

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**

LE VOYAGE MYTHIQUE VERS LA MERE

by

CAROLE M. MIRVILLE

A dissertation submitted to the Graduate Faculty
in French in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, the City
University of New York.

1997

UMI Number: 9720118

**Copyright 1997 by
Mirville, Carole Marie**

All rights reserved.

**UMI Microform 9720118
Copyright 1997, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

Copyright 1997

CAROLE M. MIRVILLE

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/5/96

Date

12/5/96

Date

Pattina G. Knapp

Chair of Examining Committee

Rene Waldinger

Executive officer

John W. Snell

[Signature]

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

VOYAGE MYTHIQUE VERS LA MERE

by Carole Mirville

Advisor: Professor Bettina Knapp

The genesis of the dramatic and narrative techniques of Giraudoux, Ionesco, and Arrabal have been the object of studies by contemporary critics such as René Marill Albérès, Paul Vernois, Claude Bonnefoy, and Emmanuel Jacquard. However, the focus of this dissertation will be on the mythic dimension of the hero's return to the mother in Siegfried by Giraudoux, L'Homme aux valises and Voyage chez les morts by Ionesco, Les deux bourreaux, L'architecte et l'empereur d'Assyrie, and La vierge rouge by Arrabal.

The first chapter outlines the approach and the method to be followed. Although some critics have traced and analyzed the mother figure in Giraudoux, Ionesco, and Arrabal on the basis of autobiographical, esthetic, and psychological judgements, and other studies have made mythical references to the works of the above authors, not one of them focusses specifically on the hero's mythic initiatic return to the mother in the works mentioned above. Since our approach to "Le voyage mythique vers la mère" is generally based on C. G. Jung's archetypal theories, we attempt to show that the quest for the personal mother is essential to the well-being of the protagonists under scrutiny in our study. Indeed, the key to self-knowledge and spiritual regeneration--which necessitates a

"regressus ad uterum—", according to Jung, resides within the mother's womb.

Because a certain amount of ambiguity is implicit in any definition of the word myth, chapter I is devoted to a variety of explanations of this term offered by such scholars as Freud, C.G. Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand. In the same chapter, we provide a brief survey of several twentieth century French authors who have transposed some great myths of our literary and artistic heritage into modern terms.

In the second and third chapters of this dissertation, we delimit the thematics of the High German The Niebelungenlied which was the genesis of Giraudoux' s Siegfried, in order to draw parallels between these two works. In so doing, a better understanding of the impact of Giraudoux' s work on modern audiences may be gleaned.

In the subsequent chapters, the mother-son, mother-daughter relationships are analyzed so as to determine the psychological motivation for the search for the mother in the individual works. In keeping with Campbell's understanding of the monomyth, the hero's initiatic venture composed of sometimes excoriating trials, draws both male and female children to the mother. It is only at the conclusion of the journey that either one or the other may undergo both a psychological transformation and an increase in his or her process of consciousness.

An analysis of L'homme aux valises and Voyage chez les morts is offered in chapter 4. Emphasis is placed on the manner in which Ionesco transposes the Oedipus myth as well as his understanding of the hero's descent into hell, triggered by a strong sense of guilt in his relentless quest for the mother. To better discern the hero's "regressus ad uterum", we probe a network of images and symbols such as the boat, the sea, the childhood home, the bedroom, and the earth.

Chapter 6 and 7 are devoted to two plays and a novel by Arrabal: Les deux bourreaux, L'architecte et l'empereur d'Assyrie, and La vierge rouge. The first examines the mythical transposition of the archetype of two brothers at odds with each other and the impact of their ambivalent relationship on the mother. The second focusses on the psychodramatic techniques of the Panic theater created by Arrabal and the concepts of ritual games, metamorphosis, and role-playing in the hero's return to the mother. In La vierge rouge the creation myths are analyzed as they materialize themselves through maternity. The heroine's disassociation with her own feminine aspect and her identification with the masculine side are also scrutinized as she pursues the essential stages toward self-knowledge. We are drawn to conclude our research with the thought that the heroes' desire for spiritual rebirth through the mother often results in failure. Nevertheless, the quest inevitably leads to a modicum of self-awareness which takes the hero one step further on the arduous road to individuation.

A ma mère, Odette Mirville qui nous a quittés trop tôt.

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à Madame B. Knapp, et à Monsieur J. Kneller qui n'ont pas cessé de me guider dans la préparation de cette thèse avec une bienveillante et indulgente attention.

TABLE OF CONTENTS

Title page.....	i
Copyright page.....	ii
Approval page.....	iii
Abstract.....	iv
Dedication and acknowledgments.....	vii
Table of contents.....	viii
Chapitre I: DEFINITION ET FONCTION DU MYTHE	4
Chapitre II: LE MYTHE DE SIEGFRIED	14
Chapitre III: <u>SIEGFRIED</u> DE GIRAUDOUX	33
Chapitre IV: <u>L'HOMME AUX VALISES ET VOYAGE</u> <u>CHEZ LES MORTS</u> DE IONESCO	62
Rêve et réalité	
Le départ	
L'initiation	
Descente en enfer	
Le mythe d'Oedipe	
La maison maternelle	
Le sentiment de culpabilité	
Le retour	
Chapitre V: <u>LES DEUX BOURREAUX D'ARRABAL</u>	
Ambivalence de la figure maternelle	
Pouvoir dominateur de la mère	
L'archétype des frères ennemis	

Chapitre VI: L'ARCHITTECTE ET L' EMPEREUR D'ASSYRIE
D'ARRABAL

- L' état présent
- Le départ
- Evocation de la figure maternelle
- Représentation psychodramatique de la figure maternelle
- L'archétype de la renaissance
 - A) La vache symbolique
 - B) Le rite de la guerre
 - C) Le jeu de la mort
 - D) Le puits initiatique
 - E) Le rituel de l'accouchement
 - F) Le désir incestueux
 - G) Le meurtre de la mère
 - H) Le repas rituel

Chapitre VII: LA VIERGE ROUGE D'ARRABAL

- La mère en tant qu' héroïne
 - 1) Séparation d'avec le féminin
 - 2) Identification avec le masculin
 - 3) Chemin d'épreuves vers la maternité: quête d'alliés masculins
 - A) Confrontation avec la figure du père
 - B) Quête de géniteurs
 - C) Tribulation de la grossesse
 - 4) La maternité illusoire
 - A) Identification de l'héroïne au mythe de Marie et à la Vierge Noire
 - B) Motifs du mythe de la création/symbolique alchimique du retour vers la mère
 - 5) Prise de conscience de l'aridité spirituelle: préfiguration de la mort
 - 6) Descente en enfer
 - 7) Désir urgent de se rattacher au féminin
 - 8) Rattachement à la mère

Chapitre VIII: CONCLUSION

Bibliographie

Chapitre 1

DÉFINITION ET FONCTION DU MYTHE

Les procédés dramatiques et les problèmes de la mise en scène du "Nouveau théâtre" ont incontestablement fait l'objet de la critique contemporaine. Citons tout d'abord, le brillant ouvrage de Paul Ver-
nois sur les structures originales de la dramaturgie d'Ionesco intitulé
La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco¹. Les articles tels "Quelques
manifestations du narrateur-créateur dans Molloy" de Samuel Bec-
kett" dans Language and Style² ont été consacrés aux oeuvres de Bec-
kett. D'autres, comme Emmanuel Jacquard dans Le théâtre de la dé-
rision³, se sont penchés sur l'esthétique de ce mouvement littérai-
re en tant que dénonciation du théâtre conventionnel. Cependant, les
critiques se sont peu attardés sur le voyage mythique vers la mère
entrepris par les protagonistes des oeuvres d'Arrabal, de Beckett,
d'Ionesco, ou de Giraudoux. Bien que révélateurs, l'article de Kathe-
rine Burkman intitulé "Initiation Rites in Samuel Beckett's Waiting
for Godot" et celui de Susan Brienza "Perilous Journeys on Beckett's
stage" dans Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett⁵ se limi-
tent à l'aspect mythique en général des pièces de Beckett.

La légende et le mythe se côtoient et il reste toujours une
certaine ambiguïté à propos de ces deux termes. Le dictionnaire de
la langue française, d' E. Littré donne la définition suivante de la
légende: " récit merveilleux et populaire de quelqu'événement qui a
pour synonyme tradition, conte, mythe."⁶ En tant que tradition, la

légende désigne "une histoire ou récit transmis oralement ou par écrit."⁷ Etymologiquement, le mot légende vient du latin médiéval "legenda" qui signifie "ce qui doit être lu". En tant que synonyme de conte, "la légende n'a nul fond historique, cependant il y a des légendes où le fond est purement imaginaire, mais où le récit est historique, et on le donne comme tel."⁸ Finalement, en tant que synonyme de mythe, la légende se réfère à un "récit composé d'éléments purement divins sans fond historique au moins pour le principe, récit populaire reposant sur un fond historique altéré ou du moins prétendu historique."⁹ E. Litré définit le mythe proprement dit comme

un trait particulier de la fable, de l'histoire héroïque ou des temps fabuleux, particulièrement récit relatif à des temps ou à des faits que l'histoire n'éclaire pas et contenant soit un fait réel transformé en notions religieuses, soit l'invention d'un fait à l'aide d'une idée. Le mythe est un trait fabuleux qui concerne des divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées. Si les divinités n'y sont pour rien, ce n'est plus un mythe, c'est une légende. Roland à Roncevaux, Romulus et Rémus sont des légendes. L'histoire d'Hercule est une suite de mythes. Il n'est pas nécessaire que le mythe soit un récit d'apparence historique, bien que c'en soit la forme la plus ordinaire.¹⁰

Il en ressort donc que la portée du mythe est plus universelle et plus puissante que celle de la légende.

Pour Freud les figures mythiques émergent des origines culturelles de l'homme, des premières idées religieuses et institutions sociales. Le mythe est selon Freud, la rêverie de la race humaine, la répétition dans l'imagination d'un acte réel, le parricide primordial, c'est-à-dire la réalisation du désir refoulé de l'impulsion oedipale. Comme Freud, Jung considère le mythe un produit de l'inconscient. Cependant, contrairement à Freud, pour Jung, l'inconscient n'est pas un réservoir de libido refoulé. Par conséquent, pour les Jungiens, le mythe n'est pas la réalisation d'un désir du libido refoulé, car, puisque le mythe n'est jamais conscient, il ne peut alors pas être refoulé. Nous nous proposons d'employer le terme "mythe" dans cette thèse dans le sens que lui confère la psychologie jungienne, c'est-à-dire en tant qu'archétype. Dans Les racines de la conscience, Jung suggère que "le mythe est l'expression directe de ces images primordiales (ou archétypes) dans l'imagination collective (ce qu'il appelle "l'inconscient collectif"), car elles se retrouvent sous des formes similaires dans de nombreuses traditions."¹¹ Joseph Campbell suggère également dans The Power of Myth¹² que les mythes sont des motifs archétypes de la conscience humaine. La fonction du mythe est pour Jung de dévoiler ce que les peuples ont en commun, c'est à dire leur patrimoine culturel et littéraire. Dans Cry for Myth, Rollo

May ajoute également que la fonction du mythe est de fournir un point de repère à l'homme moderne: "We all cry for a collective myth which gives us a fixed spot in an otherwise chaotic universe."¹³

Dans Aspects du mythe, Eliade désigne par mythe "le récit d'une création qui rapporte comment quelque chose a commencé à être"¹⁴. Il en découle que le mythe est pour cet auteur un récit qui met en scène des divinités ou des personnages qui représentent symboliquement divers aspects de la vie humaine ou les forces de la nature. Eliade convient de même que Jung que les images mythiques sont reconnues dans le monde et sont transmises de génération en génération, presque inconsciemment. Les mythes sont des récits de notre quête de vérité, de sens, et de signification à travers les âges. Les mythes permettent donc à l'individu de révéler la spiritualité potentielle de la vie.

Roland Barthes et nous offre une définition du mythe, aujourd'hui que nous résumerons brièvement. Tout d'abord, dans Mythologies, Barthes affirme qu'en tant que système sémiologique

le mythe est une parole choisie par l'histoire, il ne saurait surgir de la nature des choses. Cette parole est un message. Elle peut bien être autre chose qu'orale: elle peut être formée d'écriture ou de représentations. 15

Claude Lévi-Strauss apporte la contribution la plus importante à l'interprétation structuraliste du mythe. Il considère que le mythe est une narration, c'est-à-dire un genre littéraire oral. Les modèles de

sa recherche s'apparentent à ceux de la linguistique structurale, et il a tendance à appliquer des formules mathématiques afin d'analyser les documents, car il a tenté de montrer que la "pensée sauvage" était guidée par une logique classificatrice. En linguistique et en ethnologie, une structure est un jeu combinatoire indépendant de la conscience. Par conséquent, Lévi-Strauss ne cherche pas à trouver une signification du mythe au niveau de la conscience. S'inspirant des phonologues, il analyse les infrastructures de la pensée primitive, tout en cherchant à expliquer la structure et la signification du mythe, montrant qu'il est construit sur des systèmes d'opposition.

Dans son oeuvre intitulée Les structures anthropologiques de l'imaginaire, faisant écho à Lévi-Strauss, Gilbert Durand définit le mythe comme une présence sémantique formée de symboles qui contient son propre sens. Il tente alors de préciser la relation qui existe pour lui entre le récit mythique et les éléments sémantiques qu'il véhicule, ainsi que le bien fondé d'une mythologie inspirée par le sémantisme archétypale. Cependant, Durand rejette la tentation de Lévi-Strauss d'assimiler le mythe à un langage et ses composantes symboliques aux phonèmes. C'est selon Durand une tentation dangereuse lorsqu'on aborde un univers comme celui du mythe, univers qui n'est pas fait que de relations diachroniques ou

synchroniques, mais de significations compréhensives, univers lourd d'un sémantisme immédiat et que gauchit seulement la médiation du discours: " Ce qui importe dans le mythe, ce n'est pas exclusivement le fil du récit, mais c'est aussi le sens symbolique des termes." ¹⁶ En fait, dans La pensée sauvage, ¹⁷ Lévi-Strauss suggère que la pensée mythique est avant tout concrète: elle fonctionne avec des signes qui tiennent aux images puisqu'elles sont concrètes et s'apparentent aux concepts vue leur puissance de référence. Finalement, Lévi-Strauss rejoint Durand lorsqu'il offre ¹⁸ une définition plus personnelle du mythe dans Le cru et le cuit et admet que la structure des mythes est plus proche de la musique que du langage. Durand avoue également que le mythe a la même structure que la musique, car elle est une répétition rythmique, avec de légères variantes, d'une création. Par conséquent pour Durand, plus que de raconter, la fonction du mythe est pour lui de répéter, comme le fait la musique. Cependant, l'auteur rejoint Jung et Eliade dans ce sens qu'il accorde également au mythe une valeur universelle et primordiale. "Le mythe est le récit historique et ¹⁹ dramatique qui relie les images archétypales ou symboliques."

Eliade souligne également dans Aspects du mythe les rapports de la littérature, plus particulièrement de la littérature épique, avec la mythologie et les comportements mythiques. Pour lui, le roman, ainsi que les autres genres littéraires prolongent la mythologique

ou moins fabuleux." Il est surtout important pour Eliade de montrer que la prose narrative et le roman remplacent de nos jours la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles et populaires. Le parallèle entre littérature et récit mythique est évident pour lui dans la genèse même de l'oeuvre littéraire: "Mieux, il est possible de dégager la structure "mythique" de certains romans modernes, on peut démontrer la survivance littéraire des grands thèmes et des personnages mythologiques." Parmi les grands mythes qui ont survécu dans notre imagination à travers la littérature et l'art, Eliade compte le mythe du Paradis Terrestre, le mythe de l'Age d'or, le mythe de l'Eternel retour, le mythe du retour aux origines, et vérifiant le thème initiatique, le thème des épreuves du Héros-Rédempteur et ses combats contre les monstres. Citons, en outre, quelques exemples de mythes littéraires, tels que le mythe de Tristan, le mythe de Don Juan, le mythe de Faust.

Dans cette perspective, Giraudoux, Ionesco, et Arrabal font partie de la lignée des auteurs du vingtième siècle dont les oeuvres ont une structure "mythique", tels Sartre, Camus, Gide, Cocteau qui modernisent un personnage mythologique afin d'illustrer leur pensée. Ainsi Oedipe (André Gide), La machine infernale (Jean Cocteau), et Cocteau), et Antigone (Jean Anouilh), ont pour point de départ le mythe d'Oedipe. Gide suit de près la tragédie de Sophocle, mais em-

ploie des anachronismes qui renouvellent le mythe tout en lui permettant d'illustrer sa philosophie humaniste. A la suite de maints poètes et musiciens que les thèmes de la mort, de l'amour sublime, de la purification, et de la réincarnation ont passionnés, Cocteau a été fasciné par la figure d'Orphée entre les autres grands mythes qu'il traita au théâtre et à l'écran. Cocteau remarque dans le prologue d'Orphée que dans son film, Orphée n'est plus le grand prêtre, mais un poète célèbre et dont la célébrité agace ce qu' on est convenu d'appeler " l'avant-garde." Les bacchantes n'y seront plus qu'un club de femmes où Euridyce était servante avant qu'Orphée ne l'épouse. Cocteau transpose donc les personnages de son oeuvre afin d'illustrer le thème de l'inspiration. Si nous retrouvons Orphée dans le Café des poètes, la pièce d' Antigone s'ouvre sur des hommes qui jouent aux cartes et la femme de Créon, Eurydice, passe son temps à tricoter. Dans cette oeuvre, le dramaturge renouvelle encore une fois l'héroïne, qui poussée par son idéal de pureté enfantine, ne trouvera satisfaction que dans la révolte et dans la mort.

Autre personnage de la mythologie grecque transposé dans les oeuvres modernes, Oreste, l'un des protagonistes de Les Mouches de Jean-Paul Sartre. Dans cette pièce, Oreste peut se repentir ou assumer le meurtre de son père. L'acte de ce personnage symbolise pour Sartre la liberté humaine et la nécessité d'assumer la respon-

assumer le meurtre de son père. L'acte de ce personnage symbolise pour Sartre la liberté humaine et la nécessité d'assumer la responsabilité de ses actes, thème essentiel de la philosophie existentialiste. Finalement, pour Albert Camus, le mythe de Sisyphe enseigne que le destin du héros absurde lui appartient, car il choisit de rester fidèle à la lutte.

A travers une analyse comparative et psychocritique, notre recherche portera sur la dimension mythologique et le symbolisme initiatique vers la mère dans les oeuvres suivantes: Siegfried de Giraudoux, L'homme aux valises et Voyage chez les morts d'Ionesco, Les deux bourreaux, L'architecte et l'empereur d'Assyrie, et La Vierge Rouge d'Arrabal. Dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Durand observe que "le complexe du retour à la mère" est un phénomène universel

A toutes les époques donc, et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une Grande Mère, une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité. La Grande Mère est sûrement l'entité religieuse et psychologique la plus universelle [...] Asarté (Chez les Phéniciens), Isis (chez les Egyptiens), Mâya (mère de Bouddha), Cybèle, Magna Mater (chez les Romains), Rhéa, Gê, Déméter, Aphrodite (chez les Grecs), [...] sont ses noms innombrables qui tantôt nous renvoient à des attributs telluriques, tantôt aux épithètes aquatiques, mais toujours sont symboles d'un retour ou d'un regret. 22

Au cours de l'analyse du retour vers la mère, nous examinerons par conséquent le rapport mère-fils ou mère-fille ainsi que les caractéristiques de l'archétype de la mère et les étapes du voyage

initiatique des protagonistes dans les ouvrages que nous allons étudier. Selon Jung, les archétypes sont l'un des atouts inaliénables de la psyché humaine et se retrouvent dans toutes les races dès le commencement des temps. L'archétype de la Mère, comme nous le verrons dans ces ouvrages, apparaît sous des aspects variés que Jung décrit dans Les racines de la conscience.²³ Il explique, en effet, que la variation la plus importante de cet archétype est celle de la mère, de la grand-mère, de la belle-mère, puis celle de n'importe quelle femme avec qui un homme a des rapports (infirmière, gouvernante etc...) . Jung ajoute une deuxième catégorie de l'archétype de la Mère dans un sens figuré, telles que la déesse, la Mère de Dieu (La Vierge Marie). Il cite alors des exemples tirés de la mythologie qui offre de nombreuses formes l'archétype de la Mère: la mère en tant que jeune fille, telle dans le mythe de Déméter et de Coré, la mère en tant que bien-aimée, telle dans le mythe de Cybèle-Attis. D'autres symboles de la mère dans un sens figuré apparaissent dans tout ce qui représente nos désirs de rédemption, tels que le Paradis, le Royaume de Dieu, et la Jérusalem céleste. Tout ce qui fait ressentir de la dévotion, tels que l'Eglise, l'université, la ville, ou la patrie, le foyer, la forêt, la mer, le monde souterrain et la lune peuvent être des symboles de la mère. Peuvent représenter également la mère: le rocher, la caverne, l' arbre, la source, le puits, ou le vaisseau. Puisqu'il implique protection, le cercle magique ou mandala peut également être lié à l'archétype de la mère. Finalement Jung définit les traits essentiels de l'archétype de la Mère

De façon générale, l'autorité magique du féminin; la sagesse et l'élévation spirituelle au-delà de l'intellect; ce qui est bon, protecteur, patient; ce qui soutient, favorise la croissance, la fécondité, l'alimentation; le lieu de transformation magique, de la renaissance; l'instinct ou l'impulsion du secourable, ce qu'il y a de secret, de caché, d'obscur; l'abîme, le monde des morts, ce qui dévore, ce qui séduit, ce qui empoisonne, ce qui provoque l'angoisse, l'inéluctable" 24

L'étude de la quête de la mère chez Giraudoux, Ionesco, Arrabal, est essentielle, car nous montrerons qu'elle représente pour les protagonistes une tentative de mouvement de retour vers la source, un désir de réintégration au centre de l'être et de régénération spirituelle. Jung écrit, en effet, dans Les Racines de la Conscience : "Ce qui est recherché dans la mère, ce n'est pas la cohabitation incestueuse, mais la renaissance."²⁵

Notes

- 1 Paul Vernois, La dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco, (Paris: Editions Klincksieck, 1972)
- 2 Dina Sherzer, "Quelques manifestations du narrateur-créateur dans Molloy de Samuel Beckett" Langage and Style V: 2, 115-121.
- 3 Emmanuel Jacquard, Le théâtre de la dérision, (Paris: Gallimard, 1963)
- 4 Katherine H. Burkman, : "Initiation rites in Samuel Beckett's Waiting for Godot" in Papers in Comparative Studies 3 (1984 : 137-52. Ed. Myth and Ritual in the Plays of S. Beckett. Cranbury, N. J. : Fairleigh Dickinson Press, 1987.
- 5 Susan D. Brienza, "Perilous journeys on Beckett's Stages: Travelling through Words." in Myth and Ritual in the plays of S. Beckett. Cranbury, N.J. : Fairleigh Dickinson Press, 1987.
- 6 E. Littré, Dictionnaire de la langue française, (Paris: Hachette, 1978), p. 271.
- 7 Ibid., p. 271.
- 8 Ibid., p. 271.
- 9 Ibid., p. 271.
- 10 Ibid., p. 681.
- 11 Carl Jung, Les Racines de la Conscience, Traduction Yves Le Lay, (Genève: Buchet-Chastel, 1971) p. 35.

- 12 Joseph Campbell, The Power of Myth (New York: Doubleday, 1988) p. 6.
- 13 May Rollo , The Cry for Myth (New York: Delta, 1992) p. 53.
- 14 Mircea Eliade, Aspects du mythe (Paris: Gallimard, 1963), p. 231.
- 15 Roland Barthes, Mythologies (Paris: Seuil, 1957) p. 194.
- 16 Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage (Paris: Plon, 1962) p. 15.
- 17 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (Paris: Bordas, 1969) p. 385.
- 18 Claude Lévi-Strauss, Le cru et le cuit, (Paris: Plon, 1964)
- 19 Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Op. Cit., p. 391.
- 20 Aspects du mythe, Op. Cit. p. 231.
- 21 Ibid., p. 284.
- 22 Structures anthropologiques de l'imaginaire, Op. Cit., p. 250.

23 Carl Jung, Les racines de la conscience. Traduction Yves Le Lay, (Genève: Buchet-Chastel, 1971), p. 35.

24 Ibid., p. 70.

25 Ibid., p. 35.

Chapitre 2

LE MYTHE DE SIEGFRIED

Dans ce chapitre, nous nous proposons de présenter les lignes essentielles du Nibelungenlied,¹ la légende du douzième siècle dont dérivent les versions du mythe de Siegfried. Puis, nous ferons une analyse comparative du mythe du voyage vers la mère dans deux poèmes scandinaves du treizième siècle dont les épisodes et les personnages s'inspirent du Nibelungenlied: Le Edda et La Volsunga Saga, ainsi que l'opéra de Wagner Das Rheingold. Nous espérons par là expliquer la genèse de la thématique du retour vers la mère et la transposition du mythe de Siegfried chez Giraudoux.

Résumé du Nibelungenlied

Le grand poème médiéval allemand du Nibelungenlied débute sur un chapitre à la louange des exploits et du courage du héros Siegfried, prince du Nederland. Il tombe amoureux de la fille de Dancrat et d'Uote, monarques de la Bourgogne, Kriemhild, dont on lui a vanté la beauté parfaite, mais qu'il n'a jamais vue. Après avoir peint un tableau détaillé de la Cour du roi Gunther, frère de Kriemhild ayant hérité du trône de son père, le poète décrit l'arrivée de Siegfried venu demander la main de Kriemhild. Ayant vain-

cu les Saxons aux côtés des guerriers de Gunther, au moyen d'exploits surhumains, il fait enfin la connaissance de Kriemhild qui qui éprouve une passion réciproque. Ayant aidé Gunther à gagner le coeur de la princesse Brunhild d'Icelande qui le prend pour le vassal de Gunther, il épouse Kriemhild en récompense. Lorsque la princesse Brunhild refuse de se donner à Gunther, celui-ci a de nouveau recours à la ruse de Siegfried qui prétend être Gunther afin de la séduire. Siegfried donnera plus tard en cadeau à Kriemhild la gaine et la bague qu'il avait volées à Brunhild (geste peut-être commis par fierté, suggère le poète!)

Le rythme de l'action s'accélère, lorsqu'au treizième chapitre les deux reines rivales s'affrontent. Lors d'un tournoi auquel participent Siegfried et Gunther, ayant entendu Kriemhild vanter les qualités de son mari, Brunhild exprime sa jalousie de la beauté de celle-ci, de la richesse et du pouvoir dont elle jouit avec Siegfried. Lorsque Kriemhild veut précéder Brunhild dans la procession à la cathédrale, celle-ci lui ferme le passage. Kriemhild montre la gaine et la bague volées à Brunhild preuves de la ruse de Siegfried. Gunther et Siegfried consentent à garder leur secret et celui-là réprimande sa femme pour avoir ainsi menti. Lorsque Brunhild annonce à Hagen, frère de Dancrat et vassal de Gunther, ce que Kriemhild a révélé devant la foule, celui-ci jure de la venger en punissant Siegfried avec l'aide de Gunther et de ses vassaux. Lors d'une partie de chasse Hagen tue Siegfried d'un coup de lance placé dans le seul point vulnérable de son corps, secret révélé à Hagen par Kriemhild qui pensait

ainsi protéger son mari. En effet, lorsque Siegfried baignait dans le sang chaud qui coulait de la blessure du dragon qu'il venait de tuer, une large feuille était tombée d'un tilleul entre ses omoplates.

Kriemhild jure de se venger de ce meurtre. Elle s'empare d'une partie du Trésor des Niebelung et en distribue une partie au peuple des Huns. Hagen jette le reste au fond du Rhin. Treize ans après la mort de Siegfried, malgré son désir de rester fidèle à la mémoire de son mari, Kriemhild épouse le puissant roi hongrois, Etzel. De cette alliance naît un fils, Ortlieb. Cependant, Kriemhild continue à attendre l'heure de sa vengeance. L'occasion se présente, lorsqu'elle a l'idée d'inviter ses frères, Hagen et la Cour de Worms à une fête. Hagen prévient Gunther et ses chevaliers de ne pas y assister, car il a le pressentiment qu'ils vont tous mourir ce jour-même. On le décourage également de continuer son voyage à la cour de Hongrie, car ils y rencontreraient la mort. Kriemhild apprend que Hagen refuse toujours de lui ramener le reste du trésor du fond du Rhin. Déçue des attentats manqués sur la vie de Hagen, Kriemhild ordonne de mettre le feu au hall où Hagen, Gunther et leurs guerriers sont emprisonnés. Ayant vaincu ces deux hommes, Dietrich, exilé à la Cour de Hongrie, les remet à Kriemhild qui les fait enfermer dans un donjon, et leur coupe la tête. Etzel qui n'approuve pas la mort de ces braves héros tue à son tour Kriemhild.

Rivalité et trahison

Le poète du Nibelungenlied met l'accent sur la rivalité des deux reines, Kriemhild et Brunhild, car c'est à partir de cet épisode que le noeud du conflit se dénoue. Il insiste sur l'opposition de leur personnalité au début du poème. D'un côté, Kriemhild, belle, douce et consentante envers son mari, et Brunhild, arrogante, provocante, jalouse, puissante et virile. Cependant, la force de caractère de Kriemhild se révèle au cours du poème, et elle devient même le personnage central après la mort de Siegfried. La souffrance et le ressentiment la transforment totalement, et la dernière partie du poème tourne autour de ses tentatives de vengeance. La rivalité est intéressante car elle préfigure le conflit entre Eva et Geneviève dans Siegfried de Giraudoux.

Le poème Niebelungenlied est avant tout le poème de la trahison. Tous les personnages sont dupés d'une façon ou d'une autre. Brunhild, la première, est trompée plusieurs fois par Gunther et Siegfried. Tout d'abord, celui-ci emploie la magie sur le bateau pour gagner le tournoi à la Cour d'Icelande, puis il se fait passer pour le vassal de Gunther, et par la suite il réussit à séduire Brunhild par magie, prétendant être Gunther. Cependant, la vue de sa gaine et de sa bague dans les mains de Kriemhild lui fera prendre conscience de la réalité. Il est intéressant de remarquer que la découverte de la tromperie se solde souvent dans ce poème par la vengeance. De même, Kriemhild ne sait pas que Siegfried prétendait être le vassal de Gunther. Siegfried quitte Worms en compagnie de Gunther, et ses vassaux, sous prétexte d'une partie de chasse. Hagen

joue sur l'amour de Kriemhild pour Siegfried afin de lui faire révéler l'unique point vulnérable de Siegfried dans l'espoir de le protéger. Finalement, Hagen et la cour de Gunther sont amenés au hall brûlé par Kriemhild à l'invitation d'une fête. Nous retrouverons également le thème de la trahison dans le Siegfried de Giraudoux, en particulier lors de la révélation de l'identité de Siegfried par le général Von Zelten.

Représentation de Siegfried

Siegfried est personnifié dans le Nibelungenlied comme un héros épique, à la manière d'un Roland. L'accent est mis sur sa bravoure et ses exploits surhumains. Il rappelle bien sûr Achille, l'autre héros vulnérable en un seul point de son corps et qui meurt à la fleur de l'âge. Pourtant Siegfried se marie. Tandis qu' Achille, recherche la gloire et la mort, Siegfried ne se rendra compte que trop tard de la trahison dont il est la victime. On est amené également à le comparer à la reine Brunhild. Tous deux font preuve d'un courage presque surhumain, d'une agressivité rare. La démonstration de la force physique de Brunhild dans la scène de séduction manquée du mari tire au burlesque. Malgré son éducation princière, Siegfried a peine à dompter son côté instinctif, animal, et son mariage à Kriemhild le dote de quelque maturité, apportant un élément stabilisant, équilibrant dans sa vie.

Education de Siegfried dans l'opéra de Wagner Das Rheingold

Wagner s'inspire directement de la version du mythe de Siegfried du poème scandinave La Volsunga Saga qui se fonde essentiellement sur Le Edda, Sigurd (Siegfried) est décrit comme le fils légitime de Siegmund marié à la reine Hjordis. Siegmund meurt dans les bras de sa femme Odin, alors enceinte, sur le champ de bataille, après avoir brisé son épée magique. Celle-ci épousera le capitaine d'un navire, le roi Hjalprek, à la cour duquel est né Sigurd. Ce dernier est élevé par un père adoptif, Regain, le forgeron du roi. Regain est autant le père spirituel de Siegfried que Siegmund, son père biologique mais représente le principe du père au niveau spirituel et non naturel.

Dans l'opéra de Wagner, Das Rheingold, le mythe de Siegfried subit une transformation considérable. En effet, dans cette oeuvre, Siegfried est élevé par le nain Mime, à la mort de son père Siegmund qui lui a laissé son épée brisée, Nothung. De nouveau, Siegfried est ⁴ élevé par un père adoptif. Dans Wagner's "ring" and its symbols Robert Donington suggère que le père adoptif est symboliquement proche du monde de la Mère, puisque sa fonction biologique fait partie de la Nature; le père adoptif représente, selon lui, les forces qui mènent le héros vers le conflit avec la nature et à travers ce conflit, vers une plus grande conscience. Il ajoute que Sigfried se laisse guider vers sa destinée par Regin ou Mime, non à cause de leur bienveillance, mais parce que les forces qu'ils représentent sont essentiellement positives. En effet, si ce n'était grâce à eux, il n'aurait jamais

confronté le dragon. A l'Acte I de Das Rheingold , Mime tente de réparer l'épée brisée et de la donner à Siegfried pour tuer le dragon Fafner dont il pense gagner la bague magique. L'apparition de Siegfried conduisant un ours effraie Mime. Richard Donington suggère que nous touchons ici à un trait de caractère inhérent à Siegfried. Ce n'est pas qu'il soit brave. Il ne connaît pas la peur.⁵

Motifs du Voyage mythique de Siegfried vers la Mère

Dès le début de Das Rheingold Siegfried doit faire face à l'image de la Mère. En effet, après avoir relâché l'ours dans la forêt, Siegfried s'empare de l'épée que réparait Mime et la brise. Terrifié, celui-ci décide de dire la vérité à Siegfried, du moins une vérité partielle, sur ses origines. Il lui apprend donc qu'il avait trouvé sa mère enceinte dans la forêt, à bout de force, et qu'il s'était occupé d'elle. Puis, elle est morte en le mettant au monde. Cependant, il lui cache le nom de son père. Mime reproche à Siegfried son ingratitude envers lui et surtout son indifférence. Il lui rappelle comment toutes les créatures de la forêt ressemblent à leurs parents, et Siegfried voit bien qu'il ne lui ressemble pas. "Où est ta femme, Mime, que je puisse l'appeler "mère"? Donington observe également qu'un motif musical souligne l'absence d'amour maternel dans la vie de Siegfried.⁶ Le fait que Mime prétende être à la fois la mère et le père de Siegfried rend celui-ci furieux.

Dans l'opéra de Wagner, le désir de retour à la Mère se manifeste également chez Siegfried par la rêverie dont sa mère est l'objet. En effet, il lui semble que les murmures de la forêt lui parlent de sa mère. Il se languit d'elle, mais n'arrive pas à imaginer son visage. Les oiseaux et les murmures de la forêt lui parlent tous d'elle, car pour Donington, dans le langage intuitif des symboles, toute la nature nous rappelle les plus profonds souvenirs de notre mère, et derrière eux la connaissance innée de l'archétype de la mère.

⁷ Notre amour pour la nature n'est pas une simple appréciation esthétique, mais sa fécondité est l'image de la maternité. Ses collines et vallées évoquent la silhouette d'une femme. Ses ruisseaux clairs sont une invitation à des visions de renaissance. On ne peut aimer la nature sans imaginer le secret des rêveries qui étaient à l'origine des rêveries de la Mère. Déjà au début de l'opéra, Siegfried est apparu accompagné d'un ours qui ne lui inspire aucune peur. Le symbole primaire de l'ours a rapport pour Donington à l'aspect dévorant de la Grande-Mère.

⁸ Le symbole secondaire de l'ours représente des images de la matière première en alchimie, et nous savons que la Mère symbolise la Nature à l'état primordial, la "prima materia" des alchimistes. Cette matière brute avant toute transformation, représente une force psychique dangeureuse et inconsciente, et on pourrait penser que Siegfried, en traitant l'ours comme s'il était apprivoisé, prend un risque énorme.

Wotan, l'errant, apprend à Mime que seul celui qui ne connaît pas la peur pourra forger Nothung en échange de sa tête, nouvelle

qui terrifie Mime. Ce dernier pense que Siegfried pourrait tuer le dragon Fafner et par là faire l'expérience de la peur. L'Acte II s'ouvre sur une atmosphère plutôt sombre. Fafner est en effet devenu un dragon-serpent pour protéger son trésor. Siegfried se retrouve alors dans la forêt où il doit connaître la peur en tuant le dragon. Cependant, contrairement à quoi l'on s'attendait, Siegfried s'adonne à un moment de réflexion sur sa vie, et il se rappelle que sa mère est morte en le mettant au monde. Il lui semble que les murmures de la forêt lui parlent de sa mère.

Après la mort de Fafner, les oiseaux conseillent à Siegfried de se rendre dans sa caverne afin de se renseigner sur le trésor. Cette scène rappelle celle où Mime s'est occupé de la mère de Siegfried dans la caverne où elle l'avait mis au monde. L'entrée de la caverne par Siegfried est en quelque sorte son retour dans la matrice de sa mère et constitue ce qu'on appelle un "regressus ad uterum". En effet, comme les autres héros qui pénètrent les ventres, les cavernes ou les repaires des monstres afin de renaître spirituellement, Siegfried ressort de la caverne de Fafner après y avoir vu des mystères et des richesses qu'il ne peut encore comprendre. Selon Donington, Siegfried a assimilé l'aspect de son image intérieure de la Mère dans le symbolisme du dragon Fafner. L'acte héroïque de tuer Fafner d'un coup d'épée qui est associé à l'image de la mère peut être donc interprété comme un désir incestueux.

Figure de la Mère et anima

La version de La Volsunga Saga et celle de l'opéra coïncident lors de la rencontre de Siegfried et de Brunhild, la compagne qui l'aidera à combler sa solitude. Siegfried la trouve sur un rocher, portant une armure et son cheval Grane également endormi. Il est surpris, car il recherchait une femme. S'il l'a prise pour un homme, c'est qu'il y a quelque chose chez Brunhild qui présente des qualités d'homme: C'est son animus. Jung distingue, en effet, deux archétypes: l'archétype de l'inconscient de l'homme qu'il désigne du terme "anima" et la figure correspondante dans l'inconscient de la femme qu'il nomme "animus". Tout individu porte donc inconsciemment en soi des traits du sexe opposé. Jung voit l'animus et l'anima comme des moyens possibles de comprendre les traits essentiels de l'autre sexe. Il précise que l'image collective de la femme qui réside dans l'inconscient de l'homme est une image primordiale qu'il projettera sur les autres femmes qu'il rencontrera. De même que la mère porte en elle l'image féminine originelle de l'anima pour le garçon, le père personnifie l'image de l'animus pour la fille. L'anima a pourtant une valeur ambivalente. D'un côté la bonne, la pure, et noble déesse, de l'autre, la prostituée, la séductrice, et la sorcière. Alors que la fille grandit, l'animus est également projeté sur plusieurs figures masculines. Il est important de remarquer que si la projection de l'anima ou de l'animus reste inconsciente, elle peut être nocive, toutefois, si elle est consciente, elle peut être enrichissante.

Brunhild a donc une forte personnalité, forte dans la destruction, forte dans la créativité, de même que la Brunhild du Nibelungenlied. Elle est une bonne image archétypale, bien qu'ambivalente. Lorsque Siegfried découvre qu'elle n'est pas un homme, il est saisi de la peur qu'il n' avait pu éprouver face à Mime et au dragon Fafner. Il appelle sa mère à son secours, mais tombe sur le sein de Brunhild qui comporte les deux visages de l'image de la Mère, figure fondamentale de l'anima. Siegfried a vraiment peur d' elle. Une fois réveillée, elle lui révèle qu'elle le connaît et l'aimait avant même qu'il soit né, et il est convaincu qu'elle est vraiment sa mère revenue du sommeil, et non de la mort. Elle le détrompe et lui demande d'avoir un amour pur pour elle, et alors elle sera son moi. Selon Donington, Brunhild explique par ces mots à Siegfried que s'il l'apprécie non pas en tant que partenaire sexuel, mais en tant que son anima, elle sera sa partie féminine. Siegfried la demande en mariage, mais elle lui répond qu'on ne peut épouser un archétype. C'est la femme en chair et en os qui parle ainsi et non l'archétype qui est à la disposition de tous les hommes. La fidélité à l'anima n'a donc rien à faire avec la fidélité physique, mais avec la fidélité psychique. Etre déloyal envers l'anima , c'est être déloyal envers soi-même. Siegfried a donc juré de ne prendre aucune autre femme que Brunhild, mais il apprend qu'il devait épouser Gudrun. Il a pourtant été accepté par Brunhild à qui il a donné une bague en or, et ils se quittent dans la joie. Siegfried sait qu'il ne peut vivre sans son anima. C'est pour cela qu'il jure éternelle fidélité à Brunhild. Il la quitte en ayant l'im-

pression de quitter cette femme mais non pas son anima. Brunhild et Gudrun sont une seule et même image, portant toutes les deux nos identifications humaines et nos expériences archétypales. Cependant, Brunhild et Siegfried consommeront leur amour, et la passion ne peut les amener qu'à la mort, mort physique, mais transformation psychique. Brunhild a poussé Siegfried à aller jusqu'au bout de leur désir, et la scène se termine par un mélange de passion amoureuse et de mélancolie.

Notes

- 1
The Nibelungenlied, Tr. A. T. Hatto (New York: Penguin, 1968, 1969)
- 2
The Edda, Tr. E. Magnuson and W. Morris (London: Clays Ltd. 1986)
- 3
The Volsunga Saga, Tr. E. Magnuson and W. Morris (London: Clays Ltd. 1986)
- 4
Wagner's Ring and its symbols: The Music and the Myth. Robert Donington (London-Boston: Faber and Faber, 1972)
- 5
Ibid., p. 30.
- 6
Ibid., p. 55.
- 7
Ibid., p. 62.
- 8
Ibid., p. 78.
- 9
Ibid., p. 90.

Chapitre 3

SIEGFRIED DE GIRAUDOUX

Dans ce chapitre nous nous proposons d'analyser le voyage mythique de Siegfried vers la Mère qui se manifeste par la quête généalogique et les épreuves initiatiques traditionnelles du héros du monomythe qui aboutiront à un retour vers la Mère-patrie.

Jacques Forestier, le protagoniste de Siegfried de Giraudoux, journaliste français, blessé à la suite d'un combat pendant la première guerre mondiale, est porté disparu. Recueilli par les Allemands, amnésique, sans aucun papier d'identité, il est soigné par une infirmière, Eva, qui pense qu'il est allemand. Avec un dévouement tout maternel, elle s'occupe de sa rééducation. Elle s'acharne à lui créer une nouvelle existence, une identité allemande, et le baptise Siegfried. Cependant, poussé par le désir de connaître ses origines exactes, Siegfried accepte de recevoir la visite de nombreux couples allemands qui souhaitent reconnaître en lui un fils soi-disant tombé sur le champ de bataille. Devenu un Allemand cultivé, il connaît une rapide ascension politique. En effet, sept ans plus tard, il est juriste, conseiller d'Etat, premier homme de l'Allemagne nouvelle dont il

voudrait faire une république pacifique, l'un des chefs de la République de Weimar, celui qui doit sauver l'Allemagne du désastre. Pourtant, il doit faire face au baron Von Zelten, personnification de la vieille Allemagne romantique et francophile qui trouve la constitution votée par Siegfried abstraite, et voit en lui un adversaire dangereux. Ayant appris la vraie nationalité de Siegfried, et sur le point de faire un coup d'état, il fait venir de France son ancienne fiancée, Geneviève, dans l'espoir qu'il retournera dans son pays natal. Ensemble, ils rétablissent la vérité, et Zelten révèle à Siegfried en présence de son état-major, qu'il n'est pas allemand. Par la suite, Geneviève lui apprendra qu'il est Jacques Forestier. L'Allemande Eva, et la Française Geneviève se disputent un Siegfried déchiré, en quête de son être authentique. Il est poussé à choisir entre la brillante vie sociale que lui offre l'une, et l'existence provinciale et paisible de l'autre. Après bien des moments de conflits intérieurs, il se résout à quitter Eva et à suivre Geneviève. Finalement, il accepte sa double identité, et se fait appeler Jacques/Siegfried, réconciliant par là dans la France, l'Allemagne qu' il ne peut rejeter en lui-même.

La quête du héros archétypal

Le mythe du héros Siegfried est un produit de l'héritage mythologique occidental décrit par Joseph Campbell dans The Hero with a Thousand Faces. En effet, Campbell y analyse le modèle des mythes et légendes de héros à travers les âges et les cultures, et

appelle ce modèle "le monomythe"¹, le grand mythe que tous les hommes racontent depuis des siècles. D'après ce modèle le voyage du héros comporte trois parties: le départ, l'initiation, et le retour.

Tout d'abord, la naissance du héros a lieu d'une façon extraordinaire ou surnaturelle. Fréquemment dès sa naissance, il est exposé au danger, abandonné, perdu, orphelin, ou séparé d'une manière ou d'une autre de ses parents biologiques. C'est donc la tâche d'un ou des parents adoptifs d'élever le héros. Souvent les cavernes/matrices, considérées sacrées, sont les lieux de naissance des dieux, demi-dieux, où les héros sont nés ou soignés par des nymphes, des paysans ou des animaux. De plus, traditionnellement, le héros ne connaît pas ses origines. Le départ peut être causé par le mécontentement envers le statu quo, l'ennui, ou une catastrophe. L'appel vers l'aventure prend différentes formes et le héros n'y répond pas toujours. Les signes de la vocation du héros peuvent s'annoncer soit par sa naissance extraordinaire, soit une prédilection astrologique, ou un événement cosmique. Une fois l'appel à l'aventure accepté, il y a séparation. Séparation des familiers, séparation du lieu natal.

Deuxièmement, l'initiation du héros consistera dans la descente dans une caverne, l'enfer, ou un séjour dans un lieu sauvage. A ce stade de son voyage qui est une période de transition, le héros doit subir des épreuves initiatiques purificatrices. Puis, une fois le

dragon tué, le trésor trouvé, la bénédiction ou le cadeau reçu, le héros peut acquérir un nouveau pouvoir.

Finalement, arrive l'heure du retour, de ramener le trésor chez soi. Quelquefois, le retour peut lui être interdit, ou encore le nouveau pays est trop attirant. Après avoir surmonté tous les dangers, le héros peut ramener le trésor matériel ou spirituel dans son pays et le partager avec ses compatriotes. Le héros peut trouver une nouvelle société ou encore, le trésor ainsi rapporté à la maison peut lui fournir la liberté de vivre. L'histoire peut décrire un mariage, ce qui symbolise l'union de deux mondes. Pour que le héros retourne, il faut qu'il y ait une réintégration dans la société. Au bout du voyage, le héros devient une personne différente. Il subit une transformation, et grandit spirituellement. Il retourne chez lui plus sage et plus conscient.

Genèse de Siegfried

Généralement, Giraudoux fait appel à la mythologie gréco-latine, à la mythologie germanique et à la Bible. Cependant, les grandes lignes et les constantes thématiques de Siegfried² sont présentes dans des oeuvres antérieures. Dans Esthétique et morale chez³ Jean Giraudoux, René Marill Albérès montre que bien que Giraudoux tirât Siegfried⁴ d'abord du roman Siegfried et Le Limousin, le thème de l'amnésique était déjà apparu avant le roman lui-même dans Lectures pour une ombre⁵. Il cite, en effet, ce passage tiré de cette

oeuvre-ci: " Notre seule distraction est un soldat de Peaupié, qui a perdu la mémoire et auquel les camarades s'amuse⁶nt à donner de faux souvenirs." De plus, René Marill Albérès suggère que Siegfried est bien supérieur au roman

De Siegfried et le Limousin à la version définitive de Siegfried, à travers de très nombreuses variantes, Giraudoux avait transformé un *märchen* giralducien en une pièce bien faite. Le succès de Siegfried fut sans doute dû à cette sagesse, de plus, Giraudoux y traduit un problème précis et d'actualité et simplifiait l'intrigue en fonction de ce problème. 7

La pièce sera de préférence analysée dans le cadre de notre recherche, car l'auteur a extrait l'essentiel du roman et a synthétisé les personnages, ce qui en fait une oeuvre plus profonde. De plus, elle comporte une dimension mythologique qui se prête mieux à l'interprétation des images symboliques du retour à la Mère. Ainsi, dans Siegfried, le héros ne revient pas en France par nostalgie de la beauté du Limousin, mais pour rejoindre son chien, Black, qui l'attend. Giraudoux n'a certainement pas voulu qu'un chien représente la France. Cependant, cette référence est riche en symboles et fait allusion soit au chien d'Ulysse dans l'Odyssée d'Homère, soit à celui de Tristan. Siegfried reprend donc les grands thèmes initiatiques de la mythologie germanique et perpétue les circonstances mystérieuses de la naissance du héros, premier rite de passage initiatique de son voyage vers la Mère.

