

BIBLIOTHEQUE D'ESTHETIQUE

ÉTIENNE SOURIAU  
*Professeur à la Sorbonne*

LES  
DEUX CENT MILLE  
SITUATIONS  
DRAMATIQUES

DU MEME AUTEUR

*Chez le même éditeur*

LA CORRESPONDANCE DES ARTS, 1947.

*Chez d'autres éditeurs*

L'ABSTRACTION SENTIMENTALE, 1925.  
PENSÉE VIVANTE ET PERFECTION FORMELLE, 1925.  
L'AVENIR DE L'ESTHÉTIQUE, 1929.  
AVOIR UNE ÂME, 1939.  
L'INSTAURATION PHILOSOPHIQUE, 1939.  
LES DIFFÉRENTS MODES D'EXISTENCE, 1942.

FLAMMARION EDITEUR  
26, rue Racine, Paris

Et nous ne prétendons pas donner autre chose ici qu'un recueil d'observations. On souhaite très cordialement qu'elles puissent intéresser le lecteur. Elles ont déjà — et c'est pour l'auteur un très cher souvenir — en des heures de conversation pensive ou gaie, intéressé quelques auteurs dramatiques (et non des moindres de ce temps), qui voulaient bien y trouver un écho à certaines de leurs expériences de créateurs. Qu'ils me permettent de mettre ce petit ouvrage sous l'égide de ces heureux souvenirs.

## CHAPITRE PREMIER

### QU'EST-CE QU'UNE SITUATION DRAMATIQUE ?

Gozzi, dont on sait l'importance comme rénovateur, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de la *Commedia dell'arte*, comme inventeur de la comédie féerique, et comme théoricien de l'art théâtral (1), prétendait qu'il existe en tout et pour tout trente-six situations dramatiques. Voilà qui est précis. Goethe, discutant cette question avec Eckermann, admettait le bien-fondé du nombre. Et plus récemment M. G. Polti dans un livre bien connu et souvent réédité (*Les XXXVI situations dramatiques*, Mercure de France, 4<sup>e</sup> éd., 1934) a repris la question, arrivant lui aussi au même chiffre fatidique de 36.

Nous proposons, pour notre part, d'arrêter le compte non pas même à deux cent mille (c'est pour des raisons d'euphonie que ce chiffre simplement exemplaire figure à notre titre) mais exactement à 210.141. Voilà qui est précis aussi.

Mais la différence est considérable.

Elle suffit à suggérer qu'il s'agit surtout de deux ma-

(1) On sait aussi qu'il a été ressuscité sur la scène, récemment, par Alexandre Arnoux (*L'Amour des Trois Oranges*).

nières très différentes de poser le même problème. Et c'est cela qui peut avoir quelque intérêt pour la théorie de l'art théâtral.

Pour sa pratique aussi. Car ce nombre — infime — de 36 situations (dont chacune aurait déjà été exploitée en des centaines de pièces), obligerait à croire qu'il est impossible d'innover. Donc, qu'il faut, ou ressasser indéfiniment les mêmes situations, sans espoir d'en trouver une neuve, se bornant à les rhabiller tant bien que mal, à masquer, à travestir, à gauchir ou à exaspérer, à transposer *Œdipe* dans *Les Parents terribles* ; les deux *Gentilshommes de Vérone* dans *Une tant belle Fille* ; ou *Canace* dans *le Revolver de Venise*, ou (ceci pour l'avenir) à appeler sur la scène, après les amours de Sapho celles de Pasiphaé (je ne crois pas que cela ait encore été fait) ; ou croire enfin que le genre dramatique est usé, éculé, hors de service ; qu'il faut déteiler ce char dont les trente-six haridelles n'en peuvent plus de fatigue. Doctrine évidemment désolante.

Notre chiffre est davantage rassurant — s'il est croyable. Or il résulte, non d'une exagération de l'enthousiasme mais d'une réflexion de la prudence.

Vous connaissez la vieille histoire arabe de la récompense de l'inventeur du jeu d'échecs. Le sultan, ravi du divertissement qu'on lui présentait, lui offrit de couvrir de pièces d'or son échiquier. L'inventeur, plus modeste en apparence, demanda qu'il fût seulement couvert de grains de blé : un sur la première case, deux sur la seconde, quatre sur la suivante, et ainsi de suite toujours en doublant. L'imprudent sultan accepta sans réfléchir, et fut tout étonné de se rendre compte que tous les greniers de son empire ne pouvaient suffire à l'exécution de sa promesse. Un vizir tant soit peu mathématicien lui eût épargné cette courte honte, en avertissant Sa Hau-

tesse que deux, puissance soixante-trois, représente un nombre d'un ordre de grandeur énorme.

Et tel est (car nous ne cherchons nullement à intriquer le lecteur) le sens de notre chiffre, en sa précision. Le nombre Gozzi-Goethe-Polti résulte d'une revue empirique de la littérature théâtrale, sans recherches préalables de ce qui constitue *essentiellement* une situation (1). Nous croyons qu'une analyse suffisamment poussée de ce qu'est une situation y révèle une combinaison, très délicate et variable, d'un certain nombre de facteurs simples, puissants et essentiels. Nous avons cherché ces facteurs simples, ces « fonctions dramaturgiques » essentielles ; et nous ne les avons pas trouvées en grand nombre : il n'y en a guère que six ou sept qui valent la peine d'être discernées.

Ensuite, nous avons cherché les grandes « opérations » ou « parti-pris dramaturgiques » essentiels, qui caractérisaient les inventions artistiques les plus remarquables, les situations théâtrales les plus célèbres, et qui procédaient d'un genre particulier de combinaison de ces facteurs. Là encore, nous n'en avons trouvé qu'un petit nombre : réunir deux ou trois de ces fonctions, même antithétiques, sur la tête d'un même personnage, ou les séparer curieusement parmi plusieurs ; — prendre telle ou telle fonction comme cellule génératrice et centre perspectif de toute la situation ; etc., etc. A peine aussi cinq ou six de ces opérations dramaturgiques élémentaires.

(1) Qu'on ne nous oppose pas l'autorité de Goethe. D'abord il s'agit de Goethe vu à travers Fickermann ; ensuite, de Goethe commentant simplement Gozzi. Enfin — il faut bien avoir le courage d'avouer que Goethe, avec tout son génie, n'était pas un grand auteur dramatique : ce qui, dans son œuvre scénique, est valable (et une grande partie, surtout, de son théâtre en prose est d'une évidente faiblesse) vaut par la poésie et l'esprit philosophique. Schiller, si inférieur à Goethe, était davantage homme de théâtre.

Mais arrivés à ce point, nous avons été curieux de savoir si ce tout petit nombre d'éléments primordiaux de l'art fournissait un nombre plus ou moins élevé de combinaisons différentes, — de ces dispositifs spéciaux qui constituent des « situations » nettement et artistiquement distinctes. Nous avons fait ce que le sultan de tout à l'heure aurait dû faire, et donné la parole au vizir mathématicien. Il nous a révélé d'emblée qu'un calcul des plus simples, et que tout habitué des formules combinatoires est apte à faire, montrait que six facteurs combinés selon ces cinq principes, donnaient deux cent dix mille cent quarante et un dispositifs distincts. Résultat net et brutal. Qu'en faut-il penser ?

Assurément il ne faut faire aucun fond sur la précision mathématique du résultat. Il est évident que de ces dispositifs-situations, il y en a qui peuvent n'avoir qu'un médiocre intérêt ; d'autres, ne différer les uns des autres que par des nuances peu importantes. Et on entend bien que nous sommes tout prêt à transiger d'emblée à deux cent mille, comme dans notre titre, ou à cent cinquante mille ou à cent mille. Peu importe. C'est l'ordre de grandeur du résultat qui est frappant, — et indéniable. Quelles conséquences a-t-il ?

D'abord une conséquence pratique et perspective ; il est évident que même à cent mille situations seulement... il y a chance pour que quelques-unes soient encore libres. Perspective rassurante pour dramaturges d'aujourd'hui et de demain.

Mais les conséquences théoriques sont sérieuses et certaines. C'est avant tout que cette conception générale du problème est plus féconde que l'autre ; qu'elle s'applique mieux, malgré sa première apparence un peu absurdement et agressivement mathématique, à la complexité réelle, à la souplesse et à la vie vivante des faits.

Elle convient aux voies de l'imagination créatrice, innovatrice et combinatrice, mieux que la désolante recension de l'impuissance de l'esprit humain à sortir d'un cercle où tout est dit.

En plus, en la conférant soigneusement aux faits, elle prête à des études elles-mêmes fécondes. Il est clair d'avance, avons-nous dit, que, dans ces dispositifs variés presque à l'infini, il en est de meilleurs que d'autres, de plus artistiques ou de plus puissants, ou de plus subtilement adaptés aux besoins esthétiques auxquels répond l'art théâtral. Et la recherche (sur exemples concrets) de ces différences de valeur, et de leurs causes profondes, ne peut qu'être utile.

En tout cas, cette route vaut d'être tentée.

Et d'abord, puisque tel est le point de départ, qu'est-ce au juste qu'une situation dramatique ?



L'œuvre théâtrale, comme toute œuvre artistique, pose un univers. Le rideau se lève : il me faut accepter, prendre en charge, comme étant dès cet instant et pour cent cinquante minutes le seul monde réel : Rome en l'an 667 avant J.-C., ; le roi Marcus Tullius (sous le nom de Tulle) ; un vieux chevalier romain : Horace ; un « gentilhomme d'Albe », Curiace ; une nommée Sabine, femme d'Horace et sœur de Curiace ; une jeune fille appelée Camille, sœur d'Horace ; la ville de Rome et la ville d'Albe ; deux armées, de chacune desquelles nous ne verrons qu'un soldat, Flavian pour Albe et Procule pour Rome (individus tout imaginaires) ; une certaine Julie non moins imaginaire ; des Romains et des Albains qui parlent en français et en alexandrins... Tout cela est organique, lié en un réseau de relations bien déterminées,

adhérence plus grande des personnages à tout leur entourage cosmique, également simplifié et stylisé. Mais on peut préciser : la grandeur s'exalte surtout, et atteint son maximum, dans la lutte (forcément inégale) avec la mort et le néant. C'est pourquoi on peut préciser que l'essence du tragique est, non dans la situation, mais dans l'action. Devient tragique toute action où l'enchaînement des situations montre une marche fatale du microcosme central vers son propre anéantissement. Le dramatique, en soi et à lui seul, est plutôt une intensification existentielle. Même l'insupportable, l'intolérable tension qui force à vivre l'invivable, atteste la réalité du moment. Et même si elle exige changement, effort d'évasion, même si elle fait accepter l'idée du suicide ou du massacre général pour en finir, elle n'est absolument tragique que si de toute manière cette destruction est inévitable, si l'action en porte le germe léthal dès l'origine.

Le drame d'ailleurs, peut aussi, sans devenir essentiellement tragique, finir par un massacre universel : il suffit pour cela que ce massacre reste jusqu'à un certain point arbitraire, évitable au moins. D'ailleurs ici la différence du dramatique au tragique n'est plus bien nette. *Hamlet* est-il drame ou tragédie ? Plutôt drame, parce que l'anéantissement final n'était pas inéluctable, ni intérieurement obligatoire. Certes tout cela devait mal finir, selon toutes vraisemblances ; et la tuerie générale du dénouement n'est pas surprenante. Mais après tout la mort du prince grassouillet et hagard n'est qu'un incident esquivable ; et rien ne s'oppose absolument à l'idée qu'il eût pu au contraire plus tard régner longtemps, souverain irrésolu, méditatif et capricieux, dans un Danemark toujours aussi pourri, mais consciencieusement administré dans les formes.



Résumons.

Qu'est-ce qu'une situation dramatique ?

Une situation dramatique, c'est *la figure structurale dessinée, dans un moment donné de l'action, par un système de forces* — par le système des forces présentes au microcosme, centre stellaire de l'univers théâtral ; *et incarnées, subies ou animées par les principaux personnages de ce moment de l'action.* Système d'oppositions ou d'attractions, de convergences en choc moral ou d'explosion destructive, d'alliances ou de divisions hostiles, c'est ce que nous aurons à voir, en cherchant à les bien déterminer. Mais en tous cas ces forces sont des *fonctions dramatiques* ; c'est-à-dire que chacune d'entre elles d'une part existe en fonction du système d'ensemble ainsi constitué, et d'autre part y travaille fonctionnellement selon sa nature, telle que ce système la définit. Et elles sont aussi fonction de tout l'univers de l'œuvre, du macrocosme dont le microcosme des personnes est le cœur et le moyen de présence.

Elles ont donc, ces fonctions dramatiques, ceci de remarquable que, bien qu'inhérent à ces personnages, d'un autre côté elles les transcendent, les dominent, les tiennent unies à tout l'univers de l'œuvre.

De par elles, chaque personnage, du fait d'être assemblé avec les autres et uni à l'action en même temps qu'eux par cette forme dynamique du moment, reçoit une *signification dramaturgique*, clef de ses destinées dans le dynamisme de cet univers en action. Il est, ce personnage, comme « signé » ou marqué, à chaque moment de cette destinée, par le facteur qu'il représente, dans ce système stellaire de forces.

Signé... De quel genre de signature s'agit-il ? C'est ce

que nous allons voir de près. Mais il est permis dès ce moment, d'évoquer ces « signatures » qui jadis, selon les idées d'un J.-B. Porta, d'un Van Helmont ou d'un Paracelse, indiquaient des dominations astrales, des sympathies ou des antipathies cosmiques, et à la fois des caractères, des destinées, et des correspondances du macrocosme au microcosme.

En son caractère, sa nature propre, son être intime, chaque personnage est isolable : il est muré en lui, comme nous le sommes tous. Du fait de la situation, il cesse d'être isolé ; il reçoit, pour sa bonne ou male heure, une force à la fois subie et incarnée, qui le transforme profondément, lui assigne une signification et un destin, l'oblige à vivre, tel qu'il s'éprouve et se découvre, dans la révélation de ses solidarités, concentrées par le « fait de théâtre » dans une étroite et précise constellation de personnes, centre, expression et mode privilégié de présence de tout un univers avec lequel il est en correspondance structurale, en symbiose d'évolution dynamique.

Un drame, c'est l'expérience d'une cessation d'isolement. C'est le fait collectif d'un petit groupe humain à l'intérieur duquel se heurtent des forces architectoniquement structurées.

C'est l'expérience aussi de solidarités cosmiques.

De solidarités cosmiques, en heurt stellaire sur un point focal où, pour qui s'y trouve, il en résulte un embrasement spirituel.

## CHAPITRE II

### LES FONCTIONS DRAMATURGIQUES

Notre projet est à présent de mettre au creuset (si je puis dire) l'ensemble des situations pour en chercher par analyse les principales composantes dynamiques. Nous ne pouvons manquer d'être poursuivis, au cours de cette recherche, par l'irritante énigme du *nombre*.

Le chiffre Gozzi-Goethe-Polti nous paraissait infime, comme évaluation des possibilités dramatiques, et des ressources de l'invention théâtrale. Toutes les sonates, toutes les symphonies, de tout cet art, dans toute la suite des temps, passés, présents, futurs, se voyant assigner 36 *leitmotive* en tout, qui seuls pourraient être développés ou mis en variations ! Quel musicien ne pousserait un cri d'horreur, si s'abattait sur son art une malédiction semblable !

Mais par un soudain renversement, le nombre paraît tout à coup beaucoup trop élevé s'il s'agit d'évaluer les éléments simples, les *notes de la gamme* dont sont faites ces symphonies dramatiques en tous leurs accords.

Si 36 thèmes, pour un catalogue des motifs musicaux, c'est peu ; 36 notes dans une octave, pour faire la gamme, c'est beaucoup (les dodécaphonistes n'en demandent pas tant !)

Mais au fait, quelles sont-elles, ces fameuses trente-six situations simples, qui seraient les suprêmes « catégories » de la pensée dramatique ?

Prenons pour base le diligent dépouillement de G. Polti.

Voici la liste : 1. *Implorer* ; 2. *le Sauveur* ; 3. *la Vengeance poursuivant le crime* ; 4. *Venger proche sur proche* ; 5. *Traqué* ; 6. *Désastre* ; 7. *En proie* ; 8. *Révolte* ; 9. *Audacieuse tentative* ; 10. *Enlèvement* ; 11. *l'Enigme* ; 12. *Obtenir* ; 13. *Haine de proches* ; 14. *Rivalités de proches* ; 15. *Adultère meurtrier* ; 16. *Folie* ; 17. *Imprudence fatale* ; 18. *Involontaire crime d'amour* ; 19. *Tuer un des siens inconnu* ; 20. *Se sacrifier à l'Idéal* ; 21. *Se sacrifier aux proches* ; 22. *Tout sacrifier à la passion* ; 23. *Devoir sacrifier les siens* ; 24. *Rivalité d'inégaux* ; 25. *Adultère* ; 26. *Crimes d'Amour* ; 27. *Apprendre le déshonneur d'un être aimé* ; 28. *Amours empêchées* ; 29. *Aimer ennemi* ; 30. *L'Ambition* ; 31. *Lutte contre Dieu* ; 32. *Jalousie erronée* ; 33. *Erreur judiciaire* ; 34. *Remords* ; 35. *Retrouver* ; 36. *Perdre les siens*.

Liste étrange, à la fois décevante, désordonnée, pénétrante, paradoxale. Illustrée de nombreux exemples dessinant des « nuances » qui sont comme des sous-espèces de chaque espèce, elle étiquette efficacement, ce n'est pas douteux, un grand nombre de thèmes effectivement utilisés à satiété par l'art théâtral de toutes les époques, de l'antiquité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais sont-ce bien là les situations dramatiques ? Sont-ce des situations, et toutes les situations ?

Chose curieuse, il y a dans cette liste un effort évident pour tirer, si l'on peut dire, sur la file, afin d'arriver à ce nombre de 36 (pourtant si peu élevé) proposé par les premiers chercheurs. Car enfin *adultère* et *adultère meurtrier* ne sont pas deux espèces, c'est le genre

et une de ses espèces. *Se sacrifier*, que ce soit à l'*Idéal* ou *aux proches* (pourquoi pas aussi à Dieu, à l'honneur, au préjugé ? etc., etc.) c'est toujours une même situation. Et pourquoi séparer l'*adultère* des *crimes d'amour* ?

D'autre part, avec un peu d'esprit combinatoire on s'aperçoit que beaucoup de ces situations sont faites de deux facteurs qui pourraient engendrer d'autres dispositifs. Si *rivalité d'inégaux* mérite d'être séparé de *rivalité de proches*, pourquoi pas aussi *amours d'inégaux* ? Si *jalousie erronée*, *erreur judiciaire* sont valables à part, pourquoi pas *remords erronés* (donnée assez fréquente) ; *enlèvement erroné* (fréquent dans le roman, sinon dans le drame). Si *crimes d'amour*, pourquoi pas *crimes d'ambition* ? Etc... etc.

Il y a plus grave. Beaucoup de ces entités, dramatiques ou non, ne sont nullement des *situations*. Ce sont des actions, des aventures, plus exactement des *genres d'événements*. L'enlèvement, le meurtre même, ou l'imprudence fatale, sont des moyens évidemment utiles de soutenir ou de nourrir l'action, de préciser et de dessiner concrètement l'affabulation pratique d'un drame. Mais à ce compte, il y en a bien d'autres. Et quelqu'un que travaillerait la rage du recensement, du dénombrement, pourrait dresser tout un catalogue des *événements dramatiques* utilisés au théâtre : miracle, oracle, songe, apparition d'un spectre, arrivée d'un messager, assassinat, duel, fléau de la nature (inondation, avalanche, éruption, chute de la foudre, épidémie, sécheresse prolongée, famine, absence de vent, tempête et naufrage...), couronnement, abdication, mort du roi, sédition, comparution devant un tribunal, déclaration de guerre, invasion ou irruption subite des ennemis, bataille (victoire, défaite), siège, assaut repoussé, prise d'assaut d'une ville, captivité, supplice, évasion, déclaration d'amour (bien reçue.

mal reçue), affront, imprécation, pardon, héritage inopiné, exhérédation, proscription, accident défigurant (et plus récemment intervention d'un chirurgien refaisant une beauté), cécité subite, mutité subite, recouvrement de la vue ou de la parole, harangue, insinuation perfide, etc., etc., etc. C'est sur cette liste que viendraient tout naturellement folie, erreur judiciaire, retrouver ou perdre les siens, etc., etc. Encore une fois, ce ne sont pas des situations. Pour bien fixer le langage à employer, nous désignerons par le nom de *sujets dramatiques* ces genres d'événements, ces aspects génériques de la fable qui étoffe et concrétise une situation : sujet du duel, sujet de l'enlèvement, sujet de la ville assiégée ; etc., etc. (1).

