un père, mais un frère, un frère en liberté et en vagabondage* ». ⁹⁶⁸Ce cheminement favoriserait la communication interdisciplinaire qu'il semble promouvoir. À ce titre, il propose une revalorisation de l'intelligence humaine.

III.1. La redéfinition de l'intellectuel

Le dramaturge propose de nouveaux paradigmes pouvant concourir à la redynamisation de la philosophie face à l'animalisation de l'Homme contemporain. Il prône à ce titre le recul maximum des jugements des valeurs subjectives. L'image d'Einstein et Freud en difficulté malgré leur assurance scientifique impulse une redéfinition du philosophe. Pour lui, l'intellectuel doit cesser d'être le fondateur d'une doctrine dont il revendique la paternité. Par exemple l'on doit sortir de la logique selon laquelle Jean-Paul Sartre reste le père de l'existentialisme, Emmanuel Kant le père du Scepticisme, etc. Il classe cette démarche philosophique parmi les jugements des valeurs adossées sur la subjectivité. Il insiste sur les caractéristiques propres aux discours contemporains sur les connaissances.

Il propose une rupture avec les métarécits. Pour cela, il veut un changement de statut du savoir en fonction des expériences de la société. L'on doit éloigner de la philosophie toute démarche qui prône la rigidité. Cette situation revalorise la notion de « *légitimation* » ⁹⁶⁹de Jürgen Habermas. En paraphrasant ce dernier, Jean-François Lyotard définit ce concept comme « *le processus par lequel un législateur se trouve autorisé à promulguer la loi comme une norme* ». ⁹⁷⁰Il faut prendre en compte l'expérience de la société. La logique schmittienne s'apparente à la définition de l'intelligence selon Jean Piaget : « *L'intelligence n'est pas une faculté mentale parmi d'autres, mais une modalité d'une fonction plus générale : l'adaptation* ». ⁹⁷¹L'intelligence n'est pas le fruit de la simple sensation ni le produit d'un élément inné. Il se construit depuis l'enfance. Il est le résumé du contact avec le monde. Selon lui, un intellectuel doit être le fruit de l'expérience et non celui des métarécits.

L'artiste suggère que l'expérience de la vie, les connaissances scientifiques soient synchrétisées pour construire une source du salut du monde. Dans *Le libertin*, l'allégorie de la séduction favorise la construction d'une trajectoire philosophique qui constituera le squelette

⁹⁶⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.7.

⁹⁶⁹-Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de minuit, p.108.

⁹⁷⁰- *Ibid.*, p. 109.

⁹⁷¹-Jacques Atlas, *Essais sur les principes de la psychanalyse*, op.cit., p.37.

sur lequel viendront se greffer les chairs des connaissances. C'est ce que traduit le changement énigmatique qui caractérise Diderot dans la scène augurale.

MME THERBOUCHE. Arrêtez de changer l'expression, je n'arrive pas à vous saisir. Allons ! Il y a une seconde vous étiez pensif, la seconde suivante vous aviez l'air rêveur et voilà maintenant que vous affichez une mine désolée. En dix minutes, Vous avez cent physionomies diverses. Autant peindre un torrent !

DIDEROT. Je ne vois qu'une seule solution : assommez-moi.

Mme Therbouche rit, s'approche. Elle dénude l'épaule de Diderot.

MME THERBOUCHE. J'aime la philosophie.

DIDEROT. Vous devriez lui préférer les philosophes.⁹⁷²

L'attitude variable de Diderot dans ce dialogue illustre parfaitement la définition qu'Éric-Emmanuel Schmitt propose à l'intellectuel contemporain. Il préconise que le philosophe soit une personne capable de prendre la parole en public pour donner son point de vue sur n'importe quel sujet voulant ou non l'évolution du monde. Pour lui, l'intellectuel devrait être dynamique et ne peut être identifié que par rapport à son trajet philosophique adopté. Il devrait être un ' *Don Juan* ' ou encore Diderot dans *Le libertin*.

MME DIDEROT ... Tu vas me promettre de t'arrêter.

DIDEROT. Non. M'arrêter serait contre nature.

MME DIDEROT. Un peu de chasteté, c'est comme un jeûne, ça ne peut faire que du bien à la santé.

DIDEROT. Du tout. Je raie la chasteté de la catalogue des vertus. Enfin, conviens qu'il n'y a rien de si péril, de si ridicule, de si absurde, de si nuisible, de si méprisable que de retenir en soi tous ces liquides, non ? Ils montent à la tête on devient fou.

MME THERBOUCHE. Et les bonnes sœurs ? Et les moines ?

DIDEROT. J'espère bien qu'ils pratiquent les actions solitaires.

MME DIDEROT. Oh !

DIDEROT. Pourquoi s'interdiraient-ils un instant nécessaire et délicieux ? C'est une saignée en plus agréable.

Les interrogations qui animent cette partie marquent l'agitation qui problématise le sujet du mariage.

[...]

MME DIDEROT. Tu fais ce que tu veux, mais je ne veux plus que tu me trompes autant.

Nous sommes mariés ! L'oublies-tu ?

DIDEROT. Le mariage n'est qu'une monstruosité dans l'ordre de la nature.

⁹⁷²- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP. 234-236.

MME DIDEROT. Oh !

Cette interjection ouvre la voix d'une argumentation solide.

DIDEROT. Le mariage se prétend un engagement indissoluble. Or l'homme sage frémit à l'idée d'un seul engagement indissoluble. Rien ne me paraît plus insensé qu'un précepte qui interdit le changement qui est en nous. Ah, je vois les jeunes mariés qu'on conduit devant l'hôtel : J'ai l'impression de contempler un couple de bœufs que l'on conduit à l'abattoir ! Pauvres enfants ! On va les faire promettre une fidélité qui borne la plus capricieuse des jouissances à un même individu, leur faire promettre de la fidélité !⁹⁷³

Ce dialogue dégage une métaphore qui traduit exactement le caractère du philosophe schmittien. « *La chasteté* »⁹⁷⁴ soufflée dans cet échange signifierait que l'individu doit être en perpétuelle activité intellectuelle. Pour le dramaturge, s'« *arrêter serait contre nature* ».⁹⁷⁵ S'enfermer dans une seule relation voire un seul domaine de la connaissance serait une chosification, une animalisation de l'individu. C'est ce qu'il présente dans sa définition du mariage : « *Le mariage n'est qu'une monstruosité dans l'ordre de la nature* ».⁹⁷⁶ Cette illustration allégorique propose un socle culturel reposant sur une dimension de « *libre pensée* » tendant à montrer le lien entre les pensées philosophiques libertines et les pratiques sexuelles et érotiques actuelles. Nous notons la promotion d'une forte interdisciplinarité dans la démarche schmittienne.

III.2. La communication interdisciplinaire

L'écrivain valorise l'échange entre les domaines de la connaissance. Il pratique cette démarche en même temps qu'il l'édicte. Sa pensée critique philosophique est diffusée à travers son théâtre. L'on ne devrait pas sous-estimer les autres domaines scientifiques. Dans sa logique, il propose comme première étape, la définition de l'objectif à atteindre. Ensuite, l'on devrait construire un squelette de connaissance sur lequel viendront se greffer les domaines scientifiques jugés nécessaires pour l'atteinte du résultat. C'est ce qu'il définit dans le dialogue si après.

DIDEROT. Je suis ce que je suis. Pas autre. Tout ce qui est ne peut être ni contre nature, ni hors de nature.

MME DIDEROT. On te traite partout de libertin.

DIDEROT. Le libertinage est la faculté de dissocier le sexe et l'amour, le couple et l'accouplement, bref, le libertinage relève simplement du sens de la nuance et de l'exactitude.

⁹⁷³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP. 234-236.

⁹⁷⁴-*Ibid.*, p. 235.

⁹⁷⁵-*Ibid.*, p. 234.

⁹⁷⁶-*Idem.*

Madame Diderot fait valoir ses émotions qui se traduisent par le point d'exclamation.

MME DIDEROT. Tu n'as pas de morale !

DIDEROT. Mais si ! Seulement, je tiens que la morale n'est rien d'autre que l'art d'être heureux. (*Il bondit au bureau.*) Tiens, regarde, c'est d'ailleurs ce que j'étais entrain décrire pour l'article « morale » de l'encyclopédie. (*Et tout en parlant, il se met à écrire spontanément ce qu'il dit à son épouse.*) « Chacun cherche son bonheur. Il y a qu'une seule passion, celle d'être heureux. La morale est la science qui fait découler les devoirs et les lois justes de l'idée du vrai bonheur ».

MME DIDEROT. Oui, mais enfin, monsieur le penseur, ce qui te rend heureux ne me rend pas toujours heureuse, moi !⁹⁷⁷

L'extrait sus-cité prône une démarche axée sur la communication interdisciplinaire. Pour cela, l'on devrait d'abord passer par la différenciation des domaines de la connaissance qui entrent en jeu. C'est ce qu'il exprime par « *dissocier le sexe et l'amour le couple et l'accouplement* ». ⁹⁷⁸Ensuite, le philosophe devrait faire valoir la complémentarité scientifique en fédérant ces différents objectifs. Dans cette mouvance, l'auteur a mis l'Être l'humain au centre de ses préoccupations, car il est l'objectif qu'il traduit par le fait d'être « *heureux* ». ⁹⁷⁹Il renforce à ce titre le projet de philosophe qui n'est rien d'autre que penser l'épanouissement de l'Homme. Pour cela, il propose des démarches plus concrètes pouvant éloigner les hommes d'une autre guerre inutile. L'artiste suggère une vision éclectique des différentes civilisations dans la construction du nouvel ordre mondial. C'est cette orientation qui donnera une explication fiable au monde contemporain.

LE VAGABOND

Pourquoi vous jouez au crayon avec le président ?

EINSTEIN.

La communauté scientifique doit avertir les autorités. Mes amis, Szilard et Wigner, estiment qu'il faut un savant universellement reconnu pour expliquer aux politiciens l'importance de ce qui se prépare. Ça tombe sur moi. ⁹⁸⁰

À travers Einstein, l'artiste exprime la nécessité de donner la parole aux hommes à nationalité double. Ils symbolisent comme Einstein, une communication civilisationnelle ayant en trame de fond la conglomération de tous les peuples.

⁹⁷⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP. 236-237.

⁹⁷⁸-*Ibid.*, p.236.

⁹⁷⁹-*Ibid.*, p. 237.

⁹⁸⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op.Cit., p.71.

L'auteur a fait de la reconnaissance des erreurs, et injustices historiques l'âme de son théâtre. C'est ainsi que le rappel des événements du passé irrigue ses textes. Il évoque les souvenirs tristes de l'antisémitisme et du racisme qu'il tend à réparer dans sa démarche. Dans *La nuit de Valognes*, il a ressuscité *Don Juan* afin de réexaminer l'accusation historique formulée contre lui. Ce chemin relève de la reconnaissance qui naît de certains faits qu'il a observés dans la société contemporaine.

LA DUCHESSE. Mesdames, voyons. (*À Don Juan*). Il y'aura donc ce procès et vous épouserez la petite.

DON JUAN. (*Surtout de son silence*). J'accepte.

LA DUCHESSE. Pardon ?

DON JUAN. J'accepte. Je ferai ce que vous dites.

MADemoiselle DE LA TRINGLE. Vous l'épouserez ?

DON JUAN. Oui

MADAME CASSIN. Vous ne vous enfuirez pas ?

DON JUAN. Non.

LA RELIGIEUSE. Mais ...

DON JUAN. J'accepte tout. (*Il semble lutter contre une émotion. Il tente de banaliser la situation.*) Mais je ne vois pas les rafraichissements.⁹⁸¹

Le dramaturge montre la valeur de la reconnaissance des erreurs dans la construction de la paix. Ce dialogue aurait connu une fin précoce ou une guerre sans fin si *Don Juan* s'opposait à l'avis de la Duchesse et compagnons. L'on observe un étonnement des dames face à la réponse de ce dernier. Cela se traduit par les interrogations qui reviennent de manière cyclique et émotionnelle. Elles semblent surprises de ce que *Don Juan* n'est en réalité pas ce que l'histoire littéraire semble afficher. Ce qui nous intéresse est l'impact que la reconnaissance apporte dans la construction de la paix que l'artiste appelle de tous ses vœux. Cela requiert l'usage optimal de la liberté individuelle.

III. 3. La liberté socle de l'imaginaire

Depuis le premier chapitre de notre recherche, nous constatons que la notion de "liberté" se situe au centre de la caractérisation du conflit. L'auteur affiche de prime à bord l'unicité du « moi »⁹⁸² qui passe par la confrontation de plusieurs de ses personnages avec leur potentielle duplicité. Nous y avons vu le double réel, double fantasmé, double subtil lumineux et aussi le double monstrueux. Dans une revendication subtile du rayonnement philosophique

⁹⁸¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP. 49-50.

⁹⁸²-Sigmund, Freud, 1923, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.27.

de son œuvre, l'écrivain a dans un élan interrogatif, insinué l'apprentissage de la vie avec autrui. Il a fondé cette démarche sur la déstabilisation de soi. Il s'appuie sur le doute pour exprimer l'illusoire singularité du « moi »⁹⁸³ face à la montée de ses décevantes virtualités. Le collectif dirigé par Anthony Soron parle en ce moment de la caducité des personnages d'Éric-Emmanuel Schmitt. Ils affirment que : « *Le personnage schmittien [...] ne peut en effet que constater la caducité de son unicité* ».⁹⁸⁴ L'échec de l'unicité affirmé par cette démarche appelle à questionner celle de l'être suprême. Dans une démonstration géniale de son imaginaire, il est arrivé à constituer la liberté comme source de l'existence. Il fait de ce mot une qualité divine entrant dans le fondement de la création de l'homme.

III.3.1. De la liberté à la nature humaine

L'écrivain nous a proposé une rencontre questionnable avec Dieu. C'est ce que nous avons appelé « théisme opportuniste ». Il nous livre un personnage caractérisé par le doute qui plane sur son identité (« *l'inconnu* »).⁹⁸⁵ Comme son nom l'indique, il n'est pas familier avec les autres personnages. C'est par un accident de parcours, une situation de désespoir que le docteur Freud arrive à remarquer en lui un caractère divin. À travers la démarche interrogative instaurée par l'auteur, Freud découvre chez lui que la liberté fait partie intégrante de l'être humain. Cela est perceptible dans le dialogue ci-après :

L'INCONNU. J'ai fait l'homme libre.

FREUD. Libre pour le mal !

L'INCONNU. [...] Libre pour le bien, comme pour le mal, si non la liberté n'est rien.

FREUD. Donc vous n'êtes pas responsable ? [...]

L'inconnu se dégage, rassemble ses forces pour aller fermer la fenêtre. Au moins, le bruit des bottes a disparu...

Il s'appuie contre la vitre, épuisé.

FREUD. Tu es tout-puissant !

L'INCONNU. Faux. Le moment où j'ai fait les hommes libres, j'ai perdu toute-puissance et l'omniscient [...]⁹⁸⁶

À travers ce dialogue, l'auteur affirme et insiste sur l'inerrance de la liberté dans la constitution de l'Homme. C'est pour cette raison que nous avons envisagé la liberté comme la nature humaine. Dans la didascalie qui canalise l'attention sur cet échange, il fait constater la déresponsabilisation de Dieu par le seul acte de création de l'humain en qui il a cédé une partie

⁹⁸³-Sigmund, Freud, 1923, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.27.

⁹⁸⁴-Anthony, Soron et Alii, *Éric-Emmanuel Schmitt : La chair et l'invisible*, Op. Cit., p.13.

⁹⁸⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.10.

⁹⁸⁶-*Ibid.*, PP.200-202.

de sa puissance. C'est certainement ce qui ressort dans le Saint Coran sous cette forme : « *En effet, nous avons créé l'Homme d'une goutte de sperme mélangé [aux composantes diverses] pour le mettre à l'épreuve. [C'est pourquoi] nous l'avons fait entendant et voyant. Nous l'avons guidé dans le droit chemin, qu'il soit reconnaissant ou ingrat* ». ⁹⁸⁷ Selon le Saint Coran, la liberté est incarnée chez l'homme par la raison et la sensibilité. C'est pour cela qu'il cite les organes de sens tels que : l'œil par l'entremise du verbe 'voir' et la conscience connotée par le participe « *reconnaissant* ». Nous pouvons dire de manière pratique que la liberté est en l'être humain comme l'eau qu'utilise le pâtissier pour mélanger sa farine afin de mieux la mouler. Cet exemple explique mieux l'inerrance de la liberté et rejette la thèse du déterminisme.

Dans *l'Être et le Néant*, Jean Paul Sartre pose le postulat du choix libre en reposant sa pensée sur la responsabilité. Il distingue trois axes qui fondent un principe du monde sur une ontologie qui se développe à partir d'une position prépondérante de l'« *être en soi* ». ⁹⁸⁸ Il définit l'« *être en soi* » ⁹⁸⁹ comme l'inconscience. Il prend l'exemple des animaux, la nature, les objets non conscients eux-mêmes. Il évoque le dynamisme qui caractérise la liberté en le liant à l'âge.

III.3.2. Valorisation de l'auto déterminisme

Éric-Emmanuel Schmitt fait de la liberté un socle majeur du conflit dans son œuvre dramatique. L'inerrance de la liberté dans le processus de création de l'Homme rejette la thèse du déterminisme. Si « Le dieu inconnu » a laissé la liberté à l'être de choisir entre « *le bien [...]* *le mal* », ⁹⁹⁰ cela suppose que chacun peut, à travers son libre arbitre a le pouvoir sur sa destination. La théorie freudienne arrive à départager la personnalité humaine de manière à nous imprégner sur la question de responsabilité.

Sigmund Freud énonce le « *surmoi* » ⁹⁹¹ comme agent critique, l'intériorisation des interdits et les exigences parentales, sociales et culturelles. Cette étape de la vie psychique est exploitée par l'auteur dans le sillage de l'explication du sens de l'existence. À travers *Golden Joe*, il a illustré le « *surmoi* » ⁹⁹² par le matérialisme de Joe. Cette perception de la vie s'est avérée être le résultat de son éducation et son environnement social. Cela se justifie par la tirade suivante :

⁹⁸⁷-Saint Coran, *L'homme*, sourate 76, verset 2 et 3.

⁹⁸⁸-Jean-Paul, Sartre, 1944, cité par le site de la BNFA, page résumé sur *l'être et le néant*, consulté le 27 septembre 2021, p.19.

⁹⁸⁹-Idem.

⁹⁹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.202.

⁹⁹¹-Sigmund, Freud, 1921, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op.Cit., p.28.

⁹⁹²-Idem.

Mon petit Joe, je t'ai élevé pour le bonheur. Rien que pour le bonheur... Je t'ai fait pousser droit, pas de doutes, pas de sentiments, ni rires, ni larmes, aucun état d'âme, rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et saigne le cœur...⁹⁹³

Cette tirade expose le « *surmoi* »⁹⁹⁴ de Joe qui constitue dans ce couloir un « *être pour autrui* ».⁹⁹⁵ Il est dans un état où il se définit par rapport aux autres. Il ne parvient pas à s'autodéterminer du fait des interdictions parentales. Cet argument fortifie son caractère matérialiste jusqu'à « *l'âge de la raison* ».⁹⁹⁶ À la rencontre du monde extérieur, Joe va exprimer son « *moi* »⁹⁹⁷ profond dans la valorisation de l'être humain. L'artiste fait de la liberté le dénominateur commun qui fonde toute forme de conflit. C'est en fait, l'élément constructeur de toutes les métaphores schmittiennes.

III.4. Les ramifications de la liberté

Dans le développement du thème de la liberté, l'artiste n'a pas hésité de pousser la réflexion jusqu'aux ramifications qui posent les bases de sa morale. C'est la raison pour laquelle dans l'expérimentation de la liberté mentionnée ci-haut, la morale serait naturelle puisque l'Homme l'a acquis depuis la création. Or, il conçoit la morale comme un ensemble de règles qui naissent après les conventions sociales. Denis Diderot en a affirmé en ces propos : « *La morale est expérimentale en nous* ».⁹⁹⁸ C'est ce qu'explique Jean-Paul Sartre dans le triple axe qu'il figure dans *L'Être et le Néant*. La « *mauvaise foi* »⁹⁹⁹ relève de la capacité qu'a l'être d'exprimer sa duplicité. Éric-Emmanuel Schmitt range cela dans le cadre de l'attitude de celui qui s'opprime, sans exprimer ce qui vient du fond de son âme au nom du respect des règles morales.

Dans une scène de séduction, l'auteur construit le personnage de Diderot qui s'illustre par un changement énigmatique de position par rapport aux sujets et en fonction des intérêts qui y sont rattachés. Mme Therbouche exprime sa difficulté à saisir Diderot du fait de sa « *mauvaise foi* »¹⁰⁰⁰ qu'il manifeste par son changement d'expression. Il le souligne en ces propos : « *Arrêtez de changer d'expression, je n'arrive pas à vous saisir. Allons ! Il y a une seconde vous étiez pensif, la seconde suivante vous aviez l'air rêveur et voilà maintenant que vous affichez une mine désolée. En dix minutes, vous avez cent physionomies diverses. Autant*

⁹⁹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.63.

⁹⁹⁴-Sigmund, Freud, 1923, cité par Jacques Atlan, *Essaie sur les Principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.18.

⁹⁹⁵-Jean-Paul, Sartre, 1943, cité par le site de la BNFA, *page résumé sur l'être et le néant*, Op. Cit., p.19.

⁹⁹⁶-Jean-Paul, Sartre, 1945, *L'âge de la raison*, Paris, Gallimard, P.1.

⁹⁹⁷-Sigmund, Freud, 1930, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.19.

⁹⁹⁸-Diderot, Diderot, *La promenade du sceptique*, Op. Cit., p.120.

⁹⁹⁹-Jean, Paul, Sartre, *L'Être et le Néant*, Op. Cit., p.25.

¹⁰⁰⁰-Idem.

prendre un torrent ! ».¹⁰⁰¹Cette réplique explicite mieux le dynamisme qui entoure la notion de « liberté ». Dans ce sillage l'artiste situe la liberté au milieu, le libertinage à droite tandis que le liberticide est à gauche.

Larousse définit le libertinage comme « *une façon de vivre sans respecter les bonnes mœurs* ». Il s'agit de ce que nous appelons généralement « libre pensée ». Un libre penseur est un libertin. C'est le non-respect des valeurs religieuses et éventuellement les valeurs philosophiques. Dans un dialogue intense, Éric-Emmanuel Schmitt tente de soutenir cette définition en affirmant que : « *Le libertinage est la faculté de dissocier le sexe et l'amour, le couple et l'accouplement, bref, le libertinage relève simplement du sens de la nuance et de l'exactitude* ».¹⁰⁰²La nuance est l'élément clé de cette définition, car c'est en touchant l'exactitude d'une règle qu'on parle de libertinage.

III.4.1. Le libertinage et expression du moi

Pour parler du libertinage, l'auteur se penche sur la question du mariage. Il le décrit comme une institution oppressive, une hypocrisie dans laquelle les deux concernés disent ce qu'ils ne pensent pas. Selon le personnage de Diderot, l'amour devrait en principe passer par la réalité consentante de l'homme et la femme. Les promesses d'amour, les serments qu'ils réalisent devant les autorités et amis relèvent de l'hypocrisie.

MME DIDEROT. Tu fais ce que tu veux, mais je ne veux plus que tu me trompes autant. Nous sommes mariés ! L'oublies-tu ?

DIDEROT. Le mariage n'est qu'une monstruosité dans l'ordre de la nature.

MME DIDEROT. Oh !

DIDEROT. Le mariage se prétend un engagement indissoluble. Or l'homme sage frémit à l'idée d'un seul engagement indissoluble. Rien ne me paraît plus insensé qu'un précepte qui interdit le changement qui est en nous. Ah, je les vois les jeunes mariés qu'on conduit devant l'autel : j'ai l'impression de contempler un couple de bœufs que l'on conduit à l'abattoir ! Pauvres enfants ! On va leur faire promettre une fidélité qui borne la plus capricieuse des jouissances à un même individu, leur faire promettre leur désir en l'étranglant dans les chaises de la fidélité !¹⁰⁰³

¹⁰⁰¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin, Op. Cit.*, p.210.

¹⁰⁰²-*Ibid.*, p.236.

¹⁰⁰³-*Ibid.*, p.229.

Il n'y a pas de surprise. Nous sommes en plein dans l'*immoralisme*¹⁰⁰⁴ nietzschéen et par extension le *nihilisme*.¹⁰⁰⁵ Nous découvrons dans ce dialogue une position libertine voire immorale du mariage. Derrière des engagements de fidélité et promesses d'amour, Diderot entrevoit une oppression. Celle qui empêche l'homme marié ou la femme mariée d'exprimer librement son désir sexuel. C'est ainsi qu'on parle de la prétention. Les désirs intérieurs sont différents de ce qui est visible. À ce titre, Mme Therbouche pense qu'« *il faut être libre pour être pervers. Le vice ne serait-il pas la démonstration de notre liberté ?* ».¹⁰⁰⁶ La nuance indiquée à la définition de départ augure le sens de « *pervers* »¹⁰⁰⁷ qu'il a souligné dans ses propos. Selon lui, c'est ce sens de la liberté qui anime le monde. La description du libertinage reste la clé de l'action de cet échange. Par l'entremise du personnage de Diderot, l'artiste affirme que : « *... S'il n'y a point de liberté, il n'y a point d'action qui mérite la louange ou le blâme [...]* ».¹⁰⁰⁸ La liberté qu'il déclare ici a un sens connoté, il s'agit de la démarcation. Pour lui, le désir est divers, pluriel et changeant, car il serait contre nature de le restreindre.

Nous constatons pourquoi certains écrivains comme Fiodor Dostoïevski dans *Les Démons* et Emile Zola dans *Germinal* dénoncent le danger de l'extrémisme et du nihilisme. Ils rencontrent la difficulté de concilier l'idée d'un Dieu bon et Tout-puissant avec l'existence du mal. Cela conforte d'ailleurs l'athéisme occidental qui ne nie plus seulement Dieu, mais aussi le sens de la « création » et la vie en général. En ce sens, la mentalité humaine se voit incapable de résoudre le mal moral, elle est même parfois porteuse d'inhumanité. Fiodor Dostoïevski constate que « *si Dieu n'existe pas, tout est permis* ».¹⁰⁰⁹ Cette question sera aussi abordée plus tard par Albert Camus qui pense par exemple que le sens de l'absurde n'est pas dans les choses.

Éric-Emmanuel Schmitt quant à lui, évoque par la même occasion le problème du choix sexuel par un procédé bienséant. Dans un dialogue intense entre Mme Diderot et son époux, la question d'image est évoquée. Il découle que la chasteté est la chose fondamentale pour la protection de son image. Diderot le rejette en estimant que c'est un sujet hypocrite, une manière malhonnête de restreindre la liberté individuelle. Chaque être humain a un goût sexuel auquel il détient la libre cour d'en jouir comme bon lui semble. Dans le dialogue suivant, cela reste repérable :

¹⁰⁰⁴-Jean-Christophe, Angaut, 2002, « *Relativisme et Anthropologie chez Levis Strauss* », Cités, vol.8 n°4, p.153 (ISSN 1299-5495 et 1969-6876, DOI 10.3917/ cite.008.0153, lire en ligne).

¹⁰⁰⁵-Alain, Ségué-Duclot, 2010, *Culture et civilisation*, Paris, cerf (ISBN 978-2-2040-9011-7), p.191.

¹⁰⁰⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin, Op. Cit.*, p 236.

¹⁰⁰⁷-*Idem*.

¹⁰⁰⁸-*Idem*.

¹⁰⁰⁹ Fiodor, Dostoïevski, 1880, *Les frères Karamazov*, Moscou, Le Messenger russe, p.22.

MME DIDEROT. Tu vas me permettre de t'arrêter.

DIDEROT. Non. M'arrêter serait courte nature.

MME DIDEROT. Un peu de chasteté, c'est comme un jeûne, ça ne peut faire que du bien à la santé.

DIDEROT. Du tout. Je raie la chasteté du catalogue des vertus. Enfin, convient qu'il n'y a rien de si péril, de si ridicule, de si absurde, de si nuisible, de si méprisable que de retenir en soi tous les liquides, non ? Ils montent à la tête. On devient fou.

MME DIDEROT. Et les bonnes sœurs ? Et les moines ?

DIDEROT. J'espère bien qu'ils pratiquent les actions solitaires.¹⁰¹⁰

La parole de ce dialogue n'est pas seulement un véhicule de l'action. Elle est l'action elle-même. Diderot fait de la chasteté l'une des oppressions les plus dangereuses. Pour lui, arrêter d'effectuer des activités sexuelles est contre nature. Il estime que le manque de la sexualité peut en tout état de cause provoquer une « *tectonique des sentiments* ». ¹⁰¹¹Un cycle à travers lequel peut se produire l'irréparable au nom de l'inconscience. En ce moment, on parlera de liberticide. L'acte sexuel s'apparente à un régulateur de tension sans lequel tout le corps humain serait dans une confusion. L'artiste a adossé son conflit théâtral sur la liberté individuelle. Il rejoint Jean-Paul Sartre avec *huis clos*, Platon avec *La république*, Diderot avec *Le combattant de la liberté*, Jean-Jacques Rousseau à travers *Le discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Quant à lui, il a sillonné les contours de la liberté de manière à ériger ce concept au cœur de son projet théâtral ; en le valorisant dans toutes ses composantes et ses ramifications. Dans cette optique, le liberticide en est ressorti.

III.4.2. Du liberticide au doute

Dans son écriture de la liberté, Éric-Emmanuel Schmitt tempère aussi l'admiration de son lecteur à ne pas prendre le doute comme une mesure par laquelle tous les sujets devraient s'opérer. Le sens qu'il donne à son conflit est fort intéressant, car il met la tolérance sociale au centre de sa démarche. C'est la raison pour laquelle il fait de la liberté le socle de son conflit à côté duquel il érige deux versants extrêmes. Nous venons d'aborder ci-haut le premier pan qui est le libertinage, en face duquel se dresse le liberticide.

Le liberticide est « *une opération consistant à détruire la liberté* ». Il peut s'agir de l'omission de l'être qui est « *en soi* » ¹⁰¹²porteur de la liberté. L'œuvre théâtrale schmittienne constitue un coffre d'analyse pour la compréhension de ce fait. L'auteur a ouvertement adossé cette situation sur le dynamisme qui permet de migrer vers le libertinage ou encore vers le

¹⁰¹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP.234-235.

¹⁰¹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.1.

¹⁰¹²-*Ibid.*, p.18.

liberticide. Le développement de ces excroissances de la liberté concourt à un désenchantement du monde. Il laisse voir leur conséquence de manière à appeler à la concentration et au respect d'autrui.

Dans *la tectonique des sentiments*, le dramaturge représente un couple stable (Richard et Diane) qui va subir la rigueur du dynamisme de la « psyché ». ¹⁰¹³Diane s'illustre dans cette représentation par l'épanouissement, la complicité conjugale et l'amour. Sa fragilité et le doute sur l'amour de son partenaire va favoriser la chute de son bonheur. Ce, par l'entremise d'un soupçon de désamour. Par simple attention de Richard envers les journaux, Diane crie au manque d'amour.

MME POMMERAY. Ah, voici Richard et ses journaux ! Toujours les journaux ! Encore les journaux !

RICHARD. Oui, je sais, c'est une drogue. Je ne peux plus m'en passer, je recommence chaque jour. Typique d'un malade.

MME POMMERAY. A mon avis vous ne savez même plus pourquoi vous lisez. ¹⁰¹⁴

Dans un cheminement interrogatif, la mère de Diane par sa complicité avec sa fille, questionne implicitement Richard sur son attention réduite à l'endroit de sa dulcinée et au profit des journaux. Par une forte utilisation des points d'exclamation, l'artiste dénonce l'émotion et la solidarité féminine qui entourent cette réplique. Avec une réponse innocente, Richard en a approuvé de manière à catalyser la sympathie entre les deux personnages. Pourtant Diane et sa mère n'attendaient que sa réponse pour tirer des conséquences. Madame Pommeray de dire : « à mon avis vous ne savez même plus pourquoi vous lisez ». ¹⁰¹⁵

Pour elle, Richard aurait perdu la conscience sur l'essentiel : l'amour de sa femme. Il aurait remplacé cela par un attachement fou aux journaux. Ces deux complices pensent que Richard n'aime plus sa femme. Elles n'ont plus emprunté la communication parabolique. Elles demandent ouvertement à Richard, qui affirmera par orgueil que : « *Nous ne sommes plus comme avant. L'amour s'est-estompé. Je voudrais que ce ne soit pas ainsi, or ma volonté n'y peut rien, toute ma bonne volonté...* ». ¹⁰¹⁶L'auteur choisit de clôturer cette réplique par les points de suspension démontrant le caractère infini ou double de cette prise de parole. Nous comprenons que derrière la tentation de la femme et l'orgueil de l'homme, l'amour risque se détériorer. Il est vrai qu'ils vont se séparer au risque de briser trois cœurs à la fois. Cela ressort dans la réplique de Richard : « *c'est à mon tour d'être aussi courageux que toi... [...] Cessons*

¹⁰¹³-Sigmund, Freud, 1923, cité par Jacques, Atlan, *Essaie sur les principes de la psychanalyse*, Op.Cit., p17.

¹⁰¹⁴-Idem.

¹⁰¹⁵-Idem.

¹⁰¹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.25.

de jouer : séparons-nous ». ¹⁰¹⁷L'irréparable est annoncé sans toutefois penser à la conséquence. Cette scène ressemble à la situation de *La chèvre de Monsieur Séguin* ¹⁰¹⁸qui revendiquait la liberté, celle qui la détruira plus tard dans la montagne.

Cette décision est dissimulée, car Madame Pommeray n'est au courant de rien puisque l'on sait d'emblée que la conséquence risque d'être dévastatrice. Les deux personnages sont obligés d'actionner leur « *mauvaise foi* ». ¹⁰¹⁹Ils vont désormais vivre dans un embarras que l'auteur dénonce par une fausse lumière : « *Dans une rue mal éclairée, entre les ponts routiers et les voies pour camions, à la lisière grondante de la ville, une jeune femme se tient debout, appuyée au mur sous la lumière sale d'un néon* ». ¹⁰²⁰Éric-Emmanuel Schmitt mentionne encore le feu pour exprimer sa conscience (le « *moi* »), ¹⁰²¹dans la perception de la situation qui prévaut. Il signifie que nous sommes là, dans un éclairage anormal. Dans le premier cas, l'adjectif « *mal* » précède « *éclairée* » marquant sa subjectivité sur la fausse décision de ces protagonistes. Dans le deuxième cas, l'expression de « *la lumière* » est suivie de l'adjectif « *sale* » allant toujours dans le sens de l'interprétation précédente. Cette maladresse va favoriser la mort de Madame Pommeray, mère de Diane qui aimait fondamentalement Richard. C'est la raison pour laquelle nous avons parlé de liberticide dans ce cas. Le soupçon, l'expression de la liberté de penser, l'orgueil a conduit à l'irréparable.

¹⁰¹⁷- Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.26.

¹⁰¹⁸-Alphonse, Daudet, 1869, cité par Roger, Ripoll, 1981, in *Alphonse Daudet, œuvre tome 1*, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », p.127.

¹⁰¹⁹-Jean-Paul, Sartre, *L'être et le néant*, Op. Cit., p.17.

¹⁰²⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., p.31.

¹⁰²¹-Sigmund, Freud, 1922, cité par Jacques, Atlan, *Essai sur les principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.17.

Conclusion

L'organisation des arguments satiriques qui composent le conflit schmittien a posé le problème de la valeur de la guerre dans le théâtre de l'auteur. Nous avons remarqué plusieurs images qui devraient le plus souvent éduquer le monde à la construction d'une paix durable. Le vocabulaire de la Deuxième Guerre mondiale irrigue ses textes et représente en même temps un souvenir triste lié à la chute de l'humanité. À ce titre, il en a relevé les causes métaphysiques des confrontations mondiales qui reviennent de manière redondante. Le sadisme de Satan en est une. Pour cela, il a infiltré les domaines de la fierté humaine afin de mieux asseoir son efficacité. Nous avons d'abord exploré les signes d'une guerre eschatologique sous les cendres de la Deuxième Guerre mondiale. Cet esprit a beaucoup nourri l'axe satirique de l'artiste qui s'inquiète devant l'ultra modernisation de l'industrie de la destruction massive. C'est la raison pour laquelle il a enfin schématisé quelques leçons philosophiques conduisant à la régulation spirituelle des situations belliqueuses qui semblent avancer à grands pas.

Ce chapitre présente un intérêt social et géopolitique, car il souligne avec insistance des mesures préventives d'une future guerre mondiale. Cette trajectoire dramatique nous guide de manière appuyée vers la recherche de la personnalité de cet écrivain.

**TROISIÈME PARTIE : ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT,
ÉCRIVAIN DE SON DRAME**

On parle généralement de la condition humaine dans l'environnement littéraire lorsqu'il est question des sujets tels que le sens de la vie ou encore les problèmes moraux, liés au contexte et à l'époque historique. Il permet une lisibilité des caractéristiques, événements majeurs et situations qui composent l'essentiel de l'existence de l'homme tels que la naissance, la croissance, l'aptitude à ressentir les émotions ou à former les aspirations. Dans son oeuvre dramatique, Éric-Emmanuel Schmitt propose une palette de réflexions qui débouche sur des conflits et la moralité construite sur la base de la promotion de l'épanouissement de l'humanité. Un tel projet passe par des stratégies symboliques organisées autour de ses lectures et aussi de ses expériences individuelles.

Nous avons constaté dans les parties précédentes que l'auteur a pris soin de manipuler perspicacement les différentes facettes de la confrontation afin de dégager sa portée sur le sens de l'existence. Analysé comme élément thématique, et aussi comme canon esthétique qui rentre dans la philosophie théâtrale de l'artiste, il constitue un levier sur lequel le dramaturge s'appuie pour proposer une visibilité optimiste de certaines difficultés contemporaines. Une telle orientation pose le problème de ses enjeux dans l'opération de construction d'une paix durable. C'est dans cette optique que nous cherchons à comprendre quels peuvent être les aspirations du conflit dans le texte de cet auteur ? Cette interrogation dégage l'hypothèse centrale suivante : l'esthétique du conflit reposerait sur plusieurs aspects sociaux et psychologiques. Le dramaturge a misé sur son expérience personnelle, ses passions et la sagesse des mythes pour refuser tout pessimisme lié à la gravité des situations conflictuelles. Pour ce faire, il tente de proposer une reconfiguration des images mythiques afin de renouveler l'optimisme qu'il promeut.

Cette partie de notre recherche aura un double objectif ; elle permettra d'abord de déterminer le mythe personnel de l'écrivain, en explorant la trajectoire de ses textes (de la source d'inspiration jusqu'à la réception). Ensuite elle aura aussi une mission vérificative, car elle va s'atteler à confronter la biographie de l'auteur avec ses réalités textuelles. Pour parvenir à cette tâche, nous nous appuierons sur le troisième niveau d'étude de la psychocritique. Il est axé sur la troisième et la quatrième étape de l'analyse selon Charles Mauron. La recherche du mythe de l'auteur est directement liée à la vérification biographique. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes proposé de condenser ces entités afin d'équilibrer notre plan. Cette orientation nous suggère une démarche hypothético-déductive établie sur trois chapitres distincts. Nous explorerons d'abord les différentes reconfigurations des mythes apparaissant dans les textes schmittiens, puis nous examinerons le concours de l'art rhétorique du conflit (le triptyque *Ethos*, *Pathos*, *Logos*) d'Éric-Emmanuel Schmitt sur la promotion d'une moralité

mondiale rassurante. Enfin, nous procéderons à la confrontation de l'Œuvre de l'artiste avec les circonstances importante de sa vie afin de vérifier les informations découvertes à travers les chapitres précédents.

CHAPITRE VII : MYTHES ET IDENTITÉS

Introduction

L'écriture théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt propose une variation qui se fait sur la typologie contextuelle en lien avec la thématique, l'espace et le temps qui alternent entre questionnement, épopée et dramaturgie. Analyser ce schéma est une tentation qui favorise le balayage interne d'une structure complexe. De ce fait, l'ouverture de l'auteur permet l'investigation de l'antique, de l'utopique et du sacré.

Son texte endosse une aptitude stylistique en rapport avec les mythes qui transpercent son imaginaire. Telle une nécessité, la mythologie enveloppe l'esprit dramatique de l'écrivain en parant l'ensemble de la représentation d'une intuition symbolique. L'insertion du mythe dans la créativité de l'artiste semble insister sur le fondement d'une option qui découlerait d'un besoin discursif en rapport au contexte. Le métissage littéraire serait une déclinaison du subconscient qui s'appuie sur une genèse sacrée.

Le dramaturge revêt la dimension sacrale du mythe en nous invitant dans un voyage imaginaire, au rêve enchanteur et à la spéculation du réel. Dans cette perspective, il se réfère sur des mythes pour proposer une reconstruction de l'histoire. C'est la raison pour laquelle il s'est appuyé sur les défis contemporains pour forger une épaisseur contextuelle solide. L'allégeance référentielle aux figures mythiques se rattache à une onomastique, tantôt à une orientation personnelle vraie et relative à l'ancrage social et historico-culturel de son théâtre. Roger Cailliois déclare dans son ouvrage *Le Mythe et l'Homme* que : « *Tous ont resserré autour des mythes un filet de détermination aux mailles de plus en plus fines, mettant en lumière les conditions de leurs genèses ; qu'elles vomissent de la nature, de l'histoire, de la société ou de l'homme* ». ¹⁰²² L'artiste a, de ce fait illuminé certaines figures mythiques en les embaumant d'une originalité et d'une singularité.

De l'*Odyssée* à *Orphée*, passant par *Don Juan*, *Narcisse*, *Eros/ Thanatos*, pour arriver à *Antigone*, l'auteur amplifie l'aventure mythique en rapport avec le contexte social et historico-culturel. L'interférence des canons dramatique nous fait chuter vers une authenticité figurative. L'union entre la fiction et le réel pose le problème de la reconfiguration du mythe chez l'artiste. Dans cette optique, nous voudrions comprendre : sous quelle apparence se présentent les figures mythiques chez Éric-Emmanuel Schmitt ? Cette interrogation fait émerger l'hypothèse de

¹⁰²²-Roger, Cailliois, 1938, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, PP. 19-20.

recherche suivante : Le mythe promet un processus spéculaire homogène dans le texte de l'auteur.

Ce chapitre a pour but de déceler les différentes métamorphoses qui encadrent le déploiement mythique dans les textes schmittien. Notre objectif est de déterminer la touche personnelle de l'artiste dans la réécriture des différents mythes. Cette opération pourrait ouvrir un chemin à la compréhension du « *mythe personnel de l'auteur* ». ¹⁰²³Pour y parvenir, nous nous référerons à la démarche hypothético-déductive. À ce titre, nous organiserons cette section de notre recherche en trois parties distinctes (identification des mythèmes, étude de la narrativité et étude de la leçon qui s'en dégage). La première nous permettra de repérer et classer les différentes figures mythiques qui se dégagent de la représentation dramatique, la deuxième partie sera axée sur l'étude de la narrativité de ces dernières. Enfin, la troisième étape nous permettra d'explorer les leçons qui découlent des opérations précédentes.

I. LES FIGURES MYTHIQUES : REPRÉSENTATIONS ET ENJEUX

Le mythe recèle d'innombrables définitions parfois confusionnelles. Il sera opportun pour nous d'explorer quelques-unes afin de saisir sa quintessence et envisager une analyse prometteuse. Toutefois, dans un monde où la confusion tient communément lieu de profondeur, ¹⁰²⁴l'inspiration mythique sillonne dans la sphère de la création littéraire.

Mircea Éliade a abordé la question du mythe dans *Aspect du Mythe*. Il en résulte qu'il serait difficile de découvrir une définition du mythe autour de laquelle tous les savants en sont unanimes. De prime abord, le mythe « *est une réalité culturelle entièrement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires* ». ¹⁰²⁵Ensuite, Mircea Éliade ajoute que :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un évènement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencement ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. ¹⁰²⁶

Roland Barthes quant à lui, souligne la définition du mythe dans *Mythologies*. Pour lui, c'est « *un système de communication, c'est un message. On voit par-là que le mythe ne saurait*

¹⁰²³-Charles, Mouron, *Des Métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Op. Cit., p.242.

¹⁰²⁴-Roger, Caillois, *Le mythe et l'homme*, Op. Cit., p.179.

¹⁰²⁵-Eliade, Mircea, 1963, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, p.16.

¹⁰²⁶-*Ibid.*, PP.16-17.

être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme ».¹⁰²⁷ Selon cet auteur, le mythe relèverait de la sémiologie. Il revient aussi sur ce que Claude Lévi-Strauss avait entrepris : « De nos jours, dans son analyse de la structure du mythe, Lévi-Strauss a déjà précisé que les unités constitutives de discours mythiques (mythèmes) n'acquièrent de signification que parce qu'elles sont groupées en paquets et que ces paquets eux-mêmes se combinent [...] ».¹⁰²⁸

Gilbert Durant propose par ailleurs une définition plus technique de la révélation mythique. C'est ainsi que le mythe « est un ensemble dynamique de symboles, d'archétypes, et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en un récit ».¹⁰²⁹ Il marque un dépassement d'une seule acception pour représenter des facettes multiples et contextuelles.

I.1. Le mythe de *Don Juan*

Dans l'univers du mythe, *Don Juan* est une des figures les plus légendaires. Il apparaît pour la première fois au XVII^e siècle dans une pièce de Tirso de Molina. Les éléments surnaturels ont joué un rôle déterminant dans l'inscription de cette fable dans l'imaginaire collectif, ainsi que la récupération d'un thème moral. Au fil des siècles, la légende de *Don Juan* connaîtra des mutations et adaptations littéraires. Parmi les auteurs qui l'ont repris, nous pouvons citer Dorimond, Thomas Corneille, Carlo Goldoni, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, Honoré de Balzac, Alfred de Musset, André Dumas, José Zorilla, Charles Baudelaire, Alice Delphine Tang, Guillaume Apollinaire, et Molière qui inspire fortement Éric-Emmanuel Schmitt.

Dans *La nuit de Valognes*, le dramaturge ressuscite *Don Juan* vieillit qui doit assister à un procès afin de rencontrer la conséquence punitive de ses actes révélés dans l'extrait ci-dessous.

L'orage redouble dans la nuit noire.

LA COMTESSE (*pense avoir compris et demande avec espoir*). Mais qui ?

LA DUCHESSE. Celui qui est lui, peint sur ce portrait, que vous avez vu en entrant et que vous évitez de regarder depuis que je vous parle, celui auquel vous pensez sans cesse pendant que je débite mes sottises : Don Juan.

LA COMTESSE. Don Juan !

MADAME CASSIN. Mon Dieu !...

LA RELIGIEUSE. Mais Madame la Duchesse...

¹⁰²⁷-Roland, Barthes, 1957, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, p.193.

¹⁰²⁸-Roland, Barthes, 1977, *Poétique du Récit*, Paris, Editions du Seuil, p.14.