Quête généalogique

De même que dans le Volsunga, le Edda, et Das Reinghold, Siegfried est un fils adoptif. Cependant, dans la pièce de Giraudoux, le héros est élevé par une mère adoptive, Eva. En effet, cet ouvrage débute au moment critique où le fils adoptif, Siegfried, se met à la recherche de ses parents biologiques. Cette quête est essentielle pour lui. Tout individu étant la somme de son passé, la découverte de sa lignée familiale est une des clés du conflit psychique du héros. Quant à Von Zelten, envieux du succès de ce nouveau venu en politique, il s'efforcera de démasquer les origines de Siegfried qu'il soupçonne humbles (comme il en est parfois le cas chez les héros) : "[...] bref une nation comme lui théorique, sans mémoire et sans passé. Ce fils du néant a une hérédité de comptable, de juriste, d'horloger." (I. 1, p. 16). Il veut percer le secret de la parenté de Siegfried, car s'il s'avérait être d'origine humble, commune, il perdrait les caractéristiques extraordinaires de sauveur du peuple. Cependant, en l'absence de toute généalogie, on a fabriqué des origines allemandes fictives à Siegfried qui devient alors l'archétype du Héros-Rédempteur. Von Zelten s'indigne: "Un père Allemand crée sans matière première! Toutes les vierges de l'Allemagne l'ont déjà reconnu comme leur enfant légitime." (I. 1, p. 20). Giraudoux reprend alors le thème de la ressemblance déjà discuté par Mime et Siegfried chez Wagner. En effet, tandis que Siegfried se prépare à recevoir la

visite de familles à la recherche d'un fils disparu, l'huissier, Muck, suggère à un domestique la futilité de la visite de tous les parents en quête d'un fils. En effet, la photographie de l'enfant qu'ils recherchent ne ressemble aucunement à Siegfried. Le pessimisme de Muck fait écho aux soupçons de Von Zelten.

Selon Richard Donington, l'orphelinat physique du héros devient symbolique de son dénuement moral qui lui offre la possibilité de renaître spirituellement. Ses parents biologiques n'étant pas là pour le réconforter, ses parents adoptifs représentent donc l'archétype parental dans son psychisme, et s'il cultive cette image il peut atteindre un niveau de conscience psychique plus élevé. Donc, suivant la tradition du monomythe du héros, chez Giraudoux, Siegfried est élevé par un parent adoptif, Eva, l'infirmière allemande qui l'a recueilli.

Symbolisme de la lumière et de l'obscurité

Le départ de Siegfried de son pays natal est déclenché par une catastrophe, c'est-à-dire la première guerre mondiale, au cours de laquelle il devient amnésique. Hors de son milieu familial, il se retrouve dans la situation traditionnelle du héros sur le point de répondre à son appel vers l'aventure. Séparé de ses compatriotes, de ses habitudes, il est disponible et peut entreprendre le retour vers ses origines à travers le voyage mythique vers la mère.

Les différents stages du mythe du héros constituent pour Campbell les éléments du développement personnel de chaque individu. Dans The Hero Journey in Dreams,⁸ Jean Dalby Clift et Wallace B. Clift observent une similarité entre le voyage du héros vers l'intégration psychique totale décrite par Campbell et l'amplification de la psychologie jungienne. En effet, Jung suggère qu'en mythologie, la naissance du héros ou sa renaissance symbolique coïncide avec le lever du soleil, car la croissance de la personnalité s'accompagne toujours d'une augmentation de la conscience : " The Hero's main feat is to overcome the monster of darkness: it is the long-hoped for and expected triumph of consciousness over the unconscious".⁹ Siegfried s'ouvre sur une alternance de symboles de lumière et d'obscurité qui préfigure son passage de l'inconscience à la conscience au bout de son voyage mythique vers la Mère. Von Zeltén nous donne l'une des clés de ces symboles: Siegfried est à la fois vivant et mort, conscient et inconscient, Siegfried et son ombre: " Il fait une toilette de condamné à mort." ou encore "Ce court-circuit qui a enlevé Siegfried à sa vie véritable." (l. p. 21) Il est vivant aux yeux des Allemands et d'Eva, et il est conscient d'un aspect de lui-même, celui qu'il a développé pendant ses six dernières années en Allemagne. En effet, dans les indications de la première scène, nous observons les détails suivants: un escalier de marbre blanc, la ville de Gotha couverte de neige. De plus, la visite des éventuels parents biologiques de Siegfried orchestrée par Eva, se passe en pleine

lumière. Muck annonce, en effet, que le lustre est réparé, et qu'il a mis des lampes neuves. Il explique également à un visiteur anxieux qu'on allume un lustre au-dessus de Siegfried afin que les myopes puissent l'approcher. Le blanc, la neige, le lustre, la lampe, sont tous des symboles de lumière. La lumière est mise en relation avec l'obscurité pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternantes d'une évolution. Le héros Siegfried s'engage donc sur le chemin initiatique qui le mènera vers la découverte de son être authentique et le développement de sa conscience. Le symbole de la lumière est également associé plus d'une fois à Eva et à l'Allemagne prospère et brillante que celle-ci a bâtie pour Siegfried et l'obscurité associée à Geneviève et à la vie simple et anonyme que Jacques retrouvera à son retour en France.

Cependant, Geneviève se sent entourée d'ombres dans l'antichambre du palais de Gotha. L'ombre est, d'une part, ce qui s'oppose à la lumière; elle est, d'autre part, l'image même des choses fugitives irréelles et changeantes. L'ombre est considérée par de nombreux peuples africains comme la seconde nature des êtres et des choses, et est généralement liée à la mort. Au royaume des morts on ne se nourrit que de l'ombre des morts, on mène une vie d'ombre. Geneviève considère Jacques mort, étant sans nouvelle de lui depuis sept ans, et ressent la présence de sa mort dans cet antichambre. Cependant, le terme "ombres" désigne aussi l'obscurité qui est le chaos primordial, la source du dualisme existentiel, l'état foetal

du monde. L'obscurité pré-natale et pré-cosmogonique précède à la fois la naissance et l'initiation, et l'obscurité est associée aux stages de transition, telles que celles de la mort et de l'initiation. Germination et création ont lieu dans l'obscurité et tout retourne dans l'obscurité dans la mort et la dissolution. Siegfried est donc inconscient de son identité des années précédant son amnésie. Cette partie de lui-même reste cachée dans l'obscurité. Pour devenir conscient de cet aspect de sa personnalité, il devra retourner dans le sein de sa mère, source de ses origines.

Selon J. Chevalier, l'opération cosmogonique est une séparation de l'ombre et de la lumière qui représentent les aspects créateurs et destructeurs de la Terre-Mère: naissance, vie, et amour; mort et désintégration. On retrouve donc dans ce symbole de la mère la même ambivalence que dans ceux de la mer et de la terre: la vie et la mort sont corrélatives. Naître, c'est sortir du ventre de la mère; mourir, c'est retourner à la terre. La mère, c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse, et la nourriture; c'est aussi, par contre, l'éventuelle oppression par l'étroitesse du milieu et l'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide: la génitrice dévorant le futur géniteur, la générosité devenant captatrice.

Image de la Mère

Anzieu a dégagé du rêve de Freud, "Les trois Parques," la position freudienne à l'égard de la mère. "la mère, dit-il, est difficilement représentée par Freud comme destructrice, comme foncière-

ment méchante et mortifère. [...] Le besoin de protéger une image maternelle idéalisée est chez Freud un trait dominant.¹⁰ Cependant, Anzieu suggère que cela cache peut-être la conviction que mère et mort sont liées, comme dans une image du sphinx, comme si elle portait littéralement la mort sur ses épaules généreuses. Elle s'identifie pour lui à la fois à la vie et à l'amour et peut mener à travers les angoisses de castration et de mort jusqu'à la Mort.

Dans l'essai "Les aspects psychologiques de l'archétype de la mère", Jung nous offre une image quelque peu poétique de la mère:

Intimement connue et étrange comme la nature, amoureusement tendre et cruelle comme le destin, dispensatrice voluptueuse et jamais lasse de vie, mère des douleurs, porte sombre et sans réponse qui se ferme sur la mort, la mère est amour maternel, elle est "mon" expérience et "mon secret".¹¹

Cependant comment réconcilier cette image "idéale" et la réalité humaine de la mère? Pour vraiment comprendre ce qu'est la mère, Jung suggère de démêler la confusion entre ce qui s'éveille en nous et celle qui en est la source. " Celui qui se sonde ne sait plus que faire retomber cet énorme poids de signification, de responsabilité et de devoir, de ciel et d'enfer sur ces êtres faibles et faillibles, dignes d'amour, d'indulgence, de compréhension et de pardon qui nous furent donnés pour mère."¹² Chacun se doit donc, selon Jung, d'examiner son expérience personnelle avec sa mère, afin de se libérer ainsi que celle-ci du poids de la signification qui nous enchaîne à la mère et qui l'enchaîne à son enfant.

Epreuves initiatiques vers la mère

Suivant le modèle du monomythe, après la séparation du milieu familial, le héros Siegfried doit subir une période d'initiation qui le mènera de l'inconscience à la conscience. Eliade entend par initiation " un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier." A la fin des épreuves initiatiques, le néophyte a subi, philosophiquement parlant, une transformation ontologique, car il vit une autre existence, il devenu "autre". Le rituel initiatique permet également à l'individu déjà adulte de remonter au commencement, de se libérer du passé, et de tenter de commencer une vie nouvelle, basée sur l'acceptation de son être authentique. La mort initiatique préfigure la mort, qui doit être considérée comme l'initiation essentielle pour accéder à une vie nouvelle. Le néophyte semble opérer un processus de régression. Sa nouvelle naissance est comparée à un retour à l'état foetal dans le ventre de la mère. Certes, il pénètre dans la nuit, mais la nuit qui le concerne, si elle est comparable à celle du sein maternel, est de façon plus ample la nuit cosmique.

Les épreuves initiatiques de Siegfried comportent un retour vers la Grande Mère qui est l'archétype féminin, l'origine de toute vie, le "primum mobile", l'ultime "plenum", le principe contenant. Elle symbolise toutes les phases de vie cosmique, et unifie tous les

éléments célestes et terrestres. Elle est la Reine des Cieux, la Mère de Dieu, celle qui ouvre la voie et qui possède les clés de la fertilité, de la naissance, de la mort et de la renaissance. Spirituellement, elle est l'unité archétypique, se suffisant à elle-même. Elle est la mère de toute sagesse et de rédemption à travers l'illumination de l'homme du niveau le plus élémentaire au plus élevé. Rappelons que Dans ¹⁴ Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand suggère que La Grande Mère est sûrement l'entité religieuse et psychologique la plus universelle et que ses symboles évoquent toujours un désir de retour un regret. De même Mircea Eliade cite de nombreux mythes où la terre joue un rôle passif. Elle est le ventre maternel dont sont issus les hommes comme suggèrent les Arméniens. Durand ajoute que les croyances alchimiques et minéralogiques universelles affirment que la terre est la mère des pierres précieuses, le giron où le cristal mûrit en diamant. De plus, il mentionne les grottes, dans les fentes de rocher aussi bien que dans les sources. La terre, comme l'onde est prise dans les sens de contenant général.

Quête de la Mère-Patrie

Le sentiment patriotique (Durand suggère qu'on devrait dire

"matriotique") ne serait pour lui que l'intuition subjective de cette entité matriarcale et tellurique. En effet, la patrie est souvent représentée sous les traits d'une femme: Athéna, Rome, Germania, Marianne. Dans Siegfried, Von Zelten perpétue l'image de la femme en tant que symbole de la patrie. Il s'adresse ainsi à Siegfried en présence de son état-major:" Ils viennent me prendre en flagrant délit d'adultère avec l'Allemagne. Oui, j'ai couché avec elle, Siegfried. Je suis encore plein de son parfum, de toute cette odeur de poussière..." (III. ii. p. 119) . Eva symbolise donc l'Allemagne moderne, et Geneviève, la France. Ces deux femmes sont les images complémentaires de la figure de la Grande Mère entre lesquelles oscille Siegfried. La rivalité entre Brunhild et Kriemlud dans le Nibelungenlied préfigurait déjà le conflit de Siegfried entre les deux femmes de sa vie. Le dualisme de l'Union primordiale est souvent symbolisée par le Yin et Yang chinois, principes de la philosophie chinoise dans le I-Ching qui divisent toutes les forces et réalités de notre monde en deux énergies complémentaires. Le yin s'exprime par la ligne interrompue-- , et représente le principe féminin, le yang s'exprime par la ligne continue__, et représente le principe masculin. Leur combinai-

son symbolise tous les éléments opposés complémentaires dans un univers dualiste. Le yin est aussi l'eau primale, la nature passive féminine et instinctive, l'âme, la profondeur, le négatif, le doux le pliable, le repos, la terre. Il est symbolisé par tout ce qui est obscur et humide. Le yang est le principe actif, l'esprit, le rationalisme, la hauteur, le ciel, l'expansion, le positif, le dur, et est représenté par la lumière, le sec, le haut, tels que la montagne, les cieux

C'est une sorte de couple négatif-positif dont l'interaction incessante créa toute vie et toute action. Les deux forces sont contenues dans le cercle de révolution cyclique de la Totalité. Geneviève possède certains attributs associés au yin. Tout d'abord, Giraudoux la peint au premier acte, entourée d'ombre et d'obscurité. De nature féminine, elle rappelle à Jacques les détails intimes de leur relation amoureuse, et parvient à le séduire de nouveau. Eva s'associe davantage aux propriétés du yan. En effet, active, elle se dévoue tout entière à la rééducation de Siegfried. Politiquement et socialement ambitieuse, elle vise les hauteurs pour son fils adoptif. De plus, elle baigne dans la lumière qui brille dans le palais de Gotha lors de la visite des parents éventuels de Siegfried. Geneviève et Eva sont deux forces souvent tendues, mais non antagonistes, telles deux partenaires mutuellement indépendantes. Siegfried résume bien les aspects à la fois contradictoires et complémentaires de ces deux femmes. Toutes deux se chargent de différents aspects de la rééducation de Siegfried, d'une manière qui reflète leur personnalité. Celui-là confie en effet à Geneviève:

"Elle (Eva) est un point d'exclamation, elle donne un sens généreux ou emphatique aux meubles, aux paysages près desquels on la voit. Vous (Geneviève), votre calme, votre simplicité sont question. Je voudrais vous voir dormir...Quelle question pressante doit être votre sommeil!... (III. 5, p. 104).

Eva et Geneviève représentent respectivement les éléments féminins et masculins en conflit dans le psychisme de Siegfried. Lorsque celui-ci aura enfin réconcilié en lui les aspects opposés de sa personnalité, ces deux forces pourront former en lui un équilibre et l'harmonie parfaites, conciliant en lui la France et l'Allemagne qu'il ne peut rejeter.

Contrairement aux autres versions du mythe de Siegfried, l'archétype parental est représenté chez Giraudoux par une femme, la mère adoptive du héros, Eva. C'est surtout à travers le point de vue sarcastique de Von Zelten que Giraudoux indique l'éducation et les soins maternels que Siegfried a reçus d'elle:

[...] il y a six ans, tu enseignais à ce bébé à l'institut de rééducation, les mots les plus simples: chien, chat, café au lait. Aujourd'hui, c'est de lui que tu apprends à prononcer les mots ravissants de Constitution, Libéralisme, Vote plural, peut-être Volupté, non? (I. 2, p. 16)

En employant le mot "volupté", Von Zelten fait allusion ici à une

tentation inconsciente et refoulée d'inceste qui constitue le complexe d'Oedipe. Rappelons que la psychanalyse freudienne généralise le type des relations entre enfants et parents par la fixation amoureuse sur le parent de sexe opposé, l'agressivité hostile à l'encontre du parent du même sexe, qu'il faut détruire pour atteindre sa propre maturité, double tendance qui souffre d'innombrables variantes. Cette allusion est d'autant plus révélatrice qu'Eva et Geneviève se disputeront plus tard la loyauté de Siegfried qui doit choisir entre les deux femmes. D'ailleurs, le protagoniste avoue à Geneviève qu' Eva lui a plu tout de suite.

Identification avec la Mère-Patrie

Au cours de son initiation, le héros peut rencontrer un animal, un membre du sexe opposé, quelqu'un qui le tente et essaie de le détourner de son voyage, ou encore une personne qui s'efforce de l'aider à atteindre son but. Geneviève, aidée de Robineau sert d'instrument à l'initiation de Siegfried. Tous deux avouent le programme qu'il leur faudra suivre afin de faire renaître Jacques: Il faudra modifier les habitudes de Siegfried, remplacer ses cigarettes, livres, meubles, objets personnels, et plats culinaires. Ils essaient de s'accrocher à ce qui leur permet d'établir un pont entre Siegfried et Jacques. C'est ainsi qu'ils découvrent sur le bureau de Siegfried un portrait de Vermeer qu'il possédait déjà à Paris. Leur but final est de

remplacer Siegfried par Jacques. Geneviève hésite à révéler à Siegfried qu'il est Jacques car elle sait qu'il peut mourir du choc. Cependant, elle est consciente que seule la mort initiatique de Siegfried permettra la renaissance de Jacques. Elle est sa mémoire, son passé, sa patrie. De plus, elle s'identifie de plus en plus à lui. En effet, elle révèle à Robineau les circonstances pénibles dans lesquelles elle a appris qu'elle aussi était orpheline. Siegfried remarque que tous deux se posent beaucoup de questions. De plus, à son arrivée en Allemagne, elle relève les différences entre ce pays et la France, entre Siegfried et Jacques. Cependant, elle s'intéresse de plus en plus à l'Allemagne et elle peut s'écrier à la fin de la pièce: "Siegfried, je t'aime!" (IV. 6, p. 195).

Observons que la seule chose dont il se souvient de son passé est le mot "ravissant" qui est pour lui un point de repère dans son existence désorientée. Il dit à Geneviève: "Le démon de mon ancienne vie n'a pu lancer qu'un adjectif jusqu'à ma vie nouvelle. C'est le type de l'épithète banale, commune, presque vulgaire, mais il est ma famille, mon passé, il est ce qu'il y avait en moi d'indissoluble." (II. 5, p. 105). A travers l'étude de sa langue maternelle, Geneviève lui édifie un pont entre son passé et son présent et opère en lui une régression. Siegfried retourne en effet à un stade infantile où l'on apprend à parler sa langue. La connaissance de sa langue lui permettra de remonter aux sources de son essence. La langue est un instrument dont on ne peut sous estimer la puissance. Il reste, en effet, dans le pouvoir du langage, la trace de la puissance cosmogonique des

origines. Le langage est en fait l'âme d'une nation. On comprend qu'une minorité ethnique tienne à conserver sa langue, comme gage de son identité. Siegfried rejoint donc sa mère à travers sa langue maternelle qui est associée à Geneviève, symbole de la Mère-patrie de Siegfried. Le langage est également le symbole d'un individu, car il détient une charge d'énergie qui procède de tout l'être et vise l'être tout entier.

Processus d'individuation

Pour Jung, l'individuation ou la réalisation de soi essaie autant que possible, et tout en se sondant, une intégration des aspects positifs et négatifs de la personnalité. Le processus d'individuation peut transfigurer la personne de cette lutte intérieure ainsi qu'en reliant les côtés disparates de sa personnalité. La maîtrise de la langue maternelle est certainement un pas important dans le processus d'individuation de Siegfried. En outre, le Général Fontgeloy pense servir de point de repère à Siegfried, car en retrouvant son passé, ce dernier pourra découvrir son moi authentique. Le général avoue ainsi: "Je suis un autre Forestier ou Siegfried, à votre choix. Mais un Siegfried qui a pu garder son nom et sa mémoire." (II. 3, p. 87). En effet, contrairement à Siegfried, il connaît tous les détails de sa généalogie. Il est la mémoire/ témoin de l'histoire de la France, une caricature en qui devrait se reconnaître tout Français. Cependant, Geneviève tente de lui montrer que le processus

d'individuation de Siegfried n'aura lieu que par une association et identification personnelle , individuelle à son passé et non à un passé figé et caricaturisé symbolisé par le Général Fontgeloy.

La révolution soulevée par Von Zelten dans les rues de Gotha préfigure les retournements de la vie de Siegfried. En effet, un coup de théâtre provoque un choc terrible au palais: Von Zelten révèle à Siegfried qu'il n'est pas allemand. C'est à ce point culminant de la pièce que commencent les souffrances de Siegfried. Il est alors en proie à un doute ontologique, et a une angoisse métaphysique qui le déchirent: "Suis-je allemand?" (III. 2, p. 125), demande-t-il à Eva qui évite de lui répondre. Il sent peu à peu mourir Siegfried en lui: "Excepté si l'on est à bout de souffle, vaincu par la vie, ou étranger." (III. 5, p. 131) " C'est le nom d'un Allemand qui meurt." (III. 5, p. 132) "C'est un genre de mort qui ne va pas sans souffrance." (III. 5, p. 132) "Tout cela s'éteint." (III. 5, p. 133) Il a peur de cet être obscur qui prend forme en lui. La douleur et l'angoisse de Siegfried font partie des rites de passage initiatiques par lesquels doit passer tout héros. Il ressent la mort de Siegfried, l'Allemand en lui. Il souffre lorsqu' il découvre qu'on l'a trompé sur ses origines, surtout Eva. Comment peut-on tout lui enlever subitement? Sa famille, sa maison, sa mémoire, et son pays se demande-t-il. Il s'identifiait totalement à l'Allemagne. Son essence était culturellement et politiquement définie par son pays d'adoption. L'Allemagne était son histoire, sa géné-

alogie, sa mémoire, son passé. Il se sent renié, abandonné par l'Allemagne et tous les ancêtres de qui il pensait descendre.

Cependant, au bout de ses épreuves initiatiques, il se rend compte que son existence prend fin et qu'il est sur le point de se métamorphoser et de s'embarquer dans une nouvelle existence. Il est sur le chemin de l'aboutissement de tout voyage mythique vers la mère, c'est-à-dire vers ce que Jung désigne un niveau supérieur de conscience:

"Je ne suis plus allemand. Comme c'est simple! Il suffit de tout changer. Mes jours de victoire ne sont plus Sedan, Sadowa. Mon drapeau n'a plus des raies horizontales. L'Orient et l'Occident vont permuter sans doute autour de moi... Ce que je croyais les exemples de la loyauté suprême, de l'honneur, va peut-être devenir pour moi la trahison, la brutalité [...] (III. 4, p. 134)

Après avoir admiré les traits positifs de la figure de la mère chez Eva c'est-à-dire la générosité, le dévouement, la créativité, Siegfried doit faire face à présent à l'aspect de la mère dominante, dévorante. En effet, en lui cachant ses origines, Eva place un obstacle à la quête généalogique et existentielle de Siegfried. Il éprouve comme il est souvent fréquent chez les enfants, les sentiments ambivalents passant de l'amour à la haine envers la figure parentale.

La révélation qu'il est Jacques, le fiancé de Geneviève, est le deuxième coup de théâtre dans la tragédie de Siegfried qui traverse une crise angoissante. Il doit faire face à son destin. Eva et Geneviève s'engagent dans un duel à travers lequel elles se disputent la loyauté

15

de Siegfried. Dans Théâtre de Giraudoux, Charles Mauron suggère que le conflit qui se manifeste par l'opposition des deux figures féminines, Eva et Geneviève, divise le héros en deux figures masculines. En fait, Siegfried et Jacques ne sont qu'un seul homme. Il ajoute que l'angoisse du protagoniste vient de sa difficulté à prendre une décision.

Le conflit est donc psychique, il déchire le moi. L'ambivalence du héros prend, dans Siegfried, le caractère discontinu d'une double oscillation entre deux fidélités. Mais dans les deux cas il y a angoisse, impossibilité de choisir, inhibition douloureuse quand les deux partis s'affrontent dans la conscience du héros. 16

Alors qu' Eva fait appel à son sentiment du devoir et lui offre un futur grandiose en Allemagne, Geneviève fait appel à son sens de fidélité et lui offre son passé, sa vraie patrie. Charles Mauron considère l'amnésie de Sigfried comme une infidélité au passé. Cependant, le couple formé par Jacques et Geneviève, coupé par l'infidélité du héros, cherche à se rejoindre. Siegfried tâtonne en effet, pour retrouver sa famille, donc son passé, donc Geneviève, alors qu'elle est mystérieusement appelée à le rencontrer. Il suggère également que l'image de l'humble chien fidèle de Siegfried, Black, est associée à Geneviève. Le chien est en effet un symbole de fidélité, de dévouement, gardien du passage entre deux mondes. Le chien est

également l'attribut de la Grande Mère . Associé à Esculape, le chien guérit par la renaissance à une vie nouvelle. Ainsi, Geneviève offre à Siegfried à travers le symbolisme du chien l'assurance de la fidélité, de conservation de ses racines, avec la promesse de renaître à une nouvelle existence. Pour Charles Mauron donc, plus qu'une France allégorique, Geneviève et le chien et tout ce qui leur est associé "figurent cette partie de lui-même que le héros a laissé en arrière dans son développement discontinu. Eva représente l'Allemagne au niveau de l'action publique, Geneviève la France au niveau de l'abandon le plus intime." ¹⁷ Celle-ci lance un défi à Jacques, celui de commencer une nouvelle existence, simple et heureuse.

Retour vers la Mère-Patrie

La troisième phase du voyage du monomythe dans Siegfried, le retour, s'annonce par le décor symbolique d'une gare-frontière divisée en deux parties, une gare allemande propre et confortable, et une gare française modeste et délabrée, séparées par une ligne idéale. C'est la gare des blessés où a été recueilli Siegfried. Il retourne sur le lieu de sa deuxième naissance, à son berceau allemand, c'est-à-dire vers sa mère. En effet, le berceau est un symbole du sein maternel. Par conséquent le berceau est un élément de protection, chaud, doux, qui reste en nous comme le souvenir des origines qui se

traduit en nostalgie inconsciente du retour à l'utérin et il s'associe également au bonheur de la sécurité insouciante. La gare de départ est en général un symbole de l'inconscient où se trouve le point de départ de l'évolution de nos nouvelles entreprises matérielles, physiques, ou spirituelles.

Dans l'expérience et l'analyse des rêves, le train s'inscrit parmi les symboles de l'évolution. Il évoque l'image du destin qui emporte Siegfried, celle du véhicule de l'évolution que Siegfried prend difficilement, dans la bonne ou la mauvaise direction: il signale une évolution psychique, une prise de conscience qui l'entraîne vers une nouvelle vie. La gare-frontière entre l'Allemagne et la France offre de nombreuses directions à Siegfried; c'est un centre de circulation intense en toutes directions pouvant évoquer son Soi. Siegfried hésite un moment et son conflit interne se manifeste par sa désintégration physique. En effet, il a maigri, il souffre tel un convalescent. Il porte le deuil, car il sent qu'il n'a aucun contrôle sur sa vie. Il a été mis devant un fait accompli. Selon lui, il ne peut rester en Allemagne car la décision a été prise pour lui le jour de sa naissance. La première naissance est la bonne pense-t-il. Son séjour en Allemagne n'était qu' une époque de transition dans sa vie. Il pense prendre une direction autre que l'Allemagne ou la France, et aller vers le pays idéal pour remplir la mission que le destin lui indiquait: servir. Cependant, après réflexion, il prend conscience qu'il a un choix. Il comprend que ce qui donnera sens à sa vie est de se trouver, de découvrir son passé à travers son voyage mythologique vers la mère:

De quel droit me déroberais-je à cette parenté nouvelle?...
 En quoi pouvez-vous me souffrir, si je vais...d'une main anonyme et aveugle, reconnaître le visage de mon passé? Si mon oreille est soudain curieuse d'apprendre quel est le bruit des trains sous les ponts, le cri des enfants, le silence nocturne de mon ancien pays? Ce voyage que les descendants d'émigrants s'imposent... n'aurais-je pas le droit de l'entreprendre?... Je ne vous fuis pas...Je veux savoir quel était le gel et la neige de mon enfance. (IV. 2, p. 169)

Donc il n'accepte pas de mort glorieuse, il ne rejette pas Siegfried. Il accepte les deux existences, les deux noms que le destin lui a donnés. Il choisit la réconciliation des deux identités, des aspects opposés en lui. Il a conscience des deux parties intégrantes de son Moi et il cherche à les fusionner. Il vivra Siegfried et Forestier. Il est la somme de ces deux noms qui symbolisent son existence totale. Il tente d'harmoniser en lui le yin et le yan : " Je pensais seulement que la seule unité de cette existence hachée a été de ne jamais me dérober, ni aux appels qui viennent de l'ombre ni à ceux qui viennent de la lumière. "(IV. 2, p. 169). Il refuse de creuser des tranchées intérieures en lui et désire bénéficier d'une science nouvelle, d'une transformation et renaissance qui viennent d'une alliance nouvelle des aspects opposés de son psychisme. Il peut alors prendre conscience de son être authentique et ne pas porter le masque anonyme et uniforme qu'on porte autour de lui. Je serai le Français au visage nu pense-t-il. Il se rend également compte que le prix de sa transformation spirituelle et ontologique est le sacrifice de la vie politique et de la

notoriété dont il jouissait en Allemagne. La transformation du héros se fait progressivement. En effet, Robineau commence à s'adresser à lui en tant que Forestier. Siegfried voyage avec ses papiers, symbole de la prise de conscience de son identité. De plus, la première ville française lui apparaît à la lueur de l'aube. Il pensait être frappé par la lumière éblouissante de sa prise de conscience. Le symbolisme de l'aube est celui de la sortie des ténèbres de l'inconscience qui se retrouve dans les rituels d'initiation, comme la mythologie de la mort, du drame végétal (semence enfouie, ténèbres d'où sortira une plante nouvelle, néophyte) et qui annonce la renaissance symbolique du héros. Siegfried retrouve graduellement des bribes de sa mémoire et peut s'écrier "Je me souviens." (IV. 5, p. 192). Elle est la partie consciente de Siegfried, car il a encore du chemin à parcourir afin d'atteindre un niveau de conscience supérieur. Il se retrouvera lui-même progressivement, avec l'aide de Geneviève qui est son salut. Sans elle, il serait une statistique de guerre. Au seuil de son retour dans la mère-patrie Siegfried hérite donc de lui-même, d'un moi modifié, spirituellement renouvelé. Suivant la tradition du monomythe, le héros Siegfried ramène un trésor à son peuple, il lui donne ce qui de lui peut survivre.

Dans quelle mesure la quête métaphysique de Siegfried à travers le retour vers la mère a-t-il été une réussite ou un échec. Le but du voyage mythique de ce héros fut de récupérer son Moi tout en confrontant les différents aspects de sa psyché, symbolisés par deux figures féminines Eva et Geneviève. A la fin de la pièce, Siegfried

prend du moins conscience de la nature des différents éléments qui forment son Moi. Il sait à ce moment-là qu'il n'atteindra un état d'équilibre intérieur, la dernière étape du processus d'individuation de Jung, qu' en réconciliant les forces intérieures en conflit en lui, afin d'arriver à la Totalité intégrante de son Moi. Cependant, à la dernière scène, Siegfried sort à peine de l'obscurité. Muni de son nouvel état de conscience, il peut alors se lancer sur le dur chemin d'une récupération de son identité en fusionnant les deux êtres qu'il sent en lui.

Notes

- 1
Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces,
(Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949, 2nd ed.,
1968), p. 30.
- 2
Jean Giraudoux, Siegfried (Paris: Grasset, 1928)
- 3
René Marill Albérès, Esthétique et morale chez Jean
Giraudoux (Paris: Nizet, 1967)
- 4
Jean Giraudoux, Siegfried et le Limousin, (Paris: Grasset,
1927)
- 5
Jean Giraudoux, Lectures pour une ombre, (Paris: Paul,
1929)
- 6
Ibid., pp. 270-271.
- 7
Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, Op. Cit. p. 336.
- 8
Jean Dalby Clift and Wallace B. Clift, The hero Journey in
Dreams, (New York: Crossroad, 1963), p. 96.
- 9
Carl G. Jung, Man and his symbols, (Garden City, N.Y. :
Doubleday, 1964), p. 55.
- 10
Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, (Paris: Gallimard, 1981),
p. 32.

- 11 Humbert Elie, C. G. Jung. (Paris: Univers, 1983), p. 59.
- 12 Ibid., p. 60.
- 13 Mircea Eliade, Initiations, rites, sociétés secrètes. (Paris: Gallimard, 1959.), p. 62.
- 14 Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Op. Cit.,
- 15 Charles Mauron, Théâtre de Giraudoux, (Paris: Editeur J. Corti, 1971), p. 172.
- 16 Ibid., p. 172.
- 17 Ibid., p. 176.

Chapitre 4

L'HOMME AUX VALISES ET VOYAGE CHEZ LES MORTS DE IONESCO

En analysant le mythe du retour aux origines et son interprétation symbolique dans L'Homme aux valises et dans Voyage chez les morts, nous nous attarderons plus particulièrement dans ce chapitre sur les symboles du voyage mythique vers la mère, et la façon dont l'auteur reprend le mythe d'Oedipe dans ces deux oeuvres.

Dans L'Homme aux valises, Le Premier Homme, entreprend un voyage onirique à travers le monde afin de compléter un manuscrit autobiographique précieusement conservé dans l'une de ses valises. Sur le bateau qui doit l'amener à son hôtel parisien, il descend dans sa mémoire pour retrouver le souvenir de sa mère dans le faubourg où il est né. Dans un climat de répression et de mépris, il cherche à reconnaître sa mère, malgré les obstacles qu'il doit surmonter. Ainsi, il est accueilli sur le sol natal par un jeune policier, carabine à la main. Transformé en sphinx, celui-ci lui demande le mot de passe. Contrairement au mythe d'Oedipe, le Premier Homme ne donne pas la bonne réponse aux questions du sphinx qui lui refuse le permis de séjour dans son propre pays. Il retrouvera enfin celle qu'il croit être sa mère dans un appartement sordide de Bucarest.

Le retour vers le pays natal se transforme peu à peu en cauchemar. Ayant perdu son passeport, le protagoniste est traité en étranger, tel K., le protagoniste de l'oeuvre de Kafka intitulée Le Château. Ayant égaré son carnet d'adresses, il ne peut s'orienter ni sortir de ce labyrinthe. Il trouve que la ville et ses compatriotes ont changé. Il se rend finalement au consulat où le consul lui attribue une identité officielle générique, c'est-à-dire, celle "d'existant spécialisé", et le nomme M. Koriakidès. Au lieu de l'emmener comme promis à l'hôtel, le consul transformé en docteur, le fait enfermer dans un hospice appelé "hôtel-Dieu" Ayant réussi à s'échapper de ce lieu, le Premier Homme fait le geste de se déplacer pour visiter La Chapelle-Anthenaise, mais ne s'y rend pas. En route vers le consulat pour obtenir un permis de construire, il s'affole aux cris de détresse de personnes ensanglantées et à la vue de cyclistes menaçants qui l'encerclent, mais ses pensées se tournent vite vers la disparition d'une troisième valise qu'il n'avait pas au départ. Finalement, puisqu'il n'a pas de pièce d'identité valable, on refuse de lui servir à boire dans une auberge. Le rideau tombe sur le Premier Homme condamné à errer avec ses valises au milieu d'autres voyageurs.

Une analyse intertextuelle de L'Homme aux valises, et
¹
de Le voyageur sans bagages d'Anouilh, révèle que ces deux pièces transposent le mythe d'Oedipe, et ont pour protagoniste un amnésique qui recherche son passé. Soldat amnésique après la

première guerre mondiale, Gaston est interné dans un asile pendant dix-sept ans. Avec l'aide de sa famille et des domestiques, son passé surgit peu à peu. Il découvre avec désarroi qu'il était un enfant cruel, un adolescent à l'expérience sexuelle précoce. Par la suite, il a séduit la femme de son frère, et frappé sa mère. Le passé que Gaston retrouve est un poids lourd à porter, encombrant comme les valises du Premier Homme. Gaston décide donc de refuser son passé qu'il ne peut intégrer de façon enrichissante à sa vie. Cependant, contrairement à Gaston, Le Premier Homme continue son voyage avec ses bagages encombrants, et ne peut s'en défaire un instant. Ces valises représentent son inconscient surchargé, le poids de notre vie, ce dont nous ne pouvons et nous ne voulons nous libérer: " [...] Un passé tout entier, c'est trop lourd à endosser [...]."² dit Gaston. Valentine, qui aime le protagoniste, et qui représente la fidélité au passé, tente de lui montrer que refuser son passé, équivaut à se refuser soi-même, et qu' on doit assumer sa culpabilité. Toutefois, Gaston rompt avec sa famille, et décide de commencer une vie nouvelle, sans bagage, c'est-à-dire libéré du fardeau de son passé. L'amnésique choisit son passé. Il arrive à se faire passer pour le neveu d'un Anglais dont tous les parents ont disparu dans un naufrage, ayant été séduit par l'absence de bagage donc d'identité de sa nouvelle famille.

Une multitude de parents et d'amis, tous morts, peuple les rêves de Jean, le protagoniste de Voyage chez les morts. Il ressent de l'angoisse face à la mort qu'il rencontre, et doit se répéter qu'il existe encore. A travers ce voyage intérieur onirique, Jean fait le bi-

lan de sa vie. Ayant reçu plusieurs prix littéraires, et gagné la coupe Davis, il a apparemment réussi sur le plan social et professionnel. Il est fier de sa gloire et des biens matériels qu'il a accumulés. Il avoue qu'il pensait avoir tout conquis, jeté les armes, et était devenu paresseux. Il avait donc sacrifié le salut de son âme à sa célébrité qui maintenant a pris fin. Sans cette notoriété à laquelle il s'identifiait, il est désorienté. Il ne sait s'il est vieux ou non. Il ne sait plus qui il est, et doit sortir sa carte d'identité pour vérifier son nom. Il cherche même un miroir pour y reconnaître ses traits. En proie à un doute ontologique croissant, il entreprend, comme le Premier Homme, une quête généalogique à la recherche de son identité. Il annonce, en effet, dès les premières lignes de la pièce que l'objet de son retour au pays natal est de retrouver sa mère. Cependant, sa route est semée d'obstacles, de détours, et, de plus, sa mémoire ne lui est pas toujours fidèle. Il a perdu l'adresse de sa mère qu'il demande à tout venant, et il la recherche dans les appartements sordides de son enfance.

Désillusionné par sa réussite éphémère, il ressent un vide existentiel qu'il va tenter de combler en remettant sa vie en question, en reprenant tout à zéro. Ce voyage lui permet donc de tenter de changer en rêve le cours de son passé et de donner un sens nouveau à sa vie. Pour cela, il tente d'éliminer le sentiment de culpabilité qu'il ressent envers son père. Il se reproche, en effet, d'avoir déçu sa famille, car il n'avait pas bien réussi ses études, et n'était pas devenu le grand fonctionnaire politique ou l'ingénieur que son père

envisageait. Il voudrait également pardonner à son père d'avoir eu honte de ses résultats scolaires et d'avoir brûlé ses livres littéraires. Cependant, il l'avait souvent soutenu dans ses études, et Jean a toujours regretté de n'avoir pu l'aider financièrement lorsque son père a abandonné sa famille.

Son ami Louis essaie de le décourager dans son désir "d'être autre chose". Cependant, déterminé à se faire une nouvelle vie, Jean accepte un poste d'enseignant à Strasbourg. Dans un moment d'illumination, il aperçoit une ville en pleine lumière au sommet de la montagne, Aluminia. Pourtant, l'obscurité revient et Jean se réveille d'un état somnambulique pour se replonger dans un autre, et ne peut que conclure "Je ne sais pas."

Rêve et réalité

Cherchant toujours à renouveler son théâtre, Ionesco tente comme les surréalistes d'explorer les profondeurs de la psyché à travers le rêve. Dans les notes de Ionesco: Théâtre Complet, collection de la Pléiade, E. Jacquard suggère que selon Jung la structure du rêve s'apparente à celle d'une pièce grecque:

Comme l'exposition, elle présente d'abord les référents: le lieu, l'époque et les personnages. Vient ensuite l'énoncé du problème, l'inconscient posant la question à laquelle il devra répondre. Les péripéties, qui constituent la substance du rêve, acheminent l'action vers un acmé et un dénouement. Enfin, la conclusion révèle un message doté d'une fonction compensatrice. 4

L'Homme aux valises et Voyage chez les morts reproduisent le schéma jungien du rêve et en ce sens intègrent pour Emmanuel Jacquard "le mythe à la pensée onirique, car l'un et l'autre véhiculent, selon Ionesco un message révélateur"⁵ Le Premier Homme dit, en effet, à la Vieille Femme, sa mère: "Pour être lucide, il faudrait passer sa vie en rêve."⁶ La prédominance de l'activité onirique sur la vie réelle qui est un long sommeil est frappante dans L' Homme aux valises et dans Voyage chez les morts. Dans Eugène Ionesco,⁷ Marie-Claude Hubert montre que dans ces deux pièces les scènes vécues et remémorées ou rêvées s'interpénètrent sans qu' aucune frontière nette les sépare. Elle ajoute que les deux protagonistes ne semblent pas établir de différence entre les situations qui ont lieu *hic et nunc* et celles que leur fantasmagorie a suscitées. Par conséquent, selon elle

La scène donne à voir les images qui se succèdent dans la tête du protagoniste, comme un monologue intérieur livre, dans une apparente incohérence, les idées qui émergent les unes après les autres dans l'esprit du personnage romanesque. La notion de réalité n'a plus cours ici. Les lois qui régissent l'écriture sont celles de l'onirisme.⁸

Cependant, remarquons que les brefs moments où le Premier Homme sort de sa torpeur constituent une exception. Ainsi, à la scène VII, L'Homme à la rame dépose le protagoniste qui, au bout de sa traversée est conscient de l'écart entre le rêve et la réalité:" Je crois que ce n'est pas tout à fait ici que je devais arriver" (scène XVIII, p.

94). En outre, ayant débarqué à Kichinev, il se réveille du long sommeil que fut son existence quand il reconnaît la femme qui l'y attendait. Elle lui fait, en effet, remarquer: " De temps en temps, rarement, tu te réveilles, dans cette vie où tu n'as fait que dormir presque tout le temps". (scène XVIII, p. 96)

La plupart des rêves de L' Homme aux valises ont pour point de départ des confessions, et histoires intimes de Ionesco relatées dans Journal en miettes⁹. Par contre, ceux de Voyage chez les morts sont mis en scènes à partir des textes autobiographiques de Un homme en question¹⁰. L'auteur affirme, en effet, dans l'article de Libération¹¹ "Ionesco par lui-même" : "Cette pièce raconte mes rêves, mes cauchemars, mes obsessions oniriques"¹², mais nous prévient: "C'est l'histoire de ma vie, mais à l'envers, comme un négatif photographique."¹³

Si l'on rapproche la pièce L'Homme aux valises, des éléments biographiques de l'oeuvre de Ionesco, on se rend vite compte que les rêves, l'angoisse, et la quête de la Mère du protagoniste sont celles du dramaturge. Dans Entre la vie et le rêve, l'auteur confie à Claude Bonnefoy que "la matière de ses pièces est fréquemment faite de ses rêves, lorsqu'ils sont assez récents pour qu'il s'en souviennent avec précision."¹⁴ En effet, le dialogue du Premier Homme et du peintre, la description de la maison maternelle, la scène où la mère tente d'avaler des pilules, celle de l'auberge, et de la rencontre de la femme blonde sont parmi les scènes qui sont fondées sur les rêves ou cauchemars du dramaturge relatés dans Journal en miettes¹⁵. Les

commentaires suivants du dramaturge à G. Lista dans Ionesco¹⁶ éclairent ses intentions sur la composition onirique de la pièce:
 " J'essaie cette fois, dans L' Homme aux valises, d'employer des situations de rêve dans un langage parlé également onirique. Jusqu'ici, j'avais toujours dissocié le langage de la situation. Je les réunis pour la première fois."¹⁷

Si nous comparons les scènes de la pièce et les rêves rapportés pour la plupart dans Journal en miettes, nous nous rendons compte que Ionesco transpose textuellement ces rêves sous formes d'images et de situations, les intégrant à la trame dramatique. Cependant, dans les notes de Ionesco: Théâtre Complet, collection de la Pléiade, E. Jacquard suggère qu' en révélant ses rêves aux spectateurs, Ionesco "s'interdit de les dépouiller de l'imagination onirique du mystère sans laquelle elle cesserait d'exister."¹⁸ La mise en scène des rêves s'effectue tout d'abord par la création de dialogues dont le ton est adapté à la personnalité et à l'état d'esprit des personnages qui hantent ses rêves. Puis, l'élaboration d'une structure gestuelle et les indications scéniques éclairent les échanges de communication, les substitutions ou dédoublements des personnages. L' atmosphère onirique se matérialise par des scènes chargées d'obscurité, et de bruits insolites. Finalement, Ionesco a recours à la kinésique, et un va-et-vient de silhouettes constitue souvent l'arrière-fond du décor ajoutant au climat de rêve. Selon E. Jacquard, dans Voyage chez les morts, les références autobiographiques, insérées dans une trame

théâtrale et onirique dépassent le cadre familial: "On retrouve, en effet, la Chapelle-Anthenaise, Cerisy-la-Salle, Arthur et Jacqueline Adamov (Alexandre et Violette) et le lauréat du prix Nobel, Samuel Beckett (Constantin)."¹⁹ Comme Flaubert l'a si souvent indiqué, les crises des personnages sont également celles de l'auteur, et on sait à quel point il s'identifiait à son héroïne, Madame Bovary. De même les rêves et les angoisses de Jean et du Premier Homme sont souvent celles qui ont hanté les rêves de Ionesco. D'ailleurs, pour Marie-Claude Hubert, le nom même du protagoniste de Voyage chez les morts est à lui seul une confession. Elle suggère, en effet, dans Eugène Ionesco, que

le mot "Ion" en roumain est l'équivalent de Jean; "escu" est le suffixe que l'on ajoute à un prénom pour le transformer en patronyme. Compte tenu du sens étymologique d'Eugen, Eugen Ionescu signifie "né de Jean". De ce fait, le personnage de Jean peut représenter aussi bien l'auteur que son père, tous deux dotés du même prénom [...]. Signalons également que la tradition orthodoxe se veut johannique. Jean, dit "le théologien" est l'apôtre sur lequel se fonde préférentiellement la patristique, car, plus que les trois autres évangélistes, il a connu la Révélation, joie suprême pour Ionesco. 20

L'Homme aux valises a pour protagoniste un homme, prototype de l'individu de la société moderne, dépersonnalisé, en proie à un doute métaphysique profond. Comme les héros traditionnels, le Premier Homme ignore tout de ses origines. Du moins temporairement puisqu' il a perdu la mémoire. Il est l'homme de nulle part, anonyme dans la foule des voyageurs. Le décor impersonnel et

neutre dans lequel s'ouvre la pièce reflète bien la désorientation et le malaise du protagoniste: "Un lieu de nulle part; grisaille, un homme portant un chapeau et un long pardessus gris; [...] il faut que la scène reste à demi obscure" (scène I, p. 9). Dans Ionesco:Théâtre Complet, E. Jacquard note que Le Premier Homme est un: "être anonyme, [...] l'homme mythique et archétype. Son inconscient n'est pas le nôtre, mais ses balbutiements et ses tourments font partie intégrante de notre condition."²¹ Jean est avant tout un personnage de rêve touchant qui est tourmenté par l'angoisse de l'oubli, l'oubli de soi, donc l'angoisse de la mort, et le remords.

Le voyage mythique du Premier Homme et de Jean vers la Mère suit le modèle du monomythe élaboré par Joseph Campbell dans The Hero with a Thousand Faces: départ, initiation, retour. Il suggère, en effet,

The standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation or departure-intitiation-return: which might be named the nuclear unit of the monomyth. A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. 22

Le départ.

