

Krystyna Modrzejewska
Université d'Opole
Plac Mikołaja Kopernika 11a, Opole, Pologne

**Le sentiment de la culpabilité de survivre –
deux images du théâtre français du XXe siècle**

ABSTRACT

Two characters, Franz Gerlach in Jean-Paul Sartre's *The Condemned of Altona* (*Les sequestrés d'Altona*, 1959) and Théo Steiner in *Toujours l'orage* (1997) by Enzo Cormann, are influenced by their traumatic experience of the war that makes them evade reality and leads them to self-exclusion. Talking to other people provokes questions concerning their identity, family, human development and destiny. Both of the characters are concerned by the feeling of guilt for being alive; this shows how sinuously destiny works in particularly difficult situations while one's behaviour and actions, once they are recorded by one's conscience, do not let you live anymore because the responsibility becomes too heavy.

Keywords: war, guilt, 20th century French theatre, Sartre, Cormann

L'idée d'un devoir de mémoire, comme le dit Alain Finkielkraut, est d'apparition récente. Elle s'est imposée aux générations qui, nées après la guerre, ne se souviennent, à proprement parler, de rien. C'est lui qui souligne que ce qu'exprime cet impératif étrange est le refus de confier le génocide nazi à la seule objectivité de l'histoire car il « s'agit de rester les contemporains d'un événement dont pourtant nous n'avons pas eu l'expérience » (Finkielkraut 2000 : 89). Surtout

que, comme l'écrit Hannah Arendt : « Auschwitz, n'aurait jamais dû arriver. Il s'est produit là quelque chose que nous n'arrivons toujours pas à maîtriser » (Arendt 1987 : 242). Auschwitz nourrit, selon François Furet, un inépuisable « sentiment d'effroi à l'égard de nous-mêmes » (Furet 1998 : 37). « Impossible face à Auschwitz de faire abstinence de tout sentiment » (Finkielkraut 2000 : 89) et pourtant pourquoi Auschwitz ? D'autres désastres, d'autres forfaits terribles émaillent l'histoire des hommes. La réponse, selon Finkielkraut, procède de l'horreur sans voix devant la fabrication systématique de cadavres. « La barbarie, alors, s'est coulée dans les formes de l'industrie et de la bureaucratie.[...] Les Juifs, c'est-à-dire un peuple lié depuis toujours à l'Histoire occidentale. Ce crime a été perpétré par une des nations les plus développées d'Europe contre la très vieille tribu dont l'Europe est partiellement héritière, que l'Europe a persécutée avec constance et qui a très largement contribué à la modernisation européenne. Notre civilisation tuée par les armes de notre civilisation : comment tourner la page ? » (Finkielkraut 2000 : 90).

Chaque témoignage de cette expérience est important. Il nous paraît intéressant d'en évoquer deux, venant du théâtre français. Les deux déclinent le sentiment de la culpabilité de survivre à l'anéantissement d'une famille ou d'un peuple, un sentiment qui va jusqu'à celui d'une complicité objective avec le mal. Ce sentiment est l'expérience commune de Franz Gerlach – le personnage des *Les séquestrés d'Altona* (1959) de Jean-Paul Sartre et Théo Steiner de la pièce *Toujours l'orage* (1997) d'Enzo Cormann. Ce sentiment devient insupportable car les créatures monstrueuses du passé se manifestent dans les obsessions. Le grand effort de les figurer en sachant que ces figures ne sont pas représentables, de faire remonter à la surface tout un passé douloureux et refoulé, s'identifiant à Lear, ce « vieux salaud » ou à se confessant devant le tribunal des crabes, condamnent l'homme à l'isolement, à l'existence réduite à ce cauchemar, aux fantômes de la guerre qui reviennent. Les deux pièces, écrites : la première 14 ans après la deuxième guerre mondiale, la seconde presque cinquante ans plus tard, illustrent des cas d'expérience trop

lourde et si pénible que la vie après devient impossible. Les deux personnages fuient. Franz, retourné à la maison, avait demandé de murer la fenêtre dans sa chambre qu'il ne quittait plus. Il se confessait chaque soir devant le tribunal... des crabes. Theo Steiner, grand acteur, après la visite de l'officier allemand, ne pouvait plus jouer. Il a quitté le théâtre, il est parti loin, très loin. Les causes de leur autoexclusion sont différentes. Franz, élevé dans une famille bourgeoise, a torturé des partisans russes pendant la guerre. Théo Steiner a rayé son nom de la liste des prisonniers transportés de Terezin à Auschwitz, de la liste sur laquelle les noms de ses parents se trouvaient aussi.