(1) Il est clair qu'une même situation peut être affabulée avec des sujets divers. Devoir sacrifier les siens peut se rencontrer dans le sujet : ville assiégée (*les Bouches inutiles*) aussi bien que dans le sujet : comparution devant un tribunal ; ou dans le sujet : naufrage, etc., etc. Il est clair aussi qu'un même sujet peut convenir à des situations diverses : le sujet « comparaître devant un tribunal » peut servir à réaliser une rencontre de deux rivaux (dont l'un par exemple est le juge de l'autre) ; ou bien un danger de l'innocence persécutée et méconnue ; ou bien encore, l'arrivée de la juste vengeance et la confusion du persécuteur ; qui sont bien des situations dramatiques (des situations créées par des rencontres et des conflits de forces structurées). Enfin il arrive parfois qu'une situation dramatique donnée ne soit guère praticable que dans un sujet unique, privilégié, ce qui facilite la confusion du sujet et de la situation. Le « bien souhaité s'attribuant lui-même arbitralement », qui est une situation fondamentale, n'est guère praticable qu'avec le sujet « succès d'amour » (toutefois : abdication en faveur du héros du drame ; ou encore : adoption de celui-ci par le détenteur d'un titre ou d'une fortune, sont des sujets connexes). On observera que facilement un sujet trop connu, trop répété, dégénère en « ficelle dramatique ». Le sujet duel, par exemple, si commode soit pour délivrer de l'oppresseur, soit pour mettre l'amante en alarme par le danger de l'amant, soit pour arbitrer une rivalité, etc., etc., tourne dans le théâtre du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à la ficelle bientôt insupportable.

D'autres entités de la liste Polti sont en réalité des *ressorts dramatiques*. L'ambition n'est pas une situation ! C'est simplement la détermination de la force qui promeut l'action, qui engendre une situation, qui s'investit dans un des protagonistes, et rencontre chez un autre son obstacle. Lutte d'ambitions, conflit de l'ambition avec l'amour, ou avec l'honnêteté, ou avec la recherche du bonheur simple, etc., etc., constituent des situations ; mais chacune des forces qui s'y affrontent est incapable à elle seule de faire situation dramatique.

Et ceci nous amène à une dernière remarque. Beaucoup de ces prétendues situations ont ce caractère étrange de mettre en cause un personnage unique et de pouvoir s'exprimer parfaitement par le monologue. L'énigme ? Monologue de Hamlet. Remords ? Monologue de Lady Macbeth. En proie ? Monologue d'Oreste. — Vous me direz : ces monologues n'expriment-ils pas la situation où se trouve en effet le personnage ? Et cette situation n'est-elle pas dramatique ?

C'est jouer sur les mots. S'il s'agit d'exprimer, en stances ou même en prose, l'état d'âme d'un personnage dans une situation donnée, nous n'avons devant nous qu'un *sujet lyrique*. Il n'y a drame vraiment que dans la mesure où la situation réside dans l'ensemble du microcosme scénique, dans toute la constellation des personnages qu'elle assemble et entre lesquels elle établit une tension. Et ce qu'on nous montre en de tels monologues, c'est simplement le travail particulier de cette situation, mise en ferment dans l'âme d'un individu provisoirement pris à part. D'ailleurs regardez mieux : Lady Macbeth, somnambule, monologue *devant témoins*, et se trahit ; Oreste délire *en présence* de Pylade et de plusieurs de ses soldats, dans le moment où tous devraient fuir... Mais nous reviendrons sur tout cela dans un instant.

Je ne voudrais pas paraître trop dépréciateur devant un ouvrage ingénieux, diligent, et qui témoigne d'un dépouillement remarquable et presque exhaustif de la littérature théâtrale (1). Mais il est clair que la liste offerte est tout à fait empirique, qu'elle ne met pas en jeu une analyse méthodique, une recherche des raisons et des facteurs du premier résultat brut de ce dépouillement.

Revenons, par exemple, à la dernière critique : le personnage unique.

G. Polti a accompagné le titre de chaque situation (chacune donnant un chapitre) d'une remarquable indication en sous-titre. Par exemple : « 1 : Implorer ». En sous-titre : « le titre technique, formé des éléments indispensables, serait : un Persécuteur, un Suppliant et une Puissance indécise ». Voilà qui est excellent. Nous voyons apparaître la constellation microcosmique en sa figure essentielle. Mais voilà aussi qui suffit à anéantir encore un grand nombre des prétendues situations proposées, celles où ce groupe stellaire de personnages liés et organisés par la situation s'évanouit, ou ne se formule que par un artifice insoutenable. Par exemple : 8, *Révolte*. En sous-titre : Tyran — Conspirateur. Pourquoi, sinon pour réussir à donner deux personnages ? Mais il peut y avoir révolte contre Dieu, contre le Destin... et nous voilà de nouveau non plus dans le dramatique, mais dans le lyrisme pur. D'ailleurs dans beaucoup de révoltes dramatiques (Jacqueries ou Vêpres siciliennes

(1) Un auteur doit être équitable envers ses prédécesseurs. Bien que nous combattions à fond la doctrine Gozzi-Goethe-Polti (notre titre même est évidemment calculé pour marquer cette opposition doctrinale) nous tenons à dire que nous n'avons relu, pour écrire ce livre-ci, ni sans plaisir ni sans profit celui de Polti ; et que même (comme on le verra dans un instant) certains des principes que nous soutenons s'y trouvaient en germe, malheureusement stérilisés par une fausse position de l'ensemble du problème.

de toute sorte) la puissance tyrannique peut être éloignée, invisible. On nous montre la révolte — comme dans *Pinto*, de N. Lemercier ; dans *Egmont*, de Goethe — en laissant au loin, hors de scène, au fond invisible de l'univers de l'œuvre, le roi d'Espagne. Parfois le tyran a seulement en scène des représentants. Ainsi, dans *Nicomède*, Rome, qui remplit de son invisible présence le drame entier, n'envoie sur la scène que son ambassadeur Flaminius. De même, situation 7 : *En proie*. Éléments techniques : « Maître ou malheur — Faible. » Comme le destin tout à l'heure, le malheur n'est en rien un personnage du drame ; et le faible qu'on nous montre en proie au malheur est dans une situation lyrique plus que dramatique. Ceci encore : 16, *Folie*. Sous-titre : « le Fou, la Victime ». Pourquoi y aurait-il une victime ? Oreste, dans sa crise de folie, est lui-même la victime, s'il y en a une. Et Ophélie ; sa folie est-elle meurtrière ? On pourrait faire des remarques analogues sur un bon tiers des situations relevées.

Dernière observation : plusieurs de ces situations ont rigoureusement les mêmes éléments. Par exemple Implorer et Obtenir exigent également le Solliciteur et l'Arbitre — et, épisodiquement, l'Adversaire.

Continuons dans cette voie, elle nous mènera vers la vérité.

Dans ce sujet de l'imploration, vous voyez qu'on discerne trois personnages-clefs, pions du problème d'échecs, porteurs de dynamismes essentiels et antagonistes : le Solliciteur, l'Arbitre et l'Adversaire. — L'Adversaire n'est pas absolument nécessaire à l'acte de supplier ou d'obtenir. Mais c'est évidemment un facteur important du dramatique de situation. Ainsi donc nous voilà en présence de trois personnages-clefs, représen-

tant chacun en théorie une *fonction dramatique* particulière.

Or ceci doit nous frapper : de ces trois personnages-clés, il se peut que deux, dans le microcosme scénique, s'interpénètrent et ne forment plus qu'un. L'adversaire et l'arbitre peuvent être une même personne. Et j'ai : implorer son rival, demander ou obtenir d'un adversaire grâce, bienfait ou sacrifice, en appeler à la justice de son ennemi... L'importance saute aux yeux, de ces fusions de deux fonctions dramatiques dans un même personnage. Elle est bien connue : tous les conflits intérieurs, nourriture quotidienne d'un théâtre tant soit peu psychologique ou seulement humain, naissent de là.

Si j'analyse de même : « se sacrifier aux proches », je trouve que la clef de la situation est dans un conflit d'intérêts, par où s'affrontent : Moi (j'appelle ainsi le héros de la situation, celui au point de vue duquel je me place pour l'exposer), mon Adversaire ou mon Rival (celui dont les intérêts sont contraires aux miens), et un Aimé — un ami, un proche, comme dit G. Polti ; non quelqu'un qui m'aime, pas davantage quelqu'un que j'aime en ce sens que je désirerais sa possession (c'est une autre histoire), mais quelqu'un à qui mon affection souhaite activement tout bien. Or il peut se trouver que les deux fonctions de rival et d'objet d'active affection s'incarnent dans un même personnage. D'où situation dramatique : c'est ainsi qu'on voit au théâtre tant de frères aînés, d'amis dévoués, de pères généreux, rivaux en amour de leur frère, de leur ami ou de leur fils, se sacrifier et s'effacer plus ou moins douloureusement pour le bonheur de l'Aimé. Trouver un Rival dans l'Aimé (ou un Aimé dans le Rival), c'est trouver deux fonctions, deux dynamismes dramatiques opposés, rassemblés sur

un même personnage ; et c'est bien la clef d'une situation.

Ceci nous donne enfin l'essentiel.

Il faut distinguer profondément, essentiellement, deux choses : d'une part des *fonctions* dramatiques (ou si l'on veut, — mais cette façon de dire est bien dangereuse — des personnages essentiels, porteurs simples de ces fonctions, tels l'Arbitre, le Rival, le Suppliant, etc. — bref, des entités *fonctionnelles*, éléments de la *Dramaturgie pure*) et puis les *personnages concrets*, vivants, donnés, pions réels sur l'échiquier théâtral, éléments cellulaires du *microcosme théâtral*. Et il suffit qu'un seul des personnages scéniques puisse incarner à lui seul un, deux ou trois des personnages fonctionnels (comme, au jeu d'échecs, une Reine est à la fois un Fou et une Tour, par les efficiences dynamiques qu'elle réunit) pour qu'on voie apparaître cette vérité lumineuse, fécondante : toute une immensité de combinaisons diverses est possible, créant mille situations différentes, à partir du moment où un certain nombre de fonctions dramatiques élémentaires, dessinant les *lignes de force* de la situation, peuvent se réunir ou se séparer kaléidoscopiquement, s'incarnant dans telle ou telle individualité du microcosme scénique. Et la seule voie qui s'ouvre pour une analyse et une combinatoire à la fois pénétrantes et efficaces, c'est bien d'inventorier d'abord les principales des grandes *fonctions dramaturgiques* et ensuite d'étudier quelle combinaisons diverses elles peuvent produire en se répartissant une à une, deux à deux, etc., sur un certain nombre (deux au moins, et guère plus de sept ou huit au maximum) de personnages (j'entends d'êtres concrets, doués d'un caractère, d'un physique donnés — d'un corps et d'une âme viables, définissables, indépendamment de la situation) pouvant constituer un microcosme scénique.



Je sais bien qu'on peut éprouver ici des scrupules. Quoi, le Rival absolu, le Traître pur, l'objet d'amour qui n'est que purement adorable, le Roi, le Juge, etc. ; ne sommes-nous pas là devant un lot de personnages-marionnettes pour un théâtre primitif, enfantin, mélodramatique, sans profondeur, sans vie, sans âme, sans humanité ?

Bien au contraire ; et c'est précisément de ce contraire qu'il s'agit. Loin de confondre la complexité du personnage avec la simplicité (ou le cas échéant, la complexité) de sa fonction dramaturgique, il s'agit au contraire de les distinguer. C'est précisément la confusion (ou l'identification) des fonctions dramatiques avec les caractères, qui définit le théâtre trop primitif, ou le mélodrame.

Soit Hamlet. Tout le monde sait que la donnée de base, l'âme de la pièce, c'est cette fonction de Vengeur incombant (de par la situation) à un homme songeur, indécis, méditatif, tout adhérent au monde du rêve. Fonction ou mission de vengeance évidemment fortuite, en ce qui concerne la psychologie du personnage. Rien dans la nature de Hamlet ne le dispose, n'est-ce pas, à ce que son père ait été assassiné ? Cela, c'est « un pur effet de son Astre », comme disait Benvenuto Cellini des gens qui reçoivent une tuile sur la tête. Entendons : c'est un pur fait de situation. Tout au plus peut-on dire que le caractère d'Hamlet le porte à accepter, par une sorte d'envoûtement et d'acquiescement, ce rôle à lui imposé par l'Astre, quand un autre homme se déroberait plus longtemps ou se révolterait. Mais qui ne sait que mettre un caractère donné dans une situation donnée, et voir ce qui en résulte, est une des clefs de l'art dramatique ?

De même lorsque Don Sanche (dans Corneille) est constitué arbitre entre ses rivaux, il n'est nullement l'arbitre-né (un « juge intègre », un « prince ennemi de la fraude »). C'est la situation créée par ce truc théâtral très simple : la remise de l'anneau de la Reine ; qui lui impose, comme une épreuve, cette mission et ce pouvoir, et fait luire sur lui, en ascendant, ce signe astral. Ce rôle d'Arbitre (ou d'attributeur du bien — ou du mal) dont on a déjà entrevu l'importance, est un *fait de situation*, absolument indépendant en soi du caractère et de la nature intime du personnage. Que Chimène ou Auguste (dans Corneille), Thésée ou Néron (dans Racine), ou la Princesse Georges (dans Dumas fils), ou Poliche ou le Prince d'Aurec (dans H. Bataille) soient à un moment donné constitués, de par la situation, arbitres de cette même situation ; et que l'événement qui en résulte soit dû à la conjonction de ce caractère et de cette puissance en situation ; que leur décision, si naturelle ou si étrange qu'elle puisse paraître, soit l'expression profonde de leur nature intime, mais fécondée, extériorisée, secouée et galvanisée (ou brisée) par cette épreuve ; par la réception, l'intussusception, la mise en acte et le choc de cette puissance née de la situation, inhérente essentiellement à elle ; et d'ailleurs au moins aussi intéressante par son incidence sur tous les autres personnages du drame et par l'impulsion qu'elle donne à toute l'action, que par sa valeur révélatrice quant à l'arbitre même qui rend son arrêt (que ce soit par un discours et une sentence, comme dans Corneille ; par une présence cachée et une apparition soudaine, comme dans Racine ; par un cri comme dans Dumas ; par un écroulement de tout l'être et par des pleurs silencieux, comme dans Bataille) : tout cela n'est-il pas essentiellement du théâtre ? Et essentiellement de la vie aussi, car le sens donné ici au mot de si-

tuation n'est pas seulement théâtral — c'est le même exactement qui figure, par exemple, dans la philosophie existentialiste de Jaspers (d'ailleurs certainement inspiré, sur ce point, du sens même du mot en dramaturgie).

Mais d'ailleurs il ne faut pas redouter (une fois que le principe en est bien compris) cet aspect de fatalité, d'emprise totale de la situation sur l'homme, de transformation intime du personnage du fait de la « signature » (style d'astrologie) reçue par lui de sa fonction en situation, comme d'un Astre — comme de la position de son Astre par rapport à ceux des autres dans la conjoncture qui informe la situation.

Théâtralement, la présence, l'impact et le travail, à travers les êtres vivants, d'une sorte de signature astrale venue du dehors, ou de force fonctionnelle, qui, dans sa rage, sa douceur ou son exaltation, en fait des marionnettes pensives, frénétiques, douloureuses, farouches, nostalgiques, tendrement obstinées ou alliciées comme papillon par une flamme ; et malgré elles, si vivantes, si complexes soient-elles, devenues simplement, dans l'action, force qui va, vocation, élan dynamiquement orienté, cela est essentiel à la chose dramatique. Nous le vérifions souvent ; mais arrêtons-nous à le bien comprendre, ou plutôt à montrer qu'il est beau qu'il en soit ainsi, et que cette beauté est inhérente à la beauté dramatique à l'état pur. Alors rassurés sur ce scrupule, nous pourrions continuer dans la même voie, poursuivre inventaires et analyses.

Certes, l'une des premières et des plus nobles opérations de la démiurgie théâtrale, c'est de donner l'existence — une existence intégrale, profonde, éclatante, plénière — à des êtres fictifs, que ce soient Antigone ou

Ophélie, Prométhée ou Isidore Lechat, Hamlet ou Maître Guérin, Phèdre ou la Folle de Chaillot (1).

Mais il ne suffit pas, redisons-le, de concevoir et de camper le personnage, il faut l'engager dans l'action, l'illuminer, l'intensifier, l'actualiser par et dans la situation. Et la dramaturgie complète ne s'opère que lorsque Phèdre ou Hamlet, du sein de leur complexité totale et chatoyante, font surgir en résultante une force qui s'oriente, une vocation (ou plusieurs vœux divergents, il n'importe) qui, au choc d'autres personnages eux-mêmes animés d'un vecteur dynamique, les contraint (malgré eux peut-être) à être, dans l'aventure où ils s'engagent, forcément, passionnément, activement Amante ou Vengeur ; à en assumer le rôle et la fonction, à en réaliser les actes inhérents, à en dérouler l'activité. Prisonniers d'une situation, d'une part (et ainsi obligés à en subir, mais aussi à en réaliser, à en faire l'action) ; et d'autre part, agents, fauteurs, opérateurs, constructeurs et porteurs responsables de cette situation, poussant de toute leur force dans ce joug, jusqu'à ce qu'il casse, ou qu'il évolue dans le sens qu'ils exigent, ou qu'il les fasse tomber haletants et traînés sur le sol dans l'attelage.

(1) C'est la difficulté que rencontre actuellement le théâtre « existentialiste ». Tout le théâtre — je dis le vrai théâtre, celui de toujours et des chefs-d'œuvre — est existentiel. Faire exister les personnages imaginés, c'est son triomphe et son acte héroïque. Othello, Lear, Andromaque, Phèdre, Chatterton ou Lorenzaccio sont des études existentielles — des études, des actes et des démiurgies. *Les Mouches* ou *les Bouches inutiles* ne sont qu'existentialistes. Recul. On est plus loin de l'existence. On la voit à travers le système, à travers l'idée philosophique. On est dans le genre du théâtre d'idées, de la pièce à thèse (un des genres *partiels* dont nous avons parlé plus haut). N'en disons pas de mal toutefois : en soi c'est un genre très noble, très digne d'estime, et, quoi qu'on en ait pu dire, très théâtral. Mais *Othello* existe davantage — plus intensément, plus profondément et surtout plus directement.

Et ceci n'est pas seulement de théâtre, redisons-le aussi, mais de vie. Que j'aime Ophélie, Hermione ou Maryvonne, si réellement j'aime, malgré moi je suis l'Amant, j'ai à en vivre l'aventure, à en souffrir les souffrances, à en goûter les joies, à en accomplir les actions — marionnette si vous voulez, mais dans le grand guignol humain et cosmique où par force, l'autre, celui qui aime également Maryvonne, sera le Rival. Et Maryvonne, lorsqu'il lui faudra choisir (si la situation, non théâtrale, mais humaine, mais vitale, mais sociale, la met au pied du mur à cet égard) par force deviendra l'Arbitre, et aura à en assumer les actes, les alternatives, les incertitudes et les responsabilités. Cosmiquement, réellement, il y a des fonctions dramaturgiques, et elles sont des Puissances terribles, des divinités exigeantes et implacables, des Astres dont le mode d'action, de pesée sur nous, de prise directe sur nos existences et nos personnes, c'est la Situation. Est-il besoin de rappeler que la Situation, en soi, n'est pas un fait théâtral mais un fait d'existence ? Et précisément pour qu'elle devienne dramatique (toute idée de théâtre à part), il suffit que les jougs étiquetés qu'elle nous pose sur le front, et où elle nous lie, soient des fonctions dynamiques puissantes et corrélatives, nous engageant dans les figures d'une sorte de chorégraphie ou de dramaturgie qui est réelle, directe, cosmique, vécue. Le théâtre ne fait ici que montrer, stylisée, purifiée, exaspérée ou dépouillée, cette grande Dramaturgie où le héros, l'acteur, c'est tout homme, et dont le ressort, c'est la vie et toute force qui est en l'homme, et par et en laquelle il se meut et heurte les autres.

Poursuivons cette enquête.



J'appelle, on vient de le voir, Fonction Dramaturgique le mode spécifique de *travail en situation* d'un personnage : son rôle propre en tant que force dans un système de forces. Et dans une bonne situation, chaque personnage a une force spécifique.

Quelles sont les principales entités dramaturgiques fonctionnelles, les principaux rôles purs (car il s'agit d'analyser jusqu'à l'élément dynamique et vectoriel isolable) qui construisent l'architecture normale des forces, facteurs essentiels de toute situation dramatique ?