Le Premier Homme embarque à Paris, et est séparé de son épouse, de sa mère-épouse, subit des épreuves initiatiques lors de son séjour dans l'enfer totalitaire de son pays natal. Il débarque finalement à Kichinev. Au bout de son voyage vers la Mère, après avoir surmonté de nombreux obstacles et vécu maints cauchemars, le protagoniste retrouve enfin celle qui, comme Pénélope, l'attendait depuis longtemps. Le départ en voyage du Premier Homme est indiqué par les deux valises qu'il porte à la main. D'après le

Dictionnaire des symboles

Les bagages sont considérés par le rêveur, à tort ou à raison, comme tous les objets qui lui sont indispensables (*un nécessaire*). Ils représentent donc, psychologiquement, nos biens propres, nos possibilités, nos signes extérieurs de richesse, ainsi que tout un ensemble d'éléments qui nous paraissent indispensables: forces, capacités, voyage, avec notre *bagage*, nous pensons posséder les éléments indispensables à l'adaptation à la vie matérielle, psychique, spirituelle; c'est l'équivalent de l'équipement mental. 23

Tout au long de la pièce le Premier Homme refuse de se séparer de ses valises, de peur qu'on ne les lui vole. Cependant, il annoncera par la suite qu'il en avait trois au départ. Il aurait égaré la plus importante, celle qui contient le manuscrit qui est toute sa richesse. Ces valises, comme l'indique Ionesco dans Antidotes,²⁴ représentent le passé, de plus en plus encombrant avec les années. Elles

sont pleines de ciment. C'est pour cela que le douanier qui observe leur contenu refuse au protagoniste le permis de construire. Pour Marie-Claude Hubert, la valise manquante

est le passé, celui de l'enfance, dont il ne subsiste que des bribes qui fécondent toute l'oeuvre. Seules ses retrouvailles mettraient un terme à la quête poursuivie dans l'écriture. Bibliothèque borgésienne, cette valise, irrémédiablement perdue comme l'objet freudien, contient tous les manuscrits, écrits ou potentiels. 25

On ignore la destination du protagoniste qui ne semble pas connaître davantage le but de son entreprise. En effet, les indications scéniques de la première scène mentionnent que son regard est dirigé dans le lointain, au-delà de la rivière, sans point fixe. Il paraît d'ailleurs décontenancé, et c'est un peintre sur les quais qui lui apprend que le fleuve qui est devant lui est la Seine. Cependant, ce qui est déroutant chez Ionesco, tout autant pour le lecteur que pour le protagoniste, est le fait que peu de temps après avoir fourni un renseignement, le protagoniste le réfute. Ainsi l'époque à laquelle a lieu son voyage est tout aussi floue. En effet, après avoir indiqué au Premier Homme que nous sommes en 1938, le peintre ajoute que c'est peut-être 1942 ou 1950. Remarquons que ces trois dates marquent des tournants décisifs de la vie du dramaturge: Tout d'abord, sa première arrivée à Paris, puis son retour définitif en France et, enfin, les débuts sur la scène parisienne, avec la représentation de La cantatrice chauve. De même, il apprend qu'il s'

embarque tout aussi bien sur la Seine que sur les canaux de Venise. Ainsi, dès que le protagoniste semble avoir trouvé un point de repère pour l'orienter, le doute le submerge de nouveau.

La barque de la traversée du Premier Homme se rattache à l'aspect protecteur de la Grande Mère. Pour J. Chevalier, puisque la vie est une navigation périlleuse, et de ce point de vue, l'image de la barque est un symbole de sécurité. Elle favorise la traversée de l'existence. La barque est aussi associée à l'idée de berceau. L'enfant dans le berceau-barque est le protagoniste qui entreprend un retour aux sécurités de l'enfance. Ce berceau-barque symbolise la Mère, la chaleur maternelle, le retour à l'essentiel. Cette traversée symbolise la nostalgie de l'enfance, que le Premier Homme doit retrouver et épurer afin de découvrir son authenticité profonde. De plus, l'eau joue un rôle primordial qui s'articule autour du thème des origines. L'eau-plasma de la terre d'où naît la vie apparaît dans de nombreux mythes de création. La plupart des eaux symbolisent la Grande Mère et sont associées à la naissance, à la matrice universelle, à la "prima materia". En effet, dans L'Eau et les Rêves, Bachelard montre que des quatre éléments, seule l'eau peut bercer: " C'est elle l'élément berceur. C'est un trait de plus de son caractère féminin. Elle berce comme une mère." ²⁷ Le voyage de la traversée du fleuve est donc un rite de passage initiatique vers la mère au bout duquel le Premier Homme pourrait ressortir renouvelé.

Le départ de Jean dans Voyage chez les morts est motivé par la quête de la Mère qui est le leitmotiv de ses rêves. Son voyage

mythique vers celle-ci équivaut donc pour lui à une quête de vérité qui sera facilitée par son expérience onirique. Cependant, nous verrons que cette quête désespérée tourne au procès de la nouvelle famille de son père, et à la revendication de sa mère, car c'est elle qu'il recherche au moyen de la rencontre de ses parents et amis morts.

Il part tout d'abord à la recherche de sa mère dans la chambre de son grand-père et de son oncle maternels. Dans maints rituels d'initiation une des épreuves initiatiques est le passage par un endroit éloigné des curieux, soit par une chambre, une pièce fermée, un trou dans le sol, un caveau, ou encore une clairière dans la forêt, où les défunts sont régénérés et préparés à leur vie nouvelle. La chambre où Jean revoit son grand-père et son oncle maternels symbolise donc le lieu de leur mort et l'éventuelle naissance de l'être nouveau en lui. La chambre funéraire des parents de Jean, associée à la caverne, l'ancre, et la grotte, lieux de naissance de prédilection des héros mythiques représente également un symbole d'initiation par "regressus ad uterum", et par-là correspond à une régression de Jean à sa mère, source de son inconscient. Jean confie à ses parents que son retour parmi eux vient de son désir profond de retrouver sa mère. Il avoue, en effet, à son oncle:

Tu ne sais pas non plus où se trouve tante Suzanne? Elle connaît peut-être l'adresse de ma mère. Parce que c'est elle que je cherche. Il y a si longtemps que je ne l'ai vue. Je ne veux pas

qu'elle pense que je l'ai oubliée [...] C'est elle que je cherchais
[.... Je reviendrai, mais je dois aller la chercher. (scène I, p. 10)

L'initiation

Selon le modèle du voyage du monomythe de J. Campbell, la traversée du Premier Homme et la quête de Jean sont semées d'épreuves initiatiques. Cette étape de leur voyage mythique vers la Mère comporte tout d'abord une

Descente en enfer

Tel Ulysse qui désirait étreindre sa mère sur son cœur, le Premier homme semble confirmer son séjour infernal: " Je n'aime pas les ténèbres. Je vous avoue, j'ai peur, j'ai peur dans ce pays dangereux [...]. Aux portes de l'Enfer. Dans l'Enfer même" (scène XI, p. 48). Il dira plus loin qu'il craint également de demeurer dans ce pays, et qu'il "s'est mis dans la gueule du loup, dans l'ancre du diable, dans le ventre de la baleine, dans l'enfer", toutes références à des descentes initiatiques qui représentent traditionnellement un "regressus ad uterum". Dans Ionesco: Théâtre Complet, E. Jacquard suggère que Ionesco rassemble dans la pièce des notions différentes de l'enfer, glisse d'un référent à l'autre: "Nous descendons avec le Premier Homme dans l'enfer des Anciens (évoqué par la poupée au grand oeil noir égyptien), à l'enfer de l'inconscient, puis à l'enfer totalitaire, tous trois superposés en une structure feuilletée." Tout

d'abord, L'Homme à la rame, tel le nocher infernal, Charon, qui fait traverser le fleuve de l'Achéron aux morts, au prix d'une obole, invite le Premier Homme à s'embarquer dans un lieu de nulle part, qui s'apparente à l'enfer des Anciens. L'allusion à l'obole se trouve à la scène XV

Le Premier Homme: "Docteur, j'ai rêvé que je rêvais. Vous m'avez promis la clef du mystère, vous deviez me dévoiler le secret du monde.[...] *Le Jeune Homme*: "Pas même un sou pour les taxes de la douane! Et des autres douanes. Pas même un sou à donner à l'éclusier pour qu'il ouvre les vannes profondes! (scène XV, p. 76)

Le protagoniste descend dans l'enfer totalitaire (scène x) comme dans l'Hadès en barque. Le Cerbère à trois têtes a été remplacé par quatre policiers. Selon E. Jacquard, si dans le Royaume des Ombres, le nouvel arrivé doit présenter une obole, dans le pays natal du Premier Homme, le rite de passage est de présenter une carte d'identité. C'est alors que se révèle la crise d'identité du protagoniste qui, ayant perdu son passeport, ne peut se fier à sa carte d'identité sur laquelle sont inscrits de faux noms. Selon Marie-Claude Hubert: "cette identité il l'a perdue en même temps que sa valise, comme se sont effondrés ses points de repère spatio-²⁹ temporels." Il doit donc changer d'état civil, et accepter le nom que lui forge l'administration : M. Koriakidès. Etymologiquement "kidès" vient du grec "kedeie": s'occuper des morts, d'une tombe, ou des funérailles, qui donne en latin "caedes, is ": meurtre, massacre. Lorsque le deuxième policier lui annonce que sa carte de visite lui donne le

droit d'entrer, mais non de sortir, commence pour le protagoniste une existence semée d'obstacles qui font écho au monde cauchemardesque de la bureaucratie dans l'oeuvre de Kafka.

La traversée du Premier Homme vers la Mère est longue. Le fleuve houleux, sale et noir peut tout aussi bien être la Seine que le Styx. Emmanuel Jacquard remarque, en outre, que "ce fleuve qui charrie des eaux sales et l'atmosphère crépusculaire du port de débarquement situé sur la Mer Noire, symbolisent l'enfer." ³⁰ De plus, le protagoniste doit "laver les ponts sales, balayer les trottoirs, arracher de ses mains les mauvaises herbes, entasser les pierres et les cailloux dans des besaces, creuser la terre avec ses ongles, moissonner avec une faucille". Comme Siegfried et Gaston, le protagoniste souffre d'amnésie, ce qui ajoute à la désorientation de son voyage mythique vers la Mère. Le chemin qui mène à la maison maternelle du Premier Homme est également ardu, couvert d'obstacles, étroit et escarpé. Seuls peuvent y passer les mulets. Le protagoniste endure le froid, le vent humide, et la distance à parcourir avant d'arriver chez sa mère. Quand il retrouve enfin celle-ci, il lui expliquera d'une façon touchante, tous les détours qu'il a dû faire afin de mener à bien sa quête: " Je t'ai cherchée dans les cimetières, dans les maisons des vieillards, chez ta soeur, ta cousine, chez les vivants, les morts. Je t'ai cherchée dans les registres des églises, et je n'ai pas trouvé ton nom maman" (scène XVIII, p. 92).

Tout au long de cette descente en enfer, la mémoire défectueuse du Premier Homme fait obstacle également à la réalisation de son voyage mythique vers la Mère. Dans Aspects du mythe, Eliade³¹ mentionne divers aspects de la mythologie de la Mémoire et de l'Oubli. Les analogies que nous retiendrons entre ces motifs mythologiques et L'Homme aux valises sont celles de la remémoration en tant que conscience de l'identité, et celles de l'oubli assimilé à la mort et au sommeil, mais aussi à la perte de soi-même, c'est-à-dire à la désorientation, à l'aveuglement. En effet, tant que le Premier Homme oublie ses origines et les circonstances de son passé, il est plongé dans les illusions créées et nourries par son existence temporelle et le Soi est asservi et n'est délivré que par une prise de conscience, un réveil. Lorsqu'il se réveille, c'est-à-dire s'il se souvient de son passé et reconnaît La Femme de Kichinev, il peut alors comprendre que ce "moi" est un produit de la Matière et non de l'Esprit. Il dira, en effet: " Quelque chose me manque de l'intérieur. Je suis infirme" (scène XVIII, p. 94). C'est avec l'aide des personnages de La Femme et du Jeune Homme (qui représentent son épouse et son fils) que le Premier Homme commence la descente dans sa mémoire afin de tenter de découvrir des points de repère auxquels s'accrocher dans ce monde qui lui échappe. Des fragments de son passé reviennent au Premier Homme. Ainsi, il reconnaît le chemin où se trouvait sa maison natale, et il semble également reconnaître d'anciens amis qui, faisant partie du nouveau régime, refusent de l'aider à s'orienter. Cependant, il ne se souvient ni de son

nom, ni de celui de la plupart de ses amis, et il a perdu son carnet d'adresses. Il ne peut non plus communiquer avec ses compatriotes, car il a oublié le roumain, sa langue maternelle, ce qui souligne sa difficulté à retrouver sa mère. Il ne peut non plus lire le nom des rues écrit en latin, langue mère du roumain. De même, il se rappelle le plan de la maison maternelle, mais il a du mal à se souvenir des circonstances de son enfance qui s'y sont déroulées.

Dans Voyage chez les morts, comme dans L'Homme aux valises, Ionesco s'inspire de la tradition mythologique de la descente aux enfers pour symboliser la quête de la "mère mythique et salvatrice."³² E. Jacquard mentionne que dans un entretien avec le dramaturge, celui-ci ajouta: "Il me semble que j'entends l'appel de la mère que je n'ai jamais rencontrée."³³ Il propose alors deux figures exemplaires: Eve, mère de l'humanité et la Vierge, mère de l'homme-Dieu. Jean évoque ainsi son séjour dans l'enfer dantesque: " Hélas, qui peut garantir que nous n'en sommes qu'au premier cercle. Le deuxième sera peut-être pire" (scène XIII, p. 101). E. Jacquard remarque que Ulysse ou Enée, Orphée ou Dante, trouvent un guide dans leur descente infernale. Cependant, Jean erre dans une Thèbes qui n'est plus Thèbes, mais plutôt un labyrinthe de murailles.

La descente en enfer de Jean se caractérise par ce que Marie-Claude Hubert nomme "une série de rendez-vous manqués avec sa mère. Jean se rend sur les lieux où il espère la trouver, mais il arrive toujours trop tard."³⁴ Tout d'abord, il fait part à son grand-

père maternel des obscacles auxquels il a dû faire face pour arriver chez lui, en quête de sa mère:" Je suis passé par des chemins boueux. Il pleuvait aussi un peu. Je suis un peu trempé, mais surtout, j'ai les chaussures et le bas du pantalon sale, et puis comme toutes les maisons sont blanches et basses, j'ai eu du mal à reconnaître la tienne" (scène I, p. 12). Rapprochons ces paroles de Jean la description suivante du protagoniste de la nouvelle du dramaturge, La Vase

Il avance dans le chemin creux entouré de haies. Boue, flaques d'eau. Le personnage regarde ses chaussures pleines de boue. Il frissonne, il tâte son pardessus, son chapeau tout mouillés, en parlant, dans le chemin creux [...] .Il marche difficilement pour éviter la trop grande boue. 35

La boue, terre détrempée dans les rues, les chemins, est synonyme de la vase. Du point de vue éthique, elle est identifiée aux bas-fonds, aux niveaux inférieurs de l'être, à une eau souillée, corrompue qui fait bien écho au bas du pantalon sale de Jean qui rêve en quelque sorte de la boue à l'intérieur de lui-même. En effet, les sentiments d'infériorité provoquent souvent des rêves où l'on tente de marcher dans la boue qui peut engloutir, ensevelir. L'image de Jean qui chemine dans la boue peut signifier qu'il s'enfonce dans sa vie intérieure qu'il sent vide, angoissée, insignifiante. Selon E. Jacquard, au phénomène de déplacement et de symbolisation propre au rêve, dans l'image de la dette que Jean doit à son oncle, s'ajoute celui de la

"surdétermination" Il suggère, en effet, que : "La culpabilité et le retour sur le passé se traduisent également par l'image de la boue, matérialisation concrète du dégoût éprouvé." ³⁶ La descente dans la boue de Jean nous fait penser à Bouville, nom de la ville où Roquentin, le protagoniste de La Nausée, décide de se promener avant d'aller au cinéma . Nous lisons, en effet, ces mots qui font écho à l'errance de Jean:

De l'autre côté de la rue, c'est le noir et la boue. Je traverse la rue Paradis. Je marche du pied droit dans une flaque d'eau, ma chaussette est trempée; [...] Deux jours après l'averse, quand toute la ville est moite sous le soleil, et rayonne de chaleur humide, ils (ses pantalons) sont froids, ils conservent leur boue et leurs flaques. ³⁷

La boue est l'élément fertile par excellence , ce qui explique peut-être pourquoi Roquentin décide d'y aller afin de se renouveler. La descente dans la boue de Jean, est donc également un rite initiatique dont il pourrait sortir transformé ou y trouver la réponse aux grandes questions de l'existence.

Les images de boue sont fréquentes chez Ionesco. Ainsi, dans Victimes du devoir, Choubert descend dans sa mémoire en s'enfonçant de plus en plus dans la boue, à la recherche d'un certain Mallot. Maleine l'exhorte à se laisser aller dans la boue par ces mots: "Descends, chéri... laisse-toi glisser... enfonce-toi dans l'épaisseur... Descends-donc... Etends tes bras dans la boue. Défais tes doigts. Atteinds

38

Mallot à tout prix. Descends... Descends... " La descente aux enfers de Choubert en quête de Mallot n'est qu'un prétexte à une quête intérieure de son moi authentique par un retour vers sa mère. La boue est la matière qui lui ouvre la porte de son passé. Paul Vernois observe que les métaphores de la descente vers la boue chez le dramaturge sont réminiscentes du Spleen baudelairien.

L'idée de chute vers un en-bas humide et froid l'obsède au même degré. Si le feu est pour lui signe de mort, la terre et l'eau et plus précisément la terre humide engendrent la pourriture et la déchéance. Par une convergence des obsessions, cette fois, Ionesco revit le Spleen baudelairien en même temps que la double postulation vers le Bien et le Mal évoqué par l'auteur des Fleurs du Mal. Les cauchemars de Ionesco surgissent en laissant libre cours aux pulsions et surtout aux répulsions si magistralement animées dans le poème Spleen: 39 "Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle..." 40

Le mythe d'Oedipe

Comme Oedipe à qui l'oracle avait dit de ne jamais retourner dans son pays, Le Premier Homme aurait dû se souvenir qu'il s'était promis de ne jamais se rendre dans ce Thèbes moderne où l'attendent maintes épreuves initiatiques. En effet, désorienté, à la recherche d'un guide qui pourrait lui montrer le chemin de la maison de sa mère, le protagoniste est arrêté par un jeune policier métamorphosé

en sphinx: "*Le Jeune Homme* : [...] Que voulez-vous?/*Le Premier Homme* : Un guide./ *Le Jeune Homme* : Que voulez-vous?/*Le Premier Homme* : Mon chemin. Mon vrai but aussi" (scène VII, p. 28). Cependant, Ionesco renverse le mythe d'Oedipe ici. En effet, contrairement à celui-ci, ne pouvant répondre aux questions du sphinx, le protagoniste se voit refuser le permis de séjour dans son propre pays. De même qu' Oedipe, il continue son voyage mythique vers la Mère, et finit par la trouver. Cependant, réalisant les prédictions de l'oracle, Oedipe épousera sa mère. Dans Essais de psychanalyse,⁴¹ Mélanie Klein suggère que le sphinx se présente comme une figure surdéterminée, c'est-à-dire "les figures parentales combinées", ou la mère phallique. L'épisode du sphinx est donc l'occasion pour le Premier Homme de faire face à la figure maternelle dans sa totalité, c'est-à-dire, dans son aspect tendre, créateur de vie et d'amour, mais aussi telle une mère archaïque, castratrice, en tant que représentation de la bisexualité fondamentale de l'être humain.

Selon E. Jacquard, "dans l'expédition de Jean , Oedipe n'est plus tout à fait l' enfant d'une famille petite bourgeoise de l'entre-deux-guerres, un tout petit être humain, si comique et si touchant, ballotté entre le clan du père et la communauté des femmes, mère, aïeule, épouse, soeur, ou passante inconnue."⁴² Lors du dénouement de la pièce, nous apprenons que la quête de la Mère n'était qu'un jeu.

E. Jacquard suggère que le dramaturge inverse le processus par un coup de théâtre. Dans une perspective analytique, il observe:

Il me semble qu'après avoir condamné le père -son père- à la pendaison, Ionesco ne puisse en supporter l'idée. A moins qu'il n'ait craint la désapprobation du public, ce qui est peu probable. On notera également que l'amour du fils pour sa mère et la condamnation à mort du père font songer au mythe d'Oedipe, même si Ionesco refuse (refoule?) cette idée. 43

En effet, dans l'article de Libération "Ionesco par lui-même", le dramaturge confie à Hervé Gauville en parlant de la pièce: " Un psychanalyste pourrait l'analyser, mais il ne pourrait révéler un complexe d'Oedipe, bien qu'il y ait conflit avec le père. Il s'agit plutôt d'un conflit entre familles de richesse inégale et de rang social différent." ⁴⁴

Nous savons que pour Freud c'est à travers le complexe d'Oedipe que l'enfant se socialise. La fixation, chez le garçon, à la mère nourricière et protectrice s'accompagne d'insatisfaction, du désir de posséder et de supprimer le père, son rival. L'agressivité et l'intention, quoiqu' inconscientes, de ce souhait déclenchent des sentiments de culpabilité chez le garçon. A travers le rêve, Le Premier Homme tente donc de réaliser le désir jusque là refoulé dans son inconscient de retourner dans le sein maternel. En effet, Roger Dadoun observe que le mythe d'Oedipe reproduit l'archétype de la Grande Mère, car il exprime le désir qu' a l'enfant de retrouver la protection maternelle. Pour cet auteur, le récit d'Oedipe est

le schéma du "roman familial", de la croyance, cultivée par l'enfant, en vertu de laquelle il serait d'une ascendance glorieuse. Les fantasmes de retour utérin sont présents avec une remarquable fréquence: abandon sur les eaux, passage au carrefour des trois routes selon l'hypothèse d'Abraham, aveuglement, disparition dans la forêt. 45

Dadoun remarque également qu'amour et haine de la mère, amour et haine du père se mêlent étroitement, et l'enfant s'y perd. Ce qui fait du mythe d'Oedipe une épreuve initiatique, insiste-t-il, c'est que l'enfant ne peut faire autrement que de puiser dans ses relations initiales avec le père et la mère, dans les investissements libidinaux et les modes d'agression dont ils sont l'objet, les ressources mêmes dont il a besoin pour s'orienter dans un sens nouveau. C'est ce futur, avec ses promesses d'autonomie et de liberté, découlant de la "résolution" du complexe d'Oedipe que Freud décrit dans l'Introduction à la psychanalyse⁴⁶. Pour y parvenir, l'enfant doit se détacher de la mère, se réconcilier avec le père, s'il lui en veut, ou échapper à son autorité.

Les femmes de L'Homme aux valises et de Voyage chez les morts, se ressemblent. Selon E. Jacquard : "La pièce comme le rêve, néglige la catégorie logique de la contradiction. Elle condense divers éléments en une entité, elle découvre des analogies cachées."⁴⁷ Observons qu'au moyen d'un système de dédoublement et de métamorphoses, les personnages des deux pièces jouent des rôles divers, ce qui ajoute à leur sentiment de désorientation. Ainsi dans

L'Homme aux valises, le personnage qui jouait l'épouse du Premier Homme, La Femme, joue également le rôle de sa mère dans une scène consécutive. Elle lui dit, en effet: " Tu as toujours cru que j'étais ta mère. Je suis ta femme" (scène VI p. 23). De plus, lorsqu'il lui demande comment il a pu vivre sans sa mère pendant toutes ces années, elle lui fait comprendre qu'il ne s'apercevait pas de son absence parce qu'elle prenait la place de sa mère. Ainsi donc, de même que les femmes que les hommes rencontrent incarnent l'archétype de la Mère, l'épouse du Premier Homme est un substitut de la figure maternelle en l'absence de sa propre mère.

Dans Voyage chez les morts, Jean retourne à la maison maternelle, et y trouve deux femmes portant deux masques identiques qui ressemblent à sa mère. A travers un jeu de miroir, ces femmes sont le reflet qui évoque la mère de Jean. En effet, il nomme celles-ci "des ombres avec de la mémoire". De même, à la onzième scène, il pense s'adresser à sa mère, alors qu'il se trouve en présence de sa grand-mère maternelle. A la huitième scène, Jean voit une vieille femme, et il ne sait si c'est sa mère ou sa grand-mère. "Tu es ma mère?" (scène XI p. 77) lui demande-t-il. Lorsque Jean retourne au moulin de la Chapelle-Anthenaise, il demande à l'Autre Homme: " Comment se fait-il monsieur, qu'elle ne soit pas là? Je passais dans le quartier et je suis venu voir ma mère à laquelle je n'ai pas écrit depuis longtemps et que je n'ai plus vue non plus. Mais elle, elle m'a écrit. Dernièrement, elle était là" (scène XVIII p. 58). Après l'avoir cherchée partout, il la trouve enfin à l'étage de la

maison maternelle, et s'écrie: "Mère, je t'ai enfin trouvée" (scène XVII, p. 19).

La quête incessante de la mère du Premier Homme et de Jean révèle bien une fixation à la mère et une certaine hostilité envers le père (représenté par Schaëfer dans L'Homme aux valises et qui est pour Ionesco l'archétype du père-tyran) qu'ils devront résoudre s'ils doivent atteindre le processus d'individuation et d'émancipation qui les attend au bout de leur voyage mythique vers la mère. Alors que le malentendu entre le Premier Homme et son père est à peine esquissé, le père est l'un des personnages centraux de Voyage chez les morts, car il est la pièce pivotante du conflit familial de cette oeuvre. Jean affronte donc l'image paternelle en remettant en question ses rapports avec son père, tout en remontant à la racine de son hostilité envers lui. La rencontre de son père offre surtout à Jean l'occasion de l'interroger sur les motivations de son divorce, et de l'abandon de sa mère. Le père, avocat dont la tâche habituelle est de défendre ses clients, doit maintenant faire face au procès que lui dresse son fils. Au lieu de l'admission de culpabilité de son père, Jean assiste à sa tentative de justification et à l'incrimination à ses yeux injuste de sa mère. Selon le père celle-ci est responsable à la fois des lacunes scolaires de son fils et de leur divorce. Le rêve, qui a une fonction compensatrice, permet à Jean et à son père de changer quelquefois la nature de leurs rapports. En effet, lorsque Jean était encore jeune, seule la lutte pour le partage du pouvoir intéressait Jean. Cependant, au cours de son voyage mythique, nous

observons des moments de tendresse touchants entre lui et son père. Jean regrette, en effet, qu'il n'y ait pas plus de confiance entre eux. Par contre, son père voudrait oublier les rancœurs du passé, entretenir des rapports différents avec son fils, et tout recommencer. Le protagoniste aimerait également pardonner à son père, mais il ne peut s'y résoudre, car sa mère n'est pas encore prête à pardonner celui qui l'a abandonnée pour une autre femme. Le père devra donc subir, comme les autres coupables, la vengeance de la Mère.

La maison maternelle

Le retour à la maison maternelle de Jean est motivé par sa quête inlassable de la mère. Dans Psychanalyse de la maison,⁴⁸ Marc Olivier montre que la maison est l'expression de l'être. En fait, Jean associe sa maison natale à sa mère. Par conséquent, il confie à l'Ami que la véritable maison est celle dont nous rêvons, et la maison natale est celle qui hante le plus fréquemment ses rêves. De plus, pour lui la maison maternelle est la plus vraie, car c'est celle où il a vécu avec sa mère. Bien que la maison de son enfance soit parfois vide, elle évoque sa mère. Il dit, en effet, à l'Ami

Jean

[...] Regarde la maison vide, il y a juste une petite table, pour qu'on ne la cherche pas derrière les fauteuils et les chaises,

mais je ne sais pas pourquoi cette maison lui ressemble, il y a encore ses gestes invisibles, sa figure triste, et par terre sur le plancher ses larmes qui ne sèchent pas.

L'Ami

Elles ne cesseront pas tant que tu ne la trouveras pas, tu n'entends pas ces pleurs et ces gémissements qui viennent du plafond et qui tombent goutte à goutte? Regarde, il y en a une sur la paume de ma main. (scène 17, p. 118)

49

Bachelard indique dans La Poétique de l'espace que la maison d'enfance est un ensemble d'images qui donnent à tout individu des raisons ou des illusions de stabilité dans le monde fluctuant de leurs existence. Dans cet ouvrage, l'auteur suggère, en outre qu'avant

d'être jeté au monde, comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. [...] La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison." 50

En abordant le sujet de l'association de la Mère et de la maison maternelle dans La Terre et les rêveries du repos,⁵¹ Bachelard cite ces deux vers de Milosz où s'associent les images de la Mère et de la Maison:

Je dis ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison!
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance. 52

La quête de la Mère du Premier Homme s'effectue tout d'abord par le retour à la maison maternelle qui lui apparaît telle une vision onirique au sommet d'une colline. Le protagoniste y retourne, accompagné de sa femme et de son fils. Il fait part à son fils des événements de sa vie qui s'y sont passés. Une vieille femme, qui doit être sa mère, apparaît sur le plateau et le remet à sa femme. Le protagoniste et son fils restent alors à l'écart, tel un rêveur qui observerait son propre rêve. C'est ce qui arrive dans le "rêve dans le rêve" décrit par Freud dans L'interprétation des rêves.⁵³ En effet, le rêveur a l'impression de rêver que ce qu'il est en train de rêver n'est qu'un rêve. Selon Marie-Claude Hubert, "un processus de négation est à l'origine de cet emboîtement d'un rêve dans un autre, qui permet au rêveur de nier la véracité du contenu du rêve."⁵⁴ Elle rappelle également qu' Arthur Adamov avait systématisé ce procédé dans sa dernière pièce Si l'été revenait, qui est, selon sa propre définition, "une suite de rêves effectués, par quatre dormeurs différents"⁵⁵ où le rêveur, situé dans un coin de la pièce, se regarde rêver.

La maison d'enfance du Premier Homme, de couleur blanche, aux fenêtres éclairées par les flammes de l'intérieur lui apparaît au sommet d'une colline. Le blanc est couleur de passage, lorsqu'il se réfère aux rites de passage. Il est la couleur de prédilection de ces

rites par lesquels s'effectuent les mutations de l' être selon le modèle traditionnel de toute initiation: mort et renaissance. Selon J. Chevalier, le blanc prend dans les rituels initiatiques une valeur de blancheur matricielle, maternelle, une source qu' un coup de baguette doit éveiller. Le blanc, couleur initiatrice, opère une régression chez le Premier Homme qui se replonge dans la blancheur matricielle, symbolisée par la maison maternelle blanche pour subir une transformation spirituelle graduelle. Il y retourne avec sa femme et son fils qui l'aident à combler les trous de sa mémoire. Ils jouent le rôle d'adjuvants du héros d'après le schéma classique du monomythe de J. Campbell. Le héros peut, en effet, rencontrer sur sa route soit des personnes qui l'aident à atteindre le but de son voyage, soit d'autres qui le tentent et qui essaient de le détourner de son dessein. De même que Geneviève joue le rôle d'adjuvante dans Siegfried, la femme et le fils du Premier Homme tentent de guider le protagoniste dans les décombres de son passé.

La maison maternelle se trouve au sommet de la septième colline qu'ils ont escaladée. La colline symbolise traditionnellement la première manifestation de la création du monde: se différenciant du chaos initial, elle n'a pourtant pas la grandeur de la montagne. Elle représente le début d'une émergence et de la différenciation chez le Premier Homme. De par sa hauteur, elle a une apparence sacrée

Pourquoi la septième colline? Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant Le chiffre sept est le nombre de de l'univers, du macrocosme, de la perfection de la totalité, mais d'une totalité dynamique. Le nombre

sept est souvent associé à l'éternité. En effet, la ville éternelle, Rome, a été bâtie sur sept collines. Le nombre sept est également le nombre du repos, de la sécurité, de la réintégration. Participant de la synthèse et de la virginité, c'est aussi le nombre de la Grande Mère.

En choisissant de placer la maison natale du Premier Homme sur la septième colline, Ionesco lui accorde une signification symbolique primordiale. Dans La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco,⁵⁶ Paul Vernois a analysé la polarisation verticale dans les pièces de Ionesco. Il suggère que l'orientation verticale est chez Ionesco le signe de la liberté individuelle, de l'indépendance et du mouvement créateur. Elle symbolise la dignité de l'homme, la puissance des rêves qui l'arrachent à la matière mais non à son angoisse. Inversement, suggère Vernois, en bas, l'individu est entraîné vers le marécage, la boue, l'humidité, la décrépitude. Au salut par l'évasion aérienne s'oppose la damnation par l'engloutissement et l'enlèvement. Montée et enlèvement sont donc en mouvement constant dans les pièces du dramaturge:

Ionesco a donné des exemples de cette bipolarisation en insistant sur sa sensation du lourd et du léger qui conditionne chez lui des sentiments alternés de bonheur et de malheur au moins dans un premier temps d'abandon aux pulsions archétypales, ces sentiments pouvant d'ailleurs se confondre avec d'autres tendances psychanalytiques. La polarisation positive du mou-

ment vertical s'identifierait par exemple à un "eros" constructeur et créateur auquel viendrait s'opposer un "thanatos", mouvement d'acceptation et de résignation orienté vers la terre et vers la mort. 57

Pour le protagoniste qui erre dans un monde flou et instable, le sommet de la septième colline représente donc pour Vernois son aspiration vers un symbole d'immobilité qui échappe à toute transformation.

Cependant, nous devons insister sur l'aspect initiatique du retour à la maison natale, véritable espace-mère, car le Premier Homme fait un véritable pèlerinage vers le centre, la perfection, la réintégration, la sécurité, tous symboles associés à la Grande Mère. En effet, la maison, comme tous les symboles de l'espace-mère, tels la cave, le temple, la ville, le village, le mur, la barrière, la porte, sont tous liés à la Grande Mère, l'archétype féminin dans son aspect protecteur et régénérateur. En effet, dans Les Racines de la Conscience, Jung explique : " Maisons, églises, sanctuaires, sont en effet des représentations architecturales et pénétrables de l'espace-mère. En s'y introduisant l'être en esprit s'y recrée." De même, dans l'article "L'espace-Mère et ses représentations" paru dans les Cahiers de psychologie jungienne, Olivier Marc écrit: " Ainsi, sans cesse l'être à travers l'architecture cherche à satisfaire son besoin de retour à la mère." Dans Psychanalyse de la maison, Olivier Marc retrace le développement de la conscience humaine en termes de logement de l'individu, des constructions les plus primitives aux

architectures contemporaines. Il suggère que les huttes primitives sont l'expression spatiale de la matrice- même, alors que les constructions urbaines modernes sont le symbole de la désintégration de l' être humain et de sa séparation d'avec l'univers et de ses origines. Il remarque également que l'entrée des habitations occupait une place importante et avait le plus souvent une forme ovale, naturelle, semblable à celle des caves et des grottes. Il en conclut que les premières caves représentaient la matrice dans laquelle une humanité embryonnaire prenait forme. L'être humain devait naître de la terre pour faire face au monde. Chassé des entrailles de la terre, tel un enfant chassé du sein de sa mère, la nouvelle humanité devait se dresser en plein jour. Le fœtus ressent une harmonie et un confort qu'il s'évertue à recréer après avoir été arraché par les forces de la nature. Chassé de la cave où il avait vécu selon le rythme de la nature, le premier homme a voulu reconstruire l'image de l'unité qu'il pensait avoir perdue. Une maison dont le premier homme aurait conçu la forme à l'intérieur du sein de sa mère fait donc honneur à ce lieu qu'il n'aurait jamais voulu quitter. Toutefois, quitter le sein maternel est une phase naturelle, mais y entrer de nouveau est un espoir voué à l'échec et à la frustration. Par conséquent, la porte de la maison est sacrée dans de nombreuses traditions. Ne pouvant reproduire cet état de bonheur dans le sein maternel, poussé par la nostalgie inconsciente de recréer un état d'être indéfinissable, l'enfant retrace les formes de la matrice de sa mère.

Le retour à la maison maternelle est élaboré selon une polarisation horizontale. En effet, la mère des deux protagonistes habite dans un appartement au rez-de-chaussée ou au sous-sol. Ainsi Le Premier Homme indique à La Femme qu'il se rappelle que sa maison natale avait deux étages, que le rez-de-chaussée s'était enfoncé dans la terre, et que la chambre de sa mère se trouvait au rez-de-chaussée. Jean avoue également que toute sa famille a toujours aimé ces maisons basses au plafond bas

Ces chemins boueux m'ont inspiré, ces maisons basses. Je me disais qu'elle avait le goût de ce genre d'habitation. Elle déménageait souvent, elle cherchait toujours des rez-de-chaussée ou des sous-sol. [...] Ces maisons basses, au plafond bas, blanches peu sales, c'est bien le goût de la famille. (scène I, p. 12)

Un policier indique au Premier Homme que le long de la route qui mène au consulat de Paris se trouvent des maisons au bas de la côte, et les habitations quelque peu enfoncées de ses amis. De même, la rue qui descend vers le pays imaginaire au nord de la Chine où Jean retourne en rêve, Le Bogandi, évoque un San Francisco onirique. Remarquons également que Jean insiste sur la proximité de la mer et de ce pays

Comment se fait-il qu'il y avait la mer, l'océan? Il m'est apparu tout d'un coup en tournant le coin d'une rue, bleu, comme la Côte d'Azur, il y avait même un port. [...] Voilà comment c'était la mer au bout de la rue, la rue descendait un peu, comme à San Francisco paraît-il, et tout à coup je l'ai aperçue, avec des

bateaux , tiens, comme ceci.

On voit apparaître sur le mur du fond de la scène un grand fleuve bleu, de la végétation et des arbres bien verts, dans beaucoup de lumière. (scène II, p. 16)

La mer, de même que la terre, est un symbole du corps maternel, de la Grande Mère, en ce sens qu'elles sont toutes des réceptacles et des matrices de la vie. De même que le Premier Homme entreprend la traversée vers la Mère en barque, Jean évoque donc à travers la mer, les eaux primordiales, des images de son subconscient.

La maison d'enfance où retourne Jean se présente, en outre, comme une caverne plongée dans l'obscurité qui symbolise le sein maternel. En effet, la Vieille Femme (qui doit être la mère de Jean) dit en se référant à la maison natale

[...] Il y faisait un peu humide parce que la cave est juste en dessous. Mais avec du charbon, tout étant bien clos, ça n'était pas mal du tout. J'aime les vieilles maisons obscures. Avec ta femme et ta fille nous étions heureux, comme dans un nid.
(scène VII, p. 54)

En effet, lorsque le protagoniste y pénètre la Première Femme lui dit

Il faut vous baisser, monsieur, pour entrer. Ah oui, la porte n'est pas bien haute. Baissez-vous. Attention de ne pas vous cogner. Allumez, monsieur, si vous n'y voyez rien. L'interrupteur est juste au-dessus du trou de la porte. Cherchez, monsieur, tâtonnez, vous finirez bien par le trouver. Cherchez bien. Cela va allumer aussi pour nous. Je sens que vous y êtes. (scène III, p. 22)

De même que le protagoniste de La Vase⁶¹ s'étend à plat ventre entre un buisson et une flaque d'eau, Jean entre dans la maison maternelle par une petite porte à plat ventre, et il continue à avancer dans cette position, une fois dans la demeure de sa mère. De même Choubert, dans Victimes du devoir,⁶² rampe avec difficulté sous une table pour subir l'analyse psychanalytique du policier-médecin.

Nous retrouverons le protagoniste de Molloy,⁶³ à la recherche de sa mère dans cette position. En rampant sur le sol l'Homme de La Vase, Jean et Choubert assimilent la Terre au sein maternel. Associée à la mère, la " Terra mater", ce symbole de fécondité et de régénération se retrouve, selon M. Eliade dans de nombreuses traditions. Toute initiation comporte une mort et une résurrection rituelles. Grâce au contact immédiat avec le sol, avec la Terre Mère, Jean meurt symboliquement, et est prêt à être enfanté une seconde fois, et directement par sa mère cosmique. Il peut alors se produire en lui une transformation qui pourra progressivement faire place à un nouveau moi.

Le feu manifesté comme flammes qui éclairent les fenêtres de la maison natale est un symbole ambivalent et peut être créateur ou destructeur. Emmanuel Jacquard suggère que chez Ionesco, lorsque les flammes ne sont pas associées à l'érotisme, elles "préfigurent l'imminence de la mort"⁶⁴. En effet, à la scène II, les fenêtres de la mai-

son maternelle sont éclairées par les flammes avant que la Vieille Femme, la mère du protagoniste, ne meure dans la maison qui brûle et se consume. Les flammes peuvent tout dévorer pour tout rendre à l'unité originelle. Le feu qui brûle et consume, est non seulement un symbole de purification, mais aussi de régénération. Il est intéressant de remarquer le rituel de passage initiatique de la mort à la régénération signalé par le geste de la mère du protagoniste qui pose des fleurs sur le sol: " Elle répand sur le plancher les fleurs une à une, comme sur une tombe". (scène III, p. 15) Cependant, la maison natale qui venait de brûler resurgit à partir des souvenirs du protagoniste. Par la suite, toute évocation de cette maison où a péri la mère du Premier Homme sera associée à la mort. Ainsi, la mère du protagoniste, tantôt personnifiée par La Vieille Femme, tantôt La Femme, est remémorée dans l'obscurité et le noir qui annoncent sa tentative de suicide dès que son fils fait mine de partir. La couleur noire des objets dans le rêve du Premier Homme (fauteuils, cheveux, robe, sac) sont en contraste avec les pilules blanches qu'elle tente d'avalier. Il est intéressant de remarquer que cette séquence a été mise en scène à partir d'un rêve du dramaturge où apparaît sa mère et que nous citons ici

Je me trouve dans un lieu difficile à décrire. Il y a deux ou trois pièces sombres. On ne distingue pas les contours des meubles perdus dans une demi-obscurité. Quelques silhouettes, des ombres, des voix confuses, des personnes vous parlent qu'on ne distingue pas. Les pièces débouchent sur un chemin dont la terre est durcie. Je conduis une femme brune, âgée, est-

ce ma mère, elle lui ressemble à peine pourtant, dans la plus grande des pièces de la maison. Je l'installe dans un fauteuil dont le dossier est noir. Elle est assez gaie, donne des signes d'affection pour moi. Je fais quelques pas vers la porte. Je tourne la tête avant d'arriver à la porte. Son visage a changé tout à coup d'expression. Elle est angoissée et en même temps en colère contre moi. Son regard s'est durci, sous ses cheveux noirs. Sa robe est noire aussi. Elle a un sac noir qui s'ouvre et d'où s'échappent des quantités de toutes petites pilules blanches. Ce sont des pilules de poison. Je renverse son sac et le vide. Des dizaines, des centaines de pilules blanches remplissent le parquet sombre...Il faut qu'elle n'en reprenne plus une seule car chacune de ces pilules minuscules est dangeureusement efficace. La femme me regarde avec férocité, elle m'injurie. 65

Ce rêve que le dramaturge rapporte dans son journal semble bien reprendre et modifier des éléments biographiques de sa vie. En effet, Au cours d'une scène qui oppose ses parents et qui traumatise le jeune Ionesco d'alors la

mère éclate en sanglots. tout d'un coup, elle se dirige vivement vers la table de toilette près de la fenêtre. Elle prend la timbale en argent dont on lui avait fait cadeau, pour moi, le jour de mon baptême. Elle prend la timbale, elle y verse tout un flacon de teinture d'iode qui déborde, comme des larmes, comme du sang, et tache l'argent. Tout en pleurant, avec sa façon enfantine de pleurer, le visage grimaçant, ma mère porte la timbale à sa bouche. Il (mon père) s'était déjà levé, très vite, depuis quelques secondes, et je le vois dans sa chemise de nuit, dans ses caleçons, avec ses grands pas, qui se précipite et retient la main de ma mère. 66

67

Nous retrouvons une scène semblable dans Victimes du devoir, dans laquelle Madeleine, en colère, s'écrie: " C'est trop. Je n'en supporterai pas plus."⁶⁸ Elle sort un petit flacon de son corsage, le porte à ses lèvres. Le policier dit alors:" Tu es folle, tu ne vas pas faire ça! Ne fais pas ça."⁶⁹ Le policier se dirige vers Madeleine (qui se métamorphose en la mère du protagoniste au cours de la pièce), la prend par le bras afin de l'empêcher d'avalier le poison, puis, soudain, tandis que l'expression de son visage change, c'est lui qui la force à boire.

Le sentiment de culpabilité

Dans la scène des pilules de L'Homme aux valises, et dans celle-ci, on remarquera que le père et le fils semblent tous deux responsables de la tristesse de la mère. La Vieille Femme de L' Homme aux valises accuse d'ailleurs le Premier Homme : "J'ai élevé un serpent dans mon sein. Si j'avais su!...Criminel! " (scène III, p. 17) Elle lui reproche également de n'avoir jamais répondu à ses lettres. Parfois elle a une expression glaciale sur son visage, et il pense qu'elle lui en veut. Elle se plaint également de l'attitude de ses autres enfants. Le protagoniste, aussi bien que sa femme doivent faire face au double visage de la figure maternelle. D'un côté, la mère tendre et affectueuse, de l'autre la mère terrible, angoissée et coléreuse, faisant appel au sentiment de culpabilité et de reconnaissance de

ses enfants. En effet, elle se met en colère au moment où son fils fait mine de la quitter. De même, elle fait promettre à sa belle-fille de ne jamais la quitter.

Les rêves de Jean sont également motivés par ses sentiments de culpabilité envers sa mère. Il se reproche en particulier de l'avoir abandonnée après le divorce de son père. De plus, une voix anonyme au téléphone vient ajouter à son sentiment de culpabilité. En effet, elle lui rappelle que les membres de sa famille sont en guenilles, vieux, et pauvres, et qu' ils ont besoin d'une grande quantité d'argent. Sa mère lui demande également de faire sortir son oncle Ernest de prison. Jean regrette surtout de ne pouvoir aider sa mère financièrement. La mère de Jean et celle du dramaturge travaillent dans une usine pour faire vivre leur famille. Celui-ci rapporte deux rêves dans Un Homme en question qui font écho au remords et au sentiment d'impuissance de Jean envers la situation de sa mère

Mon père ne me donne pas d'argent, ma mère doit se fatiguer à travailler. Elle ne peut pas faire cela toute sa vie, et moi je ne peux lui être d'aucun secours. Et je sais que je ne pourrais lui être d'un secours quelconque [...]. Je me réveille sur ce malaise. 70

ou encore

Je rêve que ma mère se trouvait dans les flammes. Elle me regardait, la pauvre, avec des yeux effrayés. Elle me demandait de la sauver. J'essayai de le faire, à plusieurs reprises. Je n'arrivais pas à la prendre dans les bras, à la toucher, à cause du feu. Je m'en voulais. Je me sentais infiniment coupable. Il n'y avait rien à faire. Et ses yeux angoissés, ses cheveux dépeignés se mêlaient aux flammes! 71

L'auteur évoque également un jour où il était aller chercher un médecin pour sa mère malade, et où celle-ci entra dans le coma et mourut dans la nuit. Il se reproche de n'avoir pas appelé un ami médecin qui aurait pu la sauver.

Jean est venu confesser ses fautes, et laver ses péchés auprès de sa mère. Cependant, son tourment augmente à sa rencontre, car elle a l'air indifférent quand elle le voit. De plus, elle l'accable de reproches, car elle se sentait abandonnée par lui. Elle l'a tellement attendu, qu'elle ne comptait plus sur lui. Elle doute même qu'il ait essayé de la retrouver.

Tu n'as pas voulu vraiment, tu étais dans tes palais, dans tes châteaux avec tes belles, tu n'as pas pensé à moi, tu habitais la maison de ton père, qui était beaucoup plus riche. (scène XVII, p. 120)

Sa mère le blâme de n'avoir pas fait dire de messes pour elle. De plus, il n'aurait pas dû la chercher dans la polarisation horizontale

(rez-de-chaussée, planchers sordides). Elle lui reproche également de trop manger, et d'avoir oublié sa langue maternelle, le roumain. Selon elle, les poésies de son fils ne valent pas grand-chose, et il n'aurait jamais su gagner de l'argent de lui-même avec ses poèmes.

Jean tente de se défendre de ses incriminations, et de justifier sa conduite qui est mise en question. Il blâme son défaut de mémoire qui lui a fait oublier l'adresse de sa mère, qui ne comprend pas comment il a pu oublier le lieu de sa maison natale. Il lui explique aussi qu'il voulait terminer ses études avant de la revoir afin qu'elle soit fière de lui. Il y a eu la guerre. Il lui explique également qu'il avait trop d'obligations, toutes sortes d'affaires et de préoccupations. Il a essayé plusieurs fois de la rejoindre, mais il n'a trouvé ni taxis ni autobus. Quelque chose l'empêchait toujours de se lancer dans sa quête. L'absence de moyens de communication ou le fait de s'égarer en route l'ont retardé. Quelquefois, il rencontrait des amis qui l'arrêtaient pour lui parler, et la nuit arrivait, et il devait rentrer. A travers les explications de Jean, nous pouvons observer que son voyage mythique vers la mère est semé d'épreuves initiatiques, comme, c'était le cas pour Siegfried et Le Premier Homme

J'ai des circonstances atténuantes, plusieurs fois, j'ai essayé de venir, j'étais dans la rue, pour venir vous voir, en fait la rue n'était qu'une impasse, je devais rebrousser chemin. Je faisais des détours, je traversais d'autres rues, qui étaient toujours des impasses. J'ai essayé de venir une vingtaine de fois au moins. Toujours une maison ou une palissade me barraient le passage, alors je renonçais, puis je recommençais

un autre jour, c'était toujours pareil: des impasses, des clôtures, des palissades très hautes; j'ai réussi à vous trouver cette fois je suis passé par une porte cochère après avoir fait un détour. (scène XI, p. 77)

Autre circonstance atténuante, Jean ne peut trouver de points de repère afin d'identifier son moi qui lui échappe sous le poids du doute ontologique. Ainsi, ses questions restent sans réponses: "Mais toi, qui es-tu? Je te reconnais, il me semble, je crois que je te connais depuis très longtemps, mais qui es-tu exactement? Es-tu ma femme, es-tu ma fille? Es-tu ma soeur? Une de ces trois personnes, j'en suis sûr." (scène V, p. 34) Comment pourrait-il reconnaître sa mère quand il a du mal à se reconnaître lui-même? En effet, il doit tirer une glace de sa poche pour s'assurer de son identité. Si la carte d'identité n'offrait aucune garantie au Premier Homme, Jean reconnaît à peine ses traits dans la glace. Il reconnaît sa mère seulement quand celle-ci lui demande d'aller chercher l'argent que son père lui doit. Même lorsqu'il la retrouve, son doute ne se dissipe pas. Il dit, en effet à Madame Simpson: "Je ne sais pas au juste si je l'ai vraiment revue, si je l'ai vraiment retrouvée. Oui, j'ai cherché, mais je me suis égaré sur la route. Elle habite derrière le stade. (A Lydia:) tu l'as bien vue pourtant, tu l'as bien vue" (scène XII, p. 90).