Jean-Paul Sartre montre une expérience difficile à supporter, difficile à articuler. Le regret de Franz, son expression, est surtout adressé à son père. C'est à lui qu'il reproche sa déception, son désenchantement car il a dû vivre une expérience qu'il n'aurait jamais pu soupçonner. C'est sa famille où régnait le père autoritaire qui savait tout, sans jamais se tromper, qui dirigeait l'entreprise d'une main aussi forte que la famille, était la cause de sa souffrance. La discipline imposée aux enfants, l'ordre, la position du père, la richesse éliminaient tout doute et Franz, adolescent, se sentait protégé par son père, sûr qu'aucun mal ne le toucherait jamais, que lui, grand Gerlach, il était intouchable. Et pourtant il a été concerné, il a compris que le mal était présent, que lui aussi pouvait être atteint. Il ne peut pas comprendre le comportement de son père qui a livré le rabbin aux nazis. Lui, son fils, le témoin de la scène du meurtre, il n'arrive pas à lui parler sans le blesser : « Le vieil Hindenburg a toute sa tête : vive lui ! Oui, je l'ai connue [...] Ici à cause de vous ! Vous leur avez livré le rabbin, ils se sont mis à quatre pour me tenir et les autres l'ont égorgé. Qu'est-ce que je pouvais faire ? [...] Vous m'avez fait Prince, mosn père. Et savez-vous ce qui m'a fait Roi ? » (Sartre 1960 : 344).

Il n'arrive pas à parler. Il scande. Toute la pièce rappelle un discours politique, un affrontement des attitudes différentes et non une conversation familiale, une conversation des gens qui s'aiment. On observe la distance, une certaine maîtrise de la parole, un certain protocole dans la conversation du père et du fils. Chacun d'eux annonce sa vérité. Franz, qui avoue à Johanna que son père l'a créé à

son image (169), souligne le rôle de l'idéologie nazie dans sa formation : « Hitler m'a fait un Autre, implacable et sacré : lui-même. Je suis Hitler et je me surpasserai » (Sartre 1960 : 345).

Il est aussi impitoyable que cynique quand il raconte à son père son expérience sans lui épargner les détails :

Quatre bons Allemands m'écraseront contre le sol et mes hommes à moi saigneront les prisonniers à blanc. Non ! Je ne retomberai jamais dans l'abjecte impuissance. Je le jure. Il fait noir. L'horreur est encore enchaînée...je les prendrai de vitesse : si quelqu'un la déchaîne, ce sera moi. Je revendiquerai le mal, je manifesterai mon pouvoir par la singularité d'un acte inoubliable : changer l'homme en vermine de son vivant ; je m'occuperai seul des prisonniers, je les précipiterai dans l'abjection: ils parleront. Le pouvoir est un abîme dont je vois le fond ; cela ne suffit pas de choisir les morts futurs ; par un canif et un briquet, je déciderai du règne humain (Sartre 1960 : 345-346).

Les histoires de Smolensk, le père les connaît depuis trois ans car Ferist et Scheidemann, les deux libérés par les Russes, sont venus le voir en 1956. Ils voulaient de l'argent contre leur silence (Sartre 1960 : 352). L'un de deux a dit : « Frantz von Gerlach est un bourreau ».

Sa vision noire du futur, de l'avenir ne concerne pas seulement la famille mais toute la nation allemande. Il est convaincu que : « dans vingt ans au moins, dans cinquante ans au plus, le dernier Allemand sera mort. Ils ne se plaignent pas, ils sont vaincus, on les égorge » (Sartre 1960 : 181).

