

Figures des fantômes au théâtre

Séminaire d'Art et Lettres :
Les Phantasmes et les Icônes du fantastique

Tamara This-Rogatcheva
Université Paris XII, Val-de-Marne

Sommaire

Avant-propos

Introduction

1. Figures métonymiques de l'altérité
 - 1.1. Revenants du post-mortem
 - 1.2. Spectres des forces obscures
2. Figures métaphorique du double
 - 2.1. Figures du surhumain
 - 2.1.1. Double initié
 - 2.1.2. Double vengeur
 - 2.2. Figures de dégradation
 - 2.2.1. Double possédé
 - 2.2.2. Double robotisé

Conclusion

Bibliographie

Avant-propos

L'objet de la recherche que nous menons actuellement demeure le rapport entre Théâtre et Fantastique. Dès lors, nous avons décidé de réaliser le présent exposé dans la même perspective. L'objectif en ayant été d'aborder une des questions du fantastique « iconique », nous avons opté pour le sujet des figures du fantôme au théâtre, avançant par là même que le théâtre, comme tout autre art, est susceptible de figurer ce que l'on appelle les icônes (symboles, attributs) du fantastique. Notre étude touchant à sa fin, une telle hypothèse s'avère presque une évidence. (Il apparaît même que le théâtre aurait peut-être plus de raisons, que tous les autres arts, de mettre en figure le fantôme). Or, il n'en était pas ainsi au tout début. Nous tenons donc à montrer dans cet avant-propos, comment en partant de la notion de l'art fantastique nous avons pu relever un nombre de similitudes existant entre le fantastique et le théâtre, ce qui nous a finalement conduits à déterminer la figure-oxymore du fantôme demeurant au centre de ces similitudes.

Quelqu'un, qui commence à s'intéresser au domaine de l'art fantastique (terme qui signifie toute figuration d'ordre fantastique en dehors de la littérature), s'aperçoit inmanquablement des nombreux paradoxes que cette notion contient.

Notons, pour commencer, que traditionnellement, lorsqu'on essaie de définir l'art fantastique, deux manières contradictoires y sont d'usage. Tantôt, il s'agit d'une notion indéfiniment extensible, désignant tout ce qui ne reproduit pas fidèlement l'image « photographique » du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation et donc tout l'imaginaire dans son ensemble. Dans ce cas, on évoque donc aussi bien « des chapiteaux romans et gothiques, que des monnaies grecques et gauloises, que des sculptures primitives, archaïques ou naïves, que des symboles astrologiques et alchimiques. »¹. Dans d'autres cas, la notion de l'art fantastique se retrouve, au contraire, réduite uniquement aux arts plastiques, ou plus précisément à la peinture. Le trait distinctif serait ici encore une fois l'exclusion délibérée du réalisme. Le fantastique pictural comprend entre autres les noms de Bracelli, Bellini, Dürer, Bosch, Bruegel, Goya, Chagall, Dali, Max Ernst, Chirico, Delvaux, Magritte, et d'autres. On remarquera à ce propos que si l'on y trouve les noms des artistes dont les œuvres, il est vrai, manifestent une volonté de représenter un monde irréel, le catalogue de ces œuvres n'en

¹ Cf. CAILLOIS, R., *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.

demeure pas moins hétérogène. Enfin, il nous reste à propos de l'art fantastique encore un sujet, traité généralement à part. C'est le fantastique cinématographique. Longtemps dédaigné, il se retrouve aujourd'hui reconnu comme un artefact fantastique, au même titre que la littérature. La volonté systématique d'envisager cette question isolément, c'est-à-dire, sans aucun lien aux autres artefacts, ni même la référence à la notion de l'art fantastique peut sembler bien étrange. Quant à la définition du fantastique dans le cinéma, on voit que celle, qui a été notamment suggérée par Roger Caillois, se retrouve elle aussi dans l'opposition du réel et l'irréel : « on peut parler de fantastique lorsque, dans le monde du réel, on se trouve en présence de phénomènes incompatibles avec les lois dites "naturelles" »².

La notion de l'art fantastique apparaît ainsi non de nature complexe, mais plutôt maladroitement déterminée. D'ailleurs, il n'en existe aucune définition concrète, sans parler d'une définition universellement reconnue. L'absence de définition génère évidemment certaines difficultés d'ordre méthodologique. On serait notamment bien en peine de dire, pourquoi un tel problème que le fantastique au théâtre n'a été que rarement formulé. Cela peut sembler paradoxal, lorsqu'il s'agit d'un art si ancien et si populaire.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, la difficulté que rencontre toute tentative de cerner la notion de l'art fantastique, pourrait, semble-t-il, s'expliquer avant tout par l'absence de définition précise de ce qui est communément appelé le fantastique. Sans doute, devons-nous être prudents vis-à-vis de la multitude de définitions existantes à ce jour. Il apparaît que ces nombreuses définitions et surtout la disparité de leurs fondements sont en réalité les premiers témoignages du flou qui se forme autour du phénomène du fantastique. Rappelons-nous les propos de Charles Grivel : « Idée d'un fantastique. Idée d'une notion floue. Idée d'un flou qui saisit l'esprit. On ne saurait dire ce que c'est, puisque c'est précisément de manquer de qualification qui le désigne [...]. Fantastique : quelque chose de tout à fait inexplicable intervient »³. De ce fait, l'art fantastique serait censé figurer ce, dont la nature demeure d'emblée indéfinissable. Rien d'étonnant alors à ce que sa définition s'avère si difficile. Ainsi, nous faudra-t-il au moins nous garder de cette définition simpliste de l'art fantastique, que nous avons évoquée à propos des arts plastiques et du cinéma et qui consistait, rappelons-nous, en

² Cf. CAILLOIS, R., *loc. cit.*

³ GUENOUN, D., *Lettres au directeur du théâtre*, in *Les Cahiers de l'Egaré*, 1996, p. 33.

figuration de l'irréel. Son ampleur, tendant à couvrir un monde immense et hétéroclite, nous paraît bien dangereuse. Edward Gordon Craig, n'a-t-il pas dit que « c'est ce sentiment d'être au-delà de la réalité qui caractérise tout art vraiment grand »⁴? D'ailleurs, la sentence de Craig étant exprimée dans le contexte du théâtre des marionnettes nous fait étrangement penser à ce que l'acception de ladite définition autoriserait, entre autres, de qualifier comme fantastique tout théâtre. Car le théâtre est un simulacre et, comme l'a déjà dit Anne Ubersfeld, « tout ce qui se passe sur la scène [...] est frappé d'irréalité [...]; même s'il y avait [...] mise en scène d'un événement réel, ce réel aurait, une fois théâtralisé, un statut de non-réalité... »⁵. Il serait, de toute évidence, plus qu'erroné d'identifier le théâtre au fantastique. Toutefois, cette découverte nous confirme que l'idée d'envisager le problème des liens entre ces deux phénomènes, le problème qui, comme nous l'avons remarqué ci-avant, n'a nullement été soulevé jusqu'à présent, cette idée risque donc de se révéler extrêmement intéressante.

Aussi, apparaît-il, que lorsqu'à défaut d'une définition exacte de l'art fantastique, on essaie d'envisager la question à partir de la théorie du fantastique comme « sentiment » (approche, privilégiée notamment dans les travaux de Charles Grivel⁶ et Roger Bozzetto⁷), le théâtre pourrait aussi témoigner d'une qualité analogue. Selon cette théorie, le fantastique se définit par les effets qu'il provoque. Les artefacts fantastiques doivent susciter chez le lecteur ou le spectateur « une sensation de manque, engendrant malaise, terreur ou horreur, tout en procurant un certain plaisir »⁸. Comment ne pas penser ici à Aristote qui, en théorisant le genre de la tragédie antique (d'où, on le sait, provient tout le théâtre occidental), a défini son essentiel plaisir par la catharsis, purification des passions du spectateur ? Les deux émotions motrices de la catharsis étaient précisément la pitié et la terreur⁹. « L'univers fantastique, - écrit Louis Vax, - est celui de la contamination et de la participation »¹⁰. Il paraît qu'il en serait de même pour le théâtre. En effet, nombreux sont ceux qui adhèrent pleinement à l'idée du pouvoir

⁴ BORIE, M., *Le fantôme ou Le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, Académie expérimentale des théâtres, 1997, p. 233.

⁵ UBERSFELD, A., *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, 1996, p. 35.

⁶ GRIVEL, Ch., *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.

⁷ BOZZETTO, R., *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

⁸ BOZZETTO, R., cit., p. 8.

⁹ Cf. DELAUNAY, A., *Catharsis*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.

¹⁰ VAX, L., *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 213.

théâtral capable de générer chez le spectateur une forte participation mentale et émotionnelle. Maeterlinck affirmait même que le spectateur au théâtre n'avait rien d'un contemplatif¹¹. Antonin Artaud, quant à lui, comparait le théâtre avec la peste, un état puissant de désorganisation physique et émotionnelle : « Une vraie pièce, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...], impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile »¹².

Notons à ce propos que la similitude entre les deux phénomènes ne s'arrête pas là. S'il l'on peut relever dans le théâtre les mêmes effets que ceux, que produit le fantastique, les théories du fantastique nous renvoient curieusement à leur tour à une notion essentiellement théâtrale. Il s'agit de la notion du spectacle. L'idée de lier le fantastique à la notion du spectacle appartient plus précisément à Charles Grivel. En distinguant dans son article « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » [in 28; 170-187], les quatre effets capitaux du phénomène (Inconnu, Rupture, Intensité et Superlativité négative), son auteur se demande si ces éléments peuvent à eux seuls déterminer le fantastique et il y répond négativement : « Si c'était le cas, dit-il, le fantastique se développerait comme une chaîne d'affects entraînés par la seule action manipulative de contenus de connaissance. Or, ce n'est pas le cas. Fantastique implique visualisation. Il n'est de fantastique que visualisé [...]; fantastique est la notion d'un spectacle »¹³.

Par ailleurs, il s'avère que l'enjeu même du spectacle fantastique et du spectacle théâtral demeure lui aussi quasiment identique pour les deux phénomènes. Il semble, que cet enjeu consisterait à figurer ce qui paradoxalement se trouve impossible à figurer. Ainsi, l'ambiguïté d'« incarner l'impossible » ou de l'« impossible est pourtant là » est-elle intrinsèquement inscrite au sein des deux phénomènes. D'où l'idée du scandale comme notion clé aussi bien dans le fantastique que dans le théâtre. « Devant quelque chose qui tout à la fois est et n'est pas, - décrivait Louis Vax le désarroi du héros d'un récit fantastique devant les visions aussi irrécusables qu'impossibles, - sa raison achoppe et s'affole. Plus il s'efforce de comprendre, plus les faits lui résistent et plus son malaise croît. » Dès lors, Vax résume : « Le fantastique c'est le scandale de la

¹¹ In COMPERE, G., *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 114.

¹² ARTAUD, A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 40-41.

¹³ *La littérature fantastique*, colloque de Cerisy, Paris, Editions Albin Michel, 1991, p. 174.

raison »¹⁴. Curieusement, le théâtre saurait lui aussi être qualifié d'art « scandaleux », car le paradoxe se retrouve le principe théâtral par définition : « Le théâtre montre l'absence dans le corps concret de ce qui est là. Le théâtre montre ce qui n'est pas là dans ce qui est là »¹⁵. L'oxymore demeure alors, d'après Anne Ubersfeld, la figure centrale du théâtre, sa dialectique même : « Le théâtre est le lieu du scandale [...] Le théâtre exhibe l'insoluble contradiction, l'obstacle devant lequel la logique est la morale assise rendent leurs tabliers [...]. L'oxymore théâtral est la figure des contradictions qui font avancer les choses »¹⁶. Cette même idée se reflète dans la définition que donne au théâtre Michel Corvin : « Le théâtre est le lieu des paradoxes »¹⁷. Le fantastique et le théâtre figurent ainsi l'un comme l'autre ce lieu du spectacle ou le spectacle même du paradoxe ou de l'impossible.