Le voyage mythique vers la Mère est pour Jean l'occasion de réconforter celle-ci, de tenter de se rattraper, et de se faire

pardonne son indifférence envers elle. Il entreprend donc de la défendre contre les injustices de son père et de sa nouvelle famille. Cependant, son père lui avoue que la cause de leur mésentente était l'inégalité de leur rang. Il tente de montrer à son fils qu'il était attaché à sa mère, et ne pensait qu'à elle. On détecte une certaine jalousie chez le père qui se rend bien compte que son fils avait toujours pris le parti de sa mère. Il lui en veut d'être de la même race qu'elle, d'être trop comme elle. Il avait même été poussé à diminuer son influence sur lui, en lui interdisant d'aller la voir. Même lorsqu'il revoit Jean en rêve, il éprouve de l'amertume, car il sait bien que c'est elle qu'il est venu chercher. Jean fait également appel aux sentiments de culpabilité de son père, et lui fait observer combien sa femme a vieilli, accablée par le poids du travail qu'elle a dû effectuer pour vivre.

Dans Ionesco: Théâtre Complet, E. Jaquard remarque que l'un des mécanismes du rêve est de substituer un objet à un autre. Ainsi, dans la pièce, le sentiment de culpabilité éprouvé par Jean- qui a négligé, voire délaissé sa mère- passe du "registre de la responsabilité à celui de l'argent. Il se traduit par l'image de la dette. Dette qu'il ne parvient pas à rembourser. Les billets dont il dispose sont des assignats qui n'ont plus cours." ⁷² Les problèmes financiers brièvement mentionnés dans L'Homme aux valises prennent une ampleur considérable dans Voyage chez les morts, et ils sont directement liés à la quête de la mère de Jean. En effet, ils déchirent la famille de

Jean en deux clans, celui de sa mère et celui de son père. D'ailleurs, sa mère lui indique, une fois qu'il l'a retrouvée, que ce qui importait pour le moment était d'aider financièrement l'oncle Ernest qui avait prêté de l'argent à la famille. Plus tard, elle lui demandera d'aller chercher l'argent que son père lui devait. L'héritage que celui-ci prétend avoir donné à l'Etat est un sujet constant de querelle familiale. Jean ressent des sentiments de culpabilité envers la distribution de cet héritage auquel sa mère et ses parents de lignée maternelle avaient droit. Jean tente alors de réparer la faute de son père en essayant d'aider sa famille en rêve. Il donne donc une somme d'argent à son oncle Ernest qui lui demande de lui en rapporter plus tard. Il tente également de soutirer de l'argent à sa marâtre et à son père afin de rembourser Ernest. Ionesco suggère dans des commentaires sur Voyage chez les morts parus dans Libération que la culpabilité est la motivation principale du retour de Jean vers la Mère

Il y a par exemple une histoire de dette à payer-en réalité, c'est une question de culpabilité. Le personnage veut se racheter. Il donne alors de l'argent à ses pauvres oncles malheureux mais, en fait, il s'agit d'assignats. (Cette monnaie n'étant plus valable, il ne parvient pas à rembourser sa dette. La culpabilité reste.) Eh bien, ce mot "assignat" me vient directement d'un rêve." 73

Nous avons vu que Jean se sentait également responsable de la situation financière de sa mère. Il tente aussi de se racheter auprès

d'elle et ne sait que faire pour la dérider et la reconforter. Il lui apporte des fruits, des légumes, et des fleurs. Cependant, quelques instants plus tard, elle continue de le blâmer, et suggère même à son père de garder ce fils indifférent. Jean n'arrive pas à se débarrasser de ce sentiment de culpabilité. Il y répond un peu à la façon de Clamence, le protagoniste de la Chute⁷⁴ de Camus, et se fait juge-pénitent. En effet, si Jean est prêt à reconnaître sa responsabilité dans le drame familial, il trouve toujours quelque chose à reprocher à ceux qu'il rencontre dans son rêve. Nous retrouvons la même attitude chez les autres personnages. Aussitôt incriminés, excepté le père, ils rejettent la faute sur un autre personnage, car ils ne sont pas prêts à revendiquer leur rôle dans la culpabilité universelle. Cette attitude révèle la tendance profonde de l'individu à projeter sa propre culpabilité sur un autre et à satisfaire ainsi sa propre conscience qui a besoin d'un coupable, d'un châtiment, d'une victime.

La revendication de la mère de Jean est une bouffonnerie judiciaire qui donne un ton tragi-comique au dénouement de Voyage chez les morts. Ce tribunal de circonstance consiste en un juge (joué par la mère), un juge assesseur (joué par Jean), et un avocat (joué par L'Ami). Représentation allégorique de La Justice et de La Vengeance, la mère, ayant détrôné le père, assise à la droite du fils, signale le début du Jugement dernier. Pas de surprise! Les bons, les membres de la famille de la mère de Jean sont vengés. Les méchants, ceux de la nouvelle famille de son père, sont condamnés.

La mère se venge de ses ennemis. En ce sens, selon E. Jacquard, l'oeuvre a une fonction compensatrice. La mère ridiculise, humilie, et distribue sa punition, à la fois cruelle et violente aux coupables. Tous paieront, non seulement pour satisfaire sa vengeance, mais aussi pour venger toute sa famille. Ainsi, elle enfonce une épée dans le ventre de l'un des frères de Madame Simpson, Le Capitaine, qui avait reçu l'ordre de tuer tous ceux qui n'étaient pas de sa caste. L'autre frère, Le Haut Fonctionnaire, perd le droit à une inscription funéraire sur son tombeau, donc à la gloire posthume, pour avoir partagé les terres de l'Etat injustement. Finalement, elle menace d'accrocher par la gorge Madame Simpson, vêtue et fardée comme une putain, coupable d'avoir chassé sa fille, Lydia, et d'avoir voulu hériter de Jean et de sa fortune. La mère décide plutôt de la dépouiller de ses parures, de lui arracher son chapeau, et de lui donner un coup de canne sur les épaules qui la métamorphose en une aïeule voûtée. Cette mascarade qui tient du Guignol, voit se réaliser la revendication finale de la Mère qui exige que la maîtresse de son ex-mari, la tzigane, le pende par la gorge. Victorieuse, La Vengeance promet d'avoir le dernier mot, et rappelle à tous les coupables qu'ils sont condamnés à la retrouver dans l'éternité des temps. Le théâtre dans le théâtre prend fin; l'illusion disparaît. La mère suggère alors que le seul pardon est de laisser les morts tranquilles.

Le retour

Le Premier Homme n'arrivera jamais à destination. Il n'en finit pas de partir et d' énoncer qu'il doit se rendre à un hôtel parisien. L'Homme à la rame qui devait l'y emmener, l'abandonne devant la gare maritime de Paris. Il entreprend finalement un voyage cyclique dont le retour le ramène au point de départ. Il avoue, en effet, qu'il bouge plus qu'il ne voyage. D'ailleurs, la Vieille Femme lui dit: "Laisse tes bagages. Tu n'es pas fatigué de voyager?" (scène V, p. 20) Les personnages du théâtre de Ionesco se déplacent pour abolir le Temps et perpétuer l'éternel retour cyclique au point de départ. Peut-être recherchent-ils comme Baudelaire leur essence qui leur semble de plus en plus fuyant. Dans le poème "Le voyage" des Fleurs du Mal, le poète écrit, en effet:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
 Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
 De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
 Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons! 75

Rosette Lamont signale dans "L'Homme aux valises" Ionesco's *Absolute Stranger*" publié dans The Two Faces of Ionesco que la figure de l'exilé, de l'homme aux valises désigne également le "Juif errant"⁷⁶. Cette remarque est confirmée par une allusion à Eugène Sue, auteur du Juif errant et plus particulièrement la scène cinq. On y apprend, en effet, que le grand-père portait "une vieille

calotte noire sur la tête" et que la grand-mère dissimulait toujours son nom de jeune fille, peut-être parce qu'elle appartenait à une catégorie ethnique persécutée.

Lorsqu'au dénouement le Premier Homme retrouve la Femme à Kichinev, il éprouve un moment de lucidité. Au sommeil de l'oubli, du rêve succède l'éveil de la conscience du protagoniste à travers la remémoration de son passé, et il peut ainsi crier à la Femme: " Je comprends maintenant, je te reconnais" (scène XVIII, p. 96). Il récapitule pour celle qui l'attendait les quelques points de repère de son passé qu'il pense avoir retrouvés au cours de son voyage mythique vers la mère. Il montre également à cette femme qu'il a atteint un niveau de conscience supérieur et qu'il se souvient des épreuves initiatiques qu'il a dû subir afin de la reconnaître et de se reconnaître en elle. Les obstacles qu'il a dû surmonter devaient le mener vers La Femme de Kichinev qui détient une des clés de son passé. En effet, de même que Geneviève et Valentine, elle est une partie intégrante de la mémoire du protagoniste et l'aide à combler les lacunes de cette faculté. C'est grâce à la fidélité d'une femme qu'ils aimaient que Siegfried, Gaston, et le Premier Homme regagnent la partie d'eux-mêmes qui était enfouie dans leur inconscient. La fidélité serait-elle pour ces auteurs la clé de la connaissance de soi? Cependant, dans le cas du Premier Homme qui effectue des déplacements circulaires dans une désorientation totale, n'y a-t-il pas la possibilité que le voyage mythique vers la mère, puis vers la Femme de Kichinev, soit une erreur? Le voyage en soi n'est-il

qu'illusion? Malgré son impuissance à s'orienter et à récupérer son moi à travers sa quête de la Mère, le Premier Homme admet sa confiance dans la promesse de renouvellement et de renaissance. Alors que tous les personnages tombent morts autour de lui, le protagoniste est déterminé à continuer sa quête du secret de la vie, de la vérité à travers le retour vers la mère. Il s'écrie, en effet: "Moi, pas encore! Mes valises! Je vous dirai quand ce sera le moment." (scène VII, p. 27) Sa rencontre avec la Femme de Kichinev se termine également sur une lueur d'espoir que résume ainsi le Premier Homme: " Tu verras, demain tout sera neuf." (scène XVIII, p. 96) " Nous redeviendrons tous deux professeurs," (scène XVIII, p. 96) voilant à peine l'allusion autobiographique à la femme du dramaturge qui était dans l'enseignement. A L'élan optimiste que le protagoniste partage avec la Femme de Kichinev fait à écho la nouvelle du dramaturge La Vase⁷⁷ (dont le réalisateur H. Von Cramer tira un film du même nom), qui forme une trilogie avec L'Homme aux valises et Voyage chez les morts. En effet, l'Homme de La Vase est aussi un voyageur infatigable en quête de soi-même. Cependant, si à la fin de la pièce il admet que son voyage a été un échec, l'Homme ne se décourage pas. Comme il est commun dans ses pièces, le dramaturge réaffirme son désir d'abolir le temps grâce à une composition cyclique qui promet l'éternel retour de l'enfance à

Mère: "J'ai tout raté bien sûr [...] Mais je recommencerais, je recommencerais [...] Tout recommencera dès la naissance, dès le germe."⁷⁸

Cependant, avant la tombée du rideau, plusieurs infirmes dans L'Homme aux valises, assis dans un fauteuil à roulettes, poussés par un compagnon, traversent la scène. Dans Ionesco: Théâtre Complet E. Jacquard suggère que la pièce se termine par cette vision pessimiste du dramaturge "d'autant plus qu'elle s'accompagne de solitude, si ce n'est de dérégulation."⁷⁹ Les discalies précisent, en effet, que les personnages "n'ont pas l'air de s'apercevoir les uns les autres."⁸⁰ Une deuxième leçon se dégage de la pièce. Le jeu de scène "rythmé par les coups de sifflets, accompagnés eux-mêmes par une sonorisation musicale qui fait que tout cela a l'allure d'un ballet,"⁸¹ suggère que "notre inconscient surchargé par le poids de notre vie"⁸² (symbolisé par les valises du Premier Homme), "obéit à un déterminisme; déterminisme policier (le "Surmoi"?) et déterminisme social présenté d'une façon caricaturale, mais scéniquement efficace, à laquelle le théâtre de Ionesco nous a accoutumés."⁸³

La quête de la Mère de Jean est-elle une réussite ou un échec? C'est lors d'une conversation à cœur ouvert avec sa soeur, Lydia, que Jean, autour de la quarantaine, fait le bilan de sa vie. Lydia lui rappelle qu'on commençait à l'oublier dans le monde

littéraire. Désillusionné, et malheureux, il confie à celle-ci qu'il était devenu complaisant, et qu'il croyait n'avoir plus rien à accomplir. Il n'avait pas compris qu'il fallait encore combattre. Croyant avoir tout conquis, il avait jeté les armes. Ayant sacrifié sa vie spirituelle et le salut de son âme à la lumière de la célébrité, il recherche l'obscurité de l'anonymat pour tout recommencer. Son ami Louis, le décourage sous prétexte qu'il est trop vieux. Cependant, comme le Premier Homme, et L'Homme de la Vase, Jean confie à son ami Alexandre (Adamov) qu'il a soif d'être autre chose, et ose recommencer pour faire mieux. Il accepte, en effet, un nouveau poste d'enseignant à Strasbourg. Cependant, sa tentative de réhabilitation se solde par un échec. Il n'arrive pas à payer sa dette, et il continue à errer, bouleversé par le remords. Il explique également à Lydia qu'il vivait dans le monde de l'approximation, de l'à peu près, il ne savait pas d'où il arrivait, ni où il allait. Le voyage mythique était censé lui donner la réponse aux grandes questions de l'existence. Arlette dit, en effet: "Seul à la mort, on ne se posera plus de questions sur Dieu, l'univers, les mystères de la vie." (scène IX, p. 66). Dans son long monologue final, Jean avoue que le voyage mythique vers la Mère ne lui a pas donné la clé de ses énigmes: "Je me suis trompé de serrure." (scène XVIII, p. 130) Il doit conclure que les souvenirs sont interdits, et qu'il n'y a pas de réminiscences, et sa quête de la mère a été un échec: "Non, c'est dans la généalogie qu'on ne trouve plus, qu'on n'a jamais trouvé les émanations." (scène XVIII, p. 133) Au terme de

son voyage initiatique, Jean reconnaît son ignorance, et ne peut que répéter: "Je ne sais pas" (scène XVIII, p. 134).

Notes

1

Jean Anouilh, Le voyageur sans bagage, (Paris: La Table Ronde, 1958)

Le Premier Homme fait également écho à la nouvelle de Drieu La Rochelle " La valise vide" du recueil Plainte contre inconnu. (Drieu La Rochelle: "La valise vide" dans Plainte contre inconnu (Paris:La Nouvelle Revue Française, 1924), et au roman de jeunesse inachevé de Camus intitulé Le Premier Homme. (Albert Camus, Le Premier Homme, noté dans Carnets I (Paris: Gallimard, 1935-1942)

D'après ses notes dans Carnets I, l'auteur met en chantier cette oeuvre en décembre 1938. Dans Le Premier Camus, (Paul Villaneix, Le Premier Camus dans Cahiers Albert Camus 2 (Paris: Gallimard, 1973) Paul Villaneix se demande quel est donc ce "premier homme", premier en vertu d'une antériorité plus que temporelle, qu'il s'agit toujours, après vingt années de travail et de reproduction, d'atteindre et d'attirer au coeur d'une fable qui lui ressemble". (p. 19) Camus l'identifie d'abord à son père. En effet, en parlant de lui-même, il écrit: " Ce qu'il avait cherché avidement à savoir à travers les livres et les êtres, il lui semblait maintenant que ce secret avait partie liée avec ce mort, avec ce qu'il avait été et ce qu'il était devenu, et que lui-même avait cherché bien loin ce qu'il était près de lui." (p. 19) Cependant, la tombe de Saint-Brieuc où est enterré son père reste énigmatique, et il n'apprend pas grand-chose de sa mère. Ainsi, à travers Jacques Cormery, le héros du Premier Homme, Camus se délivre de la "honte et la honte d'avoir honte" qu'il a connue lui-même lorsque, admis au lycée Bugeaud, il fut sur le point d'écrire, sur sa fiche d'identité, en face de la mention "profession des parents", le mot de "domestique". Pour Villaneix, c'est Camus l'orphelin de Belcourt, qui est le "premier homme", le modèle dont il a multiplié les esquisses et dont il faudra reconstituer le portrait. Pour lui donc, le premier Camus, "fils de personne", reste à découvrir.

2

Le voyageur sans bagages, Op. Cit. Tableau III, p. 71.

3

Eugène Ionesco, Ionesco: Théâtre Complet (édition présentée et annotée par Emmanuel Jacquard, Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, tome 372, 1981) p. 1835.

4

Jolande Jacobi, The Psychology of C. Jung, (New Haven et Londres, Yale University Press, 1973) p. 114.

5

Eugène Ionesco, Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1835.

6

Eugène Ionesco, L'Homme aux valises, (Paris: Gallimard, 1981). (scène VI, p. 25.)

7

Marie-Claude Hubert, Eugène Ionesco, (Paris: Les Contemporains Seuil, 1990)

8

Ibid., p. 210.

9

Eugène Ionesco, Journal en miettes. (Paris: Mercure de France, 1967)

10

Eugène Ionesco, Un Homme en question, (Paris: Gallimard, 1979) p. 96.

11

Hervé Gauville, "Ionesco par lui-même", dans Libération (2 mars 1983, texte revu par Ionesco , le 31 décembre 1989), cité dans "Notice" de Eugène Ionesco, Théâtre Complet (édition présentée et annotée par Emmanuel Jacquard, Paris: Gallimard, Bibliothèque de La pléiade, tome 372, 1981)

12

Ibid., p. 1862.

- 13
Ibid., p. 1862.
- 14
Claude Bonnefoy, Entre la vie et le rêve, (Paris: Belfond, 1966 et 1977) p. 12.
- 15
Journal en miettes, Op. Cit.
- 16
Giovanni Lista, Ionesco, (Paris: H, Veyrier, 1989)
- 17
Ibid., p. 107.
- 18
Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1833.
- 19
Ibid., p. 1867.
- 20
Eugène Ionesco, Op. Cit. p. 218.
- 21
Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1834-1835.
- 22
Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949. 2nd ed., 1968). p. 30.
- 23
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, (Paris: Lafont/Jupiter, 1982) p. 963.
- 24
Eugène Ionesco, Antidotes, (Paris: Gallimard, 1977)
- 25
Eugène Ionesco, Op. Cit. p. 212.

- 26 Eugène Ionesco, La Cantatrice Chauve, dans Théâtre I, Edition N.R.F., préface de Jacques Lemarchand, (Paris: Gallimard, 1954)
- 27 Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, (Paris: J. Corti, 1942)
p. 18.
- 28 Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1835.
- 29 Eugène Ionesco, Op. Cit., p. 215.
- 30 Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1840.
- 31 Mircea Eliade, Aspects du mythe, (Paris: Gallimard, 1963)
- 32 Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1871.
- 33 Ibid., p. 1871.
- 34 Eugène Ionesco, Op. Cit. p. 217.
- 35 Eugène Ionesco, La Vase, (Paris: Gallimard, 1981) p. 237.
- 36 Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1867.
- 37 Jean-Paul Sartre, La Nausée, (Paris: Gallimard, 1938) p. 43, p.
45.
- 38 Eugène Ionesco, Victimes du devoir dans Théâtre I (Paris: Gallimard, 1954) p. 86.

- 39
Paul Vernois, La dynamique théâtrale de Eugène Ionesco, (Paris: Klincksieck, 1972) p. 19.
- 40
Baudelaire, poème LXVIII dans Les Fleurs du Mal, (Paris: Garnier-Flammarion, 1964) p. 96.
- 41
18. Mélanie Klein, Essais de psychanalyse, (Paris: Payot, 1967), p.
- 42
Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1857.
- 43
Ibid., p. 1871.
- 44
Ibid., p. 1861.
- 45
Roger Dadoun, Freud, (Paris: Belfond, 1982) p. 190.
- 46
Sigmund Freud, Introduction à la psychanalyse, (Paris: Payot, 1947)
- 47
Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1868.
- 48
Olivier Marc, Psychanalyse de la maison, (Paris: ed. du Seuil, 1972)
- 49
La Poétique de l'espace, Op. Cit.
- 50
Ibid., p. 26.
- 51
Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries du repos, (Paris: J. Corti, 1945)

- 52
Milosz, Mélancolie, verscités dans La Poétique de l'espace, Op. Cit. p. 34.
- 53
Sigmund Freud, L'Interprétation des rêves (Paris: PUF, 1967) p. 274.
- 54
Eugène Ionesco, Op. Cit. p. 216.
- 55
Arthur Adamov, Si l'été revenait, (Paris: Gallimard, coll. "Le Mantau d'Arlequin" 1970)
- 56
La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, Op. Cit.
- 57
Ibid., p. 13.
- 58
Carl Jung, Les Racines de la Conscience. Traduction Yves Le Lay, (Buchet-Chastel, 1971,) p. 56.
- 59
Olivier Marc, Cahiers de psychologie jungienne, no.4, (Paris: Presses du palais Royal, Hiver 1975)
- 60
Psychanalyse de la maison, Op. Cit.
- 61
La Vase, Op. Cit.
- 62
Victimes du devoir, Op. Cit.
- 63
Samuel Beckett, Molloy, (Paris: ed. de Minuit, 1954)
- 64
Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1842.

- 65
Journal en miettes, Op. Cit. p. 180-181.
- 66
Eugène Ionesco, Présent, Passé. Passé présent, (Paris: Mercure de France, 1968) p. 28.
- 67
Victimes du devoir, Op. Cit.
- 68
Ibid., p. 221.
- 69
Ibid., p. 221.
- 70
Un Homme en question, Op. Cit. p. 123.
- 71
Ibid., p. 145-146.
- 72
Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1867.
- 73
"Ionesco par lui-même" dans Libération, Op. Cit.
- 74
Albert Camus, La Chute, (Paris: Gallimard, 1956)
- 75
Baudelaire, Les Fleurs du mal, (Paris: Garnier-Flammarion, 1964) p. 151.
- 76
Rosette Lamont, The Two Faces of Ionesco, (Troy, New York: The Whiston, 1978) p. 260.
- 77
La Vase, Op. Cit.

78

Ibid., p. 258.

79

Ionesco: Théâtre Complet, Op. Cit. p. 1842.

80

Ibid., p. 1842.

81

Ibid., p. 1842.

82

Ibid., p. 1842.

83

Ibid., p. 1842.

Chapitre 5

LES DEUX BOURREAUX D'ARRABAL

Dans ce chapitre nous aborderons deux constantes thématiques arrabaliennes liées aux problèmes de la relation Mère-fils telles qu'elles apparaissent dans Les deux bourreaux: ambivalence et pouvoir dominateur de la figure maternelle.

Le titre Les deux bourreaux et l'atmosphère d'Inquisition qui règne dans les cellules des prisons et les salons privés suggèrent que cette oeuvre d'Arrabal est marquée par l'influence de Kafka, en particulier. En effet, Les deux bourreaux nous amène à penser aux deux policiers du Procès de Kafka. Dans Entretiens avec Arrabal, Alain Schifres remarque combien le dramaturge était hanté par l'oeuvre de Kafka, plus particulièrement par le chapitre IV du Procès. La ressemblance est surtout frappante entre les tortures de Jean et celles exécutées dans le cabinet de débarras près du bourreau de Joseph K. Schifres ajoute également: " Comme dans Le Procès le fantastique onirique envahissant le réalisme de la vie quotidienne masque la promiscuité entre la vie privée et l'appareil administratif d'une justice dont on ne voit que les membres subalternes." ¹ En effet, le salon de Françoise sert au début de l'oeuvre de bureau

de commissariat de police. Françoise dénonce son mari, Jean, qui est arrêté, puis condamné à mort pour ses convictions politiques. Lors d'une visite à la prison, Françoise passe du vinaigre dans les plaies de son mari, tout en l'insultant. La dénonciation de la mère est une source de conflit dans la famille. En effet, aux remontrances de Maurice qui lui reproche d'avoir trahi son père, elle réplique par une longue énumération de ses souffrances. Benoît, au contraire, joue le rôle de fils exemplaire à la perfection. Blâmant l'attitude de son frère, il vient à la défense de sa mère qui fait appel à la fois sa pitié et son admiration. Aveuglé par la situation, malgré les cris du père torturé qui traversent la cloison, Benoît console, plein de reconnaissance, celle qui ne cesse de rappeler les soins maternels qu'elle leur a prodigués. Face à la révolte de Maurice, Françoise et Benoît ne montrent aucune sympathie, mais plutôt la résolution de garder les apparences et de continuer à vivre conformément à leurs devoirs. A la fin de la pièce, Maurice trahit également son père car il se laisse persuader par son frère et sa mère, et rejoint leur camp.

Ambivalence de la figure maternelle

Dans le théâtre arrabalien, la figure mythique sacrée de la Mère se présente presque exclusivement dans le cadre des rapports mère-fils. L'absence de figure paternelle dans l'enfance d'Arrabal

contribua à intensifier l'influence de la figure maternelle chez le dramaturge qui en multiplie les formes à travers son oeuvre. Ainsi, dans les propos recueillis par Bettina Knapp, le dramaturge évoque l'atmosphère de son enfance marquée par ce grand vide qu'il reproduit à la fois dans son roman "autobiographique" Baal² Babylone et sa pièce Les deux bourreaux.

My childhood was not only difficult, but horrible. I never knew my father. My father was a lieutenant in the Spanish army and was arrested during the night when he was asleep, in 1936. I was three years old at the time. My father was condemned to death. He escaped in 1941. But I never saw him again. My mother defamed his memory ever since I was a child. She forbade us to pronounce his name. He was unworthy of us, she said. My mother despised him and everything he stood for. Our household was a strict one: pro-franco and ultra-Catholic. I was brought up to hate my father. In other words, the political civil war was waged not only in the battlefield, but in my home and above all in my heart. 3

C'est dans Baal Babylone qu' Arrabal commence son voyage mythique vers la Mère et il faut s'y reporter afin d'identifier le prototype de la figure maternelle chez le dramaturge. Janet Winecoff Diaz, suggère qu'il s'y dessine pour la première fois la silhouette de la terrible figure mythique de la mère arrabalienne

The cluster of emotions goes a long way to explaining Arrabal's obsession with the hyper-possessive, domineering, pseudo-martyr, self-justifying mother figure as well as the

ambivalence of many of his characters toward their mothers-- a combination of explosive, contained hate with latent or active incest, often coupled with the absence of the father. 4

Arrabal tenta d'expliquer l'ambivalence qu'il a lui même ressentie envers sa mère dans son entretien avec Françoise Espinasse

Oui, ma mère a une très grande importance. Je l'ai aimée comme tous les gosses aiment leur mère, et même un peu plus. C'est très drôle, dans Le Grand Cérémonial, j'essaye de la tuer; chaque fois que je revois la scène au théâtre ou au cinéma, je suis très bouleversé. Maintenant, je cherche à savoir ce qui s'est passé dans mon enfance [...] 5

De même Phyllis Z. Boring dans son étude "Arrabal's Mother Image"⁶ compare la figure de la mère dans la pièce Les deux bourreaux, à la figure qui apparaît dans le roman Baal Babylone et conclut en accord avec Janet Winecoff Díaz que les deux représentent une mère odieuse, implacable, castratrice, et qui fait preuve de l'hypocrisie la plus honteuse.

Nous pensons que, de même que les sentiments du dramaturge et de ses personnages envers leur mère sont ambivalents, la figure maternelle dans Baal Babylone et dans Les deux bourreaux n'est pas unidimensionnelle. Au contraire, Arrabal évoque dans ses deux oeuvres sous le double aspect archétypal sa mère, femme à la fois protectrice (symbole de l'aspect constructif de l'inconscient

d'Arrabal), et dévorante (symbole de l'aspect destructif de l'inconscient de l'auteur). En effet, Dans le chapitre de The Archetypes and The Collective Unconscious⁷ intitulé "Psychological aspects of the Mother archetype " Jung étudie les deux aspects ambivalents de la Mère ainsi que l'archétype de la Mère qui est selon lui la base fondamentale du complexe-mère chez le fils. C'est à cause de la puissance de l'archétype de la mère, Jung suggère que les effets traumatisants produits par une mère sur son enfant qui peuvent l'affecter sont de deux types différents: tout d'abord, ceux qui correspondent aux traits en réalité présents chez la mère, et ceux qui sont des projections archétypes de la part de l'enfant.

Ainsi, dans Baal Balybone, le dramaturge peint la mère à la fois sous son aspect positif et son aspect négatif. Il y décrit tout d'abord la tendresse de celle-ci envers lui. Il mentionne , en effet, que celle-ci l'embrassait, le prenait dans ses bras, s'intéressait à ses projets, l'aidait à faire ses devoirs. Il évoque également avec nostalgie une de ces promenades où l'accompagnait sa mère.

Les pigeons tourbillonnaient autour de nous. Toi, derrière moi, tu me regardais me mettre à genoux et leur donner des miettes de pain dans le creux de ma main.

Quand un pigeon se posait sur ma main, je me redressais doucement pour ne pas l'effaroucher. Ils tourbillonnaient tant autour de nous que nous craignions de les écraser en marchant.⁸

Cependant, c'est au cours de cette très belle promenade que nous notons un des premiers signes de désaccord entre le dramaturge et sa mère. Ainsi, dans ce roman autobiographique, le père du jeune Arrabal s'évade de prison et disparaît. Bien que physiquement absente, la figure paternelle continue de hanter son fils qui souffre de la séparation prématurée d'avec son père. La domination de la mère s'infiltré dans la vie du jeune garçon de façon imperceptible. Celle-ci tente, par exemple, de lui imposer le choix d'une carrière. En effet, elle lui donne sa photo après l'avoir dédicacée "A mon fils chéri, aviateur en herbe" (p. 77). Sa mère lui répète sans cesse que l'uniforme fait chic, que les jeunes filles tombent amoureuses des jeunes officiers, et qu'il serait l'honneur de la famille. Comme il en va souvent chez les parents qui voudraient vivre leur vie à travers celle de leurs enfants, lorsque la mère du jeune Arrabal lui confie que son rêve était qu'il devienne aviateur et qu'elle serait fière de marcher à ses côtés, il lui laisse croire qu'il exercera cette profession. Cependant, quelques jours plus tard, lorsqu'il tente de se révolter et lui avoue qu'il ne voulait pas être aviateur, elle menace de le mettre à la porte et l'appelle "pouille mouillée". Alors, il dit à sa mère qu'il suivra cette carrière pour lui plaire, et elle l'

embrasse. Cependant, lorsque le jeune Arrabal découvre parmi les lettres de son père des photos où la tête de celui-ci avait été découpée, seule la rupture d' avec la mère lui paraît possible. Il révèle, en effet, à Alain Schiffres, dans Entretiens avec Arrabal: " Je fus extrêmement bouleversé. J'avais dix-sept ans. Après, pendant cinq ans, je n'ai plus adressé la parole à ma mère ni à ma famille. Je mangeais avec eux, mais je ne disais rien.⁹ " Françoise Raymond-Mundschau va plus loin. Dans son texte intitulé Arrabal, la découverte des lettres et objets personnels de son père marque pour le dramaturge la fin de l'enfance, car sa mère avait formé jusque-là tout son univers.

Cette femme à qui il a toujours obéi par amour, cette femme qui a été pour lui père et mère, il se demande quel rôle elle a joué dans l'arrestation de son père. [...] La vérité ne se fera jamais jour. La mère se dérobe continuellement. Le coeur du jeune homme est partagé entre l'amour et la haine. [...] Il rejette maintenant en bloc l'univers de sa mère mais ne se décide pas à rompre avec sa mère. Il continue à s'interroger. Son père devient pour lui une figure mythique qu'il essaie de retrouver et de cerner. 10

Le double aspect de la figure maternelle déjà évident dans Baal Babylone se manifeste dans Les deux bourreaux surtout par le décalage entre les apparences et le réel chez Françoise. En effet, il existe un écart entre l'image qu'elle veut projeter (son persona) et

son être authentique (son soi). Angel Bérenguer suggère dans L'Exil¹¹ et la Cérémonie que l'originalité de Les deux bourreaux tient à la dimension réaliste des personnages. Le dramaturge n'utilise pas le langage infantile et rituel typique de ses oeuvres antérieures. Selon Bérenguer, le langage dans la pièce correspond directement au caractère et à la situation des personnages. Bérenguer attribue les contradictions que nous relevons à un langage en contradiction avec la manière d' agir du personnage, plus particulièrement chez la mère: " En réalité, dans cette oeuvre, la contradiction au niveau du langage réside dans le mensonge. La mère dit quelque chose et agit tout autrement."¹² Ainsi, lorsque le rideau se lève, elle donne l'impression d'être une femme polie, craintive. Cependant, après un moment d'hésitation, elle ouvre la porte du commissariat , débite, face au silence des deux bourreaux, un monologue pathétique, digne d'une femme éperdument amoureuse de son mari. Pourtant, son ton change brusquement, et nous reconnaissons à peine cette femme qui maintenant dénonce froidement son mari en prononçant ces mots: "Il est coupable. Je dois le reconnaître." (p. 38) De même lorsqu'elle annonce que son désir le plus pressant est d'établir la paix et l'harmonie dans sa famille, nous avons du mal à le croire. Elle dit, en effet: " Ne me fais pas souffrir Benoît. Ne lui adressons pas de reproches. Je veux que nous vivions tous en paix, dans l'ordre. Surtout je ne veux pas qu'entre frères, vous vous disputiez." (p. 41) Cependant, elle vient d'incriminer Maurice, et lui fera des reproches

tout au long de la pièce. De même, elle lui dit: " Mais vois plutôt ton frère Maurice: toujours aussi dénaturé. [...]Regarde-le, aujourd' hui où plus que jamais j'ai besoin de votre soutien; il se tourne contre moi et m'accable de son mépris. Quel mal t'ai-je fait, fils indigne? Parle-moi, dis-moi quelque chose" (p. 39) ou encore

Oui, mon fils. Ne tiens pas compte de tous les malheurs dont il est la source. C'est moi qui devrais lui refuser mon pardon, et, vois-tu, mon fils, je lui pardonne. Même s'il me fait plus souffrir que je n'ai encore jamais souffert, si c'est possible, je continuerai à l'attendre les bras ouverts et je saurai lui pardonner ses innombrables fautes." (p. 42)

Teresa Valdivia fait écho à Angel Bérenguer et mentionne également le décalage entre les paroles et les actes de Françoise dans son article " La "madre" en Los dos verdugos de Arrabal. De la hermenéutica a lo satánico": "Apenas si ha comenzado la obra y el espectador está ya completamente desorientado debido a la discrepancia entre las palabras y los hechos." ¹³ Cependant elle ajoute également que ce décalage souligne le processus de communication de la pièce qui se déroule en deux temps:1) déviation de la réalité dans l'énoncé de Françoise, 2) réduction de la déformation de la réalité par Maurice. Pour Valdivia, en fait, Maurice ne parle que pour communiquer le sens profond des événements aux lecteurs. En effet, l'écart entre le persona et le soi de Françoise se révèle dans

l'autoportrait qu'elle brosse. Blessée dans son amour-propre, elle souffre d'être mésestimée par son fils Maurice, et désire s'imposer à son estime en lui présentant sa propre apologie ponctuée des éloges réitérés de Benoît. Satisfaite de ses mérites, elle ne cache pas l'orgueil qu'elle éprouve de jouer son rôle maternel à la perfection, ni ses sentiments de mère outragée. Valdivia note avec justesse que les références constantes aux éléments purs, aimables et innocents qui parcourent l'autolouange de Françoise appartiennent au vocabulaire de la bourgeoisie "bien pensante". Pour chaque réalité à laquelle Françoise fait allusion, Valdivia relève la réalité évoquée par Maurice.

Allusions de Françoise

"(...) mais j'ai préféré me sacrifier pour mon mari et pour vous, silencieusement, humblement, sans rien en attendre" (p. 40) J'ai passé toute ma vie à m'inquiéter pour les autres, en m'oubliant moi-même. " (p. 57) (rappelle son amour maternel, son amour conjugal, son prochain)

"Je ne vis que pour vous. Je n'ai qu'un seul souci: vous" (p. 42) (sa renonciation)

Révélations de Maurice

"C'est toi qu l'as dénoncé" (p. 44) C'est ta faute si l'on torture papa." (p. 46) (dénonce sa trahison)
 "Laisse papa. Ne continue pas. Ne vois-tu pas que tu le tourmentes? tu n'entends -pas ses plaintes? Ne vois-tu pas que tu le tortures?" (p. 52) (son sadisme)

"Pourquoi as-tu traité papa de cette façon, à qui tu ne peux faire aucun reproche? Tu es la seule à dire qu'il était coupable. " (p. 57) (sa cruauté satanique)

"Dieu punira cette mauvaise action" (p. 44) (sa soif de justice) " Ils ont tué papa à cause de toi." (p. 55) (son crime)

Benoît sert, par contre, à perpétuer l'image de la mère de famille parfaite que Françoise voudrait projeter sur ses fils, car il est totalement convaincu de ses vertus . Toutefois, il répète la phrase qui devient le leitmotiv de la pièce "Comme tu es bonne" à la fois pour réaffirmer son allégeance à sa mère, et pour amener Maurice à l' admirer . Aveuglé par son obéissance totale envers sa mère, Benoît est inconscient de l' écart entre le type de mère que Françoise prétend être et son comportement réel. Ainsi, elle rappelle à ses fils qu'elle n'attend rien en retour de son dévouement désintéressé envers eux. Nous relevons pourtant maintes répliques dans lesquelles elle se contredit. Elle s'adresse ainsi à Benoît: "Je veux être bonne et me sacrifier toujours pour vous, sans rien attendre en échange, en sachant que les êtres qui me sont les plus proches, ceux qui devraient m'être reconnaissants de mes inquiétudes ignorent délibérément mes renoncements." (p 40-41) D'ailleurs, Benoît lui-même reproche à Maurice son manque de gratitude envers les bienfaits de sa mère:" Ne fais pas attention, maman, il ignore la reconnaissance que l'on doit à sa mère." (p 39)

Dans son autoportrait Françoise ressemble de plus en plus à la "pietà", à la "Mater dolorosa". S'assimilant à cette reine des

douleurs, elle énumère inlassablement la litanie des souffrances qu'elle a dû endurer pour sa famille. Faisant appel aux sentiments de Benoît, elle dit, en effet

Vois-tu, Dieu, enfin, dans sa très grande bonté, m'a accordé un fils comme toi qui panse les blessures dont souffre mon pauvre cœur, apaise les douleurs que me causent, à ma grande tristesse, les êtres pour lesquels j'ai le plus lutté: mon mari et Maurice. (p. 42)

ou encore:" Alors, pourquoi ajouter de nouvelles épines à cette couronne de douleurs que je porte? [...] Est-ce que tu ne vois pas ma douleur? Est-ce que tu ne vois pas mon immense douleur de mère?" (p. 54) Finalement, le double aspect de la figure maternelle se manifeste chez Françoise par son pharisanisme qui masque à peine son affectation et son hypocrisie. Après avoir annoncé à Benoît qu'elle était une mère magnanime et qu'elle pardonnerait à Maurice sa rébellion, elle l'incrimine du même souffle: "C'est moi qui devrais refuser mon pardon, et vois-tu, mon fils, je lui pardonne. Même s'il me fait souffrir plus que je n'ai encore souffert, [...] je saurai lui pardonner ses innombrables fautes." (p.42) Elle sait affecter le ton qui convient à la situation. Ainsi, sur un ton de fausse modestie, elle confie à Benoît que son seul désir est d'être bonne, faisant appel à sa pitié et à son approbation. Son fils la rassure immédiatement en lui rappelant qu'elle est la meilleure femme du monde. Françoise va jusqu'à admettre qu'elle a probablement commis quelques fautes,

malgré ses efforts, mais elle s'empresse d'ajouter, en "bonne chrétienne" qu'elle s'est toujours repentie des ses erreurs, ce qui l'élève, aux yeux de Benoît, au rang de sainte. Elle refuse cet honneur, réduisant sa prétention à n'être que "bonne". Cependant, elle continue à se définir comme une sainte-martyre: " J'ai été toute ma vie une martyre à cause de vous et je serai martyre jusqu'à ce que Dieu veuille me rappeler à lui." (p. 41) Françoise va jusqu'à s'identifier au Christ. En effet, elle se targue de porter sa croix avec dignité, c'est-à-dire de supporter ses épreuves avec la résignation et la foi de Jésus-Christ. Dans le Christianisme, la croix est un symbole d'acceptation de la mort et du sacrifice. Cependant, Françoise accepte difficilement ses "souffrances" et se plaint tout au long de la pièce aux cris de "quelle croix!", de "quelle douleur!" ou encore de "quel calvaire!" qui identifient universellement la passion du Christ. Françoise se montre, en outre, incapable de sympathiser avec la souffrance d'autrui. Son comportement face à la flagellation de son mari révèle l' hypocrisie et la cruauté déguisées sous son masque de dévotion et de bonté. Arrabal insiste sur l'ambiguïté de ce personnage en la représentant grimaçante, presque souriante, hystérique même, tout en écoutant avec attention le bruit des coups de fouet et les gémissements de son mari. Lors de cette scène, elle avoue à son mari qu'elle a de la peine à le voir souffrir ainsi, mais tente en même temps de justifier sa dénonciation et de l'amener à tirer des leçons de ses souffrances. Finalement, sous prétexte de

désinfecter les plaies de Jean, Françoise met du sel et du vinaigre sur ses blessures, sans tenir compte des cris de douleur et les sanglots de son mari.

Pouvoir dominateur de la Mère

La dimension existentielle et psychologique du pouvoir chez la Mère dominatrice et castratrice est également un thème directeur de la pièce Les deux bourreaux. Le pouvoir peut se définir comme un concept relatif, une force qui affecte à la fois qui la détient et qui s'y soumet. En effet, le dramaturge examine non seulement la répercussion du pouvoir sur la Mère, mais aussi sur les "victimes" du pouvoir maternel. Nous sommes amenés à penser à Mathilde Cazenave, protagoniste de Génitrix¹⁴ de François Mauriac qui domine également son fils Fernand et sa belle-fille. Suivant la configuration de Les deux bourreaux, Françoise, Benoît, et Maurice semblent former un triangle parfaitement équilibré. Le triangle amoureux reflète le désordre conjugal, mais également l'harmonie de l'univers: ciel, terre, homme; et de la famille: mère, père, fils. Le chiffre trois représente la rivalité (le chiffre deux) surmontée; il équivaut à une synthèse, une union, une résolution. La deuxième scène s'ouvre sur un tableau familial dans lequel Françoise, Benoît, et Maurice sont tous les trois assis autour d'une table qui délimite l'univers ordonné de Françoise. L'analyse du rôle des personnages,

au niveau de la communication linguistique par Berenguer dans ¹⁵
L'Exil et la cérémonie, sert à éclairer la nature du pouvoir de ceux qui parlent. En effet, Bérenguer établit que dans cette pièce la distribution du pouvoir est proportionnelle au nombre de répliques des personnages. Il remarque tout d'abord que Françoise est "quantitativement le personnage le plus riche et le plus influent, " car Arrabal lui accorde 58 répliques. Bérenguer note que les deux bourreaux qui donnent le titre à la pièce font penser aux policiers des oeuvres d'Arrabal (tels que Lasca et TioSSIDo dans Le Cimetière des voitures)¹⁶ . Ces deux personnages, en marge de la problématique familiale sont de caractère répressif et anonyme. Ils ne parlent pas, et se contentent d'exécuter des ordres dictés par un pouvoir supérieur qui n'est pas nommé dans la pièce. L'influence de Françoise s'étend sur les membres de sa famille, y compris son mari mis en prison à la suite de sa dénonciation. Cependant, Françoise entreprend un dialogue rarement interrompu par de brèves répliques de Benoît qui réaffirme son dévouement et son obéissance envers sa mère. Selon l'étude de Bérenguer, Benoît est le second personnage en importance de la pièce, : 39 répliques . Totalemment identifié à la mère, il se présente comme l'extension du pouvoir de celle-ci. En effet, il la rassure, par exemple, par ces paroles: "Tranquillise-toi, je ferai ce que tu voudras." (p. 42)

Maurice est le personnage le moins influent avec ses 19 répliques. Il reste silencieux pendant la première scène, (malgré le

dialogue entre Françoise et Benoît), et sa présence se fait sentir par les incriminations que lui adresse sa mère. Il rompt son silence seulement pour défendre son père qui paraît enfin sur scène. Nous avons déjà mentionné l'étude de Teresa Valdivia qui souligne plus que la dualité du personnage de la mère dans la pièce, la confrontation dialectique entre Françoise et son fils Maurice. En fait, lorsqu'on analyse le mécanisme des rapports entre ces trois personnages, nous nous rendons compte que la configuration de cette famille consiste en deux paires: celle de Françoise-Benoît, celle de et Maurice-Jean. En effet, Françoise place clairement Maurice dans le clan qu'elle compte dominer, le clan de son mari: "Oui, mon fils, tu ne t'en rends pas bien compte. Quand ce n'est pas à cause de ton père, c'est à cause de Maurice." (p. 40) Nous lisons encore "[...] Vois-tu, Dieu, enfin, dans sa très grande bonté, m'a accordé un fils comme toi qui panses les blessures dont souffre mon pauvre coeur, apaise les douleurs que me causent, à ma grande tristesse, les êtres pour lesquels j'ai le plus lutté: mon mari et Maurice." (p. 42) De plus, tout au long du dialogue entre Françoise et Benoît, les gestes de Maurice sont significatifs et expriment son hostilité envers l'attitude de sa mère " (*Maurice , l'air sombre, regarde, délibérement semble-t-il , dans la direction opposée à l' endroit où se trouve sa mère.*) (p. 39). Remarquons que si Maurice reste un individu marginal dans l'univers tout-puissant de Françoise, il sera amené à s'y intégrer au dénouement de la pièce.

L'archétype des frères ennemis

Dans Les deux bourreaux, le comportement de la mère est principalement générateur de discorde et d'hostilité entre les deux frères. Elle les divise pour mieux les soumettre et maintenir son pouvoir sur eux. En effet, Françoise réitère maintes fois qu'elle nourrit le projet de maintenir la paix dans sa famille. Cependant, là encore, la contradiction entre ses paroles et ses actes se manifeste. Elle dit, par exemple, à Benoît:

Non, mon fils, en ma présence, non. La famille est une chose sacrée. Je ne veux pas que mes fils se battent. (*Benoît se contient difficilement.*) Il peut m'écorcher vive s'il veut, mais je t'en prie, mon enfant, ne le frappe pas en ma présence. Je ne veux pas qu'en ma présence il y ait des disputes entre frères. Il m'a battue, mais je lui pardonne. (p. 51)

Françoise prêche par l'exemple, car en blâmant Maurice, elle encourage Benoît à se répandre en invectives contre son frère. En effet, nous relevons: " Tu es une canaille." (p. 41) "Le respecter, lui?" (p. 42) En outre, Benoît s'adresse à Maurice par des consignes impératives qui tendent à défendre leur mère. Ainsi, il lui dit: " Ne parle pas à maman sur ce ton." (p. 44) (p. 51) Les remontrances de Benoît, ainsi que la réaction de Maurice se font de plus en plus violentes

BENOÎT, *Prêt à se jeter sur son frère.* _ Je t'ai déjà dit de parler

poliment à maman. Comprends-tu? Poliment! Est-ce que tu entends?
(p. 44)

BENOIT, *Très en colère.* _ Comment as-tu osé battre maman?

