



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La compassion dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres. Perspectives dramatiques, perspectives critiques

Maria Einman

Université de Tartu, Estonie

maria.einman@gmail.com

Reçu le 01-09-2020 / Évalué le 15-11-2020 / Accepté le 20-12-2020

Résumé

En études théâtrales, la pitié ou la compassion est le plus souvent étudiée en lien avec la catharsis aristotélicienne. Cet article se propose de la considérer comme un phénomène spatial - le mouvement vers l'autre dans la visée de partager sa douleur. On examinera les enjeux de la compassion dans le théâtre français de l'entre-deux-guerres : aussi bien dans les drames de l'époque que dans leur réception critique. Dans les deux cas, le mouvement-vers compassionnel est étroitement lié au regard : dans les drames, l'intervention d'un « troisième personnage » sur le plan de l'imaginaire permet aux protagonistes, aveuglés par le conflit, de se voir et de se comprendre ; tandis que le spectateur, pour arriver à compatir même avec les personnages « peu sympathiques », doit regarder un monde fictionnel depuis une perspective globalisante, en l'acceptant pleinement, dans toute son altérité.

Mots-clés : compassion, théâtre, entre-deux-guerres, imaginaire, réception critique

Compassion in the French theater in the interwar years. Dramatic and critical perspectives

Abstract

In theatrical studies, pity or compassion is most often studied in connection with Aristotelian catharsis. In this article, it is considered as a spatial phenomenon - the movement towards the other with the aim to share his or her pain. I will examine the compassion in the French theater of the interwar period, focusing both on the dramatic works and their critical reception. In both cases, this movement-towards is linked to gaze: in dramas, the intervention of a "third character" on the plan of the imaginary allows the main characters blinded by conflict to see and understand each other; whereas the spectator, in order to be able to sympathize even with unsympathetic characters, must observe the fictional world from a globalizing perspective, fully accepting it in its otherness.

Keywords: compassion, theater, interwar period, imaginary, critical reception

Au fil du XX^e siècle, la pitié ou la compassion¹ semble disparaître progressivement du théâtre. On en aperçoit les premiers signes dans l'œuvre des dramaturges d'« avant-garde » des années 1920-1930, où elle cède sa place à la frayeur et à la violence (Naugrette, 2008 : 88). Cette tendance s'amplifie magistralement, pour des raisons évidentes, après la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, dans l'entre-deux-guerres, il s'agit encore plutôt d'une exception que de la règle. Il est facile de s'en convaincre à la lecture de *La Petite Illustration* (série théâtre), « revue hebdomadaire publiant les pièces nouvelles jouées dans les théâtres de Paris », qui paraît de mars 1913 à août 1914, puis, sans interruption, de mars 1919 à août 1939. Les personnages de ces pièces restent rarement sourds et aveugles face à la souffrance de l'autre, et les spectateurs, à en croire la synthèse des comptes rendus critiques qui accompagne chaque publication, font toujours preuve de sympathie envers les malheureux qu'ils voient sur le plateau.

De ce répertoire aussi vaste que varié - de 1919 à 1939, *La Petite Illustration* publie plus d'un millier de comédies, de drames, de tragédies en prose et en vers, de pièces du Grand-Guignol, etc. - nous avons retenu onze textes des dramaturges connus, peu connus et quasiment méconnus aujourd'hui (dont Jean Anouilh, Jean-Jacques Bernard, Henry Bataille, Claude Soccorsi - se reporter à la bibliographie), uniformément répartis sur l'ensemble de la période, afin de dresser un tableau représentatif de la compassion dans le drame² français de l'entre-deux-guerres, en nous intéressant aussi bien aux personnages qu'à leurs spectateurs. Il ne s'agit pas pour autant d'interroger la compassion en lien avec la catharsis, d'autant plus que le modèle dramaturgique aristotélicien n'a plus cours à l'époque en question, et les dénouements des drames étudiés s'avèrent de fait « anticathartiques » : ils laissent planer l'incertitude par rapport à la résolution du conflit sans permettre l'évacuation des tensions accumulées au sein de l'espace intime du spectateur (qui en reste souvent déçu)³. Il est également possible de définir la compassion comme un phénomène spatial : le *mouvement* vers l'Autre dans la visée de partager sa douleur et d'y remédier, ce mouvement étant déclenché et soutenu par le regard que l'on pose sur le spectacle de la souffrance (Boltanski, 1993 : 29 sq.). Nous nous pencherons d'abord sur les changements que ce mouvement provoque dans le monde fictionnel d'une œuvre dramatique, plus précisément sur le plan de l'imaginaire et au sein des espaces intimes des personnages, afin d'interroger, par la suite, les conditions nécessaires pour que la compassion surgisse chez le spectateur de cette œuvre, car seulement la vue « passive » des souffrances n'y suffit pas. Dans les deux cas de figure, on aura l'occasion de s'en convaincre, c'est le regard *actif*, assurant une communication efficace entre le monde extérieur et l'espace intime, qui s'avère non pas simplement le déclencheur, mais aussi le vecteur et l'instrument même de la compassion.

