

## أزمة الشخصية في مسرحية "المتوحشة" لـ (جان أنوي)

الدكتور منتجب صقر\*

### الملخص

من هذا المقال حُطِّل تطور الشخصيات في مسرحية "المتوحشة" للكاتب جان أنوي. يعاني كل من هذه الشخصيات النمطية من أزمة ما تعكس على تصرفاتها وردود أفعالها.

خلال دراستنا، حاولنا سبر داخل كل شخصية بغية فهم مبررات أفعالها؛ وذلك بربطها بأفعال الشخصيات الأخرى.

استند تحليلنا إلى دراسة الناقد روبرت أبيراشدي كتابه " أزمة الشخصية في المسرح الحديث، وأيضاً إلى دراسة الناقد بيتر زوندي في كتابه "تظرية الدراما الحديثة". هذا العمل مقارن إذ دُرست كل شخصية على حدة وقُدِّمت أمثلة عنها من المسرحية، كما درست حالتها، وردود أفعالها، مشكلاتها، وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى.

\* قسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق

## La crise du personnage dans *La Sauvage* de Jean Anouilh

Dr. Mountajab Sakr\*

### Résumé

Dans notre article, nous analysons le développement des personnages dans la pièce de théâtre *la sauvage* de Jean Anouilh. Ces personnages typiques se trouvent en état de crise qui se reflète sur leurs comportements et leurs réaction.

Au cours de notre étude, nous essayons de sonder l'intérieur de chaque personnage pour comprendre ses actes en le comparant ceux des autres personnages.

Notre analyse se base sur l'étude de Robert Abirached dans son livre *la crise du personnage dans le théâtre moderne*, et sur celle de Peter Szondi dans son livre *Théorie du drame moderne*.

Ce travail est comparatif si bien que nous étudions chaque personnage à part en donnant des exemples de la pièce et en visualisant son état, ses réactions, ses problèmes et ses rapports avec les autres personnages.

---

\* Professeur de théâtre, Université de Damas.

## Introduction

Dans le théâtre contemporain, la question la plus récurrente consiste à dégager le rapport que peut avoir la pièce de théâtre avec le réel. Il s'agit, selon Bernard Dort : « D'une question qui hante le théâtre, celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons<sup>1</sup> ». Ce rapport se manifeste par l'identification du personnage et son aptitude à avoir des repères sociaux.

A ce propos, dans le théâtre de l'entre-deux guerres, auquel appartient le théâtre de Jean Anouilh, il y a encore une figuration de la vie sociale dans le théâtre et le personnage a des caractères connus. En effet, les auteurs de théâtre des années trente du XX<sup>e</sup> siècle revisitent le monde en y semant une parole dont l'écho nous traverse et nous ramène aux confins de la réalité de l'époque. C'est dans ce sens que la dramaturgie d'Anouilh semble puiser ses sources dans la vie si bien que ses personnages semblent être typiques. Citant la réaction du metteur en scène Louis Jouvet envers les personnages de *La Sauvage*, Anouilh dit que ce dernier n'a pas aimé sa pièce car ils sont typiques : « Un jour, après la lecture d'une de mes pièces, je crois que c'était *La Sauvage*, il me dit : Tu comprends, mon petit gars, tes personnages sont des gens avec qui on ne voudrait pas déjeuner ! ». <sup>2</sup> Les personnages d'Anouilh ont des noms, des fonctions, des rôles, des aspirations et communiquent de façon naturaliste.

Le théâtre d'Anouilh donne un renforcement du statut du personnage ; fondement basé sur l'unité de la nature humaine. C'est un personnage dessiné à partir d'une mise en relation avec les autres, d'où l'importance d'examiner les échanges entre les personnages. Son théâtre appartient aux auteurs de l'entre-deux-guerres comme Giraudoux, Salacrou qui, selon le terme de Martin Esslin, exposent « leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit ». <sup>3</sup>

Dans son livre, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*,

---

1 Bernard Dort, *Théâtre réel*, Ed. du seuil, Paris, 1971, P: 7.

2 Jean Anouilh, *La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique, souvenirs d'un jeune homme*, édition de la Table Ronde, Paris, 1987, P: 34.

3 Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977, P: 20.