Benoît essaie de frapper son frère. Françoise s'interpose avec violence entre ses fils pour qu'ils ne se battent pas. (p.51)

Le conflit entre Benoît et Maurice exemplifie l'archétype des frères ennemis dans maintes cultures et mythologies. En effet, l'un obscur, l'autre lumineux, ils expriment la dualité de la nature humaine ou le dualisme de ses tendances, spirituelles et matérielles, diurnes et nocturnes. C'est le jour et la nuit, les aspects céleste et terrestre du cosmos et de l'homme, l'ego et l'alter ego. Les frères ennemis symbolisent l'état d'ambivalence de l'univers mythique. Ils sont associés au fondement de la première ville, Rome, et souvent représentés par paires en opposition, tels Romulus et Rémus. Le dieu égyptien Seth, jaloux de son frère Osiris, " l'être perpétuellement bon", aimé de toute la terre, décide de le tuer. Cet épisode biblique de Caïn et Abel dramatise les relations entre "bon" et "mauvais fils". A. D'Aubigné dans " Vengeances" et V. Hugo dans "La Conscience" dépeignent la fuite et les remords de Caïn face à son fratricide. Byron et Blake évoquèrent également l'épisode biblique de Caïn et D' Abel. L'affrontement tragique des deux fils d'Oedipe, Étéocle et Polynice interprété antérieurement par Eschyle, Sophocle, et Euripide, fait l'objet de La Thébaine de Racine.

Si l'animosité de Benoît et de Maurice ne va pas jusqu'au fratricide, il semble qu'Arrabal dépeigne en ces deux frères deux attitudes possibles face au régime franquiste et à son idéologie. Bérenguer mentionne, en effet, qu'Arrabal confirme dans une lettre écrite (pendant sa convalescence à l'Hôpital Foch) à Josefina Sanchez Pedreño¹⁷ qu'il aurait voulu matérialiser dans Les deux bourreaux le processus que lui-même aurait subi, si, comme Maurice il avait décidé de rester en Espagne sous le régime franquiste afin de tenter de transformer la situation politique de son pays. Bérenguer observe, en outre, que le nom de Maurice (de Maure, l'infidèle) est également significatif. Dans le deuxième processus (l'intégration de Maurice) intervient la mère (l'idéologie dominante dans l'Etat franquiste) et aussi Benoît (petite-bourgeoisie identifiée) dont le nom fait allusion à l'Eglise. Bérenguer suggère que le choix de ce nom par Arrabal pourrait être "l'identification Eglise-Benoît ("béni") en tant qu'appareil institutionnel aidant à l'intégration" de dissidents issus de la petite-bourgeoisie vaincue lors de l'après-guerre espagnole."¹⁸ Ainsi, Maurice le fils de "l'indésirable" Jean, s'oppose à la violence morale et physique à laquelle se livre sa mère au commencement de la pièce. Il fait face à la violence de Benoît, et à la suite de la condamnation de son père, accepte d'entreprendre un dialogue avec sa famille, ce qui le poussera à accepter l'univers de sa mère. Bérenguer conclut donc, premièrement qu'il est possible de critiquer à l'intérieur d'un système, si on l'accepte pour sauvegarder les apparences, l'idéologie

du système. Deuxièmement, cette oeuvre justifie le choix de l'exil du dramaturge

[...] l'affirmation de l'attitude d'exil le seul choix qui s'offre à Fernando Arrabal, auteur espagnol qui a matérialisé la tragédie de Jean, trahi et oublié (dans la perspective de l'oeuvre d'Arrabal) par ceux qui, tel que Maurice, affirment leur adhésion individuelle ou collective à un impossible possibilisme. 19

Dans L'exil et la Cérémonie Bérenguer attire notre attention sur le fait que Françoise a recours aux deux bourreaux, éléments extérieurs à l'univers familial. pour résoudre ses problèmes. Face à la réaction hostile de Maurice qui la blâme d'avoir dénoncé son mari, Françoise indique clairement qu'elle a fait mettre son mari en prison car il menaçait le maintien de l'ordre au sein de son univers familial, et considérait son insoumission comme un défi à son autorité.

Tu es coupable et ton devoir c'est d'accepter avec patience ton châtiment bien mérité. [...] mais tu as toujours été un révolté. Ne va pas t'imaginer à présent que tu es à la maison où tu faisais tes quatre volontés, maintenant, tu es au pouvoir des bourreaux. Accepte le châtiment sans rébellion. (p. 48)

Cependant, elle a surtout recours à Benoit pour dominer Maurice. Bérenguer observe, qu'en fait , "ayant subjugué son fils Benoît, avec lequel elle entretient une relation idéale de son point de vue, Fran-

çoise lutte, tout au long de la pièce, jusqu'à parvenir à la "conquête" de Maurice.¹⁹ Benoît se transforme peu à peu en soldat de sa mère. En effet, Françoise délègue à plusieurs reprises son pouvoir à Benoît grâce à qui elle peut maintenir son autorité sur Maurice et éventuellement intégrer le fils rebelle dans la structure familiale. Cette attitude est une manifestation de lâcheté de la part de la mère qui évite par-là de confronter directement ses victimes. Ainsi, renversant les rôles, elle se peint ainsi que Benoît comme les victimes de Maurice, tout en dénigrant celui-là de façon détournée. Elle laisse en d'autres instances le soin de la défendre à Dieu. Ainsi, elle dit à Benoît: "Laisse-le, mon enfant, laisse-le m'insulter. Laisse-le me faire des reproches. Laisse-le traiter sa mère comme un ennemi. Laisse-le, mon enfant. Laisse-le, Dieu punira cette mauvaise action." (p. 44) ou encore: "Mon enfant, toi aussi, tu veux me faire souffrir? S'il est méchant, il fallait s'y attendre, mais toi, mon fils, toi tu es différent; c'est toujours ce que j'ai pensé, du moins. Laisse-le me torturer si cela réjouit son mauvais coeur." (p. 45) Plus loin, elle s'écrie

Laisse-le, laisse-le, Benoît. Laisse-le m'insulter. Je sais très bien que si tu n'étais pas là, il me battrait. Mais c'est un lâche et il a peur de toi, c'est tout ce qui l'arrête car il est très capable de lever la main sur sa mère, je le lis dans ses yeux. Il a toujours essayé. (p. 46)

Nous avons vu que le père, personnage absent dans L'Homme aux valises, est condamné à la pendaison par la mère de Jean dans Voyage chez les morts. De même dans Les deux bourreaux, le père de Jean est une figure humaine par opposition à celle de la mère qui ne l'est pas. L'accès au langage, instrument traditionnel de pouvoir, lui étant refusé, il en est réduit à communiquer par des plaintes et des gémissements qui sont des cris de douleur. Ainsi donc, dans les deux pièces de Ionesco mentionnées ci-dessus et dans Les deux bourreaux, le matriarcat triomphe. La domination de la figure maternelle, couronnée par sa victoire au dénouement, s'effectue au moyen de deux processus auxquels nous assistons tout au long de la pièce et que définit Bérenguer dans L'Exil et la cérémonie

Le premier est celui de la dénonciation et de la suppression de cet élément de confusion qu'est le père. Le second processus serait l'assimilation du fils (Maurice) trop influencé par son père, dans l'univers de la mère, Benoît étant l'élément intégrateur. 20

Après avoir déclaré que l'originalité de la pièce tient au caractère historique de l'oeuvre, Bérenguer suggère qu'en ce qui concerne le premier processus, la mère (Françoise) dénonce Jean pour une raison qu'Arrabal ne mentionne pas dans l'oeuvre, et, qu'en fait, il se peut que ce soit parce qu'il ne s'est jamais soumis à l'influence de

Françoise. "votre père compromettait allègrement votre avenir" dit Françoise. (p. 57) Bérenguer croit découvrir un rapport étroit entre

Françoise est la bourgeoisie qui dénonce Jean (c'est-à-dire la république bourgeoise) pour s'être montré incapable d'assurer l'avenir de la petite bourgeoisie (identifiée dans le cas de Benoît et opposante dans celui de Maurice) dans le cadre de ses institutions. 21

En tenant compte du fait que la Seconde République Espagnole fut affaiblie, en tant que république bourgeoise, par l'intervention du prolétariat révolutionnaire, Bérenguer ajoute que

la cérémonie qu'Arrabal nous propose comme toile de fond (cérémonie de la dénonciation, processus de destruction, torture et assassinat) serait une transposition de la guerre civile espagnole dans laquelle l'auteur fait ressortir l'intervention de deux éléments extérieurs (allemand et italien) à l'univers familial (le peuple d'Espagne et sa lutte de classe) 22

L'auteur passe alors à un niveau plus élevé d'interprétation de la dénonciation de la mère

L'oeuvre, nous insistons sur ce point, fait apparaître l'histoire d'une famille dont les caractéristiques pourraient coïncider avec quelques traits de la famille Arrabal et qui transpose un processus de dénonciation, de supplice et de mort qui correspond vraisemblablement à la dénonciation du système républicain bourgeois par la bourgeoisie espagnole, à son processus

de destruction (guerre civile) et à sa mort (chute de la République) 23

Le second processus, qui consiste en l'intégration de Maurice dans l'univers de la mère, est mis en marche à partir du moment où Maurice accepte de parler à sa mère et à Benoît afin de défendre son père. En effet, lorsque Maurice reproche à sa mère la trahison et la mort de son père, Françoise justifie sa conduite par son désir de maintenir la paix familiale. A partir de ce moment, Bérenguer suggère que "Maurice, qui accepte le dialogue "possible" va être peu à peu intégré dans l'univers de Françoise-Benoît"²⁴

Benoît. - Oui, maman, moi, j'ai apprécié tout ce que tu as fait pour nous.

Françoise. - Oui, toi, je sais bien. Mais ton frère, non. Pour ton frère, c'est encore trop peu. Ce n'est pas suffisant pour ton frère. Comme nous pourrions être heureux si nous étions tous unis, tous d'accord!

Benoît. - Maurice, oui, nous devrions mutuellement nous comprendre et vivre en paix tous les trois. Maman est très bonne. Je sais qu'elle t'aime beaucoup, et qu'elle te donnera tout ce dont tu auras besoin. Même si ce n'est que par égoïsme reviens à nous. Nous vivons tous les trois heureux et dans la joie en nous aimant. (p. 58)

Maurice tente encore de résister à la pulsion vers l'assimilation

Maurice. - Mais... (Pause) Papa...

Benoît. - C'est déjà du passé. Ne regarde pas en arrière. Ce qui importe, c'est l'avenir. Ce serait trop bête de s'en tenir au passé. Tu n'auras que des satisfactions avec maman. Tout ce qui est à elle t'est destiné. N'est-ce pas maman?

Françoise. - Oui, mon fils, tout ce qui est à moi sera à lui. (Héroïquement) Je lui pardonne.

Benoît. - Tu vois comme elle est bonne: elle te pardonne même.

Françoise. - Oui, je te pardonne et j'oublierai toutes tes insultes.

Benoît. - Elle oubliera tout! (joyeux). Voilà l'important. Ainsi, nous vivrons sans rancune tous les trois ensemble; maman, toi et moi. Quoi de plus beau?

Maurice. - (à demi convaincu) Oui, mais... (p. 58-59)

Françoise et Benoît arriveront à convaincre Maurice de rejoindre leur camp et la paix familiale que souhaitait tellement la mère est enfin atteinte. Les apparences sont sauvegardées et l'ennemi, Maurice, est mâté. Dans une interview accordée à B. Knapp, Arrabal lui confie qu'il s'était inspiré de l'archétype des frères ennemis, et que la scène de l'intégration du dénouement lui est très pénible à endurer

In the play The Two Executioners, a type of melodrama, you have featured the conflict between the good and the bad son. The good son, in my opinion, is the one who rebels against his mother; the bad son, the one who acquiesces to his mother's every demand. The last scene is the only one I cannot bear- it is excruciating - when the bad son (the good one in the play) wants the good one (the bad one in the play) to beg forgiveness of his mother. 25

Ainsi, dans les deux bourreaux le voyage mythique vers la Mère permet à Arrabal de justifier à travers l' image maternelle ambivalente de Françoise et de la représentation du mythe des frères ennemis, Benoît et Maurice, le choix de l'exil sous le régime franquiste. Ne pouvant transformer la situation politique de l'Espagne franquiste, et refusant l'intégration à un système idéologique (symbolisé par le personnage de la mère, Françoise) auquel il s'oppose, il préférera quitter sa mère-patrie.

Notes

- 1
Alain Schiffres, Entretiens avec Arrabal (Paris: Editions Pierre Belfond, 1969) p. 33.
- 2
Fernando Arrabal, Baal Babylone (Paris: Editions Juillard, 1959)
- 3
Bettina Knapp, "Off-Stage Voices: Fernando Arrabal" in Interviews with Modern French Dramatists (New York: Edition Alba Amoia, 1975)
- 4
Janet Winecoff Díaz, "Theater and Theories of Fernando Arrabal" in Kentucky Romance Quarterly, Vol XV. No, 1 (Valencia: Artes Gráficas, Soler S.A. 1970)
- 5
Françoise Espinasse, "Entretiens avec Arrabal", dans Théâtre III (Paris: Christian Bourgeois, 1968) p. 45.
- 6
Phyllis Z. Boring, "Arrabal's mother Image" in Kentucky Romance Quarterly, Vol XV, (Valencia, Artes Gráficas, Soler, S.A. 1968)
- 7
Carl Jung, The Archetypes and the Collective Unconscious Translated by R. F. C. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1959) p. 92.
- 8
Baal Babylone, Op. Cit., p. 45.
- 9
Entretiens avec Arrabal Op. Cit., p. 35.

- 10
Françoise Raymond-Mudschau, Arrabal (Paris: Editions Universitaires, 1972) p. 14-15.
- 11
Angel Bérenguer, L'Exil et la Cérémonie (Paris: Union générale d'Editions, 1977)
- 12
Ibid., p. 215.
- 13
Teresa Valdivia, "La"madre" en Los dos verdugos de Arrabal" in Revista de Estudios Hispánicas (Arizona State University, Vol. 18 (3) October 1984) p. 431.
- 14
François Mauriac, Génitrix, (Paris: Bernard Grasset, 1923)
- 15
L'Exil et la Cérémonie, Op. Cit.
- 16
Fernando Arrabal, Le cimetière des voitures, dans Théâtre I (Paris: Collection Christian Bourgeois, 1968)
- 17
L'Exil et la cérémonie Op. Cit, p. 229. (Bérenguer écrit en notes qu'il estime qu'il convient de rendre hommage ici à la figure de Joséfina Sanchez Pedreño à qui, selon lui, le théâtre espagnol de l'après-guerre doit tant).
- 18
Ibid., p. 229.
- 19
Ibid., p. 229.

20

Ibid., p. 216.

21

Ibid., p. 218.

22

Ibid., p. 226.

23

Ibid., p. 227.

24

Ibid., p. 221.

25

Bettina Knapp, Off Stage Voices: interviews with Modern French Dramatists (New York: Edition. Alba Amoia, 1975) p. 82.

Chapitre 6

L'ARCHITECTE ET L' EMPEREUR D'ASSYRIE D'ARRABAL

Au début de L'Architecte et l' Empereur d'Assyrie, l'Empereur, unique survivant d'un accident d'avion, se réfugie sur une île où vit seul un homme qu'il nomme "Architecte de l'Empire d'Assyrie". Nous apprenons que l'Architecte est âgé de deux mille ans et a des pouvoirs extraordinaires sur la Nature. Nullement impressionné, l'Empereur débite des sermons sur la civilisation dont de nombreux aspects sont passés en dérision par Arrabal. Pour combler leur solitude, les deux personnages se livrent à un jeu-cérémonie, au gré des caprices de l'Empereur. Dédoublements, métamorphoses, renversements de rôles, changements de costumes. Ainsi, l'Empereur joue le rôle de la fiancée, puis l'Architecte joue celui de la mère de son compagnon. Ces transformations sont entrecoupées, l'Empereur évoquant un passé qui lui échappe malgré lui. Ainsi, il évoque sa mère avec tendresse et nostalgie. Il la cherche des yeux . Cependant, ces métamorphoses forcent l'Empereur à se souvenir de détails pénibles de sa jeunesse, où il évoque sa mère dominatrice. L'Empereur est un anthropoïde non évolué sans aucune conception, aucune notion. C'est un imposteur qui joue à un jeu. Au premier Acte, l'Empereur prétend donc mourir, et l'Architecte, qui joue le rôle de médecin, le rassure. L'Empereur meurt cependant, et l'Architecte tente de

l'enterrer. L'Empereur devient furieux et l'Architecte quitte la scène, lorsque celui-ci annonce qu'il voudrait devenir ermite. Une fois seul, l'Empereur est obligé de jouer à la fois son rôle et celui de son compagnon. Il place son image sur un trône et joue successivement l'Architecte, un humble serviteur, une carmélite, une mère qui accouche, et un jeune homme qui tente de prouver l'existence de Dieu en gagnant mille points sur un flipper.

Nous apprenons alors que l'Empereur est un imposteur. Il n'est ni Empereur d'Assyrie, ni religieuse carmélite, ni singe. Lorsqu'il ne se souvient pas des circonstances de sa vie en Assyrie, il comble à son gré les trous de sa mémoire. Rituels religieux se succèdent, répondant à la folie de grandeur de l'Empereur, tantôt tyran, tantôt tyrannisé par l'Architecte. De temps en temps, l'un ou l'autre parle de la nécessité de se rendre à Babylone, tout en doutant de la réalisation de ce voyage.

Les rapports de l'Empereur avec sa mère s'éclairent au deuxième acte qui s'ouvre sur la métamorphose de l' Architecte en juge. Présidant le procès de l'Empereur, condamné pour le meurtre de sa mère, il essaie d'aider son ami. Les deux personnages jouent le rôle de tous les témoins. L'Empereur devient sa propre femme, son frère, Samson, et le président. Quant à L'Architecte, il se transforme en la mère de l'Empereur, en un aveugle, en un chien, et en juge. Les "témoins" du procès nous révèlent beaucoup de détails sur le passé de l'Empereur. Ainsi, ils dénoncent le rapport amour-haine de celui-ci avec sa mère, ses habitudes masturbatoires, ses obsessions éroti-

ques, et son penchant pour le sacrilège et le blasphème. L'Empereur finit par passer aux aveux, et confesse, en effet, qu'adolescent, prisonnier de l'amour de sa mère, il s'était rebellé contre elle, et l'avait tuée. Libéré de son secret, il demande en punition d'être mangé par L'Architecte, car il pourrait ainsi être à la fois Empereur et Architecte. Tout en mangeant le corps de l'Empereur, L'Architecte se métamorphose en l'Empereur, en épousant ses caractéristiques, mais perdant par-là tous ses pouvoirs sur la Nature. Cependant, il est devenu le maître de la mémoire, des rêves, et des pensées de l'Empereur. A la fin de la pièce, l'Architecte, devenu l'Empereur, est alors le seul rescapé d'un accident d'avion et doit faire face à la solitude, à son tour. Cependant, il est vite rejoint par l'Empereur, ressuscité. Cette fois, les rôles sont renversés. Par contre, le cycle continue, et le jeu-cérémonie recommence. Ne pouvant faire totalement face au réel, tous deux doivent continuer à inventer leurs personnages pour survivre.

Avant Arrabal, Rousseau réfuta les raffinements de la civilisation, plus particulièrement du théâtre, cette école de mauvaises moeurs. En outre, l'Architecte et l'Empereur d'Assyrie¹ fait écho à Robinson Crusöe (reprise dans l'oeuvre de Michel Tournier, Vendredi ou Les Limbes du Pacifique² et Vendredi ou la Vie Sauvage³) oeuvre dans la quelle Defoe glorifie comme Rousseau "le noble sauvage". En effet, le sauvage Vendredi vient combler la solitude de Robinson, jeté sur une île déserte par un naufrage. Il entretient avec

Robinson une relation de même nature que celle de l'Architecte et de l'Empereur. En effet, il se présente à la fois comme le double et l'esclave de Robinson. De plus, il s'établit entre les deux exilés de la pièce d'Arrabal des rapports de dépendance réminiscente de celle des couples dans le théâtre du dramaturge, tels que Apal et Climando (Le Tricycle), Zapo et Zépo (Pique-nique en Campagne) et des clochards de Beckett, tels que Clov et Ham, Vladimir et Estragon.

Dans ce chapitre nous analyserons le lien entre le jeu, le psychodrame et le processus d'individuation qui mène l'Empereur à descendre dans sa conscience, à travers un voyage mythique vers la Mère.

L'Etat présent

Les critiques ont maintes fois analysé la dimension psychologique de L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie. Cependant, peu se sont attachés sur le voyage mythique vers la Mère de l'Empereur.

Ils se sont plutôt penchés sur la nature de la relation entre les deux protagonistes. Ainsi, Christophe Deshoulière, s'intéresse plus particulièrement à la signification du pouvoir entre l'Architecte et l'Empereur

Nous ne sommes plus chez Brecht: l'indifférence de l'Architecte envers la définition politique de ce qu'il subit (la relation maître-esclave) signifie l'ambiguïté de ce jeu. Chez Arrabal, le pouvoir se réduit au sentiment érotique de la puissance; l'esclave aime passionnément être dominé. L'Architecte, bon sauvage, objet du bon plaisir de l'Empereur, lui devient indispensable et retourne le jeu de l'aliénation en sa faveur. L'interchangeabilité des rôles ne révèle aucune morale, aucun sens de l' Histoire. 4

Bernard Gille discute également la relation entre l'Architecte et l'Empereur. Il explique, en effet, dans Arrabal, que la relation de maître-esclave qui existe entre les deux protagonistes" est sans cesse renversée"⁵. Cependant, Gille s'intéresse davantage à l'élément autobiographique de la pièce qu'à la relation entre les deux protagonistes. Selon lui, en effet, l'Architecte et l'Empereur d'Assyrie est à l'image de la configuration psychologique d'Arrabal et n'est qu'une simple preuve que le dramaturge a des sentiments ambivalents envers sa mère et souffre d'illusions de grandeur. Gille va jusqu'à se référer à la pièce comme l'oeuvre dans laquelle Arrabal "combat sa mégalo-⁶manie". Quant à Jean-Jacques Daetwyler, il explique à travers une approche psychanalytique la signification de la relation mère-fils symbolisée par les rapports entre l'Architecte et l'Empereur

Au niveau sexuel ou psychanalytique, l'Architecte se présente comme un substitut de la mère de l'Empereur qui entretenait avec elle une relation de dépendance infantile où les moments

de dévotion fervente, frisant l'inceste, alternaient avec des accès de haine féroce. Pour s'affranchir de l'emprise de sa mère, l'Empereur la tue à coups de marteau; mais comme on le constate au gré des métamorphoses, l'autorité maternelle reparaît en la personne de l' Architecte, ce dernier jouant les rôles de dominateur, de juge etc... 7

Françoise Raymond-Mundschau suggère que l'Architecte et l'Empereur peuvent être considérés comme deux faces de la même psyché: " Peut-être est-ce tout simplement les deux aspects de la même personnalité [...]"⁸ Dans "DIRECTING SHADOWS: Drama and psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie and Weiss' Marat/Sade,"⁹ Diane Taylor-William est de l'avis de F. R.-Mundschau. Cependant, elle va plus loin. Elle s'applique à montrer que la structure de la pièce est une métaphore du développement psychologique de l'Empereur vers l'individuation. D'après Jung, il existe un archétype de la psyché. Le Moi et l' Ego, deux aspects , deux pulsions de cette psyché entre les personas (les masques) et le Moi. En fait, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie est une métaphore de pulsions inconscientes chez un être (L'Empereur) dont la psyché est un protozoaire instinctif. l'Empereur n'a aucune identité, c' est un être instinctif: "il est" tout simplement. Quant à l'Architecte, il est la métaphore d'un aspect de l'inconscient, il est un des aspects primitifs et magiques de la psyché. L'Empereur et l'Architecte sont des êtres transitoires. Il y a donc un mouvement entre les deux personas par l'Architecte et l'Empereur. En fait, l'Empereur gère, est sensé dicter, mais, inadapté, il n'est pas capable

de se conduire en être conscient. Par contre, le rôle de l'Architecte, tel un dédale, est de construire, et il construit donc le labyrinthe. Selon Diane Taylor-William, les deux parties de la personnalité se rencontrent dans un rêve

J'ai rêvé que je me trouvais seul dans une île déserte et que tout à coup un avion tombait et j'avais une peur panique et que je courais partout. J'ai même voulu enfouir ma tête dans le sable lorsque quelqu'un m'a appelé par-derrière [...] (I, 2. p. 39)

Dans ce mouvement incessant de séparation et d'union, tendant vers l'individuation, l'union se réalise seulement lorsque l'Architecte mange l'Empereur:" For an instant only the Emperor has become "one" with the Architect. But the pull for separation is as strong as the pull for unification. Having become one, they separate and become two." ¹⁰ Cependant, cette union ne répond à rien. C'est une communion instinctive qui a pour conséquence une fusion.

Le départ

L'appel du voyage mythique vers la Mère de l'Empereur, est causé par une catastrophe, comme il est souvent le cas chez les héros

traditionnels du monomythe. En effet, le protagoniste est le seul survivant d'un accident d'avion. Il sait qu'il est arrivé à un impasse. Le départ en voyage est indiqué par la grande valise qu'il porte à la main. Nous avons vu lors de notre analyse du Voyageur sans bagage d'Anouilh, de L'Homme aux valises et de Voyage chez les morts de Ionesco que la valise est le symbole du passé qui tourmente le protagoniste. Cependant, tout au long de la pièce, l'Empereur se rend compte qu'il ne peut se défaire de son passé.

Plus tard, la thématique du voyage sera rappelée soit par l'Empereur, soit par l'Architecte. En effet, l'Architecte parle d'aller chercher une fiancée en pirogue sur l'île d'en face. Il n'en finit pas d'annoncer un voyage à Bâbylone, ville symbolique de la maternité, de la terrible mère de toutes les abominations selon la psychologie jungienne. Quelquefois, il annule même ses projets de voyage pour les renouveler peu de temps après. En outre, au milieu d'un de leurs maints jeux imaginaires, l'Architecte entreprend un pèlerinage pour voir Brahma (transformé en l'occasion en une divinité aux quatorze mains) sur sa monture, l'Empereur métamorphosé en éléphant sacré rose. Le symbole du pèlerin est traditionnellement associé aux idées d'expiation et de purification. Ainsi, donc, transformé en pèlerin, l'Empereur montre sa disposition à subir les épreuves d'endurance, et toutes les conditions qui le prépareront à retourner vers la Mère et à assumer ses responsabilités seront la récompense au terme du voyage.

Le thème du voyage initiatique et de la nostalgie du pays natal est évoqué lorsque l'Empereur récite le deuxième quatrain du sonnet XXXI "Regrets" de Du Bellay

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage? (I, 2. p. 72)

Déçu par son séjour à Rome le poète venait d'exprimer dans le premier quatrain de ce poème son aspiration au voyage du retour vers la mère-patrie, tel celui entrepris par Ulysse à Ithaque et par Jason en Colchide

Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestui-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge! 11

De même que dans la première étape initiatique du héros du monomythe l'Empereur quitte le domaine du familial. Exilé sur une île, hors du contrôle du passé, le protagoniste recevra peut-être une illumination qui transformera sa psyché. Les fondateurs des grandes religions sont des héros. Ayant laissé le milieu familial, en quête d'une telle illumination, ces derniers ramènent un message

universel. Ainsi, Jésus séjourna dans le désert pendant quarante jours. Moïse, appelé par Dieu à quarante ans demeure quarante ans avec son peuple au sommet du Sinaï. De même Bouddha quitte le palais royal pour se réfugier dans la forêt en quête de la Vérité. Finalement, Mahomet, orphelin dès l'enfance pratiquait l'ascétisme dans une caverne montagneuse proche de La Mecque. Nicole Dufresne suggère que l'île est en fait un milieu qui permet aux protagonistes d'éprouver une liberté totale de l' imagination, que seul peut créer le jeu

The isolated island on which the panic play takes place provides a perfect ludic world- a liminal world-far removed from everyday life and allows the two characters to perform their games without outside interruption. The Architect is an eternal youth, a "permanent liminar" endowed with quasi-divine qualities, who has always lived in *communitas* with Nature at a mythic rhythm, in a continuous present. And, since he shared in a primordial time in a paradisiac island, he had no need of ludic escape prior to the Emperor's arrival. In opposition, the Emperor, a hyperconscious being pressured by his past and eager to liberate himself from his daily context, views the island, forgotten by civilization, as a unique setting in which to express all his fantasies. 12

Hors du milieu familier, dans ce décor mythique insulaire, l'Empereur descend en lui-même à travers un voyage initiatique vers la Mère afin de tenter de découvrir son être authentique, s'accepter et sa vie passée. L' île, à laquelle on n' aboutit qu'à la suite d'une navigation ou

d'un voyage en avion, est le symbole d'un centre spirituel. Dans Le Dictionnaire des Symboles Jean Chevalier et Alain Gheerbrant suggèrent que

L'île est un monde en réduction, une image du cosmos, complète et parfaite, parce qu'elle présente une valeur sacrée concentrée. La notion rejoint par-là celle du temple et du sanctuaire. L'île est symboliquement un lieu d'élection, de science et de paix, au milieu de l'ignorance et de l'agitation du monde profane. Elle représente un Centre primordial, sacré par définition, et sa couleur fondamentale est le blanc. 13

L'analyse moderne a mis en relief une des caractéristiques essentielles de l'île: l'île évoque le refuge. La recherche de l'île déserte, ou de l'île inconnue riche en surprises, est un des thèmes fondamentaux de la littérature, des rêves, des désirs. Citons quelques exemples, tels Robinson Crusôe, que nous avons déjà mentionné, La Quête du Graal où l'île centrale, éminente, Montsalva, représente la stabilité au milieu de l'agitation mondaine. Nous sommes amenés également à penser également à l'île des Phéaciens où Ulysse fait naufrage . Ce sera l'occasion pour lui également de descendre en lui-même et de faire le récit de ses aventures.

Evocation de la figure maternelle

Arrabal n'a jamais caché que la Mère est la figure centrale aussi bien dans sa vie que dans son oeuvre. L'image hallucinante de

la mère arrabalienne apparaît dans la pièce sous les traits de la mère de l'Empereur dont le souvenir est éveillé par le jeu d'associations des protagonistes. Ainsi, au deuxième tableau de l'Acte I, l'évocation d'un personnage féminin dans la vie passée de l'Empereur, sa fiancée, entraîne celle de sa mère. Plus loin, l'Empereur associe le terme Homère à la mère

L'EMPEREUR, avec *emphase*. - O! jeune homme fortuné, Homère s'est fait le héraut de tes vertus!

L'ARCHITECTE - Que dis-tu?

L'EMPEREUR - Et ta mère? (I, 2. p. 30.)

Il est vrai que transformée en exclamation l'interrogation "Et ta mère?" et sans l'utilisation de "Et" ("Tu madre!") serait une injure. De même que dans les deux oeuvres d'Arrabal que nous avons déjà discutées, Baal Babylone et Les deux bourreaux, la mère de l'Empereur se présente sous le double aspect de la figure maternelle. Dans son article intitulé "Sobre *El Arquitecto y Emperador de de Asiria* de Fernando Arrabal"¹⁴ après avoir brièvement analysé la relation dominateur-dominé de l'Architecte et de l'Empereur, Ramón Suárez observe que la figure mythique de la mère est recréée par les deux protagonistes qui ressentent le profond désir de l'évoquer:" Curiosamente, entre ambos mencionan y recrean la figura mítica de la Madre, cuya ausencia no disminuye lo intenso de su necesidad para el Emperador y el Arquitecto."¹⁵

Tout d'abord, l'Architecte se transforme en la mémoire de l'Empereur et lui rappelle les souvenirs d'enfance et de sa mère qu'il avait évoqués pour lui. Ainsi, l'Architecte imite les cris que l'Empereur lui-même a prononcés un jour pour évoquer sa mère: "Maman, maman, maman," (I, 1 p. 22). L'Empereur réagit avec épouvante au son de ces mots, gêné d'avoir par inadvertance dévoilé cette partie de son passé et l'angoisse de la séparation d'avec sa mère: "Où as-tu entendu ces mots, " (I,1. p. 22). Alors que l'Architecte continue à aider l'Empereur à descendre dans sa mémoire, celui-ci ne peut s'empêcher de revivre et de mimer avec nostalgie une scène où sa mère, bien qu'invisible, renaît pour lui sur la scène, le berce, et l'embrasse

L'Architecte - Tu as dit que ta maman te prenait dans ses bras et qu'elle te berçait, qu'elle te donnait un baiser sur le front et...

(L'Empereur revit la scène évoquée, il se pelotonne sur sa chaise comme si une personne invisible le berçait, l'embrassait, etc...) (I, 1. p. 22)

Cependant l'ambivalence de la "bonne Mère terrible" apparaît dès les premières évocations de la mère de l'Empereur par l'Architecte. En effet, si dans la scène précédente l'Empereur exprime sa nostalgie au souvenir de sa tendre mère, peu de temps après l'Architecte évoque la mère de l'Empereur sous son aspect négatif.

L'ARCHITECTE-

[...] et tu as dit que parfois elle te battait avec un fouet et qu'elle te prenait la main lorsque vous marchiez dans la rue et que [...]

L'EMPEREUR - Arrête! Arrête! le feu est-il allumé? (I, 1. p. 22.)

L'Empereur ne peut supporter de revivre cette scène pénible de son enfance face à la cruauté et à l'autorité maternelle. Il préfère encore changer de sujet de conversation. Si Arrabal peint merveilleusement l'ambivalence de l'archétype maternel à travers ses évocations, il montre également l'ambivalence des sentiments que l'Empereur ressent envers sa mère. Leurs rapports passent constamment de l'amour à la haine. Cette affection s'explique par le fait que bien qu'elle le fouettait, elle était la seule personne au monde qu'il aime vraiment. D'ailleurs, lorsqu'à l'Acte II l'Empereur-épouse sera appelé à témoigner lors du procès de l'Empereur, nous connaissons la vraie nature de la relation entre celui-ci et sa mère. Ce témoin confirme, tout d'abord que l'Empereur n'aimait que sa mère. En outre, elle explique l'ambivalence des sentiments de l'Empereur envers sa mère

Il la haïssait mortellement et il l'aimait comme un ange, il ne vivait que pour elle. Pour un homme de son âge, croyez-vous que ce soit normal d'être jour et nuit pendu à ses jupons? Il n'avait pas besoin d'une femme mais d'une mère. Quand il la haïssait, il faisait n'importe quoi pour lui être désagréable, même se marier. [...](II, 1. p. 101)

Et plus loin, lorsque l'Architecte la presse pour obtenir plus de détails, elle ajoute: " Je vous l'ai déjà dit: ils s'aimaient, ils se haïssaient. Tout dépendait des moments." (II, 1. p. 116.) Pendant le procès de l'Empereur, L'Empereur- Olympia témoigne également de l'ambivalence des rapports entre l'Empereur et sa mère

L'EMPEREUR, *Olympia*. - C'était le grand amour de sa mère: elle ne vivait que pour lui. Et j'ai toujours cru qu'il l'aimait avec la même ferveur.

L'ARCHITECTE. - Ils ne se querellaient jamais?

L'EMPEREUR, *Olympia*. - Tous les jours éclataient de violentes disputes. C'est ça l'amour. (II, 1. p. 125.)

Amour, haine et douleur proviennent donc de la même source chez Arrabal. Ainsi, afin d'éviter de parler de sa mère, l'Empereur tente de faire l'Architecte évoquer sa propre mère, ayant oublié que celui-ci n'a pas eu de mère. Il lui revient en fait à la mémoire que l'Architecte est un personnage mythique, né d'une sirène et d'un centaure. Plus tard l'Architecte lui avouera qu'il ne sait pas quel âge il a. Pour D. Taylor-William, en soulignant les origines mythiques de l'Architecte, Arrabal l'identifie au Moi qui n'a pas d'identité personnelle parce qu'il est archétypal et mythique, existant avant le personnel. Malgré les souvenirs pénibles évoqués par l'Architecte, l'Empereur qui souffre d'une fixation à l'image maternelle, ne peut s'empêcher d'évoquer à son tour sa mère. Que ce soit la "Bonne Mère" aimante de son enfance, ou la " Mère Terrible" des années à venir.

L'EMPEREUR - [...] Ma mère?

Un temps

Nous passions parfois tout l'après-midi à nous chamailler.

Un temps

Elle ne m'aimait plus comme lorsque j'étais enfant, elle me haïssait mortellement. Non, ma femme, elle, m'aimait vraiment. [...] (I, 2. p. 67.)

Il pleurniche

Lorsque j'étais petit c'était différent [...] (I, 2. p. 70.)

Empereur, ma mère me détestait, croyez-moi, croyez-moi, je le jure, ce fut sa faute, sa faute à elle! (I, 2. p. 76.)

L'évocation réitérée d'une enfance marquée par l'amour maternel représente en fait une régression à un stade infantile, un retour vers la Mère. Selon Jung, puisque la mère est la première image archétypale de l'anima pour le jeune homme, s'il est conscient de son anima il peut être enrichi par cet aspect féminin de sa psyché et devenir plus sensible, plus compréhensif. Cependant l'archétype du féminin dans le jeune homme possède des qualités féminines refoulées comme inacceptables par notre culture et les rôles qu'elle impose. Par conséquent, l'émancipation du fils et la séparation d'avec la mère présentent un tournant évolutif de la plus haute portée éducative. Cependant, ajoute Jung, la séparation d'avec la mère ne suffit pas, il faut des cérémonies de renaissance. Nous aurons l'occasion de voir comment le phénomène de renaissance se produit chez l'Empereur.

La mère a donc une signification symbolique pour l'homme, ce qui explique peut-être la tendance des fils à idéaliser la

mère. Grâce à l'image d'Epinal de la Sainte Vierge dans les pays catholiques, il s'est créé une véritable mythologie maternelle selon laquelle les mères, parfaits modèles de vertu et de dévouement, portent une auréole. Si le danger d'idéalisation de la Mère est latent, nous avons vu que l'Empereur évoque à la fois l'aspect positif et les traits négatifs de sa mère.

Représentation psychodramatique de la figure maternelle

La figure mythique de la Mère est recrée dans L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie non seulement par son évocation mais également par un échange incessant de rôles entre les deux protagonistes. Analysons à présent la manière dont Arrabal présente le personnage de la mère à travers les métamorphoses et le jeu de l'Empereur et de l'Architecte. Bernard Gille considère la pièce simplement comme un long jeu: " Leur vie suit les règles d'un jeu infini avec lesquelles ils trichent à l'occasion. Une image, un souvenir, un mot suggéré déclenche une série d'improvisations qui ont fait parler de perpétuel Happening." ¹⁷ Cependant Françoise Raymond-Mundschau va plus loin et suggère que l'interrogation du héros arrabalien à travers ses nombreuses métamorphoses est, en fait, la recherche des débris perdus d'une individualité aux milles

18
 facettes" En outre, selon Luis Oscar Arata, l'image ambivalente de la
 mère se recrée par les deux protagonistes qui recrèent à travers les
 rôles et les jeux leurs obsessions parentales: "[...] and these pieces are
 presented as gamelike moments where the Architect and the
 Emperor impersonate different roles in order to bring forth parental
 19
 obsessions"

Pour Diane Taylor-William, il est de plus en plus clair que
 l'Empereur a du mal à s'accepter et à s'adapter à la réalité. C'est la
 dimension personnelle ou subjective de la pièce. Cet aspect de la
 psyché de l'Empereur se résout psychodramatiquement par
 l'interprétation de rôles et les jeux: " Arrabal assigns different
 20
 "roles" to the changing ego." Selon elle, les rôles et les jeux font
 fondamentalement partie de la pièce et fonctionnent à deux niveaux,
 au niveau archétypal et au niveau personnel. L'interprétation des
 rôles peut être métaphorique ou psychodramatique, soit qu'elle
 corresponde au niveau archétypal ou au niveau personnel: " On the
 psychodramatic level, it represents the ego's gradual return to
 21
 external reality." Elle explique, en outre, qu'au niveau archétypal
 l'improvisation de rôles représente une métaphore du mouvement de
 l' Ego par rapport au Moi. Au niveau métaphorique l'Architecte est
 présenté comme l'archétype de la mère, le commencement et la fin
 de l' Ego

On the archetypal level it (role-playing) functions as a metaphor of the changing position of the ego in relation to the Self. On the metaphorical level the Architect is presented as the mother archetype, the beginning and the end of the ego. 22

A) *L'Architecte-mère*

A l'Acte I, l'Architecte joue quatre fois le rôle de la mère et deux fois à l'Acte II. Quant à l'Empereur, il joue le rôle de la mère deux fois à l'Acte II. L'Architecte n'agit plus comme le porte-mémoire de l'Empereur et ne se contente plus de répéter les mots qu'il avait entendu l'Empereur dire pour évoquer sa mère. A présent, l'Architecte se métamorphose en la mère de l'Empereur et celui-ci en son fils. Au premier tableau, l'Architecte joue pour la première fois le rôle de la mère de l'Empereur. Lorsque l'Architecte menace de partir, l'Empereur qui ne peut exprimer sa peur, son angoisse de la séparation, devient enfant et se plaint à sa mère de l'intention de l'Architecte de l'abandonner. Il se produit alors dans cette scène un phénomène propre à la thérapie analytique, c'est-à-dire, le transfert des sentiments. En effet, au cours de la cure, il arrive que le sujet projette sur le psychanalyste soit une affection (transfert positif), soit une hostilité (transfert négatif) qu'il éprouvait primitivement, surtout dans l'enfance, pour une autre personne (père, mère, etc...). Au cours de la scène suivante, par un

transfert positif, l'Empereur régresse donc à un stade infantile où il vivait avec sa mère en une sorte de symbiose rassurante et protectrice

L'EMPEREUR - [...]

Très triste

Maman, maman.

Il fait quelques pas pour la chercher sous son trône.

L'ARCHITECTE - *il s'est mis un voile sur la tête, et joue la mère.* - Mon enfant, qu'as-tu? Tu n'es pas seul, c'est moi, maman!

L'EMPEREUR - Maman, tout le monde me déteste, on m'a abandonné sur cette île.

L'ARCHITECTE - *Très maternel, il le protège en le couvrant de ses bras.* - Non, mon enfant. Je suis là pour te protéger. Il ne faut pas que tu te sentes seul. Allons, raconte tout à ta mère.

L'EMPEREUR - Maman, l'Architecte veut m'abandonner, il a construit une pirogue pour s'en aller et je resterai seul ici.

L'ARCHITECTE, *mère.* - Ne crois pas cela, tu verras que c'est pour ton bien, il ira chercher du secours et on viendra te sauver.

L'EMPEREUR - Tu en es sûre maman?

L'ARCHITECTE. - Oui, mon enfant.

L'EMPEREUR. - Maman, ne t'en va pas, reste toujours avec moi.

L'ARCHITECTE, *mère.* - Oui, mon enfant, je resterai avec toi ici, jour et nuit.

L'EMPEREUR - Petite maman chérie, embrasse-moi. (I, 1. p. 31)

La quête de la Mère est symbolisée dans cette scène par le geste de l'Empereur qui la cherche sous son trône. En effet, le trône

est non seulement un symbole d' autorité et de domination, mais représente également le giron de la Grande Mère. En outre, le voile que porte l'Architecte est bien plus qu' simple article vestimentaire dont se déguise celui-ci pour jouer le rôle de la mère de l'Empereur. Il est intéressant de remarquer que dans la culture suméro-sémitique le voile symbolise le monde des manifestations construit par la Grande Mère. Dans cette scène touchante, Arrabal prête donc à l'Architecte-mère les caractéristiques de la mère traditionnelle de la "Bonne Mère". L'Architecte-mère possède certainement dans cet épisode les traits positifs essentiels de l'archétype de la Mère que décrit Jung. La mère "maternelle" soignante, enseignante, portée par son instinct vers ce qui est en devenir, elle soutient, s'épanouit en confortant l'objet de ses soins jusqu'à ce que la protection lui soit devenue inutile.

De même lors du procès, empruntant la voix de la mère de l'Empereur, l'Architecte lit une lettre que celle-ci avait écrite juste avant sa mort. Ce document est intéressant, non seulement par l'effet dramatique qu'il produit, mais aussi parce qu'il ajoute une dimension nouvelle à l'image maternelle selon la perspective de la mère elle-même.

L'ARCHITECTE, *murmurant, tandis qu'il lit pour lui-même.*

_ Ah! voilà qui semble plus intéressant. "J' ai toujours été comme un rocher, comme une bibliothèque, comme un radiesthésiste pour mon fils, pour lui [...]"(II, 1. p. 130.)

Ainsi, elle pense avoir été pour son fils une source de stabilité, de refuge, symbolisé par le rocher, sa réserve de savoir et de connaissance, représenté par la bibliothèque, détectrice de sa sensibilité et réceptive à ses besoins, tel un radiesthésiste. Cette énumération de qualités propres à souligner l'amour maternel de la mère de l'Empereur nous amène à penser à l'auto-portrait totalement positif et laudatif que Françoise peint dans Les deux bourreaux.²³ C'est la réaction de l'Empereur à la lecture de cette lettre qui rectifie pour nous cette image idéalisée que sa mère veut présenter d'elle-même. Selon lui, elle s'exprime dans cette lettre en formules maternelles toutes faites

L'EMPEREUR. - La rengaine de toujours: tout l'amour qu'elle me porte [...] (II, 1. p. 130.)

Au premier tableau de l'Acte I, l'Architecte se métamorphose en la mère de l'Empereur après avoir lu la lettre de celle-ci au tribunal. Il enlève, alors sa tenue de président, met le masque de

mère, et s'enveloppe d'un châle dont il couvre sa tête. L'évocation de la farandole que dansait l'Empereur avec sa mère les pousse tous deux à reproduire cette danse au procès. Cependant, ce moment heureux de son enfance évoqué dans un flash-back se transforme rapidement en une scène violente qui préfigure le meurtre de la mère de l'Empereur. En effet, celui-ci menace de la jeter au chien-loup, et plus loin de la tuer et de la faire manger par le chien. La réaction de l'Architecte-mère présente de nouveau l'archétype de la Mère sous son aspect positif. Pourtant, elle réagit avec tendresse et affection envers son fils. Elle le console lorsqu'il se plaint d'être malheureux. Cette scène nous montre l'ambivalence et la gamme de sentiments que l'Empereur ressent envers sa mère. En effet, il passe de la joie de la danse, aux menaces de meurtre, à un désir de retour au sein maternel. En effet, l'Architecte-mère le berce et l'invite à poser sa tête sur son giron. Il ne se fait pas prier et la supplie de le laisser s'asseoir à ses pieds comme lorsqu'il était petit. L'Empereur s'assoupit au son d'une berceuse que lui chante l'Architecte-mère. Il est intéressant de noter que ce retour au sein maternel permet à l'Empereur d'atteindre un niveau de conscience supérieur et déclenche l'aveu "Que tous les siècles m'entendent: c'est vrai j'ai tué ma mère, moi-même, sans l'aide de personne." (II, 2. p. 133.)

B) L'Empereur-mère

La recreation de la figure mythique de la Mère est également

représentée par l'Empereur. Au deuxième tableau de l'Acte I, lorsque l'Empereur joue le rôle de la mère de l'Architecte, celui-ci le supplie de le fouetter, cependant, lorsque l'Empereur-mère ne le frappe pas assez fort, l'Architecte-fils s'empare du fouet et se frappe lui-même.

L'EMPEREUR - Je fais ta mère?

L'ARCHITECTE. - Allons vite, bats-moi, je n'y tiens plus.

Il a le dos nu et attend de recevoir des coups de fouet.

L'EMPEREUR. - Que signifie cette hâte? A présent il faut servir Monsieur sur l'heure. Aussitôt dit aussitôt fait.

L'ARCHITECTE.- Allons bats-moi. Dix coups de fouet seulement.

Ton de supplication

Vas-y! [...]

Fouette-moi, fouette-moi, je n'y tiens plus, j'ai mal là. [...]

L'EMPEREUR. - Voilà , voilà, inutile de faire une crise de nerfs. Je te fouette... Mais... combien de fois?

L'ARCHITECTE. - Autant que tu voudras, mais fais vite. Si tu frappes fort, une fois suffira. [...]

Bats-moi, bats-moi!

L'EMPEREUR. - C'est bon, j'y vais.

Avec beaucoup de solennité, il le frappe une fois très lentement et avec une extrême douceur: le fouet effleure à peine la peau.