¹⁰²⁹-Gilbert, Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Op. Cit., p.64.

LA DUCHESSE. C'est pour cela que nous sommes ici, comme l'a compris tout de suite ma chère Aglaé. Car voici celles que j'ai convoquées ici ce soir : les victimes de Don Juan.

MADemoiselle DE LA TRINGLE, LA RELIGIEUSE, MADAME CASSIN, (*tous les trois ensembles*). Quoi ? Mais pas du tout ! De quoi parlez-vous ? C'est une honte. Je n'ai rien à voir avec ...

La scène s'apprête à recevoir une action importante.

LA DUCHESSE. [...] Ce soir, Don Juan va venir. Il ne sait rien, il croit se rendre à un bal, mais nous, cinq femmes, cinq femmes qu'il a bafouées, cinq femmes défaites que la mémoire torture, que passé supplice, cinq femmes ici ce soir le jugeront et le condamneront (*Ferme*) Cette nuit nous jugerons le procès de Don Juan.

LA RELIGIEUSE. Nous le jugerons ?

MADAME CASSIN. Et le condamnerons ?

LA COMTESSE. À quoi ?

LA DUCHESSE. À séparer.¹⁰³⁰

L'auteur s'est appuyé sur le mythe de *Don Juan* pour explorer les questions identitaires contemporaines. Cette figure mythique est exploitée ici du point de vu symbolique. Il se réfère de cette dernière pour briser certaines fausses idées qui se sont de plus en plus ancrées dans les esprits. L'identité séductrice de *Don Juan* est toujours évoquée dans sa démarche. C'est un autre mytheme qui ressort dans *Le Libertin* sans toutefois évoquer directement le nom de *Don Juan*. Le thème de la séduction est abordé par l'auteur sous plusieurs angles. Le nom et le caractère de ce personnage légendaire constituent un point d'appui pour lui. Dans *Le Libertin* par exemple, la question de la séduction reste l'idée centrale de la pièce. Seulement, il y a une alternance de l'instinct séducteur entre les genres. C'est la femme qui porte le libertinage tel qu'on peut lire.

MME DIDEROT (*à moitié convaincue*). Tu t'en tireras toujours hein ? (*Un temps*). Remarques que c'est pour cela que tu m'avais plu, il y avait un plus beau parleur, on t'appelait « Bouche d'Or » (*un temps*) C'est vrai, pour une femme, ce n'est pas très important le physique d'un homme.

DIDEROT. Je te remercie !

MME DIDEROT. Enfin, toujours est-il que, ce matin, je m'estimais beaucoup plus cocue que la normale et j'ai décidé qu'il fallait que cela cesse. Puisque tu m'aimes encore un peu...

DIDEROT... Beaucoup ...

MME DIDEROT... tu vas me promettre de t'arrêter ?

L'opposition reste visible.

DIDEROT. Non. M'arrêter serait contre nature.

¹⁰³⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La nuit de Valognes*, Op. Cit., PP. 26-27.

MME DIDEROT. Un peu de chasteté, c'est comme un jeûne, ça ne peut faire que du bien à la santé.

DIDEROT. Du tout, je vécus la chasteté du Catalogue des Vertus. Enfin, conviens qu'il n'y a rien de si puéril, de si ridicule, de si absurde, de si nuisible, de si méprisable que de retenir en soi tous ces liquides, non ? Ils montent à la tête. On devient fou.¹⁰³¹

Le Donjuanisme (frivolité) irrigue les pièces d'Éric-Emmanuel Schmitt. Il le manipule aisément en fonction du nœud dramatique qu'il envisage. Dans *Le Libertin*, c'est une figure allégorique qui illustre parfaitement la Philosophie qu'il promeut. L'errance sexuelle se manifeste de plus en plus dans ses textes. Il l'utilise (*La Nuit de Valognes*) tantôt comme la cause du nœud théâtral, tantôt comme le sujet de la pièce (*Le Libertin*), ou encore comme une situation opposante, car le libertinage empêche certains personnages de s'épanouir. Dans *La Tectonique des sentiments* par exemple, Diane soupçonne l'infidélité de Richard. Ce sentiment est le déclenchement de l'action qui construit cette œuvre.

1

Chez Diane

Tout commence par un baiser.

L'homme garde la femme enlacée contre lui.

Debout, ils s'embrassent de façon longue, soutenue.

Puis l'homme détache ses lèvres et murmure avec douceur.

RICHARD. Je reviens.

Au geste qu'elle a pour le retenir, on devine qu'elle souhaiterait que leurs caresses durent davantage.

Il insiste avec grâce.

RICHARD. Cinq minutes ?

On dirait qu'il négocie

[...]

D'un sourire résigné, elle consent à son départ.

DIANE. Va...¹⁰³²

Diane soupçonne son amant d'infidélité. Elle croit que son détachement momentané est la preuve tangible de ces allégations. C'est la raison pour laquelle elle décide de se venger contre lui. Elle pense qu'à travers son libertinage, il serait mieux piégé. À ce titre, elle propose

¹⁰³¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., PP.234-235.

¹⁰³²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., PP.9-10.

une mise en scène de la séduction de Richard aux prostituées (Elina et Rodica) telle que l'auteur le fait valoir dans le dialogue suivant :

Diane vient avec Elina et Rodica

Les deux femmes sont habillées de manière respectable, ce qui vieillit Rodica en lui donnant des aires de rombière, mais qui rend Elina encore plus irrésistible.

DIANE (à voix haute). Entrez, entrez.

RODICA. C'est gentil de votre part, Madame Pommeray.

DIANE. Allons, allons, on croirait que je fais un effort...

RODICA. Nous ne fréquentons pas grand monde depuis que nous sommes installées à Paris.

Nous assistons à la rencontre de deux groupes diamétralement opposés du point de vue social.

Richard apparaît.

RICHARD. Bonsoir.

Les deux Roumanies frémissent, comme des prudes qui seraient gênées pas l'irruption d'un homme. Elles se relèvent, confuses.

RODICA. Nous vous dérangeons alors que vous êtes en famille...

ELINA. Nous allons vous laisser...

RODICA. Nous ne voulons pas vous importuner...

Richard rompt les prestations.

RICHARD. De tout.

Il dévisage Elina. Découvrir cette jeune beauté, freine soudain son impatience. Il sourit.

Richard. J'exige des présentations en règles.¹⁰³³

Le Donjuanisme de l'artiste soulève la question de l'usure du monde. Il expose le bouleversement d'une vie qui n'a jamais paru aussi solide qu'aujourd'hui. La séduction occupe une place considérable dans la construction dramatique de l'auteur. Dans le dialogue sus-cité, la fascination est un argument qui anime le conflit schmittien. La réussite de la mise en scène des jeunes (Diane, Elina et Rodica) constitue un coup de théâtre. Tout fonctionne comme prévu et la seule surprise de cette partie est que Rodica est sortie du jeu organisé pour tomber sincèrement amoureux de Richard. Le dramaturge manipule l'éblouissement pour souligner la quête amoureuse devenue désespérante et désespérée. La séduction masculine cesse d'être pertinente. Michel Meyer souligne aussi que : « *Don Juan va se rendre compte que les femmes qu'il a séduites ne peuvent plus être considérées comme indifférenciées. La quête de la séduction qui l'anime et même qui le définissait, cesse d'être pertinente* ». ¹⁰³⁴ L'auteur est

¹⁰³³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.62.

¹⁰³⁴-Michel, Meyer, Éric-Emmanuel, Schmitt ou les identités bouleversées, Op. Cit., p.23.

traversé par le souci du côté problématique de l'existence. En insistant sur l'usure du sentiment amoureux, il transcende les pensées arrêtées pour proposer un voyage spirituel tel L'odyssée.

I.2. L'odysséen

L'odyssée est un mythe de la Grèce antique attribué à l'aède Homère, qui l'aurait composée après l'Iliade. Sa réalisation remonte vers la fin du VIII^e siècle avant Jésus Christ. Il a inspiré un grand nombre d'œuvres littéraires et artistiques au cours des siècles. Il est devenu par antonomase un nom symbolisant « *un récit de voyage, plus ou moins mouvementé et rempli d'aventures singulières* ». ¹⁰³⁵

Il est difficile d'ignorer l'efflorescence des traces de l'odyssée dans le théâtre de l'auteur. Elles nous font voyager au cœur de l'humanisme avec les résonances de la pléiade. Dans *La trahison d'Einstein* par exemple, l'idée d'un voyage clandestin et difficile transperce la pièce. Dès le début de la pièce, deux situations dramatiques s'entremêlent. Nous sommes en plein aboutissement d'une aventure tumultueuse et marquée par un dilemme qui semble définir l'avenir d'un monde en pleine guerre. Dans la scène augurale, on peut le voir.

1

Une fin d'après-midi, dans le New Jersey, au bord d'un lac.
Tandis que le soleil dore l'horizon de teintes cuivrées, un homme, assis sur le sol, se prépare un repas frugal avec du pain, du Jambon, des cornichons.
C'est un vagabond. En sandales, couvert d'habits froissés, douteux, son sac à dos posé dans l'herbe, il regarde ce qui se passe au loin.
Ce qu'il voit- et qui l'amuse- nous échappe.
Lorsque l'action qu'il fixe amène ses yeux à se trouver vers la droite, Einstein entre.
En ce jour de 1934, Albert Einstein a cinquante-cinq ans.

Un portrait physique illustre la didascalie d'illustration.

Cheveux hirsutes, ample chemise, pantalon en lin, sans chaussettes dans ses chaussures, il rivalise de négligence vestimentaire avec le vagabond.
Descendant, trempé de sou voilier, il s'ébroue sur la berge. Après un sourire avec Le vagabond, il extrait une serviette de sa besace de sportif. ¹⁰³⁶

Les marques du personnage d'Ulysse traversent cette didascalie et c'est pour cela que nous considérons cette partie comme un récit épique. Einstein présente les caractéristiques propres à Ulysse dès l'entame de la pièce. L'artiste propose une illustration de la difficulté rencontrée par Einstein dans son voyage. On peut bien voir à travers « *ses cheveux hirsutes,*

¹⁰³⁵-Collectif, 2009, « *odyssée* » [archives], Trésor de la langue française informatisé, (consulté le 03 juillet, 2022).

¹⁰³⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 7-8.

ample chemise [...] sans chaussettes dans ses chaussures, il rivalise de négligence vestimentaire avec le vagabond ». ¹⁰³⁷La deuxième guerre mondiale remplace valablement la guerre de Troie. L'errance est exprimée au cadre spécial qui fait figures d'une vulgarité qui insinue la souffrance d'un expatrié qui n'a pas d'abri. L'obstination d'un retour à la patrie s'entremêle au problème d'intégration tel qu'il figure dans l'échange ci-dessous.

LE VAGABOND. En face d'Hitler et de ses bataillons de nazis, je ne voudrais pas être un juif Allemand

EINSTEIN. Justement ce que je suis. (*Un temps*) Ou plutôt ce que j'étais... j'ai acquis la nationalité Suisse.

LE VAGABOND. Et juif ? On peut se débarrasser de ça ?

EINSTEIN. À ma naissance, sur mes papiers d'identité, il y avait inscrit « citoyen allemand de confession juive ». Cela m'amuse : Je me demandais s'il existait un type d'incroyance qui permettait de cesser d'être juif.

[...]

LE VAGABOND. « Juifs interdits de travail », « juifs détraqués », « juifs arrêtés » ... Vous avez eu raison de mettre un océan entre Hitler et vous. Ici dans le New Jersey, vous ne craignez rien. ¹⁰³⁸

Le voyage d'Einstein sur mer est marqué par plusieurs obstacles. Dans son aventure, il a également rencontré plusieurs personnages historiques (Roosevelt, Hitler, O'Neill) qui remplacent les personnages mythologiques rencontrés par Ulysse dans le mythe originel (la nymphe Calypso, la princesse Nausicaa, les cyclopes, la magicienne Circé et les sirènes). Éric-Emmanuel Schmitt a raffiné le mythe abordé dans *Ulysse from Bagdad*, et l'a représenté en filigrane dans un style ironique afin d'insinuer un scénario moderne.

La construction du poème original repose sur trois moments principaux : nous avons la Télémachie (chant I à IV), les récits d'Ulysse chez Alcinoos (chant V à XII) et la vengeance d'Ulysse (chants XIII à XXIV). Le dramaturge s'est beaucoup plus inspiré de la narration d'Ulysse pour construire son dialogue. Le vagabond joue le rôle de l'adjuvant dans cet échange, car il facilite les différentes descriptions d'Einstein par des procédés interrogatifs. Ce choix propose une rétrospection sur l'affrontement entre *Eros/Thanatos*.

¹⁰³⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.8.

¹⁰³⁸-*Ibid.*, pp.37-39.

I.3. La reconfiguration d'*Eros/Thanatos*

Le théâtre schmittien se résume à l'affrontement du bien et du mal. Sa création se nourrit d'ingéniosité et se dresse afin d'aiguiser toute curiosité. L'amour et la mort irriguent le centre de son œuvre dramatique. Dans le mythe originel, *Eros et Thanatos* sont deux divinités de la Grèce antique qui ont été popularisées par leur association proposée par Sigmund Freud. La coexistence repose sur deux types de pulsions (pulsion vie et pulsion mort).

L'auteur ne cesse d'ébranler le versant mythique de sa représentation théâtrale. Si *Eros*, dieu grec de l'amour est devenu cupidon, chez les Romains, ils évoquent plutôt l'amour charnel, l'érotisme dans la tradition française. Le texte de cet artiste est traversé par le sentiment amoureux. Dans *La Tectonique des sentiments*, le dramaturge manipule l'amour avec une certaine ingéniosité, constituant le point focal de la pièce. Après moult péripéties, on retourne à la même situation de départ avec des leçons importantes qui reconfigurent ce concept.

Epuisée, elle s'assoit

Triché, Richard s'assoit à côté d'elle

RICHARD. La tectonique des sentiments

DIANE. Pardon ?

RICHARD. La tectonique des sentiments. Rappelle-toi, nous en avons parlé un soir. Les sentiments se déplacent comme des croûtes qui forment la terre. Lorsqu'ils remuent, les continents entraînent des frottements, des raz de marée, des éruptions, des tsunamis, des tremblements... c'est ce que nous venons de vivre.

DIANE. Par orgueil, par précipitation, j'ai bousculé les plaques et provoqué une catastrophe.

Le regret alimente ce dialogue.

RICHARD (*lui saisissant la main*). Voila ! C'est fini. Maintenant, c'est l'accalmie.

DIANE. Non, Richard, les plaques flottent, se déplacent à la surface, mais le moteur de collision subsiste, le jeu qui monte des profondeurs, la surchauffe radioactive, la fusion contrainte. (*Avec violence*) Même si je refusais d'éprouver des émotions, je ne cesserais pas de les subir. Tant que, j'aurai un cœur...

Elle n'ose continuer sur ce ton et rejette la tête en arrière

DIANE. Je ne t'aimais pas.¹⁰³⁹

Techniquement, l'auteur met en scène une collision entre *Eros/Thanatos* (l'amour et la mort). Selon la philosophie platonicienne l'amour entre deux individus évoque l'amitié comme le cas de Znorko et Larsen. À ce niveau, il évoque essentiellement les jeux sexuels, la séduction en scène dans l'épilogue entre Diane et Richard. Le duo *Eros/Thanatos* est devenu un désir

¹⁰³⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., PP. 164-165.

inconscient qu'aurait chaque personne ayant atteint le stade phallique. Dans *Le complexe d'œdipe*,¹⁰⁴⁰ Sigmund Freud résume ce duo autour du désir inconscient qu'aurait un enfant ayant atteint le niveau phallique, d'avoir des rapports sexuels avec son parent de sexe opposé (*Eros* sur la forme de l'inceste) et de vouloir la mort du parent du même sexe, devenu son rival (*Thanatos* sous la forme du parricide).

Dans *Hôtel des deux mondes*, le dramaturge a également mis *Eros/Thanatos* en scène à travers une zone tampon qu'il crée entre la vie et la mort. On voit un réel tiraillement entre ces deux entités. Le suspens entoure ce duel historique et on ne peut pas définir qui entre les deux figures dominera sur l'autre tel qu'envisage l'extrait qui suit.

LE DOCTEUR S... tous les hommes et les femmes qui occupent une chambre ici sont en train de vivre des heures cruciales sur terre. Veilles par des médecins, des infirmières ou leurs familles, infiltrés de tuyaux, de sérum et d'électrodes, ils sont dans ce que là-bas vous appelez coma. C'est-à-dire, entre la vie et la mort. C'est-à-dire ici

Elle le ramène vers les fauteuils. Il est devenu somnambulique.

LE DOCTEUR S... c'est ici que vous devrez attendre, à Hôtel des Deux Mondes. Ici, vous êtes délivrés des douleurs que votre corps endure là-bas.¹⁰⁴¹

L'artiste a fortement travaillé sur l'évolution humaine, il a insisté sur le conflit-intrapsychique qu'il tend à réguler par la création d'une zone neutre. *L'Hôtel des deux mondes* propose une opposition vie/mort vue sous l'angle d'une interpellation. Il fait de cette confrontation un événement important de la survie et de la paix individuelle. On peut bien voir que le coma est évidemment un espace de non-vie et de non-mort permettant d'envisager une attitude optimiste de la vie à travers l'autosuggestion.

Dans *Variations Enigmatiques*, l'écrivain valorise ce duo sous l'image d'une fable étiologique. Znorko, toujours amateur de formules paradoxales, usant d'un bel oxymore, affirme que : « *je hais l'amour* ». ¹⁰⁴² Son refus de l'amour est justifié par le mélange des sentiments et de la sexualité exprimés par une fable, une légende, un tout qui a tout du mythe. Znorko réécrit dans le mythe de l'âge d'or, remplissant le vide des récits antiques et bibliques concernant les pratiques amoureuses. Les étapes de l'évolution humaine restent clairement marquées. Le style emprunte au mythe d'*Eros/Thanatos* un vocabulaire concret, ses comparaisons, l'usage de la répétition montrent ouvertement le sens des initiatives courageuses et libératrices.

¹⁰⁴⁰-Sigmund Freud, *Le complexe d'Œdipe*, Op. Cit., p.38.

¹⁰⁴¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.53.

¹⁰⁴²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques*, Op. Cit., p.166.

I.4. La réécriture d'Antigone

Dans la mythologie grecque, Antigone est la fille d'Œdipe, roi de Thèbes et de la reine Jocaste. Elle est aussi la sœur d'Étéocle, de Polynice et d'Ismène. Son oncle Créon, frère de Jocaste est le père de son fiancé Hémon. Elle est caractérisée dans le récit originel par un refus de soumission à l'organisation sociale préétablie. Dans l'imaginaire schmittien, nous repérons les marques de la transgression accompagnées par les valeurs d'amitié et de pitié sur lesquelles repose l'humanisation que l'auteur promeut.

Dans *La Nuit de Valognes* par exemple, les femmes mises en scène refusent de se soumettre à la domination historique de *Don Juan*. Elles ont pris l'initiative de le convoquer à un procès afin de sortir de l'arbitraire. Quand Sophocle parle de « *partager l'amour sur la haine* », ¹⁰⁴³On le comprend en observant le comportement de ces femmes. Michel Meyer parle d'« *identité bouleversées* ». ¹⁰⁴⁴Elles veulent restaurer leurs dignités en mettant *Don Juan* devant ses responsabilités. Dans cette démarche, il changerait son identité. À ce titre, le contentieux serait vidé tel qu'on peut lire dans le dialogue ci-dessous :

LA DUCHESSE. [...] Cette nuit, nous ferons le procès de Don Juan.

LA RELIGIEUSE. Nous le jugerons ?

MADAME CASSIN. Et le condamnerons ?

LA COMTESSE. À quoi ?

LA DUCHESSE. À réparer. ¹⁰⁴⁵

Ce dialogue propose un épisode de débat entre les femmes de Valognes sur le changement du cours de l'histoire. Si Antigone dans le mythe originel fait figure de la rupture, on lit dans l'échange de ces dernières l'organisation d'une rupture à travers les opérations de justices. Si chez Jean Anouilh, Antigone est soupçonnée de comploter contre Créon, on peut aussi voir ce caractère chez les femmes de Valognes qui se sont décidé de punir *Don Juan*. Seulement, chaque femme s'engage à trahir subtilement ses partenaires, en commençant par la Duchesse qui « *rajuste sa toilette* ». ¹⁰⁴⁶Dans *La Tectonique des sentiments*, Éric-Emmanuel Schmitt renoue avec l'Antigonesque dans ce qu'il appelle changement de la condition féminine.

¹⁰⁴³-Sophocle, 1881, *Antigone*, Paris, Librairie Hachette et Cie, p.17.

¹⁰⁴⁴-Michel, Meyer, Éric-Emmanuel, Schmitt ou les identités bouleversées, *Op. Cit.*, p.1.

¹⁰⁴⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, *Op. Cit.*, p.27.

¹⁰⁴⁶-*Ibid.*, p.33.

DIANE. Lorsque j'ai fini mes études, presque seule femme au milieu de tant d'hommes, je me suis juré, si je réussissais en politique, de travailler sur la condition féminine.¹⁰⁴⁷

Tout comme Antigone a décidé de rompre avec la prédiction des dieux, nous voyons ce caractère chez Diane qui se propose pour projet politique l'établissement de l'équilibre entre les genres. Cette image est un mytheme qui n'a pas manqué de nous ramener vers l'idée de la modernisation d'Antigone. L'auteur manipule le courage de ses personnages tel qu'on risquerait confondre Antigone à Eurydice.

I.5. La redynamisation d'Orphée

Le mythe d'Orphée trouve son origine dans la mythologie grecque. C'est un héros qui symbolise pour la plupart l'engagement amoureux fondé sur le sauvetage de la dulcinée. L'auteur a pris le soin de redynamiser ce mythe en mettant en avant les vices et les vertus morales de l'homme contemporain. Tout comme dans le mythe originel, il donne une certaine valeur à l'amour. C'est en principe un vecteur de courage et de sacrifice.

La mort d'Eurydice est incarnée dans *Hôtel des deux mondes* par un cadre mystérieux qui nous rappelle « *Huis clos* »¹⁰⁴⁸ et l'enfer de Jean-Paul Sartre. L'instinct régulationniste de ce dramaturge nous situe dans un creux qui ressemble à un purgatoire, où l'on ne sait s'il va en enfer ou au paradis. Cet hôtel est en réalité un lieu de transit des comateux qui se battent pour éviter la mort. Cette situation est caractérisée par la dissociation du corps et de l'esprit. Michel Meyer le fait valoir en ces mots :

Chacun est à la fois mort et vivant, l'esprit et le corps sont dissociés. Les différences sociales, la vie qu'on a menée, sont passées au crible par chacun et l'absurdité éclate bien souvent au regard de cette mort qui va tout anéantir rendant dérisoire ce qui semblait essentiel auparavant.¹⁰⁴⁹

L'absurdité et le suspense qui encadrent les personnages de cet hôtel présentent une panique conséquente. L'expérience du départ de Marie a fortement renforcé cette situation. La capacité inventive de l'écrivain a donné à cette scène une tonalité ambivalente. Tantôt on sent une tristesse, tantôt on est abusivement amusé. Mais le suspense reste intact.

Une violente sonnerie retentit. Tous sauf Julien, ont un mouvement d'effroi.

JULIEN. Que se passe-t-il ?

LE DOCTEUR S... Fait irruption, traverse la pièce, constate qu'un voyant lumineux clignote au rouge sur le tableau de bord invisible.

¹⁰⁴⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.33.

¹⁰⁴⁸-Jean-Paul, Sartre, *Huis Clos*, Op. Cit., p.192.

¹⁰⁴⁹-Michel, Meyer, Éric-Emmanuel, Schmitt ou *Les identités bouleversées*, Op. Cit., p.58.

LE MAGE. Un de nous va partir.

JULIEN. Mais où ? En haut ou en bas ?

Cette question signale l'angoisse qui anime ces personnages.

LE MAGE. On ne l'apprend qu'au dernier moment dans l'ascenseur

LE DOCTEUR S... Se retourne vers ses hôtes.

LE DOCTEUR S... Pouvez-vous me laisser seule ?

Toute pousse, spontanément, un soupir de soulagement. La sonnerie continue, plus forte, l'obsédante angoissante.

Au dernier moment, à l'entrée du couloir A, le Docteur S... retient Marie.

LE DOCTEUR S... Madame Martin, voulez-vous bien rester avec moi ?

La surprise est manifeste et actionne le jeu des regards qui semble dégager un prompt soulagement

Les autres se regardent avec surprise.

Les employés vêtus de blanc entrent. Dans leur langage muet, ils font signe aux pensionnaires non concernés de ne pas rester une seconde de plus.

LE DOCTEUR S... S'approche de Marie qui légèrement tremblante, sourit quand même.

MARIE. C'est mon tour ?

LE DOCTEUR S... oui

MARIE. C'est une bonne nouvelle j'espère ?

LE DOCTEUR S... Je n'ai pas le droit de vous le dire.

MARIE (*tremblante*) pas de nouvelles, bonnes nouvelles. [...]

LE DOCTEUR S... : Adieu Madame Martin

MARIE. Adieu, docteur. Et bonne continuation.

L'opacité oblige la refermeture des portes d'une scène marquée d'incertitude.

Les portes se referment.

Les pensionnaires passent la tête pour savoir ce qu'il va devenir de Marie.

Après quelque secondes, la flèche indique le haut. L'ascenseur monte...

La sonnerie a cessé. Un temps de silence consterné.

*Le Mage, le Président, Julien rentrent progressivement dans la réception, tout en continuant à fixer les deux portes. Julien est trop choqué pour dire quoi que ce soit.*¹⁰⁵⁰

Cet échange retrace une situation marquante que traversent les personnages schmittiens. L'émotion reste statiquement forte. Le suspens fait monter l'angoisse, la peur et tout le monde devient vulnérable. Julien semble s'abandonner à la mort. Son silence et son apparence montrent cela : « *tous sauf Julien, ont un mouvement d'effroi* ». ¹⁰⁵¹ Il arbore à cet effet le profil

¹⁰⁵⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP. 86-90.

¹⁰⁵¹-*Ibid.*, p.87.

d'Eurydice aux enfers contemporains. Il se conduit étrangement entre les tentations de suicides et les relations amoureuses. Julien serait l'Eurydice contemporain. C'est un avatar qui parvient sûrement à se surpasser pour défier les méandres de la vie.

L'arrivée de Laura sera un élément rassurant pour l'avenir de Julien. Seulement le Docteur S... survient pour annoncer à Julien que tout va mal pour lui sur terre. Les hémorragies se multiplient. Laura arbore en ce moment le profil d'*Orphée*. Elle reconforte Julien en lui faisant part de son expérience. Quand les employés de l'hôtel viennent chercher ce dernier, Laura lui a remonté le moral en lui racontant tout ce qu'elle aime (la beauté des plages, le calme de la mer, les petites choses qui font de la vie une chose essentielle par elle-même, etc.). Julien est tombé amoureux de Laura, car elle est différente de toutes celles qu'il a rencontrées dans ce creux. Elle réussit à arracher le sourire de Julien : « *Le Président et Julien éclatent de rire [...]* ». ¹⁰⁵²Mais son tour est arrivé.

LE DOCTEUR S... Laura, messieurs, je voudrais maintenant que vous me laissiez seul avec...

LAURA. C'est tout à fait hors de question. Le mage vient de me demander en mariage. N'est-ce pas ?

LE DOCTEUR S... Je dois parler à Julien.

Julien à un frisson de peur. Les autres s'éloignent respectueux.

Laura se dirige docilement vers le couloir A. En passant devant Julien, elle ne peut s'empêcher de lui parler.

LAURA. Vous avez bien fait de refuser ce jeu sur terre, je serai sans doute tombée folle amoureuse de vous

LE DOCTEUR S... Julien vous venez d'entrer en salle d'opération. L'équipe détecte plusieurs hémorragies internes.

[...]

Le docteur S... reste le maître des émotions qui animent cette pièce. Généralement, l'auteur indique ce déploiement dans une précision didascalique.

Elle sort laissant Julien seul englué dans une douloureuse angoisse.

Laura apparaît à la fin de la porte du couloir et le regarde, devinant ses pensées. Elle lui parle avec simplicité, sans aucune coquetterie.

LAURA. N'ayez pas peur.

JULIEN (*agressif*). Je voudrais vous y voir !

LAURA. Mais vous m'y voyez.

¹⁰⁵²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.105.

[...]

JULIEN. Avez-vous une idée de ce qu'il y a au-dessus ?

L'interrogation tente de mettre un terme à l'anxiété, mais l'énigme demeure.

LAURA. J'ai de l'espoir.

JULIEN (*découragé*). Comment peut-on être aussi optimiste ?

LAURA. Quand on ne peut pas faire autrement. Je me suis habituée à mettre de l'énergie partout, sans doute parce que je n'en ai pas dans les muscles. J'aime la vie d'un amour non réciproque, mais d'amour fou. J'aime la mort aussi.

Le paradoxe porté par un chiasme redondant annonce un événement qui marque la continuité de cette représentation.

[...]

La sonnerie retentit. Le tableau clignote.

Julien et Laura ont un sursaut de surprise.

LE DOCTEUR S... et ses deux assistants accourent.

Elle jauge la situation puis se retourne vers Julien

LE DOCTEUR S... Julien c'est votre tour.

Julien est pris de panique son sang le quitte. Une peur animale le fige.

JULIEN. Moi ?

LE DOCTEUR S... Oui. Venez vers l'ascenseur

Julien ne bouge pas.

Les deux assistants l'encadrent et l'emmènent vers l'ascenseur. Le Docteur S... lui pose la main sur l'épaule pour l'apaiser. Mais Julien ne peut supporter cette sonnerie stridente ni cette absurde attente. Il tremble.

JULIEN (*Pour lui*). Je vais mourir. Je suis persuadé que je vais mourir.

La peur est visible telle que souligne la didascalie suivante.

Il se dégage soudain l'étreinte du Docteur S... et se retourne vers Laura comme on cherche une issue.

JULIEN. J'ai peur

LAURA. Il ne faut pas. Moi je n'ai jamais peur.

JULIEN. J'ai peur. Laura ! Parlez-moi !

LAURA. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ?

JULIEN (*furieux*). Parlez-moi de vous. Vite, de vous ! Dépêchez-vous, je n'ai plus qu'une minute. Où habitez-vous ?

LAURA (*répondant avec la même urgence*). Une grande maison au bord de la mer, avec des fenêtres aussi larges que l'horizon.¹⁰⁵³

¹⁰⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP. 111-113.

Julien (image d'Eurydice) retrouve la force de tenir face à ses angoisses à travers son amour pour Laura. Ce sentiment présente une réciprocité et donne l'image d'Orphée à Laura. Son soutien pour Julien va porter ses fruits, car sa présence dans ce dialogue montre son extrême nécessité. On voit la force et le pouvoir de l'amour par la construction de l'attitude optimiste chez Julien. On dirait que Laura a la capacité « d'ensorceler » le monde, d'émouvoir l'Hôtel des deux mondes et changer le destin de son bien aimé. Tout comme Orphée incarne la force des arts lorsqu'ils sont réunis, nous pouvons dire que Laura représente l'amour et surtout lorsqu'il est réciproque. La signification de ce duo mythique peut s'identifier dans le dénouement de l'action d'ensemble.

LE DOCTEUR S... et les deux anges regardent au-dessus de l'ascenseur quelle flèche va s'allumer.

*Mais la lumière augmente jusqu'au blanc éblouissant, aveuglant comme si l'Hôtel s'évanouissait tout entier dans la clarté avant que l'on ait pu savoir si Julien mourrait ou redescendait sur la terre.*¹⁰⁵⁴

Les indications textuelles montrent que quelque chose d'étrange se passe dans l'Hôtel. En interprétant les jeux de lumière, on comprend que « *la lumière [...] éblouissante* »¹⁰⁵⁵ traduit l'amour qui vient de sauver Julien. L'acte de sauvetage s'adosse fortement sur le caractère narcissique de ce personnage.

I.6. Le Mythe de Narcisse

Narcisse figure parmi les personnages les plus emblématiques de la littérature.¹⁰⁵⁶ Il voyage à travers l'espace et le temps. Depuis les métamorphoses d'Ovide (III 339-510), le mythe de Narcisse n'a cessé de réapparaître avec de nouvelles peintures qui varient avec les différents contextes. Dans la mythologie grecque, il s'illustre par sa grande beauté. C'est ce qui lui vaut d'avoir tous les hommes et femmes à ses pieds. Rappelons que le mythe de Narcisse célèbre l'amour de soi à partir de sa propre image. Dans ce sens, la découverte de l'autre sera considérée comme un atout servant de révélation de soi-même. Ce serait la raison pour laquelle Pierre Brunel souligne que Narcisse naît des amours de Liriope (rivière de Béotie) et du fleuve Céphise. Sa mère, douée d'une rare beauté, désire savoir, aussitôt qu'il est né, s'il vivra

¹⁰⁵⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.186.

¹⁰⁵⁵-Idem.

¹⁰⁵⁶-Lavedan, Pierre, 1931, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Librairie, Hachette, p.986.

longtemps. Elle interroge Tirésias qui lui répond : « *oui il ne se connaît pas* ». ¹⁰⁵⁷ Cette condition construit des liens entre le reflet et le destin funeste. La réalisation du mythe de Narcisse au sein du réseau discursif schmittien s'éclate symbolisant son apport utile dans la distinction de son écriture plurielle.

L'éclairage de la zone discussive de l'écrivain se rapporte à une situation mythique qui alterne entre méditation et malédiction. Dans *Le Visiteur*, Éric-Emmanuel Schmitt peint le personnage d'Anna par une attitude de différence. Cette marginalisation va engendrer une ouverture plutôt funeste. Pendant que tous les habitants de Vienne sont brutalisés et opprimés par les nazis, Anna fait preuve d'une méditation qui lui permet une démarcation. Elle va se révolter et désobéir aux ordres du Nazi tel qu'on peut identifier dans le dialogue suivant :

ANNA (*à son père*). Pourquoi leur donner encore de l'argent ?

FREUD. Pour avoir la paix.

ANNA. Alors je ne conçois pas ce que serait la guerre.

FREUD. Fais-leur confiance. Ils ont plus d'imagination que toi.

ANNA. (*Au nazi en posant l'argent sur la table*). Prenez

LE NAZI. Il y a combien ?

FREUD. Six milles schillings

LE NAZI. Mazette !

Les signes qui prévalent alternent entre admiration et dégoût. Anna trouve ce dilemme insupportable.

Sifflements admiratifs.

FREUD. N'est-ce pas ? Vous pouvez être fier de vous : Moi, je n'ai jamais gagné autant en une seule séance.

Le Nazi (*saisissant la somme*). Ce qui me dégoûte chez vous les juifs, c'est que vous ne résistez même pas.

Anna (*ne pouvant plus contenir sa colère, explose*). Maintenant que vous avez votre argent, vous vous taisez et vous partez.

LE NAZI (*sur un sursaut*). Pardons ?

ANNA Cela suffit maintenant ! Décampez, et dites à vos sales bonhommes de ne pas trainer leurs fusils par terre comme la dernière fois. Emilie a passé trois jours à récupérer le paquet.

LE NAZI. Dis, la youpine, à qui crois-tu parler ?

ANNA. Ne me le demande pas !

FREUD. Anna !

Le Nazi va pour frapper Anna quand Freud s'interpose entre eux. Mais rien ne peut arrêter la fureur d'Anna

¹⁰⁵⁷-Pierre, Brunel, 1988, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Paris, Editions de Rocher, p.1071.

FREUD. Anna !

ANNA (*à son père*). Parce qu'un imbécile se met à crier avec d'autres imbéciles, il faudrait se laisser faire ?¹⁰⁵⁸

La prise de parole d'Anna dans ce dialogue est d'abord marquée par une méditation voire une patience. Elle accepte remettre de l'argent au nazi pour la recherche de la paix tel que souhaite son père. Malheureusement elle n'a pas réussi à contenir sa colère : « *Anna ne pouvant plus contenir sa colère, explose* ». ¹⁰⁵⁹Cette révolte dévoilera sa malédiction liée au courroux du Nazi qui va l'emmener à la Gestapo. Cette exception d'Anna nous conduit vers la première phase du mythe de Narcisse. Néanmoins, la jeune Anna se révèle être indifférente face à sa beauté. À l'opposé du mythe, Éric-Emmanuel Schmitt représente un personnage contraire à celui de Narcisse. Dans ce sens, il rejoint Gaston Bachelard qui mentionne ce qu'avait proposé Louise Lavelle :

Si l'on imagine Narcisse devant le miroir, la résistance de la glace et du métal oppose une barrière à ses entreprises. Contre-t-elle, il heurte son front et ses poings. Il ne trouve rien s'il fait le tour. Le miroir empoisonne en lui un arrière monde qui lui échappe, où il se voit sans pouvoir se saisir et qui est séparé de lui par une fausse distance qu'il peut rétrécir.¹⁰⁶⁰

Cette mise en lumière présente une vision évolutive du mythe. L'auteur a apporté une touche personnelle afin de reconfigurer le mythe en fonction de l'idée qu'il veut véhiculer.

II. ÉTUDE DE LA NARRATIVITÉ

Le théâtre schmittien est animé par une idée-force, issue probablement des traumatismes subis par l'Europe au XX^e siècle. Pour proposer une analyse intéressante de cette situation, l'auteur est resté ouvert, éclectique et quelques peu englobant. Nous constaterons sa proximité avec les œuvres classiques, la mythologie grecque, les livres religieux et les ouvrages philosophiques. C'est la raison pour laquelle il présente une diversité culturelle et d'approches dans ses initiatives dramatiques. Pour aborder les différentes problématiques contemporaines, il manipule les mythes afin d'exprimer ses sentiments et désir. Par-delà la mode qui l'a aussi rendu populaire, l'artiste nous renvoie aux questions essentielles par l'entremise des mythes. À ce titre, l'exploration de la narrativité de ces dernières reste un canal par lequel nous pouvons accéder à son mythe personnel. Son style épuré, précis et étincelant débouche sur un art des

¹⁰⁵⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 138-139.

¹⁰⁵⁹-*Ibid.*, p.138.

¹⁰⁶⁰-Gaston, Bachelard, *L'eau et les rêves*, Op. Cit., p.43.

répliques et du rebondissement qui s'adosent sur son opération de bouleversement identitaires. Ce chamboulement touche la question de genres et aussi l'ordre historique des choses.

II.1. Renversement du Donjuanisme

Les effets de représentation d'un personnage historique sont des sujets controversés chez Éric-Emmanuel Schmitt. On peut toutefois révéler quelques traits de caractère qui lui sont souvent associés. Les auteurs qui ont représenté *Don Juan*, par exemple lui assignent un caractère à la fois Cynique, égoïste et destructeur. Il vit pour les plaisirs de la vie, rejette les contraintes et les règles sociales. Il correspond à l'image du libertin au XVIII^e siècle. En le mettant en scène, le dramaturge se donne un nouveau statut aux yeux de Michel Meyer : « *On croirait que Diderot a trouvé en Schmitt un fils naturel* ». ¹⁰⁶¹

L'évolution de ce personnage au fil du temps ne change pratiquement pas grande chose dans son essence (séduction des jeunes, rejet des règles sociales et morales). Certains auteurs et critiques contemporains tels qu'Anne-Marie Simond et Georges Marañón¹⁰⁶² montrent dans *La frénésie du libertinage de Don Juan* auprès des femmes, le signe d'une homosexualité refoulée. Aussi, l'écrivain représente un *Don Juan* vieilli et plus mature. Il ne cherche plus à satisfaire tous ses désirs. Mais il développe plutôt un questionnement sur lui-même puisqu'il a connu l'amour, mais plutôt chez les hommes. Cela reste plus en liaison aux fantasmes modernes qu'à une quelconque modernité. Ce faisant, on assiste à un bouleversement qui donne la possibilité de plusieurs effets de sens.

Dans le premier cas, l'artiste renverse le genre dans le phénomène de sa séduction. Depuis Tirso de Molina, la séduction est toujours menée par *Don Juan*, une figure masculine. Or dans *La nuit de Valognes* l'auteur montre un ensemble de stratagèmes construit par les femmes de Valognes cachant leur vraie intention, tel que l'on peut lire dans l'extrait suivant :

LA DUCHESSE. Ma sœur ! (*Sévère*) surveillons-nous, mesdames, surveillons-nous. N'hésitez pas à jeter un blâme public sur celle qui fera le jeu de Don Juan en tentant de le séduire. Nous devons être solidaires. Dénonçons-nous les unes aux autres, sans hésiter ! Nous sommes d'accord ? Mais le voici.

Et, inconsciemment, la Duchesse rajuste sa toilette. ¹⁰⁶³

L'entrée de *Don Juan* sur scène soulève le problème de premier auteur de la séduction. Qui de l'homme ou la femme fait le premier pas ? L'artiste montre la femme comme l'initiatrice

¹⁰⁶¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Éric Emmanuel Schmitt ou les Identités Bouleversées*, Op. Cit., p.9.

¹⁰⁶²-Georges, Gendarme de Bevotte, 1993, *La Légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme (1906)*, Genève, Slatine, p.443, (ISBN 978-2-05-101286-7, lire en ligne [archives]).

¹⁰⁶³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP. 32-33.

de la séduction. La didascalie d'illustration montre que la Duchesse attend *Don Juan* avec une idée de reconquête. En rajustant inconsciemment sa toilette, elle montre les idées encrées dans son intérieur. Bien avant cela, tout se passe comme s'il n'y a que les hommes qui ne connaissent pas cette réalité. On comprend cela à travers l'avertissement de la Duchesse : « *N'hésitez pas à jeter un blâme public sur celle qui fera le jeu de Don Juan en tentant de le séduire* ». ¹⁰⁶⁴ Tout se passe comme si la condamnation de ce personnage est une conspiration. Cette didascalie montre que la Duchesse est la première à séduire *Don Juan*. Éric-Emmanuel Schmitt fait valoir un autre indice de ce chamboulement à travers la réplique de la petite qui séduit aussi *Don Juan*.

LA PETITE. Vous êtes Orphée, je suis Eurydice, Vous êtes venu m'arracher des enfers où je me trouvais morte. Et je ne renais maintenant. Nous remontons vers la lumière. Laissez-moi m'habituer. Nous approchons de la surface. [...]

DON JUAN. C'est cela, soyons superficiels, nous serons plus à l'aise. Et si je me retourne ? ¹⁰⁶⁵

Après la Duchesse, la petite arbore le statut de séductrice. Pour ce faire, elle convoque subitement la compassion de ce dernier. Elle évoque d'autres figures mythiques (Orphée et Eurydice) pour faire valoir son rêve. En se référant aux différentes interprétations de ces mythes, nous pouvons dire que La petite invite *Don Juan* dans une nouvelle séquence d'amour passionnelle. Le dialogue montre pourtant la réticence de ce dernier. Ces approches montrent un chamboulement de situation à travers lequel la séduction est menée subtilement par la femme. Nous pouvons aussi observer que *Don Juan* n'est qu'une victime de la ruse féminine.

Dans *Le libertin*, l'auteur a mis en scène la construction des stratagèmes de Mme Therbouche dans le but de séduire Diderot. Elle profite de sa participation dans la rédaction de l'encyclopédie en tant que dessinatrice pour pousser le philosophe à bout. Il fait valoir cela en ces mots :

MME THERBOUCHE. Je voudrais faire avec vous quelque chose que je ne pourrais pas faire avec Mr. Voltaire...

DIDEROT. Ah çà ! Voltaire ne le fait plus...

MME THERBOUCHE. En un mot, puisque, comme vous dites, vous autres français, il faut appeler une chatte une chatte, vous me pardonnerez mon outrecuidance, je voudrais faire un tableau de vous... nu ! ¹⁰⁶⁶

Mme Therbouche s'accroche à son métier qu'elle érige en un canal de séduction. Pour elle, il n'est pas question de trop de ruse. Elle veut contacter la nudité de Diderot. On sent une

¹⁰⁶⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.32.

¹⁰⁶⁵-*Ibid.*, p.65.

¹⁰⁶⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.215.

petite hésitation à travers les points de suspension. Mais l'idée reste intacte. Il s'agit de la séduction et nous le remarquerons à travers une mobilisation d'un langage admiratif de cette dernière.

Diderot s'exécute. Il est nu, il s'étend sur le sofa.

MME THERBOUCHE (*prenant ses craies et commençant*). Je vous admire, monsieur DIDEROT. Quelle fermeté d'âme !

DIDEROT (*grommelant*). S'il faut que je pose mon pantalon pour qu'on remarque ma fermeté d'âme !

MME THERBOUCHE. Vous êtes beau.

DIDEROT (*agacé*). Je sais, d'une grande beauté intérieure...

MME THERBOUCHE. Non, vous, votre corps, Monsieur Diderot. On a menti : Socrate n'était pas laid, vous êtes beau !¹⁰⁶⁷

L'évolution de l'intrigue souligne la précision et la concision de Madame Therbouche. Elle avoue finalement qu'elle est entrain de séduire un bel homme. Diderot à son tour joue au naïf en montrant son agacement face à son admiration. Cette représentation ouvre le chemin à deux possibilités d'analyses. Au premier chef, la réécriture de la séduction dans le théâtre schmittien a requestionné l'image de *Don Juan* tout en le dédouanant. Chez le dramaturge, il n'est qu'un exécutant dans l'évènement de la séduction. Il s'exécute tel un coussin. On peut lire cela dans la réplique de Diderot qui souligne que : « *parlez-moi comme à un coussin* ». ¹⁰⁶⁸ Il a raison puisque les initiatives sont prises par les femmes (la Duchesse, la petite et Mme Therbouche). On dirait que Molière et ses prédécesseurs n'ont pas eu la clairvoyance dans la mise en scène de *Don Juan* par rapport aux faits sociaux.

Le deuxième pôle d'analyse propose une vision évolutive du mythe. À côté de cela nous y voyons aussi l'influence du contexte social dans la narrativité. *Don Juan* est certainement un maillon important dans le questionnement des valeurs de la société. On dirait qu'au fur à mesure que le temps passe, le Donjuanisme a changé de genre. La réécriture d'Éric-Emmanuel Schmitt facilite la remise en question de l'usure des valeurs morales. Nous nous rendons compte que le *Don Juan* contemporain est féminin. Si le *Don Juan* masculin ne recherche pas le plaisir charnel, les femmes schmittiennes ont plutôt un autre objectif. Il est identifiable sous deux

¹⁰⁶⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.218.

¹⁰⁶⁸- *Idem*.

angles. Dans *La nuit de Valognes*, l'objectif de la séduction réside dans la concurrence. Les prémices de cette concurrence égoïste est lisible dans le dialogue suivant :

LA DUCHESSE. C'est ce que je pensais. Nous sommes les victimes anciennes de Don Juan, tout l'amour s'est éteint en nous, seule la haine reste vivace. (Changement de ton). Il y a là, au-dessus de nos têtes une jeune fille dont les vingt ans veulent mourir. Vingt ans, il n'y a qu'à vingt ans que l'on est assez vivant pour vouloir mourir, il y faut une chaîne fraîche, des muscles fermes, des as durs. [...]