De la sorte, bien que notre survol de la question puisse paraître trop rapide, il permet quand même de relever, dans la perspective de notre étude, un nombre d'éléments communs entre le théâtre et le fantastique. Ces quelques similitudes n'étant que des plus évidentes, certes, pourraient néanmoins d'ores et déjà expliquer la raison pour laquelle la figure du fantôme « hante » immanquablement les deux espaces en question, la scène théâtrale et le domaine du fantastique : se révélant tous les deux spectacle de l'impossible, il apparaît qu'il y a rien de plus normal que d'y rencontrer le fantôme - figure ambiguë, figure-oxymore - le paradoxe même.

Une idée terrible me vint :

« L'homme est double », me dis-je. « Je sens deux hommes en moi » [...]

« Suis-je le bon ? suis-je le mauvais ? – me disais-je.

En tous cas, l'autre m'est hostile... »,

Gérard de Nerval, *Aurélia*.

Tout au théâtre, dès lors, n'est que substitués,
déplacements, décalages, prélèvements, valant-pour,
autrement dit métaphores et métonymies.

Michel Corvin, *Théâtralité*, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*.

¹⁴ VAX, L., *op. cit.*, p. 214.

¹⁵ GUENOUN, D., *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ UBERSFELD, A., *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, 1996, pp. 224-225.

¹⁷ CORVIN, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse / VUEF, 2001, p. 1622.

Introduction

Jean-Claude Schmitt, dans son ouvrage *Les revenants*, traite avec force du fonctionnement social de la mémoire des morts. En étudiant en particulier l'époque médiévale, l'auteur indique en même temps une perspective plus large. Nous retenons que l'imaginaire de la mort constitue universellement une part essentielle des croyances religieuses de toute société. Universellement est présente aussi ce qu'on a coutume d'appeler la « croyance aux revenants »¹⁸. Les revenants, ou on dira plutôt les histoires des revenants, semblent être aussi vieilles que le monde. Depuis Homère, les témoignages où l'*eidôlon*, l'apparition du mort récent revient hanter les rêves des vivants, abondent en Grèce et à Rome. A Rome, pour Lucrèce par exemple, le *simulacrum* est un double immatériel « qu'on a l'illusion de voir et d'entendre face à face comme si le mort était encore vivant »¹⁹. Les revenants n'ont rien perdu de leur actualité ni au Moyen Âge, ni plus tard. En esquisant à la fin de son ouvrage l'histoire des images des revenants postérieure à l'époque médiévale, J.-C. Schmitt remarque que même de nos jours, contrairement à l'idée rassurante du progrès, de l'essor de la science et de la technique modernes, « il nous faut nous résoudre à constater la vogue non moins évidente des recherches de parapsychologie ou de métapsychologie, du spiritisme et des cabinets de voyance »²⁰. Ainsi, même à l'époque actuelle le phénomène ne paraît-il pas aussi marginal qu'on pourrait le penser.

Ce *vif* intérêt de l'humanité pour *les morts* a été superbement perçu par Jean-Pierre Vernant qui a analysé les ressorts et les fonctions des représentations de la mort et des morts en Grèce ancienne²¹. Une constante remémoration des morts, universellement présente dans l'existence sociale des vivants, résulte de l'« impossibilité de penser la mort du point de vue des morts ». Et c'est donc cette ignorance des vivants vis-à-vis du post-mortem qui constitue toute l'horreur de la mort, son étrangeté radicale, sa complète altérité. Ainsi toutes ces caractéristiques de la mort se retrouvent-elles dépassées dans les histoires des revenants, des spectres, des

¹⁸ SCHMITT, J.-C., *Les revenants, Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1994, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 256.

²¹ VERNANT, P., *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

fantômes. Notons également qu'en Grèce, le *colossos*, l'image figurée du mort (dépendant de l'*eidôlon*) symbolisant l'Autre, relevait également de la catégorie psychologique du Double. « L'individu se cherche et se trouve dans autrui » - en témoigne J.-P. Vernant²². Et nous nous apercevons que c'est précisément dans son Double initié que l'Individu se retrouve.

Le fantôme est le mystère de la mort. Le fantastique, quant à lui, chérit les mystères. Il s'approprie donc le fantôme, au point même d'en faire son symbole. Roger Caillois définit notamment le fantôme comme un des éléments constitutifs de ce qu'il appelle le « fantastique institutionnel »²³. Le fantôme y figure à côté des autres signifiants codés, tels que diables, vampires, etc.

Il faudrait sans doute noter à ce propos une évidente parenté étymologique entre les mots français « fantastique » et « fantôme ». Nous lisons dans *La littérature fantastique* de Jean-Luc Steinmetz²⁴ que l'origine de leur racine commune remonterait, d'après certaines versions, via un adjectif latin *fantasticum*, au verbe grec *phantasein* : « faire voir en apparence », « donner l'illusion », mais aussi « se montrer », « apparaître », lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires. Selon d'autres versions, l'origine de ces mots serait liée au processus de l'imagination. L'adjectif *phantastikon* « qui concerne l'imagination » a pu donné lieu au substantif *phantastiké* (sous-entendu *techné*) qu'employait par exemple Aristote pour désigner « la faculté d'imaginer des choses vaines ».

Cependant nous ne devons pas oublier que les rapports entre le fantôme et le théâtre sont autant (sinon encore plus) anciens. La même recherche étymologique fait aussi remarquer les mots *phantasia* et *phantasma*, où le premier signifie « apparition », et le second – la présence du « spectre » ou du « fantôme », notamment chez Eschyle et Euripide. Nous apprenons, par ailleurs, que le théâtre en Grèce ancienne s'établit et se fixe précisément « au moment où *l'invisible du monde* – esprits, forces cachées, puissances lumineuses et ténébreuses – devient objet de réflexion au sens optique et intellectuel du terme, d'analyse et d'intelligence »²⁵. A ce sujet, on lit chez J.-C. Schmitt que pour parler des images immatérielles des morts Saint Augustin employait le terme

²² *Ibid.*, p. 105.

²³ CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, in *Cohérences aventureuses*, « Idées », 1976.

²⁴ STEINMETZ, J.-L., *La littérature fantastique*, Paris, PUF, 1990, pp. 3-4.

²⁵ Cf. PRADIER, J.-M., *Théâtre Occidental*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.

persona. « Dans ce cas, - indique l'auteur, - on n'est pas loin du sens théâtral des mots « personnage » et « masque » (*persona* étant entre autres l'équivalent du grec *prosôpon*) »²⁶. Enfin, c'est en pensant au *simulacrum*, *double immatériel*, de Lucrèce, que nous lisons la définition du théâtre donné de nos jours par Michel Corvin : « Le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre... »²⁷.

Ces observations étymologiques témoignent, à notre sens, non seulement d'une simple parenté entre *fantastique* et *fantôme*, *fantôme* et *théâtre*, mais d'un lien plus profond, d'un lien pour ainsi dire viscéral. Car, en résumant, nous percevons dans le fantôme (prenons ce mot comme générique pour toute apparition de ce genre), un phénomène anthropologique éminemment complexe et essentiellement ambigu : c'est donc un mort qui entre en relation avec les vivants (antinomie *vie – mort*), qui se donne à voir, c'est-à-dire, marque dans le visible la présence d'une puissance d'ordre invisible (antinomie *visible – invisible*) et qui, enfin, représentant, d'une part, la mort, c'est-à-dire, l'extrême altérité, est perçu par les vivants comme leur double (antinomie *autre – double*). Ici il faudrait rappeler à nouveau J.-C. Schmitt qui raconte dans son ouvrage l'histoire d'une autre ambiguïté : lorsque le christianisme médiéval essayait de résoudre la contradiction entre le désir de nier le corps et la nécessité de figurer ses saints, il était d'usage de parler de *l'esprit* (*spiritus*), qui n'était en fait ni l'âme, ni le corps, mais occupait la position entre ces deux²⁸.

Cette position intermédiaire, cet entre-deux, c'est donc la place qu'occupe le fantôme dans toutes les formes de l'imaginaire de l'humanité, l'imaginaire social, religieux et artistique. Cette place du fantôme, c'est ce qui le définit, c'est son mystère. Ce serait aussi pour ainsi dire la dialectique de sa figuration. Nous pensons précisément que c'est là, l'explication de l'intérêt qu'ont pour le fantôme aussi bien le fantastique, que le théâtre. « Le fantôme, - écrit Charles Grivel dans son ouvrage *Fantastique-fiction*, - est, proprement, ce qui reste, subsiste, un néant, mais la trace de ce néant; un rien ainsi que son émanation »²⁹. Et voilà ce qu'en disait Antoine Vitez : « La souveraineté du théâtre, c'est précisément de pouvoir présenter l'irreprésentable, c'est-à-dire, incarner le fantôme »³⁰. Si l'on traduit la raison de cet intérêt commun en termes de la sémantique,

²⁶ SCHMITT, J.-C., cit., p. 40.

²⁷ CORVIN, M., *op. cit.*, p. 1616.

²⁸ SCHMITT, J.-C., *op. cit.*, p. 225.

²⁹ GRIVEL, Ch., *op. cit.*, p. 67.

³⁰ BORIE, M., *op. cit.*, p. 10.

la *dénotation* essentielle du fantôme sera donc ce jeu *du visible et de l'invisible*, ou ce que nous avons appelé plus haut le *spectacle de l'impossible*. Les connotations, propres à chaque domaine, se greffent après.

Dans le cadre de ce travail, nous nous proposons d'envisager les connotations qu'acquiert, aux différentes époques, dans la sémantique théâtrale la figure du fantôme. Le mot « figure » ayant ici un double sens, il est tentant d'y évoquer à nouveau la définition du théâtre par Michel Corvin : « Tout au théâtre est figure – au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique – tout y fait signe »³¹. La rhétorique théâtrale, que nous adapterons en tant que l'axe principal de notre exposé saurait, à notre sens, refléter avec succès l'intrinsèque ambiguïté de la figure du fantôme : l'oxymore, par définition, le fantôme apparaît au théâtre à la fois comme la métonymie de l'Altérité et comme la métaphore du Double. Le cadre même de ce travail rendant impossible une analyse très approfondie, nous espérons pour autant que cet exposé saura montrer que la figure du fantôme demeure non seulement l'« icône » du fantastique, mais aussi celle du théâtre.

Nous tenons à remarquer que, dans ce travail, il ne s'agira pas de représentation théâtrale. Nous y analysons les textes des pièces. Evidemment, le théâtre n'est pas que le texte, mais, comme le remarquent les auteurs de l'ouvrage, intitulé *Éléments pour une histoire du texte de théâtre* : « dans la tradition occidentale, du moins, il [le texte] a été et il est encore pour une grande part ce sur quoi se fonde le théâtre »³². Il nous semble qu'en lisant le texte, destiné à être porté à la scène, il est impossible de ne pas s'apercevoir de l'idée plus au moins explicite que se faisait l'auteur au moment de l'écriture. Anne Ubersfeld, d'ailleurs, a fait remarquer qu'« il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de "représentativité" »³³. De ce fait, la lecture du texte de théâtre se suffirait sans doute à elle-même. Après tout, ce que les metteurs en scène proposent sur le plateau n'est que le résultat de leur propre lecture et aucune représentation ne pourrait expliquer pleinement le texte.