L'Architecte se jette sur l'Empereur, lui arrache le fouet et se fustige par deux fois avec beaucoup de violence. (I, 2. p.40)

Selon An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, J. C. Cooper suggère que le fouet, symbole d'autorité et de domination, est associé à la Grande Mère

Whip/lash: Authority, rule; government; domination; punishment; the whip is associated with lightning and some storm gods and is also an attribute of The Great Mother in her terrible aspect." 24

En outre, le jeu sado-masochiste remonte à l'expérience personnelle de l'Empereur avec sa mère qui l'embrassait et le battait, dans les épisodes que nous avons mentionnés auparavant. Selon Diane Taylor-William, l'Architecte demande d'être fouetté afin de concrétiser les fantaisies de l'Empereur qui accepte de le fouetter en incarnant le rôle de la mère. Peut-être que l'Empereur, sado-masochiste, désire également se punir. L'Architecte part lorsque l'Empereur refuse de jouer le jeu

The Emperor does not want to be "sadistic beating the masochist". He wants to be sadistic by not complying with masochist's desire. The Architect's role as masochist does not, to my mind, indicate that the Architect is himself a masochist. The sado-masochist motifs originate in the Emperor's relationship with his mother, and as such belong to the ego's personal experience. 25

La pièce offre d'autres exemples où le plaisir est associé à la douleur, le plus frappant étant le fait que bien qu'aimant sa mère, l'Empereur la tue d'un coup de marteau sur la tête. En outre, lorsqu'à la demande de l'Empereur-aveugle, l'Architecte lui enfonce une épée dans les entrailles, celui-là exprime ainsi ses sentiments sado-masochistes:

L'EMPEREUR. _ C'est ça, dans les entrailles, je sens que tu introduis dans mes entrailles une épée de feu qui me procure une joie et une douleur sublimes. O Seigneur!
(II. 1. p. 122)

Bernard Gille explique que les critiques n'ont pas toujours compris la caractérisation du sentiment de l'amour chez Arrabal

Là encore les interprétations de la critique furent quelque peu hâtives. Les chaînes et les flagellations firent penser à Sade, et depuis lors le divin marquis marche dans l'ombre d'Arrabal. Celui-ci n'avait pas lu Justine en 1955, mais il n'en avait pas besoin. Les mystiques espagnols lui avaient appris que joie et douleur sont indissolublement liées. Toute son éducation avait été sado-masochiste non au sens littéraire du terme, mais dans l'interprétation clinique que l'analyse freudienne avait donnée de ces déviations ou perversions sexuelles. 26

Arrabal précise à Alain Schiffres

Tout d'abord, je dois préciser que je n'ai jamais été masochiste, c'est une maladie de riches ou de fils à papa bien nourris qui ont joué à " touche pipi" avec

la bonne. Mes phantasmes sont toujours sadiques. 27

Arrabal confie à Françoise Espinasse que les thèmes obsessionnels du sadisme sont pour lui une manière de libérer ses refoulements

Evidemment, il y a du refoulement. Personne ne peut faire tout ce qu'il veut, Ne sommes-nous pas tous des refoulés optimistes ou pessimistes? C'est à la fois le stimulant de la vie et le bonheur de vivre. Dans mes pièces, il n' y a pas de provocation. 28

Le Grand Cérémonial fait partie des nombreuses pièces d'Arrabal dans lesquelles la relation fondamentale est celle de l'enfant-mère sadiques qui jouent un jeu sado-masochiste imprégné d'érotisme. Nous retrouvons de nouveau dans cette pièce la relation maître-esclave basée sur le sado-masochisme. Cependant, Thomas John Donohue suggère que ce thème est plus atténué dans L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie que dans Le Grand Cérémonial.²⁹ Ainsi, Casanova avoue à Sil, sa nouvelle maîtresse qu'il aurait voulu comme cadeau un fouet pour la battre, et plus tard, qu'il pense intensément à une femme qu'il torturerait. Imitant les gestes de sa mère, Casanova fouette des poupées jusqu'à les lacérer. Il entraînera, en outre, Sil à les fouetter également pour les punir et menace de fouetter l'amant de Sil. Casanova suggère également à sa mère d'enchaîner et de battre une des ces poupées. Finalement, Lys, la

récente maîtresse de Casanova, lui offre un fouet pour la punir. Le protagoniste décide de l'emporter en voyage avec lui et de penser à elle chaque fois qu'il s'en servira.

L'Archétype de la renaissance

Si l'Empereur fait un retour vers la Mère afin de découvrir son identité authentique et d'accepter son Moi, ironiquement, il doit se libérer de sa fixation à l'image maternelle afin d'atteindre un niveau de maturité et de conscience supérieur. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, Jung suggère que l'émancipation du fils et la séparation physique d'avec la Mère ne suffisent pas. Il faut que le fils assiste à des cérémonies de renaissance afin de renaître à lui-même et à un nouveau moi. Dans L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie se retrouve le schéma initiatique archétypal: mort et résurrection (re-naissance), la transition d'une condition à une autre. Selon Mircea Eliade, l'être humain "s'est efforcé de vaincre la mort en la transformant en rite de passage"³⁰, c'est-à-dire "qu'on meurt toujours à quelque chose qui n'était pas essentiel"³¹; on meurt surtout à la vie profane. On en est venu à considérer la mort comme la suprême initiation, comme le commencement d'une nouvelle existence spirituelle. Mircea Eliade ajoute que

la mort initiatique devient la condition sine qua non de toute régénération spirituelle. [...] La mort initiatique fait

partie intégrante du processus mythique par lequel on devient un autre." 34

Examinons à présent les principaux motifs de l'archétype de la renaissance qui se rapportent au voyage initiatique de l'Empereur vers la Mère: La vache symbolique, le rite de la guerre, le jeu de la mort, le puits initiatique, le rituel de l'accouchement, le désir incestueux, le meurtre de la mère, et le repas rituel.

A) *La vache symbolique*

La Mère dont le rôle est primordialement joué par l'Architecte apparaît au deuxième tableau de l'Acte I sous la forme d'une vache.

L'ARCHITECTE - Meuh! Meuh!

Il se met à quatre pattes.

Tu vois je suis une vache (I, 2. p. 34.)

De nouveau, à l'Acte II, au premier tableau, l'Architecte s'identifie à une vache:

L'EMPEREUR. _ Tu es ma vache sacrée?

L'ARCHITECTE. _ Je suis ta vache et ta chamelle rosissante. (II, 1. p. 112)

35

Selon Le dictionnaire des symboles , la vache, produit le lait,

nourriture du nouveau-né employée dans les cérémonies d'initiation

comme un symbole de renaissance. Selon J. Chevalier, la vache est le symbole de la Terre nourricière, de l'archétype de la Mère. En Grèce, l'initié entrait dans le sein de la Terre-Mère, renaissait, nourri du lait du sein de la Mère. Mère du soleil en Egypte, dans les mystères d'Osiris, le corps du dieu était enfermé dans une vache en bois, et renaissait par la gestation de celle-ci. Le symbolisme de la vache, encore très puissant en Inde, indique la vénération consacrée à cet animal. Célébrée en tant que l'archétype de la mère fertile, la vache joue un rôle cosmique divin. La vache est donc instinct maternel, richesse, renouveau, et par-là l'incarnation de cet animal par l'Architecte est un symbole puissant du désir de l'Empereur de retourner au ventre maternel. L'Architecte est aussi vulgairement "une rosse", indiquant un jeu de mots d'Arrabal.

B)Le rite de la guerre

Au cours de son voyage mythique vers la Mère, l'Empereur entreprend un voyage psychologique et spirituel à l'intérieur de lui-même, et doit donc subir des épreuves propres à la mort initiatique. L'un des premiers rites initiatiques funéraires auquel participe l'Empereur est le rite de la guerre. En effet, au deuxième tableau de l'Acte I, le jeu rituel est introduit par l'exhortation de l'Empereur "Faisons la guerre!" (I, 2. p. 47.). Les deux protagonistes s'habillent alors, en général en chef, et en maréchal en chef de la guerre civile, s'arment de mitraillettes et tentent de persuader les soldats ennemis de se rendre. Puis, ils se mettent tous les deux à pleurer. Immédia-

tement après, habillés cette fois en soldats, ils pleurent la mort de leurs proches dont ils regardent les photos. Puis, ils se reprochent tour à tour d'avoir tué des êtres qui leur étaient chers. Le jeu de la guerre prend fin lorsque l'Empereur jette son équipement de soldat et reprend l'évocation de sa vie en Assyrie.

Dans A dictionary of Symbols la guerre est associé au rite sacrificiel

War can be seen as the means of reinstating the original order, or as a kind of "sacrifice" which echoes the cosmogonic sacrifice. Exactly the same applies to the psychic plane: Man must seek to achieve inner unity in his actions, in his thoughts, and also between his actions and his thoughts. 36

L'Empereur est en effet une victime sacrificielle. Son sacrifice consiste en la souffrance qu'il ressent face à la destruction, à la mort de sa famille à laquelle il assiste au milieu de la guerre civile. Le sacrifice implique traditionnellement la restauration de l'Unité primordiale, le cycle de naissance, renaissance, rédemption et résurrection. Le sacrifice de l'Empereur symbolise la mort à soi-même et l'intégration possible de sa psyché à travers l'union avec la Mère, une fois mangé par l'Architecte. La guerre représente donc le processus de désintégration et de réintégration qui pourra abolir le chaos intérieur de l'Empereur.

C) *Le jeu de la mort*

Le symbolisme initiatique funéraire dans le cadre du voyage mythique de l'Empereur vers la Mère réapparaît plus loin à l'Acte I lors du jeu de la mort auquel se livrent les protagonistes. En effet, l'Empereur confie à l'Architecte-mère qu'il sent qu'il va mourir. Cependant, l'Architecte l'assure qu'il va guérir. Après l' avoir embrassé, celui-ci annonce la mort de l'Empereur-fils, et se met à pleurer. Ayant déposé le cadavre déguisé en "bishop of chess" , (le jeu d'échecs a toujours fasciné Arrabal pour qui ce jeu " exprime la vie")³⁷ il referme le cercueil et commence à creuser une fosse. Tout, à coup, le jeu prend fin, et l'Empereur soulève le couvercle du cercueil, sort et enlève son déguisement de "bishop of chess". L'Empereur en veut à l'Architecte d'avoir poussé le jeu trop loin cette fois-ci.

L'EMPEREUR - Salaud, fumier, ordure: tu t'apprêtais à m'enterrer. Péquenot, hermaphrodite, triple buse!

L'ARCHITECTE _ Mais, n'étaient-ce pas tes ordres?

L'EMPEREUR - De me porter en terre? Gribouille, bûche. Je me serais réveillé dans ma tombe et qui m'aurait sorti de là? Avec trois pieds de terre sur l'estomac?

L'ARCHITECTE- La dernière fois...

L'EMPEREUR - Je t'ai dit qu'il faut m'incinérer...

sublime

Et tu jetteras mes cendres à la mer comme celles de Byron, de Shakespeare, du Phénix, de Neptune, et de Pluton.

L'ARCHITECTE - L'autre jour, tu t'es mis en colère parce que j'ai voulu t'incinérer, tu as dit que tu allais te réveil-

ler les couilles à moitié brûlées, en train de danser la gigue et de crier Vive la République.

L'EMPEREUR, *très sérieusement* -Je me plie à tous tes caprices. Mais prends bien garde à ma mort. Pas d'erreur. Et cette fois, tout n'a été qu'un chapelet d'erreurs. Quelle immense détresse que la mienne! (I, 2. p. 49.)

Le jeu rituel de la mort auquel viennent de jouer les protagonistes représente en fait une mort initiatique. Selon Le Dictionnaire des symboles

Initier c'est d'une certaine façon faire mourir, provoquer la mort. Mais la mort est considérée comme une sortie, le franchissement d'une porte donnant accès ailleurs. A la sortie succède une entrée. Initier, c'est introduire. La mort initiatique ne concerne pas la psychologie humaine, mais la mort à l'égard du monde, en tant que dépassement de la condition profane. Le néophyte semble opérer un processus de régression, sa nouvelle naissance est comparée à un retour à l'état foetal dans le ventre d'une mère. Certes, il pénètre dans la nuit, mais la nuit qui le concerne, si elle est comparable à celle du sein maternel, est de façon plus ample la nuit cosmique. 38

Ainsi, le rituel entrepris par les deux protagonistes dans le " jeu de la mort" comporte des procédés particuliers à l'égard de la mort initiatique. En effet, l'Empereur-fils-initié est placé dans le cercueil par l'Architecte-mère. De même que le sépulcre où les dieux et les sauveurs morts étaient déposés, le cercueil est également un symbole d'un regressus ad uterum. En effet, le cercueil représente la matrice mystique de la seconde naissance, donc de la rédemption, du salut.

La tombe dans laquelle l'Architecte-mère-initiateur place l'Empereur indique également une mort initiatique symbolique à travers un regressus ad uterum, un retour au ventre maternel d'où il se prépare à renaître. En effet, dans Le Sacré et le Profane³⁹ Mircea Eliade suggère que les tombes étaient souvent le cadre de repas rituels le jour de l'anniversaire des morts et des événements associés à la mort et à la résurrection, tels que le Jour de l'An, Le Printemps, et les festivals de Pâques. En outre, la tombe représente également les entrailles de la Terre, la matrice de la Terre-Mère. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant expliquent comment la tombe se rattache au symbolisme de la Mère pour Jung

Jung rattache la tombe à l'archétype féminin, comme tout ce qui enveloppe ou enlace. C'est le lieu de sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur; la tombe est le lieu de métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare; mais elle est aussi l'abîme où l'être s'engloutit dans des ténèbres passagères et inéluctables. 40

Faisant écho à la pensée de J. L. Henderson, Diane Taylor-William suggère, en effet, que dans ce contexte rituel du "jeu de la mort" mourir est un acte de soumission dans l'espoir de renaître

He (l'Empereur) must see himself as if he were dead and entombed in a symbolic form that recalls the archétypal

original container of all life. Only by such an act of submission can he experience rebirth. 41

L'Empereur échoue sur cette île mythique peut-être afin de donner une nouvelle direction à sa vie. Cependant, avant d'atteindre ce but, il doit abandonner l'ordre ancien et partir à la recherche d'une nouvelle semence, d'une nouvelle idée qui lui permettra de créer un nouveau Moi. Le "jeu de la mort" prépare donc l'Empereur à subir une transformation psychologique qui lui permettra éventuellement d'avancer dans son processus d'individuation et d'atteindre l'union avec le Moi, symbolisé par l'Architecte. Observons qu'au deuxième tableau de l'acte II l'Architecte-mère reproche à l'Empereur d'être couvert d'huile substance qu'Arrabal associe au sang, symbole de vie et de force rajeunissante. Nous sommes également en présence également dans cette scène d'une mort initiatique qui suit le schéma: sacrifice-mort-renaissance.

D)Le puits initiatique

Dans la même scène, après avoir avoué à l'Architecte-mère qu'il venait de violer son frère, l'Empereur demande comme punition à celui-ci de le plonger dans un puits très profond. Tout d'abord, nous assistons à une étape de maturation dans le processus d'indivi-

duction de l'Empereur. Bien qu'il continue à porter des masques et à incarner des rôles, il personnifie alors des personnes "réelles", et lorsqu'il ôte son masque il a le courage d'avouer ses fautes et d'en assumer les conséquences. Cet acte préfigure la confession du meurtre. Puisque le puits prend contact avec le monde souterrain, il contient souvent des eaux magiques qui ont le pouvoir de guérir, et réalisent les vœux. Le fait que l'Empereur demande à sa mère de le plonger dans un puits profond indique un désir de découvrir son inconscient. En outre, dans le Dictionnaire Des Symboles, J. Chevalier et A. Gheerbrant observent que "dans nombre de contes ésotériques, revient l'image du puits de la connaissance ou de la vérité (*la vérité est au fond du puits*)⁴². En confessant sa faute à sa mère, l'Empereur est donc sur la voie d'expiation qui lui permettra de se libérer pour une nouvelle étape de maturation. Le séjour dans le puits, tout comme dans les autres lieux profonds qui représentent l'archétype maternel, tels que la caverne, la grotte, la cabane initiatique a une signification mythologique. Ainsi, de nombreuses cérémonies d'initiation commencent par le passage de l'initié dans une caverne ou une fosse: c'est l'expression d'un regressus ad uterum qui signifie une régression à l'état embryonnaire. Lorsque la descente dans un lieu rempli d'eau, tel que le puits, où une nouvelle énergie est créée, le héros ressort de son séjour transformé. Psychologiquement, la caverne et le puits, associés au ventre maternel,

représentent la puissance de la vie renfermée dans l'inconscient. Métaphoriquement, l'eau au fond du puits, tel le liquide embryonnaire est l'inconscient. La créature plongée dans les eaux magiques du puits peut en ressort transformée, renouvelée par l'énergie de l'inconscient.

E)Le rituel de l'accouchement

Selon Mircea Eliade, entre les trois moments de la génération, la mort et la régénération (re-naissance) il ne doit pas exister de coupure

On ne peut pas *s'arrêter* dans un de ces trois moments. Le mouvement, la régénération se poursuivent infiniment. On refait infatigablement la cosmogonie pour être sûr qu'on fait bien quelque chose: un enfant, par exemple, ou une maison, ou une vocation spirituelle. 43

L'Empereur refait, en effet, le geste rituel de l'enfantement qui est en fait un motif de l'archétype de la renaissance. Pour la deuxième fois, l'Empereur joue le rôle de la mère. Au deuxième tableau de l'acte I, l'Empereur se transforme en mère parturiente. En effet, peu après avoir avoué à l'Architecte que sa mère le détestait, l'Empereur supplie l'Architecte de ne pas le laisser seul, sur le point

de mettre au monde un enfant. Cependant, avant d'en arriver à l'accouchement, nous assistons à la métamorphose de l'Empereur qui se transforme sous nos yeux de courtisane coquette en carmélite enceinte. Porter des vêtements de femme ou de la mère représente un retour dans le ventre maternel, un retour à l'union primordiale, et implique une certaine perte d'identité, c'est-à-dire préfigure la mort avant la renaissance. Comme Jung l'a montré, un homme a son élément féminin dans son inconscient, c'est-à-dire son anima, alors que la femme a son animus. Ces aspects de l'inconscient, aussi bien que les archétypes féminins (c'est-à-dire la Bonne Mère et la Mère Terrible) doivent être dramatisés au profit d'une intégration psychique. Nous assistons à la progression de l'accouchement, à mesure que nous observons les transformations physiques que subit l'Empereur. Il est clair que l'Empereur a encore besoin de jouer des rôles pour exprimer ses conflits. N'ayant pu apprendre la méthode d'accouchement sans douleur, et le docteur se refusant à le droguer, l'Empereur doit endurer la douleur, au milieu de la solitude. Joseph Campbell s'intéresse à l'idée de la mère en tant que héros. Par conséquent, il considère que l'accouchement est un acte héroïque, dans le sens qu'il implique le don de la vie à autrui: "giving birth is a heroic deed, giving over of oneself to the life of another."⁴⁴ Selon lui, la maternité est en fait un voyage initiatique qui consiste en de nombreux changements physiques et psychologiques pour la mère, et comprend des dangers pour celle qui se lance dans une

entreprise pleine d'épreuves et de risques imprévisibles. Lorsque la mère revient de ce voyage initiatique avec son enfant, elle est pour lui, tel le héros, qui retourne à la mère-patrie avec quelque chose à offrir au monde. Mircea Eliade considère également l'enfantement et l'accouchement comme des motifs de renaissance. Selon lui, ces deux gestes de création sont les

versions microscopiques d'un acte exemplaire accompli par la Terre. La mère humaine ne fait qu'imiter et répéter cet acte primordial de l'apparition de la vie au sein de la Terre. [...] La fécondité de la mère féminine a donc un modèle cosmique: celle de la Terra Mater, la Génitrix universelle." 45

Certains critiques ont vu dans la scène de l'accouchement l'enfantement de l'Empereur par lui-même. En fait, il est son propre nouveau-né, l'homme nouveau de la seconde naissance. Le symbolisme obstétrique est également lié à l'éveil de la conscience, de la conscience de soi. Pour Mircea Eliade, l'enfant est valorisé en tant qu'accès à la spiritualité. Selon Diane Taylor-William également, l'Empereur accouche de lui-même, et cet enfantement est en fait un motif de renaissance psychique

Like a mother giving birth to a child, the Emperor is giving birth to himself. The ego is changing and this is the metaphor of rebirth. Rebirth is defined by Jung as taking place "within the span of an individual life [...] Rebirth may be a renewal without any change of being, in as much as the personality is renewed, is not changed in its essential nature, but only its functions, or part of the personality, are subject to healing,

strengthening, or improvement." 46

Diane Taylor-William en conclut que l'Empereur, en tant que femme qui accouche, accepte volontiers de subir les souffrances nécessaires pour changer. Il ne peut plus échapper à la réalité. Il doit faire face à son passé, à soi-même, et aux conséquences de ses actions.

F) Le désir incestueux

Le fait que l'Empereur-carmélite associe dans son esprit les relations sexuelles à la culpabilité et à la punition physique explique peut-être l'attachement incestueux de l'Empereur à sa mère, mais il ne peut admettre cela. En tant qu' Empereur-confesseur, il insulte la Carmélite, l'appelle "maudite chienne" et promet de la punir. Il lui dit, par conséquent: "Je te déshabillerai et je passerai la nuit à te fouetter" (I, 2 p. 81.) L' allusion à une éventuelle relation incestueuse entre l'Empereur et sa mère a lieu lors du procès. Tout d'abord, l'Empereur-Samson témoigne, en effet:" Et puis, il fallait les voir, un jour: au cinéma, je les ai aperçus par hasard, on aurait juré un couple d'amoureux." (II, 1. p. 116.) Le témoin Empereur-Olympia de Kant fait écho aux observations de l'Empereur-Samson:" Ils se promenaient dans le parc comme un couple d'amoureux." (II, 1. p. 125.) En outre, après avoir nié que l'Empereur ait eu des relations

incestueuses avec sa mère, le témoin Empereur-épouse se contredit et relate que lorsque la mère de l'Empereur sollicitait une entrevue, celui-ci acceptait à condition que sa mère lui donne une somme importante et qu'elle le masturbe avec sa bouche. Finalement, lorsque l'Architecte lit la lettre posthume de la mère de l'Empereur, celle-ci évoque des gestes équivoques entre elle et son fils, bien que l'Empereur les désigne comme de simples "jeux innocents". Dans son ouvrage intitulé Métamorphoses de l'Âme et ses symboles, Jung considère le désir incestueux comme une voie de retour vers la Mère. En effet, il écrit:

Il faut insister sur le fait que le mythe (solaire en particulier) montre combien peu le désir incestueux repose sur la cohabitation, mais bien plutôt sur l'idée de redevenir enfant, de retourner sous la protection maternelle, de *redevenir dans la mère pour être à nouveau réenfanter par elle*. Sur la voie qui conduit à ce but, il y a *l'inceste, c'est-à-dire la nécessité de retourner par quelque voie que ce soit dans le sein maternel, une des plus simples étant de féconder la mère et de se reproduire ainsi identique à soi-même*. 47

Nous avons vu que Jung situe la mère comme la première incarnation de l'archétype anima qui personnifie l'inconscient tout entier. Dans cette perspective, la mère devient "la porte" qui ouvre sur l'inconscient. Ainsi donc, Jung suggère qu' outre un retour

vers la Mère, le désir incestueux provoque une descente dans l'inconscient

Il semblerait alors que les formes de l'inceste organisées autour de "l'Oedipe" : désirs dirigés vers les parents consanguins, soient sous-tendues par une forme plus archaïque, mais toujours présente sous les formes ultérieures: désir de la présence fécondante, du retour à une Mère, source inépuisable qui enfante et réenfanté, dans un cycle perpétuel. Le langage du mythe le fait vivre. En réalité ce qui se produit dans la fantaisie de l'inceste et du sein maternel, c'est une plongée de la libido dans l'inconscient au cours de laquelle d'une part, elle provoque des réactions infantiles personnelles, et d'autre part, anime les images collectives (archétypes) qui ont la valeur de compensation et de salut que le mythe a eu de tout temps. 48

Nous avons établi que c'est en sacrifiant son Moi ancien que le nouveau Moi de l'Empereur peut se recréer. Selon Jung,

Le monde apparaît quand l'homme le découvre. Or il ne le découvre qu'au moment où il sacrifie son enveloppement dans la mère originelle, autrement dit l'état inconscient du commencement." 49

Jung reconnaît que l'homme doit quitter sa mère, ce qui comprend d'énormes épreuves. Cependant, il s'agit en fait du "sacrifice de la possession de la mère et de la puissance du désir réciproque échappant à la loi du père, gardien de l'inceste."⁵⁰

G) Le meurtre de la mère

Examinons tout d'abord la cruauté du meurtre manqué de la mère de L'Empereur, puis celle du meurtre-même en tant que sacrifices rituels du Moi. En effet, à travers le voyage mythique vers la mère, le Moi de l'Empereur entreprend de renoncer à la possession de la mère, de se défaire de "l'enveloppement originel de la Mère", afin de se soumettre à son propre inconscient. En effet, l'Empereur-Olympia Kant évoque pour le tribunal une conversation dans laquelle la mère de l'Empereur lui a rapporté l'attentat raté à sa vie peu de jours avant sa mort

Tandis qu'elle dormait son fils s'est approché sans bruit, il a placé très soigneusement une fourchette, du sel, et une serviette près du lit et un coutelas de boucher. Avec beaucoup de précautions il l'a levé sur la gorge de sa mère et quand il lui a assené le formidable coup de lame qui aurait dû la décapiter, elle s'est écartée. Il semble que l'accusé, au lieu de se sentir mal à l'aise, a été pris d'une crise de fou rire. (II. 2, p. 126.)

Ayant offert ce témoignage, l'Empereur-Olympia s'arrête, enlève son masque d'Olympia, et, secoué d'un rire hystérique, s'exprime: "Belle viande de mère! Boucherie modèle. L'article vedette de la semaine." (II. 2, p. 126.) Nous avons vu que, déjà à l'Acte I, l'Empereur annonce ses noirs projets de tuer sa mère, cette dernière réagit avec tendresse et affection envers son fils. Cependant, lorsqu'elle ajoute:"

Tu ne m'aimes plus"? (II, 1. p. 30.) , la mère exprime la nature étouffante et possessive de son amour pour l'Empereur, car l'idée de perdre sa vie semble bien moins la préoccuper que la pensée d'être privée de son amour filial.

Nous sommes amenés à nous rappeler que dans Le Grand Cérémonial, la mère de Casanova est l'archétype même de la "mère-dragon" de Jung. En effet, autoritaire, sadique et cruelle, elle est jalouse car n'est plus l'objet de l'affection de son fils qui lui préfère à présent ses poupées. Dans "Polarity and ambiguity: Feminine Images in Fernando Arrabal's Theater",⁵¹ Roger Stevenson remarque effectivement que les poupées deviennent des substituts de la mère et des prostituées à qui Casanova peut tout faire sans craindre la condamnation maternelle. Il suggère également que chaque fois que Casanova joue à "tuer" une poupée, le meurtre rituel d'une femme différente chaque nuit symbolise l'immolation de la figure maternelle détestée. La mère de Casanova est tout à fait à conscience des désirs meurtriers de son fils . Elle le sait trop faible pour exécuter ses menaces. Elle garde donc son contrôle sur lui, comme par exemple au dénouement, lorsqu'elle le force à lui demander pardon pour toutes ses actions.

Le meurtre même de la mère de l'Empereur nous est décrit en termes sadiques et poignants. En fait, l'Empereur lui-même en fournit les détails sanglants et répugnants

Je lui ai asséné un coup de marteau sur la tête pendant son sommeil.[...] Quelle curieuse impression, de sa tête fendue se sont échappées comme des vapeurs [...] Le chien-loup que nous avions... le chien... enfin, il a mangé le cadavre. [...] Ceux (les os) qu'il n'avait pas déchiquetés je les ai jetés dans les poubelles de la Faculté de Médecine. (II, 1. p. 135-136.)

L'ambivalence des réactions de l'Empereur après le meurtre de sa mère reflète l'ambivalence de ses émotions envers elle, de son vivant. En effet, juste après l'avoir tuée, il l'embrasse , et lui demande: "Qu'as-tu? Pourquoi ne bouges-tu pas?" (II, 1. p. 13) L'Empereur est comme de nombreux protagonistes des pièces d'Arrabal, cet enfant-adulte qu'évoque Thomas John Donohue, à la fois capable d'actes de grande innocence et de grande cruauté

This character whom we shall call the adult-child, combines the imaginative, playful, sadistically cruel behavior of the child with the chronologically mature body of an adult. The adult-child engages in long word games with companions, plays roles, murders his friends or is murdered, searches for a lost earthly paradise and for his own identity into a perspective that is at the same time cruelly absurd and comically insightful. 52

Le meurtre de la mère fait partie des sacrifices rituels de la pièce. Selon Donohue, l'intérêt d'Arrabal pour les rites a des conséquences directes sur son théâtre. Cela est particulièrement vrai de l'emploi du rituel en tant que structure et activité principales

de plusieurs de ses pièces, même avant la conception de son théâtre panique. Selon lui,

Ritual is commonly used by groups, religions and secular, to recall in some way important acts of the past so that they may have strength in the present and be ready for the future. 53

Bien sûr l'emploi du rituel dans le théâtre n'a pas le but commémoratif d'un contexte religieux, mais il permet de ressusciter chez les spectateurs certaines émotions en créant une atmosphère déterminée. Arrabal se rend compte, selon Donohue, des possibilités du rituel pour son théâtre très tôt dans sa carrière, et c'est sans doute pour cela qu'il a choisi le terme "Théâtre de la Cérémonie" comme une alternative au Théâtre Panique. Arrabal répond en quelque sorte à l'appel d'Antonin Artaud qui exhorte les dramaturges, dans Le Théâtre et son Double⁵⁴ à recréer un théâtre connu de ses ancêtres, basé sur les mythes et dans lequel le rite évoque les tendances sauvages de l'homme plutôt que ses tendances nobles. Donohue ajoute que dans ces pièces paniques, dont fait partie L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, ces rituels deviennent plus structurés et plus significatifs, puisqu'ils comprennent davantage de changements de personnages, le masque, le jeu, et très souvent le meurtre d'une victime, coupable bien qu'innocente. Les transformations de l'Acte I

et la communion cannibale qui provoquent la transformation de l'Architecte en l'Empereur accentuent les aspects théâtraux de la liturgie et les aspects liturgiques du théâtre. Cette alliance du sacré et du profane, du liturgique et du théâtral indique selon Donohue la dette d'Arrabal à Genet .

H) Le repas rituel

Cependant, le motif de renaissance le plus frappant de la pièce est celui du cannibalisme du dénouement. En effet, l'Empereur demande tout d'abord à l'Architecte-juge de le tuer comme il a tué sa mère. Cependant, il exprime peu après son désir d'être mangé par l'Architecte, habillé des vêtements de sa mère. Arrabal nous prépare dès le début de l'Acte II à ce sacrifice rituel. Les indications scéniques mentionnent au lever du rideau du premier tableau que l'Architecte continue le jeu et prétend participer à un repas rituel

Il feint de dépecer un être gigantesque
qui est couché sur la table.
Il fait semblant d'en manger un morceau.
Enfin, il range tout dans le tiroir.
Il retourne la nappe [...] (II, 1. p. 96.)

Plus loin, l'Empereur adresse les reproches suivants à l'Architecte:
"Qui t'a demandé de manger chaud? [...] Manger chaud, produire de la fumée. Tu ignores les vertus hygiéniques de la viande froide.[...]"

(II, 2, p. 104) Cependant, au deuxième tableau de l'acte II, nous assistons au déroulement du festin véritable.

L'aspect liturgique du théâtre d'Arrabal apparaît plus particulièrement, comme l'a mentionné Donohue, dans l'acte cannibale du dénouement. L'Empereur ajoute, en effet, dans ses instructions posthumes à l'Architecte:" Je désire que... je désire... enfin.. que tu me manges... que tu me manges. Je veux que tu sois à la fois toi et moi. Tu me mangeras entièrement, Architecte, tu m'entends. Pour que tu sois à la fois toi et moi" (II, 1. p. 139.), ce qui est le fait de la communion liturgique: en recevant l'hostie lors du sacrifice de la messe, le croyant s'unit au Christ et à l'Eglise. Manger la chair d'un héros ou d'un guerrier a traditionnellement pour but d'absorber le pouvoir vital de la personne mangée. De plus, manger la chair d'un dieu procure sainteté et pouvoir spirituel. Ainsi, on suit l'Architecte dans son repas macabre, dans son festin dont aucun détail saugrenu n'est épargné. Cependant, peu à peu, alors qu'il se transforme en l'Empereur, l'Architecte perd ses pouvoirs sur la Nature. Il se sent même différent: "Je me sens un autre homme." (II, 2. p.148.) Il adopte la façon de parler, de l'Empereur. Il devient en fait l'Empereur au dénouement de la pièce, et cette réincarnation de l'Architecte-mère est bien un motif de renaissance. D'ailleurs l'Architecte s'étonne de sa métamorphose rapide en l'Empereur. Pourtant, trouvant sa solitude à peine supportable, il exprime son désir de renaissance de l'Empereur en un homme nouveau: "Promets-moi que tu ressusciteras..." (II, 2. p. 145.)

Dans "Bacchanalia and Fête Panique: Myth, Play, and Sacrifice
⁵⁵
 in Euripides and Arrabal", Nicole Dufresne fait une étude critique de la similitude conceptuelle entre la tragédie d'Euripides et Bacchae et L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, c'est-à-dire la résolution dramatique qui nous renvoie au mythe, à travers le rituel. En ce qui concerne L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, la "fête panique" semble, selon Dufresne, prendre un tournant destructif au dénouement de la pièce, puisque sa dramatisation révèle progressivement un mécanisme de violence qui entraînera les participants au seuil du sacrifice de soi. C'est cette notion de violence, telle qu'elle est associée à la "fête" qui justifie pour Dufresne le parallèle entre le sacrifice "panique" de l'Empereur et l'immolation dans une tragédie grecque .

La violence, assure René Girard dans son étude La Violence et le
⁵⁶
 Sacré, est une force primale directement liée à la nature et à la fonction du sacrifice. Selon Dufresne, seuls les sacrifices rituels peuvent maîtriser la violence

Only ritualistic sacrifices, in channelling all the violence upon one scapegoat, can end the cycle, because sacrifice acts as violence to appease violence. Effectively, sacrificial violence, under its destructive appearance, has a purgative and therefore beneficial function, since it reenforces or reestablishes the cultural order shaken during the crisis of differences. 57

Ainsi, parallèlement à une bacchanale, la violence de la grande "fête" de L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie se termine par l'

immolation humaine, qui selon Dufresne, a pour but d'amener la paix entre l'Empereur et la société dont il se sent la victime. Selon elle, à travers la pièce, la violence devient de plus en plus manifeste

Each game turns into an act of violence that transgresses or mocks cultural and religious values. The Emperor expresses in this way his rebellion against society that symbolizes violence to him. He then poses as a victim of society and becomes a scapegoat figure who carries all the guilt of his civilization; he must atone for the entire chain of violence in which his life participated. The Architect is the ideal sacrificer through him alone does the possibility of purification and redemption exist. 58

Pourtant, ce geste cannibale constitue un retour vers la mère, puisque l'Empereur a ordonné à l'Architecte de se déguiser avec les vêtements de sa mère pour le manger. Le fait d'être mangé par l'Architecte-mère représente l'ultime voyage mythique vers la Mère, l'union totale avec celle-ci. Jean-Jacques Daetwyler a très bien compris que cet acte rituel symbolisait un retour au ventre maternel, mais représentait également un motif de renaissance

L'Empereur ne pourra vraiment se libérer qu'en se faisant tuer et manger par l'Architecte-mère (habillé, pour ce festin, des vêtements de la mère) en retournant donc au ventre maternel pour renaître, purifié, en l'Architecte. 55

En outre, Nicole Dufresne suggère que le fait que l'Architecte s'habille des vêtements de la mère de l'Empereur pour le manger indique que la Mère qui participe symboliquement aux rites et au sacrifice commet donc un acte de violence réciproque et impur sur son fils.

Nous avons indiqué que Diane Taylor-William suggère que les rapports de l'Architecte et l'Empereur vacillent entre union et séparation. Cependant, elle admet que l'unité est temporairement établie lorsque l'Architecte mange l'Empereur.

For an instant only the Emperor has become "one" with the Architect. But the pull for separation is as strong as the pull for unification. Having become one, they separate and become two. 59

L'Acte II de la pièce représente donc pour Taylor-William l'état de totalité originelle. L'Architecte a mangé l'Empereur. Cependant, juste au moment où le Moi devient la fin de l' Ego, il en est également son commencement. En fait, on aurait tort d'interpréter ce tableau comme la mort du Moi accompagné d'une perte de pouvoir. En fait, l' Ego est né et retourne mourir dans le Moi. Nous assistons à la naissance d'un nouvel Ego, et cet événement illustre là encore l'archétype de la renaissance.

Au fur et à mesure que progresse le repas sacrificiel, l'Architecte subit une transformation et la réincarnation est complète. Il est devenu physiquement et mentalement l'Empereur.

Au troisième tableau de l'Acte II, la structure cyclique de la pièce devient apparente. La pièce se termine comme elle a commencé, mais les rôles sont renversés. En effet, le nouvel Empereur apparaît sur scène habillé comme l'Architecte à la suite d'un autre accident d'avion. Si le sacrifice de l'Empereur procure la libération du Moi de l'Empereur, il ne lui permet pourtant pas d'avoir les pouvoirs de l'Architecte. De plus, l'Empereur a gardé les traits caractéristiques de sa personnalité, en particulier, sa mégalomanie: "J'étudierai et j'arriverai tout seul à découvrir tout seul à découvrir le mouvement perpétuel." (II. 3. p.151.) ou encore: Moi tout seul, je vais être le premier, le seul. Le meilleur [...] Vive moi! Vive moi! Vive moi! Et merde pour les autres. " (II, 3. p. 152.) Arrabal confirme un certain pessimisme dans le dénouement, et semble par-là faire du repas rituel un jeu de plus du répertoire des protagonistes. En effet, il confie à Bernard Gilles:

Il envisage la possibilité de survivre à l'intérieur de l'Architecte. Il ne se rend pas compte que l'Homme est toujours le même quels que soient les pays ou les corps. 59

Selon Diane Taylor-William au troisième tableau de l'Acte II les rapports entre l'Empereur et l'Architecte passent du cycle d'union

Ego-Moi à celui de la séparation de l'Ego-Moi. L'attention se porte alors sur un nouvel Ego, subjectif, centre individuel de la personnalité de l'Empereur et nous devons conclure avec Diane Taylor-William qu'à travers les différentes épreuves de renaissance par lesquelles a dû passer l'Empereur, celui-ci n'a pas mûri. Son amour-propre cause l'aliénation du Moi. Elle remarque également qu'au dénouement, l'euphorie de l'Empereur dansant disparaît dès que l'autre, l'Architecte, réapparaît. L'union Ego-Moi est redevenue la dualité Ego-Moi. Il est donc difficile pour elle de conclure que le nouveau commencement au bout du voyage mythique vers la mère de l'Empereur promet un développement psychique. Elle admet que tout ce que nous avons observé est un cycle en spirale qui peut offrir l'espoir de mener à l'individuation psychique de l'Empereur.

Notes

- 1
Fernando Arrabal, L'architecte et l'empereur d'Assyrie,
(Paris: Christian Bourgeois, 1967)
- 2
Michel Tournier, Vendredi ou les Limbes du Pacifique, (Paris:
Folio, 1977)
- 3
Michel Tournier, Vendredi ou la vie sauvage, (Paris: Folio
Junior, 1987)
- 4
Christophe Deshoulière, Le théâtre du vingtième siècle, (Paris:
Editions Bordas, 1969) p. 140-141.
- 5
Bernard Gille, Arrabal (Paris: Editions Seghers, 1970) p. 91.
- 6
Ibid., p. 90.
- 7
Jean-Jacques Daetwyler, Arrabal, (Lausanne: Editions L'Age
d'Homme, 1975) p. 131.
- 8
Françoise Raymond-Mundschau, Arrabal, (Paris: Classiques du
vingtième siècle, Editions Universitaires, 1972.) p. 71.
- 9
Diane Taylor-William, "DIRECTING SHADOWS: Drama and
psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur
d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade", (Diss. University of Washington
1981,

10

Ibid., p. 87.

11

J. Du Bellay, Regrets et autres oeuvres poétiques (Genève: Droz, 1966) Sonnet XXXI

12

Nicole Dufresne, "*Bacchanalia and Fête Panique: Myth, Play, and Sacrifice in Euripides and Arrabal*" dans Bucknell Review (Berkley, University of California, 1982) v. 26. p. 84-96.

13

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, (Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1969) 519-520.

14

Ramón Suárez, "Sobre *El Arquitecto y el Emperador de Assiria* de Fernando Arrabal" dans Revista Chilena de literatura (Santiago: 1982, Abril. V 19, p. 65-74.)

15

Ibid., p. 66.

16

Carl Jung and M.L. Von Franz, Man and his symbols (New York: Dell Publishing, 1968.) p. 17.

17

Arrabal, Op. cit. pp. 106-107.

18

Arrabal, Op., Cit., p. 118.

19

Luis Oscar Arata "The festive plays of Fernando Arrabal" dans Studies in Romance Languages , v., 25 (University of Kentucky: Lexington, 1989) p. 42.

20
 "DIRECTING DRAMAS: Drama and psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade," Op. Cit., p. 100.

21
 Ibid., p. 111.

22
 Ibid., p. 111.

23
 Fernando Arrabal, Les deux bourreaux, dans Théâtre I, (Paris: Christian Bourgeois, 1968)

24
 J. C. Cooper, An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols (London: Thames and Hudson, 1978)

25
 "DIRECTING DRAMAS: Drama and psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade", Op. Cit., p. 117.

26
Arrabal, Op. Cit., p. 26.

27
Entretiens avec Arrabal, Op. Cit., p. 166.

28
 "Entretien avec Arrabal" dans Arrabal: Théâtre III. Op. Cit., p. 15-16.)

29
 Thomas John Donohue, Arrabal's Children of Paradise, (New York: New York University Press) p. 21.

- 30
p. 166).
Mircea Eliade, Le Sacré et le Profane, (Paris: Gallimard, 1965.)
- 31
Ibid., p. 166.
- 32
Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes (Paris: Gallimard, 1959), p. 276.
- 33
Dictionnaire des Symboles, op. Cit., p. 521-522.
- 34
J. E. Cirlot, A Dictionary of Symbols (New York: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1971,) p.364.
- 35
Fernando Arrabal, Propos recueillis à sa conférence à New York University, La Maison française, le 2 mai 1995, intitulée:"Les titans se meurent. Vive le Théâtre!"
- 36
Dictionnaire des Symboles, Op. Cit., p. 521-522.
- 37
Le Sacré et le Profane, Op. Cit., p. 172.
- 38
Le dictionnaire des symboles, Op. Cit., p 953.
- 39
"DIRECTING DRAMAS: Drama and Psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade" . Op. Cit., p. 114.
- 40
Dictionnaire des symboles, Op. Cit., p. 789.
- 41
Le Sacré et le Profane, Op. Cit., p. 160.

- 42
Joseph Campbell, Power of myth, (New York: Doubleday, 1988) p. 125.
- 43
Le Sacré et le Profane, Op. Cit., p. 121.
- 44
"DIRECTING SHADOWS: Drama and psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade Op. Cit., p. 106.
- 45
Carl Jung, Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles.
Traduction de Yves Le Lay (Genève: Buchet-Chastel, 1927.) (p. 376.)
- 46
Ibid., p. 683.
- 47
Les Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles, Op. Cit., p. 200.
- 48
Ibid., p. 528,.
- 49
"Polarity and ambiguity: Feminine Images in Fernando Arrabal's Theater" Roger V. Stevenson, dans Selecta (University of Oregon State College: 1985) v. 6 p. 32-37.
- 50
Arrabal's Children of Paradise, Op. Cit., p. 8.
- 51
Ibid., p. 32.
- 52
Antonin Artaud, Le théâtre et son Double (Paris: Gallimard, 1964)

53
 "Bacchanalia and Fête Panique: Myth, play, and Sacrifice in Euripides and Arrabal" Op. Cit., p. 84-96

54
 René Girard, La Violence et le Sacré, (cité dans "Bacchanalia and Fête Panique : Myth, Play, and Sacrifice in Euripides and Arrabal" dans Bucknell Review) trans. Patrick Gregory (Baltimore, Md.: John Hopkins University Press, 1977.) pp. 119-42.

55
 "Bacchanalia and Fête Panique : Myth, Play, and Sacrifice in Euripides and Arrabal" in Bucknell Review , Op. Cit., p. 84-93

56
 Ibid., p. 93.

57
Arrabal, Op. Cit.,

58
 " DIRECTING SHADOWS: Drama and Psychodrama in Shaffer's Equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade", Op. Cit., p. 87.

59
Arrabal, p. 96

Chapitre 7

LA VIERGE ROUGE D'ARRABAL

Contrairement aux oeuvres qui ont fait jusque-là l'objet de notre étude, La vierge rouge explore le voyage mythique vers la mère au féminin à travers les épreuves initiatiques de la maternité . Nous aurons, par conséquent, l'occasion d'analyser dans ce chapitre la nature des rapports mère-fille et leur dynamisme dans le processus d'individualisation du protagoniste.

Selon C. Larrington, la notion de virginité à laquelle Arrabal fait allusion dans le titre de La vierge rouge, provient du mot grec *parthenos* "femme non-mariée" et découle des caractéristiques d'Artémis, divinité grecque identifiée plus tard à la déesse romaine Diane. Dans son oeuvre The Feminist Companion to Mythology, Larrington nous offre la définition suivante d'une vierge: "At around the age 14, her periods would start, at which point she would be referred to as "parthenos", unmarried maiden." ¹ De même, le dictionnaire Webster (3ème éd.) précise que le mot virginité signifie avant tout l'état de célibat: "virginity: 1) unmarried life, 2) maidenhood, 3) quality or state of being chaste". En outre, Jean Chevalier suggère que "l'état virginal signifie le "non-manifesté", le "non révélé." ² Par conséquent, bien que l'idée de chasteté dans le concept de virginité

était présente avant le christianisme, ce sont les Chrétiens qui ont propagé cette notion.

Quant au terme "rouge", bien qu'Arrabal insiste sur cette couleur pour souligner les sources historiques de La vierge³ rouge, nous croyons que le dramaturge fait allusion à l' alchimie, à la réduction du magma impur pour que l' esprit sorte purifié de toute matière. Le rouge symbolise l'opération qui vise à la transformation de l' alchimie spirituelle qui consiste en quatre mouvements: 1) Le *nigredo* (le noir du chaos), 2) l'*albedo* (la blancheur purifiante), 3) la *citrinitas* (le côté jaune), 4) le *rubedo* (le rouge du feu qui secrète la Pierre Philosophale). Eliade observe qu'il revint à Jung d'avoir découvert l'interprétation psychologique de l'opus alchimique

It was the novelty of Jung's researches that they established the following fact: the unconscious undergoes processes which express themselves in alchemical symbolism tending towards psychic results corresponding to the *results of hermetic operations*. Leaving aside for a moment the purely psychological interpretation suggested by Jung, his discovery amounted in substance to this: in the very depths of the unconscious, processes occur which bear an astonishing resemblance to the stages in a spiritual operation-gnosis, mysticism, alchemy- *which does not occur in the world of profane experience*, and on the contrary, makes a clean break with the profane world.⁴

Dans ce chapitre, nous analyserons le voyage mythique vers la Mère de l'héroïne de La vierge rouge dans le contexte de la relation mère-fille. Nous étudierons les particularités de cette entreprise féminine, c'est-à-dire, la séparation d'avec le féminin, l'identification au masculin, les épreuves de la conception et de la grossesse. Nous examinerons également le symbolisme alchimique du retour vers la Mère, ainsi que les motifs du mythe de la création qu' Arrabal utilise non sans une certaine ironie dans cette oeuvre.

La vierge rouge se présente sous la forme de lettre ouverte écrite par une mère, l'héroïne (non nommée dans le texte), à sa fille qu'elle vient de tuer de six balles de revolver. Sur le point d'être jugée, elle souhaite révéler les motifs de son crime et sa douleur à sa fille par l'au-delà. Elle relate tout d'abord qu'à l' âge de dix-neuf ans elle se sentait déjà vieille. Un jour où elle lisait un traité dans la bibliothèque de son père, elle eut une révélation qui la racheta de son ignorance et l'initia à une vie nouvelle d' où étaient bannies vanités, illusions, et erreurs. Elle fut éblouie par la "magie vertigineuse" (p. 12) de l'Oeuvre, c'est-à-dire le pouvoir de faire progresser le Réel et la Vérité sur les voies de la science en obéissant aux règles de la Nature. L'héroïne ébauche donc le projet de procréer, de préférence une fille exceptionnellement douée, dans l'intention de la former à la réalisation de l'Oeuvre. Elle confie son projet à son père. Scandalisé, ce dernier conçoit l'expédient de la marier. Elle ne pouvait cependant masquer son projet sous le déguisement du mariage. Son père, qui ne devine pas la portée de

son projet, lui fait rencontrer un étudiant en médecine, Nicolas Trévisan. qui lui écrit alors des lettres sentimentales. Cependant, alors qu'elle consent à prendre le thé avec le jeune amoureux sous la surveillance vigilante de sa tante, elle rêve pour la première fois de la fille qu'elle enfantera. Elle dévoile donc à Nicolas, abasourdi, les grandes lignes de son plan et lui propose d'être le père de sa future fille. Elle lui explique finalement qu'elle voulait être mère et non pas se marier. Effrayé, troublé, Nicolas prend congé de cette dernière et est le premier à décliner le rôle de géniteur.