Frantz écœuré, se plaint de sa condition d'homme. Il se plaint de ses mains sales : « J'étais propre, quand je vous ai quitté ! J'étais pur, j'avais voulu sauver le Polonais... » (Sartre 1960 : 353) ainsi que de la privation du choix. Tout choix est fait à sa place, et il ne lui reste qu'à satisfaire les exigences de la famille : « Mais je ne choisis jamais [...] Je suis choisi. Neuf mois avant ma naissance, on a fait le choix de mon nom, de mon office, de mon caractère et de mon destin » (Sartre 1960 : 177-178). Et pourtant l'autorité paternelle reste pour Franz très importante. Il ne veut pas être jugé, surtout par son père. Il lui demande de jurer, de jurer sur la Bible, de ne pas le juger. L'autorité paternelle, l'éducation dans la discipline et dans un système de valeurs sûres, les objectifs bien définis ne supportent plus la confrontation

avec la vie, surtout quand il arrive d'être confronté à des situations difficiles, et forcé à des décisions aux conséquences pesantes. Elles lui font découvrir que ce monde stable, sûr, n'a plus sa raison d'être, qu'il n'existe plus, comme n'existent plus ses repères infaillibles. Et, cependant, ces repères qui semblaient être dignes de confiance, se sont discrédités étant corrompus ou trompeurs. Cela pousse Frantz à la critique de l'éducation paternelle :

Je n'aurais rien été qu'une de vos images. Les autres sont restées dans votre tête. Le malheur a voulu que celle-ci se soit incarnée. A Smolensk, une nuit, elle a eu...quoi ? Une minute d'indépendance. Et voilà : vous êtes coupable de tout sauf de cela. [...] J'ai vécu treize ans avec un revolver chargé dans mon tiroir. Savez-vous pourquoi je ne me suis pas tué ? Je me disais : ce qui est fait restera fait. [...] Cela ne m'arrange rien de mourir : cela ne m'arrange pas. J'aurais voulu...vous allez rire : j'aurais voulu n'être jamais né (Sartre 1960 : 364).

Cet aveu cruel, amère pour le parent, s'inscrit dans le message de cette pièce qui conjugue à la fois le tragique de la liberté, figuration mythique et vision historique. Serge Reggiani y incarnait le personnage de Franz, le fils d'une grande famille allemande reclus dans sa chambre peuplée de crabes imaginaires. La délibération à huis clos fait revenir les fantômes de la guerre, la culpabilité et la folie des hommes pris dans une horreur collective. Le suicide commun du père et du fils laisse vide le plateau de la scène où ne subsiste qu'un magnétophone qui diffuse le discours testamentaire d'un enfant du siècle au prophétisme funèbre :

Peut-être n'y aura plus de siècles après le nôtre. Peut-être qu'une bombe aura soufflé les lumières. Tout sera mort ; les yeux, les juges, les temps. Nuit. O tribunal de la nuit, toi qui fus, qui seras, qui es, j'ai été ! J'ai été ! Moi, Frantz, von Gerlach, ici, dans cette chambre, j'ai pris le siècle sur mes épaules et j'ai dit : j'en répondrai (Sartre 1960 : 375).

La violence historique résonne en direction des contemporains de la guerre d'Algérie et Sartre joue intentionnellement de cette commune responsabilisation des individus. A sa manière il entend, lui aussi, répondre de son siècle, une fois ce deuil accompli : la génération de l'après-guerre doit se porter sur tous les fronts de la politique, consciente de l'enfantement délétère de l'Histoire. Il faut refaire la

matrice, réinventer la filiation, transformer la liberté en libération perpétuelle. Le séquestré présente ainsi le complexe familial sur lequel Sartre construit une contre-mythologie personnelle : il lui oppose la figure du bavard qui implique une rupture générationnelle et un désir d'enfantement sans paternité. Lui orphelin de père est devenu la mauvaise conscience de son temps.

L'évasion est aussi la conséquence de l'expérience traumatique de Theo Steiner, figure mythique du théâtre viennois d'après-guerre qui s'est condamné à l'exclusion. Son attitude est différente de celle de Franz. Il garde son secret. Il sort difficilement son aveu, bien qu'il soit très motivé par Nathan Goldring, jeune metteur en scène autrichien qui est arrivé pour le convaincre, à mettre un terme à vingt-cinq années de silence et d'exil, pour jouer *Lear* sur une scène berlinoise. Mais leur longue conversation n'aboutit pas à satisfaire ni l'un ni l'autre. Steiner devient « inaccessible » : « Comprenez-moi, je n'ai rien contre vous, je ne vous connais pas, et je n'ai simplement pas envie de vous connaître » (Cormann 1997 : 14).