³¹ CORVIN, M., *op. cit.*, p. 1616.

³² DANAN, J., RYNGAERT, J.-P., *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997. p. VII.

³³ UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 16.

1. Figures métonymiques de l'altérité

« L'altérité est à la base de la théâtralité » - écrit Michel Corvin³⁴, car pour le spectateur, c'est un *autre* qui parle comme un *autre*. Cette métamorphose, n'étant qu'un jeu dans le théâtre occidental laïcisé, pourrait pourtant aller, dans le théâtre religieux, jusqu'à la « dépossession de soi et à la possession par des forces magiques ou mythiques ». Si l'on se rappelle que le théâtre grec, la source du théâtre occidental, était profondément marqué par le sacré et que les actes du culte y étaient souvent mis en scène³⁵, on pourrait avancer que cette volonté d'imiter *l'autre* au sens général du terme proviendrait du désir concret des Grecs d'imiter avant tout *un radicalement Autre* – un dieu, un héros, un mort. Imiter l'altérité extrême. C'est sans doute là l'origine de la théâtralité.

Dans l'imaginaire de l'humanité, la figure du fantôme demeure, de par sa nature, *l'édifiante incarnation de l'altérité extrême*. Nul ne doute que le fait premier du fantôme serait d'incarner la mort, ou plus précisément le post-mortem, *l'au-delà*. Au théâtre, ce serait donc sa principale « mission » aussi. Cependant, au cours de notre analyse, nous avons pu voir que cette fonction du fantôme n'était pas la seule. Il semble que la figure du fantôme serait aussi l'écho d'un autre type d'altérité à laquelle nous avons donné le nom de *la puissance des forces obscures*. Ces forces ne symbolisent pas la mort concrète, qui a eu lieu et qui est donc absente, mais plutôt la sous-jacente présence de la menace de la mort. Non pas la mort *physique*, mais la mort *métaphysique*.

Afin de pouvoir parler de ces deux types d'incarnation, nous avons décidé, tout en gardant le mot *fantôme* comme le mot générique, de distinguer en même temps ses deux dérivés sémantiques : ceux du *revenant* et du *spectre*. Les premiers signifieront, dans notre contexte, des manifestations concrètes des morts, annoncés comme tels d'emblée. Les seconds figureront un écho de ce qu'il y a d'obscur et d'étrange dans ce monde. En parlant des premiers, nous parlerons *du mystère*, de *l'apparition* et de *la peur*. L'analyse des seconds s'articulera autour des notions de *l'innommable*, *l'invisible*, *l'étrange*, *l'angoissant*.

³⁴ CORVIN, M., *op. cit.*, p. 1615.

³⁵ Cf. CHAILLEY, J., JOUAN, F., *Le théâtre en Grèce antique*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.

1.1. Revenants du post-mortem

Le revenant est toujours un mystère. Même si nous ne doutons pas au sujet de son identité, nous ignorons complètement la nature de cette identité. L'apparition des revenants au théâtre a été de tout temps liée à un *doute*. *L'incertitude*, *l'indécidable* seraient les mots qui caractériseraient l'espace où cette apparition a lieu.

C'est Maurice Maeterlinck qui, par un excellent jeu de répétitions de courtes phrases interrogatives et exclamatives, réussit, dans *La Princesse Maleine*, à rendre perceptible à la fois l'impossibilité de l'apparition du fantôme et sa potentialité. Comme si l'on refusait d'y croire et on admettait en même temps que cela puisse être possible :

LE ROI : De quoi ?

HJALMAR : De la princesse Maleine.

LE ROI : De quoi ? – Je n'entends presque plus.

HJALMAR : De la princesse Maleine. La princesse Maleine est revenue.

LE ROI : La Princesse Maleine est revenue ?

HJALMAR : Oui.

LE ROI : Mais elle est morte !

HJALMAR : Elle est revenue.

LE ROI : Mais je l'ai vue morte !

HJALMAR : Elle est revenue.

LE ROI : Où est-elle ?

HJALMAR : Ici.

LE ROI : Ici, dans le château ?

HJALMAR : Oui.

LE ROI : Montrez-la. Je veux la voir³⁶

L'identité du fantôme est chargée de mystère, elle reste toujours à interroger. Dans les pièces que nous avons étudiées, la question *Qui ?* est constamment adressée à cette indécidable vision. Et ce *Qui ?* entend quelque part *Vrai ou Faux ?*, *Réel ou Irréel ?* A ce propos, on pourrait presque dire, en imitant l'interrogation classique d'Hamlet : *Réel ou Irréel ? C'est toute la question*. Dans *Hamlet*, d'ailleurs, la question inaugurale « Who's there ? », « Qui est là ? », question sur l'identité, possède, d'après Monique Borie, une autre dimension : elle « porte déjà en elle la peur d'une altérité

³⁶ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, in *Serres chaudes*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 157-158.

sortie des ténèbres »³⁷. « Speak, if you can : what are you ? », « Si vous pouvez parler, qui êtes-vous ? »³⁸ – ça, c'est la question adressée par Macbeth aux sorcières qu'il rencontre avec Banquo dans la lande déserte. Les sorcières, elles aussi, manifestation de l'altérité, se trouvent, dans la pièce de Shakespeare, précisément au « carrefour » de *l'apparition effective* de l'assassiné-revenant et de *la vision hallucinée* du meurtre. Banquo doute de leur réalité : « Are you fantastical ? », « Etes-vous un fantôme ? »³⁹ – *Réel ? ou Irréel ?* – C'est toute la question... « Who's there ? what ? ho ! »⁴⁰ – cette même question, Macbeth la pose à Lady Macbeth, sa femme terrible, dont la nature maléfique reste fermement mystérieuse. Il est significatif, dans ce contexte, le voisinage de *Who ?* et *What ?* – l'impossibilité de choisir entre *Réel ? - Irréel ?* se retrouve renforcée ici par l'hésitation *Animé ? - Inanimé ?*

La question *Qui ?* a beau être posée à plusieurs reprises, les doutes vis-à-vis de l'identité et la réalité du fantôme persistent malgré tout. Ces doutes, qui tissent le fond des pièces mettant en scène le fantôme, se retrouvent, selon Monique Borie, accrus « par un incessant jeu d'ambivalences. Au centre, se trouve une ambivalence essentielle : l'indécidable du rêve et de la réalité que l'apparition du fantôme cristallise »⁴¹. Lors de notre analyse nous avons pu voir en effet, comment s'établissait, dans les histoires des apparitions, un lien étroit, mais très instable, entre l'apparition du fantôme en rêve et son apparition effective. Même dans *Les Perses* d'Eschyle, où la réalité du fantôme ne devrait pas donner à douter, car, dans le cadre du paganisme grec, le mort est tout a fait capable de mener parallèlement sa propre existence, l'ombre de Darius apparaît initialement à la Reine en rêve : « il n'est pas de nuit où je ne sois assailli par des songes multiples... »⁴². Et c'est sur le fond de cette première apparition en rêve que va se dérouler le rituel d'évocation du roi mort aboutissant à une apparition effective de l'*eîdôlon*. Notons que le rêve de la Reine, où la première apparition de Darius a lieu, a manifestement un caractère de cauchemar. « Vision sinistre » - l'appelle, par exemple, Le Coryphée. N'était-il donc pas de bon augure de « voir » un mort ? – On peut le penser. Même si les morts mènent leur propre existence, leur monde

³⁷ BORIE, M., *op. cit.*, p. 99.

³⁸ SHAKESPEARE, *Macbeth*, Edition bilingue, Trad. de Pierre-Jean Jouve, GF Flammarion, 1993, pp. 60-61.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁴¹ BORIE, M., *op. cit.*, p. 86.

⁴² ESCHYLE, *Les Perses*, in Théâtre Complet d'Eschyle, GF Flammarion, 1964, p. 48.

ne pourrait être que parallèle à celui des vivants. Toute confusion, tout mélange, sont prohibés, car ils outragent l'organisation de l'univers. D'ailleurs, Eschyle montre que l'horrible songe de la Reine a été prémonitoire : « Ah ! vision qui t'es montrée dans mes songes nocturnes, comme tu m'avais clairement annoncé ces malheurs ! »⁴³.

Si nous revenons maintenant à l'extrait de la pièce de Maeterlinck, cité ci-avant, nous pourrions en tirer encore une curieuse observation. Pour se convaincre de la réalité de l'existence de la princesse que le Roi aurait vue morte, il demande à Hjalmar de la lui *montrer*. Et là se trouve précisément un autre « piège » de toutes les histoires des fantômes qui s'appelle *l'ambiguïté du regard*. La question *Réel ? Irréel ?* revient. Car il est impossible de savoir, lorsqu'on voit quelque chose, que ce quelque chose est forcément réel. *Réel ? Irréel ?* - C'est toute la question. Le Roi veut *voir* la princesse pour avoir *la* preuve de son existence matérielle. Pourtant, un peu plus tôt, il dit lui-même qu'il l'a déjà *vue*. Ce qu'il a vu, n'était-il donc pas réel ? Qu'est-ce qui pourrait alors lui garantir que la *vision* sera *réelle* cette fois-ci ?

L'ambiguïté du regard demeure en effet l'élément central de l'apparition du fantôme. Dans la *Sonate des Spectres* d'August Strindberg, seul l'Etudiant peut voir les fantômes de la Laitière et du Consul. Mais si les autres ne les voient pas, est-ce que cela peut être une vision objective ? Il en est de même chez Shakespeare : le spectre de Banquo apparaît seulement à Macbeth. De ce fait, Macbeth doute de la réalité de cette apparition – tout comme il doutait au sujet de la réalité du poignard. La scène de la vision du poignard préfigure dans la pièce l'apparition du spectre de Banquo, car elle contient quasiment l'effet de fantôme. « *Is this a dagger which I see before me...?* » [6; 102] – s'interroge Macbeth et la nature du poignard apparaît indécidable. « *I have thee not, and yet I see thee still.* » Je ne t'ai pas, mais je continue à te voir. Est-ce un poignard réel ou bien une hallucination mentale, « *a dagger of the mind* » ? C'est bel et bien la même interrogation que provoquera chez Macbeth l'apparition de Banquo. Pour Lady Macbeth ces deux apparitions seraient du même caractère. « *This is the air-drawn dagger* » - dit-elle. « C'est le poignard sorti de l'air »⁴⁴. Et ces visions sont, selon elle, de pures inventions, provoquées par l'épouvante, comme des tableaux peints par la peur : « *This is the painting of your fear* ».

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴ SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp. 172-173.

Nous entrevoyons se nouer ici encore une grande interrogation qui porterait cette fois-ci sur l'ambiguïté de la peur. En effet, il serait difficile à dire si la peur, dans les histoires des fantômes est primaire ou si elle est secondaire. Cause ou conséquence ? Qu'est-ce qui a été antérieur, l'apparition fantomal qui a généré la peur ou la peur qui a façonné le fantôme ? Assurément, nous serions encore une fois bien en peine de répondre à cette question. Dans les pièces que nous avons étudiées, la peur, explicite ou implicite, vient pourtant de pair avec toute l'apparition fantomale. Elle est présente même là où l'objective existence des revenants est acceptée. Quand, dans *les Perses*, l'ombre de Darius, apparaît devant le Chœur qui, lui-même, l'a appelée avec force, ce dernier ne peut exprimer en ce moment que sa grande frayeur : « LE CHŒUR. – Je n'ose te regarder, je n'ose te parler en face ; j'ai peur de toi comme autrefois. DARIOS. – Mais puisque je me suis rendu à tes plaintes [...] parle brièvement, et, laissant de côté le respect que tu as pour moi, fais-moi un récit complet. LE CHŒUR. – J'ai peur de te satisfaire, j'ai peur de te parler en face : c'est pénible à dire à ceux que j'aime »⁴⁵.