Puisque les candidats à qui elle expose l'essence de son projet s'enfuient, l'héroïne demande à son ami homosexuel, Chevalier, d'être le père de sa fille, mais ce dernier refuse également. Devant l'accumulation des échecs de l'héroïne, Chevalier la met en relation avec un homme dépravé rencontré la veille. En attendant la conception de son enfant, elle consulte des livres, médite sur le sens profond de l'acte qu'elle va accomplir. Nous apprenons également que la protagoniste s'était dévouée à l'éducation de l'enfant illégitime de sa soeur Loulou, jusqu'au moment où sa mère exigea qu'il fût pris en charge par l'Assistance Publique. Une fois l'enfant conçue, et son père étant mort, l'héroïne emménagea dans un hôtel parisien, avec pour voisins son ami Chevalier et son amant, Abélard. Dans sa lettre, l'héroïne retrace les diverses étapes de sa grossesse.

L'héroïne nomme sa fille "L'Illuminée" ou "Vulcasaïs". Elle l'inscrit à l'état civil comme fille naturelle. Précoce, et surdouée, sa

filles éveille vite l'admiration. En effet, à l'âge de cinq ans, elle dispose des connaissances scientifiques et intellectuelles d'une adulte. Vulcaïs a foi en sa mère et accepte avec enthousiasme de réaliser son projet. En effet, elle travaille d'arrache-pied au four pour orchestrer les opérations des quatre éléments. Deux savants anglais Havelock Ellis et Herbert Georges Wells, éblouis par la précocité de Vulcaïs veulent entrer en correspondance avec elle et la voir. De même, le professeur Wells souhaite qu'elle participe à un congrès à Londres. Benjamin, le fils naturel de la soeur de la protagoniste, Loulou, conseille à Vulcaïs de se rendre à Londres pour se perfectionner. Finalement, le Centre de Recherche Scientifique contacte Freud, lorsqu'on sait que ce dernier s'intéresse à Vulcaïs.

Alors que le projet s'engage sur la voie la plus prometteuse, l'héroïne observe la transformation de sa fille. Elle découvre le carnet secret de Vulcaïs intitulé *Enfer*. Abélard n'avait pas eu le courage d'entrer en communication avec la protagoniste durant le procès. Il lui remet, alors qu'elle est emprisonnée ce carnet qui était resté chez elle, et dont il était entré en possession avant la réquisition de la maison. Dans ce journal, elle apprend que Vulcaïs rejette les valeurs qu'elle lui avait inculquées et y glorifie l'insubordination et la dégradation. En effet, de plus en plus distraite, elle est souvent en proie à des vertiges, son habileté et sa prudence diminuent. L'héroïne évoque avec nostalgie la dernière semaine de la vie de Vulcaïs, où elle la déçoit, courant vers l'abîme, plus que jamais résolue de partir en Angleterre où elle avait décidé d'épouser Abélard et de prolonger ses études d'eugénisme. Vulcaïs voulait

également rompre tout lien avec sa mère. Face à sa détermination, et à son désir d'indépendance, l'héroïne lui rappelle qu'elle doit accomplir sa mission. Vers la fin de la nuit Vulcasaïs se met à écouter sa mère qui voulait à tout prix la sauver. Elle lui fait comprendre ce que serait sa vie sans elle en Angleterre. Puisque Vulcasaïs manquait de force pour se tuer, elle demanda à sa mère de la délivrer en lui infligeant la mort. Vulcasaïs comprend que si elle continue à vivre ainsi elle se perdra. Elle préférerait mourir à vivre dans la honte de n'avoir pas accompli sa mission. Vulcasaïs chargea le revolver et le mit dans la main de sa mère et la supplia de tirer six balles dans la tempe. L'héroïne tient donc sa promesse à l'aube et accomplit le sacrifice. Tentée un instant de se suicider, elle refuse cette échappatoire et décide de vivre et de faire face au châtement de son crime. Pendant le procès, elle refuse de se faire passer pour folle ou aliénée. Elle est condamnée à trente ans de réclusion. Ce jugement qui confirme sa culpabilité est pour l'héroïne sa seule victoire. Elle n'avait aucun regret, car elle avait vécu dix-sept ans de bonheur auprès de sa fille.

La mère en tant héroïne

La vierge rouge , selon Arrabal a une origine historique

La Vierge Rouge, c'est un... Je l'ai monté ici. La Vierge Rouge c'est tout simplement un fait historique. A un moment donné,

existait en Espagne une femme qui a décidé de faire un génie, une femme géniale. Alors, au début du siècle, elle est sortie dans la rue pour chercher quelques gouttes de sperme, et ce qui arrive, c'était terrible. C'est que tous les hommes voulaient à ce moment-là tous avoir une aventure avec une femme facile, et cette femme facile dit la vérité que c'est pour le sperme. Alors, les hommes accourent. Alors, il se trouve cette chose curieuse, que cette femme-là engendre, lorsqu'elle obtient les gouttes de sperme, engendre un génie, et ça va être un fait historique que votre grand-mère se souviendra peut-être, parce que dans les années 30, cette femme, la fille de cette femme est devenue un génie, un véritable génie. C'était une femme que... lorsqu'elle avait 10 ans, elle avait une licence de mathématiques, de droit, et philosophie. Elle a intéressé Freud, Einstein, Wells, et c'est de là qu'elle est venue en Amérique, par Wells, parce que d'où est sorti en Amérique un génie comme ça? Une femme qui avait à ce moment-là 14 ans, qu'est-ce qu'elle va faire en Espagne? Il faut qu'elle vienne en Amérique, et c'est là qu'elle viendra, en Amérique latine où elle était connue comme "La Vierge Rouge". 5 (sic)

La vierge rouge diffère des textes que nous avons déjà analysés.

Tout d'abord, le romancier se penche non plus sur la relation fils-mère comme dans Les deux bourreaux et L'architecte et l'empereur d'Assyrie, mais principalement sur la relation mère-fille. Le voyage mythique vers la Mère prend, en outre, une forme différente dans ce roman. En effet, contrairement aux héros des oeuvres précédentes qui partent à la quête de leur mère, l'héroïne de La vierge rouge recherche la mère en elle-même à travers l'expérience de la

maternité. Nous avons mentionné à propos de L'empereur et l'architecte d'Assyrie que, dans The Power of Myth, Joseph Campbell suggère que tout héros donne sa vie pour quelque chose de plus grand que lui-même et que, dans ce sens, la mère qui met au monde un enfant est une héroïne: "A hero is someone who has given his or her life to something bigger than oneself."⁶ Il définit l'enfantement en ces termes

Giving birth is definitely a heroic deed, in that the giving over of oneself to the life on another. [...] Motherhood has lost its novelty, you might say. That's a wonderful image, though the mother as hero. [...] It's a journey- you have to move of the known, conventional safety of your life to undertake this. You have to be transformed from a maiden to a mother. That 's a big change, involving many dangers. And when you come back from your journey, with the child, you've brought something for the world. ⁷

Le roman s'ouvre, en effet, au moment où l'héroïne se prépare à se lancer dans une aventure spirituelle exceptionnelle et veut consacrer sa vie à quelque chose de plus grand qu'elle-même. Cette aventure reproduit le passage de l'enfant à l'adulte, comme dans les rituels initiatiques à travers lesquels l'enfant doit abandonner son enfance pour devenir un adulte, mourant à sa personnalité et à sa psyché infantiles et renaissant adulte maître de soi. Sortir de la situation d'immaturité psychologique exige une mort et une résurrection. C'est ce motif fondamental universel du voyage du héros, qu' illustre la situation de l'héroïne au début de La vierge

rouge . Abandonnant sa condition de jeune fille, elle va à la rencontre de la source de vie qui l' amènera à la condition de mère. En effet, dès les premières pages de La vierge rouge, Arrabal représente le motif de la renaissance qui marque l'appel de tout voyage héroïque:

[...] Je fus éblouie par une illumination inattendue qui me racheta de mon ignorance et mit un point final à la première étape de ma vie. J'étais en train de lire dans la bibliothèque de mon père tant aimé lorsque surgit du néant cette étincelle révélatrice. Le bref passage du temps, puisque je n'avais que dix-neuf ans, avait fait de moi, déjà une vieille. Mais cet éclair soudain consuma la vieille femme que je portais comme un fardeau et je ressuscitai. Vanités, illusions, erreurs, mes noms et prénoms s'effritèrent en poudre calcinée. Comme le phénix je renaquis de ces cendres, avec la personnalité que tu m'as connue, disposée à être heureuse, et, surtout, ce qui était infiniment plus important, pleine de bonté. Ma vie commençait avec une telle fougue! (p. 11)

Remarquons que les termes du passage que nous venons de citer appartiennent soit au registre négatif de la fin de l'état d'ignorance de l'héroïne, soit au registre positif de la vie, du renouveau, de la Vérité. Le fait qu' Arrabal associe l'héroïne, dans la nouvelle étape de sa vie, au phénix est particulièrement frappant. En effet, cet oiseau mythique qui a le pouvoir de renaître de ses cendres, symbolise la régénération et la vie. L'héroïne décide donc d' être mère afin de

mettre fin à sa vie d'ignorance et de former sa fille en vue de l'accomplissement de l'Oeuvre, du progrès de la Vérité, par les voies de la science en s'efforçant d'imiter la Nature.

Cependant, le passage de l'héroïne à la maternité présente des caractéristiques particulières absentes du voyage des héros que nous avons déjà analysés. Dans The Heroine's journey,⁸ à la suite de diverses conversations avec Joseph Campbell, Maureen Murdock admet que les étapes du voyage mythique de l'héroïne incorpore les aspects du voyage mythique du héros. Cependant, il lui semble que le point focal du développement spirituel de la femme est de la guérir de sa séparation d'avec le féminin. M. Murdock suit alors le modèle de la quête du héros de Campbell, mais elle en présente une lecture féministe. Le langage des épreuves initiatiques du voyage mythique des femmes et le modèle de leur entreprise lui apparaissent d'une manière spécifiquement féminine. Puisque, contrairement aux oeuvres que nous avons déjà étudié dans notre thèse, Arrabal se penche sur le voyage mythique d'un personnage féminin, certains aspects du schéma de la quête de l'héroïne de Murdock nous semble reproduire fidèlement le processus qui mène la protagoniste de La vierge rouge de la séparation d'avec le féminin à l'intégration du masculin et du féminin.

- 1) Separation from the feminine
- 2) Identification with the masculine and gathering of allies
- 3) Road of trial: meeting ogres and dragons

- 4) Finding the boon of success
- 5) Awakening to feelings of spiritual aridity: death
- 6) Initiation and descent to the Goddess
- 7) Urgent yearning to reconnect with the feminine
- 8) Healing the mother/daughter split
- 9) Healing the wounded masculine
- 10) Integration of masculine and feminine: Beyond duality 9

1) Séparation d'avec le féminin

Le voyage mythique vers la Mère de l'héroïne de La vierge rouge se manifeste tout d'abord par la séparation d'avec le féminin. Ce processus se produit généralement chez la fille par le rejet du complexe-mère et l'identification avec le complexe-père. Cependant, l'héroïne du roman rejette le féminin en refusant d'être, à la fois, sa mère et sa soeur Loulou qui s'identifie au complexe-mère. Il ne s'opère aucune séparation psychique entre Loulou et sa mère. Seule sa fugue à New York, mettra une séparation géographique entre elles deux. Selon M. Murdock, le processus de séparation d'avec la mère peut être très angoissant

The separation from the personal mother is a particularly intense process for a daughter because she has to separate from the one who is the same as herself. She experiences a fear of loss characterized by anxiety about being alone, separate, and different from the same-sex parent who in most cases has been her primary relationship. 11

Pour Harriet G. Lerner, également, la séparation d'avec la mère est plus compliquée pour une fille que pour un garçon

She must differentiate herself from a maternal figure with whom she is to identify whereas the male child must differentiate himself from a maternal figure whose qualities and behaviors he is taught to repudiate within himself in his efforts to become masculine. 12

La séparation d'avec la mère se manifeste tout d'abord par l'absence d'un élément fondamental des liens affectifs entre mères et filles: l'attachement mutuel qui présume à fois le désir et la capacité d'intimité. Examinons la définition de Kathie Carlson de la relation mère-fille positive

In a predominantly positive relationship, the mother creates an emotional and psychological "container" for the child which, like the literal uterus during the gestation, has both boundaries and flexibility, growing with the daughter until she is ready to move out of the maternal container into a larger world. [...] Appropriate protectiveness is also part of a positive bond with the mother. The daughter is not left on her own to cope with situations beyond her capacity but encouraged to lean on her mother's ego while being guided to learn her own skills. 13

La relation mère-fille positive archétypale est représentée par la déesse Déméter qui parcourt la Terre pour retrouver sa fille Perséphone qui lui a été enlevée. Dans La vierge rouge aucun

exemple de communication et encore moins d'intimité entre les deux personnages ne nous est fourni. Par contre, l'héroïne représente négativement la figure maternelle. Le premier signe de séparation de l'héroïne d'avec sa mère est le fait que ce personnage est pratiquement absent du texte. Brièvement esquissée au treizième, quatorzième et dix-septième chapitres, la figure de la mère "disparaît" du roman. L'héroïne évoque sa mère et sa soeur simultanément et condamne leur comportement dans le but de les différencier de son père. L'identification de Loulou à sa mère est frappante. L'héroïne mentionne que "Loulou appartenait au tourbillon maternel". (p. 35) Elle condamne tout d'abord leur licence sexuelle en les associant toutes deux au feu, dans son aspect négatif et dans sa valeur sexuelle. En effet, l'héroïne évoque la chevelure flamboyante de sa mère, la compare à une salamandre qui se nourrit de braises et Loulou à un lézard incombustible. Dans Le dictionnaire des symboles, Chevalier et Geerbrant élucident la signification sexuelle du feu qui selon eux est "universellement liée à la première technique d'obtenir du feu par frottement, en va et vient, image de l'acte sexuel".¹³ En effet, la mère de l'héroïne trompa son père publiquement peu avant sa mort, et partagea son amant avec sa fille Loulou. Toutes deux flirtaient également avec le père de l'enfant naturel de Loulou, Benjamin. Elles couraient les cabarets, insensibles à la bonté et à la pureté, deux vertus estimées par l'héroïne, et par

son père. L'héroïne, par conséquent, s'offusque lorsque Nicolas Trévisan ose penser qu'elle était aussi sexuellement libre que cette Loulou dont elle voulait à tout prix se différencier. D'ailleurs, elle avoue être résolue à être mère, et non à être une vulgaire pondeuse comme sa soeur.

L'héroïne rejette, non seulement, les moeurs dépravées de sa mère et de sa soeur, mais aussi leurs défauts de caractère, en particulier, leurs mauvais instincts, leurs couardises, leur inclination au mensonge. Elle les associe au serpent, symbole négatif dans la religion chrétienne. En effet, le serpent, comme le dragon et Satan, est synonyme de tentateur, d'ennemi de Dieu, et en tant qu'agent de la chute, représente les pouvoirs du mal, la destruction, la tombe. Lorsqu'il figure avec une tête de femme, il symbolise la tentation. Le serpent au pied de la croix est le mal. Le serpent est également associé à la ruse et au mensonge. La frivolité des moeurs, surtout l'incapacité de dire la vérité chez Loulou et chez sa mère les associent au serpent, et les différencie plus particulièrement du père de l'héroïne. Cette dernière nous offre le portrait suivant de sa soeur Loulou

Ma soeur dansait avec des aristocrates dépravés et riait aux éclats de façon si égrillarde. Elle avait vécu, insouciant, à New York, sans se souvenir de Benjamin, le fils qu'elle avait abandonné. [...] Son (se réfère à Benjamin) propre saccage dégrada physiquement Loulou et de façon bien vulgaire. Ce que son

vandalisme avait laissé intact ne fut pas davantage respecté. Avant que les vices aient creusé des crevasses dans ses traits elle brillait, belle, éthérée, gracieuse. [...] Avec quelle volupté embrassait-elle le mensonge! (p. 23)

Et plus loin, cette description mordante de Loulou et de sa mère les associe clairement au serpent

Ma mère le (mon père) trompa publiquement; peu avant sa mort, elle partagea son amant avec Loulou. Elles batifolèrent chacune de leur côté avec le père de Benjamin, se gaussant de tout au grand blâme et au grand dam de leur parentèle. Lolou et ma mère couraient les cabarets, insensibles à la bonté. Pour elles, la pureté se cachait, immobile et fade. Seule les enthousiasmait la frivole frénésie des "serpents". Elles se montraient enclines au mensonge incisif et caustique, elles l'adoptèrent sans répit comme un lombric domestique et "empoisonné" qui corrompt tout de son "venin". [...] Avec quel accablement mon père observait-il la licence acharnée et frondeuse de son épouse: "C'est une "salamandre" qui vit de feu et se nourrit de braises." J'imaginai Loulou comme un "lézard" incombustible. (p.33)

Nous avons vu que dans la relation mère-fille, il revient à la mère d' établir des limites entre elle et sa fille. La mère de l'héroïne et sa fille Loulou se comportent davantage comme deux amies ou deux soeurs plutôt que comme mère et fille. En effet, celle-là encourage la vie nocturne de sa fille en l'accompagnant dans ses sorties. Cependant, malgré l'identification puissante entre sa mère et sa soeur, il existait des malentendus entre ces dernières . En fait, trop semblables l'une à l'autre, elles haïssaient la partie d'elles-mêmes

qu'elles voyaient se refléter dans l'autre. Malgré le scandale que causa Loulou en mettant au monde un enfant naturel, Benjamin, l'héroïne ne pardonnera pas à sa mère son absence totale de sentiments maternels envers son petit-fils, contrairement à son père qui s'attacha immédiatement à lui. Il répugne à l'héroïne d'entendre la confirmation des rumeurs au sujet du comportement licencieux de sa mère. Elle relate un rêve qu'elle fit et dont les symboles sont spécifiques de la représentation négative de l'image maternelle

Je rêvai qu'une femme entrait à cheval dans un temple pour déposer aux pieds de son amoureux un madrigal, tandis qu'un éléphant portant une tour sur son dos flottait dans les airs. (p. 42)

La femme du rêve (sa mère) pénètre dans l'espace sacré du temple en y déposant un texte profane, le madrigal, au pied de son ¹⁴amant. Dans Of Woman Born, Adrienne Rich nomme "matrophobie" la peur de la fille d'être comme sa mère, de revivre certains aspects de la personnalité de la mère. L'héroïne de La Vierge Rouge souhaite résoudre sa matrophobie en jurant que sa fille qui est en fait une extension d'elle-même, soit différente de sa mère et de Loulou: "Toi tu seras si opposée à elles deux". (p. 33) Cette dissociation entre

l'héroïne et sa mère est au fond une dissociation d'avec son propre aspect féminin. Elle veut développer sa propre identité et s'allier aux hommes, tout en renforçant son côté féminin. Cependant, elle ne réussit pas à se dissocier complètement de sa mère. Elle est, néanmoins plus proche de sa mère qu'elle ne voudrait l'admettre. En effet, elle pousse la licence aussi loin que sa mère, en cherchant à enfanter hors du mariage. Dans L'Homme et ses symboles, Jung qualifie "d'ombre":

Tout ce que le sujet refuse de reconnaître ou d'admettre et qui, pourtant, s'impose toujours à lui, directement ou indirectement, par exemple les traits de caractère inférieurs ou autres tendances incompatibles." 15

Ainsi l'héroïne trahit-elle les tendances licencieuses refoulées dans son inconscient avant la conception de son projet. Remarquons que, comme nous le verrons, l'héroïne s'identifie par bien des aspects de son caractère également à son père.

La fille d'une mère absente, ou distante, cherche quelquefois un autre modèle féminin à imiter. Cependant, les rapports de l'héroïne avec l'autre femme adulte dans sa vie, sa tante, sont tout aussi négatifs. En effet, cette dernière incarne pour elle toutes les valeurs du milieu conservateur qui voudrait lui dicter comment mener sa vie. Une femme adulte peut chercher à guérir de la relation mère-

filles, non en tentant de la rejeter, mais en cherchant à établir de nouveaux rapports avec elle. Cependant, une fois son père mort, l'héroïne se séparera géographiquement de la maison familiale qui représente le passé qu'elle veut oublier, sans aucune mention de communication future entre elle et sa mère.

2) Identification avec le masculin

Le masculin est une force archétypale, et non un genre. En outre, de même que le féminin, c'est une force créatrice qui vit dans tout homme et toute femme. Cependant, lorsqu'elle est déséquilibrée et n'a aucun rapport avec la vie, elle peut devenir combative, critique, et destructive. Elle exige alors perfection, contrôle. Ayant rejeté son aspect féminin en refusant de s'identifier avec la mère, l'héroïne de La vierge rouge s'identifie momentanément avec le masculin, avec le patriarcat afin de renforcer son côté masculin. Dans Leaving my Father's House, Marion Woodman définit ainsi le terme "patriarcat": "By patriarchy I mean a culture whose driving force is power. Individuals within that culture are driven to seek control over others and themselves in an inhuman desire for perfection."¹⁶

Peu après l'étincelle révélatrice de l'héroïne dans la bibliothèque, elle évoque la culture patriarcale dans laquelle elle a été élevée

Je sortis de mon enfance avec pour bagage une éducation soignée que mes parents m'inculquèrent par le truchement de mes maîtres. Grâce à ce viatique ils arrachèrent mes racines rebelles et me préparèrent avec simplicité à une future mission d'épouse. Au collège on m'enseignait la couture et l'obéissance, j'appris à confectionner des gâteaux au chocolat et à exécuter des dessins au fusain, on agrémentait mon savoir de notions d'arithmétique et d'histoire, on m'initia à la broderie et aux danses folkloriques. Je ne me suis jamais soustraite à la loi. [...] Depuis l'âge de huit ans j'ai joué du piano, à neuf ans je savais par cœur les règles d'éducation du Marquis de Flamel et à dix ans je pouvais écrire en calligraphiant à l'anglaise, rédiger une lettre au préfet ou faire la révérence à une reine. (p. 12)

Ce passage indique que, comme bien d'autres petites filles, l'héroïne a grandi telle une petite princesse qui savait que tant qu'elle faisait plaisir à ses parents, elle était digne d'amour. Elle visait à la perfection. En outre, elle était une enfant obéissante, soumise, effacée.

Bien que notre recherche porte principalement sur la relation des protagonistes avec leur mère, nous nous attarderons un moment sur les rapports de l'héroïne de La vierge rouge avec son père, car l'héroïne doit d'abord affronter le principe du père avant de libérer ses forces créatrices du masculin et être mère. Ainsi, La "petite princesse du père" est l'enfant favorite de son père. L'amour d'un père pour sa petite fille est à la fois une bénédiction et une malédiction. Il est à la fois son sauveur et son geôlier. Du côté positif, le père de l'héroïne, qu'elle nomme son "père bien-aimé" a été simultanément un père et une mère aimante pour elle. Elle chérissait la tendresse

avec laquelle il la conseillait, admirait en lui les vertus qui étaient absentes chez sa mère, c'est-à-dire la bonté, la générosité, l'intelligence, et surtout l'intégrité et la droiture. Il vouait un culte à la parole donnée, à la sincérité et à l'honneur. Elle observe avec tristesse l'accablement de son père face à l'attitude licencieuse de sa mère. C'est lui qui encouragea l'héroïne à la lecture dans sa bibliothèque, d'où, selon lui, elle puiserait de la rigueur. L'héroïne évoque avec nostalgie les longues heures passées à lire auprès de lui. Elle admire également la tendresse toute "maternelle" avec laquelle son père s'attacha à Benjamin, en était fier, et en fit le centre de sa vie. Il est intéressant de remarquer qu'au deuxième chapitre elle se présente comme "la cadette d'un homme intelligent, généreux, compréhensif, droit et bon." (p. 12) Aucune mention de la mère jusqu'au treizième chapitre! L'établissement de rapports positifs entre l'héroïne et son père lui permet de voir le monde à travers ses yeux et de se voir reflétée en lui. Toutefois, si elle associe Loulou et sa mère à l'obscurité des ténèbres et au chaos nocturnes, elle se place, ainsi que son père sous le signe de l'eau, de la clarté diurne et du monde de la transparence. En effet, nous avons vu que si Loulou et sa mère s'associent au monde du mensonge qui évoque obscurité, noirceur, l'héroïne et son père s'associent par contre au domaine de la pureté d'esprit, valeur qui bien qu'abstraite, peut s'associer, selon Chevalier et Gheerbrant à la pureté de l'eau. Citons ce passage où elle souligne l'authenticité

de son père: " Mon père, malgré sa sincérité, sa droiture et sa transparence [...] " (p. 57)

3) Chemin d'épreuves vers la maternité: quête d'alliés masculins

La route qui mènera l'héroïne à la conception est semée d'obstacles tels que le comportement de son père, la préparation à la grossesse, les rêves prémonitoires, les hallucinations, et finalement la douleur. En effet, comme l'a montré Campbell dans The Hero With A
¹⁸
Thousand Faces, une fois que le héros décide de répondre à l'appel de l'aventure, il recherche des alliés sur sa route pour l'aider à surmonter les épreuves initiatiques de son voyage. Rappelons que la dissociation de l'héroïne de La vierge rouge d' avec la femme qui représente la mère est au fond une dissociation d' avec le féminin en elle. Elle cherche à s' allier aux hommes, et à renforcer par là son côté masculin.

A) Confrontation de la figure du Père

Ironiquement, ce père qui avait toujours été son allié, se révèle être le premier obstacle à la réalisation de son projet. En effet, le monde

intérieur de l'héroïne avait été jusque-là renforcé par leur entente. Pleine d'espoir, et sur le point de mettre en oeuvre son projet, elle recherche l'appui de son père qui l'avait toujours épaulée. En outre, il s'était montré libéral à propos de certains aspects de son éducation. Ainsi, il lui avait permis de lire n'importe quel livre de sa bibliothèque. Ce père modèle, à la fois droit, généreux, intelligent et tendre, est en fait un personnage androgyne, dans ce sens qu'il a intégré en lui les forces masculines et féminines. A la grande surprise de l'héroïne, il est scandalisé, attristé par le fait qu'elle ait choisi d'offrir sa virginité pour que s'accomplisse son projet. Son père se métamorphose, il devient alors méconnaissable pour sa fille qui jusque-là l'idéalisait, et par-là permettait à son image intérieure du père de se projeter sur celle réelle de son père. Elle avait besoin d'entendre la voix de son père, son opinion avant de prendre une décision. Cependant, devant la réaction inflexible de son père face à son projet, elle cesse d'idéaliser les aspects positifs de sa personnalité et peut alors voir ses limitations réelles. Dans The Wounded Woman, Linda S. Leonard suggère que la relation père-fille peut être trop positive et peut empêcher cette dernière de faire face à l'image intérieure du père en elle

To redeem the father in themselves, they (the women) need to acknowledge his negative side. They need to experience their father as human and not as an idealized figure in order to internalize the father principle in themselves." 19

L'héroïne de La vierge rouge entreprend le processus de démythification du père, à la suite de la réaction de ce dernier face

à son projet. Lorsqu'elle révèle la nature de son projet à son père, elle se rend compte que cet homme qu'elle admirait pour son intelligence et sa perspicacité agissait comme s'il avait perdu ces facultés. Elle n'arrive pas à lui communiquer le sens profond de son projet. Il lui est surtout difficile d'accepter que sa fille ait grandi. Il voudrait la garder emprisonnée dans la culture patriarcale qu'il lui avait inculquée et ne voit d'autre solution pour elle que de la reléguer à cette institution sacrée du patriarcat : le mariage

Il me glissait dans ses recommandations, puis m'en chassa répétant que je n'étais qu'une jeune fille, à peine sortie de sa coquille et que ces livres, qui prônaient bourdes et menteries, et que je lisais avec une telle avidité et un tel désordre, me troublaient l'esprit par leurs futilités nuisibles. (p. 15)

L' héroïne aurait pu accepter sa destinée de "future épouse" dans cette société traditionnelle avec ses limitations sociales, intellectuelles, et spirituelles. Au début, l'héroïne feint de se conformer aux règles de la société patriarcale, elle se conforme à son persona de jeune fille soumise. Remarquons que dans ce roman le patriarcat est représenté non seulement par son père, mais également par sa tante Sarah et ses voisins qui se préoccupent du qu'en dira-t-on, par Nicolas Trévisan, et par les fonctionnaires de l'Etat Civil qui s'offusqueront qu'elle ait voulu être fille-mère. Cependant, l'héroïne comprend à l'âge de dix-neuf ans ce que certaines femmes prennent

toute une vie à comprendre: elle est tout à fait consciente du fait qu'elle doit libérer sa créativité masculine de celle de son père pour que son ego puisse établir sa propre orientation féminine. Elle dit en effet: "J'en vins à prendre la bonne résolution de me fier à moi-même, ce qui était une pièce indispensable dans l'agencement de mon projet." (p. 16) Dans Leaving My Father's House, Marion Woodman indique avec justesse que pour trouver son identité et accomplir sa propre destinée dans la vie, la femme doit quitter la maison patriarcale et se fier à sa propre créativité

So long as a woman accepts a man's archetypal projection, she is trapped in a male understanding of reality. Identified either with his ideal of spiritual perfection or his ideal of the eve ready cunt, she is cut off from her own dark, erotic earthy shadow in her own body. [...] As a father's daughter, she has served the Great Father collective and functioned without owning her own creativity or instincts. [...] The heroine's task is to break from her unconscious father complex and make her intellect and her spirit her own (sunlight), to break from her unconscious mother complex and make her body and soul her own (moonlight), and ultimately to experience herself as part of a greater reality (starlight). 20

B) Quête de géniteurs

Ainsi donc, en acceptant de prendre le thé avec Nicolas Trévisan, l'héroïne décide-t-elle de favoriser également son projet, elle est plus que jamais déterminée à trouver une issue. Cependant, après avoir affronté l'attitude de son père, elle se heurtera à d'autres obsta-

cles et, en particulier, à l'attitude de géniteurs prospectifs issus du même milieu patriarcal que son père. Tout d'abord, Nicolas Trévisan, cet "automate aristocratique", ne comprend pas le sens de son projet et, le premier, refusera d'être le père de sa future fille. Ses tentatives auprès des candidats successifs, dont le fils du notaire, échouent. En effet, ils s'enfuieront tous choqués par la brutalité de sa franchise. L'héroïne fait le commentaire suivant sur les hommes de la culture patriarcale à laquelle elle doit faire face

Il n'y a plus de coqs de combat, ni de gorges poussiéreuses, ni de voiliers de guerre, ni de ventres conquis, ni d'épaisses racines chaudes, il ne reste plus que des coquefredouilles bredouilles et sans cervelle. (p. 46)

Sa quête de géniteur ne lui apporte qu'échecs et frustrations, jusqu'au jour où Chevalier décide de l'aider. Elle trouve en lui un allié masculin qui, d'abord inconscient de la gravité de son projet, décline l'offre d'être lui-même le père de sa future fille. Cependant, il lui fait rencontrer un géniteur, vil, dépravé, non soumis au contrôle des normes de la culture patriarcale. Il est intéressant de remarquer que ce sont trois personnages en marge de cette culture qui se révéleront les alliés masculins de l'héroïne pendant le long chemin vers la maternité: Chevalier, le géniteur, et Abélard. En choisissant de donner ce nom à son personnage, Arrabal ajoute un élément satirique et

ironique à La vierge rouge. Le dramaturge fait sans doute allusion à la relation amoureuse qui se développe entre Abélard et Vulcasais malgré la vigilance de l'héroïne. 21

C) Tribulations de la grossesse

L'héroïne rapporte également dans la lettre à sa fille les épreuves qu' elle a dû subir pendant la gestation de l'enfant. Tout d'abord, la longue et consciencieuse préparation à laquelle elle s'est livrée: Lectures, interrogations, conditionnement physique. Elle voulait également assurer sa préparation mentale à la venue au monde de son enfant. Pendant la grossesse, l'héroïne fit des rêves prémonitoires qui confirmaient la naissance de sa fille. Cependant, certains tournaient vite en cauchemars et préfiguraient la vie mouvementée de cette dernière. Examinons cet exemple:

Cette nuit-là je rêvai qu'une petite fille se transformait d'abord en sirène puis en nymphe couronnée de longues aiguilles acérées. Elle nageait dans la mer au milieu de requins et de ses seins jaillissaient deux petits jets de liquide blanc qui retombaient sur les vagues. (p. 28)

Ce rêve terrifiant, parmi tant d'autres, évoque la future fille de l'héroïne métamorphosée en sirène, monstre marin qui symbolise le danger pour la navigation, puis en nymphe, créature qui suscite une

vénération mêlée de peur. Finalement, la présence des requins au milieu desquels nage la future fille de l'héroïne préfigurent ceux qui menaceront l'intégrité de sa fille envers la réalisation de l'Oeuvre . En outre, Chevalier lui rapporta une série d'hallucinations violentes qu'il eut la veille de la conception de l'enfant. Toutefois, l'héroïne ne se laissa pas affecter par l'interprétation pessimiste de ces cauchemars. Chevalier se révéla être un allié aux qualités androgynes, tel son père pour l'héroïne. En effet, après la mort de ce dernier, Chevalier joua plusieurs rôles auprès d'elle, tantôt consolateur, tantôt maternel, il avoua être jaloux de la grossesse de l'héroïne. Il s'identifia même à cette dernière et se sentait mère par procuration, touchant son ventre pour capter les signes vitaux de l'enfant, en attendant sa venue avec une foi intense. Par contre, l'héroïne dut affronter son scepticisme envers le corps médical. En effet, elle considérait au début de sa grossesse son gynécologue, et plus tard sa sage-femme, comme des écueils sur son chemin vers l'enfantement. Elle se heurta à la médecine dogmatique de son obstétricien qui lui reprochait à son tour son attitude métaphysique et analytique envers l'accouchement. Elle lui en voulut surtout d'avoir réclamé l'assistance d'une sage-femme, qui à ses yeux, insultait la science par sa présence. Néanmoins, à la naissance de sa fille, l'obstétricien admira tant cette dernière, et la sage-femme prit si grand soin du nouveau-né, qu'elle se rendit compte qu'elle avait eu tort de douter de leur bienveillance et de leurs qualifications. Finalement, bien que son père

désapprouvât sa décision d'avoir un enfant seule, l'héroïne regretta l'absence de son père le jour de l'accouchement

4) *La maternité illusoire*

Ainsi, le long du chemin vers la maternité, l'héroïne a dû lutter contre son conditionnement dans la société patriarcale. Elle s'est identifiée au principe masculin en elle et a su assumer ses responsabilités seule, afin de construire sa vie fondée sur sa propre voix pour sauvegarder son autonomie et de suivre sa destinée. Ayant surmonté les épreuves de la grossesse et de l'accouchement, l'héroïne voit ses efforts couronnés par le succès: Elle a réalisé son vœu de mettre au monde une fille. Nous allons voir que l'héroïne s'apparente à la Vierge Marie et à la Vierge Noire de Montserrat, mais également, les allusions aux phénomènes cosmiques et scientifiques de sa grossesse et de son accouchement, en font une opération alchimique.

A) Identification de l'héroïne au mythe de Marie et à la Vierge Noire

22

Dans Alone Of All Her Sex, Marina Warner examine les différents rôles que Marie a assumés, en tant que vierge, reine des cieux, mère, et intercesseur d'après les dogmes, les légendes, l'art, l'histoire, la littérature. Elle tente de montrer dans son étude que le mythe de Marie est en fait la convergence du code social et de

l'idéal spirituel d'une époque. En ce qui concerne notre analyse du voyage mythique vers la Mère, la discussion de Marie en tant que mère, en tant que madone nous intéresse plus particulièrement. Werner observe tout d'abord que bien que Marie n'ait pas connu les douleurs de l'accouchement, elle est en fait un symbole capital de la maternité.

The Virgin in the Catholic church represents motherhood in its fullness and perfection. Yet, as mother, the Virgin is exempt by special privileges from intercourse, from labour, and the physical process of ordinary childbirth. 23

Dans The Mary Myth, Andrew M. Greely fait écho à M. Warner et souligne également le fait que Marie incarne le symbole de la maternité.

We experience maternity as it is disclosed in the world around us; we then encounter Mary as Madonna, perhaps in a leap of imagination from a specific maternity experience of ours. Human-as-mother calls to mind Mary-as-mother, and Mary illumines human-as-mother. 24

C'est donc principalement de par sa qualité de mère que l'héroïne s'associe à la Vierge Marie. En outre, Marie n'est pas seulement un symbole de maternité. En effet, la virginité n'est pas uniquement un phénomène physique, mais également un concept, une abstraction. Ainsi, dans The Mary Myth, A. Greely, explique qu'à l'origine

la Vierge n'était pas un symbole de "pureté" sexuelle, de répression, mais de renouveau, de transformation, de création

Part of the problem comes from misunderstanding the symbol. It is, as we said in Chapter 4, part of a limit-language paradox, Virgin Mother. It is *not* a symbol of sexual "purity" or repression. At least in its origins and in its high tradition, the Virgin symbol represents renewal, transformation, the beginning of a new creation. Unfortunately for all too many catholics raised in the last fifty years, Mary's virginity speaks not of the transformation of humankind but of measurements of hemlines and necklines, [...] and of a whole range of detailed sexual prohibitions and restrictions. 25

Ainsi, l'héroïne s'identifie psychologiquement, en outre, à Marie qui est également le symbole d'une femme en tant que force transformatrice. Nous avons vu que dès le début, l'héroïne concevait sa fille comme une création extraordinaire qui devait changer le monde et le sauver de son ignorance. De plus, Arrabal présente, non sans une certaine ironie, le désir de concevoir de l'héroïne tel un acte cérébral, asexuel, élevé d'abord à une dimension mystique. Tout d'abord, Arrabal insiste sur le désir de pureté morale de l'héroïne qui se manifeste en premier lieu à travers sa condamnation du comportement licencieux de sa soeur et de sa mère. En outre, trois jours avant la conception de sa fille, elle lut un livre pur, candide, blanc (couleur de la pureté), et innocent qui la régénéra spirituellement et la conduisit à la "béatitude", terme qui symbolise une extase, un bonheur mystique. Par conséquent, lors de la conception de sa fille, l'héroïne renonce au plaisir charnel et considère l'acte

de procréation comme une source de satisfaction cérébrale qui lui permettra de réaliser son projet. Elle avouera, en effet au géniteur:

Je n'ai pas ressenti la moindre satisfaction libidineuse. Mais vous m'avez comblé à un point que vous ne pouvez imaginer. Je vous remercie de tout coeur pour avoir collaboré à ce que mon projet puisse germer. (p. 73)

La lettre ouverte écrite à sa fille contient des éléments qui indiquent que l'héroïne considère sa maternité comme un phénomène mystique. Elle fait de nombreuses références au mysticisme chrétien, telles que : " Tu allais naître pour mener le plus stupéfiant destin pendant ton séjour temporel." (p. 14), "Tu incarnerais l'énergie et la vertu pour annoncer la bonne nouvelle." (p. 22), "J'ai su que tu étais déjà, depuis l'éternité, avant que tu ne sois conçue. [...] Tu as toujours existé, [...] (p. 25.) "Ma fille sera le miel symbolique, la porte du ciel, [...] la rose mystique, [...] (p. 25), "Elle se changeait en verbe incarné." (p. 105), " Tu représentais la vie, la vivante nourriture. " (p. 107), ou encore: " Tout venait de toi, tout retournerait à toi. " (p. 116). En outre, l'héroïne nomme sa fille "l'Illuminée", ce qui n'est pas sans rappeler l'illumination des mystiques tels que Böhme, Swedenborg, et Louis Claude de Saint-Martin qui contribua à répandre l'illumination de Swedenborg en France.

L'héroïne s'identifie non seulement à la Vierge Marie, mais encore à la Vierge Noire de Montserrat. La Vierge noire de Montserrat était plus spécialement vénérée comme la patronne du mariage, de l'union sexuelle, de la grossesse, et de l'accouchement

For while Mary provides a focus for the steeliest asceticism, she is also the ultimate of fertility symbols. The mountain blossoms spontaneously; so did the mother maid. The old significance of the moon and the serpent as divine attribute survives in such sanctuaries as Montserrat, for there she is venerated as a source of fertility and delight. Her intercession with her son is still begged by women who want children or fear the pain of birth, just as it was in the Middle ages, when the cult of the humanity of Jesus and Mary transformed her into a gentle, tender, and ordinary mother caring for her helpless baby. 26

Les femmes qui veulent être mères veulent parfois retrouver la sécurité, l'affection, la tendresse que notre propre mère nous a prodiguées pendant notre enfance. Cependant, l'héroïne de La vierge rouge n'a pas eu de mère aimante. Selon Marion Woodman, l'enfant qui n'a pas été mentalement nourrie par sa mère, une fois femme, sera nourrie par la Vierge Noire qui préconise le renouvellement de la vie, la fertilité de la femme.

The child her mother did not nourish, she will now nourish, not as the pure white biblical Virgin who knew no Joseph, but as the dark Montserrat Virgin who presides over "marriage and sex, pregnancy and childbirth [...] The Black Madonna is nature impregnated by spirit, accepting the human body as the chalice of the spirit. She is the redemption of matter, the intersection of sexuality and spirituality. She is the loving biological tie to the body, fertility, babies. 27

En outre, l'héroïne s'associe à la Vierge Noire, dans le sens que cette dernière illumine son monde et lui permet de briser les barrières de sa connaissance afin de mieux comprendre ses besoins existentiels.

B) Motifs du mythe de la création/ symbolique alchimique du retour vers la Mère

Le désir d'avoir un enfant dans ses bras est parfois tenu pour un fait dû au conditionnement culturel. L'élément primordial de différenciation sexuelle est que les femmes peuvent mettre au monde un enfant, et non les hommes. L'expérience de la maternité est perçue de façon différente par les femmes. En ce qui concerne notre héroïne, il est vrai que toute petite elle avait juré d'avoir un jour une poupée en chair et en os. De plus, ses instincts maternels ont été réveillés pendant la période où Benjamin était sous sa tutelle. Cependant, son projet d'être mère est finalement motivé par le désir de créer. Se référant à son ventre comme à un laboratoire humain, la conception est pour elle un phénomène avant tout scientifique imitant la création cosmique. Son voyage mythique vers la Mère commence par son identification, dès la formation de son projet, avec la Grande Mère cosmique, source de vie, principe primordial du féminin. Dans The Mary Myth A. Greely rapporte une description des Indiens Kagaba qui exprime particulièrement bien la vitalité féminine de la Déesse Mère réminiscente de la Vierge Noire de Montserrat et à laquelle s'identifie notre héroïne

The Mother of Songs, the mother of our whole seed, bore us in the beginning. She is the mother of all races of men and the

The Mother of Songs, the mother of our whole seed, bore us in the beginning. She is the mother of all races of men and the mother of all tribes. She is the mother of the thunder, the mother of trees, of all kinds of things. [...] She is the mother of the grain and the mother of all things. [...] She is the mother of the rain, the only one we have. 28

En outre, dans The Forge and the Crucible, Mircea Eliade cite quelques parallèles entre la cosmogonie, la conception, et l'accouchement qui renforcent l'homologie entre l'homme et l'univers

As was to be expected, the most transparent sexual and gynaecological symbolism is to be found in the images concerned with the Earth-Mother. [...] The formation of the embryo and childbirth repeat the primeval fact of the birth of humanity, looked upon as an emergence from the deepest chthonian cavern-matrix." 29

L'héroïne s'identifie à la Déesse Mère tout d'abord en planifiant de concevoir sa fille dans l'obscurité, à l'imitation de la Nature qui se reproduit la nuit, dramatisant la Nuit Cosmique, sous la lumière de l'astre nocturne, la lune, symbole de fécondité et de chasteté. De même pendant la grossesse elle se réfère à sa future enfant en termes qui soulignent la fécondité dans la Nature qu'elle désigne à plusieurs reprises "notre mère à tous." Ainsi, elle écrit: " Je sentais que tu montais en graine dans mon ventre." (p. 82) Elle avoua, nous le rap-

pelons, que pendant l'acte sexuel qui mena à la conception de sa fille, elle sentit son projet "germer" en elle. En outre, elle compare souvent sa fille à un arbre réminiscent de l'arbre de vie et de l'arbre de la science du bien et du mal de la Bible: "Comme je sus tardivement, mais jusqu' à la racine, quels étaient ton tronc, tes branches et tes fruits." (p. 75) La semence, la graine sont des motifs cosmogoniques primordiaux . L' association de la fille à l'arbre se retrouve plus loin, lorsque l'héroïne affirme que sa fille vivrait à l'ombre de l'arbre de la vie, autre association entre cette dernière et la Croix. On pourrait voir dans cette analogie une parodie. En effet, Dans le dictionnaire des symboles, Chevalier et Gheerbrant suggère que l'association de

Ce symbole d'immortalité et de la manifestation divine se retrouve dans les traditions chrétiennes. Car il y a analogie et même reconduction du symbole entre la première alliance, l'arbre de la Genèse, et l'arbre de la croix, ou arbre de la Nouvelle Alliance qui régénère l'homme. [...] A la limite c'est le Christ lui-même qui, par métonymie, devient l'arbre du monde, axe du monde, échelle. 30

31

Dans An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, J. C. Cooper explique également que l'arbre de vie est avant tout un symbole de régénération, de retour à la perfection primordiale car il transcende le bien et le mal. De même, l'arbre de la science du bien et du mal est un symbole de dualité associé au premier homme et à sa chute

hors du paradis terrestre, et aux phases lunaires de la régénération, de la mort et de la vie. En outre, l'héroïne identifie l'enfantement à un des symboles de la Grande Mère: l'eau. Elle rêva, en effet, que sa fille devançait le jaillissement des sources originelles de la terre. Elle se réfère ici à l'accouchement qui, selon Greely, est une expérience intimement liée à la religion dans de nombreuses cultures. Dans le contexte religieux, il suggère, qu'en générale, les psychanalystes sont persuadés que dans le symbolisme des rêves, l'eau représente la matrice maternelle, source de vie

[...] the fertile womb of the mother is linked with both the container, the vessel, and with life-giving waters. In almost all the religions the world knows that out of water comes life, out of mother comes life. In the world religions and in the human unconscious, then, water, mother, vessel, earth all converge to represent one life-containing, life-bestowing symbolism. 32

Examinons à présent les motifs du mythe de la création qui se rapporte à l'alchimie, et le travail de Vulcasais dans le four du sous-sol. Nous avons brièvement mentionné dans l'introduction de ce chapitre que les quatre étapes de l'opération alchimique visent à créer la Pierre philosophale qui, selon Eliade, entre autres, permettrait à l'alchimiste de conquérir immortalité et liberté absolue. En outre, la Pierre Philosophale était censée opérer la transmutation en or et, par-là, donner la liberté de changer le monde, de le "sauver".

But if we bear in mind that the goal of the alchemist was the Elixir Vitae and the Philosopher's Stone, that is, the conquest of immortality and absolute freedom (possession of the Stone permitted, among other things, transmutation into gold and hence the freedom to change the world, to "save" it) [...] 33

La naissance de la fille de l'héroïne est elle-même de nature alchimique. Conçue par les opérations des quatre éléments fondus ensemble, elle est, en fait, la Pierre Philosophale qui devait permettre à sa mère de mener à bien *l' Oeuvre*, et par là, de changer le monde. L'héroïne nomme, par conséquent, sa fille Vulcassaïs d' après le dieu romain du feu, de la métallurgie et des inventeurs. Accomplissant sa mission, cette dernière travaille longuement avec sa mère à opérer des transmutations métallurgiques dont elle ne devait révéler le secret. En fait, ces techniques chimiques mettaient en oeuvre, comme nous l'avons brièvement mentionné dans l'introduction, une alchimie spirituelle. Dans The Forge and the Crucible, Mircea Eliade observe que pour Jung l'alchimie a, à la fois, un but cosmique et spirituel. Elle vise en effet, à sauver l'âme humaine et le cosmos, prolongeant le Christianisme qui a pour but de ne sauver que l'être humain

Alchemy represents the projection of a drama, at once cosmic

and spiritual, in laboratory terms. The aim of the *opus magnum* was at once the freeing of the human soul and the healing of the cosmos. In this sense alchemy is a continuation of Christianity. In the eyes of the alchemist, observes Jung, Christianity saved man but not nature. It is the alchemist dream to bring health to the world in its totality; the Philosopher's Stone is conceived as the *Filius Macrocosmi* who heals the world, whereas, according to the alchemists, Christ is the Saviour of the Microcosm, that is, of man only. The ultimate goal of the *Opus* is Cosmic Salvation; for that reason, the *Lapis Philosophorum* is identified with Christ. 34

Jung explique également que la quête de la pierre Philosophale vise en fait à une libération psychique du Moi de la Matière

In Jung's view, what the alchemist called "Matter" was in reality the Self. The "soul of the world". The "*anima mundi*", identified by the alchemist with "spiritus mercurius" was imprisoned in "Matter". For that reason, the alchemists believed in the reality of "Matter" which was, in effect, their own psychic self. The aim of the *opus* was to free this "Matter", to "save" it, in short, to obtain the Philosopher's Stone, that is, the "glorious body", the "corpus glorificationis" 35

Par conséquent, selon Jung, l'alchimie, avec son symbolisme et ses opérations, est une projection d'archétypes et de processus de l'Inconscient collectif sur la Matière. L'Oeuvre alchimique mène à l'intégration psychique que Jung désigne " processus d'individuation" (suprême idéal de tout être humain), c'est-à-dire la découverte et la possession de son propre Moi. La Pierre Philosophale serait donc

l'acquisition du Moi. Eliade souligne également l'aspect spirituel de l'Alchimie:" The alchemist takes up and perfects the work of Nature, while at the same time working to "make" himself.³⁶ En effet, Arrabal insiste sur le fait que Vulcassaïs cherchait à isoler du four le feu intérieur, et lorsqu'elle réalisait l'alliage du fer au soufre et au mercure, l'enfant cherchait la lumière céleste. Elle accomplissait ainsi en secret l'Oeuvre, en produisant l'union, l'intégration, la fusion de l'univers. Mircea Eliade observe que la réduction du magma à la matière première au début de l'opération alchimique peut s'interpréter comme une regression au stade pré-natal, à un *regressus ad uterum*:: " The alchemical reduction to the *prima materia* may be interpreted in great variety of ways: notably it may be equated with a regression to the pre-natal state, a *regressus ad uterum*." Eliade cite également plusieurs auteurs qui soulignent le symbolisme du retour vers la Mère à travers les transmutations alchimiques. Gray observe, en effet:" The whole world, must enter into its mother, which is the *prima materia*, the *massa confusa*, the *abyssus*, in order to achieve eternity.³⁷ Il mentionne, en outre l'oeuvre de Georg von Welling *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* (1735) et cite:" For I cannot otherwise reach the Kingdom of Heaven unless I am born a second time. Therefore I desire to return to the mother's womb, that I may be regenerated, and this I will do right soon."³⁸

Eliade insiste sur le fait qu'il est évident que la "Mère" symbolise dans ce contexte la Nature dans son état primordial, la *prima materia* des alchimistes, et le retour vers la Mère traduit selon lui une expérience spirituelle qui correspond à une projection hors du Temps, autrement dit, à une réintégration dans une situation primale.