Robert Abirached constate que les démarches des dramaturges de l'entre-deux-guerres consistent à faire une réforme dans le théâtre bourgeois : « La réforme naturaliste a contribué à assurer la survie jusqu'à nos jours de la dramaturgie bourgeoise, qu'elle avait trouvée exsangue et en plein désarroi, après être entrée en conflit avec elle pour l'obliger à se moderniser. Toutes choses étant égales d'ailleurs, Mauriac, Anouilh, Salacrou, Sartre ou Camus, tout comme T. Williams et Arthur Miller, sont les héritiers de cette tradition restaurée et maintenue, avec constantes corrections, de génération en génération ».<sup>4</sup>

Ce qu'il trouve de commun entre tous ces dramaturges, c'est la mise en cause de la mimésis bourgeoise, et de la notion du personnage : « Ils (les dramaturges de l'après-guerre) sont parvenus, ce faisant, aux bords extrêmes de la théâtralité, un pas de plus, et le personnage s'efface, la représentation se grippe ».<sup>5</sup>

Dans son étude sur l'histoire du théâtre français, Michel Corvin estime que Jean Anouilh règle, dans ses pièces, son compte à la société d'avant-guerre : « Anouilh est proche d'Aymé, Marceau... Comme eux, il règle son compte à la société d'avant-guerre dont il est à la fois le fils et le juge (...) Il théorise la fin d'un système de valeurs de vie ».<sup>6</sup>

Cette citation nous donne un éclaircissement sur le contexte théâtral des pièces d'Anouilh dans une époque de transition qu'est l'entre-deux guerres. Cette dernière a connu l'affirmation de l'existentialisme sous la bannière de Sartre, d'où la défense de l'idée de Liberté qui constitue le cœur de ses pensées. Nourri de l'existentialisme, Anouilh semble défendre la liberté de l'être humain à travers ses pièces. Dans *Antigone* (1943), il traite la liberté de dire non au pouvoir, dans une période sensible de l'histoire de la France et de l'Europe. Antigone dit non à l'occupation nazie, elle exprime la voix libre d'un peuple qui refuse la résignation aux délires du despote.

Si l'idée de la liberté constitue le cœur de la pièce d'*Antigone*, dans La Sauvage, l'idée Cette question nous mène à analyser les échanges

---

4 ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, Coll. « Te1 », Paris, 1994, P: 170.

5 *Ibid*, P: 390.

6 Michel Corvin, *Le théâtre en France 2*, ouvrage collectif sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Editions Arman Colin, Paris, 1989, P: 413.

entre les personnages de cette pièce de théâtre puisque le mariage entre Florent et Thérèse se considère comme le moteur essentiel qui génère leurs relations. Certains personnages de *La Sauvage* sont secoués par une crise au fond de leurs âmes ; comme Thérèse, Florent, M. Tarde, Gosta. Leurs décisions prouvent qu'ils sont en état de perte. Ces crises se manifestent au niveau des gestes et des paroles ; gestes qui se traduisent par des réactions contre les autres personnages, et paroles qui expriment l'intérieur de chaque personnage. L'intitulé de notre étude implique une problématique centrée sur la mise en crise du personnage dans *La Sauvage* de Jean Anouilh. Or, nous proposons d'étudier le rapport de tension entre les personnages et leurs réactions ; ce rapport se définit-il par la péripétie principale qu'est le futur mariage de Thérèse ? Pour répondre à cette question, nous proposons d'étudier l'attitude de ses parents et celle Gosta face à la présence de Florent dans sa vie. Ceci nous pousse à se demander si cette mise en crise est pareille chez chaque personnage étudié, si vraiment ils se comportent de façon identique.

Nous signalons que nous ne nous étudions pas la crise de Mme Tarde car elle ne s'exprime pas autant dans la pièce. C'est-à-dire on ne connaît pas profondément l'intérieur de ce personnage comme c'est le cas de M. Tarde qui entame de longues conversations avec Thérèse quand ils se trouvent dans le palais de Florent. Mme Tarde apparaît au premier acte quand elle encourage sa fille à exploiter Florent ou lorsqu'elle insulte son mari. Ces scènes ne sont pas suffisantes pour sonder l'état d'âme de ce personnage.

### **Qu'est-ce qu'un personnage ?**

Le *Petit Robert* en dit ceci : « Chacune des personnes qui figurent dans une œuvre théâtrale et qui doit être incarnée par un acteur, une actrice », définition qui correspond tout à fait à l'idée que l'on s'en fait communément ; le terme « personne », cependant, est générateur de confusion, dans la mesure où ce même *Robert* le définit par « Individu de l'espèce humaine », ce que le personnage n'est certainement pas. Il révèle par contre l'emprise que conserve la *mimésis* sur notre perception de cette entité.