Regards des personnages

On ne saurait sous-estimer l'importance de l'espace intime dans les drames du corpus. De ce point de vue, ils s'inscrivent bien dans le cadre du « théâtre intime », notion que Jean-Pierre Sarrazac (1989) utilise pour caractériser le drame européen depuis la fin du XIX^e jusqu'à la fin du XX^e siècle, de Maeterlinck et Strindberg à Marguerite Duras. Ce théâtre se déroule principalement « dans une nouvelle sphère, intrapersonnelle et intrasubjective » (*ibid.* : p. 81) et les personnages cherchent à donner en spectacle leur intime, « l'intérieur de l'intérieur ». Il faut toutefois noter que dans la plupart des drames de notre corpus, les tendances mises en lumière par Sarrazac sont beaucoup moins prononcées que chez un Strindberg ou un Tchekhov, car au fond, ils présentent plutôt un greffage curieux des éléments mélodramatiques sur le paradigme naturalo-symboliste, à cette différence près que la dimension transcendante s'y voit remplacée par l'inconscient dans son acception freudienne. En d'autres termes, il s'agit de « drames analytiques » ou d'études des caractères et des passions, qui, dans l'air du temps, revêtent la forme de l'(auto)auscultation de la psyché. L'action se déplace définitivement au sein de l'espace intime des personnages, projeté dans l'espace scénique *via* le discours, et les péripéties externes ne servent qu'à mieux révéler les conflits intérieurs. Par conséquent, ces drames reposent sur la parole et le dialogue (très abondants et parfois verbeux), et l'espace scénique, qui représente souvent le fameux salon bourgeois, se révèle un espace quasiment neutre et immobile qui sert simplement de cadre au dialogue. L'investissement symbolique du versant tangible, du « monde des choses », si l'on reprend la formule de Szondi (2006 : 14), se borne à un petit nombre d'objets signifiants, si ce n'est dans les drames de Jean-Jacques Bernard, sur lesquels nous reviendrons amplement, où le cadre scénique, richement investi par l'imagination des personnages, se voit tantôt hanté par les fantômes du passé, tantôt rempli de douces illusions d'avenir. Les transformations induites par la compassion n'atteignent donc que rarement le plan physique : c'est sur le plan de l'imaginaire qu'elles se manifestent, c'est l'espace intime des personnages, espace de la souffrance, qu'elles concernent.

Pour ce qui est des souffrances des personnages, indépendamment de leur nature particulière, elles se résument à deux causes : la séparation et l'incertitude. La séparation peut être physique ou métaphysique, instaurée par la distance, l'incompréhension ou le secret : elle crée toujours le vide qui engendre l'incertitude, laquelle approfondit la séparation. Ainsi se forme le cercle vicieux que l'on repère à la base de l'ensemble des drames étudiés. Ils se fondent sur la séparation et l'incertitude amoureuses et identitaires qui suscitent de l'inquiétude, de l'anxiété ou, moins souvent, de l'angoisse : les personnages souffrent d'être

séparés de soi-même ou de l'autre⁴, mais plus encore d'être privés de certitude par rapport aux événements, à l'autre et surtout à soi-même. Ils ne savent pas qui ils sont - cette forme d'ignorance se voit cristalliser dans Gaston, amnésique de guerre, du *Voyageur sans bagages* d'Anouilh -, ou ne veulent pas être ce qu'ils sont, comme les protagonistes d'*Un sujet de roman* de Guitry et d'*Orage mystique* de François de Curel, Levaillé et Robert, deux poètes qui, séparés de leur Moi « d'écrivain », ne sont plus capables d'écrire. Or, le plus souvent, les personnages ne savent même pas ce qu'ils veulent et leur rapport à l'autre est aussi troublé et hésitant que le rapport à soi-même. Plusieurs n'arrivent pas à croire l'autre sur sa simple parole, en le soupçonnant de ne pas dire (toute) la vérité - ce manque de confiance fonde le conflit du *Feu qui reprend mal* de Jean-Jacques Bernard et de *La Galerie des glaces* de Bernstein. De surcroît, le monde autour leur paraît, par moments, comme un succédané d'images plutôt qu'un ensemble immuable et cohérent. « [N]ous ne sommes pas [...] chacun de nous est une infinité d'images différentes » (p. 32)⁵, affirme Charles, le protagoniste de *La Galerie des glaces*. « [N]ous sommes... comme dominés par le besoin du mouvement... d'aventures !... [...] Les images se succèdent avec rapidité... Les cadres se modifient sur un coup de baguette... », lui fait écho l'un des personnages d'*Au clair de la lune* (p. 22), en résumant l'état d'âme instable, hésitant et anxieux, des personnages de ces drames pour lesquels, d'ailleurs, le moment présent, c'est-à-dire le moment de l'action est toujours celui de la négation du passé et de la recherche d'un ailleurs nouveau où ils espèrent enfin rencontrer le bonheur.

Compatir aux souffrances de ces personnages, c'est-à-dire les comprendre et y remédier, revient donc surtout à leur rendre la certitude, en ramenant à l'unité la multiplicité des possibles (représentations du monde, de soi-même ou de l'Autre, variantes du passé ou de l'avenir) parmi lesquels ils n'arrivent pas à choisir et qui troublent sans cesse leur espace intime. La compassion obéit ainsi pleinement à la logique schopenhauerienne, selon laquelle elle se trouve au fondement de l'amour et à l'opposé du principe d'individuation, principe égoïste, créateur d'une « multiplicité sans nombre [de] formes apparentes » (Schopenhauer, 1912 : 414). Autrement dit, la compassion permet de voir que les individualités ne sont que des apparences par lesquelles se manifeste *la même* volonté transcendante et unie. Le mouvement compassionnel demande donc une sorte d'oubli de soi-même - de ses désirs, de ses principes ou de sa volonté - face à l'autre. Or la plupart des drames du corpus mettent en scène un couple amoureux dont les deux membres souffrent de la séparation, le plus souvent causée par l'incertitude identitaire et le manque de confiance, et arrivent à peine à s'oublier soi-même pour aller vers l'autre, car ils se font souffrir *l'un l'autre*. Pire encore, lorsqu'ils trouvent enfin le courage de faire

preuve de compassion, ils ne le font presque jamais simultanément, ce qui aggrave le conflit. Dans ce cas, le mouvement compassionnel, pour se déployer, demande l'intervention d'un troisième personnage qui crée, sur le plan de l'imaginaire, les conditions indispensables pour la transformation des espaces intimes. Ce troisième personnage peut être aussi bien un personnage « réel » qu'une force invisible - l'amour ou la mort⁶.

Pour en venir aux exemples concrets, l'amour des protagonistes du *Feu qui reprend mal* de Bernard est altéré par la séparation physique causée par la guerre. André, prisonnier de guerre, revenu chez lui le lendemain de l'armistice, n'arrive pas à retrouver au fond de lui-même son Moi des années idylliques de la paix et se demande si Blanche, son épouse, pourra toujours l'aimer. En corollaire, il n'arrive pas non plus à croire que celle-ci ne l'a pas trompé avec un officier américain qu'elle avait logé chez elle, « sur la demande insistante du maire », pendant les quatre mois précédant son retour, même si elle ne cesse de lui affirmer le contraire. En regardant autour de lui dans la maison familiale, André voit partout la présence fantomatique de l'Américain, d'autant plus insoutenable qu'elle est enracinée dans l'espace physique :

André [...] *regarde autour de lui et puis, à mi-voix, comme à lui-même.*
- Il prenait ses repas ici... Il avait la petite chambre bleue... [...] Oh ! ces meubles... ces murs... ces portes qu'il a touchés... ces chaises où il s'est assis !... (p. 7-8).