Avant de chercher à en dresser, exhaustivement, la liste, procédons à quelques coups de sonde, qui nous aideront à comprendre et à isoler ces fonctions.

Soit cette donnée si simple, rappelée tout à l'heure, et base de mille et une pièces de théâtre : la rivalité amoureuse.

Henri et Robert aiment Simone l'un et l'autre et cherchent chacun à lui plaire. Simone est encore indifférente.

Henri comme Robert est Amant. Cela veut dire qu'en chacun d'eux il y a une force, une appétition, l'amour, qui constitue un vecteur dynamique, clef de la situation. Mais l'amour, c'est le motif, le sujet, non la situation ; c'est le genre d'affabulation où se concrétise la rivalité. Ils seraient rivaux d'ambition, leur rapport serait dynamiquement le même. C'est la présence d'une force d'appétition résidante en chacun d'eux (même isolément considéré) qui est le fait premier, générateur de cette situation.

L'un et l'autre aiment Simone : elle est le Bien désiré, l'objet appété. C'est sa fonction dramaturgique la plus évidente (elle en a d'autres, nous le verrons ; mais celle-ci est la première à noter).

Par rapport l'un à l'autre, Henri et Robert sont rivaux réciproquement. Relation qui n'a de sens, évidemment,

que par rapport à l'ensemble total et structural de la situation. Nul n'est rival isolément, rival en soi. Ainsi chacun est à la fois Amant et Rival. Si je dis, en simplifiant, en les dépouillant chacun d'une moitié de son rôle : Henri est l'Amant, Robert est le Rival ; cela répond à une certaine détermination très curieuse et très digne d'attention, de la situation. Cela veut dire que moi, spectateur, auteur, acteur ou analyste, peu importe, je me place en pensée, d'abord du côté de Henri plutôt que de Robert. Je commence à partir de lui, comme protagoniste, à inventorier la situation. C'est lui que je prends pour origine, pour terme de référence de toutes les relations.

Ceci a beaucoup d'importance, esthétiquement. Cela communiqué avec la question du « point de vue », cette catégorie architectonique essentielle. Nous y reviendrons. Notons seulement pour l'instant l'importance du fait. Un même réseau de relations peut prendre des aspects très divers, selon qu'on l'examine, qu'on l'adopte, qu'on l'enfile du point de vue de tel ou tel personnage. Que le sujet, par exemple, soit Poursuite (que Sbrigani cherche Pandolphe pour le tuer, ou que Pandolphe coure après Zerline pour la posséder, ou que Génovefa coure après Zerline pour lui révéler qu'elle est sa mère, peu importe) ; nous pouvons le dénoter sous deux titres : Poursuivi ! ou Poursuivant ! Simple effet de point de vue sans doute, mais qui affecte tout le caractère esthétique de la situation (1).

(1) Je dis bien que le *sujet* commence à devenir *situation*. Le sujet, c'est « la Poursuite », un genre d'événement. Mais que je le précise : Poursuivi ! ou Poursuivant ! cela veut dire que je prends en considération la dynamique des personnages, l'anneau des forces et leur sens réciproque de vection ; et qu'en précisant un protagoniste (par le choix du point de vue) je recherche déjà les caractéristiques morphologiques de cette constellation à deux astres.

Revenons à Simone entre Henri et Robert. En tant qu'elle est simplement aimée, sa fonction dramatique est simple et nette : elle est l'objet convoité, le Bien désiré. Mais c'est d'elle aussi que dépend le bonheur de l'un ou de l'autre. Son cœur choisira. Tant qu'il n'a pas choisi, et jusque dans le choix, elle est l'Arbitre. Bien désiré, et Arbitre attribuant le bien, telle est sa formule, sa double fonction. Notez que cette double fonction pourrait se voir en effet à double, investie sur deux personnages différents. « Eriphile, fille de la Princesse » est à conquérir, et « Iphicrate et Timoclès, amants magnifiques », se la disputent ; sans oublier « Sostrate, général d'armée, amant d'Eriphile ». Mais c'est « Aristione, princesse, mère d'Eriphile » qui attribuera la main d'Eriphile. Sur quoi c'est à elle qu'Iphicrate, habile homme, fait sa cour. Eriphile est le Bien, l'Objet convoité. Mais c'est Aristione qui est l'Arbitre. Toutefois, à un certain moment, Aristione autorise Eriphile à choisir librement — entre Iphicrate et Timoclès. Voilà la fonction d'Arbitre échue à Eriphile, et investie en elle. Mais — coup de théâtre, changement de situation — Eriphile s'en remet pour ce choix à Sostrate. Voilà Sostrate à la fois Amant et Arbitre de ses Rivaux (situation mainte fois exploitée par ailleurs ; voyez *Don Sanche* de Corneille, et *Philiberte* d'Augier !)

Mais pourquoi Eriphile agit-elle ainsi ? Pour forcer Sostrate à se trahir, à déclarer la flamme secrète qu'elle lui suppose, et qu'il refuse de lui avouer. Car déjà le cœur d'Eriphile penche en secret pour Sostrate. Elle est à la fois, dès ce moment, Bien convoité, et en même temps Amante.

Inutile de suivre en détail le kaléidoscope des *Amants magnifiques* en ses révolutions un peu ironiques (et pas trop dramatiques, à cause d'une légère dévaluation co-

mique, due à l'irréalité d'une fable animant de son simple prétexte un défilé de divertissements) ; mais dans *Don Sanche*, « tragi-comédie », les mêmes situations iront au dramatique. Nous en avons dit assez pour montrer la division technique des fonctions dramaturgiques d'Amant (ou plus exactement de porteur de la Force vectorielle définie par le sujet ; ici, le désir amoureux), de Rival, d'Objet aimé (ou plus généralement de Bien vers lequel tend la force thématique) et d'Arbitre, ainsi que la diversité des situations qui résultent, par exemple pour le quintette Eriphile, Aristione, Sostrate, Iphicrate et Timoclès, de l'investissement changeant de ces diverses fonctions sur les divers personnages.

N'abandonnons pas encore toutefois nos Amants Magnifiques. Nous y trouvons, dans la liste des personnages, un Anaxarque, astrologue, qui s'arroge à certains moments, par des trucs religieux, la fonction d'Arbitre (il en est pour sa courte honte). Et nous y trouvons (c'est cela surtout qui m'intéresse) « une fausse Vénus, d'intelligence avec Anaxarque ». Petite touche indicative qui n'est pas sans intérêt : c'est une fonction dramatique assez importante, que celle du personnage en apparence neutre, non engagé dans la situation-clef ; mais qui, pour une raison ou une autre, est « d'intelligence » avec un des protagonistes. Ce rôle fonctionnel de Co-intéressé, si j'ose dire, ou de Complice, ou de Rescousse, — de miroir réfléchissant, dans un autre personnage, la force vectorielle thématique — peut prendre beaucoup de valeur dramatique, si notamment il s'investit en conjonction avec une des autres fonctions essentielles. Anaxarque, en tant qu'Arbitre occasionnel, est lui-même co-intéressé de Timoclès, qui l'a corrompu à prix d'or. L'Arbitre co-intéressé d'une des parties, c'est un facteur dramatique assez puissant. Encore dans *la Femme Nue* de H. Bataille :

lorsque la jeune femme trahie par son amant en appelle au mari de celle pour laquelle l'infidèle l'abandonne, et se présente en suppliante auprès de lui (pour obtenir qu'il remette à la raison sa gourgandine de femme), elle a la surprise de trouver en lui un homme hostile, fermé, insensible, volontairement aveugle et sourd ; parce que ses intérêts d'argent le forcent à ne pas contrarier sa riche Américaine de femme. Supplier un Arbitre qui se trouve, plus ou moins secrètement, co-intéressé du rival, c'est une situation éminemment dramatique. Et ce rôle fonctionnel du Co-intéressé, par les liaisons secrètes, les parallélismes de forces ou les communications en court-circuit qu'il établit dans l'anneau dramaturgique, est une puissance considérable.

Encore une remarque sur *les Amants Magnifiques* — cette amusante esquisse d'une dramaturgie essentielle, réduite au comique par le marionnettisme ironique qui joue avec les ficelles en les montrant exprès trop clairement.

Au fond, dans *les Amants*, l'Arbitre essentiel, terminal, celui qui fait le dénouement, c'est le hasard (ou, si l'on préfère, les Dieux — les vrais ; pas la Fausse Vénus) ; grâce à quoi surgit à propos ce « sanglier mal morigéné », de ceux « qui font toujours du désordre » et qu'on devrait « bannir des forêts bien policées » ; celui qui permet à Sostrate d'accomplir l'oracle en sauvant Aristione.

Nous avons là une indication curieuse : l'Arbitre (ou telle autre fonction qu'on voudra) investi en dehors du microcosme scénique, dans l'univers théâtral implicite, non réalisé (car tout se passe ici en récit). C'est fréquent dans les dénouements de Molière, où surgit, quand il faut finir, du fond de l'univers théâtral la force fonctionnellement nécessaire et jusqu'ici à peu près encore ignorée (tel intervient Louis XIV, suprême arbitre, dans *Tar-*

*tufe* ; et le hasard en bien d'autres endroits). Mais c'est assez pour nous indiquer que certaines entités fonctionnelles importantes peuvent rester en dehors de l'épure microcosmique, ce qui en soi est une faute contre l'art (et en effet les dénouements moliéresques sont, comme on sait, d'une faiblesse généralement éclatante) (1) ; ou bien peuvent y entrer par l'artifice soit d'un co-intéressé, seul présent en scène, soit même parfois d'un personnage représentatif, d'un Ambassadeur, d'un délégué (nous avons vu sur le thème « Révolte », le rôle du Tyran souvent tel). Cette fonction de Représentant d'une puissance cosmique importante, mais ne figurant au microcosme que par procuration ou par délégation, on voit d'emblée qu'elle peut être dramatiquement très importante. Ainsi par exemple, un bien appété, un objet de désir, peut être de telle nature qu'il n'ait pas d'incarnation humaine, d'investissement dans une personne. Le cas de l'amour, qui nous avait montré en Simone le Bien même souhaité par deux Rivaux, est au fond tout à fait privilégié : c'est le seul cas où le bien souhaité soit concrètement une personne. L'ambition, ce ressort dramatique puissant, s'attache généralement à des incorporels — le pouvoir, la richesse, la noblesse. Ceci nous montre de grands faits possibles :

(1) Il serait intéressant mais trop long de chercher pourquoi Molière se désintéresse du dénouement — et cela est assez essentiel à son art (en bref, le jeu des forces l'intéresse plus que l'arabesque qui en résulte pour l'ensemble de la pièce). Mais sa technique du dénouement est intéressante, parce que précisément elle évite un véritable dénouement des forces. Quand il est temps de finir, il fait intervenir, non une *situation* en elle-même terminante, mais, comme une clausule ou une « cadence » (style musical) servant d'indice du proche baisser du rideau, un *sujet*, un *genre d'événement* lié par l'usage à l'idée de dénouement : une « reconnaissance » fort souvent. Voir aussi la plaisanterie dramaturgique qui termine la *Critique de l'Ecole des Femmes*.

— ou bien une des entités fonctionnelles est *dramatiquement inexistante*, du fait de n'être pas *humainement incarnée*. Le Bien est par exemple une chose matérielle — une couronne, une ville à conquérir, un trésor, une cassette, un Zaimph le Feu pour Prométhée — et fait partie, ou bien des Invisibles cosmiques, ou bien, s'il est scéniquement présent, des Accessoires matériels du drame. Nulle tendance, nulle force humaine et vivante en lui, alors ; nulle autre force que celle, tout attractive, d'un Moteur Immobilable ;

— ou bien son investissement scénique au microcosme humain se fait symboliquement, par le rôle, par exemple, non de Bien, mais de Représentant du bien.

Épouser Dona Isabelle, pour Don Sanche, c'est peut-être obtenir l'Objet aimé (utile concession au sentimentalisme du public) mais c'est aussi, c'est peut-être surtout obtenir la couronne, gravir le suprême échelon offert à l'ambition. La main d'Isabelle représente le Bien, tison de l'ambition, plutôt qu'elle ne constitue le Bien souhaité par l'amour. De même dans *Mithridate*, Monime, convoitée amoureusement par Pharnace et Xipharès, et fiancée (historiquement femme, mais Racine était bien obligé, pour les convenances de son siècle, de changer la donnée) de leur père Mithridate, n'est guère, au fond, que le symbole de l'héritage du vieux sultan. Et lui-même le lui dit, quand en mourant il la lègue au fils fidèle :

*Mais vous me tenez lieu d'empire, de couronne ;  
Vous seule me restez : souffrez que je vous donne,  
Madame, et tous ces vœux que j'exigeais de vous,  
Mon cœur pour Xipharès vous les demande tous.*

On pourrait soutenir que le privilège théâtral de l'amour tient moins à une primauté du sentiment qu'à

cette rare possibilité d'investissement direct en une personne du Bien désiré. Mais on pourrait soutenir aussi qu'en vérité, même dans l'amour non seulement théâtral mais humain et vécu, l'être aimé n'est pas à proprement parler le bien souhaité (ce qui ferait de la seule possession l'assouvissement et le bien unique de l'amour) ; mais que l'amour le constitue Représentant de tout Bien (l'idéal, le bonheur, les satisfactions du succès, l'orgueil, et ainsi de suite). Quoi qu'il en soit de ces deux thèses, nous serons amené ainsi à prendre, dans nos analyses, comme dramatiquement générale cette fonction de Représentant du bien souhaité : même le rôle d'Objet d'amour sera interprété de la sorte.

Et, à propos d'amour, une dernière remarque s'impose. Nous venons d'envisager l'amour, sous sa forme sexuelle, et plus généralement sous ces formes égoïstes où celui qui désire un bien le désire pour soi. Mais c'est là une espèce d'amour, et non l'unique. Ce qui est général dans l'amour, c'est de désirer, *pour quelqu'un*, un bien. Pour moi, dit Eros ; pour lui, dit Agapé. « Le bonheur pour celui que j'aime », dit la célèbre romance de la fille d'Alfred de Vigny. Donc en principe, et pour débrouiller à fond le nœud des forces, il faut poser séparément, devant ce bien, la vexion d'amour orientée vers lui, et celui à qui cette force tend à le dévoluer. Cas particulier : cette force tend à se dévoluer ce bien à elle-même. Le Désirant et l'Obtenteur virtuel sont une même personne. C'est le principe de « l'amour concupiscent » (comme disent les théologiens). Mais principe de l'amour pur : séparation de ces deux astres. Désirer ce bien pour un autre.

Nous en avons peut-être assez pour pouvoir donner une liste des grandes fonctions dramaturgiques. Nous les avons en effet déjà ainsi rencontrées à peu près toutes :

1° une Force vectorielle thématique, aperçue sous une forme appétitive ; 2° une Valeur vers laquelle est orientée cette force ; ou plus exactement le Représentant Personnel de ce Bien, de cette Valeur ; son incarnation au microcosme ; 3° un Arbitre, attributeur éventuel de ce bien ; celui qui a le pouvoir, ne serait-ce que momentanément (dans une situation dont cela est une caractéristique) de le faire échoir ou de le refuser ; 4° l'Obtenteur éventuel de ce bien ; celui auquel la force thématique en veut la dévolution ; on sait qu'il n'est pas nécessairement le même que l'un quelconque de ceux qu'on a déjà inventoriés ; 5° un Rival ; ou mieux et plus généralement un Antagoniste : celui qui fait opposition à la force vectorielle thématique. Dans le thème considéré de la rivalité d'amour (ou même d'ambition) le rival faisait opposition parce qu'il était en concurrence avec le porteur de la force thématique, étant lui-même possédé, animé d'une force pareille. Mais il est clair qu'il peut être mû par une force différente ; et par exemple s'opposer à l'amour du protagoniste pour une raison d'ambition, ou pour un intérêt pécuniaire, ou par jalousie de son bonheur et par haine personnelle et directe, indépendante de la jalousie ou de la rivalité thématique, etc., etc. Enfin 6° un Complice, un Co-intéressé, un personnage en principe étranger à la relation thématique dominante, mais qui pour une raison quelconque se trouve agir de façon à renforcer une quelconque des puissances du conflit, et à modifier l'équilibre ou la dynamique du système. Bien qu'étranger à la thématique générale, il affecte profondément la situation, puisqu'il modifie la résultante de l'ensemble des forces.



Reprenons en détail, et à fond, l'une après l'autre chacune de ces fonctions. Nous les présenterons, dans leur ensemble, et pour plus de clarté, d'une façon tant soit peu constructive et comme *a priori* ; mais tout cela résulte, qu'on s'en souviene, d'une étude et d'une analyse des situations dramatiques que cela permettra de recomposer, et qui le vérifieront.

Nous allons introduire dès maintenant, pour les désigner, un symbolisme dont les raisons, soyez-en sûrs, ont été soigneusement pesées.

Nous l'emprunterons à l'astronomie, ou plus exactement à l'Astrologie, comme déjà les faits nous l'ont suggéré plusieurs fois.

Assurément nous pourrions les désigner assez commodément par des lettres convenues ; et leurs combinaisons par des formules littérales. Cela aurait plus d'un inconvénient.

Et d'abord, de demander un plus grand effort d'attention au lecteur. Ces signes parlants, nous l'espérons, se graveront mieux dans la mémoire, par leur valeur concrètement figurative.

Ensuite, il en résulterait, avec des formules littérales, un aspect algébrique que nous ne repoussons pas absolument. Il y a bien une sorte d'algèbre du théâtre, dans les combinaisons dont nous aurons à faire l'étude. Mais il ne faut pas exagérer cet aspect. Les formules « horoscopiques » qui résulteront de nos signes diront peut-être mieux ce qu'il s'agit de faire entendre.

Et en effet, elles nous éviteront mieux cette confusion des caractères et des fonctions dramaturgiques, dont nous avons déjà dit qu'elle est une preuve de « primitivisme » théâtral. Je rappelle qu'être « Arbitre de situation », ou « Obtenteur virtuel du Bien souhaité », ne sont en rien des faits de caractère ou de personnalité : ce sont

des faits de situation. Soit, (pour reprendre cet exemple peut-être un peu « poussé » dans le dramatique, mais très clair) le dernier acte de *la Princesse Georges*, de Dumas fils. Une femme outragée sait que son mari, allant à un rendez-vous adultère, risque d'y tomber dans un guet-apens préparé par l'époux trompé. Se taira-t-elle et le laissera-t-elle aller à la mort, par mépris, par vengeance, par haine ? Poussera-t-elle au dernier moment un cri d'angoisse, d'avertissement, d'amour ? La manière dont elle arbitrera dépend de son caractère, de sa nature, de tout son être. Mais son pouvoir, par ce cri, par une simple attitude, d'arbitrer la vie et la mort est une puissance énorme, à elle fatalement conférée par la conjoncture ; et dont elle ne peut même pas éviter de faire usage — d'une manière ou d'une autre (1).

Enfin n'oublions pas que ces sortes de pouvoirs, de dynamismes fonctionnels, sont provisoires et mobiles. Ils luisent pour ainsi dire sur la tête de l'un ou l'autre personnage, comme par l'effet d'un astre dominateur, mais précairement et selon l'état de la conjoncture. Et la mobilité de ces horoscopes d'un « instant théâtral », fait tout ce jeu de changements de situation, dont vit

(1) Et qu'on ne dise pas : fait artificiel de théâtre. Dans l'état, pendant très longtemps, de la science obstétrique, la fameuse question du médecin accoucheur au mari : « la mère ou l'enfant ? » fut de cet ordre. Et croyez-vous, sans mettre en jeu vie ou mort, que tout simplement quelqu'un qui a à choisir, pour une nomination, entre deux candidats, ne sache pas que parfois ainsi il dispose de la courbe totale de deux destinées humaines ? Et croyez-vous qu'une jeune fille qui répond à une demande en mariage ne sente aucunement qu'elle a à arbitrer à ce moment-là, par oui ou non, de toute la courbe de sa destinée (sans compter celle d'un, et quelquefois de deux autres) ? Il n'en est pas moins vrai que l'art dramatique, surtout quand il nous entraîne à envisager et comprendre ces sortes de situations du point de vue d'autrui, est un bon entraînement à saisir le dramatique vital — que nous traversons non rarement sans y prendre garde.

l'arabesque temporelle du drame, et dont s'avive toute l'action. Cette puissance arbitrale, dont on parlait à l'instant, il est clair que ses déplacements, soit par coup de théâtre, soit par subtile inflexion de l'arabesque dramatique, sont des moyens majeurs de l'art. Deux exemples. Coup de théâtre en renversement violent et un peu puéril (comme souvent dans le théâtre de Hugo) : dans *Mangeront-ils ?* le Roi de Man tient bloqués dans un jardin de couvent, qui donne asile, deux amants fugitifs : et c'est bien le roi qui est alors arbitre de situation. Mais quand, par une ruse de la sorcière Zineb, le mendiant Aï-rolo est pourvu d'un puissant moyen de chantage sur le roi, c'est le mendiant qui brusquement devient arbitre de la situation, et sauve aisément les deux amants. Exemple d'un déplacement à la fois lent, savant, subtil et génial : la scène de *Britannicus* où Néron est derrière le rideau. Successivement la puissance astrale de la Balance (pour désigner ainsi l'Arbitrage) passe de Néron caché et qui a réservé sa décision pour l'issue de l'épreuve, à Junie, qui le sait caché, qui tente d'avertir Britannicus et de louvoyer de son mieux entre les deux dangers. Puis enfin, quand Junie impuissante est obligée de laisser Britannicus, qui ne sait pas Néron là, parler avec une effrayante liberté, cette puissance passe à Britannicus même, qui va devenir, sans le savoir, par ses paroles l'arbitre de leur sort à tous deux. Il semble que l'on voie le rayon de l'astre, comme un projecteur, caresser successivement ces trois têtes, glisser de Néron à Junie pour se fixer en dernier lieu, avec une intensité dramatique affreuse, sur Britannicus qui peut signer lui-même d'un mot son arrêt de mort.