Le rôle joué par la *mimésis* se lit dans l'histoire des conceptions du personnage telle que la retrace Robert Abirached pour la période allant de

l'Antiquité jusqu'aux années cinquante du XXe siècle<sup>7</sup>. On s'aperçoit en effet que les modifications qui ont été apportées à cette notion entretiennent toutes un lien avec l'image que l'homme a, ou veut projeter, de lui-même et de sa place dans l'univers. Ainsi le personnage, ayant pour mission jusqu'au XVIIIe siècle d'illustrer un idéal, de représenter « les actions des hommes dans leur exemplarité<sup>8</sup> », se fait-il, à l'âge bourgeois, simple miroir de la vie des hommes et de la société, tel qu'il est dans le théâtre de Jean Anouilh. À l'ère industrielle, enfin, il perd « ses références traditionnelles à la réalité [puisqu'elles] sont en train de se brouiller de plus en plus irrémédiablement<sup>9</sup> ».

Dès lors, l'unité du personnage dramatique est menacée. On peut soutenir qu'il demeure « une structure permanente contre laquelle aucune révolution n'a réussi à prévaloir<sup>10</sup> ». Le fait qu'Artaud ait pu élaborer une dramaturgie déniaut au personnage « tout droit à l'existence, pour laisser la parole aux forces de la vie et de la mort à travers le corps de l'acteur<sup>11</sup> », révèle la fragilité du personnage. Il s'est trouvé cependant peu d'auteurs dramatiques pour poursuivre le rêve d'Artaud et tenter de le concrétiser. De l'analyse effectuée par Abirached, il ressort donc que l'art du théâtre ne parviendra à dénouer le lien qui subsiste entre le personnage et la *mimésis* qu'en abandonnant l'acteur – proclamant alors la fin du théâtre, tel du moins que nous le connaissons en Occident.

Il est vrai que l'aspect physique du théâtre (de la représentation comme du texte, en lequel la représentation est présente à l'état virtuel, ne serait-ce que dans les didascalies, qui en sont la marque la plus explicite) garantit la *mimésis* et, jusqu'à maintenant, la pérennité du personnage.

Quoi qu'on étudie la représentation ou le texte, il convient de ne pas étendre l'empire de la *mimésis* au point de confondre le personnage avec la personne ou le sujet du discours. Aussi Anne Ubersfeld, posant le personnage comme unité de base du texte théâtral au même titre que le comédien est celle de la représentation, en fait-elle le « lieu de fonctions,

---

7 Robert Abirached, Op., Cit., P: 506.

8 *Ibid.*, P: 11

9 *Ibid.*, P: 12

10 *Ibid.*, P: 9

11 *Ibid.*, P: 13

et non plus la copie-substance d'un être»<sup>12</sup>, puisque hors du texte de théâtre où il apparaît, le personnage n'existe pas. En réalité, cette précision ne remet pas tant en cause la *mimésis* qu'elle l'évince de l'analyse : les ressemblances qu'entretient le personnage avec la « figure » humaine ne peuvent en effet entrer en ligne de compte au cours d'une analyse qui veut se maintenir dans la rigueur du tissu textuel. Une fois ceci posé, le personnage se présente comme « un agrégat complexe groupé sous l'unité d'un nom »<sup>13</sup>. Il est fait tant, sur le plan syntagmatique, des paroles qui lui sont attribuées et des discours dont il est l'objet au fil du texte que, sur le plan paradigmatique, de la juxtaposition de ces données, qui en forment une image syncrétique.

Enfin, dans le cadre d'une étude du discours du personnage, l'analyse doit considérer que « les paroles prononcées n'ont pas leur cause dans la subjectivité d'un énonciateur-personnage [...] mais qu'elles ont des *effets* [...], des effets sur d'autres paroles et sur des actes »<sup>14</sup>.

Une telle approche, pragmatique, ne cherchera donc pas à savoir pourquoi les personnages prononcent une telle parole, mais ce qu'ils *font* en énonçant, mettant ainsi au jour les enjeux du dialogue.

### **La mise en crise du personnage « Thérèse »**

Dans le théâtre, le drame se construit autour d'un conflit intersubjectif, selon le terme de Peter Szondi<sup>15</sup>. L'on peut dire que le rapport qui devait s'établir naturellement entre Thérèse et son entourage est détruit de l'intérieur et ensuite il est affiché devant les autres. Dans ce sens, Szondi estime que : « Le dialogue se déchire en monologue, et quand prédomine le passé, il devient le lieu monologique du souvenir<sup>16</sup> ». C'est le cas de Thérèse qui, lasse des longues conversations avec son père, elle préfère rester seule chez Florent, d'où le troisième acte qui nous révèle deux nouveaux personnages : Marie et Mme Bazin. Ces dernières

12 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 1*, Nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, P: 89

13 *Ibid.*, P: 94

14 *Ibid.*, P: 97

15 SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 pour la traduction française par Patrice Pavis, P:72

16 Szondi, *Op.*, *Cit.*, P: 74.

poussent Thérèse à avoir une conviction claire et nette de l'ambiance familiale de Florent : elle est sûre qu'elle ne trouvera pas d'harmonie avec des gens qui ne lui ressemblent point. Or, la famille de Florent exerce une pression indirecte sur Thérèse et agrandit la différence qu'il y a entre elle et lui. Cependant, le conflit n'est pas entre Thérèse et Florent, mais il naît à l'intérieur de Thérèse. C'est un conflit nourri des contradictions et des pertes qu'elle a vécues chez ses parents et du luxe offert richement chez Florent.