Finalement, Blanche, qui aime toujours profondément son mari, n'en peut plus d'apaiser ses doutes interminables. « [C]e n'est plus le même André », conclut-elle (*ibid.*, 12) et fait ses valises pour rejoindre l'Américain qui, même si elle n'a pas d'amour pour lui, ne l'a jamais fait autant souffrir. À l'issue de l'ultime explication entre les époux, le père d'André entre dans l'espace scénique. André est assis sur une chaise basse, devant la cheminée, et manipule machinalement les pincettes ; Blanche sort de la chambre où elle s'était enfuie et écoute le dialogue des hommes, immobile. En ignorant la décision de sa belle-fille, le père d'André se souvient des années de guerre :

Mérin père. - [...] Tu ne peux pas savoir ce qu'a été la vie de Blanche pendant ces quatre ans. [...] Souvent, à la tombée du jour, j'entrais ici. C'est peut-être cela qui m'a frappé quand je suis arrivé. La pièce avait le même éclairage incertain. Blanche était assise justement sur la chaise basse où tu es assis, tournée vers le feu, comme toi, et elle jouait avec les pincettes, comme tu fais maintenant.

André, *presque suppliant.* - Oh ! père !...

Mérin père. - Pauvre petite, elle t'attendait au coin de son feu. C'est ainsi qu'elle t'a attendu quatre ans.

André, *déchiré.* - [...] Ah ! père, de grâce, assez ! (p. 16).

Mérimé parti, les personnages restent un long moment dans le silence, André accablé, Blanche effrayée, « la poitrine gonflée d'émotion ». Elle imagine trop bien la solitude qui attend André. « Tu passeras seul tes dimanches entre ces meubles qui nous ont vu (*sic* !) réunis ? [...] Mais j'ai connu cela, moi ! C'est atroce ! », s'exclame-t-elle en avançant vers son mari, les mains jointes, et conclut, en tombant dans le fauteuil à côté de lui, qu'elle ne pourra pas partir (*ibid.*). Le regard compatissant du père, en abolissant la séparation entre le passé, le présent et l'avenir, supprime de l'espace scénique le fantôme trompeur de l'Américain qu'il remplace par l'image de la solitude douloureuse bien réelle. Par cela même, il fait fusionner, *via* l'imaginaire, la souffrance de Blanche avec la souffrance d'André et actualise cette souffrance *unique* au sein de leurs espaces intimes. Il rend ainsi possible la (re)naissance de la compassion au sein même du couple amoureux - le mouvement vers l'autre qui s'incarne sur le plan psychique (le personnage comprend et accepte la souffrance de l'autre comme la sienne) et sur le plan physique, en annulant la séparation définitive.

De la même manière, dans *La Galerie des glaces* de Bernstein, Charles se doute qu'Agnès, qu'il aime passionnément, lui ment en disant qu'elle l'aime aussi, car il n'arrive pas à voir en lui-même un être digne d'amour. Dans son esprit, cette image est constamment occultée par l'image d'un homme faible, laid et inintéressant. Son incertitude douloureuse est provisoirement suspendue lorsque Mathilde, son ancienne amante, arrive à changer la manière dont il se voit, en lui rappelant leur passé et en lui jurant qu'il peut « demander et donner tout amour », ce à quoi Charles répond, ébloui par l'évidence de la chose :

Charles. - Ainsi le bonheur s'étendait devant moi dans son immensité et j'en détournais les yeux ! Je suivais dans l'espace un imperceptible point qui ne voguait même pas dans l'azur... qui est un défaut de ma vue ! (p. 19).

Néanmoins, l'effet bénéfique du regard extérieur, qui dissout l'incertitude identitaire et supprime l'anxiété de l'espace intime du personnage, s'avère dans ce cas passager, car il ne fait qu'inverser les deux représentations de soi possibles au lieu de supprimer la « mauvaise » image. Il suffit d'un bref dialogue avec Lionel, ancien époux d'Agnès, pour que Charles recommence à se comparer à celui qu'il croit toujours être son rival. L'ancienne représentation de soi resurgit tout en ramenant l'incertitude, et l'homme cherche à fuir Agnès qui, de ce coup, perd également la confiance en l'amour de Charles. La menace de la séparation irrévocable devient imminente. Alors, en l'absence d'un regard extérieur, les amants, pour y remédier, trouvent la force de se regarder eux-mêmes, ce qui leur permet de comprendre leur souffrance réciproque, mais aussi de (re)trouver, au fond de l'autre, la certitude de l'amour, que la parole impuissante n'arrive pas à traduire :

Agnès. - Je t'aime, moi, avec tout mon être ! Au moins, tu le crois, maintenant, que je t'aime ? Tu ne le crois pas encore ?... Ou bien, serait-ce que tu ne veux pas le croire ? (*Le saisissant par son vêtement et presque violente.*) Non, ne détourne pas la tête... Mais si... tu m'aimes et tu me veux !... Tu as souffert... (*Lui touchant le front.*) Mais qu'y a-t-il dedans qui nous fait tant de mal ?

Charles, *baissant la tête.* - Agnès... (*Il sanglote.*) [...]

Agnès. - Je suis à toi. (*Un instant ils se regardent jusqu'au fond de l'être, leurs visages tremblants tout près l'un de l'autre. Agnès, imperceptiblement :*) Mon amant...

Charles, *qui déjà l'a enlacée, se redressant à demi.* - Si c'est vrai que tu m'aimais ainsi... (p. 24, nous soulignons.).