N'oublions donc pas qu'il ne s'agit en rien ici d'une désignation ou caractérisation de personnages, mais seulement de fonctions, qui sont pour ces personnages, comme

une « signature » actuelle et provisoire. Selon les révolutions du ciel dramatique, tantôt un personnage tantôt un autre peut être sous l'ascendant de cet Astre, de cette force dramaturgique, puis être abandonné de cet astre et recevoir l'influence d'un autre signe. Ce sont bien en effet et seulement les facteurs de force d'un ensemble qui apparaîtra alors sous forme de thème d'horoscope, donnant l'état du Ciel dramatique à un moment donné.



### Le Lion ; ou la Force thématique

Toute situation dramatique a pour génératrice une force orientée, force dont un des personnages est le siège ou la proie, comme vous voudrez. Elle réside en lui (1). Il l'incarne, elle le meut, il en brûle, et par lui elle galvanise et oriente dynamiquement tout le microcosme théâtral. Sa présence dans le macrocosme, dans l'univers de l'œuvre, est focale : c'est elle qui y dessine et situe ce microcosme, son centre stellaire.

Une force orientée, c'est-à-dire une tendance, ou si vous préférez une passion, mais dans le sens où la passion est éminemment dynamique et tendancielle. Que ce soit l'amour, l'ambition, l'honneur, peu importe. Si l'on

(1) Elle peut y résider, bien entendu, temporairement et dans une situation précaire. Mais en général cette force thématique est d'un investissement stable, à cause de son caractère généralement passionnel, et propre à faire durablement ressort dramatique. C'est pourquoi nous avons choisi pour son expression un signe zodiacal (une Maison) plutôt que planétaire. Mais il peut arriver, par exemple, qu'au cours du drame une passion épisodique (un caprice, un désir amoureux non fondamental) crée une situation elle-même épisodique et non durable. Nous rappelons que ces forces thématiques sont toujours relatives à une situation donnée ; et non absolues et constantes dans la donnée totale de l'œuvre.

veut aller au fond des choses, il n'y a guère que deux grandes passions qui soient à la clef des situations dramatiques : le désir et la crainte (1). Et l'on peut discerner deux grandes directions de la vection dynamique génératrice, selon qu'elle est attractive ou répulsive — un tropisme positif ou négatif, si vous voulez. Mais puisqu'en ce moment nous cherchons l'essentiel d'une sorte de dramaturgie absolue, nous pouvons pour simplifier passer outre à cette diversité dualiste, et considérer dans toute sa généralité cette tendance. Soit l'ambition, Macbeth désire la couronne : elle est l'objet de la tendance, le bien appété. Soit la crainte d'une catastrophe : Andromaque redoute que son fils lui soit arraché. On peut (artifice que nous ne louons pas, mais qui nous sert ici simplement à ne pas nous perdre dans les variétés diverses de ce dynamisme, à y saisir l'opération dramaturgique dans son essence) renverser la vection, formuler la situation en disant qu'Andromaque désire le salut de son fils, qu'elle désire le conserver dans ses bras. Astyanax sain et sauf dans les bras d'Andromaque est le bien souhaité, l'objet de la tendance passionnée. Il est clair que toute crainte suppose un désir contraire, comme tout désir suppose une crainte réciproque. Macbeth désire la couronne, et redoute par conséquent, comme constituant la catastrophe suprême, la longévité de Duncan, roi d'Écosse, ou le couronnement de Malcolm, fils de Duncan, ou le fait, pour lui-même, de rester thane toute sa vie. Adoptons, pour l'unité de l'expression, le sens du désir. Voici notre premier personnage fonctionnel, originel dans la dramaturgie : l'être humain, siège de la

(1) Cependant nous donnons plus loin (p. 258) un inventaire, qui n'a pas la prétention d'être complet d'ailleurs, des plus usitées des autres forces thématiques.

Tendance-clef. Par convention, dans la notation de cette dynamique dramaturgique, désignons par le signe du Lion (♌) la Force qui engendre ou oriente tout le reste de la situation.

Le personnage placé sous la « signature » du Lion, sous l'ascendant de cet astre, est celui qui, dans une situation donnée, incarne, représente et met en cause la force qui est génératrice de toute la tension dramatique présente.

Remarquez que ce personnage est premier, uniquement en ce sens qu'en lui réside la tendance dont il faut partir pour rendre compte dynamiquement du noyau stellaire de l'univers théâtral. Mais ce n'est pas nécessairement, nous le savons, le héros du drame et par exemple le personnage sympathique, celui pour lequel l'auteur cherche à intéresser son public (on reviendra plus loin sur ce point délicat) ; ni nécessairement le protagoniste porteur de l'intérêt principal et humain : le caractère dominant. Maints dispositifs sont possibles, nous le verrons en détail tout à l'heure. Par exemple dans *Tartufe*, Tartufe est sans conteste à la fois le meneur du jeu et le caractère dominant. Mais d'autre part l'avidité de Tartufe, qui souhaite à la fois les biens et la femme d'Orgon, nous est puissamment antipathique, et Molière veut, dans ce drame (car c'en est un) que nous applaudissions à sa confusion finale. Aussi sommes-nous globalement du parti de tous ceux qu'il écornifle ou évince — aussi bien du parti d'Orgon, si ridicule soit-il et si aveuglé d'abord ; que du parti d'Elmire, de Damis et de Marianne ses enfants, et de Valère, amant de Marianne, qui (si inconsistant soit-il) est théâtralement celui en faveur duquel une intrigue amoureuse presque de convention met l'accent tonique du point de vue de sympathie.

Mais rappelons-nous seulement la double face, tout à l'heure indiquée, de la donnée Poursuite. Nous avons Poursuivant ! et Poursuivi ! La passion du poursuivant est la clef dynamique de la situation, c'est lui en tous cas qui est  $\Omega$ . Mais si l'accent de sympathie et même l'endroit de prise de vue est mis sur le fuyard (comme, pour prendre un exemple qui n'est plus théâtral, mais toujours dramatique, lors de la poursuite d'Angus par Tiphaine, dans *l'Aigle du Casque*) la situation est : Poursuivi ! mais la dynamique génératrice réside encore dans le poursuivant.

Nous formulerons plus tard et suivrons en temps utile toutes les variations du dynamisme dramaturgique selon la position de cet accent de sympathie ou plus généralement selon le point de vue théâtral voulu. Pour l'instant nous considérons des dynamiques neutralisées pour ainsi dire quant à ces choix de point de vue et à ces investissements de la sympathie.



Le Soleil (ou le Représentant de la Valeur,  
du Bien souhaité par  $\Omega$ .)

La tendance, située en  $\Omega$ , implique nécessairement un bien désiré (ou un mal redouté, mais on sait que pour plus de simplicité nous réduisons tout au désir, cas général). Ce bien n'est pas nécessairement investi en quelque personnage du microcosme théâtral. Il peut être, dramaturgiquement, dissipé ou évanoui, du fait de n'être pas incarné en une personne présente au microcosme stellaire et focal. Deux cas, nous le savons : l'investissement est personnel, mais seulement macrocosmique ; l'investissement est impersonnel, et par exemple physique,

« skeuologique » (il se fait dans un objet matériel). Polyeucte souhaite son salut. Dieu, objet de l'amour de Polyeucte et agent de son salut, est éminemment présent dans l'univers de *Polyeucte*. Mais il reste hors de scène, bien entendu (1). Lorenzaccio souhaite la liberté de Florence. Œdipe (à Colone) souhaite un asile pour mourir en paix. Parsifal cherche le Graal. Maints ambitieux théâtraux souhaitent une couronne et un sceptre, qu'on peut nous montrer sur la scène (la couronne fut-elle de carton ; et le sceptre de roseau). La possibilité de montrer concrètement, dans quelque accessoire, le symbole du bien souhaité est évidemment heureuse scéniquement, parce que le bien, objet du désir passionné, est là présent. Mais cette chute dans la matière, cette incarnation inanimée dans l'accessoire théâtral physique, n'est pas dramaturgique. D'où l'utilité dramaturgique du Représentant du bien, tel qu'on l'a défini plus haut. Nommons-le  $\odot$  (le Soleil ; représentatif du Bien ; voyez Platon).

Rome est éminemment présente dans tout *Nicomède* (qui se passe en Asie) ; mais la faveur de Rome, passionnément souhaitée par Arsinoé pour Attale, ne reste pas purement macrocosmique. Rome a son ambassadeur présent au microcosme scénique. Flaminius est  $\odot$ .

Remarquez que Polyeucte (pour y revenir) a deux amours : Dieu et Pauline. Le Souverain Bien théorique de cette donnée, c'est l'accord de ces deux amours ; c'est pourquoi la conversion de Pauline réalise l'unification du bien. Pauline païenne représente partiellement le bien de Polyeucte, mais en conflit avec sa passion

(1) Etudiez le cas d'*Amphitryon* — de tous les *Amphitryons*. Dans Molière, Jupiter est simplement un personnage du microcosme. Dans Giraudoux, il est aussi dieu cosmique ; et l'un des soins esthétiques du dramaturge est de maintenir sans cesse la communication du Jupiter scénique avec le Jupiter cosmique.

maitresse, clef de toute la tragédie. C'est en Pauline chrétienne que s'incarne authentiquement et absolument cette fonction dramaturgique de représentation du bien souhaité. L'incarnation est incomplète ou virtuelle au début. Pauline n'en est pas moins ☉ ; mais d'une façon qui ne se déclare et ne se complète qu'à la fin.

Notons encore que parfois (par modification de situation) ☉ s'incarne successivement dans deux personnages : c'est le thème du changement d'amour, de la consolatrice devenant peu à peu l'objet aimé, pour la solution heureuse d'un drame de l'amour malheureux. Et quand nous aborderons le jeu des Erreurs (si important dans la combinatoire des situations et non pas du tout ficelle tragi-comique) nous aurons à signaler l'importance des investissements erronés de ☉. Ainsi Rosalinde, dans Shakespeare, objet provisoire de la passion de Roméo, première incarnation erronée de son souverain bien ; ou Madame Lecoutellier, objet erroné de la passion du Colonel Guérin (dans Augier), lequel, déçu, s'aperçoit que Mlle Desroncerets était seule réellement conforme à son idéal, etc., etc.



L'Astre Récepteur (la Terre),  
ou : l'Obtenteur (de ☉) souhaité (par ♁)

Rappelons-nous que la passion-clef, l'ardent désir qui flambe au cœur de la situation, n'est pas nécessairement un « désir-pour-soi ». Il y a là un dédoublement possible, extrêmement important.

Eros souhaite pour soi le bien qu'est ou que représente l'objet aimé. Il est désir, il est concupiscence. Mais

Agapé peut souhaiter pour autrui. Deux amours, dont le second est le plus pur.

D'une façon générale, lorsque nous envisageons cette passion-clef, nous devons admettre qu'elle souhaite un bien (ou redouté un mal) pour quelqu'un. Ce quelqu'un — l'obtenteur éventuel du bien, l'Impétrant virtuel (pour parler en style juridique ou administratif) — incarne une fonction dramaturgique essentielle.

Désignons-là par ♁ ; symbole de la Terre, l'Astre Récepteur par excellence (voyez un des grands textes de l'astrologie sympathique, les *Dialogues platoniciens* de Léon l'Hébreu : la Terre y est souvent désignée par ce nom d'Astre Récepteur) (1). Il faut bien comprendre en effet, que si ♁ s'investit souvent sur le même personnage que ♁, il peut parfaitement en être séparé. Andromaque chez Racine craint pour Astyanax, Arsinoé chez Dornelle désire pour Attale, Marion de Lorme chez Hugo veut sauver Didier. Et toutes les données de sacrifice sont telles : Diane de Mirmande chez Augier veut sauver son frère Paul (condamné par Richelieu comme Didier) ; et sacrifie l'amour qu'elle a pour le Marquis de Piègne. L'amour fraternel est la passion-clef de cette situation.

(1) À propos de cette référence, l'auteur de ces pages précise bien et répète qu'il ne croit pas à l'astrologie ! Du moins il n'y croit pas en ce qui concerne les sciences de la nature. En esthétique, il n'en est pas tout à fait de même, en ce sens que les Mondes Artistiques comportent des faits (tels que ceux qu'on analyse) non sans analogie structurale avec les faits supposés superstitieusement par l'astrologie sympathique dans le domaine de la nature. Et c'est bien ce qu'exprime notre symbolisme. Encore une fois, il ne s'agit que de symboles commodes et parlants, empruntés à une croyance erronée mais fournissant un cadre valable pour l'expression de faits exacts et vrais (on ne saurait trop mettre les points sur les i). C'est donc à bon escient que nous appliquons l'astrologie à la théorie de l'art théâtral, sans toutefois croire à l'astrologie.

mais nous ne sommes pas dans le domaine d'Eros, nous sommes en présence d'Agapè (1).

Ainsi donc, dramaturgiquement,  $\Omega$  et  $\delta$  sont deux fonctions différentes. Le cas du désir pour soi (ici toute la dialectique structurale du pronom réfléchi) représente la fusion, en un même personnage, de  $\Omega$  et de  $\delta$ . Nous disions que dans l'amour sexuel, l'objet est normalement à la fois l'objet ou le représentant du bien, et l'arbitre qui l'attribue ( $\odot \simeq$ ; on étudiera un peu plus tard la fonction  $\simeq$ ). Dans ce même amour, l'amant est à la fois le siège de la tendance et l'obtenteur éventuel pour lequel ce bien est souhaité :  $\Omega \delta$ .

Nous avons vu que c'est souvent un puissant dispositif dramatique que de concentrer sur un même personnage deux fonctions dramaturgiques distinctes. Mais il arrive que c'en soit un, d'investir sur deux personnages distincts deux fonctions qu'on est habitué à voir réunies. La banalité de la donnée amoureuse, où le désir pour soi, le désir réfléchi sur soi-même, identifie  $\Omega$  et  $\delta$ , rend plus rare (dans la vie comme au théâtre) cette séparation, cette pureté de l'amour qui désire le souverain bien, non pour soi mais pour autrui. C'est, statistiquement si l'on peut dire, sous la forme de l'amour maternel que cet amour de dévouement est le plus fréquemment présent au théâtre. Mais cet amour est présent partout où figure le thème du sacrifice. On voit combien il est important de distinguer dramaturgiquement les deux fonctions nommées ici  $\Omega$  et  $\delta$ . Leur union ou leur séparation est une des grandes puissances théâtrales.

Lorsque la fonction  $\delta$  est investie isolément sur un personnage qui n'a pas d'autre rôle que de recevoir éven-

(1) On reviendra un peu plus loin sur l'intérêt du thème de l'affection fraternelle comme ressort théâtral.

tuellement le bien souhaité, ce personnage a l'inconvénient de n'être pas, dans ce rôle, très dynamique. Assurément il est un moyen important d'intéresser le jeu, si on sympathise avec lui. C'est pour lui qu'on craint, qu'on espère. On se réjouit ou on s'afflige de le voir obtenir ou manquer le souverain bien de l'univers théâtral. Mais en tout cela il est passif, il n'agit pas. Aussi peut-il être scéniquement escamoté, et n'appartenir qu'à l'univers de l'œuvre. Astyanax, dans *Andromaque* est sans cesse moralement présent, objet de crainte et d'amour, moyen utile de chantage. Mais il n'apparaît jamais (1).

Il y a là, toutefois, un problème important d'esthétique théâtrale. Cette sympathie, cet intérêt que nous portons au personnage pour lequel on craint (dans l'univers théâtral) un mal ou souhaite un bien, jusqu'à quel point est-ce là une force dramaturgique ? jusqu'à quel point s'investit-elle dans ce personnage pour agir et lui conférer un dynamisme d'action ? Question bien délicate.

Certes, le personnage ainsi soutenu par l'amour du spectateur, par l'intérêt de la salle, a des titres à cet amour. Et ces titres situent en lui tout au moins une certaine puissance attractive, qui peut agir sur le bien souhaité, le faire venir à lui. A certains égards, le mérite (qu'il soit de bon ou de mauvais aloi, qu'il soit basé sur une valeur morale ou qu'il soit pure apparence spectaculaire, simple charme, séduction physique par exemple, peu importe) constitue un droit, dont on peut penser (au moins dans une certaine conception philosophique et

(1) De Sève, auteur pour l'édition de la Compagnie des Libraires (1767) de gravures souvent reproduites, a figuré, pour illustrer *Andromaque* (a. III, sc. VI : *Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector*) le bébé Astyanax emporté par un guerrier farouche (c'est peut-être Phœnix). Mais c'est pure imagination d'artiste, et je ne crois pas que cet accessoire vivant ait jamais été produit sur la scène.

cosmologique qui ne peut être absolument repoussée du drame) qu'il est une force. Peut-on refuser au dramaturge le droit de soutenir qu'il y a une justice immanente ? Et sous cet aspect, dans cette conception, il est juste que l'orphelin soit sauvé, que l'héritier légitime retrouve la couronne usurpée ailleurs. Ce droit est donc en lui une force. Et Rosine est si touchante qu'elle a bien le droit d'être heureuse ! Cette sorte d'attraction verse facilement dans la fadeur, elle suppose souvent une assez vulgaire complicité sentimentale du spectateur. Même de mauvais aloi, cependant elle n'est pas nulle, cette force attractive.

Enfin n'oublions pas que par simplification, nous ne considérons que le cas positif du bien ; mais dans le cas du mal, la force répulsive (toute morale ou même métaphysique) du personnage en question à l'égard du mal immérité qui risque de lui échoir n'est pas à dédaigner. C'est surtout le cas lorsque (par un dispositif assez fréquent) le succès de la passion a pour contreface le mal infligé à une victime. Voir souffrir, craindre et se pâmer la Princesse Georges (dans Dumas fils) à mesure que son mari lui inflige des souffrances par son infidélité par l'ardeur croissante de sa passion pour la *vamp* Silvanie, n'est peut-être pas à proprement parler dramatique, mais c'est tout au moins pathétique, et entourée de notre sympathie, de notre horreur, de notre pitié. Séverine irradie ainsi, à mesure que les souffrances et les trahisons s'abattent sur elle, une sorte de dynamisme moral du genre que nous considérons. Je répète qu'il n'est pas purement dramaturgique, à cause de ce détour par le spectateur, à cause de cette intervention d'une force qui est en soi étrangère à l'univers dramatique puisqu'elle se trouve dans la salle ! Mais il ne faut pas trop faire la petite bouche et récuser de tels effets qui sont partielle-

ment légitimes. C'est une question de juste mesure. D'ailleurs la question du point de vue (très authentiquement dramaturgique, elle) se mêle assez facilement à celle-ci. Le personnage au point de vue duquel on nous demande de vivre la situation est aussi, fréquemment, un personnage « sympathique » (on reviendra, encore une fois, sur ce point délicat plus tard) sur qui l'accent protagonistique est mis à la fois par notre intérêt, notre dilection et par l'intrinsèque de la situation. Je répète qu'on exprime ces faits d'une façon purement et authentiquement dramaturgique (je veux dire sans détour à travers la salle, et en considérant seulement l'univers de l'œuvre) en admettant que le droit est une force ; en disant qu'en cette métaphysique le privilège de sympathie est ontologiquement dynamique. Mais encore une fois, la question est esthétiquement délicate, et même grave ; et les meilleurs artistes refusent souvent de reconnaître cette idée comme valable — et, par exemple de modifier le dénouement qui sort de la nature des choses et qu'exige intrinsèquement l'univers théâtral, pour épargner au public un événement trop dur, pour faire grâce à l'héroïne que le microcosme scénique désigne *pollice verso* comme victime, mais devant la mort ou l'écrasement moral de laquelle la salle, trop sensible, se révolte (1).