Les histoires des apparitions semblent imprégnées par le mystère et la peur du début jusqu'à la fin. Une angoissante atmosphère paraît ainsi préfigurer l'apparition du fantôme pour ensuite lui servir de fond. Nous remarquons que c'est bien avant l'apparition de Darius que la Reine dit : « Tout est aujourd'hui plein d'effroi »⁴⁶. L'univers de *Macbeth* et, par la suite, celui de *La Princesse Maleine* (la paternité de Shakespeare est patente et avouée par Maeterlinck⁴⁷) ont d'emblée un caractère manifestement effrayant. Les mots les plus fréquents seront, dans les deux pièces, ceux de « sang » et de « peur ».

Le revenant est un mystère. Le revenant est une ambiguïté. L'identifier est impossible. Son apparition est indécidable. La seule chose, dont on puisse être plus au moins sûr, c'est ce que l'espace où son apparition a lieu (même si cette apparition n'est pas effective et reste d'ordre purement verbal), cet espace est imprégné de frayeur. Le revenant, d'où qu'il ne vienne, est explicitement Autre. Son altérité est effrayante.

⁴⁵ ESCHYLE, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷ COMPERE, G., *op. cit.*, p. 151.

1.2. Spectres des forces obscures

Nous avons évoqué plus haut la parenté entre *Macbeth* et *La Princesse Maleine*. L'héritage de Shakespeare apparaît, en effet, bien présent dans la pièce de Maurice Maeterlinck : à commencer par les noms des personnages jusqu'aux certains épisodes de la trame. Cependant, il est peu probable que Maeterlinck ait souhaité sonner exactement comme Shakespeare. En gardant le canevas shakespearien, il aurait donné à sa pièce une autre dimension. Le thème du Mal absolu restant le même pour les deux pièces, la différence de taille consisterait, à notre sens, dans *la manière* des écrivains d'en parler. Le Mal de *Macbeth* est flagrant, manifeste, incontestable et choquant. Le Mal de *La Princesse Maleine* serait, quant à lui, sous-jacent, suggéré, dissimulé dans le tissu de la pièce, mais non moins effrayant. La nature du Mal change aussi chez Maeterlinck. Si, dans *Macbeth*, on a peur des fantômes, dans *La Princesse Maleine*, on a un grand frisson devant *l'indéfinissable*, devant une *absence-présence*, devant un *rien menaçant*. La scène, où la fenêtre de la princesse fait fuir les gens, pourrait, semble-t-il, illustrer en quelque sorte cette nouvelle thématique. La fenêtre s'ouvre. Derrière, il n'y a qu'un vide. Tout le monde fuit épouvanté :

UN PAYSAN : La fenêtre s'ouvre !

LE DOMESTIQUE : C'est la fenêtre de la princesse Maleine !

UN AUTRE PAYSAN : Il n'y a personne ! Un silence.

DES FEMMES : Elle s'ouvre !

D'AUTRES FEMMES : Allons-nous-en ! allons-nous-en ! Elles fuient épouvantées.

LES HOMMES : Qu'y a-t-il ? qu'y a-t-il ?

TOUTES LES FEMMES : On ne sait pas ! Elles fuient.

QUELQUES HOMMES : Mais qu'est-il arrivé ?

D'AUTRES HOMMES : Il n'y a rien ! Il n'y a rien ! Ils fuient.

TOUS : Mais pourquoi vous enfuyez-vous ? Il n'y a rien ! Il n'y a rien !

UN CUL-DE-JATTE : Une fenêtre s'ouvre... une fenêtre s'ouvre... Ils ont peur... Il n'y a rien !

Il fuit épouvanté en rampant sur les mains⁴⁸.

On peut même penser que cette pièce du « premier » Maeterlinck, en avouant la paternité de Shakespeare, ouvrait (au sens propre et figuré) une fenêtre sur *l'innommable* au théâtre. D'ailleurs, le nom de Maleine ne vient point de l'univers

⁴⁸ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, in *Serres chaudes*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 234-235.

shakespearien. Ce serait, selon Gaston Compère, un prénom francisé de « cette *Maleen* que nous offrent les frères Grimm dans ces *Kinder-und Hausmärchen* où Maeterlinck trouva une partie de son sujet »⁴⁹. C'est donc en raison de cette provenance du merveilleux allemand, que le personnage de Maleine, avec sa face verte et ses cils blancs, apparaîtrait si franchement irréel. On dirait presque un spectre d'un autre monde. Non un revenant (du moins, n'est pas annoncé comme tel), mais un spectre de l'altérité obscure et ineffable. La pièce de Maeterlinck se retrouverait alors à mi-chemin entre les pièces figurant les revenants du post-mortem et les pièces qui *suggéreront* la présence, dans ce monde, *des forces mystérieuses et inintelligibles*, des forces qui seraient, dans notre contexte, non le revers du monde, mais plutôt sa face obscure.

La nature de cette mystérieuse présence demeure expressément indéfinissable. Dans les pièces en question, elle n'est précisément que *suggérée*. La nommer relève donc de l'impossible. Dès lors, l'éternelle question de toute histoire de fantôme - *Qui ?* - fait ici son retour. Cependant, si dans les histoires des fantômes-revenants il n'était déjà pas évident de répondre à cette question, dans le théâtre de l'innommable, la question reste volontairement sans aucune réponse possible. « Qui êtes-vous ? » - est la question, que pose notamment le Colonel de la *Sonate des Spectres* de Strindberg⁵⁰, au directeur Hummel, personnage éminemment ambivalent, à la fois observateur et acteur. Remarquons que cette question devient ici autant l'interrogation du lecteur, lequel, même lorsque la pièce est finie, reste dans une parfaite ignorance au sujet de l'identité des personnages. Or, ce caractère abrupt et énigmatique de l'écriture de Strindberg est bel et bien volontaire⁵¹. Il paraît que c'est le genre même qui est comme ça : les questions ne doivent pas avoir de réponses. Sans doute, cet énigmatisme intentionnel serait-il un moyen d'évoquer l'indécidable sens de l'existence, l'impossibilité même de le saisir. Curieusement, Jean-Pierre Sarrazac remarque au sujet de cette pièce de Strindberg que l'auteur nous y donne à voir « jusque dans les placards »⁵². Son contenu pourtant n'en demeure pas moins énigmatique. Par *Sonate des Spectres*, Strindberg annonce en quelque sorte l'expressionnisme et le surréalisme. Le familier y est profondément étrange et inconnu. L'expérience de l'Inconnu serait inscrite d'emblée

⁴⁹ COMPÈRE, G., *op. cit.*, p. 151.

⁵⁰ STRINDBERG, A., *Sonate des spectres*, Belval, Circé, 2003, p. 54.

⁵¹ In *Ibid.*, p. 88.

⁵² SARRAZAC, J.-P., *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 69.

dans l'effective présence des spectres. Il faudrait en même temps remarquer que l'identité des autres personnages reste peut-être encore plus énigmatique. « Nous voyageons tous incognito » - disait Strindberg⁵³. Dans la pièce de Maeterlinck, *les Aveugles*, qui détient une forte portée allégorique, le personnage du Plus Vieil Aveugle semble parler au nom de l'humanité : « Nous nous sommes jamais vus les uns les autres. Nous nous interrogeons et nous nous répondons ; nous vivons ensemble, nous sommes toujours ensemble, mais nous ne savons pas ce que nous sommes ! »⁵⁴. Ainsi à la grande question *Qui ?* il ne peut être répondu que par l'indécidable d'une identité.

Chez Maeterlinck, la question *Qui ?* est nettement adressée à cette indéfinissable présence, qu'on ne voit pas, mais qui se fait sentir. Si dans *Macbeth*, dans les coups à la porte se laisse plus au moins deviner la figure du roi assassiné, bien que cela ne soit jamais dit, dans *La Princesse Maleine*, derrière la porte, il n'y a *personne* à proprement parler. « Qui est-ce ? » - demande Anne, et Hjalmar répond : « il n'y a personne ! »⁵⁵. Dans *Les Aveugles*, « Qui êtes-vous ? » sera l'ultime question finale des personnages face à une présence indécidable qui leur répond par le silence. Il apparaît toutefois impossible de douter de cette présence – elle est fortement suggérée par la réaction de l'enfant de l'Aveugle folle qui se met subitement à « vagir » et dont les pleurs ne deviennent que plus désespérés face à ce silence. Question au silence ? – Question à la mort ? En réalité, l'action des *Aveugles* s'est ouverte d'emblée dans cet espace où le Prêtre mort (et donc la mort même) se trouve tout au long de la pièce à côté des vivants et dont ils ignorent absolument la présence. La pièce, où l'action se transforme en non-action, annonce déjà l'indécidable beckettien du déjà mort et de l'attente de la mort. Ces immobiles personnages, perdus dans le noir, ouvertement placés « du côté invisible de l'éternité », ne seraient-ils pas en quelque sorte aussi des spectres de l'altérité obscure ? En tout cas, dans le contexte de la réalité, telle que nous la connaissons, il serait difficile de désigner ces personnages comme réels.

La réalité est également mise en doute dans la pièce de Henrik Ibsen *Les Revenants*. Maeterlinck, d'ailleurs, qualifiait l'atmosphère des pièces d'Ibsen de

⁵³ BANNOUR, W., *Meyerhold, Un saltimbanque de génie*, Paris, La Différence, 1996, p. 204.

⁵⁴ MAETERLINCK, M., *Les Aveugles*, in *Théâtre complet*, présenté par Martine de Rougemont, tome I, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 18.

⁵⁵ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, cit., pp. 186-187.

« rarement raisonnable et réelle »⁵⁶. Graig croyait que *Les Revenants* avec *Rosmersholm* étaient les deux pièces où « la haine avouée d'Ibsen pour le réalisme » se retrouvait la plus apparente⁵⁷. L'espace *des Revenants* figure l'endroit où les morts ont pris possession des vivants. Le retour du fils qui se dit être « un homme fini », « un mort vivant » fonctionne comme apparition du fantôme du père. Ce « mal de conscience exceptionnel » trace le poids des morts sur la vie des vivants. De retour dans la maison du père, le personnage d'Oswald se retrouve prédestiné à en répéter le destin. A défaut d'apparaître réellement, le fantôme se ré-incarne. « Les péchés des pères retombent sur les fils »⁵⁸, - conclut Oswald, envahi d'indicible horreur devant l'irrévocable destin. Il paie cher les péchés du père : avant la mort physique il semble brûler déjà dans l'enfer de sa conscience : « Tout va brûler. Il ne restera rien pour rappeler la mémoire de mon père. Et moi aussi je brûle »⁵⁹. Mais la mort est déjà fort présente. Elle se révèle précisément dans la figure de ce personnage : dans sa dépression d'abord et dans la folie ensuite. Elle semble même remplir tout l'espace de la maison : « Tu sais, elle est là, elle guette »⁶⁰. Effrayant paradoxe : le domicile familial qui donne la vie, « héberge » aussi la mort. Au bout du compte, tous ceux qui habitent cette maison acquièrent de façon irrévocable des traits fantomals.