Elle a connu Don Juan, il l'a séduite puis abandonnée... comme les autres. C'est ma filleule, il l'épousera.

LA RELIGIEUSE (*un peu sèchement*). Elle bénéficie d'une chance que nous n'avons pas eue.

LA DUCHESSE. Je sais, sœur Bertille, je sais l'amertume de donner ce que l'on a voulu recevoir. La bonté est dure. (*Angoissée*) [...] ¹⁰⁶⁹

La punition préconisée pour *Don Juan* reste son union avec la petite. Comment un châtiment devient-il une chance ? La réplique de la religieuse émet l'idée de concurrence et d'égoïsme qui entourent les femmes de Valognes. De ce fait, *Don Juan* assume le statut de révélateur de fausses identités de ces dernières. Si la Duchesse révèle connaître la douleur d'abandonner cet égoïsme, c'est aussi pour établir l'objectif de leur reconquête.

Dans *Le libertin*, l'objectif de Mme Therbouche réside dans la recherche du matériel. C'est en principe une technique de dissuasion de Diderot afin de voler les outils de valeurs dans son appartement. Après plusieurs tentatives d'embrassades empêchées par la jeune d'Holbach, Diderot comprend que la séduction n'était qu'une ruse telle qu'on peut l'apercevoir dans le dialogue ci-après.

Diderot revient en poussant Mme Therbouche qu'il a prise sur le fait.

MME THERBOUCHE. Lâchez-moi, espèce de brute ! Lâchez-moi !

DIDEROT. Voleuse !

MME THERBOUCHE. Insultez-moi tant que vous voulez, mais lâchez-moi !

DIDEROT. Je ne vous lâcherais que devant la police !

[...]

BARONET. Je vais récupérer les tableaux, monsieur Diderot.

[...]

DIDEROT. Alors vous êtes un escroc ?

Mme Therbouche redresse la tête, un éclair de fierté dans son regard.

¹⁰⁶⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP. 28-29.

MME THERBOUCHE. Servez-moi le féminin, s'il vous plaît ! Dites plutôt que je suis une « escroque ». ¹⁰⁷⁰

Ce dialogue dévoile un coup de théâtre, car Diderot comprend que toute sa beauté clamée au départ n'était qu'un stratagème pour arriver à dérober ses tableaux de valeurs. En nous appuyant sur ces objectifs de séduction, nous situons cela dans le contexte contemporain. Le phénomène de « *sugar daddy* » qui inonde les réseaux sociaux n'a rien à voir avec l'amour. C'est une manifestation du matérialisme qui conditionne les relations humaines contemporaines. C'est en principe une technique qui consiste à séduire un homme âgé dans l'unique but de lui soutirer de l'argent ou certains objets de valeurs. À ce rythme, la force de l'amour exprimée dans le mythe d'Orphée semble se dissipée.

II.2. Bouleversement du mythe d'Orphée

La reconfiguration du mythe d'Orphée est marquée par un renversement curieux. Ce mouvement s'est manifesté du point de vue du genre. C'est une forme de révélation identitaire que l'auteur construit avec une extrême finesse. Pour ce faire, il expose ce à quoi on ne croit plus quand l'histoire s'accélère. Il s'oppose à l'ancien en aspirant exhaustivement au neuf. Et pour lui, le sexe est le lieu par excellence où se dégagent toutes les formes de différences. C'est en fait une forme de refus face aux « vérités » imposées et aussi une problématisation profonde de l'être. Michel Meyer le valorise en ces propos :

Et rien n'est résolu. Avec Éric-Emmanuel Schmitt, on quitte le XX^e siècle, ses dilemmes, ses dogmes, pour le XXI^e siècle, qui se méfie des « vérités » imposées après tous les drames qu'elles ont entraînés ; mais l'histoire s'est accélérée, les identités se sont encore affaiblies. ¹⁰⁷¹

Il y a une brouille autour de l'identité. L'auteur a procédé à un chamboulement des rôles qui figurent dans le mythe d'Orphée. Le rôle de l'homme est joué par la femme et vice versa. Dans *Hôtel des deux mondes*, Laura assure le sauvetage de Julien comme Orphée l'a fait pour Eurydice. En l'emmenant à l'aimer, Laura a construit un lien fort et métaphysique entre eux tel qu'il ressort dans le dialogue qui suit :

La sonnerie retentit.

LE DOCTEUR S... C'est votre tour

Les deux assistants réapparaissent.

Les portes de l'ascenseur s'ouvrent.

Docilement Julien s'y rend.

¹⁰⁷⁰-Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.42.

¹⁰⁷¹-Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.23.

JULIEN. C'est curieux. Même si je devais mourir maintenant, je serais... serein.

LE DOCTEUR S... La confiance

JULIEN. Pourtant, je n'en sais pas plus. Mais je suis moins effrayé par ce que j'ignore.

LE DOCTEUR S... La confiance est une petite flamme qui n'éclaire rien, mais qui tient chaud.

Le nœud dramatique de cet extrait réside dans la confiance.

Julien entre dans la cage, mais là, subitement, il est pris d'inquiétude.

JULIEN. Docteur S..., si Laura et moi nous nous retrouvons, croyez-vous que nous nous reconnaitrons ?

LE DOCTEUR S... Je le crois. Sitôt sorti de l'ascenseur, vous oublierez tout, mais il existe sur terre une mémoire inconsciente de ce qui s'est passé en dehors de la terre, une mémoire profonde, tapie dans les replis de l'esprit et qui se réactive au premier regard que deux individus s'adressent et qui les faits se reconnaître. Cela s'appelle coup de foudre.

*Les portes se referment sur Julien.*¹⁰⁷²

Ce dialogue nous appelle à une lecture curieuse. Au départ, le Docteur S... était répulsive. Mais dans cet échange, elle est coopérative du fait de la force de l'amour entre Julien et Laura. Il soutient les efforts de Laura. Il l'aide par une émission des arguments métaphysiques afin de bien accroître la confiance que Laura a réussi à inculquer dans la psyché de Julien. Il construit l'optimisme de son interlocuteur sur la base de la rencontre. Pour lui, ce n'est pas un hasard. Le Docteur S... est donc un adjuvant dans cette opération de sauvetage.

II.3. La narrativité de l'*Odyssée*

La réécriture du mythe d'*Odyssée* est aussi frappée par une accélération de l'Histoire. C'est en fait une marque de confusions qui entourent les connaissances arrêtées. Nous remarquons une forme de mutation qui caractérise le genre. *Ulysse* dans le mythe originel est féminin ; or chez Éric-Emmanuel Schmitt, Einstein arbore ce rôle. C'est un personnage qui effectue un voyage jalonné de difficultés. Nous assimilons l'héroïsme de ce personnage avec celui du personnage mythique (*Ulysse*).

Dans la représentation de cet élément, l'auteur l'a tronqué et s'est intéressé aux chants IX à XII du mythe originel. Les traces d'un voyage difficile se dégagent dans certaines répliques d'Einstein. Bien que les actions soient rares dans cette pièce, tout repose sur la narration du héros. La révélation de son identité vient avec un ton comique et est assimilable à celle d'*Ulysse* aux Phéaciens tel qu'on peut le voir dans l'extrait ci-après.

¹⁰⁷²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP. 184-186.

LE VAGABOND. Je n'ai pas besoin de me détendre, je suis né détendu (*détaillant Einstein*).

C'est fou comme vous lui ressemblez !

EINSTEIN. À qui ?

LE VAGABOND. Au servent. Celui qui vient de m'installer ici, à Princeton, à l'université, le bonhomme comme dans le monde entier, Neinstein. Alfred Neinstein.¹⁰⁷³

Tout le parcours d'Einstein est similaire à celui d'*Ulysse*. La seule différence reste au niveau du sexe. Il y aurait à ce titre un bouleversement identitaire dans la représentation schmittienne de l'*Odyssée*. Pour l'auteur, aucune position n'est arrêtée dans la représentation du conflit. Tout est dynamique.

II.4. Le dynamisme d'*Eros/Thanatos*

La capacité inventive d'Éric-Emmanuel Schmitt est beaucoup influencée par le contemporain qui conditionne l'énigme de son mouvement stylistique. Cette mutation projette une originalité créative et suscite une exploration de sens. Par conséquent, « *comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le déroulement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des « étages », projeter [...] sur un axe implicitement vertical. [...]* ».¹⁰⁷⁴

L'auteur développe la complexité des conflits qui anime sa représentation théâtrale par une mutation mythique (*Eros/Thanatos*). Si Sigmund Freud définit le complexe d'Œdipe comme « *l'ensemble des dénis amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents* ». ¹⁰⁷⁵ Selon lui, la légende d'*Œdipe* est un phénomène qui met en images le désir universel et inconscient que tout enfant ressent. Chez ce dramaturge, l'on constate un dynamisme qui rejette toute conception figée. Il est difficile de situer isolément les différentes figures qui représente *Eros* d'une part et *Thanatos* d'autre part. L'alternance caractérise la narrativité de ce mythe chez lui. Son texte théâtral est devenu le pivot de la théorie pulsionnelle et métaphysique. Contrairement à Sigmund Freud, cet écrivain n'expérimente pas l'enfant. Il représente les différentes étapes psychoaffectives (stade oral, stade anal et stade phallique) chez l'adulte. Il propose constamment un affrontement entre le bien et le mal. Ce qui est intéressant, l'on constate que ces deux forces résident à l'intérieur d'un même corps. C'est pour cela que ses personnages n'ont pas de positions fixes. Chacun peut se retrouver dans n'importe quelle situation (bourreau ou oppresseur). C'est ce que nous appelons alternance.

¹⁰⁷³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 12-13.

¹⁰⁷⁴-Roland, Barthes 1977, *Poétique du récit*, Paris, Edition du seuil, p.15.

¹⁰⁷⁵-Sigmund, Freud, 1917, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Editions Payot, p.27.

Dans *La trahison d'Einstein*, le personnage central évalue son parcours en y soulignant l'oppression d'Hitler qui le pourchasse injustement dans le deuxième tableau de la pièce.

2

Une nuit de mars 1939

La lune baigne le paysage bleu sombre de lueurs argentées.

Einstein est assis sur la berge, une lampe à huile posée à ses côtés, laquelle diffuse une lumière dorée, chaude, rassurante. Il puise ses lettres dans un gros sac en toile, de temps en temps, sur un carnet, il ajoute une note au crayon.

Le Vagabond, comme s'il en avait l'habitude, se tient non loin d'Einstein et lit un journal.

Il sursaute.

LE VAGABOND. Oh ! En Allemagne, ils ont brûlé vos livres en place publique.

EINSTEIN. J'ai joui de cet honneur. S'il peut réduire nos pages en cendres, Hitler ne parviendra pas à brûler la pensée, parce que la pensée c'est le feu.¹⁰⁷⁶

Cet échange montre qu'Hitler est le bourreau d'Einstein. Il l'a opprimé jusqu'à consumer ses livres sur la place publique. Dans ce cas, Einstein est un opprimé qui s'efforce à restaurer la dignité juive. C'est pour cette raison qu'il porte l'image d'Eros. C'est une déclinaison pulsionnelle que l'auteur promeut. L'alternance qui saute dans sa narrativité permet un changement de statut en fonction de la situation psychoaffective du personnage. Einstein a connu autour de son trajet une crise d'adaptation dans sa terre d'accueil. À ce niveau, il développe l'envie d'une réintégration. L'artiste a établi cet épisode à travers un basculement pulsionnel qu'il fait valoir dans l'extrait ci-dessous.

EINSTEIN. Non, ça c'est Monaco. Le royaume de Belgique ne possède pas de frontières naturelles ; l'Allemagne l'attaquera. Je vous l'affirme sans détour : en tant que citoyen belge, je ne déclinerai pas le service militaire. Je l'accepterais.

LE VAGABOND. C'est vous qui déclarez ça ? Vous me choquez.

EINSTEIN. Vous ? Vous qui n'êtes pas pacifistes ?

LE VAGABOND. Pas besoin d'adhérer au pacifisme pour noter que vous trahissez vos principes.

EINSTEIN. Non. Je mets mes principes de côté, sur une étagère en attendant le moment où je pourrais les récupérer, quand le refus de service militaire incarnera de nouveau moyen de lutte efficace au service du progrès humain. Je ne serais pas pacifiste « envers et contre tout ».

LE VAGABOND. Ah, pratique, votre étagère à principes !

EINSTEIN. Non, pas « pratique » : pragmatique.

¹⁰⁷⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 34-35.

Le Vagabond : Vous en rangez sur cette étagère ?

EINSTEIN. Oui, des principes scientifiques. Dans tous les domaines, les principes n'ont pas de sens indépendamment de leurs conséquences. L'expérience doit en vérifier la justesse.

[...] ¹⁰⁷⁷

Cet échange montre un bouleversement pulsionnel chez Einstein qui perd ses caractéristiques psychoaffectives qui étaient fondées sur le pacifisme et la promotion des valeurs humanitaires. Pour mieux se faire considérer, il abandonne ses principes en le faisant valoir en ces mots : « *non. Je mets mes principes de côtés, sur une étagère en attendant le moment où je pourrais les récupérer [...]* ». ¹⁰⁷⁸ Cette métaphore schmittienne illustre l'état d'inconscience du personnage. Cela peut justifier son éloignement de la démarche freudienne qui était axée sur la psychologie affective de l'enfant. Pour lui, c'est un phénomène général chez l'individu. Ce n'est qu'une illustration du fonctionnement intrapsychique de l'être humain. Chez lui, le phénomène *Eros/Thanatos* ne range pas le mal d'un côté et le bien de l'autre. Ces deux sommets antithétiques cohabitent dans une même chambre. C'est certainement ce que cache son écriture alternée du conflit. Chacun de ses personnages est bipolaire. Il peut en même temps représenter *Eros* et aussi *Thanatos*. Dans *La tectonique des sentiments*, l'auteur a fait valoir cette cohabitation par l'entremise d'un choc sentimental qui s'appuie sur certains faits émotionnels. Il souligne l'orgueil, la peur, la précipitation qui provoquent généralement la confrontation pulsionnelle (pulsion vie et mort) que nous identifions dans l'extrait suivant.

RICHARD. La tectonique des sentiments.

DIANE. Pardon ?

RICHARD. La tectonique des sentiments. Rappelle-toi, nous en avons parlé un soir. Les sentiments se déplacent comme les croûtes qui forment la terre. Lorsqu'ils remuent, les continents entraînent des frottements, des raz de marée, des éruptions, des tsunamis, des tremblements... C'est ce que nous venons de vivre.

DIANE. Par orgueil, par précipitation, j'ai bousculé les plaques et provoqué une catastrophe. ¹⁰⁷⁹

Le dialogue sus-cité montre que l'alternance et le renversement identitaire expriment les mouvements pulsionnels et sentimentaux. Dans ce sens, l'existence humaine est caractérisée par un dynamisme qui dégage quant à lui des leçons de vie.

¹⁰⁷⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP. 46-47.

¹⁰⁷⁸-*Ibid.*, p.47.

¹⁰⁷⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.44.

III. LEÇONS MYTHIQUES

Les reconfigurations mythiques schmittiennes marquent la constance et la force de son œuvre théâtrale du fait de son dynamisme. Nous constatons un vaste mouvement non seulement stylistique et aussi fondamental. Il nous hante et nous place devant l'alternative suprême : que faire d'une vie, la sienne ou celles des autres ? Cette question vise la ré-identification du bien et aussi du mal. La redynamisation des mythes se noue à l'ambiance dramatique pour nous éclairer dans les rouages de l'isolement de l'individu. Cela permet également de donner une dimension individuelle au drame collectif. En refusant la désespérance, l'artiste s'adosse sur les figures mythiques pour asseoir son éducation à la paix. Pour cela, il coordonne les thèmes mythiques autour de l'universalité et l'optimisme. Il élève dans ce sens des leçons et les volontés d'agir en conséquence. Cette logique porte une action positive du monde, car il se fonde à répéter l'une ou l'autre passion élémentaire d'une époque, qu'il donne à voir pour éveiller et susciter l'intérêt d'un grand nombre de personnes. Les mythes d'*Orphée* (amour), d'*Eros* et *Thanatos* (conflit), d'Antigone (l'audace), de *Don Juan* (séduction), d'*Odyssée* (voyage tumultueux), et de Narcisse (troubles psychiques) reposent fondamentalement sur un renversement identitaire. Ce chamboulement sous-tend plusieurs leçons favorables à la construction d'une société contemporaine sereine.

III.1. Le pouvoir de l'amour

La reconfiguration d'*Orphée* promeut une grande ouverture à la collaboration et l'amour d'autrui. Elle propose une vision optimiste face aux difficultés contemporaines quelles que soient sa nature et même sa véracité. C'est la raison pour laquelle l'auteur reprend le mythe avec plus d'objectivité axé sur le pouvoir de l'amour (altruisme et bonheur d'un homme à être ensemble avec son partenaire).

Dans *Hôtel des deux mondes*, le dramaturge a fièrement assumé sa volonté à reconstruire l'amour du prochain dans la société actuelle. Il montre la valeur de l'assistance d'un partenaire face à une difficulté telle qu'on peut identifier dans l'extrait ci-dessous.

JULIEN. On ne nous a pas donné l'intelligence pour la supprimer, sinon c'était un cadeau inutile empoisonné. Une matière qui pleure sur elle-même est-ce encore de la matière ? La conscience est-ce juste une chaîne qui saigne ou bien qui s'élève au-dessus de la viande ?

LE DOCTEUR S... C'est le savoir de la conscience : permet-elle de désespérer ou d'espérer ? Est-elle conscience d'une tragédie ou conscience d'un mystère ?

JULIEN. Je fais le pari. Savoir qu'on ment est un signe.

LA MAGE. De quoi ?

JULIEN. Le signe qu'on ne fera pas que mourir.

L'énigme annonce un épisode obscur.

LE DOCTEUR S... Tout est obscur, pourtant.

JULIEN. Là où je voyais de l'obscurité, je veux une promesse de lumière.

LE DOCTEUR S... Et tout cela, vous le devez à Laura ?

JULIEN. Qu'est-ce qu'un miracle ? Ce qui donne la foi. Laura est mon miracle.

LE DOCTEUR S... (*Amusée*). Evidemment...

JULIEN... Un miracle suffit. Maintenant, je suis confiant, je veux espérer dans ce que je ne comprends pas. (*Suppliant*). Laissez-nous partir ensemble.¹⁰⁸⁰

Le plaisir de vivre domine la pensée de Julien. À ce titre, il représente *Eurydice* de cette pièce. Sa difficulté représente l'enfer dans lequel il est sauvé par *Orphée* (Laura). Cette réécriture enseigne l'espérance qui pourrait naître de l'amour que l'autre nous procure. Cet appel à la vie passe même au-dessus de la rationalité tel que souligne : « *L'appel de la vie, la vie dans son plaisir et dans son dynamisme, est, chez Diderot plus fort que l'appel de la raison* ». ¹⁰⁸¹Pour y arriver, Julien a du se ressourcer vers un miracle tel que souligne ce soliloque : « *Qu'est-ce qu'un miracle ? Ce qui donne la foi. Laura est mon miracle* ». ¹⁰⁸²L'amour de Julien pour Laura est un socle sur lequel se construit sa confiance. C'est à travers cela qu'il a abandonné la désespérance et embrassé l'optimisme. C'est dans ce sens que Julien déclare qu'« *un miracle suffit. Maintenant, je suis confiant, je veux espérer dans ce que je ne comprends pas. [...]. Laissez-nous partir ensemble* ». ¹⁰⁸³L'auteur nous plonge aux limites de l'explicable et de l'acceptable, en nous faisant vivre le mystère du bien et du mal, en prenant clairement l'option d'une reconstruction optimiste de la société en pleine chute. Cette redynamisation trouve son fondement dans l'amour dont le pouvoir est inestimable dans une société où le conflit est inhérent.

III.2. L'inhérence du conflit

Éric-Emmanuel Schmitt a fait de la présence du conflit dans la société contemporaine une source d'inspiration fondamentale pour son théâtre. Pour cela, il l'explore dans tous ses contours afin de dégager ses différents enjeux et représentations. Il débouche sur une démarche apaisante qui montre que le conflit ne peut pas manquer. Ce qui reste important dans la logique schmittienne, c'est la capacité individuelle à gérer les différentes confrontations. Pour cela, il montre une double image de l'individu (*Eros/Thanatos*) relative à ses pulsions. Il reconfigure

¹⁰⁸⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.156-157.

¹⁰⁸¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la séduction*, Op. Cit., p.299.

¹⁰⁸²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.156.

¹⁰⁸³-*Ibid.*, p.156.

le mythe d'*Eros/Thanatos* sur fond de destin non pas d'un seul personnage ; mais de plusieurs à travers lesquels il offre l'image de type universel. À côté de cela, il procède par alternance, substitution et bouleversement des valeurs afin de signifier que le conflit ne peut en aucun cas manquer en milieu social. Le temps, l'espace et le contexte séparent bien ses personnages qui pourtant ont tellement de points communs. Ils changent de statut conflictuel en fonction de l'avancée de l'intrigue.

Dans *Petits crimes conjugaux* par exemple, l'auteur développe une situation trouble dans laquelle les personnages subissent un dynamisme important dans le but d'éviter le conflit. Malgré ces efforts, il reste inhérent, car le manque de confiance entre Gilles et Lisa crée deux formes de conflits (inter personnage et intrapsychique). Les deux protagonistes se sont rendu compte de cette détérioration de leur relation due aux conflits. Ils ont essayé de le résoudre de plusieurs manières. Au premier chef, nous notons la déresponsabilisation : « *le problème, c'est toi* ». ¹⁰⁸⁴Chacun jette le tort sur son interlocuteur. Après plusieurs tentatives de résolutions, ils se rendent compte que seule la reconnaissance de l'inerrance du conflit pourra les sortir de là tel que nous le voyons dans le dialogue ci-après.

LISA. La vie est vraiment rose.

GILLES. La vie n'en fait qu'à sa tête.

Elle passe devant lui et le regarde.

LISA. Quel genre d'homme êtes-vous ?

GILLES. Le vôtre ?

LISA. Je vous le confirme. Chaque phrase me coûte une suée dans les reins, j'ai l'impression d'avoir le cerveau engourdi, tous les symptômes d'un malaise qu'on appelle l'attirance irrésistibles.

GILLES. Désolé, je n'ai pas de remède.

LISA. Vous êtes le remède.

Ils se sourient. ¹⁰⁸⁵

Cette pièce est secouée par d'innombrables crises dues aux méfiances et mensonges qu'ont développés les deux personnages. Plusieurs tentatives de résolutions ont échoué. Après un dialogue franc et inclusif, les deux protagonistes finissent par s'admirer et se sourire. Nous retenons de la réécriture d'*Eros/Thanatos* une forme efficace de résolution du conflit (le dialogue franc et sincère). C'est dans ce sens qu'il propose la création de nouveaux instruments supranationaux pour l'assurance d'une paix durable. Pour lui, ce qui existe aujourd'hui présente une certaine particularité comme la désuétude. Selon lui, ils ne répondent plus aux exigences

¹⁰⁸⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petit crimes Conjugaux*, Op. Cit., p.66.

¹⁰⁸⁵-*Ibid.*, PP. 117-118.

actuelles. On peut le repérer dans la réplique suivantes : « *Facile d'arriver à la maîtrise, il suffit d'avoir de bons sentiments. Prenez votre Einstein par exemple : il pestait tant après les explosions d'Hiroshima et de Nagasaki qu'il a crié qu'on devrait retirer la bombe aux États-Unis et la confier à une force supranationale, [...]* ».¹⁰⁸⁶ Le sentiment occupe une place importante dans la résolution pacifique des conflits. Cela pourrait par exemple venir de la libération des consciences. Il faut sortir des mémoires transgénérationnelles.

III.3. Le nettoyage transgénérationnelles

La traversée des mythes dans le texte théâtral schmittien propose des leçons plus ou moins importantes pour la paix. À travers les mythes de *Don Juan*, d'*Antigone*, l'auteur fait valoir plusieurs mesures face à la chute de la société contemporaine. Il s'est appuyé sur ces figures mythiques pour soumettre la conscience collective à la libération des mémoires transgénérationnelles. L'homme doit prendre conscience de ses émotions et de leurs origines. Pour y arriver, il faut avant toute chose identifier l'origine des fardeaux ou des blessures émotionnelles. Cela va permettre de dresser « en conscience » les raisons et les fils conducteurs qui ont pour conséquence la situation d'aujourd'hui. La transgénéralité de cet écrivain repose beaucoup plus sur le dynamisme et les interactions. Cette démarche s'éloigne de celle d'Henri Scépi, car ce dernier s'accroît sur les « *déplacement ou transmission* »¹⁰⁸⁷ et aussi la transformation.

Dans *La nuit de Valognes*, l'auteur fait reculer les émotions ainsi que « *les métarécits* »¹⁰⁸⁸ pour reposer le problème de la séduction. Entre l'homme et la femme, qui est le premier séducteur ? La métaphore du « procès » qu'il énonce trouve tout son sens : « *cette nuit, nous ferons le procès de Don Juan* ».¹⁰⁸⁹ Cette déclaration est une interpellation, car il faut éviter tout jugement à priori. Le nettoyage transgénérationnel est nécessaire. L'on doit toujours initier une discussion fondée sur l'esprit critique afin de mieux cerner la problématique ainsi que ses objectifs. Cette opération permettra une meilleure appréhension du sujet ainsi que son contexte. Cela permettra de trouver la solution qui rime avec le besoin conjoncturel.

Les réponses usuelles ont longtemps montré *Don Juan* comme un bourreau. L'écrivain rompt cette transmission transgénérationnelles pour révéler les vraies identités. Michel Meyer soulignait que : « *Quittons maintenant les réponses usuelles à propos de Don Juan. Il est le*

¹⁰⁸⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.117.

¹⁰⁸⁷-Henri, Scépi, 2008, *Les genres de travers : littérature et transgénéralité*, Paris, La Licorne, p.17.

¹⁰⁸⁸-Jean-François, Lyotard, *La condition post-moderne*, Op. Cit., p.22.

¹⁰⁸⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.27.

*révélateur des fausses identités, il les faits éclatés et elles s'avèrent problématique. [...] ».*¹⁰⁹⁰ En fait, *Don Juan* incarne l'histoire, car il est la tâche vivante qui s'effrite. C'est à travers lui que l'auteur brise les certitudes et les valeurs les mieux ancrées. L'entrée de *Don Juan* réserve une autre identité aux femmes : « *Et inconsciemment, la Duchesse rajuste sa toilette* ». ¹⁰⁹¹ Bien qu'elle soit subtile, la séduction est féminine. La Duchesse est la représentation de toutes les femmes de Valognes puisqu'elle en est même la cheftaine. Elle présente constamment les signes de la séduction, son comportement redonne espoir aux différentes femmes : « *les femmes se précipitent au premier plan, autour de la Duchesse, et forment un quintette rapide, chuchotant avec étonnement* ». ¹⁰⁹² L'auteur décloisonne la culture de la pensée constituée, fossilisée et sédimentée dans des réponses toutes faites. Pour lui, l'existence est un questionnement, il évite les certitudes constituées. Si le *Don Juan* de Frisch¹⁰⁹³ est devenu le *Don Juan* malgré lui, bien qu'il recherche désespérément une réponse, celui d'Éric-Emmanuel Schmitt construit plutôt une moule des identités. Dans ce sens, il établit un esprit critique autour de l'histoire. La comtesse s'en étonne d'ailleurs : « *Depuis quand Don Juan n'est-il plus Don Juan ?* ». ¹⁰⁹⁴ À cette question *Don Juan* représente un vide problématique qui s'est ancré dans ce monde prétendument plein, assuré et noué par des résolutions figées et arrêtées. La leçon de l'historicité opère une brisure odysseenne.

III.4. L'épopée odysseenne et l'endurance

L'évolution de la représentation de l'épopée odysseenne tente d'asseoir la promotion de l'endurance et la persévérance qui semble perdue dans les pratiques contemporaines. Le dramaturge propose une reconstruction du goût de l'effort dans les esprits. Cette vision est entretenue par son développement imaginaire infantile. Ces pulsions sont aussi appelées complexe. Jean Bertrand Pontalis et Jean Laplanche les définissent comme « *un ensemble organisé de représentations et de survenir à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscient* ». ¹⁰⁹⁵ L'auteur a profité de la mise en scène d'Odyssée pour proposer son instinct infantile dans la résolution de certains faits contemporains. La montée de la vie facile, le découragement précoce a provoqué chez lui la résurgence des valeurs affectives qu'il propose dans les reconfigurations mythiques. Il aspire à la réconciliation de la race humaine, et au respect de la valeur intrinsèque de l'homme. Il faut vérifier que ces structures obéissent au

¹⁰⁹⁰-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.19.

¹⁰⁹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.33.

¹⁰⁹²-*Ibid.*, p.51.

¹⁰⁹³-Max, Frisch, 1985, *Don Juan ou l'amour de la géométrie*, Paris, Gallimard, p.37.

¹⁰⁹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., p.75.

¹⁰⁹⁵-Jacques, Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.72.

processus psychique de la prime de l'enfance. Pour Charles Mauron en effet, « *la genèse (du mythe personnel) doit obéir aux lois et suivre le développement affectif et imaginatif de l'enfant [...] Le vocabulaire, les motions utiles, les hypothèses de travail de la psychologie scientifique me semblent adéquat pour décrire cette nuit de processus* ». ¹⁰⁹⁶L'endurance et la persévérance ainsi sont marquées dans l'attitude des personnages d'Éric-Emmanuel Schmitt. La poursuite de l'objectif chez Larsen en est une parfaite illustration.

Erik Larsen se retourne, découvre l'écrivain et se précipite véhément vers lui.

ERIK LARSEN. Vite intervenez ! On vient de me tirer dessus. Il y a un fou sur l'île. Lorsque je montais le chemin, deux balles m'ont sifflé aux oreilles et se sont plantées sur le portail.

ABEL ZNORKO. Je sais

ERIK LARSEN. Il faut nous protéger.

ABEL ZNORKO. Vous êtes en sécurité ici.

ERIK LARSEN. Mais que se passe-t-il ?

ABEL ZNORKO. Rien de dramatique. Je vous ai raté, c'est tout.

Larsen recule, abasourdi. Il n'arrive pas à croire ce qu'il entend. ¹⁰⁹⁷

Cet échange, tel que nous le constatons, expose brièvement l'endurance et la persévérance de Larsen. Il faut rappeler qu'il s'agit de la prise de contact entre ces deux personnages. Ça aurait pu s'arrêter là puisque Larsen est dangereusement accueilli par un coup de feu. Znorko en est l'auteur puisqu'il y a parvenu de manière volontaire. Larsen a compris le danger qui l'entoure. Il pouvait par méfiance rompre le dialogue qui fait la pièce. Mais il cultive l'optimisme qui lui permet d'atteindre son objectif. Ce dépassement est une belle leçon qui se dégage de la narrativité d'*Odyssée*. La reconfiguration des mythes va au-delà de la mode pour proposer des leçons essentielles face à la conjoncture contemporaine. Michel Meyer le fait valoir qu'« *ainsi, par-delà la mode qui l'a rendu si populaire, Schmitt nous renvoie aux questions essentielles. Voilà pourquoi son théâtre ne saurait se laisser réduire à un effet de mode* ». ¹⁰⁹⁸Les plaisirs pour l'optimisme, l'endurance, la justesse et l'humanité en rendent compte dans l'œuvre.

¹⁰⁹⁶-Charles, Mauron, *Des métaphores Obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p.220.

¹⁰⁹⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Enigmatiques*, Op. Cit., p.130.

¹⁰⁹⁸-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.12.

Conclusion

En somme, l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt est traversée dans sa grande majorité par des figures mythiques importantes de la littérature. C'est pour lui un socle de réflexion et d'imagination qui favorise une nouvelle vision du monde. Ces reconfigurations liées aux mythes renferment « *le mystère et toutes les puissances du langage ; emprunté ou inventé, il réanime, chez les grands écrivains, les archétypes les plus profonds, et par là, permet d'approcher encore du mystère de la création* ». ¹⁰⁹⁹Dans ce sens, le mythe est une tentation voire une métaphore. Tout ce trajet « [...] *de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi* ». ¹¹⁰⁰C'est dans cette optique qu'au début du présent chapitre nous cherchions à comprendre sous quelles apparences se présentent les différentes figures mythiques dans l'imaginaire de cet auteur. Cette interrogation nous a ouvert la voie à l'analyse des métamorphoses qui encadrent l'originalité et l'authenticité de ces différentes réécritures. C'est dans cette exploration que nous sommes rendus au mythe personnel de l'auteur. Notre démarche se fonde sur les travaux de Charles Mauron qui précise sans cesse que la personnalité inconsciente est une variable de l'œuvre littéraire et que la psychocritique bien loin de vouloir substituer ou rejeter la critique classique, doit s'ajouter. Il déclare que : « *La psychocritique se sait partielle. Elle veut s'intégrer et non se substituer à une critique totale : elle ne propose nullement un point de vue, privilège à ses yeux, d'où l'on expliquerait et jugerait une œuvre littéraire* ». ¹¹⁰¹Cette approche du texte littéraire nous a donné une certaine ouverture vers la mythocritique. Dans ce sens, l'œuvre dégage une surabondance de sens. Nous avons organisé ce chapitre en trois parties permettant d'accéder dans ce labyrinthe discursif chargé d'un potentiel culturel et artistique de l'expérience mnémonique de l'artiste. La première phase a consisté à l'identification des mythèmes qui traversent les œuvres théâtrales de ce dramaturge. Nous avons découvert les figures mythiques très connu dans le monde littéraire : L'*Odyssée*, *Orphée* et *Eurydice*, Narcisse, Antigone, *Don Juan*, Eros et *Thanatos*. Au deuxième niveau nous avons exploré leur différente narrativité. Il en découle que l'artiste se démarque par un bouleversement identitaire des différentes figures mythiques. Si le *Don Juan* schmittien est féminin, il y a aussi une mutation autour d'*Orphée* et *Eurydice*. Il en est de même dans la redynamisation d'*Ulysse*. Ces renversements dégagent des sens multiples proposant une lecture du mythe qui « *peut continuer à incarner le double vertige qui est au cœur même de la condition*

¹⁰⁹⁹-Pierre, Albouy, 2012, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, p.212.

¹¹⁰⁰-Milan, Kundera, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, p.39.

¹¹⁰¹-Charles, Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p.13.

*humaine. [...] ».*¹¹⁰²La troisième partie nous a permis de déceler les différentes leçons que dégagent les métamorphoses mythiques. Nous y avons observé la reconsidération de l'amour du prochain à laquelle il assigne un pouvoir manifeste. Dans ce sens, il soulève l'inerrance du conflit dans l'existence en proposant des démarches fiables de résolution. Le nettoyage transgénérationnel qui ressort de la narrativité du mythe de *Don Juan* se refuse toute vengeance posthume.

Les différentes reconfigurations mythiques de l'artiste favorisent la protection d'une vie entourée d'optimisme, d'endurance et de la persévérance. Ce chapitre présente un intérêt social et littéraire. Les mythes schmittiens donnent l'idée d'une rupture avec l'ordre ancien afin de consolider la cohésion sociale. L'écrivain draine son œuvre théâtrale d'amour et de paix qu'il enroule autour des clichés littéraires nouveaux. Quelle peut être alors la motivation d'une telle promotion de la résilience et de l'optimisme ?

¹¹⁰²-Pierre, Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Op. Cit., p.597.

CHAPITRE VIII : LA RHÉTHORIQUE DU CONFLIT

Introduction

L'écriture théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt dégage une variation qui porte une typologie contextuelle en rapport avec le temps, l'espace et la thématique. Ses marques stylistiques sont une aquarelle à travers laquelle se nouent les confidences épistolaires, le récit de voyage et le témoignage. De ce fait, ses personnages incarnent l'utopique, le réel et le surnaturel. La richesse de son style réside dans la variation et la cohabitation des éléments esthétiques littéraire qui s'opposent généralement.

Le conflit de l'auteur débouche sur une cohésion qui met ensemble des éléments quelque peu contradictoires. Il promeut l'ascension d'une structure homogène qui assure la marginalité de l'Œuvre de cet artiste. Cette spécificité tient à sa visée littéraire. À ces propos, la possibilité de lecture glisse vers une probabilité de compréhension. Cela soulève le problème de la saisie de l'art discursif de ce dramaturge dans son expression de la condition humaine. Pour y arriver, l'on devrait faire immersion dans son univers rhétorique et stylistique.

Dans ce sens, quels sont les matériaux artistiques déployés dans la construction de l'éducation pour une paix durable ? À côté de cette interrogation, se construisent des hypothèses suivantes :

- L'auteur se serait considéré comme un « *argument d'autorité* »¹¹⁰³ en représentant son état affectif dans son texte dramatique.
- Le dramaturge serait parti de son expérience philosophique pour proposer une trajectoire fiable à l'épanouissement durable de l'homme.
- La passion, désirs et les sentiments auraient favorisé la construction symétrique qui étaye le style schmittien.

Ce chapitre présente un intérêt significatif dans la pérennité et la compréhension de l'œuvre de l'auteur auprès d'un lectorat choisi. C'est pour cette raison que son objectif est d'explorer les indices rhétorique et stylistique qui agrémentent les possibilités de sens. À ce niveau de notre recherche, il n'est plus question de considérer le texte littéraire comme une histoire, car cette conception nous renverrait encore aux contenus déjà étudiés à la deuxième partie (personnages, univers spatio-temporel, actions).

¹¹⁰³-Gervais, Mendo Zé, *Guide méthodologique de la recherche en lettres*, Op. Cit., p.70.

Nous l'aborderons comme un discours. Cette démarche nous permettra d'investiguer sur l'ordre des événements ainsi que leurs perspectives. Dans ce sens, nous ferons recours au troisième niveau d'analyse de la Psychocritique de Charles Mauron qui nous facilitera l'interprétation des métaphores obsédantes afin d'accéder au mythe personnel de l'auteur. À côté de cette démarche qui reste principale à notre thèse, nous nous appuierons quelque peu sur la sémiotique textuelle d'Algirdas Julien Greimas. Elle nous interpelle à l'exploration de la structure profonde du raisonnement de l'artiste afin de cerner l'enjeu des confrontations qui s'y dégagent. La recherche sur l'art discursif du dramaturge obéira au schéma suivant : manipulation-compétence-performance-sanction. Ces quatre phases ne sont pas toujours manifestées dans tous les textes. C'est la raison pour laquelle nous allons beaucoup plus élire le schéma compétence-performance-sanction.

À travers des analyses que nous nous proposons de réaliser, nous explorons les indices qui symbolisent la cohabitation pacifique entre plusieurs sommets antithétiques. Ainsi, nous nous projeterons sur le caractère de l'écrivain en soulignant les épreuves qualifiantes de ses personnages. Ensuite, nous investiguerons sur sa démarche face aux défis actuels de la condition humaine. Ce sera le lieu de l'évaluation de la performance. Enfin, nous sommes appelés à apprécier la montée des désirs, passions et sentiments dans sa structuration textuelle. Cette dernière étape de ce chapitre tiendra sur la sanction afin de dégager le côté affectif de l'artiste.

I. ARGUMENTAIRE ET CARACTÈRE DE L'AUTEUR (ETHOS)

Éric-Emmanuel Schmitt développe une logique argumentative adossée sur l'Ethos.¹¹⁰⁴ Linda Hutcheon définit l'Ethos comme « *une interaction de l'auteur-encodeur et du lecteur-décodeur dans et par le texte* ». ¹¹⁰⁵ Les textes de ce dramaturge cherchent à influencer son décodeur en provoquant chez lui un rire dédaigneux. Il actualise les faits qu'il veut critiquer en employant pour ce faire plusieurs images qui semblent renvoyer à lui-même. Certains de ses personnages sont ses avatars, car ils ont presque les caractéristiques renvoyant à la réalité vitale de ce dernier. Abel Znorko et Gilles par exemple, sont respectivement les personnages de *Variations énigmatiques* et *Petits crimes conjugaux*. Curieusement, ils expriment leur côté affectif par des lettres épistolaires et œuvres littéraires qui révèlent leur caractère narcissique. Dans *Variations Enigmatique* particulièrement, Znorko présente les signes de ce narcissisme.

¹¹⁰⁴-Ethos est une logique argumentative axée sur le caractère de l'encodeur.

¹¹⁰⁵-Linda, Hutcheon, 1978, « *Ironie et Parodie : stratégie et structure*, Poétique 36, Paris, Seuil, p. 141.

Il reste accroché à son histoire amoureuse avec Helene Metternach. Ce caractère est identifiable à travers un fort usage des déictiques de la première personne.

ABEL ZNORKO. Je préfère les questions intelligentes

ERIK LARSEN. Je fais mon métier.

ABEL ZNORKO. N'importe quel macrocéphale lobotomisé me poserait la même question que vous : quel rapport entre ce que vous écrivez et ce que vous vivez ? A force de consigner les événements dans vos folioles graisseuses, à force d'étaler votre syntaxe d'anémique, à force de copier, recopier, rapporter et reproduire, vous êtes devenu les informes de la création et vous croyez que toute personne qui prend la plume agit comme vous ! Je crée, moi, monsieur, je ne rapporte pas. Est-ce que vous auriez demandé à Homère s'il avait vécu sur l'Olympe, au milieu des dieux ?

ERIK LARSEN. Vous vous prenez pour Homère ?

La recherche de l'identité construit un réseau interrogatif autour de cet échange.

ABEL ZNORKO. Non, je vous prends pour un journaliste, c'est-à-dire ce que je ne supporte !

Larsen furieux, remballé ses affaires.

ERIK LARSEN. Très bien je suis désolé, je ne vais pas vous importuner plus longtemps. Je n'ai rien à faire ici ! Je Je vous demande pardon du dérangement.

Abel Znorko (*légèrement étonné*). Mais qu'est-ce qui vous prend ? Nous causons tranquillement. (*Souriant*).

Je vous trouve beaucoup moins sot que la moyenne de vos confrères. De quoi vous plaignez vous ? Je vous réponds.

ERIK LARSEN. Vous me répondez par les insultes.

ABEL ZNORKO. C'est tout ce que j'ai de disponible pour certaines questions.¹¹⁰⁶

L'échange ci-dessus est une longue révélation du narcissisme de Znorko. Son acte d'énonciation repose sur une forte occurrence des déictiques de la première personne (je, j'ai, moi, ma, etc.). Seulement dans l'extrait qui précède, nous notons treize cas d'usage. Cela témoigne le plaisir que ce prix Nobel ressent à parler et entendre parler de lui. Dans les cas d'usage de la deuxième personne (quatre occurrences), c'est pour exprimer le mépris qu'il développe pour son interlocuteur. Ces cas créent visiblement un malaise chez Larsen qui se précipite toujours à partir. L'écrivain n'aura plus personne qui pourrait parler de lui ainsi que son sujet favori (son amour avec Helene Metternach). La désolation de Larsen est illustrée par le changement de registre en utilisant aussi les déictiques de la première personne : « *très bien*

¹¹⁰⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques*, Op. Cit., PP. 138-139.

*je suis désolé, je ne dois pas vous importuner longtemps. Je n'ai rien à faire ici ! Je ... je vous demande pardon du dérangement ».*¹¹⁰⁷

Dans une seule réplique, l'on note cinq cas d'usage représentant l'orgueil lié à l'amour de soi-même. Znorko présente cette attitude, en croyant déjà absorber la fierté de son interlocuteur. Le journaliste vient de lui prouver le contraire. C'est la raison pour laquelle, il se désenchante en ces mots : « *je vous trouve beaucoup moins sot que la moyenne de vos confrères [...]* ». ¹¹⁰⁸C'est une supplication qui suscite des interrogations. L'on se demande pour quel intérêt est-ce qu'il le fait. Certainement pour assouvir son estime pour soi-même. Znorko n'est pas seul dans cet élan.

À travers l'écriture schmittienne, l'on peut penser que le narcissisme est le caractère propre des hommes de lettres. Dans *Petits crimes conjugaux*, Gilles est le prototype de ce personnage qui aime être le sujet de toutes conversations. Il déclare à ce titre qu'« *En fait, je suis devenu le héros de mes romans, l'inspecteur James Sirdy* ». ¹¹⁰⁹Au-delà de la déclaration qui fait preuve de l'estime de soi, nous notons aussi deux cas de présence des déictiques de la première personne. Ces images sont redondantes chez l'artiste. Ses personnages écrivains ont la particularité d'être le sujet de leurs œuvres et Gilles en est une preuve.

Il se détend

GILLES. Parle-moi de moi. C'est devenu mon sujet préféré

LISA (*Taquine*). Ça l'a toujours été.

GILLES. Oh ?

LISA. On doit se venter ce mérite : tu n'as jamais manqué d'affection envers toi-même.

Une fidélité à toute épreuve. Consulte ta bibliothèque : tu t'es dédié tous tes romans (*elle brandit un volume [...]*) « À moi-même, ce livre de moi, avec tout mon amour, sincèrement, Gilles. »

GILLES (*gêné*). Il était odieux

LISA. C'est de l'humour

GILLES. C'est de l'amour

LISA. L'humour permet de dire la vérité

GILLES. J'espère que je te les ai dédiés aussi. ¹¹¹⁰

Gilles ne manque pas d'exprimer clairement l'attachement à sa propre personne. Il se permet toute forme de redondances. L'essentiel pour lui est de s'assurer qu'il soit le sujet central

¹¹⁰⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques*, Op. Cit., p.138.

¹¹⁰⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.45.

¹¹⁰⁹-*Idem*.

¹¹¹⁰-*Ibid.*, p.30.

de l'échange et en même temps celui de ses ouvrages. C'est certainement pour cette raison qu'il déclare que : « *parle-moi de moi* ». ¹¹¹¹ Cette attitude se révèle être la source des conflits qui animent l'œuvre dramatique schmittienne. Ses personnages se sont rendus compte et se proposent des concessions. Nous pensons que c'est sa manière d'écrire qu'il fait valoir à travers cette image redondante. Dans un entretien avec Catherine Lalanne, il indique cela :

CATHERINE LALANNE : C'est pour ressentir ces merveilleuses émotions que vous vous mettez à écrire des pièces de théâtre ?

ÉRIC-EMMANUEL : Je devinais qu'avant d'aboutir à une œuvre telle que *Cyrano*, il fallait beaucoup s'exercer [...] Au club théâtre du lycée, nous venions de monter l'*Antigone* d'Anouilh ; alors que notre professeur héritait sur la prochaine pièce à interpréter, je lui ai, proposer d'apporter la semaine suivante un texte de ma création. À y bien réfléchir, je pense que je m'étais lancé ce défi pour m'obliger à me jeter à l'eau. Coincé par ma suggestion, contraint de fournir quelque chose qui tient la route afin de ne pas prendre la face, je m'enfermerai... ¹¹¹²

Dans la mouvance de cet échange, l'écrivain a confirmé son omniprésence dans ses textes. Il y est enfermé comme sujet de réflexion puisque l'individu reste son sujet privilégié. Seulement, en redoutant les conflits interindividuels, il s'appuie sur son expérience pour dénoncer cette attitude. C'est d'ailleurs la source des oppressions qui ressortent des textes de l'auteur. Dans ce sens, la liberté reste certainement l'enjeu du conflit qui promeut l'homogénéité qui caractérise les différentes confrontations.