On peut estimer que Thérèse est fière d'elle-même, mais ne peut pas être fière de ses parents. Elle n'accepte pas de profiter de la bonté de Florent. Ne pouvant pas oublier son passé atroce, elle le refuse mais elle ne peut pas s'en détacher. Quand elle était chez Florent, elle a remarqué qu'il y a un abîme entre les deux Royaumes, entre les deux vies, celle des pauvres et celle des riches. De l'autre côté, Florent se comporte naturellement et essaye de garder son amour. Il ne se pose aucune question concernant l'origine de Thérèse, malgré les conseils de son ami Hartman. Florent sait que Thérèse est différente des autres, il lui a dit : «Bonsoir, ma sauvage !».<sup>17</sup>

Au sein de la relation entre les couples, l'on peut évoquer une certaine mise en crise qui secoue les personnages de cette pièce. Cette expression est empruntée à Robert Abirached. Pour ce dernier, le personnage est en crise, il n'a pas de statut clair, ceci revient à la lignée dramatique qu'il achemine tout au long de la pièce. Il estime que le personnage de théâtre, qui est issu de la réalité, peut dépasser le caractère que l'écrivain lui a créé à tel point qu'il n'existe plus de critères qui le définissent. Il peut symboliser plusieurs valeurs humaines selon les incarnations de ses mises en scène successives. A ce propos, nous citons Abirached qui dit :

« Voici d'abord le personnage amené au degré zéro de la personnalité. [...] D'une part, il est débarrassé de sa première apparition sur la scène ; et d'autre part, en ce qu'il est le porte - voix d'une réalité obscure et irréelle<sup>18</sup> ».

Parallèlement, dans *La Sauvage*, Jean Anouilh dresse une situation de crise qui secoue son personnage principal Thérèse, et l'on assiste à ses

---

17 *La Sauvage*, P: 157.

18 Robert Abirached, *Op. Cit.*, P: 393.

décisions, ses pertes et ses crises comme si nous étions devant un bilan décisif de la fin d'une vie. Tandis que les autres personnages jouent leurs rôles et ne subissent aucune épreuve psychologique.

Le théâtre d'Anouilh met l'accent sur le personnage principal et le met dans des situations difficiles, comme Thérèse. Il est souvent confronté à un principe, à un destin où il doit décider la fin aux dépens de soi-même. C'est le cas de Thérèse qui est confronté à deux vies : celle de ses parents et celle de son fiancé. Pour elle, l'argent n'est pas un moyen d'amour, mais plutôt un obstacle devant son bonheur et sa relation avec Florent. C'est Hartman<sup>19</sup> qui joue un rôle positif et rassure Thérèse pour entrer dans le monde de Florent. Il lit dit : « Il faut apprendre votre rôle »<sup>20</sup>. Cette phrase montre que l'entrée de Thérèse dans la vie de Florent manque d'harmonie puisqu'elle a du mal à s'intégrer dans ce nouveau monde. Ce monde qui ne ressemble pas au sien la fait une autre fille beaucoup plus adaptée aux exigences des autres. Elle avoue avoir fait des efforts : « Je l'apprends de toutes mes forces. Je me sens déjà baignée de facilité, de douceur. Je me sens moins dure, moins pure aussi... (...) Je deviens sans doute aussi moins vulnérable. Bientôt toutes mes peines seront parties se cacher en rampant sous des pierres et je n'aurai plus que des douleurs d'oiseau comme eux »<sup>21</sup>.

En fait, la tension intersubjective de Thérèse vient de la contradiction causée par son existence chez Florent et du poids du passé qui s'actualise à travers les mauvais comportements de M. Tarde. Ce dernier se vautre de manière ignoble dans le salon de Florent, tandis que ses parents se laissent aller, Thérèse se débat, fidèle à un besoin fondamental de pureté.

Au sein de cette crise, Thérèse revient à la vérité de son cœur, qui est celle d'une plaie dont les bords suppurent de misère, de haine. C'est la vérité qu'elle doit garder, celle des pauvres, peut-être celle de l'homme lui-même. Or, la pureté de Thérèse la pousse à être elle-même et non pas

---

19 Hartman est l'un des personnages de la pièce. C'est l'imprésario de Florent; il est sage, attentif et cherche le bonheur de son ami Florent. Tout au long de la pièce, il essaye de convaincre Thérèse du bonheur qui l'attend chez Florent.