Ce sens de *la maison* comme *métonymie de la mort* et par conséquent habitation des spectres, qui a été aussi indiqué par Strindberg, se révèle avec une nouvelle force dans la pièce de Philippe Minyana *La Maison des Morts. L'immobilité*, annoncée dans les effigies des aveugles de Maeterlinck comme le symbole de *la mort avant l'heure*, atteint ici un point extrême. Appuyée par l'épigraphe empruntée à Faulkner, cette immobilité absolue, cet indécidable du déjà mort et de l'attente de la mort, se retrouve au cœur de la pièce de Minyana. La question « Qui êtes-vous ? », bien qu'elle y soit répétée plusieurs fois de suite, reste également sans réponse. C'est la question du personnage de Vieille 1, dans le Cinquième mouvement⁶¹. Une fois posée, *un long silence* lui succède, selon la didascalie. L'étrange personnage qui la pose, si pauvrement identifié, non nommé, mais numéroté, une folle qui aurait perdu le fil l'unissant avec la

⁵⁶ MAETERLINCK, M., *Préface à l'édition du Théâtre de 1901, parue chez Lacomblez à Bruxelles*, in M. Maeterlinck *Serres chaudes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 301.

⁵⁷ BORIE, M., *op. cit.*, p. 185.

⁵⁸ IBSEN, H., *Les Revenants*, Paris, Actes Sud – Papiers, 1990, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹ MINYANA, Ph., *La maison des morts*, Paris, Editions Théâtrales, 1996, pp. 76-77.

vie rappelle expressément un fantôme. Vieille 1 ne reconnaît plus les personnes familières (mais comment peut-on reconnaître quelqu'un dans ces figures, autant spectrales qu'elle-même ?). Cette interrogation sur l'identité reste finalement vaine. Le silence, le temps de méditation, qui suit systématiquement la question de Vieille 1, pourrait sous-entendre en réalité un multiple questionnement, qui ne serait pas sans ambiguïté. Pour Vieille 1, ce silence est probablement le moment du doute, car cette question sur l'identité des autres serait aussi la question sur sa propre identité. Pour son entourage, la pause silencieuse pourrait être le temps du doute sur la raison de cet étrange questionnement, aussi bien que celui sur la folie de Vieille 1 répétant obstinément la même question. Doute - Question - Silence - Doute. Nous assistons ainsi à un jeu des incertitudes, où le rôle du silence ne serait pas négligeable.

Le silence apparaît parfois foncièrement troublant. Sous le signe de la constante menace du silence se déroule notamment le dialogue dans *Les Aveugles*. Sa continuité en est une preuve : ce long échange n'est aucunement découpé (en actes, en scènes, en séquences) et cette absence de coupure est significative. « J'ai peur quand je ne parle pas », - dit le personnage du Troisième aveugle-né⁶². Le dialogue des aveugles apparaît précisément comme le moyen de combattre la peur – la peur du silence, autrement dit, la peur de la mort. Le Prêtre mort serait, avec ses « yeux muets », le principal porteur de ce silence : de par sa présence « mortellement immobile », certes, mais aussi à travers l'injonction, donnée aux aveugles avant son « départ » : « Il nous a dit de l'attendre en silence »⁶³. Le personnage du Cinquième aveugle, « celui qui n'entend pas », devrait renforcer l'idée de ce silence, perpétuellement sous-jacent. On notera à ce propos que le silence et la peur se retrouvent dans les rapports complexes de réciprocité. Oui, les personnages ont peur du silence : « Oui, oui, nous avons peur »⁶⁴. Mais la peur, à son tour, apparaît capable de rendre muet : « Elle ne parle plus depuis qu'elle a eu son enfant... Elle semble toujours avoir peur »⁶⁵. A ce sujet, il serait non sans intérêt de se rappeler que les spectres de Strindberg sont également muets. La vision de la Laitière apparaît trois fois dans la pièce sans jamais se prononcer. Et même les personnages, supposés être vivants, mais qui sont, comme le dira plus tard Beckett, des « mourants de

⁶² MAETERLINCK, M., *Les Aveugles*, cit., p. 254.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁵ *Ibidem*.

l'avant », passent leur temps en silence : « C'est l'habituel souper des spectres, comme on l'appelle. Ils boivent du thé, ne disent pas un mot »⁶⁶. Le silence symboliserait sans doute la rhétorique de la mort. Et dans ce sens, par la force de son éloquence, due à la capacité de contenir la mort, le silence l'emporterait même sur la parole. « Le silence ne peut rien cacher... contrairement aux mots. » - observe le directeur Hummel, pour s'exclamer plus tard : « Quel silence ! ». Et puisque le silence contient le savoir suprême, ceux qui savent l'écouter ne posent pas de question sur l'identité. Le directeur Hummel : « Nous tous ici, nous savons qui nous sommes »⁶⁷.

Ceux, que nous avons appelés *spectres*, figurent ainsi des échos d'une altérité ineffable, qui ne serait pas la mort physique, mais plutôt *la métaphysique présence* de la mort. Cette indicible présence serait énigmatique et angoissante.

2. Figures métaphorique du double

Le paradoxe du fait théâtral est remarquable. Sa nature est éminemment complexe. Sa rhétorique est ambiguë. Espace *métonymique de l'altérité*, le théâtre représente dans le même temps *la métaphore du monde*. Constante référence à la réalité, le théâtre est un entrelacement des allusions, des ressemblances, des travestissements, des doubles. Cette co-existence de la métonymie et la métaphore, qui est au cœur du fait théâtral, crée une remarquable complication : l'étrangeté y est familière, la familiarité est étrange. Le théâtre est un jeu *du même qui n'est pas le même*. « Le dédoublement / redoublement du monde » est l'essence de la théâtralité⁶⁸. De surcroît, les fantômes au théâtre figureraient en quelque sorte nos doubles. Et ce malgré le fait qu'ils nous reviennent directement de l'au-delà. Après tout, comme le remarque dans son ouvrage J.-C. Schmitt, « les morts n'ont pas d'autre existence que celle que les vivants imaginent pour eux. »⁶⁹. C'est donc nous qui créons nos fantômes. C'est nous qui leur transmettons nos idées, nos croyances, nos ambitions, nos angoisses enfin. Toutefois, le fantôme n'est pas une fidèle copie de l'homme. Il demeure bel et bien *ce même qui n'est pas le même*. Nous pensons précisément que le fantôme trahirait la tension entre ce que

⁶⁶ STRINDBERG, A., *op. cit.*, pp. 37-38.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁶⁸ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, pp. 1615-1616.

⁶⁹ SCHMITT, J.-C., *op. cit.*, p. 14.

l'homme *est* et ce qu'il *pourrait* être. Comme si le conditionnel devenait l'indicatif. Comme si l'impossible se réalisait.

Assurément, nous n'avons pas eu d'ambition d'englober dans ce travail toutes les caractéristiques attribuées par l'imaginaire des hommes au fantôme. Il nous a paru cependant tentant d'envisager, dans les pièces étudiées, le sens *métaphorique* des figures fantomales. Suite à cette étude, nous aurions tendance à croire qu'à travers le fantôme, l'homme, ambitionnerait, d'une part, *sa divinisation*, de l'autre - *conjurera sa descente aux enfers*. Puisque l'homme souhaite appréhender la suprême vérité, il rêve de l'initiation d'un fantôme. Puisqu'il est faible et pécheur, à travers le fantôme, il réalise son auto-punition. Puisqu'il n'est pas libre et souffre, il invente des morts-vivants en proie à la douloureuse existence. Puisqu'il craint d'être englouti par ses défauts et perdre sa personnalité, il crée des quasi-monstres qui n'auraient rien de l'humain.

2.1. Figures du surhumain

L'homme de tout temps assigne au fantôme les fonctions d'un être plus savant, plus puissant, plus habile, autrement dit, d'un être supérieur. Du coup, le fantôme représente pour l'homme une certaine autorité. A croire Jean-Claude Schmitt, au Moyen Âge, par exemple, la voix d'outre-tombe était par essence « la voix d'autorité »⁷⁰. On sait par ailleurs que dans la Grèce ancienne, les morts, porteurs de la vérité cachée, voisinaient, de par leur connaissance, les dieux. Il est à noter que cette divinité du défunt avait en Grèce une double dimension : le mort qui détenait la vérité suprême était adulé par les vivants, certes, mais il n'en restait pas pour eux moins redoutable. Cette ambivalence était, paraît-il, inscrite dans les rapports des Grecs à Gorgô (la Gorgone). Dans la face de Gorgô s'opérait, d'après Jean-Pierre Vernant, « un effet de dédoublement » : « dans le face à face de la frontalité, l'homme s'établit en position de symétrie par rapport au dieu ; il se maintient toujours dans son axe ; cette réciprocité implique à la fois dualité – l'homme et le dieu qui se font face – et inséparabilité, voire identification »⁷¹. L'homme se projette ainsi dans Gorgô, mais la fascination de Gorgô est terrifiante, car elle incarne, selon Vernant, l'altérité la plus extrême – celle du monde

⁷⁰ *Ibid.*, p. 229.

⁷¹ VERNANT, P., *op. cit.*, p. 80.

des morts qu'aucun vivant ne peut approcher, et à laquelle on s'identifie en devenant pierre.

Le fantôme, figure essentiellement ambivalente, dépassant l'identification à l'humain, suscite à la fois l'admiration et la peur, la fascination et l'effroi sacré. L'ambivalence du fantôme fait également de lui un idéal moyen de vengeance.

2.1.1. Double initié

« *They have more in them than mortal knowledge* »⁷², - dit Macbeth des sorcières dans la lettre à Lady Macbeth. Les sorcières, ces créations de l'altérité surhumaine, « things » comme les appelle Banquo, elles en savent donc plus que les mortels, elles disposent précisément d'un suprême savoir de la mort. C'est donc de la confrontation à ce savoir, provenant d'un ailleurs lointain, que vient le déchirement de Macbeth. Cet ailleurs inaccessible qu'incarnent les sorcières, « territoire de la mort ou de la chasse sauvage et de la folie meurtrière, il est aussi l'espace de l'initiation, région d'un savoir qui n'est pas accessible à tous »⁷³. Le surhumain, puissant et initié, est évidemment fascinant pour les mortels. La rencontre avec les sorcières frappe Macbeth d'un profond étonnement : « *I stood rapt in the wonder of it* »⁷⁴. Je restais immobile, capturé par la merveille de cela. Notons cependant que dans ce savoir surnaturel des sorcières s'articulent aussi bien la prophétie que les obscures désirs de Macbeth, jusqu'alors gardés dans son for intérieur : « *Let not light see my black and deep desires.* » « Que la clarté ne puisse voir mes désirs profonds et noirs »⁷⁵. « *Full o'th milk of human kindness* », « plein de lait de la tendresse humaine »⁷⁶ au début, Macbeth devient suite à son étrange initiation cet « homme hardi, qui ose regarder ce qui pourrait épouvanter le diable » - « *that dare look on which might appal the devil* »⁷⁷. Avec l'aide des forces surhumaines, il acquiert lui aussi une grandeur surhumaine. Le mal qu'il

⁷² SHAKESPEARE, *op. cit.*, p. 78.

⁷³ BORIE, M., *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴ SHAKESPEARE, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 172-173.

incarne est grandiose. « Il pousse plus avant, en surmontant le torrent de sang qu'il a choisi de franchir »⁷⁸.