I.1.L'esprit critique

L'observation attentive de l'horizon littéraire d'Éric-Emmanuel Schmitt favorise une ascension progressive allouée d'un magnétisme révélateur. Son œuvre garantit l'authenticité du réel qui révèle son caractère dans certains cas. À travers certains marqueurs discussifs et de métaphores, l'artiste a établi sa crédibilité par une mise en scène plus ou moins implicite de son caractère. On lit délibérément son cheminement lié à l'éducation pour une paix durable qui s'adosse sur une allure qui flirte la crédibilité et la sympathie. Pour gagner la confiance de son lectorat, il dégage un style discursif rassurant et bienveillant.

¹¹¹¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.45.

¹¹¹²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., PP.75-76.

I.1.1. La logique transgressive

L'auteur montre un fort dispositif critique et aussi correctif dans sa représentation. De ce fait, il « *utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif* ». ¹¹¹³Dans *La nuit de Valognes* par exemple, il reprend *Don Juan* d'une manière plus ou moins burlesque. À travers son art critique, il noue la satire à la parodie pour mettre en place une reconnaissance dégonflante. Dans un effort d'identification de ce personnage historique, l'on peut relever quelques traits de caractère qui lui sont souvent associés. Depuis *Tirso de Molina*, il correspond à l'image du libertin, ou encore un personnage sadique. Le dramaturge déconstruit cette figure en proposant une série de conversions littéraire. Il passe par un procès qui pourrait reidentifier ce dernier.

LA DUCHESSE (*gaie*). Je sais, ce ne sont pas vos oiseaux habituels. (*Changeant de ton*) c'est l'heure des comptes, Aglaé, il faut boucler vos existences. Je parle pour nous toutes. Mon paon agonisant m'indique qu'il est temps de mettre mes affaires, vos affaires, en route, et je vais vous aider à le faire... [...].

LA COMPTESE. De quoi parlez-vous ?

LA DUCHESSE. Il va venir. Je le tiens, il sera là ce soir.

L'orage redouble dans la nuit noire

LA COMPTESE (*pense avoir compris et redemande avec espoir*). Mais qui ?

LA DUCHESSE. Celui qui est là, peint sur ce portrait ce que vous avez toutes vu en entrant et que vous évitez de regarder depuis que je vous parle, celui auquel vous penser sans cesse pendant que je débile mes sottises : Don Juan.

L'arrivée de Don Juan est indubitablement un coup de théâtre.

LA COMPTESE. Don Juan ! [...]

LA RELIGIEUSE. Mais madame la Duchesse...

LA DUCHESSE. C'est pour cela que nous sommes ici, comme l'a compris tout de suite ma chère Aglaé, car voici celle que j'ai convoquée ici ce soir : les victimes de Don Juan

MADAME DE LA TRINGLE, LA RELIGIEUSE, MADAME CASSIN (*tous les trois ensembles*). Quoi ? Mais pas du tout ! De quoi parlez-vous ? C'est une honte. Je n'ai rien à voir avec...

L'opposition est intrinsèque dans ce dialogue.

¹¹¹³-Linda Hutcheon, « *Ironie et Parodie : Stratégie et structure* », *Op. Cit.*, p.148.

LA DUCHESSE. Ne caquenez pas, je vous en prie. Les lois de la nature humaine, je le sais ; exigent que pendant quelques instants vous niez [...]

Ce soir Don Juan va venir. Il ne sait rien, il vient se rendre à un bal, mais cinq femmes, cinq femmes qu'il a bafouées, cinq femmes défaites que la mémoire torture, que le passé supplice, cinq femmes ici ce soir le jugerons et le condamneront (*femme*). Cette nuit nous ferons le procès de Don Juan.¹¹¹⁴

Le procès évoqué dans cet échange reste une métaphore que l'auteur développe pour poser les bases de sa transgression. Il traduit certainement l'esprit critique qui meuble son caractère. Dans ce cas précis, l'on se rend compte qu'il parodie vraisemblablement ses prédécesseurs (Tirso De Molina, Nicolas Drouin, Molière, Thomas Corneille, Honoré de Balzac, Alexandre Pouchkine, Alfred de Musset, José Zorilla, Charles Baudelaire, Jean Aicard, Guillaume Apollinaire, Henri de Montherlant, Alice Delphine Tang, Alexandre Dumas, Lord Byron, etc.). Ces derniers ont décrit le libertinage de ce personnage en fonction de leurs différentes sensibilités artistiques. L'auteur quant à lui, marque un temps d'arrêt pour se pencher sur la culpabilité de ce personnage. Son arrivée annoncée dans ce dialogue symbolise une exploration de cette histoire littéraire. C'est en fait une remise en question de l'image de *Don Juan*. La majorité de ces auteurs l'ont présenté comme un grand prédateur sans scrupule un homme à succès féminins et qui reste toujours en quête d'aventures amoureuses. Dans son élan philosophique, il propose une lecture critique de cette étiquette.

Éric-Emmanuel Schmitt développe la dissidence dans ses textes. Nous pouvons dire qu'il est transgressif. Dans l'avant-propos de l'acte de colloque dirigé par Stéphane Amougou Ndi, Rosine Paki Salé et Roger Ngwe, Rosine Paki Salé parle de transgression en évoquant les termes de « *désobéissance* », « *violation* ». Elle déclare à cet effet que : « *la transgression fait penser au désordre, à la prise de liberté, à l'outrage voir à la profanation* ». ¹¹¹⁵En repensant l'image de *Don Juan*, l'artiste manifeste un caractère transgressif. Ce serait certainement pour cela qu'il irrigue ses textes d'indices de refus. Dans *Le visiteur* aussi, Freud manifeste plusieurs fois son recul face à la thèse théïste de l'inconnu.

L'INCONNU (*le suppliant de manière trop théâtrale*). Cachez-moi ! Cachez-moi !

FREUD (*déguisé, le repoussant assez violemment*). Laissez-moi tranquille !

¹¹¹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., PP 25-27

¹¹¹⁵-Rosine, Paki Sale et Alii Avant-propos (*colloque sur l'écriture de la Transgression : viol, violence, violation dans la littérature Africaine*), Op. Cit., p.9.

L'INCONNU (*cessant subitement son jeu*). N'aviez-vous pas pitié pour une victime ?

FREUD. Pour une victime, oui. Pas pour un simulateur.

*L'inconnu se relève.*¹¹¹⁶

L'inconnu apparaît dans cet échange comme un objet de distraction. Il semble éloigner Freud de la trajectoire qui mène vers l'objet de son déni. C'est pour cela qu'il le rejette violemment en criant : « *laissez-moi tranquille* ». ¹¹¹⁷Freud exprime une certaine liberté à rompre avec toute logique qui symbolise une certaine disjonction avec l'objet de ses désirs. La récurrence de l'esprit critique dans le texte théâtral de ce dramaturge n'est pas fortuite. Il laisse entendre à travers ses avatars (personnages) qu'il a le goût de la contradiction.

FREUD (*le regardant toujours dans la glace, un temps contemplant l'inconnu*).

Vous m'excusez : je ne peux pas croire que c'est vous.

L'INCONNU. Je le sais. Tu ne crois pas en moi. Le Docteur Freud est un Athée, un Athée magnifique, un athée qui convertit, un catéchumène de l'incroyance.

FREUD. Pourquoi moi ? Pourquoi ne pas aller chez un aîné ou un Rabbín ?

L'INCONNU (*léger*). Rien de plus ennuyeux que la conversation d'un admirateur.

Et puis ...¹¹¹⁸

La contradiction constitue quelque fois des objets de désir chez certains personnages schmittien. La visite de l'inconnu renforce cette thèse. Il n'aime pas les démarches dithyrambiques. C'est dans la dissidence qu'il se sent confortable. C'est pour cela qu'il ne soutient que « *rien de plus ennuyeux que la conversation d'un admirateur* ». ¹¹¹⁹Il renforce à cet effet la déclaration d'Héraclite d'Éphèse qui montre que : « *l'harmonie naît du choc des contraires* ». ¹¹²⁰L'inconnu pense que le choc entre deux figures excentriques favorise un équilibre. C'est ce qu'il explique dans la réplique suivante : « *Je ne suis pas sûr qu'un prêtre me remettrait mieux que vous. Ces gens-là se sont tellement accoutumés à parler en mon nom, agir pour me conseiller à ma place... j'ai l'impression de gêner* ». ¹¹²¹La contradiction qui est fortement exprimée dans les différentes démarches schmittiennes semble justifiée le déploiement des modalités interrogatives qui figurent dans ses textes puisque ses personnages s'interrogent plus qu'ils n'y répondent.

¹¹¹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.146.

¹¹¹⁷-*Idem*.

¹¹¹⁸-*Ibid.*, p159.

¹¹¹⁹- *Idem*.

¹¹²⁰ Héraclite d'Éphèse cité par Jacques Atlan, *Essai sur les principes de la Psychanalyse*, Op. Cit., p.16.

¹¹²¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., p.234.

I.1.2. La modalité interrogative

L'auteur stimule la réflexion de son lectorat par une recrudescence de la modalité interrogative. Cette dernière porte l'essentiel du message qu'il soutient dans son Œuvre théâtrale. Dans *L'école du diable* par exemple, il débute la pièce par une série d'interrogations sur lesquelles reposera la représentation de cette pièce.

LE MAJORDOME. Eh bien ?
 LE MEDECIN. Stationnaire
 LE MAJORDOME. Sa température ?
 LE MEDECIN. Mille
 LE MAJORDOME. Mille ? Normal donc ?
 LE MEDECIN. Normal.
 LE MAJORDOME. Ses battements de cœurs
 LE MEDECIN. Aucun
 LE MAJORDOME. Normal donc ?¹¹²²

Nous voyons bien que la modalité interrogative participe à rassurer le majordome. En fait, c'est une démarche schmittienne qui favorise la préservation des acquis scientifiques. Dans le cas du dialogue qui précède les réponses du médecin rassure le Majordome qui est le principal enquêteur de la partie. Les questions créent une ouverture à la recherche scientifique qu'il développe sous deux formes. Les interrogations partielles sont à forte récurrences. Elles supposent l'apport d'une information marquante. Leurs intonations sont descendantes. Les interrogations totales sont connotées et concourent à rassurer le Majordome.

Dans *Variations énigmatiques*, Éric-Emmanuel Schmitt développe un jeu de questions-réponses qui épouse quasiment le même cheminement que celui cité ci-dessus. Les deux personnages en scène sont en quête des compléments d'informations prérequis. C'est ainsi qu'ils irriguent le dialogue avec des interrogations qu'ils répondent par les autres en construisant un engrenage controversé qui conditionne l'énigmaticité de cette pièce.

ERIK LARSEN. Vous ne vous ennuyez pas ?
 ABEL ZNORKO (*simplement*). En ma compagnie ? Jamais.
 ERIK LARSEN (*légèrement ironique*). N'est-ce pas facile de voir avec un génie
 ABEL ZNORKO. Mais que de voir avec un imbécile [...]
 ERIK LARSEN. Combien peut-on passer d'années sans voir les autres ?
 ABEL ZNORKO. Combien peut-on passer d'années en les voyant tous les jours ?¹⁹

¹¹²²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variation Enigmatiques*, Op. Cit., PP 141-142

La recherche de ces deux interlocuteurs demande infiniment des arguments de leurs positions distinctes. Ce qui les oppose reste un secret inviolable. Mais ils brandissent la question de l'autre comme sujet principal. Ce paradoxe assure le prolongement de l'échange. Jusqu'à là, la réponse reste opaque puisqu'ils préfèrent chacun en ce qui le concerne répondre à une interrogation par une autre. La redondance de ce style de communication rentre dans le caractère personnel de l'auteur. On peut dire qu'il est lié à sa formation philosophique qui prône la remise en question sur le monde en général. Nous pouvons dire qu'il a utilisé son habitude (Ethos) comme argument artistique afin de convaincre son lectorat, car il veut nécessairement étendre son éducation pour une paix durable. Pour ce faire, il favorise les conflits pacifiques après qu'il ait démontré son inhérence.

I.2. Le pacifisme

L'exploration de l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt nous laisse constater la transcription de sa philosophie personnelle dans ses textes. Il promeut une démarche hautement pacifique face à n'importe quelle situation conflictuelle. C'est une forme de partage de confiance et optimisme. Dans son entretien avec Catherine Lalanne, l'auteur nous livre ce secret.

CATHERINE LALANNE : depuis dix ans que nous nous connaissons, je vous ai toujours souri. Cette joie qui vous habite, c'est un cadeau de bonnes fées sur votre berceau ?

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT : comme chacun, j'ai mes peines, mes nostalgies, mes angles noirs, mes gouffres, mais je répugne à les étaler. Ils nourrissent mon œuvre. Avec mes lectures, je ne souhaite que partager le résultat : confiance et optimisme.¹¹²³

Il conseille la domination des émotions fortes afin d'éviter d'éventuels regrets. Pour ce faire, il fait valoir le dynamisme des sensations. Selon lui, le geste ne reflète en aucun cas les sensations interne. Dans *La tectonique des sentiments*, la mauvaise interprétation du geste de Richard par Diane et Madame Pommeray a relativement développé leur angoisse. À côté de cela, s'est développée une vengeance destructrice telle qu'on peut repérer dans l'extrait suivant :

Tout commence par un baiser.

L'homme garde la femme enlacée contre lui.

Debout, ils s'embrassent de façon longue, soutenue.

Puis l'homme détache ses lèvres et murmure avec douceur.

RICHARD. Je reviens

¹¹²³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant Op. Cit.*, Chap 6, p.87.

Aux gestes qu'elles ont pour le retenir, on devine qu'elle souhaiterait que leur caresse dure davantage.

Il insiste avec grâce.

RICHARD. Cinq minutes ? On disait qu'il négocie.¹¹²⁴

Cet extrait attribue une valeur considérable à l'interprétation. Pour l'artiste, c'est une opération qui nécessite beaucoup de résilience et d'optimisme. Le détachement de Richard est considéré par Diane et Pommeray comme le désamour. Elles pensent qu'il aime les journaux plus que sa femme. Elles se plongent dans une situation angoissante. C'est pour cela que Madame Pommeray s'exclame : « *Quel drame ! Je vais t'aider à traverser cette épreuve...* ». ¹¹²⁵Ces femmes manquent de confiance et d'optimisme. C'est la raison pour laquelle Diane se consacre à son projet de vengeance. Quand Richard s'en est rendu compte, il a aussi marqué cette tempérance que l'auteur promeut. Il a orgueilleusement approuvé le combat de ces femmes. Mais l'auteur a raison d'enseigner cette attitude puisqu'il a traversé des situations similaires. C'est pour cela qu'il déclare que : « *De manière naturelle, ma joie est devenue volontaire : je la signe, je la nourris, je la cultive. [...] J'ai reçu gaité en cadeau dès l'enfance, car j'ai grandi au sein d'une famille sondée qui célèbre la vie. [...]* ». ¹¹²⁶L'auteur suit sa logique qui montre à la fin que la précipitation et la résolution violentes des situations peuvent conduire à la destruction. Il propose de ce fait l'évitement du regret dans l'extrait qui constitue le dénouement de cette pièce

DIANE. Que faisons-nous ici ?

RICHARD. J'ai besoin de t'avouer un détail.

[...]

DIANE. J'écoute.

[...]

RICHARD. J'ai menti, Diane, j'ai crané, j'ai prétendu que moi aussi, comme toi, j'aimais moins. Ce n'était pas vrai.

DIANE. Si, c'était vrai !

RICHARD. Non !

Cette dernière négation marque un tournant interrogatif décisif.

[...]

DIANE. Pourquoi aurais-tu menti ?

RICHARD. Par orgueil.

¹¹²⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments, Op. Cit.*, p.9.

¹¹²⁵-*Ibid.*, p.11.

¹¹²⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant, Op. Cit.*, chap. 6, p.87.

DIANE. (*Refusant de croire, elle reçoit la révélation avec ironie*). Très amusant, ton petit scenario.

RICHARD. Je n'ai pas fini, Diane. Quelques semaines plus tard, j'étais revenu chez toi pour tenter de renouer, de te convaincre que nous devions partir en vacances, reprendre la vie ensemble, recommencé, dépasser un court moment de froideur comme en traverse n'importe quel couple.

[...]

DIANE. Qu'est-ce que j'ai fait, mon Dieu qu'est-ce que j'ai fait ?

*Elle agrippe Richard avec violence.*¹¹²⁷

À la fin des gesticulations, Diane se rend compte que Richard l'aimait toujours. Rien n'avait changé de l'amour qu'il éprouvait pour elle. Son exclamation de la fin du dialogue exprime le regret : « *Qu'est-ce que j'ai fait, mon Dieu, qu'est-ce que j'ai fait* ». ¹¹²⁸En s'interrogeant ainsi, Diane ne cache pas son regret. Elle devrait cultiver l'optimisme quel que soit la situation dans laquelle elle se trouve afin d'éviter cela.

I.2.1. Le pouvoir de l'optimisme

Éric-Emmanuel Schmitt développe un caractère argumentatif et persuasif dans ses textes. À travers la multiplicité des ironies, l'engrenage des satires et le pouvoir des parodies, il transmet au décodeur son état affectif. Il travaille sur l'esprit du lectorat en suscitant chez lui une réaction à certains stimuli. Il transcrit certains caractères personnels pour arriver à ses fins, qui sont de convaincre et de convertir l'interlocuteur. C'est certainement pour cela qu'il affirme que : « [...] *j'ai mes peines, mes nostalgies, mes angles noirs, mes gouffres, mais je répugne à les étaler. Ils nourrissent mon cœur. [...]* ». ¹¹²⁹

Parmi les caractères qu'il fait valoir dans ses écrits, l'auteur valorise l'optimisme. Il place ses personnages devant des problèmes entièrement difficiles, voire impossible à résoudre. Dans les différents dénouements, on observe généralement la valeur qu'il accorde à l'autosuggestion. Dans *Hôtel des deux mondes*, il assume fièrement cette attitude à travers le dialogue ci-dessous :

JULIEN (*pour lui*). Je vais mourir. Je suis persuadé que je vais mourir

Il se dégage soudain de l'étreinte du Docteur S... et se tourne vers Laura comme on cherche une issue.

JULIEN. J'ai peur

LAURA. Il ne faut pas. Moi je, je n'ai jamais peur.

JULIEN. J'ai peur. Laura ! Parlez-moi !

LAURA. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ?

¹¹²⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des Sentiments*, Op. Cit., PP.156-157.

¹¹²⁸-*Ibid.*, p.156.

¹¹²⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., chap. 6, p.87.

JULIEN. Parlez-moi de vous. Vite de vous ! Dépêchez-vous, je n'ai plus qu'une minute. Ou habitez-vous ?

[...] ¹¹³⁰

L'accident de Julien l'a véritablement plongé dans le désespoir. Aussi, l'expérience de Marie qui est morte du fait de sa même situation a conforté son pessimisme. Il pense qu'il n'y a plus d'autres issues favorables. C'est certainement pour cela qu'il a déclaré que « *Je vais mourir. Je suis persuadé que je vais mourir* ». ¹¹³¹À ce niveau, nous observons une forme satirique visant à donner une appréciation à la compagnie. La proximité de Julien avec Marie a fortement influencé sur sa persuasion. Il croit être le prochain sur la liste des morts. C'est la raison pour laquelle il se rapproche de Laura avec une certaine pression. Il veut profiter au maximum avant qu'il ne soit tard. Heureusement, cet amour pourrait être salvateur puis qu'il sera contaminé par l'optimisme de Laura qui déclare qu'« *Il ne faut pas. Moi, je n'ai jamais peur* ». ¹¹³²Cette réplique montre que Laura est une habituée des situations comateuses. Mais elle n'a jamais peur. Et c'est cette attitude qui l'aide généralement à s'en sortir. Julien retrouve enfin une compagne qui dégage l'espoir dont il a besoin.

Cette proximité est une parodie satirique d'*Orphée* et *Eurydice*. Le locuteur s'en prend simultanément à la société et à l'hypotexte qu'est le mythe d'*Orphée*. Ce discours dramatique vise une cible hors du texte, mais « *utilise la parodie* » ¹¹³³non pas pour critiquer le texte premier. L'artiste l'a convoqué ici en tant que « *dispositif structurel pour réaliser son but correctif* ». ¹¹³⁴C'est pour cela qu'il a explicitement valorisé l'optimisme face à n'importe quelle situation.

LE DOCTEUR S... Laura, c'est votre tour

LAURA (*dans les bras de Julien, subitement effrayée*). Non, non, pas déjà !

LE DOCTEUR S... (*Regardant avec inquiétude son tableau*). S'il vous plait, Laura, il n'y a pas une seconde à perdre.

LAURA. Non pas encore ! Et le Mage, j'aurais voulu embrasser le Mage !

Julien n'a pas l'air effrayé. Il conduit Laura à l'ascenseur et, là l'étreint violemment.

Les assistants séparent lentement les deux amants et poussent Laura vers la cabine.

JULIEN. Confiance mon amour.

[...]

La confiance constitue un embrigadement de Laura.

Elle est dans la cage, elle tremble. Les portes se referment.

¹¹³⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux Mondes*, Op. Cit., p.112.

¹¹³¹-Idem.

¹¹³²-Idem.

¹¹³³-Linda, Hutcheon, *Logique et conversation*, Op. Cit., p.148.

¹¹³⁴-Idem.

LAURA. (*Son cri étant étouffé*) Julien !

Les assistants, le Docteur S... regardent avec angoisse les deux fléchés. Soudain la flèche descendante s'allume

L'ascenseur part.

JULIEN. (*Hurlant de joie*). Oui ! Oui ! Oui !

Trop heureux, il embrase le Docteur, les deux assistants qui ne s'opposent pas à cette démonstration.

JULIEN. Docteur, merci de m'avoir dit tout à l'heure ce qu'avait fait le Mage. Sinon je n'aurais pas eu le courage d'accompagner Laura jusqu'à l'ascenseur. C'était le deuxième miracle.¹¹³⁵

Cet échange est une démonstration autour de la valeur de l'optimisme et la résilience. Le cas de Laura est une preuve tangible aussi bien pour le lectorat que pour Julien. Cette image vient de répondre à plusieurs de ses nombreuses interrogations. Il vient de comprendre que la solution de son problème réside dans l'autosuggestion. C'est pour cette raison qu'il s'exclame joyeusement que : « *Oui ! Oui ! Oui* ». ¹¹³⁶Dès lors, Julien s'est éloigné de plus en plus de l'angoisse, la peur, etc. Il est devenu optimiste : « *trop heureux, il embrasse le Docteur, les deux assistants qui ne s'opposent pas à cette démonstration* ». ¹¹³⁷On dirait qu'Orphée est entrain de sauver *Eurydice* de la descente aux enfers

Cette expérience a fortement influencé Julien. On peut aussi estimer qu'il en soit de même sur le lectorat schmittien. Si non, le sort de Julien reste un argument patent pour ce dernier tel qu'il est identifiable dans l'extrait ci- dessous.

La sonnerie retentit

LE DOCTEUR S... c'est votre tour

Les deux assistants réapparaissent.

Les portes de l'ascenseur s'ouvrent.

Docilement, Julien s'y rend.

JULIEN. C'est curieux. Même si je devrais mourir maintenant, je serais... serein.

LE DOCTEUR S... La confiance

JULIEN. Pourtant, je n'en sais pas plus. Mais je suis moins effrayé par ce que j'ignore.

LE DOCTEUR S... La confiance est une petite flamme qui n'éclaire rien, mais qui tient chaud.

L'inquiétude est apparente.

Julien entre dans la cage, mais là, subitement, il est pris d'inquiétude

JULIEN. Docteur S..., si Laura et moi, nous nous trouvons sur terre, croyez-vous que nous nous reconnaitrons.

¹¹³⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP.178-179.

¹¹³⁶-*Ibid.*, p.178.

¹¹³⁷-*Idem.*

LE DOCTEUR S... Je le crois. Sitôt sorti de l'ascenseur, vous oublierez tout, mais il existe sur la terre une mémoire inconsciente de ce qui s'est passée en dehors de la terre, une mémoire profonde tapis dans les replis de l'esprit et qui se réactive au premier regard que deux individus s'adressent et qui les fait se reconnaître. Cela s'appelle le coup de foudre.

Les portes se ferment sur Julien.

Le Docteur S... Et les deux anges regardent au-dessus de l'ascenseur quelle flèche va s'allumer.

Mais la lumière augmente jusqu'au blanc incandescent, jusqu'à 'un blanc éblouissant, aveuglant, comme, comme si l'hôtel s'évanouissait tout entier dans la clarté, avant que l'on ait pu savoir si Julien mourait ou redescendait sur terre.¹¹³⁸

Le dramaturge a montré son attachement à l'optimisme et à la résilience dans le dépassement des difficultés quotidiennes. La proximité de Julien a construit en lui une attitude confiante qui semble renverser l'ordre des choses. Docteur S... déclare à cet effet que : « *la confiance est une petite flamme qui n'éclaire rien, mais qui tient chaud* ». ¹¹³⁹La montée de ce sentiment justifie la sérénité de Julien à aborder cette épreuve cruciale. Mais aussi, sa réplique démontre clairement qu'il est de plus en plus optimiste quant à son avenir : « *Laura et moi nous trouverons sur terre, [...]* » ¹¹⁴⁰La montée de l'optimisme présente un certain pouvoir dans le suaire imaginaire schmittien. Tout se passe comme s'il a basculé le sens des événements. Le départ de Julien est marqué par certains indices qui montrent qu'un événement marginal se déroule. Nous notons la stupéfaction avec laquelle Le Docteur S...et les anges observent la direction de la flèche. On peut ajouter à cela l'augmentation inhabituelle de la lumière qui symboliserait la force et le pouvoir de l'espoir. Il semble que Julien était destiné à mourir. Mais l'espérance a métaphysiquement changé les choses. Même si l'auteur nous laisse dans le suspense sans dire clairement quelle est sa destination, les conditions lumineuses indiquent une fin heureuse.

I.2.2. La nécessité du dialogue

L'auteur nous propose toujours une vision pacifique du conflit. Il valorise ouvertement le dialogue face à n'importe quelle situation de la vie. Il pense que l'acte d'écriture est un échange similaire à ce qu'il promet dans les résolutions des confrontations. Dit-il : « *je n'écris pas pour étaler ce que je pense, mais pour le découvrir. Ecrire implique d'enquêter, de creuser, de patienter, d'ausculter, d'insister, de peser, de réfléchir, de formuler puis de reformuler,*

¹¹³⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., PP. 184 -186.

¹¹³⁹-*Ibid.*, p.187.

¹¹⁴⁰-*Ibid.*, p.188.

d'atteindre le moment de vérité où enfin l'on raisonne juste, l'on perçoit juste, l'on parle juste ». ¹¹⁴¹Cette déclaration vient confirmer une fois de plus que l'artiste s'inspire de son caractère personnel pour convaincre son lectorat. Pour lui, il n'écrit pas pour informer son lecteur, mais c'est un échange à travers lequel il cherche à mieux comprendre le sujet. On dirait que l'écrivain est en conflit avec son lecteur.

Dans *Variations Énigmatiques*, le dramaturge fait valoir le pouvoir de la tempérance et du dialogue. On y rencontre à l'entame une impossibilité du dialogue

Au lever du rideau, la pièce est vide. On entend les variations énigmatiques d'Elgar sortir d'un appuie à musique.

Puis, au-dehors retentissent deux coups de feu très distincts. Un bruit de pas rapides, une cuisse, Erik Lasser entre en courant par la baie, essoufflé, et surtout effrayé. C'est un homme entre quarante ans qui a gardé quelque chose de très vif et très doux lié à la jeunesse. Il regarde autour de lui impatient de trouver un secours.

Abel Znorko entre par le côté. Grands hautain l'œil perçant, il jette un regard de chasseur sur l'intrus. [...] ¹¹⁴²

Cette didascalie augurale accentue les signes de la répulsion entre Znorko et Larsen. Le prix Nobel rejette explicitement le journaliste. À côté des coups de feu, Larsen constate aussi un regard de chasseur qui semble leur interdire tout contact. Cette situation crée une méfiance chez lui. Malgré cela, il cherche continuellement une possibilité de dialogue. C'est la raison pour laquelle il déclenche un dialogue avec son bourreau en ces termes :

ERIK LARSEN. Vite, intervenez ! On vient de me tirer dessus. Il y a un fou sur l'île. Lorsque je montais le chemin, deux balles m'ont sifflé aux oreilles et se sont plantées au portail.

ABEL ZNORKO. Je sais

ERIK LARSEN. Il faut nous protéger

ABEL ZNORKO. Vous êtes en sécurité ici. ¹¹⁴³

Cet échange fait figure d'un paradoxe. Même après avoir constaté que Znorko ait voulu le tuer, Larsen continue dans sa recherche de dialogue. Il adopte à ce titre une politique d'inclusion. Il demande à son bourreau de les protéger. Il affirme son altérité par cette déclaration : « *il faut nous protéger* » ¹¹⁴⁴L'emploi de nous « nous » ici appelle à la tempérance de Znorko. Il l'invite aussi à un partenariat contre une certaine folie qui se promène sur l'île. Ce n'est certainement pas un être humain, tel qu'il pense. Seulement, ce dialogue a porté ses

¹¹⁴¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus Tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.122.

¹¹⁴²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Énigmatiques*, Op. Cit., p.129.

¹¹⁴³-*Ibid.*, p.130

¹¹⁴⁴-*Idem.*

fruits, car il lui a permis de comprendre que son danger vient de son interlocuteur qui a répliqué : « rien de dramatique. Je vous ai raté, c'est tout ».¹¹⁴⁵ Cette déclaration bouleversante ne change rien dans le sens et le goût du dialogue de Larsen. Il veut comprendre les motivations de cet acte paradoxal. Il renoue avec la logique interrogative schmittienne en questionnant son bourreau « comment ? ».¹¹⁴⁶

Dans *Variations Énigmatiques*, l'auteur valorise le dialogue et le place au centre de toute résolution de problème. Il le montre par la rencontre énigmatique de Znorko et Larsen. D'entrée de jeu, ces deux personnages semblent ne jamais se connaître. Pourtant ils ont les secrets qui les lient. À travers le personnage de Docteur S..., l'écrivain montre qu'aucune rencontre n'est gratuite. Il souligne que : « sitôt sorti de l'ascenseur, vous oublierez tout, mais il existe sur terre une mémoire inconsciente de ce qui s'est passé en dehors la terre, une mémoire profonde, tapie dans les replis de l'esprit et qui se réactive au premier regard que deux individus s'adressent et qui les fait se reconnaître ».¹¹⁴⁷ Il partage un sujet très important qui valorise la résolution de toutes les situations insolites par l'échange entre les parties en conflit. L'accalmie est revenue entre Znorko et Larsen par l'entremise d'un dialogue qui va inévitablement dévoiler leur lien.

ABEL ZNORKO. Mais... il me semble pourtant... que ... je crois me souvenir... J'avais reçu une ou deux lettres de Nosbrovnik... dans mes nombreux courriers... les lettres d'une femme, une femme qui était professeur de lettres dans notre village... attendez que je me souviennne de son nom...

ERIK LARSEN. Une femme... Professeur de lettres... une belle femme ?

ABEL ZNORKO. Oui très belle femme ! [...] comment s'appelle-t-elle... déjà... Hélène...

ERIK LARSEN. Hélène Matternach.

ABEL ZNORKO. C'est cela ! Hélène Matternach ! Vous la connaissez ?

ERIK LARSEN. Naturellement, Nosbrovnik est petit.

ABEL ZNORKO. Comment va-t-elle ? Je n'ai plus de ses nouvelles/

*Larsen se lève et dit avec un étonnement manifeste.*¹¹⁴⁸

Si Larsen cédait à l'énervement, il aurait répliqué par la violence et cette pièce n'aurait jamais existé. Sa volonté et son engagement pour le dialogue lui ont permis ainsi qu'à son interlocuteur de comprendre qu'ils sont liés par un autre personnage resté dans les coulisses. Chacun d'entre eux a une information à passer à son interlocuteur. Cette interdépendance rend ce dialogue de plus en plus passionnant. Nous pouvons retenir dans la démarche schmittienne

¹¹⁴⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Énigmatiques*, Op. Cit., p.129.

¹¹⁴⁶-*Ibid.*, p 130.

¹¹⁴⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.185.

¹¹⁴⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Énigmatiques*, Op. Cit., p.156.

que le conflit n'est pas nécessairement rupture. Il demeure un fait inhérent à l'existence humaine. C'est pour cette raison que l'auteur prône le dialogue comme démarche de sortie de crise.

Éric-Emmanuel Schmitt a construit des pièces théâtrales à l'intérieur desquelles les violences physiques sont rares. Quand elles sont repérables, l'on sent une volonté d'illustration. C'est par exemple le cas des coups de feu de Znorko. Nous le considérons comme l'expression d'un antagonisme aggravé. On sent la volonté d'un dialogue franc au niveau du choix des personnages puisque l'auteur prend toujours la peine de mettre des figures excentriques ensembles. Leur opposition grandit au fil du débat et personne ne semble lâcher prise. Dans *La trahison d'Einstein*, l'écrivain fait valoir son argumentation autour d'un homme sérieux ayant une notoriété scientifique non négligeable (Einstein). À côté de ce dernier, se dresse un interlocuteur de basse classe (le vagabond). Cette symbiose illustre le dialogue qu'il promeut puisque leur contradiction est visible et particulièrement dans l'extrait suivant :

Le vagabond hésite, réfléchit et pivote, furieux vers Einstein.

LE VAGABOND. Je ne digère pas vos discours contre les militaires, les arrimes, la guerre.

EINSTEIN. Vous me reprochez mon pacifisme ?

LE VAGABOND. Vous n'avez pas le droit ! Parce que vous lisez du cerveau, on voit vos paroles. Comment pouvez-vous encourager les déserteurs, les lâches, les objecteurs de conscience ! Franchement, vous ne pouvez pas votre intelligence en assaisonnant les vrais patriotes.

EINSTEIN. Le patriotisme est une maladie infantile, la varicelle de l'humanité.¹¹⁴⁹

La rencontre du pacifisme d'Einstein et le nationalisme du Vagabond n'ont pas favorisé une sorte de violence entre ces deux personnages. C'est au niveau de la vingtième page que cette contradiction est visible. Mais ils ont sereinement mené leur conversation jusqu'à la cinquante troisième page sans affrontement violent. L'on a curieusement constaté la construction d'une amitié indissoluble entre eux tel qu'il ressort dans l'échange ci-dessous.

LE VAGABOND. Vous pourriez vous reposer, enfin.

EINSTEIN. Je vais vous livrer une confidence, mon ami : j'ai été très heureux. Oui, je ne sais pas comme j'y suis arrivé en menant tant de bataille intellectuelle, en recevant tant d'insultes en traversant deux guerres mondiales et deux mariages, mais c'est un fait, une réalité ravissante étrange : j'ai été insolemment heureux.

Einstein s'écarte lentement, à regret.

EINSTEIN. Adieu.

¹¹⁴⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.20.

LE VAGABOND. Je vais beaucoup souffrir, Docteur Einstein, quand vous ne serez plus là.¹¹⁵⁰

Cet échange montre clairement deux figures contradictoires qui ont mené une vie ensemble malgré leur opposition. La disparition prochaine d'Einstein reste une source de la souffrance du vagabond. Cette image est une interpellation de l'homme contemporain à dialoguer sans toutefois inclure l'hypothèse d'une violence favorisant la mort de son prochain. Cette logique place l'être humain au centre du projet théâtral de l'auteur.

II. L'HUMAIN ET LA RECEPTION THÉÂTRALE

La question de la réception du texte schmittien pose avant tout la base de l'égalité entre les hommes. L'œuvre est émise par un homme qui s'adresse à ses semblables en vue de la construction d'une paix durable. L'auteur se convint et invite aussi ses lecteurs à suivre son expérience pour qu'ensemble ils proposent une société contemporaine acceptable. Pour lui, l'acte d'écrire est aussi une forme de réception d'informations. Il soutient que : « *écrire implique d'enquêter, de creuser, de patienter, d'ausculter, d'insister, de peser, de réfléchir, de formuler puis de reformuler, d'atteindre le moment de vérité [...]* ». ¹¹⁵¹ Il irrigue ses textes de questions fondamentales et d'ordre général en vue de projeter une réception optimale.

Son texte pose avec acuité les problèmes de l'homme. Il explore l'être humain dans son histoire, son présent et propose un futur acceptable. Ce serait pour cela qu'il est compté parmi les auteurs francophones les plus lus tel que Michel Meyer l'a mentionné dans l'avant-propos de son ouvrage intitulé *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Il fait valoir que :

En quelques années, Éric-Emmanuel Schmitt s'est imposé comme l'un des plus grands dramaturges contemporains et un romancier de tout premier plan. À chaque livre, il séduit plusieurs centaines de milliers de lecteurs, à croire que le génie est devenu à la mode. Qui n'a pas pleuré en accompagnant Oscar dans les derniers jours de sa vie ? ¹¹⁵²

L'auteur manipule la pensée de son lecteur en l'incluant dans l'histoire qu'il met en scène. Il y associe le pouvoir du réel, la valeur de la métaphysique et la puissance de l'utopie en revenant sur des événements historiques qui conditionnent l'ordre mondial. Ainsi tout le monde est inclus et par extension serait intéressé. Le dramaturge met l'homme au centre de son

¹¹⁵⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.151.

¹¹⁵¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.122.

¹¹⁵² Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.7.

projet théâtral, c'est pour cela qu'il appelle les hommes à plus de responsabilité, car pour lui, tout part de l'être humain et ne revient qu'à lui.

II.2. La Politique d'inclusion

Parler de l'inclusion dans le contexte de la réception des œuvres théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt, c'est avant tout analyser les signes de la globalité et d'égalité qui en découlent. Dans ses textes, nous constatons un mouvement d'attraction réciproque entre les éléments contradictoires. C'est dans ce sens qu'il aborde son problème au prisme de l'humanité tel qu'elle figure dans la réplique ci-après : « *putain de progrès ! Moi qui pensais que la science incarnait le sommet de la civilisation... oui, mais grâce) elle, l'humanité avance, mais en barbarie. Désolé, monsieur Einstein, ce que vous incarnez- l'instruction, la connaissance nous a fait perdre une fausse route* ». ¹¹⁵³

Dans cette réplique du vagabond, l'auteur rejette toute autre valeur qui dérangerait la cohésion entre les hommes. Pour lui, la complémentarité qui caractérise la nature humaine devrait être l'objet de la préservation. Dans ce sens, il rejoint Alice Delphine Tang qui déclare que : « *La nature humaine est une nature singulière qui réclame la complémentarité [...]* ». ¹¹⁵⁴ Cette conception englobante rapproche les lecteurs des divers horizons puisqu'ils se sentent concernés. Il ne défend pas l'intérêt d'une partie de la population mondiale, car pour lui, la responsabilité de la chute du monde revient à nous tous. Il déclare que « *Tout le monde est coupable* ». ¹¹⁵⁵ Il invite tout le monde à œuvrer pour la construction de la paix durable. Sans l'effort des hommes, ainsi que leur bonne foi, le monde ne pourra plus exister. Dans ce sens, il faut déployer plusieurs axes de réflexion.

II.1.1. L'affaiblissement des croyances

L'exultation des thèmes dans les textes schmittiens est le siège d'images évocatrices. À ce titre, « *tous les thèmes se ramènent les uns aux autres, [...] Toutefois, aucun d'eux se propose comme terme ultime, capable d'absorber tous les autres, ce ne sont de toutes parts, qu'échos et résonnances, toute thématique se présente comme un réseau. Mais dans ce réseau, l'on distingue des figures, que tissent les thèmes en s'entrecroisement [...]* ». ¹¹⁵⁶ De ce point de vue, l'entrecroisement thématique suggère un recul des savoirs arrêtés. Il met l'homme devant ses

¹¹⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p.126.

¹¹⁵⁴-Alice Delphine, Tang, *Le personnage masculin perçu au prisme du regard féminin : Etude d'une vision cosmopolite de l'homme chez quatre romancières francophones, Op. Cit.*, PP.100-101

¹¹⁵⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein, Op. Cit.*, p.199.

¹¹⁵⁶-Pierre, Albouy, 2012, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, p.29.

responsabilités. C'est dans ce sens qu'il s'éloigne des dogmes. Dans *Le visiteur*, l'auteur pose un problème réel de la croyance religieuse contemporaine.

FREUD. Les hommes ? (*Hésitant*). Ne sommes-nous pas ... une distraction ?

L'INCONNU. Vous relisez vos livres, vous ? (*Signe négatif de Freud. L'inconnu résume le monde.*) Rien au-dessus, tout en dessous. J'ai tout fait où que j'aille, je ne rencontre que moi-même ou mes créatures. Dans leur présomption, les hommes ne songent guère que Dieu est nécessairement en mauvaise compagnie ! Être le tout est d'un ennui ... et d'une solitude...

FREUD (*doucement*). La solitude du Prince

L'INCONNU (*rêveur, en échos*). La solitude du Prince.

Dans la rue, on entend le bruit d'une poursuite. Un couple est poursuivi par les nazis.

Cris angoissés des fuyards. Aboiements des nazis.

La violence est manifeste.

L'INCONNU (*subitement*). Vous me croyez ?

FREUD. Pas du tout.

L'INCONNU (*soulagé*). Vous avez raison.

Dans la rue, la femme et l'homme ont été arrêtés. On les entend crier sous les coups. C'est insoutenable. Freud se lève précipitamment pour aller à la fenêtre. L'inconnu s'interpose et lui barre l'accès.

L'INCONNU. Non, s'il vous plaît.

FREUD. Et vous les laissez faire !

L'INCONNU. J'ai fait l'homme libre.

FREUD. Libre pour le mal !

L'INCONNU (*l'empêchant de passer, malgré les cris qui s'amplifient*). Libre pour le bien comme pour le mal, sinon la liberté n'est rien

FREUD. Donc vous n'êtes pas responsable ?¹¹⁵⁷

Cet échange fait une mise au point importante dans la démarche inclusive de l'écrivain. Il évoque sérieusement la question de responsabilité. Le « dieu » schmittien a déposé une partie de son caractère (omniscience). De ce fait, l'être humain détient l'entière responsabilité de ses actes. Ce dialogue illustre la situation de « dieu » dans le sort du monde. Le libre arbitre recouvre l'entière responsabilité du maintien de la paix. Cette mise en exergue de la liberté attire un large public qui encense les textes schmittiens. C'est certainement dans cet optique qu'il déclare que : « *Je suis l'auteur de mes textes, pas de mes succès. Le public seul décide. Comme vous, je suis déconcerté par ses choix* ». ¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP.199-200

¹¹⁵⁸-Anthony, Soron et Alii, Éric-Emmanuel schmitt : *la chair et l'invisible*, Op. Cit., p.7.

Son instinct créatif fait état de sa pensée philosophique. Pour lui, l'existence de Dieu ne souffre d'aucune contestation. Les deux forces qui symbolisent les valeurs morales (mal et bien) ont démissionné pour laisser l'homme face à ses responsabilités. C'est lui qui choisit, initie et applique selon sa sensibilité. Si « dieu » affirme avoir « *fait l'homme libre* », ¹¹⁵⁹le diable aussi a quitté le milieu humain tel que relève le dialogue imaginaire et métaphysique suivant :

LE DIABLE. Que me proposez-vous ?

SARGATANS. Changer leur regard sur le mal.

LE DIABLE. C'est-à-dire ?

SARGATANS. D'abord vous supprimé.

LE MAJORDOME. Pardon ?

SARGATANS. Ne plus parler du Diable, ou de nous ses lieutenants. Nous devons disparaître pour devenir efficaces

LE DIABLE. Je ne comprends pas.

SARGATANS. Il faut ôter sa réalité au mal, qu'on ne le voie plus, qu'on le nie. Tenez, nous vous proposons trois stratégies.

À toi, Nébiros. ¹¹⁶⁰

Dans cette comédie intelligente et grave, le dramaturge imagine un mécanisme de responsabilisation de l'Homme. Si l'inconnu (dieu schmittien) affirme avoir donné une partie de son omniscience à l'être humain, le diable quant à lui, a démissionné dans le mal. Dans ce sens, l'appareil psychique humain devient l'entier responsable du sort mondial. Il faut penser et assurer sa survie par soi-même.

II.1.2. L'humain et le conflit

Le dramaturge a abordé sa stratégie d'inclusion avec une certaine authenticité fondée sur le réel. Il affirme l'évidente et nécessaire solidarité humaine. Pour lui c'est un devoir d'humanité. C'est d'ailleurs l'aspect de sa pensée qu'il semble bien maîtriser. Il arbore le sens classique de la maxime latine bien connue : « *Homo sum : humani nihil a me alienum puto. / Je suis homme et je pense que rien de ce qui est humain ne m'est étranger* ». ¹¹⁶¹Après les démissions du diable et de « dieu », l'homme reste face à son semblable. C'est l'instance qui va incarner ces deux forces antagonistes. Dans *Le Visiteur*, pour s'adresser à Freud, « dieu » a pris l'image d'un être humain (l'inconnu) tel qu'on peut lire dans le dialogue ci-après.

FREUD. Et pourquoi viendriez-vous, sinon ? [...]

¹¹⁵⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.199.

¹¹⁶⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *L'École du Diable*, Op. Cit., p.238.

¹¹⁶¹-Maxime Latine cité par Jean Tucco-Chala, 2016, *Ulysse from Bagdad, roman « Parodyséen » d'Eric-Emmanuel Schmitt, humaniste interrogatif*, dans Eric-Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible, PP.19-26, p.23.

L'INCONNU (*mentant*). Je viens pour quelqu'un d'autre ...¹¹⁶²

L'inconnu affirme un phénomène d'incarnation. Selon lui, il n'est pas là pour son propre compte. Il représente Dieu. Car pour passer un message aux hommes, il prend la forme de l'humain. Cette situation anime la curiosité de Freud qui le questionne violemment en ces termes :

FREUD. Qui êtes-vous ?

L'INCONNU. C'est pour ses semblables que l'on possède un nom. Moi je suis seul de mon espèce.¹¹⁶³

L'humain se révèle comme un canal de communication divin. Pour mieux se faire entendre, Dieu prend son image. Cette mise en scène pourrait singulièrement attirer les lecteurs contemporains qui attendent impatiemment la réaction de Dieu face à certaines difficultés rencontrées dans la vie. L'artiste leur remet l'entière responsabilité de leur existence. Ce serait pour cela qu'il fait valoir l'argument de la régulation des relations intersubjectives.

II.2. La régulation

Éric-Emmanuel Schmitt s'inspire d'un monde caractérisé par les excès, les injustices, et les radicalisations pour proposer des textes qui font la promotion du « *juste milieu* ». ¹¹⁶⁴À ce titre, il développe une certaine ouverture afin de mieux asseoir l'équilibre au sein de son Œuvre. Agnès Lhermitte fait valoir cela en ces termes : « *Éric-Emmanuel Schmitt est indéniablement un écrivain à la fois ouvert et cultivé. Il n'est pas rare que son inlassable questionnement du monde actuel, des relations humaines, des problèmes existentiels, soit nourri par la lecture des classiques voire des textes dit fondateurs qui viennent illustrer son propos* ». ¹¹⁶⁵L'instinct créatif de cet auteur prône la rencontre harmonieuse de plusieurs éléments contradictoires.