(1) Dumas fils a confié parfois à ses préfaces le soin de nous apprendre — et c'est précisément le cas pour la *Princesse Georges* — qu'il avait édulcoré ou esquivé un dénouement plus dramatique ; résultant par force de la situation portée à sa tension extrême ; afin d'éviter la révolte du public. Tant pis. C'était assurément d'un habile homme, mais non d'un auteur courageux et, si l'on peut dire, croyant. Dans la version originale le Prince, pour aller rejoindre Silvanie, foulait aux pieds sa femme, tombée en travers de la porte. Et Dumas nous dit : « Les personnes qui ont assisté à cette répétition se rappellent les *oh !* d'horreur qui accompagnèrent la sortie du prince. Séverine était si sympathique au public qu'il ne comprenait pas que son mari la maltraitât à ce point. Une pa-

Ajoutons enfin qu'un dynamisme particulier intervient parfois pour renforcer dramaturgiquement le personnage : c'est le cas de l'Impétrant malgré lui, si l'on peut dire. Nous aurons à revenir sur le rôle d'Attale dans *Nicomède* (où le refus par  $\delta$  du bien qu'on lui accorde fait le dénouement). Citons donc seulement ici *Mustapha et Zéangir*, de Chamfort. C'est aussi le rôle du Colonel dans *Maitre Guérin*, d'Augier, que nous citons il y a un instant. Il est *deus ex machina* par son action pour défaire la combinaison, déshonorante pour lui, par laquelle son père veut lui assurer la possession du château et du titre de Valtaneuse, clef de la main de la riche Madame Lecoutellier.

Bref, la fonction d'Obtenteur éventuel, toujours dramaturgiquement nécessaire, est souvent un rôle esthétiquement un peu faible (surtout lorsqu'il n'incarne pas d'autre fonction) ; et qui a besoin d'être artistiquement étoffé et soutenu. Ce n'en est pas moins une fonction essentielle.



### Mars, ou l'Opposant

Il n'y aurait toutefois pas de drame, si la tendance ne rencontrait aucun obstacle. Le gâteau est là sur la table. Totor le désire vivement : il le prend et il le mange.

reille manifestation faite spontanément et irrésistiblement par un public d'amis était un conseil que je ne pouvais manquer de suivre... etc. » C'est pourquoi à la représentation (la publication en volume a rétabli le dénouement primitif) il faisait tirer le coup de pistolet du mari de Silvanie avant que le prince ait atteint le seuil, épargnant ainsi à Séverine (et au public) l'ultime outrage.

C'est tout. La couronne de fer est là sur un coussin. Bonaparte la prend et la pose sur sa tête, dit : *Guai a chi la tocca !* Et c'est fini. Il n'y a drame que si, à la gourmandise de Totor, s'oppose la défense maternelle. Il n'y a drame que si, en prenant la couronne, l'impérieux conquérant l'enlève à un autre prétendant, ou fait de nouveau rentrer dans la poussière « les cent mille hommes qui se sont fait tuer pour empêcher cela ». La force de la tendance n'est dramaturgique que si elle rencontre une résistance.

Là encore, la force antagoniste, l'obstacle, peut rester plus ou moins cosmique ; ou n'avoir qu' des investissements physiques. Ce qui s'oppose au couronnement de Macbeth, ce n'est pas seulement Duncan ou Malcolm ; c'est le fait qu'il ne soit qu'un simple thane. Ce qui s'oppose à l'ambition de Don Sanche, c'est qu'il est fils d'un pêcheur (ou cru tel). Ce qui s'oppose au bonheur de M. Brotonneau chez Tristan Bernard (comme à celui de Titus chez Corneille ou Racine), c'est l'opinion publique. Ce qui s'oppose au triomphe de Solness le Constructeur, c'est l'attraction de la pesanteur. Ce qui s'oppose au bonheur de Riquet, c'est sa houppe — plus généralement sa laideur ; et au bonheur de Cyrano, son nez : là est l'obstacle.

Mais, là encore, il n'y a dramaturgie intégrale, intensive, que si l'obstacle est une force vivante, humaine, incarnée en un personnage du microcosme : c'est le rôle de l'Opposant, de l'obstacle agissant et voulant, naturellement à représenter par Mars ( $\delta$ ), l'astre générateur de luttes et de conflits. Le cas spécifiquement dominant de la Rivalité n'en est que le thème spécifié le plus obvie, le plus courant. Il a les avantages et les inconvénients de la symétrie et de l'homogénéité : il place en  $\delta$  une force analogue à celle qui est en  $\Omega$ . L'ambitieux a en

face de lui un autre ambitieux, souhaitant le même bien. L'amoureux a en face de lui un autre amoureux, épris du même objet. Presque toujours c'est alors le fait du point de vue qui asymétrise. Le Chevalier et le Marquis dans *le Legs* de Marivaux ; Cléante et Harpagon ; Britannicus et Néron ; sont rivaux d'amour. Mais il est entendu que c'est pour le Chevalier, pour Cléante, pour Britannicus que nous devons nous intéresser, et que la situation est posée de leur point de vue. Toutefois, volontairement ou involontairement il arrive que nous n'ayons pas nettement, sur scène, un ami ou un ennemi. Il peut être habile de faire mieux sentir les forces antagonistes dans toute leur valeur humaine en nous faisant sympathiser, au moins momentanément et jusqu'à un certain point, avec l'une et l'autre des deux forces antagonistes. Dans *le Fils Naturel* (1), Henriette dit : « Je n'y comprends rien ; qu'est-ce qui a raison dans cette affaire ? » Et le Marquis d'Orgebac lui répond : « Tout le monde ; voilà bien où est la difficulté ! » Toutefois, Dumas s'arrange pour faire pencher assez vite la balance : « ces gens-là sont par trop égoïstes ! » dit le Marquis, qui est un peu artificiellement et jusqu'à un

(1) De Dumas fils. Nous prenons volontiers, dans cette première partie, nos exemples dans Dumas, parce que ses situations dramatiques sont généralement très fortes, très nettes, très tendues — et, si l'on veut bien le dire, souvent théâtralement très belles. Il est grand dommage, 1° qu'en général leur préparation, leur amenée, sente trop l'artifice, la « volonté d'auteur » ; 2° que le cosmos et les sujets d'événements où elles se trouvent, ainsi que les ressorts employés, soient si totalement loin de nous aujourd'hui (sans avoir pourtant d'intérêt par recul historique) que tout ce théâtre, si habile, si fait de main d'ouvrier, est devenu lettre morte. Le bon Augier, plus bourgeois, plus humain, a gardé bien plus de communications avec nous ! Augier était d'ailleurs un bon ouvrier (c'est en le lisant, sans conteste, que M. Pagnol a appris le métier). Mais il est bien des auteurs actuels qui ne se privent pas d'utiliser Dumas (ne faisons pas de personnalités).

certain point l'arbitre de la situation ; et il prend parti (et nous convie à le faire) du côté de Jacques, le fils naturel. Dans *l'Ecole des Femmes*, il est bien entendu que nous prenons parti pour Horace, pour l'amour jeune. Mais Agnès est bien rouée sous ses airs d'ingénue, Horace n'a pour lui que d'être blondin ; et de temps en temps Arnolphe nous émeut peut-être un peu (moments où la comédie esquisse confusément le drame latent). Ce qui est fâcheux, c'est quand nous n'arrivons pas à prendre le parti que souhaite l'auteur. Dans *le Legs*, de Marivaux, il est entendu que nous sommes pour le Chevalier contre le Marquis ; mais cette histoire d'argent, cet effort du couple amoureux pour éviter d'avoir à payer cent mille francs, nous choquent un peu ; l'obstacle est moins encore l'amour du Marquis que l'ennui de payer la somme, si bien que le rôle d'Opposant du Marquis est bien pâle : le vrai investissement de l'obstacle n'est vivant et incarné que par un artifice assez froid et incomplet.

Ceci nous avertit qu'on pourrait, à la rigueur, tenter ici des divisions analogues aux précédentes, distinguer l'Opposant et un Représentant de l'Obstacle, qui n'aurait pas d'action directe et dynamique. Mais ce cas (qui est, comme on vient de le voir, théâtralement représenté, notamment dans *le Legs*) n'est pas dramaturgique. Que le bien souhaité soit présent ou représenté, peu importe : il agit par attraction, en moteur immobile. La force de ☉ est en ♀ — comme il est naturel (♀ est la Maison du Soleil au solstice d'été). Mais pour équilibrer cette force ♀, il nous faut une force vive, agissante, en état de l'enrayer, au moins provisoirement. Il peut être théâtralement légitime que cette force soit impersonnelle et cosmique — l'opinion publique par exemple. Mais cette donnée de l'univers théâtral ne devient dramatique que

si l'affrontement des forces se fait en scène, si le représentant de l'obstacle, par exemple le délégué de l'opinion publique, exerce une action concrète à laquelle on nous fait assister. Qu'il puise ses forces dans un arrière-plan cosmique, soit. Rome et Annibal s'affrontent dans Nicomède, mais par ambassadeurs, par représentants. Flaminius tient dans les plis de sa toge la faveur ou la colère de Rome, Nicomède est l'héritier moral et le disciple d'Annibal. Il faut que les pointes de ces deux épées pénètrent dans le microcosme scénique, et s'y touchent. Le dynamisme dramaturgique de l'obstacle est nécessaire ; toute dualité trop évidente de l'obstacle et de son représentant, toute transformation de l'Opposant en simple image scénique de l'obstacle est antidramatique. C'est la faiblesse de *Bérénice*. Si on nous fait assister seulement aux amours (même malheureuses) de Titus et de la reine de Palestine, c'est une idylle et voilà tout. Paulin, porte-parole de l'opinion publique sur la scène, n'est qu'un confident qu'on fait taire à volonté :

PAULIN

*Quoi ! vous pourriez, Seigneur, par cette indignité  
De l'empire à vos pieds fouler la majesté ?  
Rome...*

TITUS

*Il suffit, Paulin !*

Bref, l'obstacle est très insuffisamment représenté en scène, et sans nul dynamisme. C'est la grande faiblesse dramatique de cette semi-élégie. Peut-être le drame s'aiguiserait-il si la parole y était portée pour l'opinion publique par quelque sénateur, par quelque haute autorité politique ou morale, ou même seulement par quelque

chef des gardes dont la fidélité vacillante ferait paraître en scène par un avertissement concret l'opposition sous l'aspect d'un danger. Je sais bien que Racine a pu penser que la volonté de Rome serait plus formidable, plus grandiose, en restant atmosphérique, en entourant mystérieusement couple amoureux sans paraître. Mais ceci, qui est profitable esthétiquement à l'univers théâtral, implique une détente du microcosme scénique, un manque de stellarisation du macrocosme par le microcosme, qui affaiblit certainement la valeur dramatique, et explique cette vague odeur d'idylle qui de temps en temps nous gêne dans *Bérénice*. Si l'on faisait un drame historique, style Shakespeare, du cas George VI (la donnée est la même que dans *Bérénice*), il y aurait Churchill en scène, portant la parole pour l'obstacle. Et quelle force !

Ce qu'il reste à remarquer encore, c'est que ce rôle de l'Opposant peut être dédoublé, détriplé (3<sup>1</sup>, 3<sup>2</sup>, 3<sup>3</sup>) sans grand inconvénient dramaturgique. A certains égards, la fonction, en s'éparpillant et se divisant ainsi, perd quelque chose de sa roideur et se décondense. Mais elle peut gagner en force arithmétique ce qu'elle perd en unité dynamique. L'obstacle, s'il est humain, s'augmente en se multipliant. D'abord, la lutte d'un seul contre deux, contre trois, contre tous, n'en est que plus dramatique. Ensuite, cette multiplicité dessine des embûches, des dilemmes à double conclusion également funeste. Si Iphicrate déplaît à Eriphile, (dans *les Amants Magnifiques*) Timoclès ne lui plaira-t-il pas ? Don Lope, Don Manrique ou le Marquis Alvar ne sont peut-être pas, isolément, des rivaux redoutables pour Don Sanche (et leur rivalité entre eux est pour lui une ressource, parce qu'elle les enraye les uns par les autres en leur dynamisme) ; mais ils font bloc contre l'intrus, par es-

prit de caste. Leur multiplicité fait effet de foule, et leur permet d'incarner une Opposition qui n'est pas seulement celle de l'amour (nous avons déjà dit que *Don Sanche* n'est pas au fond un drame d'amour, mais un drame d'ambition, comme une bonne partie du théâtre de Corneille) : c'est aussi celle de la société.

Il arrive parfois (mais cela tourne à la comédie, parce que, comme on l'a vu, la multiplication excessive devient comiquement réductrice) que l'obstacle se monnaie en une multitude d'opposants, n'ayant besoin chacun que d'une faible force : cas des *Fâcheux*. D'un côté Eraste, amoureux d'Orphise, qui cherche simplement à la rejoindre (thème de la Poursuite) pour se justifier d'un malentendu. De l'autre, obstacles à sa course, tout ceci dans la liste des Personnages pour incarner la fonction  $\delta$  :

ALCIDOR  
LYSANDRE  
ALCANDRE  
ALCIPPE  
ORANTE  
CLYMENE  
DORANTE  
CARITIDES  
ORMIN  
FILINTE

Fâcheux.

Cela est comique, bien entendu. Mais soyez bien sûrs que pour Eraste, s'il est bien épris, la situation va peu à peu au drame.

... *Sous quel astre, Bon Dieu, faut-il que je sois né !*  
... *Mais voyez quels malheurs suivent ma destinée !*

... *Parbleu, puisque tu veux que j'aie une querelle*  
*Je consens à l'avoir pour contenter ton zèle ;*  
*Ce sei contre toi, qui me fais enrager...*

On est sur le point de tirer les épées ! Ce n'est pas que Filinte soit plus hostile que les autres :

*C'est fort mal d'un ami recevoir le service !*  
c'est qu'il est le dixième à se présenter, cela tourne au cauchemar !

## II

### La Balance, ou l'Arbitre de la Situation (l'Attributeur du Bien)

Nous sommes en état présentement de mieux comprendre le rôle d'Arbitre. Ce n'est pas qu'il soit nécessairement arbitre entre les deux rivaux, entre la force dramaturgique et son opposition. Sa vraie fonction est celle d'Attributeur du bien. C'est elle dont nous nommons  $\approx$  l'investissement. (C'est lui qui fait pencher la balance, mais qui d'abord reçoit sa signature astrale.)

Nous savons qu'il est possible que le bien, ou son représentant  $\odot$ , soit une personnalité autonome, capable du don de soi. Nous avons alors un personnage unique,  $\odot \approx$ , formule-type de l'objet d'amour, auquel il faut plaire pour en obtenir la possession. Mais ce rôle d'attributeur prend sa plus grande valeur dramaturgique dans ses rapports avec l'opposition dynamique de  $\Omega$  et de  $\delta$ , de la tendance-clef et de la force qui lui fait obstacle. C'est alors que sa fonction d'attributeur devient essentiellement arbitrale. Sinon, quel drame encore ? Nous retombons dans le cas de Totor et de son gâteau ;

avec cette différence que Totor ne se sert pas lui-même. Il demande gentiment le gâteau : « s'il te plaît, Maman ». Maman attendrie le lui met dans la bouche et c'est fini. La spécification de l'Attributeur en Arbitre atteste la présence de  $\delta$ , la double corrélation de  $\approx$  avec  $\delta$  et  $\Omega$  dans l'ensemble de la situation.

Demandez et l'on vous donnera, frappez et l'on vous ouvrira ; voilà qui va bien. Pas de drame. Mais si nous sommes deux à demander, et si le bien est impartageable ? Dans le fameux roman chinois des *Deux Cousines*, l'une et l'autre jeune fille sont rivales, étant amoureuses du même homme. Mais la société chinoise a de grandes ressources pour que de telles affaires ne tournent pas au drame : le bel objet de leur flamme finit par les épouser toutes deux (en même temps).

« Deux passereaux, dit l'Évangile, ne valent-ils pas un sou ? Et il n'en tombe pas un seul à terre sans la volonté de votre Père. » Cela paraît bien rassurant pour les passereaux ; mais voilà, c'est un fait, aimait à dire Conrad, que Dieu permet souvent que le passereau tombe. Et tandis qu'il s'envole, visé par le fusil du chasseur, il peut pépier passionnément sa petite prière : « Ne permets pas, Seigneur ! ne permets pas ! » — « Donne-le moi, Seigneur ! » demande en même temps le chasseur. Le coup part. Dieu aura-t-il permis ? Aura-t-il donné le passereau ? Et ne l'aura-t-il donné qu'à un pieux chasseur, chargé de famille, très pauvre et ayant grand besoin d'un demi-sou ?

Ainsi ce rôle d'attributeur du bien prend toute sa valeur dramaturgique de sa puissance de distribuer à son gré, dans le microcosme, le bonheur ou le malheur, de refuser Diane à de Piègne, bien qu'ils s'aiment ; de permettre la mort de Didier, de Paul ou d'Athalie, de choisir entre deux prières opposées, de tenir pour agréable

l'oblation d'Abel et de n'avoir point égard à celle de Caïn ; d'attribuer Simone à Albert ou à Henri. Voilà pourquoi c'est sur le thème de la Rivalité (l'opposition de deux tendances pareilles, souhaitant le même bien impartageable) que son rôle dramaturgique est le plus intense. Mais quand même il ne ferait que tenir en suspens quelques instants l'attribution du bien souhaité, il agit en frein, presque momentanément en obstacle ; il est alors sinon de connivence avec l'obstacle, tout au moins en harmonie avec lui.

Bien entendu il peut rester atmosphérique et macrocosmique, comme toutes les autres forces. Souvent c'est simplement le hasard, la destinée, la fatalité, l'événement, Dieu ou les dieux, qui décide de l'attribution ou du refus à la passion de ce qu'elle souhaite. Mais qu'il figure personnellement au microcosme, et voilà une grande puissance dramaturgique encore. Parfois l'objet, indifférent, est à prendre, non à recevoir. L'homme fort est à la fois celui qui désire, celui qui attribue, celui qui reçoit : il s'attribue le bien convoité par un autre. Enfin souvenons-nous qu'il s'agit de situations, non de données constitutives et invariantes d'une tragédie, et que les investissements divers et changeants de cette fonction si importante sont des tours de roue du kaléidoscope dramatique qui engendrent maintes situations successives dans un même univers théâtral. Voir successivement plusieurs personnages être les maîtres de la situation (par exemple au V<sup>e</sup> acte, le persécuté devenu arbitre, belle revanche) c'est un grand moyen de renouveler la situation. Quand nous étudierons en détail les diverses concentrations de forces dramatiques, nous aurons encore à signaler l'importance de  $\delta \approx$ , en conjonction : l'Opposant-Arbitre. Sujet ou motif : « avoir à supplanter son rival », si l'on est au point de vue  $\Omega$  ; « juger

son ennemi », si l'on est au point de vue  $\delta$  (cas d'Auguste dans *Cinna*).



La Lune ou le Miroir de Force  
(l'Adjuvant)

Reste, pour avoir tout dit, ce rôle de co-intéressé, complice ou aide et sauveur, agissant dans le même sens qu'une des forces dramatiques déjà posées et renforçant celle-ci dans le microcosme. Nous pouvons l'appeler  $\llcorner$  (le Satellite par excellence ; et aussi le Miroir astral). Mais il faut spécifier de quel personnage fonctionnel il est le complice ou l'adjuvant. Et il peut l'être également de tous. Nommons-le, alors, selon le cas,  $\llcorner (\Omega)$  s'il est le parallèle dynamique de  $\Omega$ ,  $\llcorner (\delta)$  s'il est celui de  $\delta$ , etc., etc.

Bien entendu, nous pourrions avoir au complet les cinq aspects de  $\llcorner$  c'est-à-dire le redoublement de chacune des fonctions déjà notées, dans un microcosme à dix personnages qui seront  $\Omega$ ,  $\delta$ ,  $\odot$ ,  $\simeq$ ,  $\delta$ ,  $\llcorner (\Omega)$ ,  $\llcorner (\delta)$ ,  $\llcorner (\odot)$ ,  $\llcorner (\simeq)$  et  $\llcorner (\delta)$  ! Nous pouvons aussi avoir des identités  $\Omega \llcorner (\delta)$ ,  $\delta \llcorner (\simeq)$  etc., conservant les dix fonctions mais les resserrant sur cinq personnages. Mais n'oublions pas que notre drame sera d'autant plus intense et plus concentré qu'il se dessinera dans un petit nombre de protagonistes, ou ne formera qu'un nombre aisément saisissable de relations.