Ce regard silencieux et profond, pénétrant mutuellement les deux espaces intimes, réunit non seulement les êtres, mais aussi leurs corps dans une étreinte compassionnelle et passionnée : le rideau tombe sur « les longs baisers » des personnages qui laissent aisément deviner la suite... Dans ce cas de figure, c'est l'amour même qui devient le tiers personnage dont l'intervention est nécessaire pour le surgissement du mouvement-vers compassionnel au sein du couple. Un changement de perspective plus stable s'opère alors (au début de l'acte suivant, on voit Charles et Agnès mariés), car au lieu d'une « infinité d'images différentes », que l'on perçoit à distance et que la parole ne fait que flouter, c'est la vérité intime unie et cohérente, « le fond de l'être » du sujet - ou l'amour qu'il a pour l'autre et la douleur qui l'accompagne - qui s'offre aux yeux de l'autre, tout en éliminant le doute de l'espace intime de celui-ci.

La compassion rétablit donc la certitude par l'intermédiaire du regard. En même temps, on notera que les mouvements compassionnels sont systématiquement accompagnés d'effets violents (larmes, supplications, accablement, effroi). Toutefois, à l'inverse de la violence « égoïste » qui crée la séparation et donc le vide, dont l'imagination et la pensée s'emparent pour multiplier les incertitudes illusives, la violence de la compassion, qui révèle la vérité sur l'autre et sa souffrance, rapproche brutalement les champs séparés tout en ramenant la multiplicité à l'unité, pareille à la violence de la mort. La mort est d'ailleurs étroitement liée à la compassion, même si dans les œuvres étudiées, elle est toujours refoulée dans le hors-scène et éloignée dans le temps. On ne meurt jamais ni ne se donne la mort dans l'espace scénique et les protagonistes survivent tous à leurs malheurs, n'envisageant que peu souvent le suicide pour s'en sortir. La mort n'en perd pas pour autant sa puissance d'instaurer la certitude et d'anéantir la séparation entre les êtres (telle que la décrit, par exemple, Jean Baudrillard (1976 : 330 sq.)) : au sein des dialogues interminables de ces « drames analytiques », elle devient

l'argument irréfutable et ultime, endossant, au même titre que l'amour, la fonction du troisième personnage qui fait naître la compassion. Ainsi, la protagoniste de *Fabienne* de Claude Soccorsi hésite à partir au Maroc avec son amant, officier, car elle devrait alors abandonner sa petite fille de quatre ans, tout comme sa mère l'avait abandonnée autrefois. Chez Fabienne, la passion semble aussi l'emporter sur le devoir, mais un retournement se produit et toute hésitation disparaît lorsque sa mère, qui tente en vain de la dissuader de partir pour lui faire éviter les souffrances qu'elle avait vécues elle-même, lui raconte qu'un jour, elle a vu l'une de ses amies se battre, obstinément, pour la vie de son enfant malade, et réussir à le sauver malgré tout :

Françoise. - [...] Alors moi, ce jour-là, j'ai réalisé que dans un cas pareil tu serais morte parce que j'étais trop loin et que tous les autres auraient pensé trop tôt : « C'est fini ». Comprends-tu ? (p. 23).

Cette phrase simple produit sur Fabienne le même effet que l'intervention du père d'André sur le couple du *Feu qui reprend mal*. L'image de la mort, fut-elle probable, confère au mouvement compassionnel une puissance extrême. Le passé, le présent et l'avenir fusionnent, les frontières entre les souffrances individuelles sont abolies, et Fabienne, qui ne peut pas se représenter sans terreur la mort de sa fille, comprend également ce que sa mère avait dû vivre en réalité, lui pardonne définitivement sa faute et décide de ne pas partir, en sacrifiant son bonheur amoureux.

On peut ainsi conclure que le mouvement compassionnel, dans ces drames, se déroule en deux temps. D'abord, le regard compatissant d'un troisième personnage, ou bien la présence d'une troisième force comme l'amour ou la mort (que rien n'empêche, au fond, de considérer comme la compassion à l'état pur), instaure les conditions nécessaires pour que les personnages en conflit, aveuglés par leur propre douleur, puissent *se voir*. Ce changement intervient sur le plan de l'imaginaire : il peut provoquer une (ré)actualisation simultanée de l'image de la souffrance dans tous les espaces intimes, inverser les représentations de soi ou même permettre au regard d'accéder à une dimension quasiment transcendante ; dans tous les cas, il ramène la cohésion et l'unité au sein des espaces intimes troublés par l'incertitude et rend possible, dans un second temps, le pardon et le rapprochement entre les protagonistes, qui annule la séparation psychique et physique ou la menace de cette séparation.

Or nous n'avons observé que les mondes fictionnels d'emblée déstabilisés par la violence et par la souffrance. Pour terminer, jetons un œil sur un cas de figure à tous égards inverse. *Nationale 6* de Jean-Jacques Bernard permet d'appréhender

les enjeux de la souffrance et de la compassion au sein d'un espace-temps unifié, qui repose sur la compassion même. Le rideau se lève sur une petite maison de campagne au bord de la route nationale n° 6 que Francine et son père Michel, deux rêveurs qui s'entendent parfaitement, contemplant par la fenêtre. D'entrée de jeu, on se trouve au cœur d'une famille unie et d'une certitude calme, quasiment immobile. Francine sait, sans savoir pourquoi ni comment (la seule manière de savoir avec certitude), où va chaque voiture qu'elle voit passer sur la route ; et elle est sûre que la route lui amènera le bonheur sans qu'elle ait besoin de partir en voyage. Effectivement, Antoine et Robert, père et fils, viennent frapper à la porte de la petite maison pour demander de l'aide, car leur voiture a brûlé dans un accident à un détour dangereux de la route, et acceptent l'invitation à rester. La suite des événements n'est que trop prévisible : Francine tombe amoureuse de Robert, et Antoine s'éprend de Francine... La jeune fille, dans sa simplicité, prend les flatteries que lui prodigue Robert pour la promesse d'un aveu plus sérieux ; elle en fait part à ses parents qui s'appêtent déjà à ouvrir une bouteille de champagne, mais le repas festif se mue en un dîner d'adieu - Antoine, ayant saisi la situation en clair, décide qu'il vaut mieux quitter la maison accueillante.