II.2.1. Le dialogue des excentriques

La liberté permise par l'écriture invente la rencontre consensuelle entre des figures supposées opposées. L'artiste positionne frontalement des personnages historiques qui s'opposaient dans la réalité par leurs contradictions idéologiques. C'est le cas d'Hitler et Freud. Cette volonté de revivre fictionnellement les tournant décisifs du monde crée un télescopage

¹¹⁶²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.147.

¹¹⁶³-*Ibid.*, p.155.

¹¹⁶⁴-Jean Tucco-Chala, *Ulysse from Bagdad*, roman « *Parodyséen* » d'Éric-Emmanuel Schmitt, *humaniste interrogatif*, Op. Cit., p.24.

¹¹⁶⁵-Agnès, Lhermitte, 2016, *Eclats d'Ulysse dans « la rêveuse d'Ostende » et Ulysse from Bagdad*, dans l'acte de colloque sur Éric-Emmanuel Schmitt : *La chair et l'invisible*, collection présence de l'écrivain, Editions passiflore, PP. 41-51, p.41.

uchronique et convoquant les grandes idéologies du XXe siècle dans leur représentation individuelle. Dans *La trahison d'Einstein*, l'auteur a positionné deux sommets antithétiques pour faire valoir la stratégie de régulation.

EINSTEIN

L'individu qui se réjouit de marcher en rang sur les accents d'une musique épouvantable tombe sous mon mépris. C'est par erreur qu'il a reçu un vaste cerveau ; l'épine dorsale y suffisait amplement. Les hommes ne doivent pas assassiner les hommes.

LE VAGABOND

À la guerre, on ne tue pas pour tuer, mais pour ne pas mourir. Et le soldat se bat à sa place.

EINSTEIN

Donnant-Donnant, moi je pense à sa place.

LE VAGABOND

Je vois : seul contre tous, à part au-dessus de la mêlée.¹¹⁶⁶

L'écrivain met ensemble le militarisme et le pacifisme en s'attelant à construire une zone tampon entre ces deux concepts. Il s'agit d'organiser la survie de l'humanité autour d'un échange harmonieux. L'idée d'équilibre ressort de la formule d'Einstein : « *Donnant-donnant, moi je pense à sa place* ». ¹¹⁶⁷L'écrivain se défend toute volonté d'extrémisme. C'est sans doute une façon pour lui d'instaurer une distance émotionnelle avec l'épanouissement de l'humanité.

Dans *Hôtel des deux mondes* par exemple, il crée un espace neutre entre la réalité humaine et l'imagination d'une vie après la mort. Nous n'y voyons aucune prise de position. La scène se déroule dans un lieu neutre et tend à stabiliser l'appareil psychique sur la complexité de la vie. Cette neutralité peut se repérer dans l'extrait suivant :

LE DOCTEUR S... Tous les hommes et les femmes qui occupent une chambre ici sont en train, sur la terre, de vivre des heures cruciales. Veillés par des médecins, des infirmières ou leurs familles, infiltrés de tuyaux, de sérum et d'électrodes, ils sont dans ce que là-bas vous appelez le coma. C'est-à-dire entre la vie et la mort. C'est-à-dire ici.

Elle le ramène vers les fauteuils. IL est devenu somnambulique. [...]

LE DOCTEUR S... C'est ici que vous devrez attendre, à l'hôtel des deux mondes. Ici, vous êtes délivrés des douleurs que votre corps endure là-bas.¹¹⁶⁸

On sent une volonté de régulation dans ces répliques du docteur S... Il semble ne maîtriser que les réalités de son hôte qui reste fictionnellement situé entre deux situations antithétiques (la vie et la mort). Ce serait l'un des arguments qui semble justifier l'absence de

¹¹⁶⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.20.

¹¹⁶⁷-Idem.

¹¹⁶⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.53.

sang et aussi une euphorie exagérée dans le suaire imaginaire de l'auteur. Ce souci de neutralité illustre le sens de son conflit.

II.2.2. Le dialogue des générations

La fiction schmittienne évoque plusieurs événements historiques. Elle occupe une place essentielle dans l'œuvre de cet auteur du fait de son inlassable questionnement sur l'avenir du monde. Il se propose une réincarnation des situations afin de solder les cas d'injustice. Dans *La nuit de Valognes*, l'écrivain a parodié Molière pour un but correctif. En réécrivant le mythe de *Don Juan*, il propose une lecture attentive sur les vrais précurseurs de la séduction.

LA COMTESSE. Inoffensif ? C'est lui !

MADAME CASSIN (*se recoiffant*). Mon Dieu, mon Dieu.

LA RELIGIEUSE (*arrangeant les plis de sa robe*). Je veux partir, je veux partir, je vais rater matines.

Dans le même temps, la comtesse et Mademoiselle de la tringle rajustent leur toilette.

LA DUCHESSE. Mesdames, mesdames, blâme général, je vous rappelle à l'ordre. Que faites-vous ? Vous vous ajustez, vous faites les coquettes : voudriez-vous lui plaire ?

LA RELIGIEUSE (*sans réfléchir*). Ça vous va bien de dire cela, vous avez eu toute la journée pour vous préparer alors que nous, nous descendons de carrosse. Et puis à votre âge !

LA DUCHESSE. Ma sœur ! (*Sévère*) surveillons-nous, mes dames, surveillons-nous. N'hésitons pas à jeter un blâme public sur celle qui fera le jeu de Don Juan en tenant de la séduire. Nous devons être solidaires. Dénonçons-nous les unes aux autres, sans hésiter ! Nous sommes d'accord ? Mais le voici.

*Et, inconsciemment, la Duchesse rajuste sa toilette.*¹¹⁶⁹

L'auteur propose une évolution des sociétés contemporaine dans cet échange. C'est une forme de parodie qui remet en question les revendications féministes. Le genre féminin cesse d'être faible et se retrouve au cœur des entreprises. Si *Don Juan* est l'initiateur de la séduction verbale, Éric-Emmanuel Schmitt s'assure à montrer les détails qui s'attèlent à exposer les réalités sous-jacentes. Ce dynamisme crée un déséquilibre similaire à celui qu'Alice Delphine Tang souligne en ces propos : « *le pouvoir du personnage féminin est très limité. Les cas où il exerce pleinement ce pouvoir sont ceux qui sont relatifs à l'amour érotique* ». ¹¹⁷⁰ Ce dramaturge tente de donner le pouvoir de l'acte à la femme. L'homme quant à lui possède le pouvoir de la parole. Dans *Le libertin*, il fait valoir cela :

¹¹⁶⁹-Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*, Op. Cit., pp.32-33.

¹¹⁷⁰-Alice-Delphine Tang, *Le personnage masculin perçu au prisme du regard féminin : Etude d'une vision cosmopolite de l'homme chez quatre romancières francophones*, Op. Cit., p.179.

Il recommence à réfléchir et écrit.

MME THERBOUCHE. C'est vraiment une naïveté de mâle.

DIDEROT. Quoi donc ?

MME THERBOUCHE. De comparer la vérité à une femme nue ... toute nue, je mens autant.

DIDEROT. Ah ! Pourquoi ?

MME THERBOUCHE. Parce que je suis une femme... parce que je veux plaire... Vous, les hommes, vous mentez beaucoup moins lorsque vous êtes nus.

DIDEROT. Qu'est-ce qui vous fait croire ça ?

MME THERBOUCHE. Vous, tout à l'heure : vous portiez votre pensée pavillon haut.

*Elle rit. Diderot barre ce qu'il était en train d'écrire.*¹¹⁷¹

Pour Mme Therbouche la nudité de la femme a subi une désacralisation. La dignité de la femme n'est plus bafouée par l'homme, mais par la femme elle-même. La nudité est une stratégie d'enquête chez Mme Therbouche. Elle profite de cela pour percer le mystère de la vérité. C'est pour cette raison qu'elle affirme que : « *vous, les hommes, vous mentez beaucoup moins lorsque vous êtes nus* ». ¹¹⁷² Elle s'est mise nu devant Diderot pour qu'il lui livre ses cachettes. La sexualité se démarque dans le suaire imaginaire schmittien comme un motif de domination de la femme. L'écrivain met l'accent sur cet aspect dans l'échange ci-après.

Diderot s'approche, légèrement colérique.

DIDEROT. Vous vous êtes moqué de moi toute la journée. Vous n'avez jamais voulu faire mon portrait, vous m'avez volé mes tableaux, vous m'avez envoyé cette petite pour vous laisser le champ libre, et, naturellement, ni elle ni vous n'avez réellement voulu passer un moment de plaisir avec moi.

MME THERBOUCHE. Comment le savoir ? La supériorité de la femme sur l'homme, c'est qu'on ne peut jamais savoir si elle a envie. (*Ils se toisent*). Les femmes sont au-dessus des hommes, plus mystérieuses, moins animales. Nous avons un corps disposé à l'énigme. ¹¹⁷³

Le corps de la femme devient un argument probant dans le conflit de domination entre l'homme et la femme. Toute la machination de Mme Therbouche concourt à imposer et à montrer la supériorité de la gent féminine. Cette situation symbolise le déséquilibre social qui advient des revendications paritaires du XXe siècle. Ce serait pour cela que l'auteur propose la régulation des situations par une exultation uchronique.

¹¹⁷¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.226.

¹¹⁷²-*Idem*.

¹¹⁷³-*Ibid.*, p.292.

II.3. L'Uchronie, base de la représentation

Éric-Emmanuel Schmitt réalise généralement ses récits fictifs à partir d'un point historique : c'est l'uchronie. C'est un néologisme du XIX^e siècle créé par Claude Renouvier fondé sur le modèle d'utopie (u-topie), avec un « U » (pour « ou » préfixe de négation) et « chrono » (temps) : Etymologiquement, le mot désigne un « non-temps ». C'est un temps qui n'existe pas. On utilise généralement l'anglicisme. De ce fait, le dictionnaire *Larousse* définit l'uchronie comme « *l'histoire refaite logiquement telle qu'elle aurait pu être* ». ¹¹⁷⁴ Hinrich Hudde parle d'un « *récit se déroulant dans un monde en tout point similaire au nôtre jusqu'à un certain évènement, qui lui diffère de ce qui s'est produit tel que nous le connaissons* ». ¹¹⁷⁵ L'auteur repose sa représentation théâtrale sur le principe de la réécriture des faits historiques. C'est dans ce sens que son texte présente des personnages, des faits et des lieux qui relèvent de l'uchronie.

II.3.1. Des personnages aux faits uchroniques

La deuxième guerre mondiale est une source d'inspiration importante de l'auteur. Pour faire valoir le conflit tel qu'il pense, il développe deux cadences qui se superposent (l'illusion de l'utopie et le pouvoir du mystère). Ces deux pôles accompagnent le mouvement réel axé sur les faits historiques. Cette opération favorise un déploiement mimétique important pour une vaste réception. Il profite des regrets que l'on présente après ce conflit pour essayer de réguler les idéologies expansionnistes et hégémoniques qui conduisent à l'animalisation de l'homme.

L'épreuve uchronique de *La trahison d'Einstein* s'affiche comme une incursion de l'artiste dans ce sous-genre littéraire et de la science-fiction. Si cette pièce se focalise sur une virtualité uchronique du personnage d'Einstein, d'autres auteurs de science-fiction ont élaboré un avatar d'Hitler, La deuxième guerre mondiale et le troisième Reich ont singulièrement inspiré ces écrivains. Nous pouvons citer par exemple *Le maître du Haut-château* de Philip Dick ¹¹⁷⁶ qui imagine un monde sous la domination nazie. Daniel Easterman développe l'idée qu'en 1940, les USA se sont alliés à l'Allemagne nazie. Robert Harris ¹¹⁷⁷ montre une Allemagne qui a gagné la guerre en 1944 et domine toute l'Europe.

¹¹⁷⁴-Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle cité par Jean, Van Herpe, 1984, *L'histoire imaginaire*, Bruxelles, Ed. Recto-verso, p.162.

¹¹⁷⁵-Hinrich, Hudde cité par Maurice, de Gandillac et Piron Catherine, 1978, *Les discours utopique*, colloque de Cerisy, union générale d'Édition, publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle, p.250.

¹¹⁷⁶-Philip, Dick, 1970, *Le maître du haut château*, traduction de Jacques Parsons, Paris, OPTA, p.328.

¹¹⁷⁷-Robert, Harris, 1992, *Fatherland*, Traduit par Hubert Galle, Paris, Julliard, p.337.

Éric-Emmanuel Schmitt s'adosse sur l'expérience uchronique de *La trahison d'Einstein* pour exprimer le regret qu'un acteur célèbre dans une situation préoccupante. Le sentiment d'Einstein est visible dans l'extrait suivant et appelle à la méditation.

LE VAGABOND. Non, vous aimez l'humanité.

EINSTEIN. Je la rêve... Est-ce que je l'aime ? (*Un temps*). J'aime tout le monde, mais où-je jamais aimé précisément quelqu'un ?

Il se met soudain à frissonner en claquant des dents.

LE VAGABOND. Que se passe-t-il ?

EINSTEIN. Je ne me sens pas bien mon ami. Il y a toujours eu beaucoup des chiffres dans mon cerveau. Mais maintenant, il y en a encore plus : le nombre de victime. Des centaines des milliards. Et ces chiffres différents des autres, ils sentent le cadavre, la décomposition, le déchet humain. Vous le percevez ? C'est le souffle d'Hiroshima... Chaque nuit, il traverse le pacifique. Des mégatonnes d'énergie, les vents qui suivent la dépression l'air brulant... Le souffle d'Hiroshima parcourt la terre. Il arrive jusqu'à moi, il me frôle l'épaule, il me réveille et je vois le néant. Des manteaux de suie couvrent le ciel.

À cet instant Einstein a de nouveau un malaise et perd connaissance. Le vagabond s'angoisse.

LE VAGABOND. Docteur Einstein ! Docteur Einstein... Au secours ! Quelqu'un ! Vite !¹¹⁷⁸

À la fin de *La trahison d'Einstein*, l'artiste satisfait même à l'exercice classique de l'uchronie, celui de mettre en scène un monde géopolitique virtuel. Sans Hitler et Einstein, « *L'Amérique serait sans doute restée en Amérique [...] Elle ne serait pas devenue la sauveuse du monde Occidentale ni son gendarme. Elle n'aurait pas récupéré tous les cerveaux Européen [...]* ». ¹¹⁷⁹ Ainsi, cette pièce est un hypertexte de la littérature uchronique contemporain. Sa nature interroge sur la création de cette dualité voulue par l'écrivain entre la biographie proche du réel et celle imaginée et d'ordre fantasmatique. Le dialogue cité ci-haut est à notre avis un « *chemin de traverse* » ¹¹⁸⁰ permettant à l'auteur d'accéder dans l'épaisseur psychologique d'Einstein. Il crée à cet effet une distanciation salutaire et morale qui soutend le regret de l'homme de science. Le parcours de cette biographie utopique trouve son origine dans l'intérêt développé par l'écrivain aux événements tragiques des guerres. Le regret dont il fait montre dans cette pratique vise à éveiller les consciences sur la présumée monstruosité de ses personnages.

Le projet littéraire de l'artiste propose d'aller au-delà de la représentation des noms historiques qu'il évoque. Ce n'est pas parce qu'ils sont célèbres qu'Einstein, Hitler, Freud, etc ont une particularité monstrueuse hors du commun. Il déclare à ce titre que « *l'erreur que l'on commet avec Hitler vient de ce qu'on le prend pour un individu exceptionnel, un monstre hors*

¹¹⁷⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.132.

¹¹⁷⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, 2001, *La part de l'autre*, Paris, Le livre de poche, p.496.

¹¹⁸⁰-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.47.

norme, un barbare sans équivalent. Or, c'est un être banal. Banal comme toi et moi ».¹¹⁸¹ La banalité de ce personnage soulignée ici relate l'image de tout homme en y créant un rapprochement en vue de mieux asseoir l'interpellation qu'il construit à ce niveau. Dans *Le visiteur*, cette banalité ressort également.

L'INCONNU. Pourquoi pas celle-ci ?

FREUD. Parce que c'est l'esprit qu'elle anesthésie.

L'INCONNU. Mais si votre esprit en a besoin ...

FREUD. C'est la bête en moi qui veut croire, pas l'esprit. C'est le corps qui ne veut plus tremper ses draps d'angoisse, c'est un désir de bête traquée, c'est le regard du chevreuil acculé au rocher par la meute qui cherche encore une issue ... Dieu, c'est une révolte de la carcasse.¹¹⁸²

L'écrivain change les circonstances d'un départ de la vie en ramenant la majorité de l'évènement à l'échelle de la micro-histoire individuelle. Il interprète ses circonstances en accentuant l'uchronie sur la perception d'un combat qui débouche sur la banalité qui égalise tous les hommes. Pour mieux asseoir cette volonté, il replace Freud dans un débat à la fois intérieur et extérieur. En positionnant frontalement ces personnages historiques, l'écrivain crée un télescopage utopique qui permet à son tour la convocation des grandes idéologies du XXe siècle. L'interprétation et la compréhension du phénomène historique de ces personnages schmittiens dégagent le pouvoir charismatique sur la conscience collective. Ceci peut expliquer la divergence que l'auteur a développée dans son uchronie.

II.3.2. La divergence uchronique

Le dramaturge se défend manifestement de toute volonté de vengeance posthume et fictionnelle sur ses personnages historiques qui incarnent la monstruosité. Il laisse le personnage principal qui incarne cette attitude dans la coulisse. Hitler est virtuellement présent sur scène. On ne le sent qu'à travers les répliques de Freud et /ou Einstein. Les mises en scène des événements historiques de l'auteur présentent des points de divergences en fonction de l'orientation qu'il donne à son imagination. Dans *Le visiteur*, l'écrivain a créé un personnage (inconnu) qui a assuré la compagnie de la famille Freud pendant l'annexion de l'Autriche en 1938.

Scène 15

FREUD. Tu connais ... Monsieur...

ANNA. Oui. Naturellement. De vue ...

¹¹⁸¹-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op.Cit., p.477.

¹¹⁸²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.180.

FREUD. Mais pour qui le prends-tu ?

ANNA. Pardon ?

FREUD. Pour qui prends-tu monsieur.

ANNA. Je le prends pour ce qu'il est.

La réaction de Freud est normale.

FREUD (*agacé*). Mais encore ?

ANNA. Père, je ne voudrais pas être incorrecte avec ton invité

FREUD. Pour qui prends-tu ce monsieur.

ANNA. Je le prends pour un homme qui me suit chaque après-midi depuis quinze jours toutes les fois où je me rends au jardin d'enfants. Il ne manque jamais de m'achever des sourires auxquels je ne réponds pas de me faire des clins d'œil que je fais semblant de ne jamais voir. En peu de mots, monsieur est un homme mal élevé.

L'INCONNU. Ah, mais je vous assure que jamais...

ANNA. N'insistez pas, monsieur. Je vous apprécie assez peu, mais j'apprécie encore moins que vous fassiez le siège de mon père pour arriver à moi : vous le fatiguez et vous ne changerez pas ma position, loin de là !

L'INCONNU. Je vous assure que ce n'est pas moi.

ANNA. Alors vous avez un sosie ! Un sosie parfait monsieur. C'est un miracle d'avoir un sosie pareil. Je te laisse, père je reviendrai lorsque ton invité sera parti.¹¹⁸³

Avec *Le visiteur*, le dramaturge marque des points de divergence par des opérations de substitutions et d'omission par rapport à l'histoire réelle de l'arrestation d'Anna. Devant sa chute psychologique liée à cette oppression, Freud et Anna sont assistés par l'inconnu qui s'illustre dans cette partie par son omniprésence. Il accompagne Anna à la gestapo par un sourire. Dans le même temps, il mène un débat avec le docteur Freud dans son appartement de Vienne. Il a beaucoup participé à la libération d'Anna. Dans cette mise en abyme soutenue structurellement par la disposition des répliques, nous constatons d'abord l'omission de sa femme Martha Bernays Freud dans cette représentation. Les autres enfants Freud sont inexistantes sur scène (Mathilde, Jean-Martin, Olivier, Ernst, Sophie). Seule Anna est représentée et c'est logique puisqu'elle est la dernière-née de cette famille. Ensuite, nous notons aussi que l'inconnu remplace Marie Bonaparte et l'ambassadeur américain William Christian Bullitt qui ont facilité la libération d'Anna. L'artiste a aussi tronqué l'histoire de manière à omettre le voyage de Freud pour Londres.

¹¹⁸³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., PP. 210-211.

Dans *La trahison d'Einstein*, l'écrivain décrit l'arrivée de son personnage central par une vulgarité qui exprime sa souffrance depuis son pays natal. On dirait qu'il a voyagé dans la clandestinité qui caractérise les migrations contemporaines :

En ce jour, de 1934, Albert Einstein a cinquante-cinq ans. Cheveux hirsutes, ample chemise, pantalon en lin, sans chaussettes dans les chaussures, il rivalise de négligence vestimentaire avec le vagabond. Descendant, trempé, de son voilier, il s'ébroue sur la berge. Après un sourire au vagabond, il extrait une serviette dans sa besace de sportif.¹¹⁸⁴

La didascalie augurale donne l'image d'un vulgaire fugitif à Einstein. À ce niveau le dramaturge fait valoir l'image d'une migration impréparée. Pourtant dans l'évènement mise en scène, Einstein a été formellement invité par Abraham Flexner, le fondateur et directeur de *l'Institute for Advanced Study de Princeton*.¹¹⁸⁵ L'histoire situe aussi son arrivée en 1934. Pourtant, dans l'imaginaire schmittien, pendant cette période, il regrettait déjà les dégâts de ses travaux théoriques. La liberté permise par l'écriture uchronique favorise une vaste transgression des métatextes en vue de circonscire les textes.

III. LE GOÛT DU LECTEUR

L'artiste, consciemment ou non, est conditionné par une autre réalité contraignante (le goût du public). La réception d'une pièce de théâtre peut aussi impacter sur son auteur. Marie-Claude Hubert souligne que : « *la façon dont une pièce est accueillie a parfois un impact considérable sur son créateur* ». ¹¹⁸⁶ C'est en fait une source de motivation qu'on ne peut négliger puisque la réception de l'œuvre schmittienne lui donne d'ailleurs « *le goût de la finition et du minuscule* ». ¹¹⁸⁷ Pierre Corneille après l'échec de *Pertharite*, renonce au théâtre pendant quelques années. « *La mauvaise réception que le public a fait de cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite* », ¹¹⁸⁸ dit-il à cet effet. L'adhésion du lectorat conditionne le fonctionnement évolutif théâtral. En quelques années, l'Œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt a connu un succès considérable. Michel Meyer le souligne en ces termes : « *Éric-Emmanuel Schmitt s'est imposé comme l'un des plus grands dramaturges contemporains et un romancier de tout premier plan. À chaque livre, il séduit plusieurs centaines de milliers de lecteurs à croire que le génie est devenu à la mode* ». ¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., PP.7-8.

¹¹⁸⁵-Fr.m.wikipedia.org consulté le 20 juin 2022.

¹¹⁸⁶-Marie-Claude, Hubert, *Le Théâtre*, Op. Cit., p.25.

¹¹⁸⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.31.

¹¹⁸⁸-Pierre, Corneille, 1637, cité par Marie-Claude, Hubert, *Le théâtre*, Op. Cit., p.25.

¹¹⁸⁹-Michel, Meyer, *Eric Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.7.

L'illusion de la réalité contemporaine qu'il explore se joint à l'attention qu'il accorde à son lectorat et la quête perpétuelle de l'équilibre pour animer ce succès. Ces caractères favorisent une amélioration diachronique de son Œuvre. Il développe l'absolu d'une rencontre qui lui permet d'assurer la continuité de Diderot. Il affirme à cet effet que : « *l'étude de la philosophie offrit une nouvelle colonne vertébrale à mon intensité émotionnelle, propose des voies de sagesse à mon tempérament trop nerveux, un exutoire à mes violences internes. La fréquentation de Diderot, prince de légèreté et de l'audace nourrit ma quête d'équilibre* ». ¹¹⁹⁰Le texte théâtral de ce dramaturge est un réseau d'enseignement pluriel. Dans ce contexte, l'humanité reste le socle de la sagesse qu'il valorise. Son texte est un voyage dont la destination présage l'équilibre dans un jeu double. À cette aune, il assure les limites de l'acceptable et de l'explicable. Michel Meyer estime que cela favorise son succès qui à son tour est favorisé par son attachement à l'humanité. Il déclare que : « *le succès de Schmitt tient à sa profonde humanité* ». ¹¹⁹¹

En observant le conflit développé dans l'étude des réseaux thématiques (première partie), nous nous rendons compte que l'Œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt se compose de trois grands cycles. Il y a de prime à bord le cycle de l'humain et de l'inhumain dans un même corps, le cycle de l'invisible et le cycle du visible. Cette trajectoire lui a permis de poser les problèmes qui animent la souffrance de l'Homme contemporain. Ainsi la subjectivité de notre époque, la rencontre de l'individu avec ses propres démons, le mystère de la finalité de l'existence porte avec brio un réseau métatextuel qui draine avec lui, le fossé que plusieurs auteurs se proposent de combler.

III.1. Le touchable et le virtuel

Notre cheminement transtextuel schmittiens laisse voir une destination glorieuse. D'une pièce, à l'autre, il tisse son cliché philosophique, en recherchant par la vertu de l'imagination sur laquelle il a tout misé des débouchés fondés sur la régulation. Il y a construit des variations dramatiques sur les problèmes universels que les aventures de ses personnages posent en boucle. Il part constamment d'une question englobante qui n'épargne personne (« *Qui suis-je ?* »). ¹¹⁹²C'est pour cela que la quête de la vraie identité individuelle fonde ses textes. Dans *Hôtel des deux mondes*, la recherche du sens de l'existence est perceptible puisque l'œuvre

¹¹⁹⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.95.

¹¹⁹¹-Michel, Meyer, *Éric Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., p.7.

¹¹⁹²-Anthony, Soron et Alii, *Éric-Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible*, Op. Cit., p.12.

débute par une tourmente qui permet aux personnages de poser de vraies questions relatives à leur serviette.

[...] Un peu hasard, comme choqué, Julien, un homme encore jeune, couvert d'un imperméable clair, se frotte la tête d'une main, s'appuyant de l'autre sur les parois de l'ascenseur. Après s'être massé le front, il mobilise ses forces et passe lentement le seuil. Il marche de façon peu assurée, comme s'il venait de subir un accident qui l'aurait déséquilibré.

Il regarde un instant autour de lui, puis s'approche du comptoir de la réception. Un employé long ligne habillé en blanc apparait immédiatement et lui sourit gentiment. Non

Julien s'appuie sur le bureau.

JULIEN. Où suis-je ?¹¹⁹³

La fragmentation de l'unicité du Moi passe à l'entame de cette pièce. Julien vient de découvrir le reflet de soi issu d'une différenciation occasionnée par l'accident. La complexité de l'Être s'apparente à un signal cinglant d'un miroir qu'il faut briser pour vivre, une fois que l'on s'y est reconnu. La confrontation de Julien avec son potentiel duplicité institue un questionnement important : Quel sens donner à l'existence quand tout ce qui est perceptible n'est que vanité et barbarie à visage humain ? En guise de réponse, Éric-Emmanuel Schmitt a quasiment confronté ses personnages centraux à leur double (double réel, double fantasmé, double lumineux, etc.). Dans *Le visiteur*, par exemple, il met le refoulement pulsionnel de Freud en scène et institue un dialogue qui rebondit sur la question de la connaissance de soi.

Anna vient de piquer de la tête sur son livre.

Tendrement, Freud, passant par derrière le sofa, l'entoure de ses bras.

FREUD. Ma petite fille doit aller dormir.

ANNA (*se réveillant étonnée*). Où suis-je ?

FREUD. Je ne sais pas ... Dans un rêve.¹¹⁹⁴

La trajectoire du personnage schmittien semble conséquemment être métaphorisée en un « miroir ». Le phénomène de duplicité est redondant dans son Œuvre. Le dialogue cité ci-haut présente le double fantasmé. L'expression du surmoi se manifeste également dans *Golden Joe* affichant un déploiement, telle une autre clef philosophique qui a suscité plusieurs initiatives métatextuelles.

¹¹⁹³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Hôtel des deux mondes*, Op. Cit., p.12.

¹¹⁹⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Visiteur*, Op. Cit., p.131.

Le voyage littéraire de ce dramaturge a orchestré l'onde de choc dans le monde scientifique. Anthony Soron et autres ont dirigé une étude sur l'échange critique sur l'auteur et ses interprètes. La duplicité de l'être reste le sujet central de cette communication. Ils ont dans ce sens intitulé leur travail comme suit : « *Éric Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible* ». ¹¹⁹⁵ Ce dialogue entre les interprètes et l'écrivain a permis de comprendre une autre réalité profonde de ses textes. ¹¹⁹⁶ Seize communicants ont exploré l'originalité du reflet de soi qui nourrit l'ambition de l'atteinte de l'universel qu'il dégage.

Dans *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Michel Meyer a aussi travaillé sur la duplicité de l'homme. Dans sa troisième partie intitulée le cycle de l'humain et de l'inhumain, il fait valoir trois sous cycles où l'on découvre le mal dans soi-même, dans le rapport au monde et dans la relation avec autrui. Le mal chez l'individu est symbolisé par l'orgueil : « *celui d'un Zeus Peter Lama, par exemple qui se prend pour Dieu* ». ¹¹⁹⁷ Il y a découvert que les œuvres de cet auteur débutent quasiment par un doute sur le sens de l'existence. Ce désir change de forme, mais l'essentiel reste le même. Il déclare que : « *Quant aux drames du désir, on les observe chez Znorko, qui a fait de l'amour une arme de destruction, comme Lisa l'a fait à sa manière* ». ¹¹⁹⁸ Ensuite, il emploie le mal en tant que « *la personne que l'on réduit à son propre corps ou qui, à cause des malheurs ou de la maladie se vit seulement à travers son corps* ». ¹¹⁹⁹ Il s'est appuyé dans *Petits crimes conjugaux* pour faire cette déclaration. Le défaut de Lisa vient du sentiment qu'elle a d'être devenue trop vieille pour mieux retenir l'attention de son mari. Elle pense que Gilles est attiré par d'autres femmes plus séduisantes et jeunes physiquement.

II.2. L'homme, le mystérieux et l'histoire

L'artiste refuse la désespérance du XXe siècle. Ce serait pour cette raison qu'il range son théâtre à l'étalage du XXIe siècle où il pose minutieusement les problèmes de l'homme contemporain dans toute sa profondeur. Chaque pièce est une confrontation avec un nouveau problème. Cette concision nourrit l'appétit scientifique qu'il établit dans un réseau thématique vaste et diversifié. Ainsi, les thèmes recensés dans notre corpus d'analyse dépassent le processus canonique de la thématique, Benyamina Kaouter s'est inspiré de ces faits pour explorer cette exultation, en intitulant sa thèse comme suit : « *Eclatement des thèmes et pluralité*

¹¹⁹⁵-Anthony, Soron et Alii, *Éric-Emmanuel, Schmitt, la chair et l'invisible*, Op. Cit., p.6.

¹¹⁹⁶-Idem.

¹¹⁹⁷-Michel, Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Op. Cit., PP.155-156.

¹¹⁹⁸-Ibid., p.155.

¹¹⁹⁹-Ibid., p.156.

discursive dans l'œuvre d'Éric Emmanuel Schmitt ». ¹²⁰⁰ Elle caractérise à cet effet la disposition et la particularité thématique d'Éric-Emmanuel Schmitt en ces propos :

Variés, les thèmes d'Éric-Emmanuel Schmitt sont aléatoires, conjoncturels, personnels voire obsessionnels. Eclatés, la thématique d'Éric-Emmanuel Schmitt se lit en fragments. Toutefois, groupés puis scellés, les thèmes constituent les pièces du puzzle littéraire de l'auteur. Cette fresque [...] permet à partir de la variation thématique l'éclairage de l'espace contextuel de l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt. ¹²⁰¹

Le dédoublement et le reflet favorise la représentation du réel virtuel qui se veut pluriel chez lui. Il nous offre par cette technique l'évidence et l'échéance de la vie. Il s'appuie sur le couple légendaire de « l'amour et la mort » pour favoriser une lecture universelle de ces deux grandes idées. L'amour serait dans ce sens une tentation. Quant à la mort, elle serait l'aboutissement de cette dernière. C'est pour cette raison qu'il les lie directement aux pulsions qui se nouent et se bifurquent à l'intérieur d'un même corps. Dans *La Tectonique des sentiments*, l'auteur porte l'amour comme une étincelle à partir de laquelle l'homme s'autodétruit pour l'épanouissement de l'autre.

Gagné par sa palpitation, Richard lui pose la main sur l'épaule. Elle laisse s'appuyer contre la paume de l'homme.

DIANE. Je voudrais essayer avec toi.

RICHARD. Pardon ?

DIANE. Te porter ce genre d'amour. Un amour inconditionnel.

RICHARD (*contrarié*). Diane, je t'ai expliqué qu'on ne remontait pas le temps.

DIANE. Je ne te parle pas de ça

RICHARD (*idem*). Je ne quitterai pas Elina.

DIANE. Je ne te parle pas de ça.

RICHARD. Nous partons vivre à l'étranger.

DIANE. Je le sais, je ne te parle pas de ça.

RICHARD. Toi et moi, nous ne nous reverrons sans doute plus.

DIANE. Je le sais, je ne te parle pas de ça.

L'esprit de Richard connaît déjà un blocage plus ou moins automatique.

Richard demeure interdit.

RICHARD. De quoi ?

DIANE. Je te dis seulement que je veux continuer à t'aimer ou plutôt commencer à t'aimer.

RICHARD. Mais qu'est-ce que ça signifie pour toi ?

¹²⁰⁰-Benjamin, Kaouter, *Éclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt*, Op. Cit., p.12.

¹²⁰¹- Ibid., p.373.

DIANE. Je veux que tu sois heureuse.

Un temps

Richard désarçonné, ne sait quoi répondre.

DIANE. Es-tu heureux avec Elina ?

RICHARD. Oui

DIANE. Alors je suis heureux.¹²⁰²

Le paradoxe conceptuel du « double » mise en exergue dans ce dialogue suggère une réflexion dont l'obsession marque inévitablement son terrain. L'épanouissement de l'amour est conditionné par celui de la « mort ». Il faut parfois tuer son désir personnel pour envisager celui de son prochain. C'est ce que Diane retient à la suite d'une « *Tectonique des sentiments* ». ¹²⁰³ La charge et la richesse du conflit schmittien réside dans la confrontation des figures contradictoires qui se comprennent et s'entendent au fur et à mesure que la représentation progresse. Cette réincarnation tient la transtextualité schmittienne comme un labyrinthe discursif chargé d'un potentiel culturel artistique et littéraire de l'expérience mnémonique de ce dernier. Il dépasse les rôles du classique et de la canonique pour se fondre dans une nécessité contemporaine. Nous observons en cela l'encrage des sentiments et de la liberté de l'autre dans sa configuration épique. Diane atténue son amour en abandonnant Richard à Elina puisque les deux personnages se sentent heureux ensembles. C'est aussi le cas dans *Variations Énigmatiques* où l'éloignement de Znorko est aussi justifié par cette même raison. Hélène Metternach a été abandonné à Nosbrovnik afin qu'elle puisse s'épanouir sentimentalement. C'est pour ces faits qu'il exprimait ses sentiments par des lettres épistolaires. Hélène Metternach a évidemment trouvé son bonheur aux côtés d'Erik Larsen tel qu'il ressort dans la réplique suivante : « *Hélène Metternach est devenu à lui seul comble les vides de la création...* » ¹²⁰⁴ L'on constate que l'amour à distance entoure l'imaginaire schmittien. Son Œuvre est entourée d'une aquarelle d'inspirations.

Le mythe, la légende, le conte et la fiction traversent l'Œuvre dramatique d'Éric-Emmanuel Schmitt. C'est en fait une mosaïque dans laquelle la fiction subjugué, le mythe ensorcelle, le conte berce et la légende fascine. Cette rencontre dualistique et aussi complémentaire distingue son Théâtre et on peut, à travers cela sentir une fréquentation du théâtre de l'authentique par l'écrivain. Son écriture se démarque par une genèse antérieure des réminiscences d'ordre culturel, historique et artistique. Ces facteurs s'additionnent sur

¹²⁰²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.168.

¹²⁰³-*Ibid.*, p.165.

¹²⁰⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Variations Énigmatiques*, Op. Cit., p.164.

l'observation de l'individu et la société qui ne cesse de se transformer. Dans cette perspective, l'artiste peint une multitude de tableaux qui laissent voir le dépassement du Moi et sa capacité à se voir dans l'autre. Cette réflexion enchaîne son Œuvre d'amour et de paix. Ce serait pour cette raison qu'il est distingué par de nombreux prix et mentions honorifiques (2005 France, Molière, nomination meilleur auteur, l'évangile selon Pilate. 2004 Allemagne, Berlin, prix Die Quadriga, pour son humanité et la sagesse sont son humanité réussit à nourrir les hommes, 1997 Allemagne, Cologne, prix du Théâtre de la ville pour *Le libertin*, etc.).

Conclusion

Le huitième chapitre de notre travail s'interrogeait sur la qualité d'arguments utilisés par Éric-Emmanuel Schmitt pour favoriser une réception résonnante de son Œuvre théâtrale. Il ressort qu'il a associé à ses aventures ses expériences et caractères personnels. Cette exploration nous a permis la compréhension de ses corrélations. La transtextualité nous a favorisé une analyse minutieuse du trajet qu'ont subi ses textes pour aboutir à un accueil fulgurant. Les arguments de la globalité posent le socle de la reconstruction urgente de la paix durable qu'il énonce comme son sujet phare. Il endosse à ce titre le choc éternel du reflet qui met en exergue l'évidence et aussi l'échéance de la vie. En recherchant l'épanouissement de l'être dans cette démarche, il imprègne tout le monde dans la réception de son Œuvre. C'est la raison pour laquelle nous avons énuméré les métatextes, les prix et les distinctions honorifiques qui s'en dégagent. Son argumentation repose sur une valeur rhétorique reconnue (Ethos, Pathos et Logos). La mise en pratique de cette universalité semble tirer son origine dans les instances importantes de sa biographie.

CHAPITRE IX : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENÈSE DU MYTHE PERSONNEL.

Introduction :

Dans les chapitres précédents, nous avons constaté qu'il existe un lien entre la structure manifeste du texte et l'ensemble des réseaux obsédants de l'auteur. Autrement dit, l'étude a consisté à « *décrire les obsessions ou les mythes personnels qui semblent se placer au centre d'une thématique* ». ¹²⁰⁵Dans cette dernière phase de notre recherche, il importe de ressortir les tendances refoulées du Moi, à révéler les motifs réels de ces formations psychiques et leurs influences sur les initiatives de l'auteur. Dans ce cas il nous faut aller au-delà du simple constat tel que souligne Charles Mauron en ces mots « *ces réseaux d'association obsédantes une fois constatés, on ne peut honnêtement en rester là ! Il faut à titre d'hypothèse, en proposer une explication* ». ¹²⁰⁶Car ces mécanismes inconscients possèdent « *une histoire complexe. Nous prenons le mythe personnel sans tenir doute pour une sorte d'être vivant réagissant aux excitations internes et externes* ». ¹²⁰⁷Les indices textuels que nous avons explorés consisteront d'emblée une sorte d'excitation qui rencontrera la biographie afin de vérifier et consolider le mythe personnel de l'auteur. C'est après cette opération que le sens du conflit représenté par l'artiste sera mieux assorti. Ainsi, cette tranche de notre recherche pose le problème de l'assurance autour de la particularité de ce dramaturge qui se dégage dans les parties précédentes.

Le travail qui sera mené ici est loin d'une étude biographique, mais celui du lien entre la structure ambiante du texte et un ensemble de souvenir inconscient de l'écrivain. Charles Mauron déclare dans ce sens que :

l'idée du mythe personnel , qui veut exprimer la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus structurés [...] attribue à chaque élément du mythe et à son ensemble une genèse et une évolution vécu ce qui ne signifie pas « biographie » au sens où l'on entend d'ordinaire de ce mot .Les processus inconscient d'un individu humain dépendent dans une certaine mesure ,et à travers des retentissements compliqués, des événements de son existence. Dans la mesure encore (apparemment très grande) où la vie imaginative

¹²⁰⁵-Jean Bellemin-Noel, 1979, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presse universitaire de France, p.11.

¹²⁰⁶-Charles, Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p.107.

¹²⁰⁷-Ibid., p.119.

dépend à son tour des processus inconscients, elle est fonction des événements biographiques.¹²⁰⁸

Il fait état de deux types d'excitations qui concourent à l'élaboration du mythe personnel. Nous notons les « *excitations internes et externes* ». ¹²⁰⁹La vie de l'auteur reste l'un des leviers qui nous permettront de résoudre l'interrogation suivante : Quels sont les liens qui découlent de la confrontation entre les engagements civiques et sociohistorique de l'écrivain avec sa personnalité inconsciente que l'œuvre révèle ? Cette question engendre une hypothèse : Partant du sens que son conflit théâtral dégage, le mythe personnel du dramaturge serait la régulation. Ce caractère lui permet de mieux promouvoir l'amour et l'éducation pour la paix durable.

Ce chapitre aura pour intérêt de vérifier la particularité de cet artiste. Il a aussi pour objectif de confronter ses réalités sociohistoriques avec la personnalité inconsciente que l'Œuvre laisse transparaître. Partant de ce postulat, nous adoptons la démarche hypothético-déductive en mettant un accent particulier sur les procédés de la psychocritique de Charles Mauron. La méthode consistera à confronter les différentes réalités textuelles avec la biographie pour infirmer ou confirmer le mythe personnel. C'est la raison pour laquelle cette partie sera établit sur trois étapes. Nous assignerons à la première phase une étude axée sur les racines et le concept du mythe personnel. La deuxième étape portera sur l'instinct affectif et imaginatif et la troisième partie nous étalera le résultat de cette recherche sur le mythe personnel. Pour parvenir à l'objectif central du présent chapitre, nous explorerons la vie sociale de l'auteur ainsi que les différentes étapes de sa maturation.

I. CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIOCULTUREL

Dans la démarche psychocritique, le retour au passé (analyse) permet d'observer à quel moment se forge véritablement la personnalité de l'artiste. C'est la raison pour laquelle ce mécanisme stylistique nous interpelle à cette étape de notre analyse. Il nous favorisera l'exploration de la personnalité de notre auteur à travers un retour à l'histoire, caractérisé par l'étude des conditions d'éclosion de sa vocation d'écrivain. Pour être concret, il s'agit d'un retour vers certaines périodes historiques de l'écrivain (Moi social) afin de le confronter à son Moi créateur.

Éric-Emmanuel Schmitt est né le 28 mars 1960 à Sainte-Foy-lès-Lyon (Rhône). C'est une commune française située dans la métropole de Lyon en région Auvergne- Rhône-Alpes.

¹²⁰⁸-Charles, Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, *Op. Cit.*, p.211.

¹²⁰⁹-*Ibid.*, p.342.

L'histoire nous révèle que pendant la période romaine,¹²¹⁰ au moins : celle reliant Lugdunum à Vienne par la rive droite du Rhône situé sur l'actuel chemin des fontainières.¹²¹¹ Une autre voie supposée va en direction de Saint-Symphorien-sur-Coise qui emprunterait le chemin de chantegrillet.¹²¹² L'aqueduc romain du Grier a laissé des vertiges datant de l'antiquité tardive ou du haut du moyen âge (le siphon de l'yzeron et son réservoir terminal, la tranchée dite « Narcel », les arches du chemin de Narcel, la tranchée du Fort, des tegulae et céramique antique, un fragment de sarcophage, etc.). Cette ville a aussi marqué la Révolution française pour mieux s'illuminer aux XX^e et XXI^e siècles par l'agriculture symbolisée par les exploitations maraichères de la famille Moyroud.

En 1968, la ville est jumelée avec Limburg an der Lahn en Allemagne de l'Ouest. C'est ainsi que l'année suivante, la commune entre dans la communauté urbaine de Lyon (COURLY). C'est un lieu qui propose un patrimoine architectural important et se basant sur des Églises (Église Sainte-Foy, Église Sainte-Thérèse, Église Saint-Luc). Elle noue aussi un jumelage avec Lichfield (Angleterre) et un partenariat avec Kraljevo (Serbie). Sainte-Foy-Lyon est traversée par le Rhône. C'est un long fleuve d'Europe (812 Kilomètres), c'est-à-dire qu'un tiers de ce dernier se trouve en Suisse et deux tiers en France.

Ce long parcours historique et géographique sous-entend la difficulté à déterminer un fidésien de souche. Elle suppose par là une hybridité fondamentale de sa population. Ses jumelages et ses partenariats conjuguent une brisure des frontières conventionnelles dans les mentalités. Ses limites naturelles symbolisées par le Rhône promeuvent à son tour la notion de village planétaire. C'est ce genre d'homogénéité que souligne Henri Lopes parlant des deux Congos traversés par le fleuve Congo. Dit-il : « *Il est impossible de différencier la musique congolaise de la zaïroise. D'une rive à l'autre, les rythmes sont pareils, les musiciens sont souvent les mêmes. Si bien qu'on ne sait pas qui est de Kinshasa, qui est congolais de Brazzaville* ». ¹²¹³ En imaginant une substitution des cas, nous pouvons dire qu'il est difficile de différencier un fidésien français de celui polonais ou encore Suisse, etc. C'est une ville qui est exposée à la rencontre des cultures. Maxime N'debeka confirme cette opinion en affirmant que : « *le fleuve n'est pas une frontière. Quand les pêcheurs vont d'une rive à l'autre, pour eux non plus ce n'est pas une frontière [...] je ne peux donc pas accepter ces frontières artificielles*

¹²¹⁰-Saint Walker, 1981, *L'habitat rural dans la région de Rhône –Alpes* (1^{er}s av.J.C. V^e s. après J.C) [archive], consulté le 20 juillet 2022.

¹²¹¹-Odile, Faure-brac, *Carte archéologique de Gaule-le Rhône*, 69/1 (ISBN 2-87754-096-0), PP.366-367.

¹²¹²-*Ibid.*, p.367.

¹²¹³-Entretien d'Henri Lopes avec Jean-Luc AKA-EVY, 1997 in *Etudes littéraires Africaines*.

alors que les populations, dans leur quotidien ne le savent pas ». ¹²¹⁴ Cette déclaration évoque la conscience et/ou l'inconscient des fidésiens qui formuleraient le refus des frontières manifestes d'aujourd'hui. Fort de ce qui précède, nous voyons que les racines d'Éric-Emmanuel Schmitt rejettent toutes limites entre les peuples. Le pacifisme et l'humanité qui agitent son texte théâtral tirent certainement sa source à partir de ces faits. L'exploration de l'histoire de Sainte-Foy-Lès-Lyon (Rhône) guide cette revendication identitaire qui se profile en filigrane.