Soit cette trame, inventée à plaisir et ironiquement pour comporter le plus grand nombre possible de circuits secrets de complicités et de communications d'intérêt : Sténio, gentilhomme de fortune, Amant de Ro-

salinde, mais soucieux de ne pas amener la chute du ministre Arrighi dont il approuve l'action patriotique ; Rosalinde, jeune orpheline aimée de Sténio, mais secrètement décidée avant tout à sauver son frère Octave, prisonnier ; Rodolphe, chef de brigands, rival de Sténio, pourtant secrètement intéressé à lui parce qu'il se sait son frère aîné ; Octave, frère de Rosalinde, jeune débauché, prisonnier pour une peccadille mais secrètement complice de Rodolphe dans un crime commis jadis ; enfin Arrighi, ministre, juge d'Octave et tuteur de Rosalinde, secrètement décidé à favoriser Rosalinde parce qu'il lui doit des compensations pour avoir jadis condamné injustement son père. Est-il besoin de dire que nous sommes en plein imbroglie, ou mélodrame, ou comédie d'intrigue, et que ce réseau compliqué manque par cela même de puissance dramatique en même temps que de clarté ?

Artistiquement, nul doute que le redoublement d'une fonction dramatique, mais d'une seule, ne soit un moyen puissant qui complète l'architecture de la situation, la lie sur elle-même, cycliquement ; et ne peut que s'affaiblir en compliquant la situation s'il se multiplie à l'excès (1).

Ainsi en dramaturgie pure, la fonction  $\llcorner$  apparaît

(1) Les amateurs d'esthétique comparée songeront ici à la structure de l'accord musical. On sait qu'en harmonie, le redoublement d'une fonction harmonique (par exemple, le redoublement de la tonique dans l'accord parfait) est un moyen important d'équilibre et d'enrichissement, soumis à des règles précises. Ceux qui voudraient une analyse esthétique plus poussée de cette fonction architectonique du redoublement la trouveraient dans notre *Installation philosophique*, ch. IV (*Etudes architectoniques*) p. 238 et suivantes. Mais est-il besoin de dire que nous n'appliquons pas, ici, a priori l'analogie musicale, ni l'architecture générale au cas des formes dramatiques ; et que la seule étude *in vivo*, ou sur pièces (sans jouer sur les mots) de l'art dramatique, nous en fournit comme très importante la donnée ?

comme une force théâtrale spécifique et unique, susceptible de se présenter sous l'une des formes ( $\Omega$ ), ( $\delta$ ), ( $\sphericalangle$ ), etc. Et si parfois elle apparaît sous deux de ces formes c'est là un de ces enrichissements de complexité comme nous en avons déjà vus (par exemple la multiplication des rivaux ou des obstacles) qui ne modifient pas la donnée dramaturgique essentielle. Mais il y a d'autres raisons esthétiques pour craindre, en fait, cette multiplication de la fonction de redoublement, de complexité ou d'adjuvance.

Deux contendants,  $\Omega$  et  $\delta$ , sont en présence. Equilibre provisoire. Duel. Qui sera vainqueur ? Qui parviendra à sa fin ?

Qu'à côté de chaque combattant nous placions, comme sur une peinture de vase grec, de part et d'autre un dieu combattant pour lui, ou un écuyer qui le seconde, l'équilibre subsiste. L'enrichissement arithmétique de la donnée laisse intacte la situation. Mais qu'un seul des deux combattants reçoive une aide, il y a là un fait nettement dynamique, parce que la dynamique du système de forces est modifiée (1). Sous sa forme la plus pathétique, la survenance ou la déclaration ou-

(1) Surtout n'oublions pas, en effet, que ce satellite ou Miroir d'une force, cet Adjuvant, ce Co-intéressé, bref  $\zeta$ , n'est nullement le confident du théâtre classique, utilité scénique sans importance dramaturgique (un peu l'accessoiriste soi-disant invisible, le *kuro-mango* du théâtre japonais). Le rôle  $\zeta$  est au contraire une force dramatique de première grandeur, incarnée seulement dans un personnage actif, apportant une aide parfois décisive (le Sauveur !) à celui auquel il fait rescousse. Mathan n'est nullement le confident d'Athalie : c'est son âme damnée, c'est un des personnages essentiels. Enfin n'oublions pas que, s'il est « co-intéressé » d'un des personnages, c'est souvent pour des raisons passionnelles tout à fait différentes (par exemple le politique ambitieux qui instruit au vice l'héritier du trône, pour être plus tard son Ministre ; ou bien, s'il s'identifie avec l'arbitre : l'arbitre en collusion avec une des parties par intérêt personnel).

verte de la force adjuvante, jusque-là absente ou secrète, c'est le thème du Sauveur apparaissant brusquement, thème fréquent dans le mélodrame, mais fort abondant aussi dans le drame ou la tragédie (1).

(1) Chose curieuse, G. Polti pour qui le Sauveur constitue la 2<sup>e</sup> situation dramatique (selon sa confusion caractéristique de la situation et du thème pratique d'action qui l'affabule), la donne comme négligée, trop négligée par les dramaturges. Je ne vois rien de tel. Il cite comme exemple, hors du théâtre, le dénouement de *Barbe-Bleue* ; et commente : « La parenté s'y ajoute, sous la condition la plus normale, celle de frères défendant leur sœur, et grandit le pathétique par un moyen des plus simples, mais oublié des dramaturges. » Mais tout au contraire, ceux-ci en ont fait un fréquent usage. Par exemple toute la donnée de *l'Aventurière* est telle. Cécile ne peut épouser Octave, son cousin, qu'elle aime. L'obstacle, c'est *l'Aventurière*, qui s'est introduite dans la famille et qui va épouser le père de Cécile. Mais le sauveur survient, sous la forme du frère aîné, Fabrice. Il ne survient pas au dénouement, il apparaît dès la fin du premier acte ; et la pièce tout entière sera constituée par sa lutte contre l'obstacle, contre *l'Aventurière*, avec des hauts et des bas, des alternatives de succès et d'échec ; jusqu'à son triomphe final ; mais où il est expressément rappelé que c'est le bonheur du jeune couple qui est l'essentiel, et que le Sauveur n'est intervenu qu'en sa faveur. — Puisque nous rencontrons à nouveau ce ressort de l'affection fraternelle, notons qu'il est d'une curieuse importance dans le théâtre d'E. Augier. Nous avons déjà cité *Diane*. Voir encore *la Contagion*, où il y a un double couple fraternel (André et Aline ; Lucien et Annette ; personnages moins importants), et où le thème dominant est expressément rappelé à plusieurs reprises (notamment a. II, sc. X : « une sœur est toujours sous la garde de son frère »), v. aussi *les Effrontés*. Par contre il est complètement absent de celui d'A. Dumas. Il y a bien la sœur de l'insupportable amant de la Dame aux Camélias. Le sacrifice de la Dame pour permettre le mariage de cette sœur établit une situation importante ; mais la sœur elle-même est hors du microcosme scénique. Chose curieuse, Musset, qui a su dans la vie ce que c'était que l'affection protectrice d'un frère, n'a utilisé théâtralement que la rivalité de sœurs (*A quoi rêvent les jeunes filles*). Il y a peut-être là une indication sur sa psychologie. Toutefois, dans *Lorenzaccio*, où Catherine est la tante de Lorenzo, le rôle est presque fraternel (dans l'odieux aussi bien que dans l'atmosphère du respect). Thème de la protection du frère dans le drame policier moderne : *le Procès de Mary Dugan*, de Bayard.

Enfin, remarque très importante : entre une force et son adjuvant, mettons  $\Omega$  et  $\mathbb{C}$  ( $\Omega$ ), il peut y avoir, je ne dis pas *incertitude* de répartition (toute incertitude, dans l'art dramatique, est une faute grave) mais, par changement de situation (fait artistiquement prégnant) une *interversión*. Exemple de premier ordre : dans *Macbeth*, drame d'ambition, Macbeth est la force léonine à l'état de pureté parfaite : *I have no spur — To prick the sides of my intent, but only — Vaulting ambition...* et Lady Macbeth, sa complice, par amour, par solidarité conjugale, est son Adjuvant lunaire. Mais dans le grand moment de combiner l'assassinat du roi, quand Macbeth hésite, ou quand plus tard il va laisser la besogne imparfaite, brusquement Lady Macbeth, « âme puissante au crime », comme dit Baudelaire, devient non seulement protagoniste, mais force léonine : moins par ambition que par amour pour son mari et par farouche fidélité aux résolutions prises par lui (*had I so sworn as you have done to this !*). Depuis ce moment-là et dans toute la situation de l'acte deuxième, Lady Macbeth est devenue  $\Omega$ , et Macbeth n'est plus que son reflet lunaire ; jusqu'à ce qu'enfin Macbeth à nouveau reprenne la puissance thématique (dans les meurtres suivants) et que Lady Macbeth retombe à la seule complicité — dont elle ne peut pas supporter le poids quand elle n'est plus soutenue par l'action.

Et ceci amène à la question suivante : toutes les fonctions dramatiques déjà recensées sont-elles également propices à ce redoublement en  $\mathbb{C}$  ?

Il est certain que les deux fonctions  $\Omega$  et  $\delta$  — l'agent

Veiller (adaptation française de H. Torrès et H. de Carbuccia) ; et dans le genre sentimental un grand nombre de fois A. Birabeau. On reviendra sur ce dernier. Quant aux nuances inquiétantes (*bacillus Freudi*), v. chapitre IV.

dynamique primordial et son opposant (en quelque sorte la tonique et la dominante de l'accord) — y sont les plus favorables. Et la situation dramatique s'aiguise, comme on vient de le voir, très naturellement du fait que l'une de ces deux forces dispose d'un adjuvant, d'une complicité ou d'une rescousse. Les autres y sont moins propices. On en trouve cependant aisément des exemples, dans des œuvres célèbres.

A la vérité, dans *Phèdre*,  $\mathbb{C}$ Enone pousse la fille de Pasiphaé dans le sens où l'entraîne sa passion, tendance dramatique essentielle. Phèdre est  $\Omega$ ,  $\mathbb{C}$ Enone  $\mathbb{C}$  ( $\Omega$ ). Dans *Athalie*, où Joad,  $\Omega$ , veut pour Joas,  $\delta$ , la couronne, Mathan qui pousse Athalie,  $\delta$ , dans le sens de sa tendance meurtrière, est l'adjuvant de l'opposition :  $\mathbb{C}$  ( $\delta$ ). Mais dans *Bérénice*, où la reine de Judée est Soleil,  $\odot$  (le bien souhaité par l'amour de Titus,  $\Omega$ ), le bon Antiochus, qui aime la reine d'un amour si plein d'abnégation qu'il hésite même à lui faire part du désistement de son rival (*L'aimable Bérénice entendrait de ma bouche — Qu'on l'abandonne ! Ah reine, et qui l'aurait pensé — Que ce mot dût jamais vous être prononcé !*) est purement et simplement son adjuvant dynamique, et nous montre le redoublement solaire  $\mathbb{C}$  ( $\odot$ ) qui est pourtant un des plus difficiles à pratiquer. Enfin que  $\delta$  (celui pour qui on souhaite le bien ou redoute le mal) trouve des appuis, rien de plus normal. Toutefois comme ils seront en même temps et plus franchement des  $\mathbb{C}$  doublements de Lion dans son action en sa faveur,  $\Gamma$  ne sera ( $\Omega$ ) plutôt que ( $\delta$ ). Mais il suffit que  $\Omega$  rencontre un personnage solidaire de  $\delta$  par situation, et passivement, pour que le redoublement lunaire de  $\delta$  soit important ; surtout si, par exemple, c'est l'Opposant qui double l'Obtenteur ; si  $\delta$  devient  $\delta$   $\mathbb{C}$  ( $\delta$ ). Exemple déjà cité : dans *Mangeront-ils ?* Zineb

a persuadé par artifice au tyran que la vie de celui-ci doit finir en même temps que celle d'Aiolo. Et le roi de Man, qui est  $\delta$ , l'opposant violent, le persécuteur, se trouve, bien malgré lui, solidaire d'Aiolo, objet de la reconnaissance de Zineb. Il n'ose le faire périr : il craint de périr lui-même aussitôt. Et c'est ainsi, à son corps défendant, qu'il est à la fois  $\delta$  et  $\epsilon$  ( $\delta$ ) ; et c'est la grande ficelle du drame (ficelle sur laquelle Hugo tire fort et souvent) (1). Dans *Henri IV* (de Shakespeare), deuxième partie, Falstaff est protégé d'un bout à l'autre (depuis sa comparution initiale devant le Grand-Juge jusqu'à son exil final, mais avec des compensations pécuniaires) par son rôle de compagnon de fredaines du futur Henri IV. On ne peut condamner l'un sans condamner l'autre ; et l'amour du roi pour son fils l'oblige (et oblige le Juge) à être indulgent pour Falstaff. Falstaff est donc bien redoublement de  $\delta$ , le prince héritier, objet de la sollicitude du Roi.

Le plus mauvais redoublement est celui de l'arbitre ou attributeur, parce que sa fonction n'est le plus souvent positivement dynamique qu'en dénouement de situation ; et qu'avant, elle s'exerce dans un sens surtout de freinage, d'inhibition statique mais provisoire dont le redoublement n'est guère utile dramatiquement, ou se confond avec un redoublement de l'opposition. Il n'est pur que par exemple dans le rôle d'un sage conseiller, sympathisant avec l'arbitre-attributeur par af-

(1) Ce co-intéressé malgré lui (nous avons déjà vu l'intéressé malgré lui) n'est pas rare, mais prend facilement couleur comique du fait d'être ainsi dynamiquement neutralisé, réduit à l'impuissance morale. On en trouve bien des exemples aussi dans le roman. Dans *Quentin Durward*, Galeotti persuade pareillement à Louis XI qu'il ne peut le faire périr sans mourir lui-même peu après. C'est probablement, pour ce truc dramatique, la source de Hugo, qui a souvent emprunté à W. Scott.

fection pour lui, par désir de le soutenir moralement, de lui acquérir ou conserver le renom de juste, et non par communauté d'intérêt avec une des deux parties entre lesquelles il doit décider. L'ombre de Charlemagne joue ce rôle de conseiller dans *Hernani*, mais si elle fait partie de l'univers de l'œuvre (où elle n'est d'ailleurs qu'épisodique) elle n'a pas d'investissement dramaturgique (le spectre ne se montre pas : on ne voit que le tombeau). Dans le drame vécu de la mort du duc d'Enghien, tous ceux qui ont intercédé auprès de Napoléon en faveur du prince seulement pour éviter à l'empereur une faute et une tache de sang, se sont partagé ce rôle. Et théâtralement de même, le thème de l'intervention inutile en faveur de l'innocent en danger est assez fréquent, mais généralement épisodique. Dans *Britannicus* il y a un dispositif curieux. Néron y est  $\delta$   $\approx$ , à la fois ennemi de Britannicus et maître et arbitre de la situation. Or Narcisse le redouble dans la fonction  $\delta$ , et Burrhus dans la fonction  $\approx$ . Nous avons jédoublement de  $\epsilon$ .  $\epsilon$  (Narcisse) = ( $\approx$ ) et  $\epsilon$  (Burrhus) = ( $\approx$ ). Fait dynamiquement très important, puisqu'il freine assez longtemps et dans la mesure du possible le côté criminel de l'âme de Néron ; et très pur, puisque Burrhus agit ainsi non par sympathie pour Britannicus, mais par souci de la grandeur de Néron :

Qu'importe : que César continue à nous croire  
Pourvu que nos conseils ne tendent qu'à sa gloire ?

Ainsi donc, toutes les fonctions dramatiques sont bien susceptibles de redoublement, tous les personnages qui les incarnent sont susceptibles de trouver, dans l'univers scénique, présence d'un adjuvant dynamique.

Mais il convient qu'une seule d'entre elles, ou deux au plus, soient redoublées.



Nous arrêterons ici le compte des grandes fonctions dramaturgiques. Nous estimons que le décompte des forces dramaturgiques spécifiques et corrélatives est complet ainsi. Dans les œuvres les plus touffues, celles où les protagonistes constitutifs (sans compter les confidents ou les comparses) sont très nombreux et dépassent ce nombre de six, les rôles surnuméraires se laissent toujours ramener à des dédoublements de ces grandes fonctions, au moins dans les situations théâtralement importantes (1).

Peut-on justifier artistiquement ce nombre de six fonctions où s'arrête notre compte ? (2) Entreprise assez futile peut-être ; mais non inexécutable. Il est clair qu'une bonne situation dramatique s'architecture toujours sur l'axe du grand antagonisme dynamique  $\Omega$ .

(1) Ne pas oublier que les situations changent, et que par conséquent les six fonctions peuvent s'investir différemment, et faire sortir de l'ombre, de l'atonie dramaturgique, successivement divers personnages d'un univers scénique plus abondant.

(2) Nous avons soigneusement résisté au désir de trouver sept grandes fonctions dramaturgiques, comme il y a sept notes de la gamme ou sept couleurs du prisme. N'ouvrons pas de fausses fenêtres pour des raisons de ce genre. En fait, la gamme dramaturgique nous paraît nettement pentaphonique avec ses six fonctions (cinq notes fondamentales et un redoublement *ad libitum*). V. plus loin note de la p. 120.

Mais le lecteur trouvera peut-être, à la réflexion, que nous avons omis quelque fonction dramaturgique originale et importante. Auquel cas (et nous ne demandons pas mieux que d'être complet ou corrigé) il y aura satisfaction pour les amateurs du nombre 7. Mais nous n'avons pas aperçu, dans toutes les pièces que nous avons étudiées, d'autres fonctions importantes distinctes de celles qui figurent ici.

$\delta$  ; que le rôle d'arbitre ou d'attributeur,  $\approx$ , y place une sorte de médiane ; et que les deux fonctions  $\delta$  et  $\odot$  en complètent pour ainsi dire la carrure, en s'équilibrant à droite et à gauche de cet axe ; qu'enfin le redoublement dynamique d'une de ces fonctions déséquilibre ou désymétrise l'ensemble, lui fournissant une torsion, un moyen d'évasion vers une issue provisoire ou définitive, afin d'empêcher l'enrayement du système, ou sa précipitation trop rapide vers la résultante dénouement ; que de toute manière elle l'anime d'une sorte de circulation intérieure des forces, utile aussi pour maintenir la vie et le mouvement sans lesquels la situation dramatique risquerait d'arrêter l'action (comme les athlètes michelangelesques ont en quelque sorte l'impuissance de la force surtendue, dans leurs antagonismes musculaires tétaniques et titaniques). Ajoutons que l'investissement fréquent et important de plusieurs fonctions sur un même personnage fait de cette complexité des forces un maximum ; que la situation concrète et scénique resserre ces forces dans un jeu plus simple de personnages. C'est assez dire que ce maximum ne pourrait guère être dépassé sans dommage artistique, et qu'il résulte d'une analyse aussi poussée que possible des forces en question.

Mais ne l'oublions pas, la vraie justification de ces six fonctions, est simplement l'observation des faits de théâtre. Quant à une justification en profondeur, et tirée de la v. ; et philosophique si possible, de ces grandes entités dynamiques, il n'est pas temps d'y songer à présent (on la trouvera au chapitre V). Il nous suffit pour l'instant d'avoir atteint empiriquement ces forces essentielles, dont il nous fallait faire le compte.



### CHAPITRE III

#### ARS COMBINATORIA

Nous avons discerné six forces dramaturgiques spécifiques et distinctes. Rappelons bien que, toutes distinctes et spécifiques qu'elles soient, et chacune isolable en pensée en tant que « signature » d'un certain personnage, ou d'un certain « travail » dramaturgique de ce personnage, cependant aucune d'elles ne saurait exister ni être bien comprise indépendamment des autres : ce sont les diverses fonctions d'un système où tout est corrélatif. Et nous savons aussi qu'elles peuvent être groupées sur un nombre variable de personnes (de deux à six, et même un peu davantage si on compte diverses formes de C) (1) ; et qu'ainsi chacun de ces personnages peut voir rassemblé sur lui une ou plusieurs de ces signatures astrales et avoir à incarner simultanément plusieurs fonctions dramaturgiques. Enfin il n'est pas

(1) Naturellement, une pièce de théâtre peut contenir n'importe quel nombre de personnages : on observe cependant en fait qu'il est rare qu'une situation vraiment dramatique mette en jeu actif plus de cinq ou six personnages vraiment fonctionnels dans la tension du moment.

impossible qu'une ou plusieurs de ces fonctions soient absentes (j'entends, et on étudiera à part ce point quand il le faudra, que si elles sont toutes nécessaires dans le macrocosme, une ou plusieurs d'entre elles peuvent n'avoir pas de présence personnelle et actuelle au microcosme de situation) (1).