20 *La Sauvage*, P: 147.

21 *Ibidem*.

à assumer « le rôle » que lui demandent ses parents et Hartman. Ce dernier lui a dit, à travers leurs longues conversations, que « la maison de Florent est celle du bonheur »<sup>22</sup>.

La parole de Thérèse est utilisée pour exprimer son état de perte pour laquelle la nostalgie et la douleur sont une honte. Sa dernière phrase « Thérèse : Tu sais...<sup>23</sup> » est syncopée et représente l'état de ruine de sa parole en voie de tarissement. Cette parole est comme un symptôme manifeste de sa défaite.

Dans la pièce, le dialogue théâtral éclaire la crise des personnages. Il est fréquemment poussé à un échange montant et ramené à sa plus simple expression. Souvent, il est formé de longues et de courtes répliques, et masquant mal ou plutôt manifestant la vérité des personnages et des pensées. Vérité qui s'accumule à l'intérieur de Thérèse qui se trouve face à un tiraillement, une déchirure profonde qui la ramène aux abîmes de son âme. Au fond, un mal la rappelle, la retire et l'interpelle : ses parents sordides la torturent sans cesse et elle ne conçoit jamais une vie de honte au sein d'une vie de luxe chez Florent.

Elle dit une phrase qui résume son rôle dans toute la pièce et montre sa pureté : « Tu comprends, Florent, j'aurai beau tricher et fermer les yeux de toutes mes forces... ».<sup>24</sup> Elle a dit cette phrase d'un cœur souffrant et d'un ton mélancolique à un amant qui ne l'écoute pas. Elle a voulu se purifier jusqu'au bout et exprimer sa douleur intérieure dans ce monde de luxe où elle ne peut pas jouer un rôle artificiel aux dépens de ses vrais sentiments. L'honnêteté pousse Thérèse à ne pas imiter les autres et à passer outre aux conseils d'Hartman.

La première réaction de Thérèse vis-à-vis de son entrée dans le monde de Florent est de rejoindre son ignorance. C'est ce qu'elle dit à Hartman : « Sans plus rien savoir, Hartman, c'est cela qui doit être bon, de ne plus rien savoir ». Mais, la deuxième réaction est une reprise sur soi : « Je viens d'entrer dans un royaume où tu n'es jamais venu, où tu ne saurais pas me suivre pour me reprendre, parce que tu ne sais pas ce que

---

22 *Ibid.*, P: 154.

23 *Ibid.*, P: 176.

24 *La Sauvage*, p. 175.

c'est d'avoir mal et de s'enfoncer. Tu ne sais pas ce que c'est que se noyer, se salir, se vautrer.... Tu ne sais rien d'humain, Florent... (*Elle le regarde*) Ces rides, quelles peines les ont donc tracées ? Tu n'as jamais eu une vraie douleur, une douleur honteuse comme un mal qui suppure... Tu n'as jamais haï personne, cela se voit à tes yeux, même ceux qui t'ont fait du mal »<sup>25</sup>.

Ce qui est grave dans cette pièce, c'est que personne ne se rend compte de la déchirure de Thérèse, même son amant Florent qui reste dans l'ignorance. Cette ignorance de Florent n'est pas due à un sentiment voulu par ce dernier, mais son éducation, son ambiance, son « monde » l'ont empêché de voir les souffrances des autres. C'est dans ce sens que Thérèse révèle la vérité de son enfance : « Tu n'as jamais été laid, ni honteux, ni pauvre... Moi, j'ai fait de longs détours parce qu'il fallait descendre des marches et que j'avais des trous aux genoux ».<sup>26</sup>

A la fin de la pièce, elle se trouve incapable de vivre tiraillée entre un passé lourd et chargé de honte et de pauvreté, et une vie luxueuse sans peine et sans soucis. Elle dit une phrase qui donne la conclusion de sa relation avec Florent : « Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse... »<sup>27</sup>.

Dans *La Sauvage*, Anouilh traite aussi la question de la liberté du personnage, cette liberté est basée sur la pureté qui consiste à ne pas être dupe et à ne pas duper les autres. Dans ce sens, Thérèse a compris la leçon de la vie, sa pureté l'empêche de voler Florent, elle voulait mettre fin à cette chasse du bonheur sans joie. A ce sujet, on cite Michel Corvin : « Bien des pièces d'Anouilh pourraient s'appeler 'Le jeu de l'orgueil et de l'argent', chacun de ces termes étant à prendre comme métaphore, le premier de la fidélité à soi-même souvent inconfortable, le second de l'aliénation ».<sup>28</sup>

C'est le cas de Thérèse qui refuse l'aliénation et résiste aux désirs de ses parents voulant entendre la voix intérieure de son cœur pur. Elle a compris le jeu des autres, M. Tarde, Mme Tarde, Jeannette, Gosta, et elle

---

25 *Ibid.*, P:164.