Dans ses textes, le dramaturge dépasse toute tendance de compartimentation spirituelle pour revendiquer la citoyenneté du monde face aux questions migratoires qui ont secoué l'Europe ces dernières années. Dans *La trahison d'Einstein* par exemple, l'écrivain nous a présenté une figure odysseenne qui arrive aux États unis d'Amérique par le lac New jersey fuyant la barbarie d'Hitler. Cet asile politique brise les frontières qui animalisent l'humanité dans ce dialogue intense.

Le Vagabond hésite, réfléchit et pivote, furieux, vers Einstein

LE VAGABOND

Je ne digère pas vos discours contre les militaires, les armes, la guerre.

EINSTEIN

Ah, voilà... Vous me reprochez mon pacifisme ?

Le vagabond ne dissimule pas son opposition.

LE VAGABOND

Vous n'avez pas le droit ! Parce que vous lisez du cerveau, on boit ses paroles. Comment pouvez-vous encourager les détracteurs, les lâches, les objecteurs de conscience ! Franchement, vous ne pouvez pas votre intelligence en assaisonnant les vraies patriotes.

EINSTEIN

Le patriotisme est une maladie infantile, la varicelle de l'humanité. ¹²¹⁵

Dans ce dialogue Einstein est un avatar des fidésiens. C'est la représentation de l'inconscient collectif de Sainte-Foy-Lès-Lyon. La situation géographique, son orientation politique favorise un esprit de partage entre les peuples. Quand Einstein rejette le patriotisme au profit de l'humanité, c'est en rapport avec les jumelages et les partenariats qui ont marqué l'histoire de ses racines. Son environnement est basé sur la rencontre et le partage naturels et fondamentaux qui se revendiquent de son inconscient collectif. Dans son entretien avec Catherine Lalanne, Éric-Emmanuel Schmitt va faire valoir ce point de vue : « *je suis né spectateur. Sous mes pieds, Lyon déroulait ses toits tel un tapis de tuiles rouge. J'habitais à*

¹²¹⁴-Maxime, N'debeka 1988, *Littérature congolaise*, Notre librairie, n°92-93, mars-Mai, p.11.

¹²¹⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.20.

*Fourvière, la colline, qui prie que surmonte la basilique pointue de la Croix-Rousse, la colline qui travaille. Devant moi, deux cours d'eau musardaient avant de se rencontrer et de s'unir, le fleuve Rhône et la rivière Saône ; en flirtant, ils découpaient une fine presque île assaillie par les péniches et les mouettes ».*¹²¹⁶ Cette image d'une rencontre naturelle des fleuves que regarde cet enfant à volonté, aurait concouru à dresser dans son subconscient l'esprit de partage et d'agir ensemble. Ce serait l'origine de son attachement à certaines notions sociohistoriques.

I.1. Notions sociohistoriques

Le témoignage des ethno historiens et légendes rapporte que Saint-Foy-lès Lyon est un lieu qui a été occupé par plusieurs communautés. Dans l'antiquité, c'était le chemin des Romains qui se rendait dans la capitale des Gaules (Lugdunum) ; elle connaissait une activité intense à cette époque. C'était le lieu de rencontre entre Autrichien et gaulois. En 1170, apparaît la plus ancienne mention comme Sainte-Foy qui appartient aux chanoines de Saint-Just. En 1189, elle passe sous dépendance du chapitre de Saint-Jean jusqu'à la révolution.

Au cours de la Révolution française, la commune porte provisoirement les noms de Bonnefroy et de Mont-Chalier. Dès 1835, la ville est marquée par la mort de Laurent Mourguet, le créateur de guignol, époux d'une fidésienne, Jeanne-Marie Trigon, dont la maison natale est devenue un cinéma d'art et d'essai portant son nom d'épouse (Cinéma Jeanne Mourguet). En 1871 on a percé l'avenue Valioud. À partir de 1880, la viticulture, ruinée par le *Phylloxera*, laisse peu à peu place à l'arboriculture et aux propriétés résiduelles. Cinq ans plus tard, la muletterie est détachée de Sainte-Foy et devient une commune indépendante. La ville connaît une évolution impressionnante jusqu'au XX^e siècle. L'agriculture est devenue l'activité ambiante de cette localité. En 1974, la vie économique était marquée par l'installation des laboratoires Boiron. La vie religieuse connaît la visite du pape Jean Paul II en 1986. L'année 2006 constitue l'époque de l'inauguration du troisième gymnase en présence de Jean-François Lamour (homme politique français ancien sportif de haut niveau double champion olympique au sabre en 1984 et 1988). Le 1^{er} janvier 2015, la commune quitte le département de Rhône et rejoint la collectivité territoriale de la métropole de Lyon qui remplace la communauté urbaine.

Cette évolution sociohistorique sous-entend un déplacement des populations qui se brassent au fil des siècles. Même si la diversité ne se détermine pas facilement du point de vue racial, elle est ancrée dans l'inconscient collectif fidésien. Dans ce cas, il est difficile de ranger les habitants de Sainte-Foy-Lès-Lyon sur leurs origines. Henri Ziegler affirme que les

¹²¹⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.17.

différentes villes du monde se construisent par : « *une mosaïque innombrable de peuples, difficile à classer. Sur leurs origines, sur leurs apparentements, les hypothèses sont multiples [...] Noirs, plus ou moins purs ; les autres métissés* ». ¹²¹⁷ Cette pluralité populaire au fil des siècles assure un mélange qui appelle à la construction d'un destin commun. Ce phénomène historique a certainement impacté sur l'inconscient collectif des fidésiens et particulièrement celui de l'auteur. C'est pour cela qu'il le mentionne à ces mots :

[...] Ce quiproquo a d'abord aiguisé mon sens de l'humour [...] ; il a développé aussi mon indulgence vis-à-vis des crispations nationalistes ou raciales. Tôt, je devine que les identités sont problématiques, complexes. S'en tenir aux apparences à une seule couche pour définir un être paraît faux ; [...] ¹²¹⁸

Les personnages centraux schmittiens sont ses avatars. Ils revendiquent plus leurs humanités contre les considérations nationalistes. Dans *La trahison d'Einstein*, le héros est critiqué pour la défense de l'humanité contre la domination des plus forts.

LE VAGABOND

Monsieur Einstein, vous prenez les événements trop à cœur. Personne ne vous demande de porter l'humanité sur votre dos.

EINSTEIN

Je n'ai aucun don pour l'indifférence (*douloureuse*.) Le monde ne sera pas détruit par ceux qui commettent le mal, mais par ceux qui le contemplent sans réagir. Roosevelt en tête. Les bras croisés se révéleront aussi dangereux que ceux qui se lèvent pour saluer Hitler.

Il part.

Le vagabond demeure le seul, puis lorgne à gauche.

L'agent au manteau noir s'approche. O'Neill

Alors ? Il a encore insulté l'Amérique ? ¹²¹⁹

La citoyenneté du monde est visiblement ancrée dans l'inconscient de l'auteur. Nous avons observé cela dans ses écrits, ainsi que dans la constitution et l'évolution synchronique des peuples de Saint-Foy-Lès Lyon qui l'a vu naître. Ses personnages centraux présentent ces traits. Einstein est caractérisé dans la pièce par sa bipolarité identitaire, symbolisant la liberté que Diderot valorise dans *Le libertin*. Il déclare à cet effet que : « *pour être moral, il faudrait être libre, oui, il faudrait pouvoir choisir, décider de faire ceci plutôt que cela ...* » ¹²²⁰ La question de la liberté constitue un levier important dans le Moi social et aussi dans le Moi

¹²¹⁷-Henry Ziegler, 1952, *Afrique équatoriale française*, Paris, Berger-levrouet, p.57.

¹²¹⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *plus tard je serai un enfant*, Op. Cit., p.20.

¹²¹⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.51.

¹²²⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.227.

créateur d'Éric-Emmanuel Schmitt. Ce mot est revenu de manière redondante et a été découvert dans les chapitres précédents comme une métaphore obsédante. Nous pensons qu'il est lié au contexte de naissance de l'auteur.

Il est né en 1960, période importante dans la libération de certains pays par la France. Dans ce contexte, plusieurs autres éléments d'asservissements se sont noués (entrée en vigueur du nouveau franc égal à cents anciens francs,¹²²¹ explosion de la première bombe atomique française dans le Sahara algérien, les rencontres secrètes à l'Élysée, etc.). L'avènement de l'auteur au monde est vu comme un signe de la suite des combats de libération. C'est pour cette raison qu'il souligne que : « *on m'aurait même applaudi de faire courir sans répit ma plume sur du papier ! Or je suis né en France au 20^e siècle, une étrange contrée à un moment particulièrement comique de son histoire, les années 60.* »¹²²² Aussi, l'année de sa naissance est marquée comme le point de départ du développement du poststructuralisme (1960-1970) en France. Ce n'est pas pour rien que nous soulignons ce courant philosophique ici. C'est parce que la créativité de cet artiste s'adosse sur l'instabilité due à la complexité des humains eux-mêmes et à l'impossibilité d'étudier les phénomènes ou les événements sans les dissocier de leurs structures. Les faits de cette période ont certainement inspiré le dramaturge dans sa fondation d'une entité planétaire.

I.2. Fondation d'une entité française et influence étrangère

L'histoire de la France débute avec les premières occupations humaines du territoire correspondant au pays actuel. Depuis le paléolithique et le Néolithique, les groupes présents ont vu s'ajouter des vagues successives de cultes à l'âge de bronze et à l'âge de fer. Au III^e siècle, les peuples germaniques (Francs, Wisigoths, Alamans, Burgondes) arrivent. Au IX^e siècle les scandinaves encore appelés Normands débarquent. L'appellation de la France vient d'un peuple germanique, les Francs. Clovis (466-511), roi des Francs saliens, scelle par son baptême à Reims l'alliance de la royauté franque avec l'Église catholique. Il rassemble les tribus franques salienne, ripuaire et conquiert un ensemble de territoires en boules et en Germanie qui sont agrandis par ses descendants mérovingiens, puis par la deuxième dynastie franque des carolingiens fondés en 751. Charlemagne a particulièrement conquis la Basse-Saxe dans le Nord de l'Allemagne, le Royaume lombard en Italie et constitue une marche à l'Est qui deviendra l'Autriche.

¹²²¹-Jean-Charles, Volkmann, 1997, *Chronologie de l'histoire de la France*, Paris, Editions Jean-Paul Grisserot, p.127.

¹²²²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.23.

L'empire carolingien est finalement partagé en 843 entre ses petits-fils par le traité de Verdun qui sépare la Francie occidentale de la Francie Orientale qui deviendra le royaume de Germanie. La troisième dynastie franque, celle des carolingiens s'impose définitivement en France occidentale à partir 987. Philippe Auguste et ses successeurs offrent une nouvelle respiration à l'organisation et à l'unification du royaume de France et délocalisent les frontières orientales du Rhône sur les Alpes et de la Saône sur le Rhin, à partir du Dauphiné (1648-1681) jusqu'à l'annexion de l'Alsace (1648-1681).

Le nom de la France apparaît de la manière officielle à partir de 1190 environ, quand la chancellerie du roi Philippe Auguste commence à employer le terme de « *rex Francie* »¹²²³ (roi de France) à la place de « *rex Francorum* » (roi des Francs) pour désigner le souverain. Un siècle plus tôt, le mot était déjà couramment dans la chanson de Roland. Dès 1205, le territoire est appelé dans les chartes sous le nom de « *regnum Francie* », c'est-à-dire royaume de France en latin. C'est au XII^e siècle qu'on peut parler de l'histoire au sens propre et de la conscience nationale française.

Les Romains avaient été les premiers à unifier l'administration de la Gaule en langue latine qui devient celle de l'église -Charlemagne imposée en 813 de prononcer les homélies dans les langues vulgaires au lieu du latin. Paris est appelé à devenir la capitale en 987. C'est au contact de la renaissance italienne que la culture française prend un élan nouveau.

L'organisation de l'État est marquée en deux étapes : instauration de l'armée et l'impôt permanent à l'issue de la guerre de Cent ans. Le 17 juin 1789, se constitue par le serment du jeu de paume, la première unité politique se réclamant du peuple français : c'est la naissance de l'État actuel.

Ces facteurs historiques de l'environnement social dans lequel a grandi Éric-Emmanuel Schmitt pourraient justifier le réseau d'association, notamment la revalorisation identitaire, la promotion de la multiculturalité, le culte de l'optimisme quels que soient les mouvements qui secouent l'existence : l'inconscient de l'auteur s'est probablement nourri de « *l'âme collective historique* »¹²²⁴et contemporaine. Charles Mauron fait observer que : « *Ces atmosphères affectives [...] nous posent les mêmes problèmes que les archétypes* ». ¹²²⁵Ces agitations qui se sont soldées par l'organisation actuelle de l'environnement de l'artiste qui a manifestement modelé la structure inconsciente de sa personnalité. Charles Mauron mentionne que dans un

¹²²³-Jean-Paul, Meyer, 1998, *Les fils de l'An 2000*, Essai, Paris, Editions L'Harmattan, p.61.

¹²²⁴-Charles Mauron, *De Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p.87.

¹²²⁵-*Ibid.*, pp.225-226.

mythe personnel, le critique « *percevra nécessairement telle structure, tel mécanisme qui n'appartiennent pas à l'auteur, mais à quelques types du psychisme humain et peut être à tout humain* ». ¹²²⁶En d'autres mots, ces aspects historiques sont à l'image des thèmes mythologiques ou des archétypes présents, selon Carl Gustave Jung, dès la naissance dans l'inconscient de tout humain. Seulement, il ne faut pas se perdre en tirant des conclusions hâtives. L'analyse de la Genèse et le sens du mythe personnel qui rapproche la structure inconsciente au passé lointain ou proche du dramaturge, même s'il paraît évident, resterait incomplète. Charles Mauron souligne à cet effet qu'en « *littérature, l'interprétation par un symbolisme collectif demeure possible, mais vague puisqu'elle ignore l'originalité* ». ¹²²⁷Plus clairement, cette interprétation reste moins pointue. Elle indique par conséquent des généralités séduisantes qu'inefficaces. ¹²²⁸Il est certain qu'un mobile intime ait généré cette hantise tendant à la régulation, la transparence, l'optimisme, la résilience et des identités renversées. C'est pour expliquer de manière plus explicite que Charles Mauron pense que seules les blessures psychiques personnelles, jamais fermées, sont à mesure de créer des obsessions. Il fait valoir à cet effet que :

Le trauma capable de provoquer des répétitions ne saurait être que des événements graves [...] il doit être assez écrasant pour que le Moi se sente menacé d'être emporté, comme un gouvernement dans une émeute ou un désastre [...] le souvenir de la scène traumatique persiste [...] c'est que la personnalité y gagne de décharger l'excitation c'est-à-dire foulée et de maîtriser l'expérience d'abord passivement subie ... On ne saurait donc attribuer la hantise d'une fantaisie à quelques événements mineurs et tardifs où le Moi ne s'est certainement senti en péril de destruction psychique. ¹²²⁹

Si le cadre théorique qui nous oriente dans notre recherche appelle à creuser dans l'intimité de l'auteur, il est judicieux de rechercher dans le contexte familial de cet artiste.

I.3. Contexte socio familial et apport du milieu originel

Nous avons trouvé très peu d'information sur le milieu familial de l'auteur. Son entretien avec Catherine Lalanne pourra nous aider à lever un coin de voile sur sa vie intime. Ses parents étaient professeurs d'éducation physique et sportive, puis son père est devenu masseur kinésithérapeute dans les cliniques pédiatriques et fut également champion universitaire de

¹²²⁶-Charles Mauron, *De métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., PP.223-224.

¹²²⁷-*Ibid.*, p.212.

¹²²⁸-Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Op. Cit., p.22.

¹²²⁹-Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p.220.

France en boxe. Sa mère quant à elle, était championne de la course à pied.¹²³⁰ Il a un frère et une sœur (Florence Schmitt et Alain Poupard). Éric-Emmanuel Schmitt n'a pas d'enfant biologique. Il le souligne en ces mots :

Une tristesse traverse ma vie : ne pas avoir d'enfant de mon sang même si, par bonheur, j'en ai élevé plusieurs auxquels me lie un amour profond. Beau-père, oncle, jamais père ... sans doute ai-je comblé cette lacune par l'écriture. Composer des corps de mots, faute de corps de chair [...] le manque heurte l'homme pas la femme. En nous, la vie ne se niche pas. [...] Parce que je me réduis à un homme, un homme qui, de surcroît, n'a pas pu avoir des enfants pour diverses raisons, me voici condamné à transcender mon insatisfaction en engendrant une œuvre. Et moi-même je n'ai de mes livres.¹²³¹

Le fait de ne pas enfanter n'a pas empêché à celui-ci d'avoir un entourage immédiat auquel il est très proche. Essentiellement libre, il a le choix entre se rattacher à son père, ou à sa mère ou encore à son frère et/ou sa sœur. Mais, l'écrivain est beaucoup plus lié à Jeanine Schmitt Trolliet (sa mère). Cette forte influence étonne Catherine Lalanne qui s'en interroge à ces propos de : « *Et votre mère, il a fallu aussi la quitter pour devenir vous-même* ». ¹²³² L'artiste acquiesce en soulignant que : « *j'ai dû m'arracher à elle alors que nous vivons en osmose permanente. Quand à 20 ans, je suis parti définitivement de la maison pour gagner l'école normale supérieur, la famille prédisait un drame* ». ¹²³³ Il a grandi dans un environnement familial dans lequel « *la fratrie du théâtre, la tribu du roman, le groupe des nouvelles, la bande des essais* » ¹²³⁴ est présent. Son frère et sa sœur ont hérité des qualités sportives de leurs parents et lui, il possède la force de caractère des sportifs qu'il utilise pour concrétiser ses gymnastiques intellectuelles. Il soutient d'ailleurs que « *chacun a sa personnalité* ». ¹²³⁵ Mais à l'intérieur de la famille, il entretient des liens particuliers qui diffèrent en fonction des personnes. Il déclare cela comme suit : « *à l'intérieur d'un clan, d'autres liens existent, plus étroits encore* ». ¹²³⁶

Le dramaturge ne dissimule pas ses liens étroits avec sa mère. C'est la raison pour laquelle il déclare que : « *Devenir un homme s'obtient à la fois grâce au père et contre lui. Dans le journal d'écriture, j'explique que le père incarne l'identité originelle dont Saad n'a pu se contenter. [...] je me suis construit contre mon père* ». ¹²³⁷ Il exprime exhaustivement sa

¹²³⁰ « Ainsi : Éric-Emmanuel, *Schmitt et sa vérité intime sur le deuil d'un amour* » [archive], sur la Provence, 29 décembre 2019 (consulté le 22 juillet 2022).

¹²³¹ -Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.122.

¹²³² -*Ibid.*, p.132.

¹²³³ -*Idem.*

¹²³⁴ -*Idem.*

¹²³⁵ -*Ibid.*, p.133.

¹²³⁶ -*Ibid.*, p.134.

¹²³⁷ -*Ibid.*, p.130.

proximité avec la mère : « [...] *Mère, aurais-je éprouvé un impérieux besoin de créer ? Parce que je me réduis à un homme* ». ¹²³⁸Il ressort de cette interview que Jeanine Schmitt Trolliet a une forte personnalité. Les affirmations fortement sentimentales attestent le respect, la complicité et l'admiration que l'auteur voue à sa mère. Le retour des termes qui encouragent la familiarité, le respect, l'humanité, l'optimisme traduit à la fois la persistance et la continuité d'un jugement ayant pris naissance dans le passé. Malgré le temps, le sentiment reste intact. Il le transmet à la génération suivante. Il stipule que : « *sans doute ai-je comblé cette lacune par l'écriture. Composer des corps de mots, faute de corps de chair* ». ¹²³⁹Considérant ses livres comme les enfants qu'il n'a pas pu avoir il y transcrit les valeurs que sa mère lui a transmises.

L'auteur décrit sa mère et sa génération comme des êtres exceptionnels. Dans *Journal d'un amour perdu*, il parle tendrement de sa mère morte à quatre-vingt-sept ans. Il soutient que :

Je trace ces mots pour me convaincre que j'énonce une réalité, tenté depuis des heures d'attribuer mon chagrin à un cauchemar.

Une femme m'a porté, mis au monde, m'a permis de grandir, de mûrir, m'a transformé en homme heureux, puis une fois assuré de mon autonomie, m'accompagne à distance ; or je me rends compte qu'au fond de l'adulte présumé subsistait un petit garçon qui pensait à sa mère tellement belle, guérisseuse, puissante, qu'elle triompherait aussi de la camarade. « Ma mère ? Elle va la tuer, la mort ! » ¹²⁴⁰

Ce témoignage est sans commentaire. Sa mère représente pour lui un modèle qu'il faut immortaliser. C'est ainsi qu'il le réalise de manière consciente ou non dans ses productions théâtrales. La force de ses personnages à dompter des obstacles les plus difficiles découle de cette intimité. Si Larsen réussit à mener un dialogue presque impossible avec Znorko, et qu'Einstein réussit un voyage compliqué pour se réfugier en Amérique, on note que l'artiste les a armés de la puissance de sa mère qu'il décrit hyperboliquement par sa capacité à « *tuer la mort* ». ¹²⁴¹

De façon perceptible, la mère de l'écrivain occupe majoritairement son environnement intime et a une grande influence dans la formation de son surmoi. Selon Sigmund Freud, le surmoi fait partie des trois instances psychiques de tout humain. Le « ça » est la première instance et la plus ancienne. Il recèle tout ce que l'être humain apporte en naissant. Ses contenus

¹²³⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.122.

¹²³⁹-*Ibid.*, p.121.

¹²⁴⁰-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Journal d'un amour perdu*, Op. Cit., p..9.

¹²⁴¹-*Idem.*

et ses expressions psychiques des pulsions sont inconscientes. Ils sont pour la plupart héréditaires et innés. Au cours de son développement psychique, dans son environnement, une partie du « ça » se différencie pour servir d'intermédiaire entre le « ça » et le monde extérieur. Sigmund Freud nomme cette partie du psychisme humain le moi. Le surmoi, la troisième instance de la personnalité est le lieu d'intégration des normes morales et sociales. C'est le fondement du sens moral. Il agit sur le moi sans que celui-ci en soit conscient. Charles Baudouin souligne que : « *Le surmoi est donc, d'un certain point de vue, le représentant des parents dans l'âme de l'enfant. Et il est commode de garder présent à l'esprit le schéma suivant : le surmoi tend à se comporter à l'égard du Moi comme les parents se comportent à l'égard de l'enfant* ». ¹²⁴²L'amour, l'endurance, l'optimisme et la puissance qui caractérise Jeanine Schmitt Trolliet ici traverse aussi Golden Joe. Meg revendique son influence sur le comportement de Joe dans la triade suivante :

MEG. Mon petit Joe, je t'ai élevé pour le bonheur ...rien que pour le bonheur ... Je t'ai fait pousser droit, pas de doutes, pas de sentiments, ni nîes, ni larmes, aucun état d'âme, rien de cette gangrène qui bouffe l'esprit et saigne le cœur ...

Je vais te dire le secret des mères, mon Joe : jamais n'a souhaité que son fils devienne un homme... Non...jamais...une mère peut-elle dire à son fils que plus tard il souffrira, qu'il aimera sans être aimé, humilié, bafoué, détesté, méprisé, seul, perdu ? ...[...] ¹²⁴³

L'artiste irrigue ces textes des termes liés à l'éducation. La vie des femmes de son environnement social a, en son temps, participé à la construction de sa personnalité inconsciente. Il n'y a pas de doute qu'il ait intériorisé cette représentation comme un idéal social, une voix qui murmure à l'intérieur si bien que la présence du père est presque inexistante. Nous pouvons retenir que le mythe personnel de l'écrivain trouve aussi son origine dans sa forte proximité à sa mère. La vie de Jeanine Schmitt semble être l'hypothèse la plus certaine dans la formation du mythe personnel du dramaturge. D'où le combat contre les injustices, la défense des opprimés, la promotion d'une éducation pour la paix et pour une réelle construction de l'humanité. L'écriture se présente comme le lieu propice de l'enseignement sur l'unité de l'Homme dans les temps originaux. Dans le même sens, l'écrivain aspire à la réconciliation des humains dans le respect de leurs valeurs intrinsèques. Il importe alors de vérifier les structures psychiques qui obéissent aux processus psychiques de la prime de l'enfance puisqu'il ressort qu'ils ont été fixés chez Éric-Emmanuel Schmitt dans l'enfance telle que définie plus haut. Pour

¹²⁴²-Charles, Baudouin, 1950, *L'âme enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Genève, Institut Jean-Jacques Rousseau, p.164.

¹²⁴³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Golden Joe*, Op.Cit., p.63.

Charles Mauron, en effet : « *la genèse (mythe personnel) doit obéir aux lois et suivre les étapes du développement affectif de l'enfant [...] le vocabulaire, les notions utiles, les hypothèses de travail de la psychologie scientifique me semblent adéquats pour décrire cette suite de processus* ». ¹²⁴⁴ Dans plusieurs cas, l'on observe des structures représentatives d'un état de développement psychique qui correspond à celui de la prime d'enfance telles que relèvent les théories psychanalytiques. Pour parvenir au cœur de ces images, nous confronterons le développement affectif avec celui imaginatif de l'enfant.

II. FORMATION AFFECTIVE ET IMAGINATIVE INFANTILE

L'Œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt révèle plusieurs exemples qui illustrent les différents stades du développement psychologique de l'enfant. Le plaisir pour les interdits chez Joe et la tendance libertine de Diderot constituent la recherche du juste milieu qui caractérise sa mère dans sa vie sociale. Ce prolongement peut être analysé selon le triptyque de son progrès affectif.

II.1. Triptyque du développement affectif infantile

Les théories psychanalytiques énoncent trois périodes de l'évolution psychologique chez l'enfant. Le stade buccal ou oral occupe le premier tableau, car il va de la naissance à la deuxième année. Pendant cette étape, l'enfant n'est préoccupé que par la satisfaction de ses besoins, notamment être nourri et être nettoyé. La principale direction de plaisirs est la bouche. C'est le stade de l'oralité puisqu'il prend contact avec le monde par la bouche. Le plaisir de manger détermine le rapport de l'enfant au monde qui vit dans l'illusion d'une omnipotence sur un monde entièrement soumis à ses désirs. Pour Léontine Troh-Gueyes, « [...] *il est appelé aussi le stade du narcissisme primaire* ». ¹²⁴⁵

Ce comportement est présent dans l'attitude de l'auteur. La revalorisation identitaire exacerbée et le narcissisme des personnages en sont l'illustration dans la première partie de notre Thèse. Nous y avons exploré la caractérisation physique et psychologique des personnages en y découvrant les images narcissiques primaires. Celles-ci dénotent la nostalgie des lieux clos, car il y a ensuite une forte évocation des lieux ouverts à l'eau et à l'alcool faisant office de liquide vivifiant (Au bord du lac New Jersey). Ces attitudes illustrent parfaitement ce premier stade de l'évolution psychique de l'enfant.

¹²⁴⁴-Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p.220.

¹²⁴⁵-Léontine, Troh-Gueyes, 2005, *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri lopes*, Thèse de Doctorat soutenue à l'université Paris XII val de marne en vue de l'obtention du Doctorat en littérature comparée, p.297.

Le second stade est dit anal. Il s'illustre par l'apprentissage de l'initiation à la propreté où l'enfant témoigne de l'intérêt pour ses matières fécales. Il a le plaisir à se retenir, montrer l'obstination et aussi plusieurs pulsions destructrices. Sigmund Freud a appelé le stade sadique-anal. Cette période se situe autour de deux à trois ans. Être propre, faire plaisir et mal dominant le psychisme de l'enfant.

Dans l'Œuvre dramatique de cet auteur, la passion pour la brillance et coquetterie (la Duchesse Mme Therbouche, Diane, Lisa, etc.) est un trait essentiel de certains personnages. Cela traduit ces pulsions infantiles primaires. Le soin que ces actants prennent sur leurs tenues vestimentaires se noue au culte d'exhibition pour expliquer le plaisir d'être vu. Les actes de mutilations à travers les coups de feu permanents de Znorko, la tromperie de la femme face aux hommes concentrés et respectueux de la gent féminine expriment également les tendances cruelles ou l'auto-châtiment caractéristique à ce stade infantile. Les violences liées aux mouvements sentimentaux, l'instinct sadomasochiste font également état de ce stade.

Enfin, le troisième stade est génital infantile ou phallique. Au cours de ce tableau, la zone d'excitation privilégiée se déplace sur les organes génitaux. Les sentiments d'amour et de jalousie, symptomatique du « *complexe d'œdipe* » se développent. C'est relativement autour de trois à quatre ans que se situe cette période. L'image paternelle faible est liée à cet âge préœdipien. C'est ce qui explique l'attachement de l'enfant à sa mère. Son évolution se fait dans un climat protecteur au sein de la cellule familiale.

Le plaisir de l'amour, la jalousie, le libertinage en rendent compte dans l'œuvre théâtrale de l'artiste. Les personnages développent des scènes de jalousie (Diane, Lisa, Mme Therbouche, La comtesse, etc.). Elles aiment des partenaires plus ou moins âgés. Cette tendance préfigure un amour infantile qui implique des sentiments œdipiens. Les tendances homosexuelles (David) présentent de façon explicite de l'androgynie et de cette fusion mère-enfant. Charles Baudouin souligne à ce titre que : « *l'enfant dérive ou apprend à l'ordinaire de très bonne heure que c'est la mère qui donne vie, mais comme sur la différence des sexes, l'enfant professe, sur la naissance, des théories de sa façon. Le rôle du père lui échappe, le rôle des organes génitaux est volontiers confondu en un seul « cloaque »*.¹²⁴⁶ L'Œuvre théâtrale de l'artiste se révèle tel que nous venons de le rappeler brièvement, dans les exemples qui rendent compte dans les différents stades du développement psychologique de l'enfant. Il ne faut pas aussi perdre de vue la piste d'un probable attachement de son évolution psychique à un nombre de stades imaginatifs infantiles.

¹²⁴⁶-Charles, Baudouin, *L'âme et la psychanalyse : les complexes*, Op. Cit., p.70.

II.2. L'âge imaginaire des personnages et ses avatars

Par âge imaginaire des personnages et ses avatars, l'on retient l'ensemble des pulsions infantiles que sous-entend les faits et propos des personnages. Ils sont aussi appelés des complexes. Selon Jean Bertrand Pontalis et Jean Laplanche, le complexe est un « *ensemble organisé de représentation et de souvenir à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscient* ». ¹²⁴⁷ Aussi ils contiennent les critiques : « *un complexe se constitue à partir des relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées* ». ¹²⁴⁸ Les complexes datent de la prime enfance. Ils apparaissent comme des fictions inventées par l'enfant à partir de l'observation des faits réels. Il peut ressurgir à tout âge, à la pensée consciente. Ce qui amène Joseph Breuer à souligner que la spécificité des complexes est d'être des représentations « [...] *actuelles, agissantes et pourtant inconscientes* ». ¹²⁴⁹

Les textes d'Éric-Emmanuel Schmitt regorgent plusieurs exemples de pulsions infantiles. D'abord la pulsion de destruction, elle se situe au stade sadique-anal. L'enfant se caractérise par le désir de détériorer, de nuire. Les théoriciens de la psychanalyse rangent cela dans le cadre de la tendance motivée par l'angoisse de castration qui prend naissance dès la première découverte de l'anatomie féminine. Cette expérience s'avère découverte en catastrophe chez tout enfant en ce sens qu'elle met en cause son imaginaire social et relationnel. Elle admet la plausibilité de la différence sexuelle morphologique des sexes contraires à la théorie archaïque du monomorphisme sexuel qui gouverne son psychisme. Selon Freud : « *c'est l'observation qui finit par briser l'incroyance de l'enfant* ». ¹²⁵⁰ En plus, « *l'enfant fier de sa possession du pénis a devant les yeux de la région génitale d'une petite fille et est forcé de se convaincre du manque d'un pénis chez un être si semblable à lui. De ce fait, la perte de son propre pénis est devenue elle aussi une chose qu'on peut se représenter, la menace de castration parvient après coup à faire effet* ». ¹²⁵¹

À partir du moment où l'enfant pense que la femme a été mutilée, il naît chez lui la peur d'une probabilité de perte de l'organe génital chez le garçon. Le père porte l'image de l'autorité pressentie comme pouvant être auteur de cette opération. Dans le même sens, il est soupçonné

¹²⁴⁷-Jean, Laplanche et Jean-Bertrand, Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Op. Cit., p.72.

¹²⁴⁸-Idem.

¹²⁴⁹-Joseph, Breuer, 1986, cité par Jean, Laplanche et Jean-Bertrand, Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Op. Cit., p.73.

¹²⁵⁰-Sigmund, Freud, 1969, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, p.119.

¹²⁵¹-Sigmund, Freud, 1963, *Essais de psychanalyse au-delà du principe du plaisir psychologie collective et analyse du moi, le Moi et le ça, considération actuelle sur la guerre et sur la mort*, Paris, Ed. Payot, p.126.

comme celui qui doit initier la séparation de la mère à l'enfant. Cette double séparation construit un traumatisme chez l'enfant en ce sens que tout enfant, souligne Sigmund Freud, manifeste deux sortes d'attachement, psychologiquement différent de ceux des parents. Il s'attache au parent du sexe opposé pour des raisons sexuelles et/ou celui du même sexe du fait du modèle à imiter qu'il représente. Ces deux sentiments sont conjointement présents, sans influencer l'un sur l'autre sans se troubler réciproquement. Mais au fil des années, ces sentiments se mêlent pour finalement se fondre. De cette rencontre résulte le complexe d'Œdipe. L'enfant s'aperçoit dès lors que le père ou la mère sont des obstacles respectifs vers la génitrice ou le géniteur. L'identification de l'enfant avec le parent de même sexe devient hostile. Elle finit par se confondre avec le désir de remplacer le père ou la mère dans la relation conjugale.¹²⁵²

Les informations biographiques affirment que l'artiste est acerbement lié à sa mère. Dans son roman autobiographique, il le souligne à ces mots : « *je ne supporte qu'elle parte sans moi, bien que, m'objecterait-elle, on n'emmène pas son fils dans un pareil voyage ! Elle s'est donc retirée bravement sur la pointe des pieds, solitaire. Maman demeure une mère jusqu'au bout* ». ¹²⁵³Dans son Œuvre théâtrale, la femme est le socle social. Elle est en amont et aussi en aval dans toutes les activités sociales. Dans un théâtre de mots, pauvre en action, la femme reste celle qui incarne les rôles qui mènent les initiatives dramatiques. Dans *Le libertin* par exemple, c'est Mme Therbouche qui ouvre le dialogue en initiant la scène de séduction qui porte l'œuvre. Elle le fait valoir en ces propos : « [...] *pas de mignardise entre nous, monsieur Diderot, vous pouvez entretenir avec moi des rapports philosophiques !* ». ¹²⁵⁴La femme traverse toute l'horizon théâtral d'Éric-Emmanuel Schmitt. Même lorsqu'elle est absente sur scène, elle reste le socle dramatique. Dans *Variations Énigmatique*, le dialogue continu de Znorko et Larsen ne tient que sur le sujet d'un « amour perdu » ¹²⁵⁵ : Hélène Metternach. Dans le même sens, le procès de *Don Juan* est l'initiative de la Duchesse. Nous constatons que l'artiste fait tout pour attribuer les actions héroïques et épiques de son théâtre aux personnages féminins. Il y parvient toujours ; même s'il faut qu'il opère un bouleversement des règles sociohistoriques. L'œuvre révèle par conséquent que dans l'inconscient de l'auteur l'attachement au parent de sexe opposé, la mère peut s'interpréter comme n'étant pas sexuel. La femme est objet d'identification. Or, comme nous le disions plus haut, l'identification de l'enfant à un modèle donné explique la formation de l'« idéal du Moi ». Celui-ci, plus ou moins inconscient tire le

¹²⁵²-Sigmund, Freud, *La Vie sexuelle*, Op. Cit., p.126.

¹²⁵³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Journal d'un amour perdu*, Op. Cit., p.8.

¹²⁵⁴-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Le Libertin*, Op. Cit., p.216.

¹²⁵⁵-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Journal d'un amour perdu*, Op. Cit., p.133.

Moi à lui et le forme à sa ressemblance.¹²⁵⁶ Dans son psychisme infantile, lors de la découverte de la différence des sexes, le dramaturge s'est probablement senti, non comme « l'objet d'une faveur », mais d'une injustice. Sigmund Freud souligne en ces propos :

Une théorie infantile que l'on retrouve généralement chez les enfants de deux sexes, c'est celle qui interprète la différence anatomique du petit garçon et de la petite fille comme le résultat d'une mutilation de celle-ci. Le garçon est généralement fier de ce qui lui apparaît comme supériorité [...] la petite fille est humiliée dans les mêmes proportions [...] Dans d'autres cas, le garçon a des raisons [...] de refuser la faveur dont il est injustement l'objet et désire secrètement être une fille, être mutilé.¹²⁵⁷

La première place accordée à la femme dans l'œuvre théâtrale de cet auteur confirme la supériorité féminine et l'infériorité masculine formée par son surmoi. De plus, le sentiment phallique présent dans l'inconscient de tout humain semble avoir contredit par des faits réels chez Éric-Emmanuel Schmitt, dès lors que l'image paternelle est faible et inexistante. Le complexe d'Œdipe a probablement subi une inversion. La mère aurait été à la fois l'objet d'identification et le rival œdipien. En d'autres termes, l'enfant a dû manifester deux sortes d'attachement à la femme : il regarde la mère comme un modèle à imiter ; en même temps, le sentiment d'une certitude malfaisante maternelle qui le hante. Elle est vécue comme redoutable et angoissante, car perçue comme le tiers antagoniste investi de la puissance castratrice. Autrement dit, la mère va être nu comme un être capable d'accompagner la castration Norman O 'Brown écrit que : « *l'essence du complexe de castration résidait dans la perception de l'intervention d'un père castrant que celle d'une mère castrée. La force motrice du processus est moins dans la menace de la castration effectivement préférée par le père, que dans la découverte des organes sexuels* ». ¹²⁵⁸

À côté de l'admiration, le visage féminin est le vecteur de la terreur de l'artiste. L'image de la femme vécue comme agressive qui obsède le psychisme de l'auteur probablement angoissé. La femme demeurait également dans son inconscient comme un personnage maléfique et la première castratrice ; plus concrètement, deux représentations contradictoires de la mère seraient, pour ces faits présents dans le psychisme d'Éric-Emmanuel Schmitt enfant. L'une bien faisant, idéal du Moi et objet d'identification, l'autre d'une malveillance absolue et mortifère à la limite de l'horreur. Les axes dramatiques schmittiens montrent les élans

¹²⁵⁶-Sigmund, Freud, 1963, cité par Charles Baudouin, *L'âme enfantine et Psychanalyse : les complexes*, Op. Cit., p.59.

¹²⁵⁷-Charles, Baudouin, *L'âme enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Op. Cit., p.62.

¹²⁵⁸-Norman, O 'Brown, 2009, cité par Jacques, Atlan, *Essai sur principes de la psychanalyse*, Op. Cit., p.229.

sacrificiels de la figure féminine. Dans *La tectonique des sentiments*, la vengeance de Diane contre Richard fait figure sacrificielle de la femme puisqu'elle a décidé à assouvir son sadisme dans le dialogue suivant :

RICHARD. Diane, si tu m'abandonnes, je suis perdu. Si tu ne me précèdes pas, j'irai là-bas, je forcerai leur porte, malgré la mère et dans l'état de violence où je suis, je ne sais ... (*Avec émotion.*) je t'en conjure, Diane au nom de notre amitié.

DIANE. D'accord.

Il lui baise les mains avec effusion.

DIANE (*embrassée*). Eh bien, ne suis-je pas bonne ? Trouve une autre femme qui en ferait autant.¹²⁵⁹

Toutes ces représentations maternelles semblent appartenir à cette phase « paranoïde » plus archaïque où l'image mauvaise et bonne n'a pas encore été solidarisée. Le modèle diabolique épouvant le Moi de l'auteur en raison de cette angoisse de destruction, d'anéantissement : l'engloutissement fœtal. L'auteur s'est laissé diriger par l'inconscient collectif et personnel. Sous les complexes primitifs se trouvent également des conflits psychiques intimes. Le mythe étant formé, quel est son impact sur la vie sociale de l'auteur d'autant que : « *La patrie inconsciente, absolument commune aux deux va chercher à se manifester dans les deux activités conscientes, en les déformant pour son expression propre. Il n'y a aucune raison que les fantaisies inconscientes ne cheminent pas dans les deux voies jusqu'au seuil de la conscience* ». ¹²⁶⁰ Autrement dit, si l'introversion a été le point de départ d'une riche et féconde existence créatrice, a-t-elle influencé sa vie sociale ?

III-MYTHE PERSONNEL : VIE SOCIALE ET ÉTAPES DE CONSOLIDATION

La naissance et l'intimité de l'écrivain sont frappées par une hybridité qui exprime son mythe personnel. Il se présente comme une puissance souterraine qui semble régenter les actes de l'homme social. Ce sous-titre se propose d'explorer le rapport qui puisse s'établir entre le mythe et les engagements littéraires et civiques d'une part et, la carrière professionnelle d'autre part.

III.1. La recherche d'une maturité intellectuelle ou vie universitaire

Durant ses études secondaires au lycée de Saint-Just où il est lauréat du concours général. L'artiste se révélait déjà comme une figure qui s'illustre par le « meilleur ». Depuis 1747 en France, c'est un concours destiné à récompenser chaque année les meilleurs élèves des

¹²⁵⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Tectonique des sentiments*, Op. Cit., p.112.

¹²⁶⁰-Charles, Baudouin, *L'âme enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Op. Cit., p.12.

classes de première et de terminale dans le concours général des métiers. Ce concours est particulièrement sélectif puisque 18 élèves au maximum par matière sont récompensés (3 prix, 5 accessits, 10 mentions) ¹²⁶¹alors que le nombre de candidats peut s'élever par exemple à plus du millier dans certaines disciplines. Ce premier indice du *leadership* intellectuel illustre la détermination d'une éducation familiale liée à leur sportivité.

Éric-Emmanuel Schmitt entre en classes en Hypokhâgne et Khâgne. Ce sont les classes préparatoires-littéraires qui constituent en France une des trois filières de classes préparatoires des grandes écoles. Par une formation célèbre pour son exigence, elles préparent en deux ans aux très sélectifs concours littéraires d'admission des écoles normales supérieures. En argot scolaire, Khâgne est le surnom qui fut donné au XIX^e siècle en railleries à ces classes préparatoires par les élèves préparant les classes militaires. Le terme désigne particulièrement la seconde année qui était autre fois la seule qui existait. Il parvient à réussir au concours d'entrée de l'école normale supérieure. C'est le deuxième signe de son *leadership* intellectuel. Il y étudie de 1980 à 1985 et devient agrégé de philosophie en 1983. Pendant ces années de démarcation, il s'est beaucoup exercé à l'écriture. On le repère dans sa réponse à Catherine Lalanne.

Je devinais qu'avant d'aboutir à une œuvre telle que *Cyrano*, il fallait beaucoup s'exercer. Alors pour assouplir ma plume, je me livrais avec fougue à des pastiches, en particulier de Molière, de Feydeau, de Guitry, de Victor Hugo. J'écrivais « à la manière de » et je jouais mes sagnets en famille. Cela stagnait au niveau de la blague en revanche, tout changera en classe de seconde. Au club théâtre du lycée, nous venions de monter l'*Antigone* d'Anouilh ; alors que notre professeur hésitait sur la prochaine pièce à interpréter, je lui ai proposé d'apporter la semaine suivante un texte de ma création [...] ¹²⁶²

Cette phase d'initiation à la littérature révèle une fois de plus une inspiration féminine. C'est à la fin de l'interprétation d'*Antigone* de Jean Anouilh que l'auteur trouve le courage d'extérioriser son expérience de débutant. Le goût de l'audace qui anime cette œuvre littéraire lui a certainement rappelé le sens de l'action de sa mère, car il garde cet épisode à l'esprit. On dirait que ce caractère suit l'auteur dans toutes les étapes de sa vie. Ce militantisme a probablement influencé la discipline choisie : formation de littéraire. Dans ses œuvres théâtrales, les femmes font figure de l'audace. Dans *Petits crimes conjugaux* par exemple, l'auteur donne un sens à ces déclarations à travers la didascalie augurale :

¹²⁶¹- « Présentation du concours général des lycées et des métiers » [archive], sur Eduscol (consulté le 25 juillet 2022).

¹²⁶²-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., PP.75-76.

La porte s'ouvre, faisant glisser deux ombres entourées par la lumière ocre du couloir.

La femme pénètre dans la pièce, l'homme reste sur le seuil, en arrière, une valise à la main, comme s'il hésitait en entrée.

Lisa se précipite sur les lampes et les allures vivement, l'une après l'autre, impatiente de rendre le lieu visible. Une fois qu'elle a tout illuminé, elle désigne l'appartement, les bras ouverts, comme si elle avait préparé le décor d'un spectacle.¹²⁶³

L'initiation de l'action théâtrale est clairement confiée à Lisa qui « *pénètre dans la pièce* »¹²⁶⁴ quand « *l'homme reste sur le seuil, en arrière [...]* ». ¹²⁶⁵C'est également elle qui met la lumière dans une salle opaque. Il revient à dire que l'artiste est habité par l'esprit féminin qui vient sûrement de l'influence de sa maman. Sa vie est un véritable engrenage de situations puisque son lieu et la date de naissance se nouent à sa vie scolaire et universitaire pour conjuguer une vie professionnelle agissante.

En 1987, Éric-Emmanuel Schmitt a soutenu à la Sorbonne Paris IV une thèse de doctorat intitulée *Diderot et la métaphysique*.¹²⁶⁶ C'est une nouvelle expérience à travers laquelle l'auteur nous présente un être humain problématique, incertain, aussi attiré par l'ombre que par la lumière. L'écrivain s'est beaucoup plus intéressé aux contradictions et impasses de l'esprit. C'est pour cela que la vérité devient un idéal imperméable. Il est entré au cœur de la philosophie de Diderot pour explorer ces paradoxes et pour découvrir le rôle de la pensée dans la percée de cette inaccessibilité. Cette thèse fut publiée en 1997 comme ouvrage philosophique sous le titre *se Diderot ou la philosophie de la réduction*. Nous y découvrons des théories qui s'appuient sur la figure féminine pour inventer un nouveau rapport à la pensée : un rapport libre, libertin, fait de plaisir, d'abandon et de lucidité. C'est à ces questionnements que le dramaturge s'est proposé de répondre par une rupture des barrières anciennes pour arriver à la construction d'une société contemporaine qui rime avec les réalités actuelles. Autrement dit, l'écrivain propose une réticence face aux « métarécits », car selon lui, cela freine le dynamisme des sociétés qui se veut reconstruit. Il affirme à ce titre que :

Voltaire et Rousseau ont laissé plus d'enfants que Diderot. Voltaire a donné naissance à l'intellectuel, l'intellectuel critique, libre, prestataire, qui intervient dans le siècle à coup de lettres, libellés, articles et pamphlets. Rousseau, dont l'humanité ne cessera sans doute jamais de méditer les propositions fondamentales du contrat social, engendra des générations de philosophes, politiques, idéalistes et hommes d'action dont certains eurent la tête dans les

¹²⁶³-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, Op. Cit., p.7.