Il avoue qu'il commence depuis vingt ans, qu'il croit commencer, qu'il n'arrive pas. Enfin, encouragé par Goldring, il essaie de raconter son histoire :

....Il était une fois un acteur nommé Theo Steiner, solitaire et très apprécié, et d'autant plus apprécié, sans doute, que solitaire, en définitive, dont s'enticha le pays de son père, puis assez vite tous les pays parlant la langue de son père, et d'autres pays encore, ou plus exactement d'autres capitales, de ces tout petits bouts surpeuplés des pays dans lesquels on se plaisait à le produire, ours dressé, tenu en laisse par une chaîne en or massif, et tournant vers le monde son effrayant museau de surhomme (Cormann 1997 : 18-19).

Leur conversation nocturne fait découvrir beaucoup d'éléments permettant de comprendre leur condition, leur identité. Cependant ils n'arrivent pas à se rapprocher, sans quoi la confiance n'est pas possible, et en conséquence le travail artistique commun non plus. Theo Steiner joue après la guerre dans le théâtre avec un grand succès jusqu'au jour où son admirateur, un vieil homme de quatre-vingt-six ans, l'ancien Herr Untersturmführer, lui rend visite. Signant le programme, Theo a reconnu le stylo avec lequel il avait rayé son nom

de la liste des prisonniers. Cette visite de son admirateur a déclenché la décision immédiate et irrévocable de quitter la scène, la ville, la vie.

La scène clé de la pièce reproduit le rêve et les fantasmes de Nathan, en les dramatisant et les théâtralisant. Tourmenté et épuisé par la question de l'identité individuelle et collective, Nathan s'est endormi. Un faisceau lumineux manipulé par on ne sait qui mais scrutant le psychisme, balaie l'atelier. Le protagoniste du rêve (le rêvant) tente de s'en défendre, mais ce n'est là que la première d'une longue série d'agressions ponctuant ce cauchemar. L'important pour l'interprète (le lecteur) est de comprendre l'association des motifs et l'enchaînement des séquences.

Dans la première séquence (Cormann 1997 : 73) une voix de femme interpelle Nathan qui ne parvient pas à démêler ses sentiments et ceux des autres. Les traits de son visage se mêlent, par condensation, à ceux de Steiner. Avec les mots de *Lear*, ce dernier menace Goldring et continue à nier sa culpabilité. Dans la deuxième (Cormann 1997 : 74) après une transition marquée par la voix d'une cantatrice, celle de la mère de Steiner, couverte par la tempête, Nathan est confronté à une voix d'homme, celle du père de la psychanalyse, Freud, « le publicitaire viennois, atteint d'un mal à la mâchoire » (Cormann 1997 : 75). Par déplacement et par métonymie-l'œil crevé d'Œdipe, « mon œil » et sa claudication – Steiner et les voix mêlées projettent sur Nathan le rôle d'Œdipe. Dans la troisième séquence (Cormann 1997 : 75), après une nouvelle transition vocale maternelle (la voix de la mère est ce qui connecte tous ses souvenirs), Nathan est poursuivi par des voix mêlées, de plus en plus insistantes, qui lui imposent le rôle de Jacob, célèbre par sa lutte avec l'ange et baptisé par Dieu du nom d'Israël. Dans la quatrième- la voix de Steiner, après celle de la mère-diva, réapparaît, se fait plus menaçante et introduit le « ça », les insectes sortant des toiles, traquant Nathan. Démasqué comme Juif, à ce titre il est menacé de mort par les anciens Nazis et les penseurs d'après-guerre. Steiner ne paraît en personne que pour annoncer, de manière sibylline, qu'il va « régler son compte à ce pauvre vieux juif » (Cormann 1997 : 78), autrement dit – se tuer.