Le premier stage de l' *opus alchimique*, le *nigredo*, le noir, symbolise une mort spirituelle, une mort initiatique. Eliade observe dans The Forge and the Crucible que la dissolution ou la réintégration du chaos est une opération qui a deux significations interdépendantes: l'une cosmologique et l'autre initiatique. Toutefois, toute mort est une réintégration de la nuit cosmique et du chaos pré-cosmologique aussi bien qu' au *regressus ad uterum*. L' alchimiste devait donc se transformer en la Pierre Philosophale par une mort spirituelle initiatique. Eliade cite, par conséquent, ces mots de Dorn: "Transform yourself from dead stones into living philosophic stones." Le ³⁹ deuxième stage de l'opération alchimique, *l'albedo*, est la première transmutation hermétique à travers laquelle, l'alchimiste reçoit une nouvelle âme, régénérée, mais également un nouveau corps. Eliade explique, en effet

The *albedo*, probably correspond, on the spiritual plane, to a resurrection expressed by the assumption of certain states of consciousness inaccessible to the uninitiated. [...] The two subsequent stages, the *cinitritas* and the *rubedo*,

which are the consummation of the alchemical operation and culminate in the Philosopher's Stone, further develop and fortify this new initiatic consciousness. 40

Eliade observe également que même les outils employés par le forgeron ont une connotation sexuelle et c'est de là que vient la comparaison gynécologique entre la mine et la matrice maternelle

In direct relation with this sexual symbolism we must recall the multiple images relating to the belly of the earth-the mine compared to the uterus and ores to embryos, all of which are images conferring an obstetric and gynaecological significance upon the rituals associated with mines and metallurgy. 41

Les mines, et les caves jouent donc un rôle rituel. Lorsque Vulcasais, qui est née pour tout enflammer, travaille au four, elle perpétue un motif du mythe de la création, car la production rituelle du feu reproduit en fait la naissance du monde. Epousant le rôle de l'alchimiste, elle collabore à l'oeuvre de la Nature et la perfectionne. Eliade ajoute, en effet

The artisan takes the place of the Earth Mother and it is his task to accelerate and perfect the growth of the ore. The furnaces, are, as it were, a new matrix, an artificial uterus where the ores completes its gestation. 42

Selon Albert Dauzat, Jean Dubois, et Henri Mitterand le mot forge vient du latin *fabrica*, atelier, lieu où l'on travaille le feu, fourneau.⁴³ Remarquons que le nom *fabrica* est de la même racine que le verbe *fabricare* qui selon de Henri Goelzer peut signifier inventer, créer. Par extension le forgeron, *faber* signifie, par conséquent, celui qui invente, celui qui crée avec les matières dures. Le forgeron, selon Eliade, est plus précisément l'architecte et l'artisan des dieux. Il rappelle le rapprochement étymologique entre "poète" et le mot grec *poietaes* signifiant "créateur", "fabricateur", ainsi que la ressemblance sémantique entre "artisan" et "artiste". L'héroïne évoque les longs moments que Vulcasais passe devant le four du sous-sol de leur hôtel parisien. Apprentie-forgeron, elle apprendra à contrôler avec le feu le passage de la matière d'un état à un autre. En tant que forgeron son métier consiste à reproduire ce qui est dans la Nature, ou à fabriquer quelque chose qui n'existe pas encore dans la Nature. Elle se transforme peu à peu en un démiurge qui a le pouvoir de créer un monde nouveau. La mère de Vulcasais voulait donc, à travers la puissance créatrice de sa fille, réaliser l'Oeuvre, c'est-à-dire une civilisation nouvelle d'où serait bannie l'ignorance, et qui aurait pour principes directeurs, la bonté et la Nature. Le fait que Vulcasais cherchait à extraire le feu de la matière dans le but de sauver l'humanité de son ignorance, évoque le mythe de Prométhée qui déroba le feu et l'apporta aux hommes,

leur enseigna de nombreuses techniques, telle que la métallurgie. En effet, l'héroïne considère que sa fille était née pour tout enflammer, ou encore elle l'imaginait comme une flamme surnaturelle. Elle était convaincue qu'elle bannirait le chaos des civilisations barbares et qu'elle réaliserait la fusion entre un esprit vaste et une intelligence logique. Finalement, elle était persuadée que son enfant serait le miroir de l'humanité.

5) Prise de conscience de l'aridité spirituelle: préfiguration de la mort

L'héroïne envisage son rôle de mère exclusivement en tant qu'éducatrice. En effet, la formation qu'elle inculque à sa fille vise principalement à la réalisation de l'Oeuvre. Ayant établi que le bagage intellectuel était essentiel à ce but, elle choisit avec soin des professeurs affranchis des préjugés contemporains et aptes à lui donner un savoir encyclopédique. Cependant, elle supervise ces derniers et participe activement à l'éducation morale et scientifique de son enfant. Elle lui apprend plus particulièrement à dégager la vérité de l'erreur et surveille son travail au four au sous-sol. Elle observe de près le travail de sa fille et tire des conclusions sur ses progrès. Ses observations préliminaires lui donnent à penser que la formation de Vulcasais est une réussite. Ainsi, après la première transmutation chimique elle croit mener sa fille sur le bon chemin. En outre, après l'avoir regardée travailler avec sagesse, elle en

conclut qu'elle est bonne et charitable. De plus, le fait que son enfant l'écoute attentivement est un signe qu'elle comprend parfaitement le projet.

Cependant, absorbée par les progrès de sa fille vers la réalisation de l'Oeuvre, ne voyant dans son entourage que des ennemis à sa cause, elle ne tint pas compte de leurs conseils. Les premières critiques sont venues de Chevalier qui lui reprocha de dérober à Vulcasaïs son enfance, de la surmener. C'est également lui qui lui fit remarquer qu'elle avait fait de l'éducation de sa fille une monomanie et n'avait jamais vu sa fille ni pleurer ni rire, ce qui était anormal. De même, lorsque les professeurs montrent le moindre signe de curiosité envers elle, elle devient paranoïaque et craint que le monde scolaire ne tente de violer le secret du projet, de dissoudre l'union entre elle et sa fille, et de rompre leur cohésion. Elle aura la même réaction lorsque Benjamin et Abélard lui conseilleront de laisser les professeurs enquêter sur Vulcasaïs, ou de lui permettre de prolonger ses études en Angleterre.

6) Descente en enfer

Après avoir atteint son premier but, c'est-à-dire, la maternité, l'héroïne doit alors veiller à ce que sa fille accomplisse sa mission. Pour cela, elle doit subir une nouvelle série d'épreuves qui exigeront

encore, détermination, courage, et sacrifices. Cependant, au moment où elle pensait être sortie du labyrinthe, elle commence une lente descente en enfer. En effet, la découverte du carnet secret de Vulcaïs intitulé justement *Enfer* lui révélera l'échec progressif de son projet. Apparemment, sa fille avait intériorisé le sens de sa mission. En sa présence, Vulcanais épousait ses raisonnements et promettait d'être obéissante. Cependant, telle une mater dolorosa, elle découvre avec chagrin que cette enfant studieuse, obéissante, dédiée à l'Oeuvre, avait un alter ego diabolique, qui écrivait des phrases violentes, insolentes, inspirées par une seconde nature pathologique, énigmatique. Elle comprit que sa fille souffrait d'un conflit intérieur qui provenait de la dissociation de son corps et de son esprit. Alors qu'au début de l'Oeuvre, il y avait fusion entre ses actes et ses pensées, son esprit se révolte contre le travail au four, son corps continue, en automate, à fondre les métaux. Chevalier prédit l'échec de leur projet, l'héroïne ne tint pourtant pas compte de son avertissement: "Vous allez vous brûler les doigts toutes les deux, et roussir vos illusions." (p. 139) Résolue, elle ne peut se résigner à abandonner l'Oeuvre, elle continua à guider sa fille, refusant de modifier le rythme de leur programme de travail. Bien que consciente de l'alter ego destructif de sa fille, mais encouragée par son attitude positive au travail, l'héroïne continue à croire à la possibilité de la réalisation de l'Oeuvre. Au moment où le projet promettait le plus de succès, elle est assaillie de doutes. En effet, elle

observait la dégradation de la qualité du travail de sa fille, et, par conséquent, la désintégration progressive de l'Oeuvre. L'habileté, la prudence, et la profondeur des vertus de cette dernière s'amointrisaient. Elle pensa alors que Vulcasais était inconsciente du fait qu'elle détruisait le projet. Cependant, elle croyait encore que la bonté la ferait revenir à la réalisation de l'Oeuvre. L'héroïne et sa fille s'enfermèrent dans leur hôtel parisien, non seulement pour fuir les curieux, mais parce que la mère comprenait la valeur sacrée, magique de ce sous-sol. Cet antre propice à la création alchimique où Vulcanaïs pouvait atteindre l'équilibre, évoque cet autre lieu de fusion, d'intégration, d'unification totale qu'est la matrice. L'héroïne rêva, en effet, que hors de ce sous-sol embryonnaire, où tout est sécurité, paix, Vulcasais se perdait dans un labyrinthe, dépourvue du fil d'Ariane. C'est pour cela qu'elle refusera de la laisser partir en Angleterre avec Abélard

Ta formation, Abélard le savait fort bien, tu ne pouvais la poursuivre que dans notre hôtel particulier. Science, sagesse, prudence, expérience et connaissance affluaient vers toi par osmose lorsque tu te livrais à ton labeur dans notre sous-sol. (p. 209)

Comme toute jeune fille, Vulcasais a besoin d'être nourrie et soutenue par sa mère. Elle doit en outre se sentir proche d'elle,

physiquement et affectivement. Il semble qu'il se soit créé un lien entre elle et sa mère causé par leur complicité de travail au four et le secret de leur mission. Cependant, l'héroïne s'est occupée exclusivement de nourrir sa fille intellectuellement, et ne s'est pas souciée de créer des liens affectifs avec elle. D'ailleurs, Abélard avoue ne l'avoir jamais vue embrasser Vulcasais. L'héroïne ne vivait que pour la réalisation de son projet. Elle s'est comportée d'une manière égoïste envers sa fille. Elle a sacrifié l'enfance de cette dernière pour le gain de sa cause, de sa mission, et en a fait un monstre. Elle était prête également à donner sa vie pour que sa fille réalise l'Oeuvre. Toutefois, au moment où elle apprend que son enfant se révoltait contre son destin et qu'elle avait décidé de partir en Angleterre avec Abélard, elle comprit enfin que l'idéal qu'elle voulait atteindre était impossible, car même l'éducation ne pouvait enrayer les effets de l'hérédité. Elle se rendit compte au même moment qu'elle avait échoué également en tant que mère.

Elle a échoué dans son rôle de mère parce qu'outre les liens affectifs et l'intimité avec sa mère, l'adolescente désire également son autonomie et la séparation d'avec sa mère. L'héroïne n'a pas su soutenir Vulcasais lorsqu'elle était en âge de prendre ses propres décisions, de faire ses propres erreurs et d'avoir ses propres triomphes. L'héroïne qui voulait à tout prix ne pas être comme sa mère, ne peut à son tour respecter le désir de sa fille d'être différente

d'elle, de former une personnalité individuelle. Le lien créé entre les deux femmes lors du travail au four était si fort qu'il entrava le développement de l'autonomie de Vulcasais. Dans In Her Image, Katie Carlson décrit le schéma typique de la relation d'une mère étroitement liée à sa fille

The binding mother who is unable to let her daughter separate may give either or both of two messages: " You must be like me "or" you must be my extension: In the first instance, the daughter is not expected to develop beyond the parameters of the mother's life. [...] There is no support to move outside the maternal compound, to have different preferences or to make different decisions. [...] In response, the daughter may give in to hold her connection with the mother, rebel and break off with her, or inventively lead a "double life". 44

7) *Désir urgent de se rattacher au féminin*

Il est important, toutefois pour l'héroïne de ne pas blâmer les autres de ses déboires, mais d'examiner leurs causes, d'assumer la responsabilité de la guérison de son chagrin, et de s'accepter soi-même. La vierge rouge, présente la version extrême d'une mère étroitement liée à sa fille, c'est-à-dire d'une fille qui s'identifie à sa mère. Comme l'explique plus loin Kathie Carlson, au lieu de se lier avec sa fille, ce type de mère souhaite avoir un enfant qui soit un prolongement d'elle-même, afin de vivre la vie qu'elle aurait voulu vivre. Carlson cite ce beau poème de Anne Sexton à sa fille, qui exprime également les sentiments de l'héroïne de La vierge rouge

I remember we named you Joyce
 So we could call you Joy.
 You came like an awkward guest
 that first time, all wrapped and moist
 and strange at my heavy breast.
 I needed you, I didn't want a boy,
 only a girl, small milky mouse
 of a girl, already loud in the house
 of herself. We named you Joy.
 I, who was never quite sure
 about being a girl, needed another
 life, "another image to remind me".
 And this way my worst guilt; you could not cure
 nor soothe it. "I made you to find me". 44

Au moment où l' héroïne décide d'avoir un enfant, elle écrit:

Bien avant ta naissance j'eus le pressentiment que
 tu serais une fille. Je me sentis en proie à une fer-
 veur et à une exaltation si étranges! Je perçus et
 devinai que tu serais tout ce que moi je ne pourrais
 plus être. (p. 15)

Nous sommes donc en présence du dédoublement de la mère en
 sa fille qui est comme la projection d'un aspect de la mère qui n'a pas
 encore évolué. La psyché de cet enfant est, par conséquent, une
 psyché qui n'a jamais évolué. Vulcasais reste un idéal de la Mère
 qui échoue car son enfant n'a jamais vraiment vécu et demeure une

idée jusqu'à sa mort. Lorsque Vulcasais annonce son départ pour l'Angleterre, elle comprend alors qu'elle ne pourra plus réaliser ses aspirations, l'Oeuvre, par sa fille, et qu'elle a échoué en tant que mère. Elle tente une dernière fois de la garder encore prisonnière dans leur sous-sol, sorte d'enceinte maternelle hors de l'influence néfaste du monde. Son entourage essaie en vain de l'avertir du danger d'être une mère dominatrice. Ainsi Abélard lui reprocha-t-il de gouverner complètement la vie de Vulcasais: "Je vous assure que vous allez épuiser la patience de votre fille." (p. 223) Et plus loin: "Un beau matin votre fille se lèvera et vous dira: *Ça suffit maintenant, je veux vivre ma vie par moi-même et hors de ton contrôle. Croyez-moi, je vous le dis pour votre bien.*" (p. 224)

Benjamin blâma également son comportement: "Vous allez finir par la lasser avec votre mégalomanie et votre obsession de la dominer. Vous ne la laissez pas respirer." (p. 223) Ce dernier lui reprochera également de laisser sa fille se morfondre dans un coin par "pure jalousie de mère abusive" et de l'étouffer entre quatre murs. Il ajoute que si elle ne lui laisse pas vivre sa vie, elle commettra un crime contre la science. Elle se rend compte qu' Abélard ignorait que Vulcasais était née pour une mission et ne pouvait pas comprendre que son entente avec sa fille était la condition sine qua non de leur harmonie. Elle rêve encore au bonheur qu'elles auraient connu si elles avaient pu vivre toujours ensemble. Elle voit avec désespoir comment les professeurs et les scientifiques voulaient transformer

sa fille en un autre être plus savant encore. Selon elle, si Vulcasais abandonnait le projet pour les suivre, elle perdrait son énergie vitale, son indépendance, son pouvoir et sa liberté. Elle souffrit beaucoup pendant cette période, et pensa à se suicider la première fois que sa fille lui fit front. Sa peine redoubla lorsqu'elle apprit qu'elle voulait partir en Angleterre avec Abélard. Elle ne pouvait accepter qu'elle aille vivre en concubinage avec un homme.

Vulcasais mena jusque-là une "double vie" comme il est souvent le cas chez les jeunes filles qui ne sont qu'un simple prolongement de leur mère. Vulcasais se révoltait en secret, dans son carnet, contre son sort, mais semblait s'identifier aux aspirations de sa mère. Néanmoins, au seuil de l'adolescence et au contact de ses amis Chevalier, Abébard et de Benjamin, elle est prête à réclamer son indépendance, à se séparer du giron maternel: " Ce sont les derniers jours que nous passons ensemble, maman. Je pars, je vais voyager et vivre ma vie librement" (p. 229) En réponse, sa mère se comporte avec les caractéristiques négatives de la mère, c'est-à-dire dominatrice, possessive, refusant la séparation, elle ne peut supporter le désir d'autonomie de sa fille. Face à ces éléments négatifs de sa mère, Vulcasais ressent de l'angoisse, car elle voit ce lien comme un attachement dangereux, désintégrant et néfaste à son désir d'individualisation. La fille de l'héroïne identifie alors le maternel à une notion terrifiante, à la dissolution du moi. Faisant preuve de maturité Vulcasais rassure sa mère, et lui montre qu'elle ne

s'exposerait à aucun danger en partant. Elle confie son besoin d'indépendance et de séparation à sa mère, et lui reproche son attitude possessive et dominatrice:" Tu dois savoir que les enfants ne sont pas la propriété des parents." (p. 231) Elle ajoute, en outre:" Je te suis reconnaissante, maman, de ce que tu as fait pour moi, mais je ne peux être toute ma vie une poupée sans volonté entre tes mains." (pp. 231-232) Elle annonce à sa mère son désir d'avoir ses propres opinions, et d'être libre. En réponse, l'héroïne réagit, comme d'autres mères dominatrices chez Arrabal, telle que Françoise dans Les deux bourreaux, elle fait son auto-louange et passe en revue la liste de ses bienfaits et de ses sacrifices envers son enfant. Le comble fut atteint lorsque Vulcasais lui annonça qu'elle rompait tous ses liens avec elle, car dans la vie il y avait des choses plus passionnantes que de travailler toutes les nuits enfermée avec elle dans le sous-sol près d'un four. En outre, elle avait d'autres soucis. L'héroïne voit là impudence, égarements et blasphèmes. Les échecs dépassent la protagoniste. En effet, l'un des défis les plus difficiles du voyage de l'héroïne est l'expérience de la tristesse qu'elle éprouve face à sa séparation d'avec son côté féminin, c'est-à-dire la permission qu'elle se donne de nommer et de lamenter cette perte et de continuer sa vie. Lorsqu'une femme est dans cet état de tristesse et de désespoir, elle a besoin du soutien d'une figure féminine positive, que ce soit

une mère ou une soeur, que ce soit un homme ou une femme qui la comprenne et la protège alors qu'elle lui confie sa peine. L'héroïne ne trouve aucune alliée sur qui se reposer et doit donc faire face seule à sa situation.

8) *Rattachement à la mère*

Il arrive souvent que les femmes qui ont fait l'expérience de relations négatives avec leurs mères tentent d'en guérir grâce à la quête de la mère dans la Nature, la création artistique, les rêves, ou encore des liens positifs avec une autre figure féminine positive. Il est clair que l'héroïne n'initie aucune tentative de transformer ses relations négatives avec sa mère, elle ne peut accepter la séparation d'avec sa fille. Elle est décidée à sauver sa fille de l'abîme dans lequel elle allait se précipiter. En effet, selon l'héroïne, seul le travail à l'Oeuvre offrait une possibilité de salut à Vulcasais. Tout autre chemin la mènerait à la perte. Elle avoue alors son échec, car elle se sent incapable à ce point de vivre dans la maison maternelle et de continuer le projet. Alors au lieu de vivre dans la honte, Vulcasais exigea de sa mère le salut, la délivrance que seule la mort pouvait lui apporter. Sa mère tenta de la faire changer d'avis pour travailler au four où elle trouverait la paix. Pourtant, intransigeante, Vulcasais encouragea l'héroïne à accomplir l'acte le plus courageux de sa vie, en la tuant. Le sacrifice de Vulcasais représente un motif de régénération. Bien plus que la mort de l'Oeuvre, l'héroïne voit dans ce geste un acte de rédemption, et voit sa fille renaître en paix. La

phrase inscrite dans le carnet secret de Vulcasaïs confirme le sens de son sacrifice: " Toi tu courras dans le soleil et moi je marcherai sous la terre." (p.256) La mort initiatique de Vulcasaïs donne un sens à sa mort prématurée. Leur union, leur fusion reste intacte au delà de la mort.

La vierge rouge est l'une des oeuvres les plus intrigantes d' Arrabal. Nous y retrouvons la figure archétypale de la mère dominatrice qui occupe une place importante dans les oeuvres de l'écrivain. Cependant, l'héroïne de ce roman est avant tout un personnage féministe et porté aux extrêmes. En effet, elle a le courage de rompre le cycle de destruction entrepris par les femmes de sa famille et de mener son voyage mythique vers la Mère pour se trouver, se créer à travers la maternité, seule. A travers elle, Arrabal élève un événement commun chez les femmes, l'accouchement, à un acte à la fois mystique, mythique, et alchimique. L'expression hyperbolique de la maternité et les analogies mystiques qui parcourent La vierge rouge sont peut-être une mise en garde imperceptible contre l'idéalisation, la mégalomanie qui ne peut mener qu'à l'échec, à la destruction. L'héroïne a créé un monstre qui ne pouvait s'adapter à une vie "normale", et dont la révolte ne pouvait qu' éclater à la fin du roman, et elle a échoué dans son rôle de mère. Cependant, il y a une victoire, et c'est celle de l'intégrité. L'héroïne et sa fille vont jusqu'au bout de leur entreprise. Bien que Vulcasaïs eût des moments d'hésitation, elle est restée fidèle à sa mission et préfère se sacrifier plutôt que de la trahir. Le roman se termine sur un message

optimiste. Vulcassaïns continuera à illuminer l'héroïne de sa flamme immortelle, alors qu'elle-même, telle Perséphone, Reine de l'Enfer, continuera à marcher sous la terre. Chaque génération pense que la suivante pourra se renouveler, du moins en a l'espoir. Prométhée qui a donné de l'espoir à l'être humain le dit , en effet, dans la pièce d'Eschyle Prométhé enchaîné:" Qu'est-ce qui est resté dans la boîte de Pandore qui contenait tous les maux? Une chose: "l'Espoir".

Notes

- 1
The Feminist Companion to Mythology, Carolyne Larrington
(New York: Harper and Collins, 1992) p. 87.
- 2
Dictionnaire des Symboles, Jean Chevalier et Alain
Gheerbrant (Paris: Editions Laffont S.A. et Editions Jupiter, 1982) p.
437.
- 3
Propos recueillis lors de la Conférence de Fernando Arrabal à
la Maison française de New York University, (New York, May, 1995)
- 4
The Forge and the Crucible, Mircea Eliade, Translated from
the French by Stephen Corrin (Chicago and London: The University of
Chicago Press, 1978) p. 223.
- 5
Propos recueillis lors de la Conférence de Fernando Arrabal à
la Maison française de New York University, (New York, May 1995)
- 6
The Power of Myth, Joseph Campbell (New York: Doubleday,
1988) p. 125
- 7
Ibid., p. 125.
- 8
The Heroine's Journey, Maureen Murdock (Boston and New
york: Shambala Publications , 1990)
- 9
Ibid., p. 5.
- 10
Ibid., p. 17.
- 11
Women in Therapy, Harriet G. Lerner (New York: Harper &
Row, 1988) p. 17.

- 12
In Her Image: The Unhealed daughter's Search For Her Mother, Kathie Carlson (Boston and London, Shambala Publications) 1990
- 13
Dictionnaire des Symboles, Op. Cit., p. 437.
- 14
Of Woman Born, Adrienne Rich (New York: W. W. Norton and Co. , 1978) p. 235.
- 15
Man and his symbols, Carl Jung and M. L. Von Franz (New York, Dell Publishing, 1968) p. 168.
- 16
Leaving My Father's House, Marion Woodman (Boston and London: Shambala Publications, 1992) p. 10.
- 17
The Hero With A Thousand Faces, Op. Cit.,
- 18
The Wounded Woman: Healing the father-daughter relationship, Linda S. Leonard (Athens, Ohio: Swallow Press Books, 1982) p. 166.
- 19
Leaving My Father's House, Op. Cit., pp. 26-27.
- 20
 Abélard, philosophe et thélogien français, chanoine de Notre-Dame de Paris, au X ième siècle, donna des cours particuliers à Héloïse qu'il séduisit et épousa en secret. L'oncle d'Héloïse le fit émasculer. Abélard se retira à l'abbaye de Saint-Denis, tandis qu' Héloïse prit le voile à Argenteuil.
- 21
Alone Of All Her Sex, Marina Warner (New York: Vintage Books, 1983)
- 22
 Ibid., p. 192.

- 23
The Mary Myth, Andrew M. Greely (New York: Seabury Press, 1977) p. 107.
- 24
Alone of All Her Sex, Op. Cit., p. 68
- 25
The Mary Myth, Op. Cit., p. 133.
- 26
The Pregnant Virgin, Marion Woodman (Toronto: Inner City Books, 1985) p. 122.
- 27
The Mary Myth, Op. Cit., p. 111.
- 28
The Forge And the Crucible, Op. Cit., p. 40.
- 29
Dictionnaire Des Symboles, Op., Cit., p. 64.
- 30
The Mary Myth, Op. Cit., p. 110.
- 31
An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, J. C. Cooper (London: Thames and Hudson Ltd, 1978) p. 176.
- 32
The Forge And The Crucible, Op. Cit., p. 224
- 33
Ibid., p. 225.
- 34
Ibid, p.p 225-226

35
Ibid., p. 47.

36
Ibid., p. 154.

37
Ibid., p. 155.

38
Ibid., p. 158.

39
Ibid., p., 162.

40
Ibid, p. 33.

41
Ibid., p. 57.

42
Nouveau dictionnaire étymologique, Albert Dauzat, Jean
Dubois, Henri Mitterand (Paris: Larousse, 1964)

43
In Her Image, Op. Cit., p. 25.

44
Ibid., p. 27.

Chapitre 8

CONCLUSION

Nous avons essayé de déterminer la nature du voyage mythique vers la mère dans Siegfried de Giraudoux, L'Homme aux valises et Voyage chez les morts de Ionesco, Les deux bourreaux, L'architecte et l'empereur d'Assyrie, et La vierge rouge d'Arrabal. Nous pensons avoir montré à travers une approche psychocritique, et plus particulièrement à la lumière des théories jungiennes que le désir de retour vers la mère est l'expression d'un drame intérieur humain. En effet, face à la détérioration des valeurs traditionnelles et au matérialisme de la société moderne, les protagonistes de ces ouvrages se sentent désorientés. Comme nous l'avons souligné, la crise d'identité se traduit, chez Giraudoux, Ionesco, et Arrabal, par le déchirement psychique, la solitude, et la désintégration physique et morale des personnages qui se réduisent pour la plupart à des caricatures. De plus, à mesure qu'ils tentent d'échapper à leur condition et de s'intégrer dans la société et ils ne s'y adaptent jamais tout à fait. Ils se sentent alors dépersonnalisés, vides, ce qui explique leur inlassable quête d'identité. La connaissance de soi et le développement de la personnalité sont, comme nous l'avons vu, une démarche essentielle, selon Jung, vers le processus d'individuation.

Ainsi, plus la personnalité de l'individu est développée plus l'individu peut soustraire ses valeurs personnelles aux influences extérieures de la société, telles que la famille, les institutions, les

médias etc... L'individu qui se connaît mal et dont la psyché n'est pas intégrée risque de porter un masque, adopter un persona, un moi social. Les protagonistes des ouvrages que nous avons étudiés cherchent alors à travers le processus d'individuation à donner une signification à leur existence ou à récupérer leur "moi", c'est-à-dire la fonction qui unit et transforme tous les éléments opposés du conscient ou de l'inconscient chez l'individu. Le "moi" apporte donc un sentiment d'unicité, de réconciliation avec la vie qu'on peut alors accepter. Le "moi", dit Jung dans Les racines de la conscience: " est non seulement le centre , mais aussi le périmètre qui inclut conscient et inconscient; il est le centre de cette totalité comme le moi est centre de la conscience."

La recherche d'individuation des protagonistes se manifeste fondamentalement par leur inlassable quête de la mère, image archétypale primordiale, clé de l'inconscient de l'être humain. Ces personnages pour la plupart masculins, initient le retour vers la mère car celle-ci porte en elle la première image de ce que Jung nomme "l'anima", c'est-à-dire l'image inconsciente chez l'homme du principe féminin. Pour lui, l'être qui a appris à distinguer son anima se connaît mieux lui-même. Finalement, les protagonistes retournent vers la mère, car le retour à la matrice, à l'inconscience prénatale, est une étape préalable à la régénération spirituelle.

Ainsi, nous avons tenté d'analyser les procédés structuraux employés par Giraudoux, Ionesco, et Arrabal afin d'exprimer la dimension mythologique, les réseaux de symboles initiatiques du voyage vers la mère liés à la crise d'identité de leurs protagonistes. Siegfried, le premier de cette étude, entreprend la quête archétypale du héros selon le modèle du "monomythe" de Joseph Campbell, voyage initiatique vers la mère qui comporte le départ, les épreuves de l'initiation, et le retour. Ayant réconcilié en lui les aspects opposés de sa psyché, représentés par Eva et Geneviève, images complémentaires de la figure de la mère-patrie, Siegfried pourra concilier en lui la France et l'Allemagne qu'il ne peut répudier. Dans L'Homme aux valises et Voyage chez les morts, Ionesco exprime la désintégration humaine à travers la quête généalogique des protagonistes. Le désir de retour de la mère se traduit par les procédés structuraux oniriques propres au théâtre surréaliste, tels que la métamorphose, le dédoublement, le rêve, l'errance, la prolifération, l'amnésie. Les constellations d'images symbolisant le retour vers l'espace-mère sont multiples dans L'Homme aux valises et Voyage chez les morts: la barque, la mer, la maison d'enfance, la chambre, la terre. De même, la quête infatigable du Premier Homme et de Jean est marquée par les schémas mythiques de la descente en enfer et du mythe d'Oedipe. La récupération du moi, la connaissance de l'inconscient à travers le retour vers la mère s'avèrent déroutantes et illusoires.

Dans Les deux bourreaux, Arrabal met en relief l'ambivalence

de la figure maternelle et le pouvoir de la mère, mais également l'archétype des frères ennemis dans le but de remettre en question le système politique franquiste. Cependant, dans L'architecte et l'empereur d'Assyrie, le dramaturge emploie les procédés structuraux du "théâtre panique",¹ tels que le jeu rituel, la multiplication des rôles, le dédoublement, l'onirisme. La représentation de la figure maternelle prend soit la forme de l'évocation ou du jeu de rôles chez l'Empereur et l'architecte. Les différentes étapes du processus d'individuation de l'Empereur se traduisent par les transformations des rôles qu'il joue, mais également par les motifs de l'archétype de la renaissance qui symbolisent le désir de retour vers la mère des protagonistes. Finalement La vierge rouge parodie la quête de la pierre philosophale qui est censée être la source de perfection spirituelle des alchimistes. L'élément parodique de La vierge rouge dérive tout d'abord de l'écart entre l'idéalisme et le manque de réalisme de l'héroïne. L'Oeuvre grandiose que voulait atteindre l'héroïne ne pouvait que rendre sa chute plus puissante. La créature monstrueuse, surdouée qu'elle enfante est en fait un personnage grotesque, une caricature d'alchimiste. Nous avons vu que, portée à l'extrême, l'héroïne ne parviendra pas à former la progéniture parfaite qui devait sauver le monde de l'ignorance. Arrabal imite-t-il la quête de la Pierre Philosophale afin de ridiculiser le système de pensée du théâtre traditionnel qu'il juge trop idéaliste? Toutefois, le dramaturge met en relief dans cette oeuvre la mère comme héroïne qui doit se dissocier de certains

aspects féminins de sa psyché afin de renforcer son côté masculin avant pouvoir affronter les étapes initiatiques vers la maternité. Elle tentera alors de se retrouver dans sa fille qui est le miroir dans lequel se reflète à son image.

Restent autour du théâtre d'avant-garde bien d'autres aspects à explorer. Nous souhaitons que cette étude suscite des recherches plus approfondies sur les origines et l'optique théâtrale contemporaine. Par exemple, une analyse de l'influence de Kafka à la "sensibilité absurde" pourrait porter non seulement sur les oeuvres des dramaturges qui ont fait l'objet de notre recherche, mais également sur Beckett, Anouilh, Adamov, entre autres. En effet, c'est bien à Kafka surtout que ces auteurs doivent l'art de relater l'invraisemblable comme s'il était réel. Le goût de la précision des détails crée une impression de réalité bien que cauchemardesque et angoissante. Kafka rend également présent de nombreux personnages secondaires. Le monde kafkaïen devient donc un labyrinthe fantômatique, symbolique, mais réel. Nous retrouvons chez maints dramaturges du théâtre d'avant-garde les mythes kafkaïens: Le malentendu entre le fils et le père, les rencontres sans signification et les errances sans but. En outre, la critique de la bureaucratie, de l'Administration servent à illustrer le mythe de la solitude, et le mythe du dépaysement chez Kafka.

Notes

Citons Arrabal lui-même qui définit dans l'introduction de L'architecte et l'empereur d'Assyrie (Christian Bourgeois, Paris, 1967) le théâtre comme cérémonie "Panique"

[...] nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse. La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie "panique". Je rêve d'un théâtre où humour et poésie, panique et amour ne feraient qu'un. Le rite théâtral se changerait alors en un "opera mundi" comme les phantasmes de Don Quichotte, les cauchemars d'Alice, le délire de K., voire les songes humanoïdes qui hanteraient les nuits d'une machine I. B. M. Mais pour atteindre ce but le spectacle doit être régi par une idée théâtrale rigoureuse, où il s'agit d'une pièce, la composition en sera parfaite, tout en reflétant le chaos ou la confusion de la vie [...]. Le théâtre que nous élaborons maintenant, ni moderne, ni avant-garde, ni nouveau, ni absurde, aspire seulement à être infiniment libre et meilleur. Le théâtre dans toute sa splendeur est le miroir le plus riche d'images que puisse nous tendre l'art d'aujourd'hui, il est aussi la prolongation et la sublimation de tous les arts.

Bibliographie

- Adamov, Arthur. Si l'été revenait. Paris: Gallimard, collection "Le Manteau d'Arlequin", 1970.
- Albérès, Marill René. Esthétique et morale chez Jean Giraudoux. Paris: Edition Nizet, 1962,
- Albouy, Pierre. Mythes et mythologues dans la littérature française. Paris: Collin, 1969.
- Anouilh, Jean. Le voyageur sans bagage. Paris: La Table Ronde, 1958.
- Anzieu, Didier. Le corps de l'oeuvre. Paris: Gallimard, 1981.
- Arrabal, Fernando. Baal Babylone. Paris: Editions Juillard, 1959.
- . L'architecte et l'empereur d'Assyrie. Paris: Christian Bourgeois, 1967.
- . Les deux bourreaux dans Théâtre I, Paris: Christian Bourgeois, 1968.
- . La vierge rouge. Paris: Acropole, 1986.
- . Le cimetière des voitures dans Théâtre I. Paris: Christian Bourgeois, 1968.
- Arrata, Luis Oscar. "The festive plays of Fernando Arrabal" in Studies in Romance Languages, v., 25. University of Kentucky: Lexington. 1989.
- Artaud, Antonin. Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1964.
- Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière. Paris: J. Corti, 1942
- . La poétique de l'espace. Paris: J. Corti, 1942.

- . La poétique de la rêverie: Enfance, langage et cosmos, Paris: J. Corti, 1971.
- . La psychanalyse du feu. Paris: Gallimard, 1949.
- . La Terre et les rêveries du repos. Paris: Payot, 1947.
- Baird, Patricia." Jungian Psychology in Criticism. " in Yearbook of Comparative Criticism, 7 (August 1976.): 3-30
- Baudelaire. LXVIII, "Spleen" dans Les Fleurs du Mal. Paris: " Garnier-Flammarion, 1964.
- Beckett, Samuel. Molloy. Paris: Editons de Minuit, 1954.
- Bérenghuer Angel. L'Exil et la cérémonie. Paris: Union générale d'Editions, 1977.
- Bonnefoy, Claude. Entre la vie et le rêve. Paris: Belfond, 1966 et 1977.
- Borie, Monique. Mythe et théâtre d'aujourd'hui: une quête impossible? Paris: 1979.
- Boring, Z. Phyllis. "Entretiens avec Arrabal", dans Théâtre III. Paris: Christian Bourgeois, 1968.
- Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1949, 2nd edition 1968.
- . The Power of Myth. New York: Doubleday, 1988.
- Camus, Albert. La Chute. Paris: Gallimard. 1956.
- Carlson, Kathie. In Her Image: The Unhealed daughter's Search for Her Mother. Boston and London: Shambala Publications, 1990.

- Charles, P. Marie. "La haine d' Electre: un regard essentiel sur Jean Giraudoux ". Nottingham French Studies. May 1986. v 25
- Circot, J. E. A dictionary of Symbols. Eng. Trans. by Jack Sage (New York: Routledge & Kegan Paul Ltd. 1971.
- Chesnau, Albert. Décors et décorum: Enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal. Sherbrooke: Canada, Naaman, 1984.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Clift, Jean Dalby and Wallace B. The hero journey in Dreams. New York: Crossroad, 1963.
- Coe, Richard. "Merde pour Dieu!" Arrabal's variation of Pascal's bet" 21-38 in Redmond, James Drama and Religion. Cambridge: 1983.
- Cooper, J.C. An illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. London: Thames and Hudson, 1978.
- Dadoun, Roger. Freud. Paris: Belfond. 1982.
- Daetwyler, Jean-Jacques. Arrabal. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1975.
- Dauzat, Albert, Jean Dubois, Henri Mitterand. Nouveau dictionnaire étymologique. Paris: Larousse, 1964.
- Deshoulière, Christophe. Le théâtre du vingtième siècle. Paris: Editions Bordas, 1969.
- Diaz, Wincoff Janet. "Theater and Theories of Fernando Arrabal". in Kentucky Romance Quarterly, Vol xv. No. 1. Valencia: Artes Gráficas, Soler S.A. 1970.

- Donington, Robert. Wagner's Ring and its symbols: The Music and the Myth. London-Boston: Faber and Faber, 1972.
- Donohue Thomas John. Arrabal's Children of Paradise. New York: New York University Press, 1970.
- Du Bellay, J. Regrets et autres oeuvres poétiques. Genève: Droz, 1966.
- Dufresne, Nicole. "Bacchanalia and Fête Panique: Myth, Play, and Sacrifice in Euripides and Arrabal" in Bucknell Review. University of California, May 1982.
- Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale. Paris: Bordas, 1969.
- Eliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1963
- . Le mythe de l'éternel retour. Paris: Gallimard, 1952.
- . Le sacré et le profane. Paris: Gallimard, 1965.
- . Mythe et réalité. Paris: Gallimard, 1963.
- . Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard, 1957.
- . Initiations rites, sociétés secrètes. Paris: Gallimard, 1959.
- . Images et symboles. Paris: Gallimard, 1952.
- . The Forge and the Crucible. Translated from the French by Stephen Corrin. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1978.
- Elie, Humbert. C. G. Jung. Paris: Editions Univers, 1983.
- Espinasse, Françoise. "Entretiens avec Arrabal", dans Théâtre III. Paris: Christian Bourgeois, 1968.

- Fenney, John. "La concrétisation du sentiment de délaissement existentiel dans Les Chaises d' E. Ionesco et dans En attendant Godot de S. Beckett". in Iris: Graduate Journal of French Critical studies. 1991 winter v 4 (2) p. 63-85.
- Freud, Sigmund. Introduction à la psychanalyse. Paris: Payot, 1947.
----- . L'Intreprétation des rêves. Paris: PUF, 1967.
- Gauville, Hervé. "Ionesco par lui-même", dans Libération (2 mars 1983, texte revu par Ionesco le 31 décembre 1989, cité dans "notice" de Eugène Ionesco, Théâtre Complet. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 372, 1981.édition présentée et annotée par Emmanuel Jacquard.
- Gille, Bernard. Arrabal. Paris: Editions Seghers, 1970.
- Girard, René. La violence et le sacré. Paris: Editions Bernard Grasset, 1972.
- Giraudoux. Siegfried. Paris: Grasset. 1928.
----- . Siegfried et le Limousin. Paris: Grasset: 1927.
----- . Lectures pour une ombre. Paris: Paul, 1929.
- Glover, Edward. Freud ou Jung? Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- Graves, Robert. Greek Myths. London: Cassell, 1961.
- Greely, Andrew M. The Mary Myth. New York: Seabury Press, 1977.
- Grimal, Pierre. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris: PUF, 1951.

Hatto, A. t. Translator. The Niebelungenlied. New York: Penguin, 1968, 1969.

Hubert, Marie-Claude. Eugène Ionesco. Paris: Les Contemporains-Seuil, 1990.

Ionesco, Eugène. Théâtre Complet. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 372, 1981, édition présentée et annotée par Emmanuel Jacquard.

----- . La Cantatrice Chauve, dans Théâtre I, Edition N. R. F., préface de Jacques Lemarchand. Paris: Gallimard, 1954.

----- . L'Homme aux valises. Paris: Gallimard, 1981.

----- . La Vase. Paris: Gallimard, 1981.

----- . Victimes du devoir dans Théâtre I. Paris: Gallimard, 1954.

----- . Journal en miettes. Paris: Mercure de France, 1967.

----- . Un Homme en question. Paris: Gallimard, 1979.

----- . Antidotes. Paris: Gallimard, 1977.

----- . Présent passé Passé présent. Paris: Mercure de France, 1968.

Jacobi, Jolande. The Psychology of C. Jung. New Haven and London: Yale University Press. 1973.

Jacquard, Emmanuel. Le théâtre de la dérision. Paris: Gallimard, 1963.

Job, André. "Les enjeux de la lisibilité dans les romans de Jean Giraudoux." Rivista di letteratura Moderna e Comparate. Rome 1989. Oct-Dec v 25 (1)

- Jung, Carl. Les racines de la conscience. Traduction Yves Le Lay. (Genève: Buchet-Chastel, 1971.
- with M.L. Von Franz. Man and his Symbols. New York: New Dell Publishing, 1968.
- The Archetypes and the Collective Unconscious, translated by R. F. C. Hull. Princeton University Press. 1959.
- Les métamorphoses de l'âme et ses symboles. Traduction de Yves Le Lay. Genève: Buchet-Chastel, 1927.
- The Collected Works. Trans. R.E.C. Hull. Princeton, New Jersey: Editions Sir Herbert Read. Princeton University Press, Bolligen Series 20, 1953-1978.
- Klein, Mélanie. Essais de psychanalyse. Paris: Payot, 1967.
- Knapp, Bettina. "Off-Stage Voices: Fernando Arrabal" in Interviews with Modern French Dramatists. New York: Edition Alba Amoia, 1975.
- Lamont, Rosette. The Two Faces of Ionesco: Troy, New York: The Whiston, 1978.
- Ionesco's Imperative: The politics of culture, Ann Arbor: University of Michigan Press. 1993.
- Larrington, Carolyne. The Feminist Companion to Mythology. New York: Editions Harper and Collins, 1992.
- Leonard, S. Linda. The Wounded Woman: Healing the father-daughter relationship. Athens, Ohio: Swallow Press Books, 1982.
- Lerner, G. Harriet. Women in Therapy. New York: Harper & Row, 1988.

- Lévi-Strauss, Claude. La pensée sauvage. (Paris: Plon, 1962) p. 15.
 ----- . Le cru et le cuit. (Paris: Plon, 1964)
- Littré, E. Dictionnaire de la langue française. Paris: Hachette, 1978.
- Magnuson and W Morris, Translator. The Edda. London: Clays Ltd.
 1986.
 ----- . The Volsunga Saga. London: Clays Ltd. 1986.
- Marill, Albérès, René. Esthétique et morale chez Jean Giraudoux.
 Paris: Edition Nizet, 1962.
- Mauriac, François. Génitrix. Paris: Grasset, 1923.
- Mauron, Charles. Le théâtre de Giraudoux. Paris: J. Corti. 1971.
- Mercier-Campiche, Mariane. Le théâtre de Giraudoux et la
 condition humaine. Paris: Domat, 1954.
- Milosz. "Mélancolie", citée dans La poétique de l'espace, Op. cit. p.34.
- Murdock, Maureen. The Heroine's Journey. Boston and New York:
 Shambala Publications, 1990.
- Murray, J. "Ionesco and the mechanics of memory" in Yale French
 Studies, No. 29, Spring-Summer 1962. 73-81.
- Olivier, Marc. Psychanalyse de la maison. Paris: Edition du Seuil, 1972.
 ----- . Cahiers de psychologie jungienne, No. 4. Paris: Presses du
 Palais Royal, hiver 1875.
- Pronko, L.C. Théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco et le théâtre
 expérimental en France, Paris: Denoel, 1963

- Raymond-Mudschau, Françoise. Arrabal. Paris: Editions Universitaires, 1972.
- Rich, Adrienne. Of Woman Born. New York: W. W. Norton and Co., 1978.
- Rollo, May. Cry for Myth (New York: Delta, 1992) p. 53.
- Sartre, Jean-Paul. La Nausée. Paris: Gallimard, 1938.
- Schiffres, Alain. Entretiens avec Arrabal. Paris: Editions Pierre Belfond, 1969.
- Sherzer, Dina. "Quelques manifestations du narrateur-créateur dans Molloy de Samuel Beckett" dans Langage and Style V: 2, 115-121.
- Stevenson, V. Roger. "Polarity and ambiguity: Feminine Images in Fernando Arrabal's Theater in Selecta. Salem University of Oregon State College: 1985. v 6
- Suárez, Ramón. "Sobre El Arquitecto y el Emperador de Assiria de Fernando Arrabal" dans Revista Chilena de literatura. Santiago: 1982, Avril v 19,
- Taylor-William, Diane. "Directing Shadows: Drama and psychodrama in Shaffer's equus, Arrabal's L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, and Weiss' Marat/Sade", Diss University of Washington, 1981.
- Tournier, Michel. Vendredi ou les limbes du Pacifique. Paris: Folio, 1977.
- . Vendredi ou la vie sauvage. Paris: Folio Junior, 1987.

Timball, W. Y. The literary Symbol. New York: Columbia University Press. 1955.

Valdivia Teresa. "La madre en Los dos verdugos de Arrabal" in Revista de Estudios Hispánicos. Arizona: State University, Vol. 18. October 1984.

Vernois, Paul. La dynamique théâtrale de Eugène Ionesco. Paris: Klincksieck, 1972.

Warner, Marina. Alone Of All Her Sex. New York: Vintage Books, 1983.

Wellek, Renée and Warren, Austin. "Image, Metaphor, Symbol, and Myth" in Theory of literature. New York: Harcourt, Brace and Company.

Wittick, Arnold. Symbols, Signs and their meaning. London: Leonard Hill Limited, 1960.

Woodman, Marion. Leaving My Father's House. Boston and London: Shambala Publications, 1992.

----- . The Pregnant Virgin. Toronto: Inner City Books, 1985.