¹²⁶⁴-Idem.

¹²⁶⁵-Idem.

¹²⁶⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot et la métaphysique*, Op. Cit., p.217.

nuages, les autres les moins dans le sens. Voltaire et Rousseau se dressèrent chacun en modèle qu'on reproduit, qu'on imite en faisant souche dans le champ des penseurs.

Il poursuit que :

Diderot, lui, ne donne pas de fils légitimes. Son humeur légitime a cessé quelques bâtards çà et là, des bâtards, ingrats, sans esprit de famille, sans aucun sens de ralliement. Comme lui, Diderot n'est pas un père, mais un frère, un frère en liberté et en vagabondage. On peut difficilement se réclamer de Diderot, car il propose davantage un trajet philosophique qu'une philosophie arrêté.¹²⁶⁷

L'expression universitaire de l'auteur se résume plus ou moins par une pensée axée sur l'imitation. Dans cette optique, les circonstances de la pensée sont d'une importance capitale dans les différentes révélations identitaires. Selon lui, c'est la condition *sine qua none* de l'engagement actif dans la défense des opprimés. Ce système philosophique illustre ce désir d'opérer un changement social. Il prône l'égalité entre les hommes de toutes origines et de toutes couches sociales. De plus, la formation de philosophe choisie par cet artiste est également une expression manifeste de l'engagement social.

III.2.L' évolution mis en « situation »

Au terme d'une formation universitaire en France, Éric-Emmanuel Schmitt entame une carrière d'enseignant. Il s'exerce pendant un an au lycée militaire de Saint-Cyr pendant son service militaire. Cette expérience a fortement influencé sur sa prise de position par rapport au conflit. Dans *La trahison d'Einstein* par exemple, le personnage central (Einstein) avatar de l'écrivain tel que nous l'avons démontré plus haut, prend la position de pacifiste.

LE VAGABOND

Je ne digère pas vos discours contre les militaires, les armes, la guerre.

EINSTEIN

Ah, voilà ... Vous me reprochez mon pacifisme ?¹²⁶⁸

Cette prise de position n'est pas fortuite. C'est après son passage au lycée Saint Cyr qu'il peut avoir eu des éléments probants qui concourent à opérer ce choix. Sa carrière d'enseignant ressemble plus à un apprentissage qu'à un enseignement. Après un an au lycée militaire de Saint-Cyr, il se rend à l'Université de Besançon en tant qu'assistant-normalien. Cette deuxième expérience pétrit une fois de plus l'homme dans le sens de l'éducation qu'il tend à incarner. Il rejoint le lycée de Cherbourg où il passera un an. Ensuite, il est élu maître des conférences à l'université de Chambéry où il a enseigné durant quatre ans. Cette trajectoire

¹²⁶⁷-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Diderot ou la philosophe de la séduction*, Op. Cit., p.7.

¹²⁶⁸-Éric-Emmanuel, Schmitt, *La Trahison d'Einstein*, Op. Cit., p.20.

justifie la logique éducative que l'auteur emprunte afin d'orienter son conflit. Le succès de ce parcours en France puis à l'international marque sa rupture avec l'enseignement.

Depuis 1994, le succès de sa pièce *Le visiteur* lui fait quitter l'Université pour se consacrer totalement à l'écriture. Cette tranche de vie d'Éric-Emmanuel Schmitt se perçoit dans une certaine maturation d'une vie qui doit se partager. C'est ainsi qu'il s'installe à Bruxelles depuis 2002. Il y a obtenu la naturalisation en 2008.¹²⁶⁹ C'est le début d'un nouvel épisode qui a plus au moins influencé sur son Œuvre théâtrale. L'hybridité ainsi que sa résolution dans les textes de l'auteur viendrait de plusieurs aspects de sa vie. Nous pouvons citer sa triple nationalité (Français, Belge, Polonaise). Sa carrière d'écrivain est caractérisée par une diversité ambiante. Il est à la fois dramaturge, nouvelliste, romancier, réalisateur et comédien. Il résume cette situation comme suit : « *Oui, une œuvre s'apparente à une famille, il faut connaître ses membres pour l'appréhender dans sa complexité, comprendre leur ordre d'apparition, les affinités électives, les fratries du théâtre, la tribu du roman, le groupe des nouvelles, la bande des essais. Chacun possède sa personnalité [...]* ». ¹²⁷⁰ Cette pluralité a fait de son Œuvre littéraire une mosaïque qui hisse son réalisateur au plus haut sommet de la littérature internationale. À cet effet, il en a donc reçu plusieurs titres :

1994 :

France, Paris, Molière du milieu du spectacle du théâtre, Molière de l'auteur pour *Le Visiteur*.

1995 :

France, prix du premier roman de l'Université d'Artois pour *La secte des égoïstes*.

1996 :

France, Paris, deux nominations aux Molières pour *Variations Enigmatiques*

1997 :

- Allemagne, Cologne, Prix du théâtre de la ville pour *Le Libertin*.
- France, Paris, Ses nominations aux Molières pour *Le Libertin*.

1998 :

France, Paris, Prix de l'académie Balzac et deux nominations aux Molières pour *Frederick ou le Boulevard du crime*.

2000 :

France, Paris, sept nominations aux Molières pour *Hôtel des deux mondes*.

¹²⁶⁹-Loi du 28 juillet [archive] parue au Moniteur belge du 9 Septembre 2008.

2000/2001 :

France, Chevalier de l'ordre des arts et des lettres.

2001 :

- France, Grande prix des lectrices d'Elle pour l'Évangile selon Pilate. Cette même année, le roman fut nommé pour plusieurs prises littéraires.
- France, grand prix du théâtre de l'académie française pour l'ensemble de son œuvre.

2004 :

- France, prix des lecteurs de la société des écrivains et du livre lyonnais et rhônalpins.
- France, Lyon, Prix de la sélyre.
- France, Prix Jean Bernard de l'académie nationale de médecine pour Oscar et la dame rose.
- France, le magazine, à lire effectue un sondage auprès des Français pour qu'ils dénigrent les livres qui ont changé leur vie » : Oscar et la dame rose se trouvent cite avec la Bible, des trois Mousquetaires ou le petit Prince.
- Allemagne, Deutscher Bücherpreis (grand prix du public/Public Kumspreis) pour son œuvre *Monsieur Ibrahim et les fleurs du coran*.
- Allemagne, Berlin, Prix Die Gluadriga, pour « soin humanité et la sagesse dont son humour réussit à nourrir les hommes ».

2005 :

- Suisse, Prix Chronos pour Oscar et la dame rose.
- France, nomination aux Molières en tant que meilleur acteur pour l'Évangile selon Pilate.
- France, prix Rotary pour l'enfant de Noé.

2006 :

Belgique, grand prix étranger décerné par les souscriptores Christiani pour *Milarepa, Oscar et la dame rose, l'enfant de Noé, Monsieur /Ibrahim et les fleurs du coran et Le visiteur*.

2009 :

- France, Meung-sur-Loire pour *Ulysse from Bagdad*, prix des grands espaces. Italie, prix scrivere per amore pour *La rêveuse d'Ostende*.

2010 :

- France, *concerto à la mémoire d'un ange*, prix Goncourt de la Nouvelle
- Russie, the Reading Petersburg Price pour l'ensemble de son œuvre.

2012 :

- Espagne, Prix Ola de Oro pour le long métrage Oscar et la dame rose.
- France, Prix Agripea-d'Albigné, décerné par le loin club, pour son livre la femme au miroir.
- France, grande prix Ardua 2012, décerné par l'association régionale des diplômés des universités d'Aquitaine.

2013 :

- Ukraine, a reçu la médaille pour le développement des arts et la culture (plus haute distinction culturelle d'Ukraine).

2014 :

Pologne, Prix de l'ambassadeur de la lecture, décerné par l'institut du livre polonais.

2016 :

- Belgique, le 21 juillet 2016, il a été élevé par le roi Philippe au rang de commandeur de l'ordre de la couronne.
- Canada, le 22 novembre 2016, il a reçu le titre de docteur honoris causa de l'Université de Sherbrooke.

2017 :

- France, Prix littéraire Groupe Paris-Lyon.

2018 :

Turquie, Prix littéraire notre dame de soin pour les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus.

2019 :

Québec, Insigne de chevalier de l'ordre national du Québec.

2020 :

France, Prix Jules Renard décerné par l'Académie Alphonse Allais pour *journal d'un amour perdu*.

2021 :

France, Prix de l'auteur décerné par l'association « lire pour en sortir » pour l'ensemble de son œuvre. « Lire pour en sortir » est une association qui met la lecture et l'écriture au cœur de la réinsertion des personnes eu détention.

Ces récompenses témoignent de l'engagement et de la réception des œuvres littéraires d'Éric-Emmanuel Schmitt. Ce qui frappe à l'œil est que l'auteur a réussi à déconstruire les différentes barrières que les hommes ont construites dans leurs mentalités afin de leur proposer une nouvelle trajectoire philosophique. Sa triple nationalité en est une illustration probante. Mais aussi, l'ensemble des récompenses montrent cette rupture.

Il a des récompenses en Europe en Amérique et partout au monde. Ce serait pour cela qu'il rejette toute idée militariste et aussi nationaliste. Il préfère penser pour l'humanité tout entière. L'artiste promeut un esprit de fraternité qu'il a résumé dans un livre qui raconte l'histoire de l'humanité dans une épopée de huit tomes.¹²⁷¹ L'activité d'écriture et particulièrement le théâtre devient chez lui un canal d'exposition de son expérience d'enseignant. Il développe une attention importante dans la promotion de la paix durable. Pour ce faire, il conjugue son expérience philosophique avec certaines réalités sociohistoriques pour parcourir la trajectoire qu'a subie l'humanité pour parvenir à notre époque. L'homme d'aujourd'hui est visiblement le fruit d'une hybridation du fait du trajet de nos ancêtres. Dans cette situation, l'on comprend le sens du conflit que le dramaturge développe. C'est une forme de construction aux droits de l'homme qui a réussi à restaurer la notoriété de l'auteur.

L'écrivain est devenu une figure charismatique dans l'édification des droits de l'homme qui semblent s'effriter avec le temps. Il devient un maillon important dans la construction d'une condition humaine acceptable. Le 1^{er} décembre 1992, il a créé L'Association TRUC (*théâtre et Recherches à l'Université de Chambéry*), alors qu'il était maître des Conférences à l'Université de Savoie. Cette association est toujours en activité, regroupe divers théâtres et prône l'accès au théâtre pour tous.¹²⁷² En 2008, il est l'un des administrateurs de la société Anonyme Antigone, dont le siège social est situé dans la rue François Stroobant 4 à Bruxelles. Cette société gère les éditions de livres, les productions de films pour le cinéma et de la télévision des conseils pour les affaires et de gestions et des activités combinées de soutien lié aux bâtiments.¹²⁷³ En 2012, l'artiste prend la direction du théâtre Rive Gauche. C'est un théâtre parisien privé situé à 6, rue de la gaité dans le quatorzième arrondissement de Paris.¹²⁷⁴ En juillet 2022, il a pris la direction artistique de festival de la correspondance de Grignon.¹²⁷⁵ Cette forte implication dans le monde théâtral lui a donné les occasions d'une carrière d'acteur plus ou moins admirable :

¹²⁷¹-Éric-Emmanuel, Schmitt, « *Éric-Emmanuel Schmitt et l'homme de huit mille ans* », sur le devoir (consulté le 22 juillet 2022).

¹²⁷² <<Théâtre et recherches à l'Université de Chambéry » ... [Archive], sur théâtre et Recherches à l'Université de Chambéry (consulté le 21 juillet 2022).

¹²⁷³ <<ANTIGONE à xl elles Belgique, bilan financier, solvabilité et ratio » ... [Archive], sur be.Welipro.com (Consulté le 21 juillet 2022).

¹²⁷⁴<<Eric-Emmanuel Schmitt prend les rênes du théâtre Rive Gauche à Paris » ... [archive], sur le point, 20 janvier (consulté le 23 juillet 2022).

¹²⁷⁵<<Eric-Emmanuel Schmitt à la tête du festival de la correspondance de Grignan » ... [Archive], sur le Dauphiné libéré, 12 juillet 2021 (consulté le 21 septembre 2022).

2011 : Ma vie avec Mozart, récitant avec l'orchestre symphonique confluences, direction musicale Philippe Fournier.

2012-2019 : *Monsieur Ibrahim et les fleurs du coran* seul en scène, à Paris, en tournée en France, Suisse, Belgique, Luxembourg Canada, Italie, États-Unis, Liban.

2013 : La dernière campagne, téléfilm de Bernard Stora : Patrick Buisson.

2014 : Le Mystère Bizet, récitant, avec la mezzosoprano Karine Deshayes, le ténor Philippe Do et le pianiste Nicolas Stavy à l'Opéra de Paris.

2015 : *L'Elixir d'amour*, Adam. Mise en scène de Stève Suissa, avec Marie-Claude Pietetragalla.

2018 : Madame Pylinska et le secret de Chopin, création du théâtre national de Nice, avec Nicolas Stavy (pianiste) mise en scène Pascal Faber.

2019 : Le Mystère Carmen (nouvelle version du Mystère de Bizet) théâtre du nouveau monde, Montréal, mise en scène Lorraine Pintal, avec Marie-Josée Lord (soprano) Jean-Michel Richer (ténor) Dominic Bouliane (Pianiste).

Le choix des personnages de cet écrivain manifeste ses nombreuses réussites. L'on constate que parmi eux, il y a des prix Nobel. Nous pouvons citer par exemple Abel Znorko, prix Nobel de la littérature retiré à Rösvännöy. Il y a aussi des acteurs de théâtre qui brillent par leur célébrité à Paris. Cette situation peut s'illustrer par exemple avec Frederick Lemaitre. La représentation des personnalités d'une hauteur scientifique est aussi le fait de ces nombreuses réussites. Il montre un sens passionné de l'histoire de son peuple et celui d'une paix mondiale. Intellectuel engagé, il livre un combat contre l'ignorance, contre les idées tribales, régionalistes, nationalistes et racistes. Ses armes de luttres sont la philosophie et la littérature. Il y met un point d'honneur en mettant ses compétences au service de l'humanité, et non au profit d'une région, d'une ethnie et d'une race. Ce caractère est certainement hérité de son grand-père. Dans son entretien avec Catherine Lalanne, on peut repérer cette idée :

CATHERINE LALANNE : cela fait longtemps que vous avez quitté l'atelier de l'enfance, mais votre grand-père veille sur votre épaule telle un ange gardien. Il a inspiré les dialogues de sagesse de vos livres, dites-vous, peut-être aussi certains de vos personnages. Monsieur Ibrahim et Momo, c'est lui et vous ?

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT : Mon grand-père n'était ni épicier ni musulman, mais il possédait l'humanité et la sagesse de Monsieur Ibrahim. Il savourait de litote, la discussion pudique qui exprime indirectement les émotions ou l'affection. [...] ¹²⁷⁶

L'artiste dispose d'une solide culture, d'une probité morale et professionnelle. Il réoriente le combat de l'homme en proposant ses expériences comme source d'inspiration. Son mythe est construit autour de l'éclectisme qui s'illustre par sa diversité. Sous l'impulsion de son mythe personnel, l'auteur a eu du mal à se retirer du combat pour la libération de l'Homme du joug de l'oppresseur.

¹²⁷⁶-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.33.

Conclusion

En somme, l'Œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt est une mosaïque littéraire construite autour d'une trajectoire de plusieurs instances de sa vie. C'est en fait la naissance d'un rapprochement, d'une réconciliation avec la construction d'un avenir commun. C'est pour cette raison que l'objectif de ce chapitre était de tenter d'expliquer la genèse du mythe personnel de l'auteur et son apport dans la construction de sa personnalité inconsciente.

Pour y parvenir, nous avons interrogé la sphère sociale de l'écrivain. Les facteurs historiques montrent que son lieu natal a connu une forte migration. Elle a été un symbole d'une hybridation de la population, y compris l'auteur. C'est un modèle idéal d'une société qui s'est éloignée de ses origines pour mieux représenter la notion de « village planétaire ». Ces éléments sociohistoriques ont exercé sur l'artiste cet attrait de la nécessité pour le monde de retourner vers la fraternité de nos ancêtres. Mais l'influence véritable proviendrait de sa proximité avec sa mère. La cellule familiale, en d'autres mots, serait le socle qui a conditionné la formation de son mythe personnel.

Très tôt, le dramaturge a connu la responsabilité, le succès et l'écriture. Il opte pour la formation d'enseignement en vue de favoriser probablement le recul de l'ignorance et témoigner de l'unité de l'Homme. Son parcours étudiant l'a aidé à mener ce combat puisqu'il s'appuie sur des théories philosophiques pour y arriver. Pour couronner le tout, il devient un écrivain national et international. Ses engagements sont l'expression de son mythe personnel. Il sous-tend son envie créée par le monde qu'il surfe sur les théories qui fragmentent les hommes en les invitant à une guerre prochaine. Les motifs de cette dernière semblent dérisoires selon lui. C'est la raison pour laquelle il fait de son théâtre un espace propice pour l'étalage des valeurs qu'il estime solides pour la réconciliation du monde contemporain.

Ces faits, dès l'instant qu'ils datent de l'enfance, nous paraissent être à l'origine de l'orientation de son énergie contre toutes formes d'oppressions. Nous constatons que la personnalité inconsciente de cet artiste déduite de l'œuvre est fidèle à sa personnalité consciente. Elle s'est évidemment prolongée sur l'expression de son conflit. Charles Mauron souligne avec raison que : « *oui drame, apparent objectif qu'un auteur nous raconte, peut correspondre à un autre drame intérieur, personnel, dont il ne dit rien* ». ¹²⁷⁷

¹²⁷⁷-Charles, Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Op. Cit., p.34.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À travers notre analyse littéraire de l'entreprise théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt qui, rappelons-le, est intitulée : « *Le conflit dans l'Œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt* », nous avons tenté de cerner le fonctionnement et le sens des différents duels et adversités qui sont présentes dans ses textes. Pour y parvenir, nous avons exploré trois aspects à savoir : la dimension thématique, les facettes intratextuelle et architextuelle ainsi que les points de vue transtextuel et métatextuel.

D'entrée de jeu, l'étude thématique qui constitue la première partie de notre recherche s'adosse sur une conception symbolique et métaphorique du conflit. C'est en principe une mise en lumière des principes majeurs de l'écriture schmittienne. Par leur importance et leur dominance, les thèmes abordés chez l'auteur ont une tendance à la récurrence et entretiennent une certaine affinité entre eux. C'est en principe un canal important qui nous a permis de superposer les œuvres de l'artiste afin de parvenir au cœur de son réseau d'association. Les différents motifs ont servi de repères analytiques et de révélateurs tentaculaires. C'est pour cela que notre investigation à travers notre corpus dépasse le processus canonique de la thématique pour faire valoir la hantise d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Les différents thèmes schmittiens sont aléatoires, conjoncturels, personnels, voire obsessionnels. Ils se lisent en fragment. Toutefois, groupés et scellés, ces sujets permettent, à partir de leurs variations, l'éclairage de l'espace contextuel de l'écrivain. À ces propos, Pierre Albouy souligne que : « *tous les thèmes se ramènent les uns aux autres, sans que, toutefois, aucun d'eux se propose comme terme ultime, capable d'absorber tous les autres ; ce ne sont de toutes parts, qu'échos et résonnances ; toute thématique se présente comme un réseau. Mais dans ce réseau, l'on distingue des figures, que tissent les thèmes en s'entrecroisant* ».¹²⁷⁸ Ainsi, nous avons sillonné l'hymne éternel de la familiarité et de la proximité pour organiser cette partie en trois chapitres. Ainsi, nous avons regroupé les motifs en fonction de leurs parentés, de leurs proximités et leurs affinités pour aboutir à un triptyque thématique (l'homme, la société et la religion).

Le premier chapitre a abordé le problème de l'individu dans sa profondeur. Intitulé *L'homme et ses démons*, il nous a favorisé l'exploration de la déconstruction de l'être humain afin de pouvoir accéder à la complexité qui entoure son existence. Cette opération nous a permis de dégager les différentes entités du corps qui se confrontent et nécessitent un outil pouvant les fédérer. En nouant la psychanalyse à son l'imaginaire, l'artiste pose les postulats de l'être humain comme un ensemble constitué des sous-entités qui se frottent. À partir de là, nous avons

¹²⁷⁸-Pierre, Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Op. Cit., p.29.

découvert que le corps est un contenant et l'âme un contenu. Ces deux entités se confrontent dans les textes schmittiens, se revendiquant chacune de la paternité de l'être. Le conflit qui les caractérise semble complémentaire. Si le corps joue le rôle de l'organe de sortie et d'entrée dans le domaine informatique, l'âme se conforte dans celui de l'unité centrale. Cette interdépendance illustre la métaphore qu'il émet par exemple des deux jambes qui, en se discutant la position de devant, favorisent le déplacement de l'individu. Ce conflit intra individuel appelle à la complémentarité des entités humaines qu'il voudrait bien transposer dans le vaste chantier des relations interpersonnelles.

Le deuxième chapitre regroupe les motifs qui entretiennent une proximité avec les conflits intersubjectifs. Intitulé : *L'intersubjectivité*, il nous a favorisé l'étude de l'envie d'Éric-Emmanuel Schmitt qui consiste à donner un sens au côté problématique de l'existence. Nous y avons étudié l'étalage de son savoir mêlé à son génie, son talent, et sa singularité pour apporter des réponses nouvelles aux questionnements contemporains qui bousculent toutes nos valeurs naturelles. L'auteur s'est octroyé une mission de démystification de tout ce qui hante l'Homme de manière à cautionner son orgueil. Il a procédé à un déchirement du passionnel en montrant comment le phénomène de l'amour est pour la plupart une question de volonté et par extension une pure illusion. Par ses escales métaphysiques, il parvient à expliquer les conflits intersubjectifs par l'incursion des figures obscures qui ne peuvent être combattues qu'à travers une connaissance parfaite de Dieu.

Le troisième chapitre a pour titre : *la religion*. Il nous a fait vivre les limites de l'acceptable, de l'explicable et de l'insaisissable. Présenté dans son entretien avec Catherine Lalanne comme « *l'ami de Dieu* », ¹²⁷⁹l'écrivain s'est appuyé sur les richesses incalculables de l'univers pour mieux nous imprégner sur la tempérance qu'il propose pour une revalorisation de la religion. Il nous plonge au cœur du mystère du bien et le mal. À la question de savoir s'il y aurait un « dieu » qui correspondait à chaque courant idéologique, l'artiste résume le théïsme comme un domaine de pensée qui promeut le bien au détriment du mal. Pour lui, il n'est pas question de compartimenter la croyance, car tout le monde a le même objectif. À ce titre, il fait de la tolérance le comportement qui devrait grandir en tout être humain. Il a perspicacement porté le problème de la religion sur le concept de la liberté qui ressort dans nos analyses comme l'enjeu majeur du conflit schmittien. C'est finalement autour des excroissances de celle-ci (libertinage et liberticide) qu'il a cherché à rétablir l'équilibre afin de mieux se prononcer sur

¹²⁷⁹-Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.105.

l'inévitable question du sens de l'existence. Pour y parvenir, il faut cultiver la communion, la paix et l'humanisme.

Ensuite, l'investigation architextuelle et intratextuelle qui constitue la deuxième partie de notre thèse s'appuie sur la recherche des métaphores obsédantes édicté par la psychocritique. Elle est intitulée : *Les figures et situations dramatiques*. C'est en principes le siège de représentations évocatrices, car il était question d'observer objectivement les redondances qui suggèrent une réflexion dont l'obsession marque inévitablement son terrain. En effet, la dimension esthétique des textes dramatiques choisis pour notre investigation nous a aussi proposé la démarcation et la richesse de l'initiative schmittienne. Nous avons observé une confrontation entre les marques esthétiques diverses (comédie, tragédie, farce, drame, sottie, etc.), débouchant sur un mélange qui brise voire déchiquette les compartimentations disciplinaires. De ce point de vue, la charge discursive de l'écrivain a été abordée ici pour proposer une clef qui ouvre l'étude de l'espace dramatique de l'auteur sur les trois prochains chapitres.

L'analyse de « *la caractérisation des personnages* » au niveau du quatrième chapitre orne la dimension stylistique de ces douze pièces de théâtre. C'était le lieu d'exploration des conflits intra personnels et intrapsychiques qui caractérisent les héros schmittiens. Nous avons vu à travers chacun de ces êtres imaginaires une étiquette ou prémices de la confrontation. L'exploration de leurs « êtres » et aussi de leurs « faire » nous a favorisé la détermination de l'orientation que prend le conflit dans cette opération. Il en ressort que ces actants présentent des contradictions psychiques et intrapsychiques liées à leurs origines scientifiques et leurs sentiments.

L'écrivain a révélé les héros plus ou moins excentriques identifiés par des anomalies psychiques comme la névrose, le sadomasochisme et la révolte. Au fil de notre investigation, nous avons compris que ce sont des situations difficiles à remédier. Mais le dialogue franc et sincère est toujours parvenu à établir l'équilibre. Cette communication entre les entités du psychisme s'adosse sur la promotion de l'optimisme collé aux indices textuels redondants qui expriment l'inhérence des confrontations dans le quotidien des hommes. Et l'auteur propose à ce titre une gestion positive de ces problèmes. C'est ce qui justifie la rareté des affrontements physiques entre les différents protagonistes.

L'écriture dramatique d'Éric-Emmanuel Schmitt dépasse les codes du classique et du canonique pour se fondre dans une diversité agissante. Ainsi, le cinquième chapitre porte sur *les canons esthétiques*. La tragédie, la comédie et le drame se nouent au théâtre de l'absurde

pour construire une symphonie discursive. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que l'entreprise théâtrale de l'écrivain s'entoure d'une aquarelle d'inspiration. Le conte, la légende, le mythe et la fiction transpercent la dimension discursive de l'auteur. Ainsi, le conte berce, la légende fascine, le mythe ensorcelle et la fiction subjugué autour d'un théâtre encre sur une genèse antérieure, des réminiscences d'ordre culturelle, historique ou encore artistique. L'éventail esthétique de l'écrivain oriente vers le potentiel satirique de ce dernier.

L'étude de *la charnière satirique* de l'auteur a servi à la compréhension et à la démarcation d'Éric-Emmanuel Schmitt face à certains sujets d'ordre philosophique. L'organisation des arguments pamphlétaires qui composent le conflit schmittien a posé le problème de la valeur de la guerre dans le théâtre de l'auteur. Nous avons remarqué plusieurs images qui devraient le plus souvent éduquer le monde à la construction d'une paix durable. Le vocabulaire de la Deuxième Guerre mondiale irrigue ses textes et représente en même temps un souvenir triste lié à la chute de l'humanité. À ce titre, il en a relevé les causes métaphysiques des confrontations mondiales, qui reviennent de manière redondante. Nous avons d'abord exploré les signes d'une guerre eschatologique sous les cendres de la Deuxième Guerre mondiale. Cet esprit a beaucoup nourri l'axe satirique de l'auteur qui s'inquiète devant l'ultra modernisation de l'industrie de la destruction massive. C'est la raison pour laquelle il a enfin schématisé quelques leçons philosophiques conduisant à la régulation spirituelle des situations belliqueuses qui semblent avancer à grands pas. Ces facteurs s'ajoutent à l'observation qui se fait en amont et en aval de l'individu et la société qui ne cesse de se transformer. Cette trajectoire dramatique nous a guidés de manière appuyée vers la recherche de la personnalité de cet écrivain.

En fin, nous avons constaté dans les parties précédentes que l'auteur a pris soin de manipuler perspicacement les différentes facettes de la confrontation afin de dégager sa portée sur le sens de l'existence. Analysé comme élément thématique, et aussi comme canon esthétique qui rentre dans la philosophie théâtrale de l'artiste, il constitue un levier sur lequel le dramaturge s'est appuyé pour proposer une visibilité optimiste de certaines difficultés contemporaines. Cette troisième partie est intitulée *Éric-Emmanuel Schmitt, écrivain de son drame*. Elle propose une ouverture sur les expériences individualistes et plurielles qui tendent à montrer les crises identitaires des individus qui se veulent être les personnages et avatars de l'artiste. C'est le lieu d'un déploiement interprétatif des multiples tableaux peints par l'écrivain en rapport avec les différents contextes dramatiques choisis. Il en découle le dépassement du moi et sa capacité de se voir dans l'autre. Cette réflexion a animé le spectre du psychisme qui

consolide la cohésion sociale et la promotion de l'amour ainsi que la paix durable qui irrigue ses textes. À travers une analyse transtextuelle et métatextuelle, cette partie nous a facilité un voyage au cœur du trajet qu'ont connu les œuvres de notre corpus. De l'origine à la réception, nous avons tenté d'appréhender les sources des images redondantes afin de relever le mythe personnel de l'auteur.

Le septième chapitre portant sur *mythes et identités*, propose une relecture mythique homérique sous l'angle du parodique, de l'ironique et de l'humoristique. L'écriture théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt s'inspire de l'analyse de six mythes à savoir : *Don Juan*, *d'Odyssée*, *Narcisse*, *Orphée*, *Antigone* et *Eros/thanatos*. D'une part le mythe a permis dans cette escale « d'appréhender une réalité mystérieuse, peu saisissable ou mal apprivoisée. L'utopie est mythique, parce qu'elle vise une réalité, par définition, hors d'atteinte ».¹²⁸⁰ D'autre part, le mythe a renfermé « toute la puissance de langage ; emprunté ou inventé, il réanime chez les grands écrivains, les archétypes les plus profonds, et par là, permet d'approcher encore du mystère de la création ».¹²⁸¹ Dans cette optique, le mythe a été une tentation. C'est en principe un synonyme de métamorphose dans laquelle l'artiste dresse les jalons de la quête identitaire.

Le huitième chapitre est intitulé : *la rhétorique du conflit*. Il s'interrogeait sur la qualité d'argument utilisée par Éric-Emmanuel Schmitt pour favoriser une réception résonnante de son Œuvre théâtrale. Il ressort qu'il a plus ou moins associé à ses aventures, ses expériences et caractères personnels. Cette exploration nous a permis la compréhension de ses corrélations. La transtextualité nous a favorisé une analyse minutieuse du trajet qu'ont subi ses textes pour aboutir à une réception fulgurante. Les arguments de la globalité posent le socle de la reconstruction urgente de la paix durable qu'il énonce comme son sujet phare. Il endosse à ce titre le choc éternel du reflet qui met en exergue l'évidence et aussi l'échéance de la vie. En recherchant l'épanouissement de l'Être dans cette démarche, il imprègne tout le monde dans la réception de son Œuvre. C'est la raison pour laquelle nous avons énuméré les métatextes, les prix et les distinctions honorifiques qui s'en dégagent. La mise en pratique de cette universalité a semblé tirer son origine dans les instances importantes de sa biographie.

Le neuvième chapitre porte sur « *éléments biographiques et genèse du mythe personnel* ». Nous y avons découvert que les textes d'Éric-Emmanuel Schmitt constituent une mosaïque construite autour d'une trajectoire que lui-même a subie dans plusieurs instances de sa vie. C'est en fait la naissance d'un rapprochement, d'une réconciliation avec la construction

¹²⁸⁰-Pierre, Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Op. Cit., p.212.

¹²⁸¹- Ibid., p.220.

d'un avenir commun. Pour y parvenir, nous avons interrogé la sphère sociale de l'écrivain. Les facteurs historiques montrent que son lieu natal a connu une forte migration populaire. Elle a été un symbole d'une hybridation de la population, y compris l'auteur. C'est un modèle idéal d'une société qui s'est éloignée de ses origines pour mieux représenter la notion de « village planétaire ». Ces éléments sociohistoriques semblent avoir exercé sur l'artiste cet attrait de la nécessité pour le monde de retourner vers la fraternité de nos ancêtres. Mais l'influence véritable proviendrait de sa proximité avec sa mère. La cellule familiale, en d'autres mots, serait le socle qui a conditionné la formation de son mythe personnel.

Aussi, très tôt, le dramaturge a connu le leadership, le succès et l'écriture. Il opte pour la formation d'enseignement en vue de favoriser probablement le recul de l'ignorance et témoigner de l'unité de l'Homme. Son parcours étudiantin l'a aidé à mener ce combat puisqu'il s'appuie sur des théories philosophiques pour y arriver. Pour couronner le tout, il devient un écrivain national et international. Ses engagements sont l'expression de son mythe personnel. Nous constatons que la personnalité inconsciente de cet artiste déduite de l'œuvre est fidèle à sa personnalité consciente. Elle s'est évidemment prolongée sur l'expression de son conflit.

D'après ce développement sur la recherche du sens du conflit dans le texte théâtral d'Éric-Emmanuel Schmitt, les différents duels et rivalités présentent diverses facettes qui se rencontrent au carrefour de l'égalité. Ainsi, ses œuvres théâtrales débutent généralement par une situation conflictuelle qui donne l'impression de ce que la pièce va bientôt s'achever. Mais, l'optimisme, la tolérance, la tempérance et la régulation traversent son écriture en conditionnant le prolongement du dialogue entre les différentes entités en conflit. Ce culte du juste milieu a fortement joué sur son déploiement esthétique, car elle s'entoure d'une mosaïque d'inspiration et de canon artistique où chacun d'entre eux trouve un champ d'expression qui se conjugue pour mieux souligner la cohésion sociale, l'amour et l'éducation à la paix durable. Bien plus, « *l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir [...]* ».¹²⁸² Son écriture théâtrale est une somme regroupant l'inspiration, la représentation du social conjoncturel et actuel. Ensuite, c'est une réinvention continuelle qui se pare d'une liberté conceptuelle. Enfin, Le conflit schmittien est à l'image de son écriture, car, il est à la fois un mélange thématique, une organisation symphonique des canons esthétiques et une aquarelle d'inspiration qui vise une éducation à la paix durable. C'est ainsi qu'il est régulationniste et optimiste pour un monde nouveau.

¹²⁸²- Éric-Emmanuel, Schmitt, *Plus tard, je serai un enfant*, Op. Cit., p.105.

Le conflit qui ressort de l'œuvre théâtrale d'Éric-Emmanuel Schmitt développe un sens éclectique. Il s'appuie sur plusieurs facettes se rapportant à l'expression de l'ambivalence de l'homme. À travers cette dialectique de l'enfermement et de l'ouverture, les duels, les adversités, les guerres, les dialogues, les crises et les rivalités analysés sur la base d'un corpus littéraire rendent compte du sens des duels qui structurent et déstructurent les rapports humains. Celle-ci est respectivement préventive (à travers les souvenirs de la deuxième guerre mondiale qui reviennent de manière redondante) ; transgressive (lorsqu'elle se déploie en termes d'actes dissidents remettant en cause les ordres préétablis) et curative (perçu comme sanction qui n'est rien d'autre que la ritualisation cathartique du conflit pour [se] guérir de ses méfaits).

Cette thèse présente un intérêt social puisqu'il apparaît que l'aptitude conflictuelle est le fondement de toute vie sociale, c'est-à-dire la capacité d'un groupe à revoir ses références, à les renouveler, pour ne pas suffoquer dans le piège des règles figées comme des idoles. Chacun devrait à ce titre mettre ses compétences naturelles et/ou artificielles au service d'un seul objectif : l'épanouissement de l'Homme. L'on doit par exemple se comporter comme dans une équipe de football où chaque élément s'occupe d'un compartiment du stade en vue d'atteindre un objectif symphonique.

BIBLIOGRAPHIE

➤ I.ŒUVRES LITTÉRAIRES

• I.1.ŒUVRES D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

▪ I.1.a. CORPUS D'ÉTUDE

-SCHMITT, Éric-Emmanuel,

- 1991, *La nuit de Valognes*, Paris, Actes Sud.
- 1995, *Golden Joe*, Paris, Albin Michel.
- 1993, *Le visiteur*, Arles, Actes Sud.
- 1996, *Variations énigmatiques*, Paris, Albin Michel.
- 1996, *L'école du diable*, Paris, Albin Michel.
- 1997, *Le libertin*, Paris, Albin Michel.
- 1998, *Frederick ou le boulevard du crime*, Paris, Albin Michel.
- 1999, *Hôtel des deux mondes*, Paris, Albin Michel.
- 1999, *Le Bâillon*, Paris, Albin Michel.
- 2003, *Petits Crimes conjugaux*, Paris, Albin Michel.
- 2008, *La tectonique des Sentiments*, Paris, Albin Michel.
- 2014, *La trahison d'Einstein*, Paris, Albin Michel.

▪ I.1.b. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR

-SCHMITT, Éric-Emmanuel,

- 1997, *Diderot ou la Philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel.
- 1997, *Milarepa*, Paris, Albin Michel.
- 2001, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris, Albin Michel.
- 2002, *Oscar et la dame rose*, Paris, Albin Michel.
- 2004, *L'Enfant de Noé*, Paris, Albin Michel.
- 2005, *Ma vie avec Mozart*, Paris, Albin Michel.
- 2007, *La Réveuse d'Ostende*, Paris, Albin Michel.
- 2008, *Ulysses from Bagdad*, Paris, Albin Michel.
- 2010, *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris, Albin Michel.
- 2013, *Un homme trop facile*, Paris, Albin Michel.
- 2017, *Plus tard, je serais un enfant, Entretien avec Catherine Lalanne*, Paris, Bayard.
- 2015, *La Nuit de feux*, Paris, Albin Michel.
- 2019, *Journal d'un amour perdu*, Paris, Albin Michel.

• **I.2. ŒUVRES LITTÉRAIRES DES AUTRES AUTEURS**

- ADAMOV, Arthur, 1966, *Paolo Paoli*, Paris, Gallimard.
- Anonyme, 1150-1770, *Le Jeu d'Adam*, Drame liturgique, Ancien testament.
- BARDIN, Jacques,
 - 2015, *Sur mes oreilles*, Collection « Les impliqués », Paris, L'Harmattan.
 - 2019, *La Réplique*, Collection « théâtre », Paris, L'Harmattan.
- BAUDELAIRE, Charles, 1868, *Les fleurs du mal*, Paris, Michel Lévy frères, Œuvres complètes, vol. I.
- BONI, Tanela, 2005, *Matins de couvre-feu*, Paris, Editions du Rocher.
- DAUDET, Alphonse, 1869, *La chèvre de Monsieur Seguin*, Paris, J. Hetzel.
- DE MAIGRET, François, 2020, *chacun pour soi*, Paris, L'harmattan.
- DEMIGNE, Olivier, 2015, *Dîné rue Göring*, Paris, L'harmattan.
- (DE) MAUPASSANT, Guy, 2009, *Bel ami*, Paris Gallimard, coll. classico Lycée 2009, « rééd. ».
- DIDEROT, Denis, 1995, *Le neveu de Rameau*, « rééd. », Paris, Flammarion.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, 1880, *Les frères Karamazov*, Moscou, Le Messenger russe.
- MOLIERE,
 - 1666, *Le misanthrope*, Paris, Jean Ribou.
 - 1670, *Bourgeois gentilhomme*, Paris, Flammarion.
 - 1682, *Don Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Grande Salle du Palais royal.
- NKOA-ATENGA, Camile, 1999, *L'enfant de la révolte muette*, Yaoundé, Editions CLE.
- SARTRE, Jean-Paul,
 - 1945-1949, *Les chemins de la Liberté*, Paris, Gallimard.
 - 1947, *Huis clos*, « Collection folio », Paris, Gallimard.
 - 1951, *Le diable et le bon Dieu*, Paris, Gallimard.
 - 1959, *Les séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard.
- SHAKESPEARE, William,
 - 2008, *Romeo et Juliette*, "Rééd, " Paris, Larousse Petits Classiques.
 - 2008, *Hamlet*, "Rééd, « Paris », Larousse Petits Classiques.
- STENDHAL, 1822, *De l'Amour*, Paris, Pierre Mongie.
- WIAZEMSKY, Léa, 2018, *Le bruit du silence*, Paris, Michel Lafron.
- ZORILLA, José, 1844, *Don Juan Tenorio*, Tirso de Molina, Paris, Catedra.

➤ II. OUVRAGES THÉORIQUES

- ANGENOT, Marc, 1982, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- ARISTOTE, 1963, *Rhétorique*, liv. Duclos.re 3, traduction, J. Voilquin et J. Capelle.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1981, *Le principe dialogique*, collection « poétique », Paris, Seuil.
- BAUDOUIN, Charles, 1950, *L'âme enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Genève, Institut Jean-Jacques Rousseau.
- BECKETT, Samuel, 1947, *Trois dialogues*, Paris, Editions de Minuit.
- BEHAR, Henri, 1979, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Editions Gallimard.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, 1979, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presse universitaire de France.
- BERGSON, Henri, 1900, *le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Felix Alcan.
- BOMPARD-PORTE, Michèle, 2002, *De la cruauté collective et individuelle : singularité de l'élaboration freudienne*, Collection « espace théorique », Paris, L'Harmattan.
- BESSIERE, Jean, 2014, *Inactualité et Originalité de la littérature française contemporaine 1970-2013*, Paris, Editions Champion.
- BLANCHOT, Michel, 1958, *La cruelle raison poétique*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger, 1938, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard.
- CHASSEGUET-SMIRGUEL, Jeanine, 1967, in *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon.
- DANAN, Joseph, 2010, *Qu'est-ce que la Dramaturgie ?* Paris, actes Sud-papiers.
- DEGAINE, André, 1992, *Histoire du théâtre dessinée, De la préhistoire à nos jours tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet.
- DE ROMILLY, Jacqueline, 1970 *La Tragédie grecque*, « réed.coll. Quadrige », Paris, PUF.
- DURAND, Gilbert, 1960, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 3^e édition, Paris, Bordas.
- ÉLIADE, Mircea, 1963, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard.
- FOURASTIE, Jean, 1983, *Le Rire*, Paris, Denoël.
- FREUD, Sigmund,
 - 1905, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Coll. « Idées », NRF, Gallimard.
 - 1920, *Introduction à la psychanalyse*, Tome I, Paris, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits.
 - 1926, *L'interprétation du rêve*, version traduite par Ignace Meyerson, tome IV, Paris, Editions F. Alcan, PUF, Seuil.

- 1927, *Le Moi et le ça*, Version traduite par Samuel Jankélévitch, Paris, Editions Alcan, PUF, Seuil.
 - 1956, *Étude sur l'hystérie*, Paris, PUF.
 - 1965, *Au-delà du principe de plaisir dans « Essais de psychanalyse »*, Paris, Payot.
 - 1965, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.
 - 1966, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF.
 - 1971, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF.
- FRYE, Northrop, 1969, *Anatomie de la critique*, Paris, NRF, Gallimard.
- HUTCHEON, Linda, 1978, « *Ironie et Parodie : stratégie et structure*, Poétique 36, Paris, Seuil Pierre.
- GENETTE, Gérard, 1992, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- HUBERT, Marie-Claude,
- 1988, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin.
 - 2008, *Le nouveau Théâtre, 1950-1968*, Paris, Honoré Champion.
 - 2021, *Les grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- IONESCO, Eugene, 1962, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- L'ABBE D'AUBIGNAC, François, 2011, *La pratique du Théâtre*, réed. Paris, Hélène Baby.
- LACAN, Jacques, 1949, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Paris, Presse universitaires de France.
- MAURON, Charles,
- 1963, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Paris, José Corti.
 - 1964, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti.
 - 1941, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Editions Denoël.
 - 1986, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Genève, Champion-Slatine.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, 1974, *Le comique du discours*, Bruxelles, Edition de l'institut de sociologie de l'université de Bruxelles.
- PRUNER, Michel, 2005, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.
- SAREIL, Jean, 1984, *L'écriture Comique*, coll. « écriture », Paris, PUF.
- SERREAU, Geneviève, 1966, *Histoire du nouveau Théâtre*, Paris, Gallimard.
- TANELA, Boni, 2001, *Vivre, apprendre et comprendre*, Paris, Notre Librairie.
- UBERSFELD, Anne, 1977, *Lire le Théâtre*, Tome 3, Paris, Editions sociales.

-VINAVER, Michel,

-1993, *Écritures dramatiques : Essais d'analyse du texte de théâtre*, Paris, actes sud.

-1998, *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche.

-YON, Jean-Claude, 2012, *Une Histoire du théâtre à Paris de la révolution à la grande guerre*, Paris, Aubier.

➤ **III. OUVRAGES CRITIQUES**

-AMOUGOU NDI, Stéphane, PAKI SALÉ, Rosine et NGWE, Raphaël (dir.), 2018, *L'écriture de la transgression : viol, violence, violation dans la littérature africaine*, « Acte de colloque », Yaoundé, L'Harmattan.

-BOUCHER-RIVALAIN Odile, (dir.), 2017, *Littérature et conflit : enjeux et représentation*, acte de colloque, Volume 2 : Littérature, CICC, Université de Cergy-pontoise.

-GENDARME DE BEVOTTE, Gendarme, 1993, *La Légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme (1906)*, Genève, Slatine, (ISBN 978-2-05-101286-7, lire en ligne [archives]).

-MEYER, Michel, 2004, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel.

-SORON, Anthony, (dir.), 2016, *Éric-Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible*, acte de colloque, Paris, édition passiflore.

➤ **IV. OUVRAGES GÉNÉRAUX ET ÉSSAIS**

-ALBOUY, Pierre, 2012, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin.

-ATLAN, Jacques, 2006, *Essais sur les principes de la psychanalyse*, Paris, L'harmattan.

-BACHELARD, Gaston,

-1942, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti.

-1943, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.

-1949, *La Psychanalyse du feu*, coll. « Idées », Paris, Gallimard.

-BAKHTINE, Mikhaïl, 1970, *L'œuvre du français Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris Gallimard.

-BARTHES, Roland,

-1957, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil.

-1977, *Poétique du récit*, Paris, Edition du seuil.

-BOSQUILLON (trad.), Alain, De Lens (trad.) 1819, *Eléments de médecine pratique de Cullen [...]*, Paris, Méquignon-Marvis.