Sur le fond de cette intrigue, simpliste en apparence, se déroule pourtant une tragédie profonde et silencieuse. *Nationale 6* repose sur le principe même du « tragique quotidien » - sur l'intervention du hasard qui vient bouleverser la certitude calme du bonheur, sans que ce bouleversement se traduise par « le vacarme inutile d'un acte violent » (Maeterlinck, 1998 : 103). Le dispositif scénique n'est pas d'ailleurs sans rappeler celui d'*Intérieur* de Maeterlinck, mais « vu de l'intérieur » : l'élément central en est la grande fenêtre donnant sur la route, qui relie, *via* le regard et l'imaginaire des personnages, l'espace de la maison, figuration de l'espace intime, au monde extérieur, par où arrive le malheur inattendu. L'effet tragique que provoque le renversement du bonheur dans le malheur est amplifié par le fait que les personnages dans la maison sont des âmes bonnes, pures et simples, et l'ensemble des personnages, dès le départ, est animé uniquement par de bonnes intentions : personne n'est coupable, mais tout le monde est malheureux. Par conséquent, personne ne peut en vouloir à personne et le dialogue, au lieu d'être animé par des explications violentes, est sous-tendu par les silences douloureux. Or un espace-temps qui se fonde sur la compassion même, assurée, dans ce cas de figure, par le regard poétique, dont la fonction première est d'unir le rêve à la vie pour épurer et sublimer la vie par le rêve et l'extérieur par l'intérieur, ne saurait pas être si facilement déstabilisé par la souffrance. Même la séparation, dans ce contexte, est motivée par la compassion : si Antoine part, c'est surtout pour ne plus causer de peine aux hôtes et leur permettre de retrouver leur calme ; et en effet,

les souffrances de Francine ne durent pas : assez rapidement, la fille pardonne à la route de l'avoir trompée et retrouve son ancienne certitude optimiste.

Francine. - [...] J'ai été injuste envers elle [la route]. Ce n'était pas elle qui m'avait déçue. [...] Ce n'était pas pour cette fois...

Michel. - Mais ce sera peut-être pour une autre...

Francine. - Certainement, papa... et la porte s'ouvrira encore... [...] J'en suis tellement sûre. (p. 24).

Et même si la porte s'ouvre à l'instant même pour laisser entrer un nouveau malheur - Élise, mère de Francine, vient annoncer que le tournant de la route qui passe près de leur maison sera supprimé -, Francine et Michel décident que c'est pour le mieux, car maintenant que la route ne les distrait plus, ils pourront regarder « vers l'intérieur de la maison ». À l'inverse de maints personnages « déroutés » du corpus, qui espèrent trouver le bonheur dans un ailleurs et un avenir par définition incertains, les protagonistes bernardiens le trouvent dans l'unité du présent, dans leur intimité même, où la route, sans les mener nulle part, a finalement conduit leurs regards (p. 26).

Sur un plan général, la compassion dépend donc toujours de la *manière de regarder le monde*. C'est également vrai pour les personnages des œuvres étudiées et pour leurs spectateurs, comme en témoignent les comptes rendus critiques des premières représentations de ces drames.

Regards des spectateurs

Afin de comprendre comment les souffrances des personnages peuvent éveiller la compassion chez les spectateurs de l'entre-deux-guerres, il faut prendre en compte certaines particularités des témoignages critiques dont nous disposons⁷. Le critique ne parle presque jamais de sa propre compassion, car le jugement ne peut pas se fonder sur l'émotion ; en revanche, il peut juger de la capacité du spectacle à émouvoir le spectateur, ce qui, à l'époque, est toujours considéré comme l'une des qualités principales d'une œuvre dramatique. Il faut aussi noter que la critique théâtrale parisienne de l'entre-deux-guerres change peu par rapport à la critique des décennies précédentes. Elle ne cache pas, il est vrai, une certaine lassitude face à des « pièces bien faites », surtout lorsque les auteurs ne prennent pas soin de voiler le côté artificiel ou les ficelles de l'œuvre ; pourtant, elle apprécie toujours une intrigue bien lisible, la cohérence des caractères et l'absence de contradictions logiques sur tous les plans du spectacle. Ces qualités sont en général estimées garantes de l'*intérêt* de l'œuvre et des personnages, lequel, à son tour, donne lieu à la naissance de la *sympathie* envers ces derniers, et la sympathie s'avère la

condition nécessaire pour qu'un drame puisse *émouvoir* le spectateur. Compte tenu du fait que dans un drame, ce sont principalement les malheurs des personnages qui font naître l'émotion, on peut postuler qu'un drame que les critiques caractérisent comme « émouvant » et dont les personnages sont « sympathiques » a dû être susceptible d'éveiller la compassion du public de l'époque... et probablement du critique lui-même⁸.

C'est le cas de la plupart des drames étudiés. Les exceptions attestent d'ailleurs que la naissance de la compassion dépend, entre autres, de la visibilité de la souffrance et de son inscription dans le présent de l'action dramatique. Si, d'ordinaire, les souffrances des personnages se donnent clairement à voir par l'intermédiaire du discours, chez certains dramaturges, on remarque une tendance contraire : les manifestations de la souffrance s'estompent et deviennent plus « neutres » du fait que les personnages s'en distancient. À titre d'exemple, dans *Le Décalage* de Denis Amiel et *Orage mystique* de François de Curel, les souffrances vécues sont reléguées au passé : elles ne sont pas montrées, mais narrées et abondamment analysées, surtout chez Amiel, non sans une froideur teintée d'ironie. Chez les critiques, ces pièces suscitent plutôt de l'intérêt que de l'émotion et on leur reproche d'être *trop* analytiques. En se penchant sur *Le Décalage*, Edmond Sée constate :

[L]es personnages que nous n'avons vus ni évoluer, ni vivre, ni souffrir se contentent de rappeler, de commenter leur vie, leurs souffrances, passées, de dogmatiser sur eux-mêmes [...] au lieu de faire, sous nos yeux, la preuve humaine de tout cela !

Résultat : ils parlent trop ; et en même temps se dispersent... (*L'Œuvre*, 29 janvier 1931)⁹.