Ce savoir surnaturel demeure probablement la première propriété du fantôme. Chez Eschyle, par exemple, le savoir du défunt roi Darius est bien la raison pour laquelle il est évoqué par le Chœur. On remarque, par ailleurs, que le défunt est constamment comparé aux dieux : « le vieux roi tout-puissant, bienfaisant, invincible, Darios égal aux dieux »⁷⁹. La sage modération de Darius est opposée dans la pièce à la folle témérité de Xerxès. « Allons, amis, entonner sur ces libations aux morts des hymnes favorables et évoquer le dieu Darios »⁸⁰. De son vivant, Darius menait déjà « la vie heureuse d'un dieu », mais avec la mort, il a définitivement surpassé l'humain. Son savoir surhumain s'en suit : « Allons, divinités sacrées des enfers [...], envoyez du sein de la terre à la lumière l'âme de Darios ; car si, mieux que nous, il sait un remède à nos maux, seul d'entre les mortels il peut en révéler le terme »⁸¹. Remarquons cependant que la figure du défunt-dieu ne serait pas dépourvue d'une certaine ambivalence. Adoré par les Perses, Darius leur inspire en même temps une horreur du surhumain. La seule évocation de son nom remplit d'effroi la Reine, son épouse : « Un cri retentit à mes oreilles, qui n'est pas fait pour me guérir, tellement mon âme est abattue par la crainte du malheur ! »⁸². Dans la nature du roi défunt, les Perses semblent voir autant du divin que du démoniaque : « Allons, toi, terre, et vous, les autres princes des morts, laissez venir de vos demeures ce démon glorieux, ce dieu des Perses que Suse a vu naître »⁸³. Indigné par le comportement de Xerxès, Darius donne à son peuple des mortels la leçon de l'humilité : « Mortel, il pensait, l'imprudent, triompher de tous ces dieux et particulièrement de Poséidon »⁸⁴. Personne d'autre à part Darius, ce mi-vivant, mi-ombre, mi-dieu, mi-démon, n'est donc capable d'expliquer au Chœur la raison des malheurs que les dieux « ont déchaîné sur les Perses ».

Contrairement aux défunts, le vivant est faible et ignorant. Non seulement il ne sait pas ce qu'est la mort, il apparaît, qu'il ignore complètement ce qu'est la vie. « Quelqu'un sait-il où nous sommes ? », « Vous ne savez pas où nous sommes. » « Il

⁷⁸ *Ibid.*, p. 29 (préface).

⁷⁹ ESCHYLE, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

faudrait savoir où nous sommes ! » - répètent sans cesse les pauvres aveugles de Maeterlinck⁸⁵. Les connaissances de l'homme étant en effet limitées, « aveugle », il mène son existence. Pourtant ne pas comprendre, ne pas « voir », le sens de la vie ne l'empêche point de continuer à vivre. A vivre ? Ou à attendre la mort ? « Nous savons, à peu près, tout ce qu'il faut savoir ; causons un peu, en attendant le retour du prêtre »⁸⁶. Ils attendent le prêtre qui est déjà là, assis mort à côté d'eux. Les yeux du mort, d'ailleurs, marquent encore les traces de la douloureuse existence : « ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes »⁸⁷. Il semble peu probable qu'avec de tels yeux le prêtre ait été beaucoup plus voyant que les aveugles. Significatif serait dans ce contexte le fait que seul le Vieil Aveugle, dont la fin approche en quelque sorte, saisit la présence du prêtre comme proximité de la mort : « Quelque chose a passé entre le ciel et nous ! », « Il y a encore autre chose... Je suis sûr qu'il y encore autre chose... Ce n'est pas de cela seul que j'ai peur »⁸⁸. Le Vieil Aveugle disposerait déjà de voyance fantomale, voyance de celui qui possède déjà en quelque sorte de l'expérience des ténèbres : « Nous avons beau nous toucher des deux mains ; les yeux en savent plus que les mains »⁸⁹. Le pressentiment de la mort voisine donc le savoir suprême du fantôme. La sensibilité à l'extrême de ceux qui sont envahis par ce pressentiment n'est pas une faculté d'un homme ordinaire. La princesse Maleine, à la veille de l'assassinat, tremble autant que son chien : « Mais je ne t'ai jamais vu trembler ainsi ! [...] Y a-t-il quelqu'un dans la chambre ? [...] Il y a quelque chose dans ma chambre ! – Je vais mourir si l'on me laisse ici ! [...] Mon Dieu ! mon dieu ! mon cœur va mourir »⁹⁰.

2.1.2. Double vengeur

L'image du fantôme-vengeur paraît également prendre corps à partir de la même idée – opposant la puissance des ténèbres à l'ignorance des mortels. Les Dieux de la Grèce antique veillaient jalousement à ce que les hommes ne soient pas leurs rivaux et, naturellement, ils punissaient les plus présomptueux. Darius qualifie de folie l'excès de

⁸⁵ MAETERLINCK, M., *Les Aveugles*, cit., pp. 250, 254, 263.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 262, 278.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁹⁰ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, cit., pp. 196-198.

témérité chez Xerxès : « N'est-ce pas là une maladie de l'esprit qui a frappé mon enfant ? »⁹¹. Ambitionner l'égalité aux dieux ne passe pas impunément. « Zeus est là pour châtier les pensées trop superbes, dont il demande un compte sévère »⁹². Les dieux étant offensés par l'insolente audace de Xerxès, la défaite de son armée sera leur vengeance. Ceci se trouve confirmé par le récit du Messenger : « La cause première de tout le désastre, reine, c'est un génie vengeur ou un démon méchant venu je ne sais pas d'où »⁹³. L'excès d'appétence mène ainsi à la perdition.

On remarque pourtant que bien souvent l'homme est parfaitement conscient et de ses prétentions, et de leurs conséquences. Il ose malgré tout, quitte à être envahi de remords par la suite. « Quand on court de soi-même à sa perte, - dit le fantôme de Darius, - les dieux y mettent la main aussi »⁹⁴. Rappelons-nous que les Érynnies, figures liées dans l'imaginaire des Grecs aux visions nocturnes, les vengeresses du meurtre, symbolisaient avant tout « l'âme torturée »⁹⁵. Les Sorcières de *Macbeth*, chez qui se retrouvent réunis les traits des Érynnies et des trois Parques, prédisant l'avenir, ne seraient-elle pas, après tout, qu'une hallucination, qu'une vision cauchemardesque de Macbeth ? La matérialisation de ses noirs désirs ? Si c'est comme ça, et les sorcières, qui poussent Macbeth au meurtre et lui torturent l'esprit par la suite, n'existent que dans sa conscience, il faudrait alors parler non pas de la vengeance, mais des tiraillements d'une punition intérieure. Nous songeons à ce propos à *The Mirror for Magistrates*, phénomène littéraire qui figurait comme une source d'inspiration du théâtre élisabéthain⁹⁶. De cette oeuvre où se lamentaient les spectres de princes punis par le Dieu pour leurs crimes, il se dégageait, pour les contemporains de Shakespeare, non seulement l'idée de la justice tragique, mais aussi et surtout celle de la responsabilité de l'homme pour son destin. Les fantômes-vengeurs de Macbeth pourraient désormais figurer la prise de conscience de sa culpabilité. J.-P. Vernant parle dans son ouvrage de « l'ambivalence des termes comme *alástōr*, *miástōr*, *alitēiros* qui s'appliquent à la fois au fantôme de celui qui, ayant péri de mort violente, poursuit son meurtrier de sa vengeance et au criminel qui fait l'objet de cette poursuite. Une même puissance

⁹¹ ESCHYLE, *op. cit.*, p. 61.

⁹² *Ibid.*, p. 63.

⁹³ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁵ SHAKESPEARE, *op. cit.*, p. 29 (préface).

⁹⁶ Cf. FLUCHERE, H, *Théâtre Elisabéthain*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.

démoniaque de la terreur les englobe tous les deux, les soudant l'un à l'autre »⁹⁷. Le spectre de Banquo, visible pour le seul Macbeth, a été interprété par Lady Macbeth comme précisément hallucination de la peur. Il semble qu'on pourrait presque ajouter : et des remords aussi. Car les remords de Macbeth sont immédiats : « *To know my deed, 'twere best not know myself.* » - « *Voir mon action, mieux vaudrait ne pas moi-même me voir* »⁹⁸. Plus tard, les remords de Macbeth se transforment en une insoutenable souffrance, un vrai déchirement. Et il commence à envier le calme de la mort :

Ere we will eat our meal in fear, and sleep
In the affliction of these terrible dreams
That shake us nightly : better be with the dead,
Whom we, to gain our peace, have sent to peace,
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy. »
« Plutôt que nous mangeant dans la crainte et dormant
Sous le tourment de ses terrible rêves
Qui la nuit nous secouent : mieux d'être avec les morts
Que nous, pour gagner notre paix,
Nous envoyâmes à la paix
Qu'être couchés sur la torture de l'esprit
En furieuse folie⁹⁹.

Les coups à la porte dans *Macbeth*, mais aussi dans *La princesse Maleine*, seraient-ils des coups de conscience des assassins ? L'explication des visions surnaturelles par des remords semble aussi défendable dans la pièce de Maeterlinck. Nous nous apercevons que bien avant l'assassinat de la princesse Maleine, ses futurs assassins, Anne et le Roi, ainsi que les gens qui se révèlent incapables de prévenir le danger, reconnaissent déjà en princesse des traits d'un fantôme : « ANNE : Elle me semble un peu pâle déjà. L'air des marais est très pernicieux »¹⁰⁰. « HJALMAR : Tu es pâle, rentrons ! »¹⁰¹. « ANNE : Maleine m'a l'air un peu malade. Il faudra la

⁹⁷ VERNANT, P., *op. cit.*, p. 63.

⁹⁸ SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 156-157.

¹⁰⁰ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, cit., p. 169.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

soigner. LA NOURRICE : Elle est un peu pâle, Madame »¹⁰². « LE ROI : Mon Dieu ! mon Dieu ! comme elle est pâle ! »¹⁰³. Le Roi, d'ailleurs, craignant le pire préférerait, tout comme Macbeth, se retrouver parmi les morts : « Mon Dieu, mon Dieu ! Je voudrais être ailleurs ! je voudrais pouvoir dormir jusqu'à la fin du mois et ce que je serais heureux de mourir ! »¹⁰⁴. Le meurtre accompli, le Roi ressemble lui-même à un fantôme : « LA NOURRICE : on dirait que le roi est tombé dans la neige. [...] HJALMAR : Elle a raison ; vos cheveux me semblent tout blancs. Est-ce un effet de la lumière ? »¹⁰⁵.

Cette ambiguïté de vengeance/auto-vengeance est inscrite, d'ailleurs, dans le mutisme du spectre que nous avons déjà évoqué ci-avant : le fantôme de Banquo, chez Shakespeare, mais aussi la Laitière et le Consul dans *La Sonate des spectres* de Strindberg, restent parfaitement silencieuses lors de leurs apparitions. Dès lors, la seule chose qui puisse témoigner de la *réalité* du fantôme reste sa présence, mais la présence du fantôme est indécidable.

L'apparition « fantomale » du fils, dans *Les revenants* d'Ibsen, pourrait sans doute symboliser non seulement le retour des défauts du père, mais aussi celui des *remords* de la mère. En accusant son mari, Madame Alving se sent en même temps coupable de sa dégradation : « Ton père n'a jamais pu exprimer la joie qu'il avait en lui. Et moi, je n'apportais aucune sérénité à son foyer...J'avais reçu quelques renseignements où il ne s'agissait que de devoirs. [...] Je crains d'avoir rendu la maison insupportable à ton pauvre père, Oswald »¹⁰⁶. Elle se dit vouloir le plus au monde faire éviter à Oswald la répétition du sort de son père. Pour cela, elle le renvoie à l'étranger : « Et c'est ce qu'il adviendrait de toi si tu restais ici »¹⁰⁷. Or, au moment où elle pense que le pire ait passé et qu'Oswald soit sauvé, il se révèle la « terrible maladie » d'Oswald, « cette maladie, que j'ai reçue en héritage »¹⁰⁸, le tourmentant avec des remords et des angoisses mortelles. Cette maladie, symboliserait-elle la vengeance de la part du père ou plutôt la prise de conscience de sa culpabilité par la mère ?