- CAILLOIS, Roger, 1938, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.
- CAMUS, Albert,
 - 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.
 - 1951, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard.
- CARTIER, Raymond, 1964, *La seconde guerre mondiale*, vol.2, Paris, finale.
- DAUBIGNEY, Jean Pierre, et MEYER, Georges, 1980, *La théorie Marxiste du salaire*, Paris, l'actualité économique.
- DE CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas, 1795, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, Paris, Payot.
- DE GANDILLAC, Maurice et PIRON, Catherine, 1978, *Le discours utopique*, Paris, colloque de Cerisy, union générale d'Édition, publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle.
- DE ROMILLY, Jacqueline, 1970, *La tragédie grecque*, réed.coll. Quadrige, Paris, PUF.
- DICK, Philip, 1970, *Le Maître du haut château*, traduction de Jacques Parsons, Paris, OPTA.
- FREUD, Sigmund, 1939, *l'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard.
- FRISCH, Max, 1985, *Don Juan ou l'amour de la géométrie*, Paris, Gallimard.
- GUIBERT-LASSALLE, Anne, 2006, « *Guerre et paix dans la littérature pour enfants* », *Études*, 12 (Tome 405), Paris, Payot.
- GRONDIN, Jean, 2003, *Du sens de la vie : Essai philosophique*, Paris, Bellarmin.
- HARRIS, Robert, 1992, *Fatherland*, Traduit par Hubert Galle, Paris, Julliard.
- HEGEL, Friedrich, 1989, *Principes de la philosophie du droit*, Paris, Gallimard/ tel.
- HEIDEGGER, Martin, 1990, *Qu'est-ce-que la métaphysique ?* « Rééd. » dans Question I et II, Paris, Gallimard.
- KANT, Emmanuel, 1784, *Idée d'une vie universelle d'un point de vue cosmopolite*, Berlin, Idixa.
- KONRAD, Lorenz,
 - 1967, *Évolution et modification du comportement : l'inné et l'acquis*, Paris, Payot.
 - 1977, *Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion.
- KUNDERA, Milan, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
 - Livre de l'apocalypse de l'apôtre Jean*.
 - Le livre de Genèse* (IV, 1-9).
- LYOTARD, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de minuit.
- MADINIER, Gabriel, 1938, *Conscience et amour, essai sur le « nous »*, Paris, PUF.

- MAALOUF, Amin, 2009, *Le dérèglement du Monde*, Paris, Éditions Grasset.
- MENARD, Olivier, 2006, *Le conflit*, Paris, L'Harmattan.
- MEYER, Jean-Paul, 1998, *Les Fils de l'An 2000*, Essai, Paris, Editions L'harmattan.
- Nouveau testament*, Jean 17. 23, Bible-ouverte.
- RAWLS, John, 1987, *La Théorie de la justice*, traduit en français par Catherine Audard, Paris, Editions du seuil.
- ROUDINESCO, Elisabeth, 2001, *L'analyse, l'archive*, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- PINEL, Pierre, 1785, *Institution de médecine pratique, tome II*, Paris, Gallica.
- PEDINIELLI, Jean-Louis et BERTAGNE, Pascale, 2002, *Les Névroses*, Paris, Nath.
- Saint Coran*, Sourate 51, versets 56 à 58.
- SARTRE, Jean-Paul, 1943, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Pierre, 1985, *Faber et sapiens*, Paris, Belfond.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 1836, *De la volonté dans la nature*, Collection Quadrige, Paris, PUF.
- SCEPI, Henri, 2008, *Les genres de travers : littérature et transgénéralité*, Paris, La Licorne.
- SEGUY-DUCLOT, Alain, 2010, *Culture et civilisation*, Paris, cerf.
- SESBOUÉ, Père Bernard, 2004, « *Le sens de la résurrection de Jésus* », Paris, La croix.
- Tafsir Ibn Kathîr, *Exégèse*, la sourat Adh Dhariyat.
- TANG, Alice Delphine, 2007, *Le personnage masculin perçu au prisme du regard féminin : étude d'une vision cosmopolite de l'homme chez quatre romancières francophones*, Munich LINCOM.
- VAN HERP, Jean, 1984, *L'histoire imaginaire*, Bruxelles, Ed. Recto-verso.
- VILLEY, Michel, 2006, *La formation de la pensée juridique moderne*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige manuels ».
- VOLKMANN, Jean-Charles, 1997, *Chronologie de l'histoire de la France*, Paris, Editions Jean-Paul Grisserot.
- WEBER, Max, 2003, « *La politique comme profession et vocation* » in *Le savant et la politique*, traduction française, Paris, La découverte.
- ZIEGLER, Henry, 1952, *Afrique équatoriale française*, Paris, Berger-levrouet.

➤ **V. OUVRAGES MÉTHODOLOGIQUES**

- BOUTILLIER, Sophie et Alii, 2019, *Méthodologie de la thèse et du mémoire*, Paris, Studyrama, Levallois- Perret.
- Collectif, 2006, *Normes de présentation et d'évaluation du mémoire et de la thèse, 2006*, Commission Scientifique Consultative, FALSH, Université de Yaoundé I.
- ECO, Umberto, 2016, *Comment écrire sa thèse*, Paris, Flammarion.
- MENDO ZE, Gervais, 2008, *Guide méthodologique de la recherche en lettre*, Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique.
- NZETE, Paul, 2008, *Conseils pour rédiger et présenter un mémoire ou une thèse*, Paris, L'Harmattan.

➤ **VI. ARTICLES ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES**

- BENHAÛM, David, 2007/2 (n° 99), *Freud et la question de la guerre*, dans *topique*, PP 177-183.
- EL FAKKOUSI, Mohammed, 2018, « *Pour une esthétique de la violence et de la Folie dans la littérature Maghrébine post coloniale, dans l'écriture de la transgression : viol, violence, violation dans la littérature africaine* » In colloque dirigé par Stéphane Amougou Ndi, Rosine Paki Salé, Raphael Ngue.Yaoundé, L'Harmattan PP 122-134.
- ELIAS, Jamal (dir), 2014, *thèmes clés par l'étude de l'Islam*, Oneworld publication (ISBN978-1-780-74684-5), Chapitre « Eschatology ».
- FABRASU, Marian, 2012, *Les états de la définition Wébérienne de l'État*, Raisons politiques, 2012/1, n°45, PP.187-209.
- FAURE-BRAC, Odile, *Carte archéologique de Gaule-le Rhône*, 69/1 (ISBN 2-87754-096-0), PP.366-367.
- HICHEM, Ismaël, 2016, *L'imaginaire du corps dans concerto à la mémoire d'Ange*, dans l'acte de colloque sur Éric-Emmanuel Schmitt : *La chair et l'invisible*, collection présence de l'écrivain Paris, édition passiflore, PP.205-298.
- KAMBI, Poaire, 2012, *l'autre au regard des femmes européennes en Afrique aux XXe et XXIe siècles : Karen Blixen, Claude-Nike Bergeret, Stéfane Zweig, Stéfane Gercke, Corine Hofmann et Francesca Marciano*, thèse de doctorat soutenue au département de français de l'université de Yaoundé I.
- KAOUTER, Benyamina, 2016, *Eclatement des thèmes et pluralité discursive dans l'œuvre d'Éric Emmanuel-Schmitt*, Thèse de doctorat LMD en Littérature de Langue française soutenue

à l'Université Les frères Mentouri Constantine-1 en République Algérienne démocratique et populaire.

-LHERMITTE, Agnès, 2016, *Eclats d'Ulysse dans « la rêveuse d'Ostende » et Ulysse from Bagdad*, dans l'acte de colloque sur Éric-Emmanuel Schmitt : *La chair et l'invisible*, collection présence de l'écrivain, Editions passiflore, PP.297-308.

-N'DEBEKA, Maxime, 1988, *Littérature congolaise*, Notre librairie, n°92-93, mars-Mai.

-ONYINYECHI NENE, Ananaba, 2003, *La peinture du conflit politique dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*, Thèse de Doctorat Ph/D soutenu à l'Université Covenant.

-PAYCHA, Danièle, 2005, *Seamus Heaney : le discours de la réception du prix Nobel : conflit identitaire et expression littéraire*, article publié dans l'acte de colloque dirigé par Odile Boucher-Rivalain à l'université de Cergy-Pontoise sous le titre de : *Le Conflit : Enjeux et représentations*, volume2 : Littérature, PP. 29-37.

-PEYLET, Guy, 2016, *Le monstrueux et l'humain dans La part de l'autre “concerto à la mémoire d'un ange” et “l'empoisonneuse”*, In acte de colloque dirigé par Anthony Soron, sur Éric-Emmanuel Schmitt : *La chair et l'invisible*, collection présence de l'écrivain, Editions passiflore, Paris, Albin Michel, PP 82 -101.

-RIALLAND, Ivonne, 2005, « *La mythocritique en question* », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps.

-RAILLARD, Edmond, 1981, *De la marginalité à l'intégration : le Conflit intellectuels/bourgeoisie dans l'œuvre littéraire de Santiago Rusiñol*. In : *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 17.

-SAINT WALKER, 1981, *L'habitat rural dans la région de Rhône –Alpes (1^{er}s av.J.C. V^e s. après J.C)* [archive], (consulté le 20 juillet 2022).

-SCHMITT, Éric-Emmanuel, 1987, *Diderot et la métaphysique*, Thèse de doctorat 3 cycle soutenu à Paris Sorbonne, le catalogue du système universitaire de documentaire.

-TROH-GUEYES, Léontine, 2005, *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes*, Thèse de Doctorat soutenue à l'université Paris XII val de marne en vue de l'obtention du Doctorat en littérature comparée.

-TUCCO-CHALA, Jean, 2016, *Ulysse from Bagdad, roman « Parodyséen » d'Éric-Emmanuel Schmitt, humaniste interrogatif*, In *Eric-Emmanuel Schmitt : la chair et l'invisible*, collection présence de l'écrivain, Editions passiflore PP.308-322.

➤ **VII. QUOTIDIENS**

-TIJANI, Achraf, 15 juillet 2021 (18h52), *La dérive de Martin camus Mimb*, article 073 de jeune Afrique économique, PP.7-8.

-SLAVILEK, Marie, 17Août 2022, *crise ukrainienne : Les nouvelles sanctions contre la Russie*, Paris, article 044, Journal Le Monde.

➤ **VIII. SITOGRAPHIE**

-ALY, Abbara. *Analyse de l'activité motrice embryon-fœtale et l'état d'éveil et du sommeil du fœtus*. Disponible sur : [http:// www.alyabbara.com](http://www.alyabbara.com), visité le 12 Juin 2019.Franceinfo.fr, consulté le 20/04/2022.

-COLLOT, Michel, *Le thème selon la critique thématique*, In : Cmmunications, 47,1988. pp.79-91.

-DE CORTANZE, Gerard, *Reception d'Éric-Emmanuel Schmitt*, Séance publique du 25 Mai 2013, [en ligne], Bruxelles, academie royale de langue et littérature francaises de Belgique, 2013, Disponible sur : www.arllfb.be/ebibliotheque/discoursreception/cortanze25052013. Pdf, visité le 17 Décembre 2021.

-PEROUSE, Gabriel, *Dédoublement en littérature*. Université saint Etienne. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/conflit>. (Consulté le 15 Juin 2021.)

- SCHMITT, Éric-Emmanuel, « *Éric- Emmanuel Schmitt et l'homme de huit mille ans* », sur le devoir (consulté le 22 juillet 2022).

-FLEJO, Karine, « *Une heure avec Éric-Emmanuel Schmitt* », (En ligne) 8 Septembre 2011.
Disponible sur : [sur https://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-shmitt/](https://toutelaculture.com/2011/09/une-heure-avec-eric-emmanuel-shmitt/) visité le 15 Juin 2021.

-LAMONTAGNE, Marie-André, 2005, *Éric-Emmanuel Schmitt : L'enfant qui regardait Dieu*, disponible sur : [www telequebec.tv/contact](http://www.telequebec.tv/contact), visité le 17 Juin 2021.

-http II [www. Sudoc.fr/04131557X](http://www.sudoc.fr/04131557X), P.17.

-[https://fr.wikipedia.org/wiki/ Mythologie du conflit](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mythologie_du_conflit), (consulté le 15 avril 2020).

-La Dépêche. Fr, (N°073).

-[http://fr.Wikipedia. Org/Wiki/conflit](http://fr.Wikipedia.Org/Wiki/conflit) (consulté le 16 Avril 2022).

Notice BnF n° FRBNF 42302246, SUDOC 147764122, lire en ligne [consulté le 28 avril 2022].

-[https://fr.wikipedia.org/wiki/Biographie d'Éric-Emmanuel Schmitt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Biographie_d'Éric-Emmanuel_Schmitt), (consulté le 15 Juin 2021).

-<https://www.cairn.info/revue-etudes-2006-12-page-647.htm>.

- <http://www.Mythocritique.fr> (consulté le 15 Juin 2021).
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/ Mythologie du conflit](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mythologie_du_conflit), (consulté le 15 Juin 2021).
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/ Théâtre contemporain](https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%AAtre_contemporain). (Consulté le 15 Juin 2021).
- URL : [http : // terrain. Revues. Org/ 3109](http://terrain.Revues.Org/3109) ; DOI : 10.4000/terrain.3109.
- [wikipedia.org/wiki/Psychocritique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Psychocritique) (consulté le 15 Juin 2021).
- [wikipedia.org/wiki/motivation](https://fr.wikipedia.org/wiki/motivation) (consulté le 15 Juin 2021).
- <http://www.Psychocritique.fr> (consulté le 15 Juin 2021).
- <<Théâtre et recherches à l'Université de Chambéry » ... [Archive], sur théâtre et Recherches à l'Université de Chambéry (consulté le 21 juillet 2022).
- <<ANTIGONE à xl elles Belgique, bilan financier, solvabilité et ratio » ... [Archive], sur be.Welipro.com (Consulté le 21 juillet 2022).
- <<Éric-Emmanuel Schmitt prend les rênes du théâtre Rive Gauche à Paris » ... [archive], sur le point, 20 janvier (consulté le 23 juillet 2022).
- <<Éric-Emmanuel Schmitt à la tête du festival de la correspondance de Grignan » ... [Archive], sur le Dauphiné libéré, 12 juillet 2021 (consulté le 21 septembre 2022).
- <http://journals.openedition.org/narratologie/597>.
- visualiser. Bnf. Fr consulté le 25/01/2022.
- Trouble d'adaptation [archive] sur Psychomédia, consulté le 27 avril 2022.
- Le magazine littéraire, *Mensuel* 391, Octobre 2000.
- Kelen, Jacqueline, Hadewijch d'Anvers, Albin Michel, Disponible sur : <http://WWW.albin-michel.fr/Hadewijch-d-Anvers-EAN=9782226220462>, visité le 18 avril 2021.
- URL : [http : //vlib.fabula.org/acta/document817.php](http://vlib.fabula.org/acta/document817.php), page consultée le 10 avril 2020, Le figaro.fr, Maladie Psychiatrique, *Troubles bipolaires* 2021-09-14 : e79e8a5e4d60fd59773dcdabb.
- « Tel » (n°156) (ISBN 2-07-071852-2, notice BnF n°FRBNF35067451),
- www.Larousse.fr français.
- [www. Le Robert.fr](http://www.Le_Robert.fr) français.
- www.Fabula.org.
- [www.Jose-corti.fr/titrelessais/des-métaphores-mauron.html](http://www.Jose-corti.fr/titrelessais/des-m%C3%A9taphores-mauron.html).
- [www. Librairiedialogue.fr](http://www.Librairiedialogue.fr) consulté le 05 Septembre 2022.

INDEX

A- Auteurs

A//

Achraf Tijani, 34
 Agnès Lhermitte, 335
 Alain Poaire Kambi, 12, 14
 Albert Camus, 173
 Albert Camus, 173, 174, 176, 193, 200
 Alexandre Dumas, 318
 Alice Delphine Tang, 12, 14, 164, 280, 318, 331, 337
 Amin Maalouf, 24, 39, 66, 97, 178, 192
 Anne Guibert-Lassalle, 12, 13
 Antony Soron, 79, 111
 Aristote 140, 184, 185, 191
 Arthur Adamov, 177
 Arthur Schopenhauer, 72, 108

B//

Benyamina Kaouter, 12, 67
 Bosquillon Alain, 141

C//

Camile Koa-Atenga, 251
 Carl-Gustave Jung,, 158, 168
 Charles Mauron, 17, 18, 19, 20, 70, 95, 201, 202, 276, 309, 311, 313, 350, 351, 358, 359, 362, 378
 Charles Baudelaire, 130, 131
 Charles Baudouin, 361, 364, 366, 368
 Charles Magnin,, 123
 Cicéron, 96, 97
 Claude Lévi-Strauss, 279
 Claude, Perruchot, 217

D//

Danièle Paycha, 235
 David Benhaïm, 226

E//

Edmond Raillard, 12, 13
 Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, 152, 161, 162, 168, 173
 Émile Zola, 230
 Eschyle, 217
 Eugène Ionesco, 30

F//

François Hédelin D'Aubignac, 204
 François de Maigret, 69

G//

Gabriel Madinier, 32, 44
 Gaston Bachelard, 30, 37, 43, 69, 73, 79, 83, 87, 88, 117, 120, 126, 144, 165, 295
 Georges Gendarme de Bevette, 296
 Gérard Pilot et Dominique Cupa, 154
 Gervais Mendo Zé, 179, 313
 Gilbert Durand, 311, 280
 Guy (De) Maupassant, 157

H//

Henri Bergson, 140, 147, 164, 166, 168, 170, 182, 197, 198, 199, 200, 201, 231
 Henry Ziegler, 355
 Héraclite d'Ephèse, 320
 Hichem Ismail, 54
 Hinrich Hudde, 338
 Hugues Lethierry, 221

J//

Jacqueline, De Romilly, 184

Jacques Atlan, 24, 28, 30, 32, 35, 37, 41,
42, 79, 82, 89, 114, 142, 171, 265, 267,
268, 271, 272, 273, 367

Jacques, Darriulat, 122

Jamal Elias, 245

Jean Bellemin-Noel, 350

Jean Bessière, 8

Jean Fourastie, 194, 196

Jean Grondin, 107, 108

Jean Marie Four, 252

Jean Tucco-Chala, 334, 335

Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis,
142, 159

Jean, Sareil, 196

Jean-Charles Volkmann, 356

Jean-Christophe Angaut, 269

Jean-François Lyotard, 261, 308

Jeanine Chasseguet-Smirguel, 18

Jean-Louis Pédinielli et Pascale Bertagne,
143

Jean-Pierre Daubigney et Georges Meyer,
110

John Rawls, 122

José Zorilla, 123, 280, 318

Joseph Breuer, 364

K//

Konrad Lorenz, 171

L//

Laurence Carvley, 221

Lavedan Pierre, 293

Léa Wiazemsky, 218

Léontine Troh-Gueyes, 363

Linda Hutcheon, 314, 325

Lucie Olbrechts-Tyteca, 194

M//

Marc, Angenot, 203

Marian Fabrasu,, 242

Marie Slavilek, 220

Marie-Claude Hubert, 8, 15, 16, 171, 177,
179, 178, 189, 191, 229, 230, 343

Martin Heidegger, 78

Maurice de Gandillac et Piron Catherine,
338

Max Weber, 242

Max Frisch,, 308

Maxime Latine, 334

Maxime N'debeka, 353

Michel Blanchot, 157

Michel Blay, 122

Michel Meyer, 68

Michel Villey, 125, 129, 130

Michel Vinaver, 31, 129, 140

Mikhaïl Bakhtine, 164

Milan Kundera,, 310

Mircea Éliade, 279

N//

Nathalie Piaget-Gross,, 180

Ndombi Loumbangoye,, 180

Norman O 'Brown, 367

Northrop Frye, 202

O//

Odile Boucher-Rivalain, 12

Odile Faure-brac, 352

Olivier Menard, 12

Onyinyechi Nene Ananaba,, 12, 13

Oscar Bloch et Warburg, 121

P//

Père Bernard Sesboié,, 116

Philip Dick, 339

Philippe Dubois, 25, 32, 39

Pierre Descouvemont, 247, 252

Pierre Pinel, 141

Pierre Albouy, 310, 332, 380, 383

Pierre Brunel, 147, 293, 311

Pierre Schaeffer, 155

R//

Raymond Cartier, 247

Richard Ebing, 162

Robert, Harris,, 339

Roch Nicolas De Chamfort, 140

Roger Caillois,, 278, 279

Roland Barthes, 279, 302

Rosine Paki Sale, 319

S//

Saint Augustin, 96, 97

Saint Walker, 352

Salomon Reinach, 185

Samuel Beckett, 178

Servius, 96, 97

Sophocle, 288

Stendhal, 70

T//

Tanela Boni, 15

Thomas Corneille, 280, 318

W//

William Shakespeare, 111

B- Notions

A//

action, 9, 26, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 47, 48, 54, 55, 56, 58, 60, 69, 71, 74, 81, 83, 87, 99, 102, 110, 118, 119, 120, 124, 128, 129, 131, 140, 143, 144, 146, 147, 157, 168, 170, 174, 176, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 200, 201, 204, 205, 209, 222, 223, 227, 245, 260, 270, 282, 284, 292, 304, 366, 369, 370

altruisme, 116, 305

amour, 10, 11, 40, 41, 42, 52, 53, 55, 60, 65, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 85, 86, 89, 91, 92, 93, 105, 107, 113, 115, 116, 118, 119, 128, 144, 147, 161, 174, 187, 188, 206, 207, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 221, 222, 223, 227, 259, 263, 264, 269, 271, 272, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 301, 304, 305, 308, 311, 315, 316, 323, 324, 325, 337, 345, 346, 347, 348, 351, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 374, 375, 381, 383, 385, 387, 392

architextuels, v

auteur, v, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 108, 111, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 127, 129, 130, 137, 138, 140, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 157, 158, 160, 164, 168, 173, 175, 177, 179, 180, 181, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 242, 245, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 257, 260, 264, 265, 266, 267,

268, 269, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 346, 348, 350, 351, 352, 355, 356, 358, 359, 360, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384

autrui, 10, 28, 70, 72, 74, 81, 90, 115, 135, 149, 162, 217, 228, 265, 267, 271, 305, 345

B//

bombe, 51, 92, 161, 170, 219, 220, 229, 236, 239, 240, 248, 249, 250, 253, 254, 307, 356

C//

chute, 10, 32, 34, 39, 49, 51, 53, 92, 94, 103, 105, 117, 118, 119, 133, 135, 153, 159, 171, 193, 227, 228, 231, 234, 235, 241, 242, 243, 244, 249, 254, 271, 273, 306, 307, 332, 342, 383

comique, 140, 147, 154, 164, 166, 168, 170, 182, 183, 184, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 234, 301, 356, 389, 390

conflit, v, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 28, 39, 40, 42, 45, 47, 48, 51, 59, 60, 62, 65, 66, 70, 87, 91, 94, 95, 98, 103, 104, 122, 123, 124, 129, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 159, 165, 172, 173, 181, 183, 184, 185, 186, 194, 197, 219, 233, 234, 235, 238, 241, 245, 247, 249, 252, 253, 254, 258, 265, 267, 268, 271, 273, 283, 287, 301, 304, 306, 307, 311, 312, 317, 327, 328, 329, 336, 338, 339, 343, 347, 350, 351, 371, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 391, 392, 395, 396

confrontation, v, 15, 17, 23, 26, 41, 42, 45, 47, 62, 68, 69, 74, 94, 95, 99, 119, 123, 130, 131, 132, 142, 168, 181, 183, 195, 210, 233, 234, 235, 240, 249, 252, 254, 265, 275, 276, 287, 304, 313, 344, 346, 347, 351, 381, 382, 383

corpus, v, 8, 9, 11, 12, 19, 20, 184, 203, 346, 380, 383

D//

désillusion, 9, 23, 57, 58, 66, 72

désir, 17, 33, 35, 46, 47, 62, 90, 117, 118, 131, 142, 144, 152, 154, 155, 200, 208, 219, 255, 269, 286, 293, 295, 302, 319, 340, 345, 347, 365, 370

dialogue, 10, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 44, 46, 47, 50, 53, 56, 58, 59, 60, 64, 71, 74, 77, 79, 80, 81, 84, 88, 91, 101, 102, 105, 106, 107, 110, 118, 124, 125, 126, 129, 130, 133, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 160, 161, 166, 168, 178, 180, 182, 186, 187, 188, 192, 196, 197, 200, 201, 202, 205, 207, 209, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 242, 243, 248, 249, 250, 254, 256, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 282, 283, 285, 288, 292, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 307, 310, 318, 320, 321, 323, 324, 327, 328, 329, 333, 334, 335, 336, 340, 345, 347, 353, 354, 361, 366, 367, 382, 385

didascalie, 37, 38, 41, 42, 43, 49, 50, 52, 54, 71, 73, 74, 80, 83, 85, 87, 88, 99, 101, 102, 109, 117, 118, 120, 125, 126, 133, 143, 144, 146, 150, 155, 159, 165, 168, 171, 190, 192, 193, 215, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 266, 284, 296, 327, 342, 369

Dieu, 9, 27, 36, 37, 38, 52, 61, 68, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 115, 116, 124, 132, 134, 135, 159, 170,

180, 226, 238, 239, 245, 255, 256, 266, 270, 280, 323, 332, 333, 334, 336, 340, 345, 381, 388, 396

dramatique, 8, 11, 17, 49, 68, 69, 71, 74, 96, 100, 138, 139, 140, 143, 181, 183, 184, 186, 189, 191, 192, 198, 204, 205, 217, 218, 219, 220, 222, 230, 232, 234, 252, 267, 274, 275, 278, 279, 281, 283, 285, 304, 310, 313, 316, 324, 328, 348, 363, 366, 382, 383

dramaturge, 8, 10, 23, 24, 28, 32, 33, 35, 38, 40, 43, 46, 48, 54, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 69, 74, 75, 78, 79, 83, 85, 86, 87, 88, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 106, 110, 111, 115, 116, 120, 125, 127, 134, 144, 147, 153, 157, 164, 180, 182, 184, 186, 188, 192, 193, 194, 202, 207, 211, 213, 217, 222, 225, 226, 229, 230, 233, 234, 237, 240, 242, 245, 252, 256, 257, 261, 263, 265, 271, 276, 278, 280, 283, 285, 286, 289, 295, 298, 302, 305, 309, 311, 312, 313, 314, 317, 319, 326, 327, 331, 334, 337, 341, 342, 343, 345, 351, 353, 357, 358, 360, 362, 366, 370, 371, 375, 378, 379, 383, 384

E//

écrivain, v, 10, 11, 16, 18, 19, 31, 33, 39, 44, 45, 47, 49, 57, 61, 66, 70, 73, 74, 75, 78, 81, 87, 88, 98, 99, 103, 113, 115, 116, 126, 127, 135, 144, 148, 152, 153, 155, 162, 178, 179, 180, 193, 207, 209, 210, 217, 224, 225, 227, 228, 230, 235, 243, 245, 246, 247, 251, 254, 256, 259, 263, 265, 266, 274, 276, 278, 287, 289, 293, 296, 302, 308, 309, 311, 313, 315, 316, 327, 328, 329, 333, 335, 336, 338, 340, 341, 342, 345, 348, 351, 352, 353, 359, 361, 362, 368, 370, 371, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 394, 395

éducation, 13, 45, 59, 81, 89, 91, 114, 115, 116, 149, 171, 174, 233, 235, 243, 252,

267, 304, 313, 317, 321, 351, 359, 362,
368, 371, 385

énigmaticité, 72, 321

Être, 31, 47, 48, 65, 66, 134, 237, 265,
266, 267, 268, 300, 303, 332, 344, 349,
363, 380, 381, 384, 393

existence, 8, 9, 15, 16, 24, 26, 28, 33, 34,
37, 38, 40, 46, 51, 61, 62, 64, 65, 66, 68,
77, 78, 79, 89, 93, 95, 97, 98, 100, 101,
102, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114,
115, 116, 118, 119, 120, 135, 151, 154,
155, 169, 170, 196, 203, 222, 226, 232,
242, 247, 256, 266, 267, 270, 275, 276,
279, 283, 304, 308, 311, 329, 333, 334,
344, 345, 351, 358, 368, 380, 381, 383

extrait, 26, 28, 35, 47, 48, 62, 70, 85, 103,
123, 127, 133, 149, 151, 157, 162, 164,
172, 173, 177, 197, 199, 205, 206, 214,
226, 238, 239, 240, 242, 246, 256, 258,
264, 280, 284, 286, 296, 301, 303, 304,
305, 315, 322, 326, 329, 336, 339, 342

F//

femmes, 10, 14, 37, 46, 51, 56, 58, 71, 73,
76, 77, 78, 80, 112, 123, 127, 128, 129,
130, 133, 147, 148, 154, 156, 157, 162,
163, 175, 176, 177, 180, 182, 200, 202,
207, 208, 227, 231, 232, 238, 242, 280,
282, 283, 286, 287, 288, 293, 296, 298,
299, 308, 318, 322, 336, 338, 346, 362,
369, 394

G//

Guerre, 13, 60, 158, 228, 229, 235, 236,
237, 241, 243, 245, 246, 247, 249, 251,
252, 253, 259, 273, 284, 339, 382, 392

H//

homme, 10, 13, 14, 15, 23, 25, 26, 27, 28,
29, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 59, 61,
62, 66, 68, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 87, 88,
93, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108,

109, 110, 111, 113, 115, 117, 118, 120,
144, 149, 151, 152, 154, 159, 163, 167,
171, 173, 174, 175, 176, 180, 182, 184,
186, 190, 194, 196, 198, 202, 206, 208,
209, 213, 214, 216, 217, 219, 226, 227,
228, 231, 232, 237, 238, 246, 249, 255,
256, 257, 259, 260, 262, 266, 269, 272,
278, 279, 281, 282, 283, 284, 289, 296,
298, 299, 300, 305, 307, 313, 318, 322,
327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337,
338, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 355,
359, 360, 362, 368, 369, 371, 374, 375,
376, 380, 387, 391, 392, 393, 396

humain, 10, 14, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 58, 62, 64,
65, 66, 67, 72, 78, 80, 87, 94, 101, 104,
105, 107, 111, 113, 115, 178, 204, 219,
237, 238, 245, 256, 259, 264, 266, 268,
270, 271, 279, 303, 328, 330, 331, 333,
334, 339, 343, 344, 345, 351, 358, 361,
366, 370, 380, 395

hybridité, v, 189, 202, 204, 234, 353, 368,
371

I//

identité, 32, 55, 79, 86, 90, 115, 129, 178,
179, 181, 213, 224, 266, 281, 285, 288,
300, 301, 308, 344, 360

imaginaire, 25, 26, 32, 33, 38, 39, 40, 42,
43, 44, 45, 46, 52, 54, 55, 57, 60, 65, 69,
70, 95, 101, 105, 116, 121, 122, 123,
150, 164, 166, 178, 181, 225, 226, 234,
235, 237, 240, 246, 247, 257, 265, 278,
280, 287, 310, 327, 333, 336, 338, 339,
342, 348, 365, 380, 389, 393, 394

inconnu, 26, 27, 28, 38, 61, 98, 102, 103,
105, 106, 107, 115, 135, 142, 152, 159,
160, 177, 217, 218, 226, 239, 259, 260,
266, 267, 319, 332, 334, 341, 342

interdisciplinarité, 67, 234, 263

interlocuteurs, 232, 321

intermédialité, 70, 119, 125

ironie, 143, 155, 196, 197, 202, 212, 232, 323

L//

lecteur, 7, 20, 48, 75, 143, 153, 185, 187, 199, 203, 204, 209, 211, 223, 224, 229, 230, 234, 271, 314, 327, 331

liberté, 9, 28, 29, 37, 38, 39, 43, 45, 46, 47, 51, 66, 72, 94, 95, 107, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 157, 166, 173, 174, 191, 193, 204, 205, 227, 239, 241, 242, 260, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 317, 319, 333, 335, 342, 347, 356, 370, 381, 385

M//

métaphore, 46, 48, 51, 55, 65, 69, 70, 139, 157, 170, 173, 175, 227, 263, 303, 308, 310, 318, 356, 380

métarécits, 261, 308, 370

métatextuelle, 345, 383

mondiale, 25, 38, 51, 87, 89, 91, 94, 168, 219, 220, 228, 229, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 260, 273, 276, 284, 332, 339, 376, 382, 391

mort, 10, 11, 15, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 42, 43, 57, 59, 61, 62, 66, 68, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 91, 93, 98, 101, 104, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 118, 120, 121, 128, 131, 132, 144, 152, 162, 165, 166, 168, 171, 182, 185, 189, 190, 196, 201, 209, 213, 220, 225, 226, 234, 237, 244, 245, 250, 255, 258, 273, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 304, 327, 330, 336, 346, 347, 354, 361, 365

mystère, 72, 74, 78, 79, 80, 86, 102, 103, 118, 134, 159, 210, 211, 257, 305, 306, 310, 337, 339, 344, 381, 384

mythe, v, 9, 18, 20, 147, 180, 193, 200, 201, 235, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 287, 288, 293, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 309, 310, 311, 313, 324, 336, 348, 350, 351, 358, 359, 362, 368, 376, 377, 378, 382, 383, 384, 385, 389, 391

N//

névrose, 141, 143, 147, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 382

O//

œuvre, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 33, 35, 36, 37, 53, 68, 69, 70, 78, 79, 93, 94, 96, 98, 100, 113, 128, 131, 139, 140, 149, 150, 151, 153, 164, 173, 176, 179, 180, 185, 196, 201, 202, 204, 209, 210, 219, 225, 228, 230, 245, 265, 267, 271, 272, 282, 285, 304, 310, 316, 317, 321, 322, 336, 343, 344, 346, 351, 358, 359, 363, 364, 366, 369, 371, 372, 373, 374, 378, 379, 385, 390, 391, 394, 395

optimisme, 61, 82, 84, 86, 226, 276, 301, 304, 306, 310, 311, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 358, 360, 361, 382, 385

P//

parodie, 101, 317, 318, 324, 337

personnage, 9, 10, 11, 13, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 44, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 64, 73, 75, 80, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 93, 99, 105, 108, 110, 113, 114, 117, 118, 119, 122, 123, 125, 133, 135, 140, 144, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 168, 170, 171, 173, 177, 179, 180, 187, 190, 191, 196, 200, 204, 210, 213, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 237, 241, 243, 253, 256, 260, 265, 266, 268, 269, 270, 281, 284, 293, 294, 295, 296, 301, 302, 303, 306, 315, 317, 318, 328, 329, 332, 337, 339, 340, 341, 342, 345, 352, 367, 371, 393

personnelle, 169, 188, 210, 276, 278, 295, 321

phénomène, 14, 44, 47, 48, 52, 55, 57, 58, 62, 64, 74, 79, 80, 82, 84, 86, 88, 93, 100, 105, 114, 168, 180, 184, 226, 227, 243, 251, 252, 296, 299, 302, 303, 334, 341, 345, 355, 381

philosophie, 15, 34, 43, 67, 69, 96, 103, 107, 135, 139, 153, 154, 156, 157, 158, 227, 228, 235, 239, 242, 253, 257, 260, 261, 276, 286, 321, 343, 369, 370, 376, 383, 392

psychocritique, v, 17, 18, 19, 20, 24, 137, 184, 201, 202, 235, 276, 311, 351, 352, 363, 395

Q//

question, 12, 14, 15, 16, 23, 24, 26, 28, 33, 38, 47, 49, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 67, 70, 74, 75, 76, 77, 81, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 117, 120, 121, 122, 126, 129, 132, 134, 135, 137, 139, 140, 151, 153, 157, 158, 159, 171, 173, 181, 183, 189, 192, 195, 201, 209, 210, 216, 217, 218, 221, 223, 226, 234, 235, 237, 239, 240, 243, 255, 256, 260, 267, 269, 270, 275, 279, 281, 283, 287, 291, 295, 297, 298, 304, 309, 313, 314, 318, 321, 330, 333, 337, 344, 345, 351, 356, 381, 394

quiproquos, 234

R//

racisme, 39, 240, 256, 264

reconfiguration, 276, 278, 285, 299, 305, 310

reconnaissance, 26, 100, 180, 264, 265, 307, 317

régulation, v, 14, 17, 50, 59, 80, 98, 122, 192, 194, 274, 288, 334, 335, 336, 338, 344, 351, 358, 383, 385

réplique, 26, 31, 34, 41, 45, 47, 55, 64, 81, 85, 86, 92, 103, 107, 115, 117, 118, 119, 125, 128, 131, 142, 154, 188, 232, 237, 240, 246, 247, 253, 259, 268, 272, 296, 298, 299, 307, 315, 320, 324, 326, 331, 348

réseau d'association, 19, 358, 379

rythme, 147, 206, 207, 209

S//

satirique, 138, 184, 202, 234, 235, 273, 324, 382

science, 11, 13, 32, 52, 78, 88, 92, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 135, 157, 158, 159, 166, 167, 180, 181, 195, 196, 204, 226, 227, 230, 236, 237, 238, 239, 244, 248, 253, 259, 263, 331, 339, 340

secret, 30, 45, 76, 87, 113, 137, 149, 177, 211, 212, 216, 232, 239, 249, 251, 321, 362, 376

séduction, 9, 10, 34, 69, 77, 102, 155, 157, 158, 164, 175, 180, 182, 199, 200, 201, 202, 221, 227, 228, 229, 239, 253, 260, 261, 268, 281, 282, 283, 286, 296, 297, 298, 299, 304, 305, 308, 336, 337, 370, 387

sensibilité, 31, 32, 47, 66, 120, 266

sentiment, 15, 34, 41, 42, 54, 60, 92, 111, 113, 116, 141, 143, 160, 161, 169, 171, 173, 176, 185, 186, 215, 238, 253, 254, 282, 283, 285, 292, 307, 326, 339, 346, 360, 366

société, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 55, 60, 61, 68, 93, 101, 111, 115, 116, 143, 190, 236, 261, 264, 278, 305, 306, 307, 324, 330, 348, 370, 372, 375, 377, 380, 383, 384

T//

texte, 10, 17, 18, 19, 26, 38, 66, 67, 126, 137, 140, 144, 165, 176, 179, 187, 203, 204, 209, 211, 217, 221, 229, 230, 234,

- 238, 239, 259, 276, 278, 285, 302, 307, 311, 313, 314, 316, 319, 325, 330, 331, 339, 343, 350, 351, 353, 369, 385, 389, 390
- textuel, 9, 82, 138, 183
- théâtrale, v, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 33, 38, 64, 70, 78, 94, 95, 137, 139, 150, 151, 179, 180, 181, 189, 202, 209, 220, 225, 226, 228, 230, 271, 276, 277, 282, 285, 302, 304, 310, 312, 319, 320, 321, 331, 338, 343, 362, 364, 366, 369, 371, 377, 379, 382, 383, 385
- thématique, 19, 23, 350, 380
- théorie, 18, 49, 69, 81, 92, 97, 104, 108, 110, 122, 165, 169, 187, 195, 207, 213, 215, 226, 236, 244, 245, 248, 253, 254, 257, 258, 259, 267, 302, 365, 366, 388, 391
- tirades, 60, 167, 207, 209, 217, 234
- tragédie, 25, 109, 140, 143, 144, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 194, 204, 233, 305, 381, 382, 389, 392
- tragique, 38, 41, 62, 91, 143, 171, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 201, 234
- transtextualité, 347, 349, 383, 384
- U//**
- universalité, 24, 68, 92, 304, 349, 384
- V//**
- Variations , 74, 118, 144, 146, 152, 153, 185, 186, 188, 190, 192, 193, 205, 207, 209, 218, 223, 228, 232, 287, 310, 372
- vengeance, 42, 56, 94, 127, 129, 130, 132, 144, 151, 160, 161, 164, 175, 182, 201, 258, 311, 322, 341, 367

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	i
DÉDICACE.....	Erreur ! Signet non défini.
REMERCIEMENTS.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
PREMIÈRE PARTIE : REPÉRAGE DES RELATIONS THÉMATIQUES DES DIFFÉRENTES PIÈCES	16
CHAPITRE I : L'HOMME ET SES DÉMONS	18
I. DES CONSTITUANTS DE L'ÊTRE HUMAIN	19
I.1. La fragilité du corps	22
I.2. La paternité spirituelle de l'être	30
II. L'AUTODESTRUCTION.....	32
II.1. La « rhétorique » du contenu du corps	33
II.2. L'illusion de l'harmonie des entités constituantes de l'être humain	40
III. L'HOMME ET LA DÉGRADATION	45
III.2. Accident de parcours.....	51
III.3. La mort	55
CHAPITRE II : L'INTERSUBJECTIVITÉ	62
I. LE DÉCHIREMENT DE L'ILLUSOIRE	64
I.1. Institutionnalisation de l'hypocrisie.....	67
I.2. Le mariage	70
II. ANIMATION INVISIBLE DU MONDE	72
II.1. Mystère de la maladie.....	73
II.2. Maladie et désenchantement.....	73
II.3. Autosuggestion et guérison	76
III. DES MIGRATIONS	81
III.1. Profil du migrant	82
III.2. Bipolarité identitaire.....	83
CHAPITRE III : LA RELIGION.....	89
I. LE DUO « BIEN-MAL » DANS L'IMAGINAIRE.....	90
I.1. Héroïsation du scientisme	92
I.2. Le théisme opportuniste	94
II. LE SENS DE L'EXISTENCE.....	101

II.1. La fugacité de l'être	103
II.2. La finalité de l'existence.....	109
III. L'HOMME FACE À LA JUSTICE.....	115
III.1. La justesse de la justice	121
III.2. La justice du chacun pour soi	125
DEUXIÈME PARTIE : LES FIGURES ET SITUATIONS DRAMATIQUES.....	131
CHAPITRE IV : LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES	134
I. LES PERSONNAGES NÉVROSÉS	135
I.1.Changement brusque des humeurs.....	137
I.1.1. Les personnages narcissiques.....	142
I.1.2. Les personnages Schizophrènes.....	144
I.2. Diderot et le vagabondage.....	147
I.3.Freud, figure de l'instabilité.....	152
II. LES PERSONNAGES SADOMASOCHISTES.....	156
II.1. Les personnages sadiques.....	156
II.1.1. La revanche de Diane	157
II.1.2. Le Trio sadique : Le médecin, le majordome et le diable	159
II.2. Les personnages masochistes	162
II.3. Le Repenti de Joe	165
III- LES PERSONNAGES RÉVOLTÉS	167
III.1. L'expérience de Diderot.....	168
III.2. La féminocratie de Valognes.....	170
IV. L'ATTRIBUTION DES RÔLES.....	172
IV.1. Désignation des personnages par leur fonction.....	172
IV.2- Les Noms historiques	173
IV.3. La désignation par des prénoms	174
IV. 4. La revitalisation des figures littéraires	174
CHAPITRE V : LES CANONS ESTHÉTIQUES DU THÉÂTRE	178
I.ATTÉNUATION DU TRAGIQUE.....	179
I.1. L'art du suspens	180
I.2. La revitalisation de l'élisabéthain	184
II. ADOUCISSEMENT DU COMIQUE	188
II.1 L'émoussement du risible.....	189
II.2. L'amoindrissement des situations humoristiques.....	192
II.3. La parenthèse pamphlétaire de l'auteur	197

III- HÉTÉROGENÉITÉ ET LANGAGE DRAMATIQUE	199
III.1. L'hypertrophie de la stichomythie	199
III.2. La valorisation du récit.....	201
III.3. Le langage policier dans le théâtre	203
III.4. Les mots du silence	210
III.5. Le réalisme	213
III.5.1. L'évocation des cadres spatio-temporels réels	214
III.5.2. Le réalisme et description	217
III.5.3. L'exploitation des figures historiques	219
III.5.4. Le dialogue ou médiatisation du discours	223
III.5.5. Le portrait des personnages au second degré	226
CHAPITRE VI : LA CHARNIÈRE SATIRIQUE.....	229
I.LES CENDRES DE L'HISTOIRE	230
I.1.Souvenir de la Deuxième Guerre mondiale	232
I.2. Les causes ténébreuses des conflits	239
I.3.Floue autour de l'initiation de la guerre.....	241
II.DE L'ULTRA MODERNISATION DE LA GUERRE	243
II.1. La guerre scientifique	245
II.2. La montée du sentiment nationaliste	247
II.3. La guerre spirituelle	249
III.LE CHANGEMENT DE PARADIGME	253
III.1.La redéfinition de l'intellectuel	255
III.2.La communication interdisciplinaire.....	257
III. 3. La liberté socle de l'imaginaire	259
III.3.1. De la liberté à la nature humaine.....	260
III.3.2. Valorisation de l'auto déterminisme	261
III.4. Les ramifications de la liberté	262
III.4.1. Le libertinage et expression du moi	263
III.4.2. Du liberticide au doute	265
TROISIÈME PARTIE : ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT, ÉCRIVAIN DE SON DRAME	269
CHAPITRE VII : MYTHES ET IDENTITÉS	272
I. LES FIGURES MYTHIQUES : REPRÉSENTATIONS ET ENJEUX	273
I.1. Le mythe de <i>Don Juan</i>	274
I.2. L'odysséen	278

I.3. La reconfiguration d' <i>Eros/Thanatos</i>	280
I.4. La réécriture d'Antigone.....	282
I.5. La redynamisation d'Orphée.....	283
I.6. Le Mythe de Narcisse	287
II. ÉTUDE DE LA NARRATIVITÉ.....	289
II.1. Renversement du Donjuanisme	290
II.2. Bouleversement du mythe d' <i>Orphée</i>	294
II.3. La narrativité de l' <i>Odyssée</i>	295
II.4. Le dynamisme d' <i>Eros/Thanatos</i>	296
III. LEÇONS MYTHIQUES.....	299
III.1. Le pouvoir de l'amour.....	299
III.2. L'inhérence du conflit	300
III.3. Le nettoyage transgénérationnelles	302
III.4. L'épopée odysseén et l'endurance	303
CHAPITRE VIII : LA RHÉTHORIQUE DU CONFLIT.....	307
I. ARGUMENTAIRE ET CARACTÈRE DE L'AUTEUR (ETHOS)	308
I.1.L'esprit critique.....	311
I.1.1. La logique transgressive.....	312
I.1.2. La modalité interrogative	315
I.2. Le pacifisme.....	316
I.2.1. Le pouvoir de l'optimisme.....	318
I.2.2. La nécessité du dialogue.....	321
II. L'HUMAIN ET LA RECEPTION THÉÂTRALE	325
II.2. La Politique d'inclusion.....	326
II.1.1. L'affaiblissement des croyances.....	326
II.1.2. L'humain et le conflit	328
II.2.La régulation.....	329
II.2.1.Le dialogue des excentriques.....	329
II.2.2.Le dialogue des générations	331
II.3. L'Uchronie, base de la représentation	333
II.3.1. Des personnages aux faits uchroniques	333
II.3.2. La divergence uchronique.....	335
III. LE GOÛT DU LECTEUR	337
III.1. Le touchable et le virtuel.....	338
II.2. L'homme, le mystérieux et l'histoire.....	340

CHAPITRE IX : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENÈSE DU MYTHE	
PERSONNEL.	345
I. CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIOCULTUREL	346
I.1. Notions sociohistoriques	349
I.2. Fondation d'une entité française et influence étrangère	351
I.3. Contexte socio familial et apport du milieu originel.....	353
II. FORMATION AFFECTIVE ET IMAGINATIVE INFANTILE	357
II.1. Triptyque du développement affectif infantile	357
II.2. L'âge imaginatif des personnages et ses avatars	359
III-MYTHE PERSONNEL : VIE SOCIALE ET ÉTAPES DE CONSOLIDATION	362
III.1. La recherche d'une maturité intellectuelle ou vie universitaire	362
III.2.L' évolution mis en « situation ».....	365
CONCLUSION GÉNÉRALE	373
BIBLIOGRAPHIE	381
INDEX	392
TABLE DES MATIÈRES	402