Ce rêve est vécu et donc structuré depuis la perspective de Nathan qui, à la manière de l'auteur, organise « la mise en spectacle de son propre fantasme » (Cormann 1997 : 53). Les tableaux s'enchaînent grâce aux changements de voix, jusqu'à ce que tout soit « emmêlé » (Cormann 1997 : 76). Le spectacle que Nathan se donne à lui-même et où il « se fantasme fustigé » (Cormann 1997 : 60), est à présent, comme dans le cas du dramaturge assiégé par le metteur en scène, l'acteur et tous ses collaborateurs « pris au mot » et « au pied de la lettre » (Cormann 1997 : 58). Tous produisent ensemble un fantasme, dont le rêvant (Nathan mais aussi Cormann) se trouve finalement exclu. Cette scène du rêve et la pièce dans son ensemble constituent donc une mise en forme de la « construction fantasmatique » (Cormann 1997 : 26). Elle possède sa logique (vis-à-vis de l'autre), le fait de passer par divers formes de résistance avant le « démasquage » comme juif, la persécution et la lutte à mort contre les insectes descendus des visions picturales de Steiner. Ce cauchemar n'est pas un simple rêve, comme le dirait Freud, la réalisation voilée d'un désir refoulé, c'est la réalisation franche d'un désir repoussé. Ce désir serait celui d'affronter courageusement les monstres du passé, du nazisme notamment. Avec la volonté d'y résister, de les refuser tout en acceptant le combat contre eux (processus de dénégation de Nathan disant qu'il n'est pas juif, alors qu'il l'est et qu'il est de toute façon persécuté pour cette « faute »).

La scène onirique dramatise cette dénégation et cette prise de conscience en n'utilisant que des signifiants « bruts » (sans signifié, donc) pour motif. La logique du rêve recourt, on l'a vu, à la condensation métaphorique (le visage « emmêlé »), au déplacement métonymique (les insectes venus « d'ailleurs ») et surtout à la figurabilité.

Le fantasme est l'effet d'un désir conscient, préconscient ou inconscient du sujet. Ce qui est commun à Cormann, à ses personnages et probablement à tout être humain, c'est le sentiment de la culpabilité de survivre à l'anéantissement d'une famille ou d'un peuple, un sentiment qui va jusqu'à celui d'une complicité objective avec le mal. Steiner, qui a littéralement signé l'arrêt de mort de ses

parents pour survivre, a toujours éprouvé cette culpabilité, mais après la visite de son bourreau, il ne la supporte plus. Il n'accepte plus l'idée d'avoir été complice des crimes nazis et de jouer, comme si de rien était, devant le public « drapé dans un commode et flou sentiment de culpabilité » (Cormann 1997 : 87). Pour Goldring, né après la guerre de parents juifs ayant survécu aux camps, la culpabilité n'est pas consciente, elle est même déniée. Elle n'en est pas moins dévorante : culpabilité de ne pas se sentir juif et solidaire, de ne pas s'intéresser qu'aux succès artistiques et aux questions esthétiques, stylistiques, sentimentales, mondaines (Cormann 1997 : 88). Cette culpabilité, elle se manifeste à lui, alors que, tel Œdipe, il était venu enquêter sur une autre personne, avant de s'apercevoir qu'il n'est d'autre coupable que lui-même. Mais cette culpabilité est annulée, lorsqu'il sauve Steiner du suicide et contribue à sa cure et sa délivrance. Il retrouve en lui un père, mais aussi une mère, car la femme de son rêve a le visage de Theo Steiner (Cormann 1997 : 74).

La figurabilité, selon Freud et Lacan, est la manière dont le rêve indique les relations entre les pensées, notamment l'identité, le déplacement, la simultanéité, les contradictions – les pensées en images visuelles sans passer par le langage. Cette figurabilité du rêve, c'est la « mise en spectacle de son propre fantasme » (Cormann 1997 : 53). Dans cette mise à l'épreuve de ces deux personnages antithétiques et qui finalement se révèlent si semblables, Cormann met en place de manière quasi artisanale, les images et les réactions qui sont les siennes et les nôtres. C'est le seul moyen pour lui d'accéder à son fantasme, d'évaluer et épier comment ce fantasme exprime un désir et parfois résout un conflit.