Quand bien même les personnages viennent souffrir « sous les yeux » du spectateur, cela ne suffit pas pour que son regard s'emplisse de compassion. Il faut d'abord que la frontière entre l'espace intime du spectateur et le monde fictionnel que ces personnages habitent devienne pleinement perméable ; il faut qu'il arrive à croire, le temps du spectacle, que ce monde est effectivement possible. Autrement, les souffrances de personnages n'arriveront pas à le toucher, car il ne les prendra pas *au sérieux*. L'analyse des comptes rendus montre d'ailleurs que la vraisemblance du drame est toujours capitale pour que surgissent la sympathie et l'émotion. La plupart des critiques que tel drame du corpus déçoit s'arrêtent, parfois longuement et de manière ironique, sur l'invraisemblance ou l'impossibilité de l'intrigue, des caractères, du dénouement, etc. L'invraisemblance s'érige comme un écran entre le spectateur et l'œuvre, faisant obstacle à l'immersion, et, par conséquent, altère

le jugement du critique sur la capacité de l'œuvre à émouvoir. Sur un plan général, on pourrait la définir comme une sorte de conflit entre le monde fictionnel et la vision du monde du critique, qui surgit, métaphoriquement parlant, principalement de la comparaison du spectacle avec une sorte de « drame modèle » qui existe dans son imaginaire. Ce « drame modèle » varie, bien évidemment, selon les critiques, mais, *grosso modo*, il reste soumis à la logique du raisonnable : il n'est ni trop novateur ni trop conventionnel ; son intrigue ni trop prédictible ni trop floue ; ses personnages ni trop fades ni trop extravagants, etc. Autrement dit, le « drame modèle » de l'entre-deux-guerres correspond toujours à sa manière au précepte diderotien : il évite les extrêmes ; il est ce que l'on pourrait appeler *normal*.

Plus un drame est proche de cette normalité, plus il paraît vraisemblable, plus il a de la chance de faire naître l'émotion, et inversement. Ainsi, *Fabienne* de Soccori est jugé mal réussi surtout à cause de la banalité de l'intrigue et du « caractère vétuste du débat sentimental qui risque de faiblement émouvoir les spectateurs contemporains » (*Paris-soir*, 17 juin 1939). La plus importante reste toutefois la normalité du personnage. La réception des *Sœurs d'amour* d'Henry Bataille en offre une preuve exemplaire. Dans l'article paru « en avant-première » du spectacle, Bataille souligne son aversion pour « l'antique et fatal personnage sympathique », en reprochant au romantisme et même au naturalisme (!) d'en user et abuser (*Excelsior*, 13 avril 1919). La protagoniste de son drame, Frédérique, aime d'un amour réciproque Julien, jeune architecte, mais, fidèle à son devoir de mère de famille et surtout à ses convictions religieuses, s'entête à garder la chasteté de leurs relations, même si cela les fait souffrir l'un et l'autre. Julien, lassé d'attendre, se marie, prend une maîtresse, se ruine... Les souffrances semblent s'apaiser lorsqu'il consent, à contrecœur, à ce que Frédérique arrange ses problèmes financiers : il lui demande, en échange, de devenir amie de sa famille. Frédérique accepte sans hésiter : ainsi elle peut atteindre à son idéal de l'amour, qui la réunit à Julien dans « une région supérieure à [eux]-mêmes » (p. 22). Bien évidemment, cet amour, fût-il chaste et spirituel, ne demeure pas secret : Evelyne, épouse de Julien, et le mari de Frédérique finissent par l'apprendre. À Julien, cette catastrophe offre la chance de convaincre Frédérique qu'ils ne pourront être heureux qu'en réunissant leurs existences, et de l'amener dans sa maison de campagne en attendant le divorce. Mais Frédérique, s'étant promise à Julien, s'évade à la tombée de la nuit, « vouée de sanglots », laissant sur leur lit un bouquet de roses qu'elle y pose « presque pieusement, comme sur un lit mortuaire » (p. 39).

Outre que les critiques sont manifestement déçus par le dénouement du drame, la plupart n'hésitent pas à accuser la protagoniste d'orgueil et de fierté ; ils soulignent que Frédérique, si soucieuse qu'elle soit à garder sa vertu intacte,

n'est qu'une « demi-vierge », car le pêché ne vient pas du corps, mais de l'esprit, et si l'on ne veut pas céder, mieux vaut ne rien commencer. « Je ne suis pas arrivé à compatir au malheur de Frédérique Ulric », tranche le critique anonyme de *La Liberté* (15 avril 1919). Dans *Le Gaulois* (16 avril 1919), même si l'on admet que la trame soit « noble et spirituelle », on constate que « le caractère [de Frédérique] ne parvient pas à nous émouvoir » ; dans *La Lanterne* (20 avril 1919), on parle de « personnages déconcertants dont les sentiments sont si étrangers à nos simples cœurs d'hommes » tout en soulignant que Frédérique n'est « pas assez touchante pour se faire plaindre, pas assez odieuse pour être haïe ». Les critiques ont du mal à prendre au sérieux la contradiction de fait tragique, entre la passion et le devoir, qui fonde le caractère de la protagoniste, probablement à cause de son inscription dans le cadre bourgeois, où les conflits intimes d'une telle envergure sont pour le moins étonnants, pour le plus incompréhensibles. Plusieurs critiques partagent d'ailleurs l'avis que la pièce « gagnerait en vraisemblance [...] si Frédérique était tout simplement la maîtresse de Julien » (*La Revue hebdomadaire*, 24 mai 1919) ; de même, ils sympathisent plus volontiers au malheur d'Evelyne, jeune femme sans prétention, qui est d'autant plus frappée de découvrir l'amour des protagonistes que Frédérique est devenue sa meilleure amie.