¹⁰² *Ibid.*, p. 175.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰⁵ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, cit., pp. 244-245.

¹⁰⁶ IBSEN, H., *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

2.2. Figures de dégradation

Nous venons donc de voir à travers ces quelques exemples, comment par le truchement du fantôme l'homme tentait de figurer au théâtre sa divinisation. Il semble pourtant qu'un vrai double devrait incarner, d'une manière ou d'une autre, ce qu'il y a en nous de foncièrement humain. Au Moyen Âge, par exemple, d'après le témoignage de J.-C. Schmitt « les récits de revenants concentrent toute leur attention sur le statut du défunt, qui est un homme ordinaire »¹⁰⁹. Il apparaît néanmoins que le fantôme, ce *même qui n'est pas le même*, ne saurait pas rester au théâtre dans une position neutre d'un homme ordinaire. Tout en figurant le double de l'homme, le fantôme nous semble explorer plutôt *les extrêmes de l'humain*. L'identification du fantôme à l'humain est contradictoire et ambivalente : s'il n'est pas Dieu, il devient Diable. La divinisation de l'homme serait donc opposée à sa dégradation.

2.2.1. Double possédé

Lorsque Macbeth, après s'être imprégné du mal à la rencontre avec les sorcières, atteint finalement une force diabolique, ou lorsque Lady Macbeth, femme possédée d'une mauvaise passion, demande aux esprits de la combler « de la pire cruauté », ils dépassent les capacités humaines et par là même ils rivalisent avec le monde surnaturel. Et l'espace de cette pièce de Shakespeare ne contient donc quasiment pas de références au réel. Le Mal qu'incarnent Macbeth et sa femme, se révèle superbement irréel : « *Macbeth*, ce n'est pas l'ombre, c'est la nuit. Le mal n'y est pas relatif, mais absolu »¹¹⁰. Dès lors, la pièce acquiert expressément une dimension du merveilleux et la célébration du démoniaque dans l'homme est explicite dans *Macbeth*. Nous avons pu voir toutefois que dans d'autres pièces cette thématique de la possession démoniaque se retrouvait moins nettement indiquée, mais elle n'était pas pour autant moins terrifiante. Car ouvertement exprimé, le merveilleux relève de l'invraisemblable et provoque la dénégation, tandis que le mal obscur, implicite, qu'on ne voit pas, mais qu'on ressent seulement, ce type de mal serait, à notre sens, beaucoup plus troublant.

¹⁰⁹ SCHMITT, J.-C., *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁰ SHAKESPEARE, *op. cit.*, pp. 114-115 (préface).

On notera que, chez Strindberg et Ibsen, la possession démoniaque se retrouve suggérée notamment par l'attribution aux personnages de traits caractéristiques du diable. Or la référence ne se lisant pas toujours clairement, un certain indéfinissable de l'humain et du démoniaque marquerait leurs récits. Lorsque Johansson, le domestique du directeur Hummel de *La Sonate des spectres*, en présentant son patron, dit : « ce petit boiteux a été un Don Juan »¹¹¹, nous percevons une allusion à l'handicap du diable. « Ce Dieu qui jalouse celui qui le réjouit »¹¹², serait en effet le boiteux le plus connu. Cependant le symbole du boiteux ne serait pas dépourvu d'une certaine ambiguïté. Il est vrai que la perte de l'intégrité physique est le plus souvent considéré comme le prix qui doit être payé pour la connaissance surhumaine et le pouvoir qu'elle confère au boiteux – d'où la référence au Diable, le rival infirme du Dieu, - en même temps, « boiter, du point de vue symbolique, signifie un défaut spirituel »¹¹³. Deux antinomies se réunissent ainsi dans ce symbole : la force du diable et la faiblesse humaine. Dès lors, nous ne pouvons pas dire avec certitude si Engstrand, le menuisier *des Revenants* d'Ibsen, boiteux lui aussi, est un monstre, portant le désir incestueux, ou un pauvre malheureux, souffrant du manque d'affection de la part de sa fille. Quant au personnage de Hummel, sa figure semble encore moins compréhensible.

L'étrangeté du vieux Hummel provoque les questions de l'Étudiant soupçonnant sa folie : « L'ÉTUDIANT : Ecoutez – dites-moi d'abord ! qui est le patron ? JOHANSSON : Ah ! Il a tant de choses, il a tout été – L'ÉTUDIANT : Est-ce qu'il a toute sa tête ? »¹¹⁴. Le démoniaque de Hummel se révèle probablement aussi dans son désir de dominer : « Il veut dominer... Toute la journée il se promène sur son char comme le dieu Thor... », ou bien dans son côté malicieux : « Oh, il est rusé, il arrive à faire partir les femmes, quand il en a assez d'elles. », ou enfin dans l'insolence avec laquelle il se mêle des affaires d'autrui. Cette dernière se retrouve liée dans la pièce aux qualités surnaturelles de Hummel : « il pénètre aussi par effraction dans les maisons, se glisse par les fenêtres, saccage le destin des hommes, tue ses ennemis et ne pardonne jamais »¹¹⁵. Par ailleurs, Hummel aime jouer sur les faiblesses des hommes pour les mettre à son service : « JOHANSSON : ...Moi, il m'a littéralement dérobé des mains de

¹¹¹ STRINDBERG, A., *op. cit.*, p. 31.

¹¹² CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A., *op. cit.*, p. 137.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ STRINDBERG, A., *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

la justice... j'avais fait une bêtise, hum ; il était le seul à le savoir ; au lieu de me faire arrêter, il a fait de moi son esclave »¹¹⁶. S'adressant à l'Etudiant, Hummel dit : « Je peux ouvrir les portes et les cœurs, pourvu que ma volonté dispose d'un bras... Servez-moi, et vous régnerez... ». En retour à ces propos de la séduction diabolique, l'Etudiant demande : « C'est un pacte ? Dois-je vendre mon âme ? »¹¹⁷.

Pourtant par moments Hummel se montre très faible, très humain. Sa capacité de « rentrer par les fenêtres », dont parle Johansson, est mise en doute par son infirmité physique. Si le Diable boite, Hummel se retrouve à la fin de sa vie dans un fauteuil roulant : « Vous me voyez infirme, certains disent que c'est de ma propre faute, d'autres incriminent mes parents, personnellement, je pense plutôt que c'est à cause de la vie elle-même avec ses embûches, car lorsqu'on évite un piège c'est pour tomber dans un autre. Quoi qu'il en soit, je ne peux pas monter les escaliers, ni tirer les sonnettes, c'est pourquoi je vous dis : aidez-moi ! »¹¹⁸. Dans le pressentiment de la mort, « je vais bientôt mourir, je le sais » se trouve, il est vrai, sa suprême connaissance. Cependant ce pressentiment le pousse à se plaindre tout comme un simple mortel : « Ne me quittez pas, je suis fatigué, je suis seul... »¹¹⁹. Le directeur Hummel figure dès lors une ambivalence bien fantomale, au cœur de laquelle se trouve l'indécidable entre l'humain et le démoniaque.

Dans *Les Revenants*, à travers la question de l'hérédité Ibsen a également développé ce même thème de la possession. C'est le père qui a pris la possession du fils vivant. La possession héréditaire, ce poids des morts sur les vivants, se révèle ici comme le symbole de ce que Maeterlinck, en parlant des drames d'Ibsen, a qualifié de « mal de conscience exceptionnelle »¹²⁰. Cette « maladie » ayant été celle du père, aujourd'hui c'est à Oswald de souffrir en proie à « ces tourments, ces remords... cette mortelle angoisse »¹²¹. « S'il ne s'agissait que d'une maladie mortelle ordinaire ! » - dit-il saisi d'« une indicible horreur ». Il apparaît donc que ce n'est pas le cas et suite à cette possession Oswald se dégrade, devient « plus faible qu'un enfant, impotent, misérable,

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰ MAETERLINCK, M., *La Princesse Maleine*, cit., p. 301.

¹²¹ IBSEN, H., *op. cit.*, p. 44.

sans espoir... sans salut possible... »¹²². Et à la fin de la pièce c'est la folie qui perce. Il faudrait toutefois remarquer que cette possession des vivants par des revenants saurait également caractériser l'état des autres personnages : « MADAME ALVING : Si je suis ainsi troublée, c'est qu'il y a comme un monde de revenants dont je sens quelque chose en moi, dont je ne me déferai jamais [...] Je croirais presque, pasteur, que nous sommes tous des revenants. Ce n'est pas seulement le sang de nos parents qui coule en nous, c'est comme une idée détruite, une croyance morte. Elle ne vit pas, mais elle n'en est pas moins là, au fond de nous, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer ». Cet état de mal-être des héros a pour cause, chez Ibsen, cette éternelle hypocrisie bigote, qu'impose aux gens l'église. Le but du Pasteur semble précisément d'interdire à ses paroissiens d'être heureux. Omniprésent dans la pièce, le Pasteur professe généreusement ses idées préconçues : « chercher le bonheur dans cette vie, c'est là le véritable esprit de rébellion. Quel droit avons-nous au bonheur ? Nous devons faire notre devoir, madame »¹²³. La vie malheureuse est enseignée dans la société comme le seul moyen d'existence, digne de l'homme : « OSWALD : Ici, on nous apprend à regarder le travail comme un fléau de Dieu, une punition de nos péchés, et la vie comme une chose misérable dont nous ne pouvons jamais être délivrés assez tôt. MADAME ALVING : Une vallée de larmes, oui »¹²⁴. Somme toute, c'est le Pasteur qui serait, avec ses idées misanthropes, le premier possédé.

2.2.2. Double robotisé

Rappelons-nous une curieuse injonction que donne à Madame Alving le Pasteur, plus préoccupé par la réputation de ses paroissiens que par leur bonheur : « Mais il ne faut pas en parler, Madame Alving. Il est préférable de taire ce qu'on pense et ce qu'on lit entre ses quatre murs »¹²⁵. La possession par des revenants est un grand secret qui ne doit jamais être dévoilé. (De surcroît, on dirait que tous *les fantômes* doivent rester à *la maison*.) Or, comme le dit Strindberg dans *La Sonate des spectres*, « Quand on garde trop longtemps le silence il se forme des eaux stagnantes et croupissantes »¹²⁶. En

¹²² *Ibid.*, pp. 56-57.

¹²³ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁶ STRINDBERG, A., *op. cit.*, p. 38.

gardant leurs fantômes enfermés trop longtemps, les hommes finissent par ressembler eux-mêmes aux fantômes.