Le théâtre s'avère révélateur. Voulant monter *Le Roi Lear*, Goldring n'avait pas prévu que cette pièce ferait remonter à la surface tout un passé douloureux et refoulé. En s'identifiant à Lear, ce « vieux salaud », Steiner entre certes dans l'univers de l'œuvre, mais il ravive son sentiment de culpabilité, malgré ses dénégations : « Personne n'est coupable, personne, je dis personne ; je les absoudrai tous » (Cormann 1997 : 65). Il est convaincu de son innocence : « Quant à moi je suis plus victime que coupable » (Cormann 1997 : 74).

La pièce de Shakespeare, dont Cormann extrait et retraduit librement les passages, est une riche source extratextuelle d'allusions à la culpabilité et à la sénilité dans laquelle puisent les deux protagonistes. Devenu fiction dans la fiction, *Le Roi Lear* prend toute sa réalité de référence et acquiert un statut paradoxal de source intarissable de citations et de vérités. Chacun y trouve une justification à sa thèse du moment jusqu'à la dernière citation qui libère les amis de l'obligation de répéter ce que la tradition et la bonne morale attendent d'eux.

Selon Edgar Morin :

L'homme a deux types de délire. L'un évidemment est très visible, c'est celui de l'incohérence absolue, des onomatopées, des mots prononcés au hasard. L'autre est beaucoup moins visible, c'est le délire de la cohérence absolue. Contre ce deuxième délire, la ressource est dans la rationalité autocritique et le recours à l'expérience (Morin 2005 : 97).

C'est lui qui nous souffle les instruments qui peuvent nous permettre de connaître l'univers complexe. La raison qui correspond à une volonté d'avoir une vision cohérente du phénomène, des choses, de l'univers. La rationalité, c'est le jeu, c'est le dialogue incessant entre notre esprit qui crée des structures logiques, qui les applique sur le monde et qui dialogue avec le monde réel. « La rationalité, en quelque sorte, n'a jamais la prétention d'épuiser dans un système logique la totalité du réel, mais elle a la volonté de dialoguer avec celui qui lui résiste » (Morin 2005 : 94). Selon lui, la rationalisation consiste à vouloir enfermer la réalité dans un système cohérent. Et tout ce qui, dans la réalité, contredit ce système cohérent est écarté, oublié, mis à côté, vu comme une illusion ou une apparence. Il est convaincu que :

Nous avons tous une tendance inconsciente à écarter de notre esprit ce qui va la contredire, en politique comme en philosophie. Nous allons minimiser ou rejeter les arguments contraires. Nous allons avoir une attention sélective sur ce qui favorise notre idée et une attention sélective sur ce qui défavorise (Morin 2005 : 95).

Dans notre monde d'aujourd'hui, tel que le voit Zygmunt Bauman, qu'il appelle « fluide », il n'y a plus de règles clairement définies et d'objectifs fiables, universellement approuvés. Cela rend impossible

la prévision des conséquences du choix effectué par l'homme, ainsi que la responsabilité des conséquences négatives de son choix (Bauman 2006 : 212). Et pourtant les deux exemples évoqués prouvent que l'art dramatique sait problématiser la vie. Il sait en éclairer les contradictions, en explorer les paradoxes, en suivre les tortuosités, en capter les nuances. Il sait faire droit à l'ambiguïté des êtres et à l'indécidabilité des comportements fermés aux apories, il est capable d'approcher de la « solution du problème humain » (Finkielkraut 2000 : 222-23).

Bibliographie

- Arendt H. (1987) : *La Tradition cachée*. Paris : Christian Bourgois.
Bauman Z. (2006) : *Vies perdues. La modernité et ses exclus*. Paris : Payot.
Cormann E. (1997) : *Toujours l'orage*. Paris : Minuit.
Finkielkraut A. (2000) : *L'ingratitude. Conversation sur notre temps*. Paris : Gallimard.
Furet F., Nolte E. (1998) : *Fascisme et communisme*. Paris : Plon.
Morin E. (2005) : *L'Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
Sartre J.-P. (1960) : *Les Séquestrés d'Altona*. Paris : Gallimard.