Enfin, chaque combinaison de ces éléments — chaque « état du ciel » dramaturgique — peut prendre un caractère morphologique différent, selon le point de vue, c'est-à-dire selon l'effet de perspective, qui peut prendre comme origine n'importe lequel des personnages.

Ce sont là les éléments essentiels, indispensables et universels de tout dynamisme dramatique. En fait aucune dramaturgie vraiment viable et efficace ne s'en passe, ni n'en emploie d'autres. Et tous les dispositifs divers et caractéristiques, toutes les combinaisons morphologiquement distinctes qu'engendre le jeu de ces seuls éléments, constituent autant de grands schèmes dynamiques — ils apparaissent, dans notre symbolisme, chacun sous forme d'un « thème astral » particulier — qui sont autant de situations *fondamentales* (ou « basiques », pour parler un affreux langage). Elles sont irréductibles les unes aux autres. Elles disent chacune l'essentiel et l'indispensable, pour formuler le dynamisme interne et caractéristique d'un moment théâtral.

Elles peuvent encore être diversifiées, par intervention

(1) Ces fonctions peuvent, ou rester diffuses dans l'univers ambiant, et jamais incarnées scéniquement (voir exemples plus loin : cas de l'Agent Invisible : Rome dans *Mithridate*) ; ou rester en dehors du microcosme scénique (*Tartufe* aux deux premiers actes) ; ou enfin, n'être représentées en scène que par un accessoire matériel ou symbolique, sans incarnation humaine (une couronne, pour le bien souhaité, une porte close, pour l'obstacle, etc. : la Tour dans *Solness le Constructeur*).

d'autres considérations dont on verra plus tard la nature, et dont l'importance est parfois très grande (1).

Mais tenons-nous-en pour l'instant à ces situations de base.

Et comme il ne faut pas oublier l'apologue de l'Échiquier du Sultan (ni le fait réel et très sûr qui lui sert de base) ne laissons pas de nous demander combien il y a de ces schèmes dynamiques, c'est-à-dire de combinaisons viables, solides et distinctes, susceptibles d'être inscrites, dans notre symbolisme, par un horoscope original, par un procès-verbal d'« état du ciel » dramaturgique morphologiquement distinct de tout autre.

La combinaison de ces premiers facteurs (sûrs, puissants, *inéluçtables* dans toute situation dramatique) donne 7.780 dispositifs différents (2).

Nous n'entreprendrons certes pas d'en donner ni même d'en dresser la liste complète. Passons encore la parole au Vizir mathématicien ! Il avertira le Sultan que

(1) On verra plus loin que les plus importants de ces principes de variation dramaturgique complémentaire sont : 1° le jeu de la vérité et de l'erreur (qui n'a aucun caractère mélodramatique : reconnaissance, croix de ma mère, affreuse méprise ! mais qui joue essentiellement dans quelques-unes des situations théâtrales les plus belles, les plus puissantes et les plus spirituellement nobles : c'est d'ailleurs un fait essentiellement lié à la loi du point de vue) ; 2° le jeu des niveaux (statut hiérarchique fondamental des personnages uns par rapport aux autres) ; v. pp. 239 et 246.

(2) Quiconque a des notions, même élémentaires, du calcul des permutations, et sait les formules qui le régissent, peut vérifier aisément le compte. Pour les personnes qui, n'ayant pas ces notions, risqueraient d'être étonnées de la grandeur du nombre, on rappelle le fait bien connu, mais qui surprend toujours les non-initiés : quatre personnes, s'asseyant à une table à quatre couverts, peuvent réaliser vingt-quatre dispositions différentes ; mais s'il y a six personnes à placer, il y a déjà 720 dispositifs possibles. Si ces six personnes, par jeu, décident au cours de leur repas de changer toutes les cinq minutes de place, jusqu'à ce que tous les dispositifs possibles aient été réalisés, ce marathon les tiendra à l'ouvrage (et à table) pendant deux jours et demi.

si Sa Hautesse ordonne de publier cette liste, il faudra, à raison de trois colonnes par page et de vingt-quatre lignes par colonne, 108 pages d'impression (1).

Mais enfin, ce tableau existe « en soi », pour ainsi dire (nous verrons qu'il existe beaucoup plus concrètement encore). Et sans l'avoir au complet, nous pouvons y jeter un peu la sonde. Faisons d'abord une expérience. Prenons ou formons au hasard une quelconque de ces six combinaisons. Son examen nous suggérera peut-être quelques observations et quelques réflexions utiles.



Je dis : prenons au hasard un de ces thèmes. Evidemment, si j'avais la liste complète, il suffirait d'y placer le doigt au hasard quelque part (méthode de l'aiguille à tricoter dans la Bible ; ou du couteau à papier dans le Larousse : système dit des « cadavres exquis »). A défaut de cette possibilité, j'emploie un procédé imité de la divination par les *Sortes Virgilianae* : désignation par un lancer de dés. L'expérience convenablement réglée

(1) Pour la liste des 210.141 formules complètes : sept volumes de 400 pages. — Ne croyons pas que ces sortes d'évaluations mathématiques préalables d'un travail soient sans importance humaine ! — Dans un tout autre domaine, il souvient à l'auteur de ces lignes d'avoir un peu étonné (et nettement froissé) un haut fonctionnaire des P. T. T., à propos d'un chèque libellé d'une manière jugée trop abrégative, en lui faisant observer que l'obligation réglementaire d'établir le chèque par lequel on paye sa redevance téléphonique au nom de « Monsieur le Chef du Bureau Central de la Comptabilité téléphonique de Paris » (au lieu d'une abréviation conventionnelle quelconque, de six ou huit lettres) représente, si on ne l'élude d'aucune manière, pour l'ensemble des abonnés au téléphone de la région parisienne, un minimum de *cinq mille heures de travail humain* dans l'année, au total ; heures qu'on pourrait peut-être employer plus intelligemment.

et loyalement exécutée (peu importe son détail) (1) me fournit, selon cette liste restée virtuelle, la combinaison suivante, c'est-à-dire le dispositif ou l'horoscope que voici ; encore une fois, choisi au hasard :

$\delta \approx \delta - \Omega \odot - \ll (\Omega)$

(1) Faut-il donner le procès-verbal de l'expérience ? Ce ne sera qu'à regret, car le lecteur rapide ou le critique mal intentionné pourraient croire ou feindre de croire que j'enseigne à former des situations dramatiques en jetant des dés au hasard ! Tout au contraire, j'enseigne à ne pas les former au hasard. J'ai seulement eu besoin ici, pour une expérience loyale, d'en choisir une au hasard (sur une liste d'ailleurs structurée, organisée, ordonnée) afin d'en étudier ensuite, critiquement, les significations dramaturgiques et les qualités esthétiques, afin de savoir si elle est viable ou doit être rejetée, etc. Examen qui doit précisément nous aider à ne pas faire sans lucidité ni souci artistique ce que fait ici, paradoxalement et pour une fois, la main du hasard (réglée d'ailleurs selon les nécessités déjà connues de la combinatoire).

Si néanmoins un lecteur, soit dans un but d'études sérieuses, soit par quelque genre de folie (ou de superstition) veut s'amuser à tirer au sort des situations dramatiques fondamentales, on peut lui fournir une méthode. Préparer sur une feuille de papier six cases en ligne. Tirer avec un dé (mais en annulant d'avance le point six s'il venait à sortir) la place d'une première barre de séparation (à mettre après la première, la deuxième, la troisième case, etc., selon le point tiré). Si ce premier point est inférieur à 5 situer une seconde barre, en tirant au sort un nombre une seconde fois, et en annulant d'avance tout point égal ou inférieur au premier point tiré (mais cette fois sans annuler 6). Et ainsi de suite tant que cela sera possible, c'est-à-dire tant qu'on n'aura pas tiré 5 ou 6. On aura ainsi un premier état du dispositif, d'une forme telle que, par exemple : 0-000-00 ; ou bien 00-0-000, etc. Ensuite préparer un dé portant sur ses six faces les six signes astraux, et le jeter en inscrivant au fur et à mesure, dans les cases préparées, les signes selon l'ordre qui vient (en annulant, bien entendu, toute répétition). Enfin jeter une dernière fois le dé pour savoir de quelle fonction  $\ll$  sera le redoublement, et l'ajouter après  $\ll$  (quelle qu'en soit la place). En procédant ainsi, on aura forcément une formule de situation réelle, c'est-à-dire comprise dans la liste des 7.780 dispositifs de base ou situations élémentaires. Mais moi, n'est-ce pas, je m'en lave les mains. Ce n'est pas ainsi qu'il faut se servir de la combinatoire.

Lisons : La Terre et Mars liés au signe de la Balance ; le Lion allié au Soleil ; la Lune reflétant le Lion.

Qu'est-ce à dire ?



J'ai, comme on voit, fait surgir, des limbes où dorment inemployés tous les possibles, une certaine situation essentielle, comprise dans la liste de toutes les combinaisons possibles et légitimes, avec les éléments que nous connaissons. Que signifie-t-elle ? Elle figure un certain genre de nœud, où peuvent se trouver engagés des êtres humains, dans un cosmos encore inconnu. Et, bien entendu, nous ne savons pas par quelles circonstances des êtres de chair et d'os, de sentiment et de vie, peuvent avoir été entraînés à se trouver dans un tel nœud. Il nous reviendra sans doute d'avoir à chercher selon quelle affabulation et par quels genres d'événements une telle chose peut advenir, et quels genres de caractères, de personnalités vivantes seront plus aptes, soit à se trouver dans un moment pareil, soit à lui donner sa plus haute teneur esthétique (ou vitale). Pour l'instant, nous savons simplement que dramaturgiquement, une telle situation est possible, qu'elle est viable en soi ; et qu'une conjoncture astrale est comme une forme dynamique pure, susceptible d'être la clef de trois destinées, rassemblées et unies par un moment grave, dont serait ainsi caractérisé le système de forces, en travail dans trois êtres humains affrontés sous un commun horoscope. Que dit, en lui-même, cet horoscope ?

L'un de ces êtres, dominé et caractérisé en situation par  $\Omega \odot$  (je l'expose en premier puisque  $\Omega$  est la force thématique génératrice de toute la situation, dont elle est la « basse fondamentale ») désire, mais pour un autre

(je dis pour un autre, puisque nous n'avons pas l'union banale  $\Omega \delta$ , signe jumelé du désir pour soi) (1), un bien que *lui-même* présente ou représente. Il tend passionnellement à faire accepter à autrui ce bien qu'il incarne.

Cet autre,  $\delta \simeq \delta$ , a libre pouvoir d'accepter ou de refuser ce don (influence de  $\simeq$ ), arbitrant ainsi toute la situation dramatique. Mais par la conjonction assez rare  $\delta \delta$ , il est à la fois l'obteneur virtuel du bien, et le résistant, l'opposant. Il a quelque motif de refus, assez puissant pour tenir en suspens et en tension intérieure le système des forces présentes, et récuser, au moins quelque temps, le bien qu'on lui offre.

Puis un troisième personnage,  $\mathcal{C} (\Omega)$ , se trouve par une raison quelconque renforcer, auprès de l'arbitre résistant, l'action du premier personnage, dont il est la rescousse dynamique.

Enfin, comme le point de vue est fixé sur le personnage qui se trouve à la fois Arbitre, Obteneur virtuel et Opposant, la situation doit se lire dans sa perspective. Et c'est donc : Etre mis en demeure d'accepter ou de refuser un bien qu'on vous offre ; avoir à sa droite le représentant vivant de ce bien, qui vous conjure ardemment de l'accepter ; à sa gauche un conseiller qui lui aussi, pour quelque autre raison, vous y incite. Et pourtant, avoir un grave motif de résister à ces deux forces con-

(1) Je rappelle que  $\Omega$  (Lion) = force ou tendance thématique, clef dynamique de la situation ;  $\odot$  (Soleil) = Représentant du Bien vers lequel est orientée cette force ;  $\delta$  (Terre), Astre Récepteur = celui à qui cette force tend à dévoluer ce bien ;  $\sigma$  (Mars) = Opposant à cette force ;  $\simeq$  (Balance) = Arbitre de la situation (ayant puissance d'accorder ou de refuser ce bien à  $\delta$ ) ;  $\mathcal{C}$  (Lune) = Force complémentaire, rescousse d'une quelconque des autres forces (précisée entre parenthèses après ce signe).

jurées, motif assez puissant pour contrebalancer leur action.

Est-elle connue, cette situation ? Figure-t-elle dans l'histoire dramatique ? Grands dieux, mais c'est la première de toutes, le drame humain originel (selon l'écriture). Le thème, c'est celui de la *Tentation*, tout simplement. Nous sommes au Jardin d'Eden :  $\Omega \odot$ , c'est Eve,  $\delta \simeq \delta$ , c'est Adam ;  $\mathcal{C} (\Omega)$  est le Serpent. Nous sommes tombés sur le premier de tous les drames (1).

Est-ce à dire que nous n'avons trouvé qu'une banalité ? Non certes. Car enfin, ce thème, ce « sujet » dramatique de la Tentation (au fait, G. Polti l'a omis dans ses Trente-six prétendues situations, qui sont réellement, nous le savons, des sujets) restera toujours, tant qu'il y aura des hommes, et sujets à la tentation, l'un des thèmes majeurs indéfiniment utilisables. Il est déjà intéressant, ayant pris au hasard une formule astrale, qu'elle nous ait donné un sujet dramatique de première grandeur, curieusement omis par ceux qui limitaient à 36 leur nombre ! (2).

(1) Notons que nos dés ont résolu avec précision un problème traditionnel d'exégèse. Eve est ici, à la fois, celle qui offre le bien, et celle qui constitue ou représente ce bien. On sait la tradition selon laquelle la pomme est symbolique, et le vrai péché : l'union charnelle d'Adam et d'Eve au Paradis terrestre. Thème iconographique bien connu au Moyen Age ou à la Renaissance : l'Eve nue qui d'une main tient la pomme, de l'autre un de ses seins, pour mieux figurer la notion de l'offrande et de la tentation.

(2) Le lecteur nous trouverait ridicule si nous lui donnions une liste de pièces de théâtre où une scène de tentation (avec chute, avec victoire, avec salut par intervention d'un tiers, etc.) fait un moment dramatique culminant. (Mettez : *l'Honneur et l'Argent* de Ponsard, si vous voulez échapper au thème : tentation amoureuse. Mettez aussi : l'entrevue de Sertorius et de Pompée dans Corneille ; mettez tout le ressort dramatique de *l'Orphelin de la Chine* ; mettez Lady Macbeth provoquant Macbeth au crime, etc., etc.). Il est plus intéressant de rappeler que dans les *mystères* du Moyen Age, qui rarement sont véritablement « dramatiques », la

Mais notre thème astral nous apprendra bien d'autres choses encore.

Si G. Polti avait songé à ce thème, sans doute il aurait écrit quelque chose comme ceci : 1 : Résister à la Tentation ; 2 : Succomber à la Tentation ; avec comme éléments techniques : un Tentateur, un Tenté. — Or ce serait tout à fait insuffisant, comme on va le voir, pour caractériser la vitalité dramaturgique du thème ; auquel on pourrait empiriquement et à première vue ajouter déjà : un Conseiller (cas extrêmement fréquent, que ce soit Mathan ou Iago, etc., etc.) ; très souvent : une Victime (que de fois le tentateur pousse l'être tenté à en abandonner ou sacrifier un autre !) ; — parfois encore un Bourreau ; et je ne dis pas un bourreau, simple accessoire dramatique : vois cette hache, ce billot et cet homme, et cède ! (1) — non, je dis un Bourreau dramatiquement en fonction dans le microcosme, quand le tentateur y peut faire voir une tierce force, prête à écraser, en cas de résistance, le héros ou l'héroïne ou, par séparation de la fonction  $\delta$ , celui ou celle pour qui le tenté s'intéresse : je sauverai Astyanax des Grecs si tu me cèdes, Andromaque ! — Richelieu fera décapiter Didier si tu ne te prostitues à moi Laffemas, Marion ; etc., etc. (2).

tentation du Jardin d'Eden est une des scènes qui prennent le plus franchement ce caractère.

(1) Sujet qui paraissait de mélodrame romantique il y a encore bien peu de temps — avant que la torture n'ait été rétablie (voir *Morts sans Sépulture*).

(2) Il y a beaucoup de scènes de tentation chez Hugo — au moins cinq dans le seul *Hernani* ! 1° Charles-Quint offrant à Dona Sol de la faire marquise, duchesse, princesse, etc., si elle abandonne Hernani ; 2° la scène capitale : Don Gomez sommé et tenté de livrer Hernani (scène des tableaux) ; 3° tentation de vengeance de Charles-Quint avec l'ombre de Charlemagne comme conseiller ; 4° Gomez offrant à Hernani de lui rendre sa parole s'il lui cède son tour de tuer

Mais ne nous contentons pas de ces vues empiriques (déjà frappantes) ; et servons-nous des éléments que nous fournissent nos données astrales. Une étude à fond des thèmes de tentation, selon la combinatoire sidérale, sera fort instructive.

Etudions un peu cela, par plaisir.

Qu'est-ce qui caractérise essentiellement ce thème ? C'est la conjonction sur un seul personnage des signes  $\simeq$ ,  $\delta$ ,  $\delta$ . Il faut qu'il soit arbitre, cela est évident : c'est lui qui décidera de l'issue,  $\simeq$  lui qui a le pouvoir (et généralement obligation en alternative posée par la structure de la donnée) de sacrifier Didier ou se sacrifier soi-même, de livrer Hernani ou Dona Sol, etc. Il faut qu'il soit obtenteur éventuel du bien qu'on offre (ou du salut par rapport au mal dont on menace). Il faut enfin qu'il ait une raison de résister à l'offre ou à la menace, sans quoi il n'y aurait pas de drame. Cependant nous savons que  $\delta$  n'est pas absolument obligatoire : il peut suffire que  $\delta$  soit représenté « lunairement » par intérêt pour un être cher : Andromaque ou Marion de Lorme sont signées :  $\simeq$   $\ll$  ( $\delta$ )  $\delta$  ; c'est leur amour pour Astyanax ou Didier qui les fait rescousse de ceux-ci ; et c'est cet intérêt (cette complicité du cœur) qui donne prise sur elles au tentateur. Enfin dans toutes les formes où la force

Charles-Quint (« Il me tente, grand Dieu ! vous voyez qu'il me tente ! ») ; 5° tentation exercée inconsciemment par Dona Sol, pour Hernani, de ne pas tenir sa parole au dénouement.

Cela est assez naturel, parce qu'il s'agit de l'« honneur castillan » ; et que l'honneur est un ressort particulièrement important dans les drames de la tentation. Mais il y a peut-être abus ici.

La foi religieuse collabore souvent à ce ressort d'honneur, non seulement par la « religion du serment », contre laquelle s'exerce souvent la tentation (il y a « foi jurée », par Tristan par exemple, etc.) mais encore dans les nombreux thèmes de tentation par menace, pour obtenir une abjuration (par exemple, dans le théâtre de Cervantès : le *Bagne d'Alger*).

thématique léonine ( $\Omega$ ) est de la nature de l'amour, il s'ajoute à cette formule le signe solaire ( $\odot$ ) ; Andromaque est désirée par Pyrrhus ( $\Omega$ ). Mais ce n'est qu'un cas particulier. Bref, l'horoscope est typiquement caractérisé par la conjonction  $\approx \delta \delta$ , dont la présence sur un personnage suffit à préciser la présence du thème Tentation.

Mais quels sont les autres dispositifs de ce thème, quant aux autres forces, réparties sur les autres personnages ?

N'hésitons pas à recourir avec rigueur à la construction combinatoire, qui nous indique tous les cas distincts possibles.

Décomptons d'abord les cas (brutalement, mathématiquement) où  $\delta \approx$  et  $\delta$  déjà employés sur le protagoniste (le Tenté), il nous reste à voir les positions possibles des autres forces ; positions dont chacune est caractéristique d'une situation différente dans le thème général Tentation.