Chez Strindberg, ce thème de l'incarcération entre quatre murs trouve son traitement bien grotesque. Il se révèle notamment dans l'enfermement dans le placard de la maîtresse de maison – Momie : « Mais elle est cinglée ; elle reste assise dans une penderie, parce que ses yeux ne supportent pas la lumière... Elle là-dedans... »¹²⁷. Et les hommes qui habitent la maison ne ressemblent que de très loin aux hommes ordinaires : « JOHANSSON : ...ce sont des gens curieux, hein ? BENGTSSON : Ou-oui, peu ordinaires, je dirais »¹²⁸. Leur altérité est d'emblée explicitée sous le nom de *spectres* : « JOHANSSON : Pourquoi souper des spectres ? BENGTSSON : Parce qu'ils ont l'air des spectres »¹²⁹. De plus, cette maisonnée des spectres a comme maîtresse de maison une *Momie*. Le personnage de Momie serait bien, à notre sens, celui du « mourant de l'avant ». Non seulement elle choisit l'obscurité de la mort en fuyant la lumière dans sa penderie, elle mime par ailleurs la folie en se prenant pour un perroquet – ce double de l'homme qui répète bêtement ses paroles. L'autre double de la Momie est sa statue. Là, émerge, chez Strindberg, la référence à l'inanimé. Toutes deux, statue de pierre et Momie, manquent horriblement de vie. L'étonnement de Johansson face à toutes ces étrangetés surnaturelles est grand :

J'en ai vu des choses, mais ça jamais ! » - dit Johansson stupéfait. Bengtsson en donne une explication bien terrestre : « Voyez-vous, - quand une maison vieillit, elle moisit, et quand les gens restent trop longtemps ensemble à se faire souffrir, ils deviennent fous. Cette maîtresse de maison [...] cette momie, ça fait quarante ans qu'elle est là – le même mari, les mêmes meubles, la même famille, les même amis... »¹³⁰.

Notons que dans cette maison, si étrange qu'ordinaire, les gens ne communiquent guère. Ils gardent quasiment le silence des fantômes : « Dites-moi ! Pourquoi vos parents restent-ils assis là-bas en silence, sans dire un mot ? »¹³¹. La vie dans la maison n'est plus une vie, mais plutôt une perpétuelle souffrance. Les hommes ne sont plus des hommes, mais plutôt des fantômes robotisés, exerçant quotidiennement

¹²⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹³¹ *Ibid.*, p. 68.

avec une incroyable patience les mêmes actions dépourvues de tout sens. « D'abord les efforts, - dit la Jeune fille - les efforts pour éloigner de nous les saletés de la vie »¹³². Tous ses efforts pour ranger la maison (au sens propre et figuré) se retrouvent cependant parfaitement vains. Et si l'Etudiant croit que la vie est «le plus grand des bonheurs », la Jeune fille n'est guère sûre qu'elle « mérite tant de peine »¹³³.

Cette « robotisation » des personnages de *La Sonate des spectres* de Strindberg, de même que l'immobilité, annoncée dans *les Aveugles* de Maeterlinck, se retrouvent encore plus exacerbées dans la pièce de Philippe Minyana *La Maison des Morts*. Cette pièce offre également une vision de l'enfermement entre les murs d'une maison. Pourtant la vision de la maison, chez Minyana, serait probablement la plus amère de celles que nous avons envisagées jusqu'à présent. Car la maisonnée s'y retrouve complètement déshumanisée. D'emblée, *La Maison des Morts* est proposée comme une « pièce pour acteurs et marionnettes ». Son grotesque Prologue, où est reconstituée à plusieurs reprises la mise à mort du mannequin, est destiné sans doute à banaliser l'horreur de la vie, à en faire une chose *habituelle*. La pièce comporte l'histoire de la souffrance de la Femme à la natte, qui serait pour ainsi dire le corollaire de la douloureuse existence. En parallèle, la souffrance demeure ici le sort de tous les personnages : « ...j'ai compris alors de façon irrévocable que mon existence allait être propre et ordinaire Et je m'en suis réjouie »¹³⁴. Leur existence ne sera rien d'autre que l'attente de la mort qui est déjà la mort avant l'heure. C'est précisément la mort qui se fait voir à travers leurs figures tragiques et explicitement dépersonnalisées. Le sens de la dégradation des personnages passe de la catégorie morale et devient expressément la dégradation physique. L'anonymat caractérise la plupart de leurs prénoms : La Femme à la natte, La Dame à la petite voix, L'Homme aux cannes, l'Homme pauvre, L'Homme habillé en dame, Vieilles 1, 2, 3, etc. Leurs mouvements sont mécaniques, privés d'une apparente motivation. Leurs échanges conversationnels sont elliptiques et remplis de malentendus. Des immobiles, des infirmes, des unijambistes, des malades, des fous, ayant l'aspect de cadavres ou des cadavres même, ils sont tous des fantômes n'appartenant qu'à moitié au monde des vivants. La religion perd dans ce contexte toute actualité : « Pas d'air cucul mes chéries de quoi est faite la créature du Bon Dieu si ce

¹³² *Ibid.*, p. 68.

¹³³ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁴ MINYANA, Ph., *op. cit.*, p. 83.

n'est d'amertume »¹³⁵. Quant aux créatures humaines, elles se retrouvent alors « fabriquées » d'un matériau encore moins noble : « sous le regard de Dieu... Nous voici ainsi que deux gros tas de merde... »¹³⁶. « Comment faire le deuil de sa mère vivante ? » - demande le fils de la Femme à la natte. Finalement, ne supportant plus cette ignoble existence des fantômes vivants, il supplie sa mère de le tuer. Elle le fait, en invoquant dans le vide, tout comme les aveugles de Maeterlinck, « ayez pitié ayez pitié »¹³⁷, pour tout de suite après poursuivre obstinément son attente : «...j'attends sans rien faire d'autre qu'attendre qu'un jour oubliée on la trouve calme sans vie sur sa chaise depuis combien de temps sans vie partie vers les anges des cieux mais un deux les deux mouvements un deux Et elle se balance encore »¹³⁸.

La métaphore du fantôme comme double de l'homme se retrouve ainsi complexe et antinomique. Figurant de vrais morts de l'au-delà, elle peut également symboliser des vivants en manque de vie, ceux que l'on appelle après Beckett « les mourants de l'avant ». Par là même, le fantôme-double se révèle susceptible de traduire aussi bien la divinisation de l'homme que sa dégradation morale et physique.

Conclusion

L'étude des figures des fantômes au théâtre a montré que le fantôme, cette icône du fantastique, ou bien cet élément par excellence du « fantastique institutionnel », était en même temps largement présent sur la scène théâtrale. Le mystère du fantôme, inscrit dans sa nature indécidable, saurait satisfaire non seulement à l'« impossible est pourtant là » du fantastique, mais aussi à la complexité de la rhétorique du théâtre.

Le fantôme est le double qui est en même temps l'autre, le même qui n'est pas le même. De par cette nature de l'*alter ego*, le fantôme reflète superbement l'essence même du fait théâtral, qui faisant référence à une altérité imite tout autant le monde réel.

Dans les pièces que nous avons analysées, les figures des fantômes ont été liées, sur le plan métonymique, à la mort physique, d'une part, et à sa présence métaphysique dans la vie, de l'autre. Par ailleurs, sur le plan métaphorique, les fantômes ont pu

¹³⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 95.

symboliser la divinisation de l'homme, de même que sa dégradation. Dans tous les cas, la figure du fantôme restait mystérieuse et ambivalente, sa nature relevait de l'indécidable. Comme l'a dit Roger Bozzetto au sujet du fantôme : « On sait qui fait retour, mais on ne sait pas quoi »¹³⁹. Dans le même temps, nous avons pu voir que la figure du fantôme était essentiellement effrayante. Depuis toujours les revenants, ces créatures surhumaines, communiquaient aux vivants un sentiment d'horreur, même lorsque leur nature était définie comme merveilleuse et donc invraisemblable. A ce sujet, nous pourrions nous rappeler, d'ailleurs, ce fameux : « Croyez-vous aux fantômes ? – Non, mais j'en ai peur »¹⁴⁰. Il semblerait pourtant que le fantôme saurait être encore plus effrayant, lorsque sa nature cesserait d'être surhumaine *a priori* et la référence aux horreurs de *ce* monde deviendrait plus perceptible.

Dès lors, dans nos ultérieures recherches, il apparaît intéressant d'explorer entre autres cette faculté du fantôme à produire l'effet de peur et d'angoisse et de vérifier si, au théâtre, le fantôme disposerait de mêmes moyens de déstabilisation du lecteur / spectateur qu'il utilise dans le cadre du fantastique.

¹³⁹ BOZZETTO, R., *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁰ VAX, L., *op. cit.*, p. 159.

Bibliographie

- ADAMOV, Arthur, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, collection « Pratique du théâtre », 1964.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1964.
- BANNOUR, Wanda, *Meyerhold, Un saltimbanque de génie*, Paris, La Différence, 1996.
- BERGEZ, Daniel, GERAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan / VUEF, 2001.
- BORIE, Monique, *Le fantôme ou Le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, Académie expérimentale des théâtres, 1997.
- BOZZETTO, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, collection « Regards sur le fantastique », 2001.
- BROOK, Peter, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- CAILLOIS, Roger,
 - *Au cœur du fantastique*, in *Cohérences aventureuses*, « Idées », 1976.
 - *Fantastique*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.
 - *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 1950.
- CHAILLEY, Jacques, JOUAN, François, *Le théâtre en Grèce antique*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.
- COMPERE, Gaston, *Maurice Maeterlinck*, Paris, La Manufacture, 1990.
- CORVIN, Michel,
 - (éd.), *Philippe Minyana, ou La Parole visible*, Paris, Editions théâtrales, 2000.
 - *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse / VUEF, 2001.

- DANAN, Joseph, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- DELAUNAY, Alain, *Catharsis*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.
- *Encyclopédie Universalis 2004 – Version 9*, *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM en 6 volumes ; PC ; 10/2003.
- ESCHYLE, *Les Perses*, in Théâtre Complet d'Eschyle, GF Flammarion, 1964.
- FLUCHERE, Henri, *Théâtre Elisabethain*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.
- FOSSE, Jon, *A la fois trois et un*, in *THEATRES*, n°10, Septembre / Octobre, 2003, p. 32-35.
- GOAMARD, Jacques, *Merveilleux*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.
- GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- GUENOUN, Denis, *Lettres au directeur du théâtre*, in *Les Cahiers de l'Egaré*, 1996.
- IBSEN, Henrik, *Les Revenants*, Paris, Actes Sud – Papiers, 1990.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, Paris, Actes Sud – Papiers, 1990.
- *La littérature fantastique*, colloque de Cerisy, collection « Cahiers de l'Hermétisme », Paris, Editions Albin Michel, 1991.
- *Le Robert illustré d'aujourd'hui*, Paris, Editions du Club France Loisirs, 1997.
- MAETERLINCK, Maurice,
 - o *La Princesse Maleine*, in *Serres chaudes*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1983.
 - o *Les Aveugles*, in *Théâtre complet*, présenté par Martine de Rougemont, tome I, Slatkine Reprints, Genève, 1979.
 - o *Préface à l'édition du Théâtre de 1901, parue chez Lacomblez à Bruxelles*, in M. Maeterlinck *Serres chaudes*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1983.
- MINYANA, Philippe,
 - o *Figures familières*, in *THEATRES*, n°10, Septembre / Octobre, 2003, p. 98.
 - o *La maison des morts*, Paris, Editions Théâtrales, 1996.

- OTTO, Rudolf, *Le sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot & Rivages, 2001.
- PRADIER, Jean-Marie, *Théâtre Occidental*, in *Encyclopaedia Universalis*, CD-ROM.
- PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre
 - *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
 - *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, collection « Le Temps du Théâtre », 1989.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants, Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, collection « NRF », 1994.
- SHAKESPEARE, *Macbeth*, Edition bilingue, Traduction de Pierre-Jean Jouve, GF Flammarion, 1993.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, collection « Que sais-je ? », 1990.
- STRINDBERG, August, *Sonate des spectres*, Belval, Circé, 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, 1996.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.
- VERNANT, Pierre, *La mort dans les yeux, Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998.