Il faut noter que Frédérique est le seul personnage véritablement « peu sympathique » du corpus. Les autres caractères semblent s'éloigner moins de la « normalité » dramatique, mais sont parfois considérés dans la même veine. Si la réception de *La Galerie des glaces* de Bernstein est en général favorable, le protagoniste jugé digne de sympathie et ses hésitations douloureuses et interminables analysées d'un œil bienveillant, on remarque toutefois que les critiques gardent une certaine distance vis-à-vis de Charles. Certains soulignent que son caractère est peut-être un peu trop déséquilibré. « Cependant, l'on s'inquiéterait si l'on se retrouvait dans le personnage de Charles Bergé et l'on irait immédiatement consulter un spécialiste », note Régis Gignoux, du reste admiratif de la pièce (*Comœdia*, 24 octobre 1924). Les critiques auxquels le drame n'a pas plu sont moins indulgents, en traitant Charles d'un cas « clinique » ou « pathologique ». « C'est un maniaque », affirment Max et Alex Fischer. « Et, dès lors, si nous pouvons continuer à le regarder [...] avec une curiosité apitoyée, nous ne saurions plus participer à sa douleur : il ne saurait plus nous émouvoir » (*La Liberté*, 26 octobre 1924).

Les personnages de *Nationale 6* de Bernard, en revanche, remportent une adhésion quasi unanime. Seulement deux ou trois journalistes très rationnels restent mécontents de la pièce qui leur paraît « trop sucrée » ou « pleine de mièvreries ». « [L]e public semblait, dès la générale, ne vouloir quitter qu'à regret les personnages dont aucun n'est méchant, ni bas, ni bête, ni – sauf parfois le

célèbre écrivain – fade », écrit Colette dans *Le Journal* (20 octobre 1935). Les personnages bernardiens s'éloignent également de la normalité en se haussant jusqu'au tragique, mais comme ils restent à la fois *compréhensibles* et proches du public, ils représentent, pour les spectateurs, un idéal auquel on peut espérer de s'élever. « [I]ls rendent au théâtre sa véritable raison d'être, qui est de nous faire changer de monde : le rideau se lève, l'esprit du spectateur [...] accompagne [...] des personnages meilleurs ou plus étranges que dans la vie de tous les jours », s'exclame le critique du *Ménestrel* qui signe M.B. (25 octobre 1935). Tout le monde est beau et malheureux chez Bernard, la souffrance se glisse doucement et en silence entre « les simples phrases et gestes de la vie quotidienne » (*Notre temps*, 8 novembre 1935) et la sympathie ou la compassion, en l'occurrence, surgit plus facilement que pour les personnages de Bernstein et surtout de Bataille, submergés par les noirceurs de leur conscience qu'ils tentent vainement de maîtriser en faisant appel à la spiritualité ou à l'esprit analytique.

Toutefois, il existe de rares critiques qui semblent ne pas rapporter le drame qu'ils analysent à un « drame modèle », c'est-à-dire qu'ils le considèrent en abandonnant la logique binaire, *exclusive*, qui sous-tend la normalité. Edmond Sée, dont les analyses très fines mettent toujours en lumière la dimension émotionnelle de l'œuvre, indique, en se penchant sur la Frédérique de Bataille, qu'elle est « trop honnête et trop lâche *tout ensemble* ». Il ne voit aucune incohérence ni invraisemblance dans sa manière d'aimer, dont il admire, au contraire, la puissance ; de même, il souligne que Frédérique, Julien et Evelyne « semblent tous avoir raison » dans leur malheur, et bien qu'il considère le dénouement « inutilement cruel », il conclut que *Les Sœurs d'amour* relève d'un « art [...] pitoyable » (*L'Œuvre*, 15 avril 1919, nous soulignons). Le critique de *Paris-Midi* Paul Souday, qui s'oppose également à l'avis général, publie deux articles au sujet de la pièce (15 et 18 avril 1919). Dans le premier, il affirme que l'ensemble des personnages « sont infiniment attachants, jusque dans leurs erreurs, parce qu'ils sont des êtres réels, et non des masques de théâtre [...] car ils aiment, bien ou mal, mais éperdument, de toute leur âme » ; dans le second, il objecte à tous les critiques des *Sœurs d'amour* qu'ils n'arrivent pas à saisir le sens profond de la pièce. Il est indéniable, dit-il, que Frédérique aurait mieux fait de céder à Julien, puisqu'en lui résistant, elle répand le malheur à la fois autour d'elle et sur elle-même, mais c'est précisément en cela que le drame de Bataille est véritablement tragique.

La compassion qui surpasse l'empathie naturelle envers ce qui est sympathique et inoffensif demande donc, pour surgir, un changement de perspective. Un personnage qui contrevient au modèle et dont les souffrances « invraisemblables » irritent et gênent, approfondit la séparation entre le monde fictionnel et le

critique, en faisant naître, entre autres, une sorte d'incertitude à laquelle celui-ci cherche à remédier en faisant appel à la raison pour pointer les endroits du drame qui dérogent à la normalité, et, ce faisant, opérer un « retour à la normale ». Sée et Souday, quant à eux, semblent considérer le drame de Bataille depuis un point surélevé qui favorise une vision globale du monde fictionnel, tout en permettant de comprendre que tous les personnages sont également malheureux, et d'apercevoir que la protagoniste l'est d'autant plus qu'elle cause ses propres souffrances - ce que les autres critiques, qui l'accusent surtout de faire souffrir les autres, ne voient guère : on dirait qu'ils empruntent uniquement le point de vue de Julien, sans pouvoir s'identifier à Frédérique. Autrement dit, dès que la douleur du personnage se trouve hors du commun, dès que l'Autre s'offre au regard dans son altérité, la compassion demande un effort de la part du spectateur qui devrait alors, peut-être, se mettre également hors du commun, en oubliant lui-même, en mettant de côté ses préjugés et, sans s'acharner à évaluer la légitimité ou la cohérence des souffrances du personnage, les laisser fusionner avec son espace intime. Si les personnages des drames étudiés sont « assistés », sur ce plan, par un troisième personnage dont l'intervention les met dans un état compassionnel, c'est le dispositif dramatique qui devrait, *a priori*, être le « troisième personnage » en offrant au spectateur cette possibilité par sa nature même, car il lui donne à voir l'« affrontement des personnages dont chacun, contredisant l'autre, semble avoir raison dans l'instant » (Scherer, 1987 : 15). Le spectateur devrait alors s'identifier à eux à tour de rôle pour que la séparation entre l'Autre et soi-même s'anéantisse dans un mouvement compassionnel. S'il n'en est pas ainsi (ce qui semble être le cas), peut-être que ce troisième personnage, au bout du compte, se trouve au fond de nous-mêmes, et l'on peut se demander si l'art peut vraiment nous « enseigner la compassion » si nous ne nous prêtons pas au jeu...