26 *La Sauvage.*, P: 170.

27 *Ibid.*, p. 175.

28 *Michel Corvin., Op., Cit.*, P: 414.

a refusé de s'y mettre, d'où la leçon morale d'Anouilh. De son côté Corvin estime que cette pièce est un « procès impitoyable du mensonge et conjointement constant qu'il n'y a pas de vie sociale (à l'échelle du couple ou de l'histoire) sans mensonge"<sup>29</sup>.

Thérèse s'en va acheminant cet état de perte par le refus de ce qui est établi par les autres. Or, l'issue de sa crise n'est pas possible en présence des autres personnages. Il lui a fallu un nouvel avenir, loin des chimères et des désirs des autres.

### **La crise matérielle de M. Tarde**

La crise de M. Tarde ne le fait pas souffrir comme c'est le cas de Thérèse. Il s'est adapté avec sa situation jusqu'au jour où Thérèse l'a ramené avec elle chez Florent. C'est le luxe d'une vie extraordinaire qui libère ses passions et ses convoitises, désirant embrasser le monde des riches et l'engloutir jusqu'au bout puisque l'occasion ne se présente pas tous les jours. On peut dire que le moment crucial dans la vie de M. Tarde réside dans la découverte d'une vie luxueuse et tant rêvée. Le voilà, il avoue à sa fille que ce n'est pas de sa faute de se comporter mal devant les autres : « Ah, Tu as eu tort de faire venir ton père ici, Thérèse. Ton père a senti la caresse d'une vie de luxe et de dignité. J'aimerais finir mes jours dans un cadre semblable »<sup>30</sup>.

Thérèse n'est pas le seul personnage qui vit un état de crise intersubjectif, son père, M. Tarde est secoué par une crise qui le caricature devant les autres. Cet artiste raté d'un misérable orchestre de café, se trouve en état de faiblesse devant sa femme, M<sup>me</sup> Tarde et devant son amant Gosta. Cette faiblesse se traduit par sa peur d'annoncer à Gosta qu'il va marier sa fille à Florent. Il dit à sa femme : « Est-ce que nous avons à le consulter pour marier notre fille ? A quel titre ? / Mme Tarde : Aucun. Mais cela peut ne pas l'empêcher de t'assommer<sup>31</sup>.

Il est au courant de leur relation et il l'accepte non seulement par faiblesse mais aussi par lâcheté. Il s'exprime ainsi : « Voilà treize ans que je ferme les yeux sur sa relation avec toi<sup>32</sup> ». Même Hartman qui l'a vu

---

29 *Ibid*, P: 412.

30 *Ibid.*, P: 134.

31 *La Sauvage*, P: 12

32 *Idem*.

pour la première fois, il a pu avoir un avis de lui : « Le père, c'est le bonhomme à la contrebasse ? Il est inouï... »<sup>33</sup>. Tous les autres personnages de la pièce savent que M. Tarde pousse Thérèse à épouser Florent, à seule fin de se procurer son argent.

Jean Anouilh enferme M. Tarde dans un stéréotype en faisant de lui un personnage typique. Nous voulons dire qu'il est défini par des caractères connus, on dirait un certain monsieur Grandet ou un Harpagon, il est davantage ce gringalet qui craint tout le monde et trouve son bonheur dans la quête de l'argent. Bien évidemment, M. Tarde ne change pas dans la pièce, il est hanté par l'idée de l'argent. Au début de la pièce, il encourage sa fille à exploiter le talent de son fiancé, et lors de sa dernière apparition sur scène, il lui rappelle la même histoire : « Tu lui diras aussi, fifille, que j'y ai bien repensé à cette histoire d'argent et que je tâcherai de lui en rendre une partie »<sup>34</sup>.

Ce personnage répond à des repères sociaux ; il est porteur d'un passé et d'une histoire et représente l'image du père cupide qui joue du destin de sa fille. Il est situé dans ce triangle : rôle, type, caractère, ce qui fait de lui un personnage typiquement classique.

M. Tarde libère ses peines et laisse le champ ouvert à sa douleur lorsqu'il se défend devant Thérèse qui l'accuse d'avoir essayé tout chez Florent. Il passe au sommet de la souffrance mêlée aux souvenirs du passé : « M. Tarde : J'étais fait pour une autre vie. Parce que, ne l'oublie pas, ta mère était une femme du peuple – était- c'est formidable ! Je me sens si bien ici que je me figure qu'elle est morte<sup>35</sup> ».