Bibliographie

Corpus d'étude (classé par ordre chronologique)

- Bataille, H. 1919. *Les Sœurs d'amour*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 5.
Bernard, J.-J. 1921. *Le Feu qui reprend mal*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 59.
Guitry, S. 1923. *Un sujet de roman*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 133.
Bernstein, H. 1925. *La Galerie des glaces*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 236.
(de) Curel, F. 1927. *Orage mystique*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 362.
Bouvelet, J., Bradby J. Ed. 1929. *Au clair de la lune*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 457.
Amiel, D. 1931. *Le Décalage*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 530.
Declercq, A. 1933. *L'Envers vaut l'endroit*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 633.
Bernard, J.-J. 1935. *Nationale 6*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 749.

Anouilh, J. 1937. *Le Voyageur sans bagages*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 817.

Soccori, C. 1939. *Fabienne*. La Petite Illustration (série théâtre), n° 928.

Ouvrages et articles thématiques

Baudrillard, J. 1976. *L'Échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard.

Boltanski, L. 1993. *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris : Métailié.

Canto-Sperber, M. 1996. *Dictionnaire d'éthique et philosophie morale*. Paris : P.U.F.

Ditche, E. R., Fontanille, J., Lombardo, P. 2005. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris : Belin.

Maeterlinck, M. 1983. « Préface à l'édition du *Théâtre de 1901* ». In : *Serres chaudes. La Princesse Maleine*. Paris : Gallimard.

Maeterlinck, M. 1998. *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : Labor.

Naugrette, C. 2008. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique ». *Tangence*, n° 88, p. 77-89.

Sarrazac, J.-P. 1989. *Théâtres intimes*. Paris : Actes Sud.

Scherer, J. 1987. *Les Dramaturgies d'Œdipe*. Paris : P.U.F.

Schopenhauer, A. 1912. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tr. A. Burdeau. Paris : F. Alcan.

Szondi, P. 2006. *Théorie du drame moderne*, tr. S. Muller. Paris : Circé.

Notes

1. On distingue entre la pitié et la compassion principalement pour souligner la condescendance et/ou la passivité qui serait propre à la pitié, inversement à la compassion qui impliquerait l'absence de supériorité et le passage à l'acte face à la souffrance de l'autre (Canto-Sperber, 1996 : 1472 ; Ditche *et al.*, 2005 : 240). Même si en études théâtrales, le terme de pitié est plus largement utilisé, nous préférons recourir à celui de compassion, qui couvre mieux l'objet de notre étude : le *mouvement* compassionnel.

2. Précisons que dans la période qui nous intéresse, le terme de drame n'est que rarement utilisé, et il est même dédaigné, comme celui de mélodrame le fut un siècle plus tôt. À la publication, les textes du corpus sont tous désignés en tant que « pièces de théâtre », et les critiques, même s'ils n'abandonnent pas tout à fait le vocable perçu comme usité, préfèrent parler, dans leurs analyses, de « comédies », le mot retrouvant ainsi son ancien usage généralisé, de « comédies dramatiques » ou, moins souvent, de « tragédies modernes ». Nonobstant, il s'agit toujours de drames, ces pièces reposant, pour une bonne part, sur les modèles dramaturgiques employés à la fin du XIX^e siècle et dans l'avant-guerre.

3. En témoignent de nombreux comptes rendus critiques, dont les auteurs essaient parfois d'imaginer au drame un dénouement moins décevant, c'est-à-dire moins ambigu. On aura d'ailleurs compris que nous considérons la catharsis plutôt dans une acception psychanalytique qui ne contredit pas pour autant la conception aristotélicienne d'épuration ou de purgation des sentiments.

4. En ce qui concerne ces drames, on y repère surtout l'opposition binaire entre l'identité que le personnage considère comme véritable, mais qui est le plus souvent « enfouie » au fond de son espace intime, et son identité « fausse », altérée, qui fait surface. L'idée que l'identité pourrait être encore plus instable, c'est-à-dire multiple et mouvante, comme on la considère actuellement, effraie les personnages : « Mon âme n'est pas la résultante d'une foule de petites âmes élémentaires. Elle est tout d'une pièce », réplique Robert d'*Orange mystique*, fâché, à son ami, le docteur Tubal, psychanalyste (p. 11). En même temps, chez Pirandello, voire déjà chez Strindberg, les personnages sont parfaitement conscients de la multiplicité ou du « morcellement » de leur Moi (Sarrazac, 1989 : 81-83).

5. Toutes les pages indiquées correspondent à l'édition de *La Petite Illustration*.
6. Nous reprenons l'idée d'une force abstraite comme le troisième personnage à Maurice Maeterlinck. Dans son premier théâtre, ce personnage « énigmatique, invisible, mais partout présent », indispensable pour donner à l'œuvre une profondeur véritable (Maeterlinck, 1983 : 201) prend la forme de l'Inconnu - du destin, de la mort ou de l'amour -, et se manifeste par le dialogue des personnages « visibles ». Dans les drames du corpus, aimerions-nous postuler, ce troisième personnage n'intervient que de temps en temps, dans les moments décisifs de l'action (car l'on se situe dans un paradigme réaliste), mais reste toutefois présent.
7. Cette partie se fonde, outre la synthèse des comptes rendus de *La Petite Illustration*, qui donne très souvent une image faussement positive de la réception, sur l'ensemble des témoignages critiques que nous avons réussi à repérer dans la presse parisienne de l'époque, publiés dans le mois suivant la première représentation.
8. D'autant plus que l'une des significations du mot « sympathie » est le fait de partager le même sentiment, le plus souvent celui de la douleur.
9. Pour ne pas encombrer la bibliographie, nous indiquons directement la source et la date de parution des comptes rendus cités, qui suffisent toujours à repérer la publication.