Ce témoignage prouve que M. Tarde n'est pas heureux dans sa vie avec sa femme qui le trahit avec quelqu'un d'autre. La vie lui a échappé pendant de longues années et sa femme le renie préférant la vie extraconjugale avec Gosta, ce qui fait de lui un homme sans sentiments et sans aucune ambition.

M. Tarde est avide d'argent, c'est la seule chose qui le met en accord avec sa femme. Rappelons-nous au début de la pièce où il propose à Thérèse de demander à Florent de remplacer Gosta à l'orchestre, dans le but de gagner de l'argent. La scène des billets de banque jetés par Florent

---

33 *Ibid*, P: 58.

34 *La Sauvage*, P: 170

35 *Ibid.*, P: 169

à la fin du premier acte nous montre un M. Tarde caricaturé lorsqu'il cherche les monnaies de toutes ses forces ignorant l'humiliation de sa fille. Chez Florent, il n'hésite pas à profiter de tout ce qui tombe sous ses yeux : il vole les cigares de Florent, essaye ses costumes et abuse de son armoire à liqueur. La dernière phrase qu'il dit à Thérèse montre qu'il s'accroche à l'argent : « Tu lui diras aussi, fifille, que j'y ai bien repensé à cette histoire d'argent et que je tâcherai de lui en rendre une partie...<sup>36</sup> ».

Ces comportements barbares font de lui un personnage comique vu sous l'angle de quelques caractères minables et rejetés par tous les autres personnages de la pièce. Thérèse lui dit chez Florent « Tu me fais honte »<sup>37</sup>. Et sa femme lui crie au visage : « Lâche, lâche ! »<sup>38</sup>. Tandis que Gosta n'hésite pas à le frapper quand il veut. Or, M. Tarde est humilié par les autres personnages car lui-même il n'est qu'un gringalet cherchant les petites choses aux dépens de sa dignité et de sa réputation.

### **Gosta, une crise de possession de l'autre**

Dans *La Sauvage*, Anouilh expose l'état de crise et de misère de certains êtres de la société, Thérèse, M. Tarde, Gosta. Il nous incite à saisir tout le burlesque d'un univers privé de sens dans lequel déambulent ces êtres qui souffrent du fait même de leur existence. Gosta est un personnage différent des autres, il vit en marge de la société et se considère comme le garant de vie de Thérèse. Il a un problème intérieur, une souffrance interne que personne ne peut consoler.

Le cas de Gosta représente par excellence un mal-être, ce tourment permanent d'un musicien raté dont la vie n'est qu'une présence marginale avec d'autres personnes qu'il méprise. Gosta connaît, lui aussi une crise qui lui est propre. Il est enfermé dans un monde monotone où il doit assumer sa responsabilité de musicien jouant du piano presque tous les jours. Au sein de cette monotonie, figure sa relation amicale avec Thérèse qu'il considère comme pure contrairement à ses parents impures.

Gosta vit en état de tension perpétuel causé par son inquiétude sur l'avenir de Thérèse, on le voit dès le début de la pièce en train de

---

36 *Ibid.*, P: 170

37 *Ibid.*, P: 143.

38 *Ibid.*, P: 20.

menacer les Tarde qui veulent marier leur fille : « Ah ! Je m'en doutais ! Il y a assez longtemps que vous essayez de la vendre à quelqu'un »<sup>39</sup>.

Le voilà à nouveau menaçant Florent devant les autres au moment où ce dernier faisant sa connaissance et lui tend la main. La réaction de Gosta est celle d'un homme maladroit ; il a refusé de lui serrer la main et le prend au revers ! Quand Florent s'en est dégagé, il lui a dit : « Vous êtes fou ? Qui êtes-vous »<sup>40</sup>, la réponse de Gosta révélait la vérité de ses sentiments et de sa situation au sein de l'orchestre : « Rien. Je ne suis rien ! Rien qu'un pauvre type qui l'a vue grandir et devenir ce qu'elle est et qui ne voudrait pas qu'elle devienne une putain maintenant »).

### Conclusion

*La sauvage* n'est pas un drame, c'est plutôt une comédie. L'auteur y présente des gens ordinaires vivant en marge de la société, il ne prétend pas retranscrire la réalité telle quelle est, cependant, il la suggère au travers de l'histoire de son personnage principal « Thérèse » qui incarne la difficulté de l'existence. Alors Jean Anouilh se moque de ses personnages stéréotypés, comme M. et Mme Tarde qui ne pensent qu'à l'argent. Ces derniers, comme le cas de Jeannette, adoptent un discours unique : ils essaient de dire à Thérèse qu'elle doit profiter de cette chance et qu'elle peut faire beaucoup d'argent facilement. Thérèse est choquée de cette idée.

On peut dire que la crise de chaque personnage provient du milieu qui l'entoure ; la crise de Thérèse est façonnée par les convoitises de ses parents, la honte de son passé et la haute différence entre sa vie et celle de son fiancé. La crise de Gosta vient d'un conflit interpersonnel, il est incapable de comprendre nature de Thérèse et il vit dans un état d'anxiété continue à cause de son anarchie. Pourtant, son souci pour Thérèse traduit une sensibilité extrême pour cette fille pure qui subit les convoitises de ses parents.

A la fin, on peut estimer que les personnages de *La Sauvage* ont été mis à nu par Jean Anouilh. Peut-être que ce dernier entend dire que le personnage de théâtre est une « imitation » de l'homme si tant est que ses « infirmités », ses besoins primaires, ses pulsions et ses angoisses existentielles font intrinsèquement partie de lui. N'est-ce pas que le

39 *La Sauvage*, p: 170.

40 *Ibidem*.

personnage est une figure de l'homme ? Il est toujours vivant, car quels que soient les chemins qu'il emprunte, le personnage demeure un instrument de la conquête d'une vérité.

Ceci nous permet de dire que les personnages de *La Sauvage* sont identifiables dans la nature et ils sont inscrits organiquement dans la représentation, ils jouent des rôles semblables à ceux de la description dans le roman. Dire qu'ils sont identifiables entend dire qu'ils sont pourvus d'une psychologie produite par des moments donnés qui font des personnages des cas identifiables. Ainsi, l'on peut dire que le cas de M. Tarde se trouvait dans la société française des années trente, comme il aurait pu se trouver dans notre société actuelle. On peut dire que ce genre de théâtre montre les faiblesses de la dramaturgie bourgeoise : loin de rompre avec le cercle vicieux où elle avait enfermé le personnage, il a surenchéri sur les ambiguïtés de son identification avec les individus vivants.

Parallèlement, ce qui est clair dans le théâtre d'Anouilh c'est que le conflit inextricable semble être un moteur principal de la théâtralisation dans la pièce d'où une confrontation incessante entre les personnages. Cela s'applique à la relation entre Thérèse et son père M. Tarde ; chaque fois que ces deux personnages se rencontrent, il y a forcément un conflit marqué par les reproches et le dégoût de Thérèse des comportements de son père. L'équation est rompue entre les deux ; face à l'attitude consciente de Thérèse, M. Tarde prend à la légère les valeurs sociales et ouvre le champ à ses convoitises et sa grossièreté, tant par la parole que par les gestes. Cet exemple nous permet de dire que la thématique qui traverse la pièce est celle des rapports familiaux entre les personnages et les structures psychologiques éclatées. Cet éclatement, qu'on voit surtout chez Thérèse, la pousse à avoir une personnalité brouillée et une prise dans le sceau du réel.

En guise de conclusion, on peut dire que Thérèse et Florent s'aiment et ils sont animés par l'amour de la musique. Cela ne signifie pas qu'ils soient tout à fait identiques ; il y a un grand écart entre les deux. Thérèse ne peut pas s'habituer à la vie chez Florent, elle n'a pas besoin de tout ce luxe. De plus, les parents de Thérèse se comportent mal devant Florent profitant de sa gentillesse et de sa richesse. Thérèse a honte du comportement de son père dans la maison de son fiancé, et n'accepte pas de le justifier malgré les longs dialogues avec son père.

## Bibliographie

- 1- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, Coll. « Te1 », Paris, 1994.
- 2- ANOUILH, Jean, *La Vicomtesse d'Erstal n'a pas reçu son balai mécanique, souvenirs d'un jeune homme*, édition de la Table Ronde, Paris, 1987.
- 3- ANOUILH, Jean, *La Sauvage suivi de L'Invitation au château*, Editions de la Table Ronde, Paris, 1987.
- 4- CORVIN, Michel, *Le théâtre en France 2*, ouvrage collectif sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Editions Arman Colin, Paris, 1989.
- 5- DORT, Bernard, *Théâtre réel*, Ed. du seuil, Paris, 1971.
- 6- ESSLIN, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.
- 7- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983 pour la traduction française par Patrice Pavis.
- 8- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 1*, Nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996.

**Mots clés :** Théâtre, drame, crise, personnage, Sauvage, rôle, jeu, jouer, représenter, représentation, dramaturgie, bourgeoisie, bonheur, condition humaine, réalité, perte, souffrance, statut, réaction, psychologie, attitude, conflit, interpersonnel, convoitise, exploiter, argent, fortune.