Les forces restantes sont  $\Omega$ ,  $\odot$  et  $\mathcal{C}$ , qui comportent les répartitions suivantes :

1°  $\Omega - \odot - \mathcal{C}$ . Le signe lunaire peut y avoir cinq valeurs (doublant  $\Omega$ ,  $\delta$ ,  $\odot$ ,  $\approx$  ou  $\delta$ ). Il y a 4 personnages. Chacun pouvant prendre le rôle de protagoniste de point de vue, il y a  $5 \times 4 = 20$  variétés structurales.

2°  $\Omega \odot - \mathcal{C}$ . Trois personnages en tout, donc 3 points de vue possibles. 5 valeurs éventuelles de  $\mathcal{C}$ . Total 15 structures dramatiques différentes.

3°  $\Omega \mathcal{C} - \odot$ . Trois personnages encore, mais seulement 4 valeurs possibles de  $\mathcal{C}$ , le redoublement de  $\Omega$  étant exclu. 12 structures.

4° Enfin  $\Omega \odot \mathcal{C}$  jointes ensemble. Plus que deux personnages en tout ( $\delta \approx \delta$  et  $\Omega \odot \mathcal{C}$ ), et  $\mathcal{C}$  n'a plus

que trois valeurs possibles, ne pouvant créer rescousse que pour  $\delta$ ,  $\approx$  ou  $\delta$ . Six structures (1).

Total général :  $20 + 15 + 12 + 6 = 53$  dispositifs (2).

Il n'est pas question de les exposer toutes. Mais du moins « discutons-les » un peu.

Toutes celles d'entre elles où j'ai la fusion  $\Omega \odot$  respectent le thème de l'offrande de soi. Eve se propose, elle est le bien, astre luisant, astre troublant de cette conjoncture, et passionnément elle désire qu'Adam la prenne. Le troisième personnage (s'il y en a un) vient à la rescousse dans un sens ou dans un autre. Nous l'examinerons tout à l'heure.

Et tout un autre lot de situations donnent en disjonction  $\Omega$  et  $\odot$ . Alors Eve ne s'offre plus elle-même dans ce groupe d'hypothèses. Est-ce la pomme qu'elle offre ? Non, car la pomme, si elle n'est animée, si elle ne devient un personnage, n'est qu'un accessoire matériel ne figurant pas dans la formule. Ce sont donc tous les cas où le Tentateur (ou la Tentatrice) offre autre chose que soi-même ; un bien quelconque, représenté (dans ces

(1) Il est évident qu'un personnage n'est jamais rescousse de lui-même. La haute importance dramaturgique du signe lunaire, et sa signification fonctionnelle, c'est de créer complicité entre deux personnages. Mais il est évident aussi qu'il ne suffit pas de noter la rescousse apportée globalement à un personnage si celui-ci est dramaturgiquement complexe. Il faut dire quelle est celle de ses fonctions qu'on renforce (ce qui est particulièrement important dans le cas de la tentation : rescousse à la résistance, ou à la capitulation ?)

(2) Noter que je n'ai compté que les variantes complètes, c'est-à-dire avec intégralement toutes les forces dramaturgiques. La recherche des suppressions possibles en augmentera beaucoup le nombre. Et il est au moins une suppression tout indiquée : celle de  $\odot$ , retiré de la liste des forces dramaturgiques sitôt que ce n'est plus qu'un simple accessoire (la pomme) ; si l'on nie (avec beaucoup de théologiens) l'identité du péché de la chair et du péché originel.

dramaturgique, puisqu'il semble comporter techniquement un seul personnage, dans une situation « lyrique ». Or nos analyses viennent de nous révéler ceci : le thème solitude est dramatique, s'il s'agit d'une solitude dans une certaine fonction et relativement à cette fonction ; et en particulier, de l'absence (traîné en parti-pris artistique marqué) d'une certaine rescousse. Le parti-pris est d'autant plus visible et puissant, que le personnage sera dynamiquement ambivalent ; à deux faces ; à horoscope double ; et qu'aidé d'un certain point de vue, il est en déréliction de l'autre.

Ceci nous conduit à la question de ces ambivalences, de ces horoscopes personnels à astres jumelés.

### III. — LES CONJONCTIONS FONCTIONNELLES.

Quel que soit le nombre des fonctions admises (et il ne peut guère descendre en dessous de quatre ou trois : un trop grand nombre de suppressions appauvrirait trop l'univers théâtral), ces fonctions peuvent se répartir sur un plus petit nombre encore de personnages, dont l'un au moins assumera à lui seul plusieurs fonctions dramatiques. On sait que cette pluralité (qui engendre parfois, mais non toujours, des conflits intérieurs) est presque de règle, surtout dans un théâtre à intentions nettement psychologiques. La division analytique absolue est rare.

La fusion la plus simple est la fusion binaire. Un personnage reçoit, assume à lui seul deux fonctions. Étudions-en les cas.

En tout il y en a 30 ; et seulement 15 si l'on considère  $\llcorner$  (la rescousse, la complicité) sans en spécifier la nature. Faut-il les énumérer ? Allons-y ! Ce sont :  $\Omega \delta$ ,

$\delta \odot$ ,  $\delta \simeq$ ,  $\Omega \delta$ ,  $\Omega \llcorner$ ,  $\Omega \odot$ ,  $\Omega \simeq$ ,  $\delta \delta$ ,  $\delta \llcorner$ ,  $\odot \simeq$ ,  $\odot \delta$ ,  $\odot \llcorner$ ,  $\simeq \delta$ ,  $\simeq \llcorner$ , et  $\delta \llcorner$ . Mais comme  $\llcorner$ , qui apparaît cinq fois, peut avoir chaque fois quatre natures différentes, le total est bien 30. Sans les examiner toutes, constatons seulement quelles sont les fusions normales, fréquentissimes, et quelles sont les fusions rares ; quelles sont aussi, corrélativement, les séparations rares ou fréquentes.

$\Omega \delta$  est très fréquent : celui qui désire un bien est aussi celui pour qui il le désire. C'est « désirer pour soi ».

$\odot \simeq$  est constant aussi : c'est être désiré et avoir le pouvoir de s'attribuer soi-même.

Le couple  $\Omega \delta - \odot \simeq$  est le couple normal du drame d'amour. Silvio désire Isabelle (pour lui), et tâche d'obtenir son amour. Et c'est d'Isabelle que dépend ce don d'elle-même. En formulant Isabelle  $\odot \simeq$ , nous supposons qu'elle est encore indécise, indifférente. Si Isabelle aime de son côté Silvio, elle devient complice plus ou moins secrète de l'amour de Silvio et sa formule devient ternaire : c'est  $\odot \simeq \llcorner (\Omega)$ . Si elle aime Léandre, rival de Silvio, sa formule est  $\odot \simeq \llcorner (\delta)$ . Que  $\llcorner$  reflète  $\Omega$  ou  $\delta$ , la formule générale est  $\Omega \delta - \odot \simeq \llcorner - \delta$  ; c'est l'horoscope type du thème « Rivalité d'amour » ; constellation susceptible normalement de deux variantes, selon la spécification de  $\llcorner$  en  $\delta$  ou en  $\Omega$ . Les alternances de  $\odot \simeq \llcorner (\Omega)$  et de  $\odot \simeq \llcorner (\delta)$  (comme spécification mobile de  $\llcorner$ ) sont les changements de situation que créent les penchants alternatifs, les hésitations, les infidélités réelles ou supposées d'Isabelle.

Thème rebattu, équation banale, évidemment ; mais qui n'est pas près de disparaître du théâtre. La rivalité d'amour y est une de ces données fondamentales perpétuelles dont la vitalité est indéfinie. Pouvons-nous, à l'aide de nos moyens astrologiquement combinatoires, en

explorer, en ordonner, en enrichir peut-être la dynamique ?

Il n'est pas indifférent de savoir qu'avec ses éléments — je dis tous les facteurs dramaturgiques du thème astral  $\Omega \delta - \odot \approx \mathcal{C} - \delta$  employés sur le même thème de la Rivalité d'amour, et avec toujours trois personnages-types : Elle, Lui, et le *Tertium Quid* ; avec enfin seulement deux formes du penchant de complicité —  $\mathcal{C}(\delta)$  et  $\mathcal{C}(\Omega)$  — on trouve en tout trente-six combinaisons.

Une fois n'est pas coutume. Nous ne pouvons songer, on le sait, à donner le tableau complet des 210.141 situations. Mais au moins sur un point, nous avons promis de donner, à titre d'exemple, un tableau exhaustif local. Donnons donc les 36 aspects de la constellation amoureuse, sur le thème à trois personnages de la Rivalité. Ce sera d'autant plus à propos, que nous verrons ainsi comment de tels tableaux simplement et géométriquement issus de ce ballet des Astres, éveillent, soutiennent et surprennent même l'imagination. Car enfin je vous défie bien de réaliser d'intuition cette multitude de cas possibles, sans l'aide d'un tel cadre.

Et notez bien que je n'évoque ici ni les éventualités scabreuses, ni les amours bizarres, ni les complications improbables, mélodramatiques ou subtilissimes, ni aucun incident étranger à la simple donnée thématique fournie d'abord par le thème banal  $\Omega \delta - \odot \approx \mathcal{C} - \delta$ , avec ses deux valeurs de  $\mathcal{C}$  doublant soit  $\Omega$ , soit  $\delta$ .

Voici ce tableau :

1.  $\Omega \delta - \odot \approx \mathcal{C}(\Omega) - \delta$ .
2.  $\Omega \delta - \odot \approx \mathcal{C}(\delta) - \delta$ .
3.  $\Omega \delta - \odot \approx - \delta \mathcal{C}(\Omega)$ .

4.  $\Omega \delta - \odot \mathcal{C}(\Omega) - \delta \approx$ .
5.  $\Omega \delta - \odot \mathcal{C}(\delta) - \delta \approx$ .
6.  $\Omega \delta - \odot - \delta \approx \mathcal{C}(\Omega)$ .
7.  $\Omega \delta \mathcal{C}(\delta) - \odot - \delta \approx$ .
8.  $\Omega \delta \mathcal{C}(\delta) - \odot \approx - \delta$ .
9.  $\Omega \delta \approx - \odot - \delta \mathcal{C}(\Omega)$ .
10.  $\Omega \delta \approx - \odot \mathcal{C}(\Omega) - \delta$ .
11.  $\Omega \delta \approx - \odot \mathcal{C}(\delta) - \delta$ .
12.  $\Omega \delta \approx \mathcal{C}(\delta) - \odot - \delta$ .
13.  $\Omega \approx - \odot - \delta \delta \mathcal{C}(\Omega)$ .
14.  $\Omega \approx - \odot \mathcal{C}(\Omega) - \delta \delta$ .
15.  $\Omega \approx - \odot \mathcal{C}(\delta) - \delta \delta$ .
16.  $\Omega \approx - \odot \delta - \delta \mathcal{C}(\Omega)$ .
17.  $\Omega \approx - \odot \delta \mathcal{C}(\Omega) - \delta$ .
18.  $\Omega \approx - \odot \delta \mathcal{C}(\delta) - \delta$ .
19.  $\Omega \approx \mathcal{C}(\delta) - \odot - \delta \delta$ .
20.  $\Omega \approx \mathcal{C}(\delta) - \odot \delta - \delta$ .
21.  $\Omega \mathcal{C}(\delta) - \odot - \delta \delta \approx$ .
22.  $\Omega \mathcal{C}(\delta) - \odot \delta - \delta \approx$ .
23.  $\Omega \mathcal{C}(\delta) - \odot \approx - \delta \delta$ .
24.  $\Omega \mathcal{C}(\delta) - \odot \delta \approx - \delta$ .
25.  $\Omega - \odot - \delta \delta \approx \mathcal{C}(\Omega)$ .
26.  $\Omega - \odot \delta - \delta \approx \mathcal{C}(\Omega)$ .
27.  $\Omega - \odot \mathcal{C}(\Omega) - \delta \delta \approx$ .
28.  $\Omega - \odot \mathcal{C}(\delta) - \delta \delta \approx$ .
29.  $\Omega - \odot \approx - \delta \delta \mathcal{C}(\Omega)$ .
30.  $\Omega - \odot \delta \mathcal{C}(\Omega) - \delta \approx$ .
31.  $\Omega - \odot \delta \mathcal{C}(\delta) - \delta \approx$ .
32.  $\Omega - \odot \delta \approx - \delta \mathcal{C}(\Omega)$ .
33.  $\Omega - \odot \approx \mathcal{C}(\Omega) - \delta \delta$ .
34.  $\Omega - \odot \approx \mathcal{C}(\delta) - \delta \delta$ .
35.  $\Omega - \odot \delta \approx \mathcal{C}(\Omega) - \delta$ .
36.  $\Omega - \odot \delta \approx \mathcal{C}(\delta) - \delta$ .

Ouf, Et maintenant, discutons un peu. Que veulent dire ces trente-six horoscopes astraux, présidant à la Rivalité d'amour (1) ?



Dans les six premières formules, Silvio (c'est toujours lui qui est placé en premier, Isabelle au milieu, Léandre à la fin) Silvio, dis-je, a la structure normale  $\Omega \delta$ . C'est purement et simplement l'amoureux qui cherche à plaire, à se faire aimer. D'où vient qu'il y ait six variantes ?

Dans 1, 2 et 3, Isabelle est l'arbitre de la situation. C'est normal encore. Les trois cas prévus pour elle dans ces trois premières formules sont encore bien connus : elle aime Silvio ; elle aime son rival ; elle est indécise.

Mais 3 contient une variante curieuse de la fonction  $\zeta$ , c'est-à-dire l'inclination, la sympathie d'un des personnages pour un autre... Elle va, ici, du rival, à l'amant, de Léandre à Silvio !

Nul besoin d'entrer dans les hypothèses scabreuses ; Léandre peut avoir bien des raisons de vouloir Silvio heureux, peut-être même de renoncer à Isabelle par affection pour lui. C'est par exemple l'ami rival de son ami ; l'aîné plus fort, plus généreux qui, rival d'un cadet névropathe veut lui épargner un désespoir. Ou bien tout simplement le père rival de son fils (comme dans *l'Avare* ou *Mithridate* ou *Phèdre*) mais trouvant dans son amour pour ce fils la force d'un grand sacrifice (comme dans *Un Père prodigue* de Dumas fils, ou à la rigueur *l'École des Mères* de Marivaux, où la raison, le bon sens, et l'inclination affirmée de la jeune personne travaillent en

(1) On en verra la traduction complète à la p. 220. Notons en plus que chaque situation peut présenter trois points de vue différents. Le tableau complet en serait donc de 108 horoscopes.

accord avec l'amour paternel pour obtenir ce renoncement). Est-il besoin de dire qu'il peut y avoir beaucoup d'autres ressources d'affabulation pour soutenir cette donnée : « le Désistement du Rival ? » C'est un coup de théâtre fréquent. Mais il est bon de rappeler que ce *coup de théâtre* n'est qu'un dénouement — un événement, une aventure. La vraie *situation* est dans la plus ou moins longue tension qui peut se résoudre soit ainsi soit par le refus. La vraie formule de 6, c'est : « tenter d'obtenir le désistement du rival ». On peut l'obtenir en forçant son estime, son admiration, ou par quelque moyen de persuasion (1).

Quant à 4, 5 et 6, ils ont cette caractéristique de situation : l'arbitre n'est plus la femme aimée. Celle-ci n'est plus libre de s'accorder ou de se refuser : le Rival dispose de la décision.

Par exemple, c'est lui seul qui peut accorder ou refuser la main d'Isabelle. Exemple classique : avoir pour rival Arnolphe ou Bartholo, le tuteur de la jeune fille.

C'est bien usé, me direz-vous ; situation périmée ! — Grave erreur. Le théâtre contemporain, qui laisse les tuteurs au répertoire de la Comédie-Française ou de l'ex-Odéon, n'a cessé de reprendre cette même donnée. C'est une des situations les plus vivaces, parce qu'elle est dans

(1) Dans ses *Mémoires*, Casanova conte que faisant la cour à je ne sais quelle petite fille, l'amoureux transi de celle-ci le vint trouver et lui dit : « Monsieur, si vous persistez, vous l'emporterez assurément sur moi. Mais pour vous ce ne sera qu'une aventure sans importance, comme tant d'autres, et bien vite oubliée. Pour moi cet amour est toute ma vie. Pesez les choses ainsi, et si vous êtes généreux vous partirez sans la revoir. » — Casanova fait cinq ou six fois le tour de la chambre en silence puis lui dit « Soit, vous avez raison. » Et il reprend la route. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette donnée, pour chercher à quelles conditions elle peut devenir vraiment chose de théâtre. L'exemple prouve au moins que la donnée peut se présenter dans la vie.

tions, qui lui-même est aussi plus générateur de comique que de dramatique. La torsion dramatique, même enrayée, garde encore un dynamisme latent, par les possibilités d'évasion qu'elle suggère.

Avant de terminer cette partie, nous devons au lecteur, et lui avons promis la « traduction » ou plutôt le déroulement complet du tableau de la p. 204. Nous avons en effet en mains tous les éléments de cette traduction. Nous allons la donner, en nous plaçant toujours (comme dans le tableau « sidéral ») du point de vue de Silvio, l'Amant. C'est lui qui est « Je » dans ce qui va suivre. Se souvenir (et d'ailleurs on y reviendra) qu'il peut y avoir intérêt théâtral à prendre plutôt le point de vue, selon le cas, sur « Elle », ou sur « Lui » (le Rival). Mais ici, pour simplifier et être clair, on a pris uniformément le même point de vue.

### Tableau

#### LES JEUX DE L'AMITIE ET DE L'AMOUR

1. — Rivalité, mais avec espérance (je suis ou me crois préféré d'Elle).
2. — Rivalité inquiète, jalouse, désespérée.
3. — Trouver affection (ou sympathie, ou pitié) chez le Rival.
4. — Je suis aimé — mais mon Rival est maître de la situation (Mari, tyran, etc.).
5. — Jalousie impuissante. Le Rival à la fois heureux et maître de la situation.
6. — Espérer dans l'affection du Rival. Elle est encore indifférente. Lui est maître de la situation : tenter d'obtenir son désistement.

7. — C'est moi dont on demande le désistement (le rival, pour lequel j'ai de l'affection, a quelque puissant moyen de chantage moral : il reste arbitre).

8. — L'Alibi de l'Amitié (j'ai de l'affection pour mon rival, mais c'est Elle, n'est-ce pas, qui doit décider ?).

9. — Hésiter à faire le malheur du Rival — non par affection pour lui, mais pour ne pas décevoir sa confiance (ou son affection, ou son admiration) (1).

10. — Triomphe complet : Tous les atouts dans mon jeu. Je suis aimé, et mon Rival s'incline par affection pour moi (2).

11. — Maître d'empêcher le bonheur du Rival (il est aimé d'Elle, mais j'ai des moyens de pression ou de chantage ou de vengeance. En userai-je ? Cas de conscience).

(1) C'est peut-être « le truc du mari » : il me fait confiance absolue pour me rendre la trahison moralement impossible. C'est beaucoup plutôt un désistement de générosité ou d'orgueil. Situation indiquée plus haut, du Maître (ou Patron, ou Chef, etc.) aimé d'une jeune fille dont son disciple fervent (ou subordonné, etc.) est aussi épris. Il fait abnégation, par grandeur d'âme, par haute idée de sa mission spirituelle, peut-être par orgueilleux dédain : il sent comme une chose laide et basse de souffler sa fiancée à ce jeune homme qui a pour lui respect et admiration.

(2) Il semble d'abord qu'alors il n'y ait pas de drame ; ou qu'alors ce ne puisse être qu'un dénouement, tout en rose. Mais tout au contraire : ce peut-être une situation initiale ; et, notamment, indispensable pour préparer la curieuse 23° (v. plus loin) comme en effet dans *la Place Royale* ; elle peut aussi conduire à 17 (elle m'aime, mais je sais que je ne puis faire son bonheur — par exemple, je suis déjà marié, comme dans *Les Jeux sont faits*, de J. Sarmant) ; ou bien encore on va vers 36 : elle reprend l'arbitrage, et décide de garder sa liberté, malgré son amour (v. plus loin). Enfin, songer au jeu des erreurs : ce triomphe complet peut être illusoire. Par exemple : mon rival fait semblant de céder, et prépare secrètement une atroce vengeance ; et on passe à 4 : le rival reprend l'arbitrage. — Tout ceci nous montre que chacune de ces situations peut avoir un double intérêt : par elle-même ; ou comme étape de passage.

12. — Se désister (ou songer à se désister) par affection pour le Rival. — Grande différence avec 7 : le dynamisme d'arbitrage joue en sens inverse. En 7, mon Rival est arbitre ; en 12, c'est moi. — Différence avec 9 : le dynamisme de rescousse, d'intérêt : en 9, c'est l'affection la confiance ou l'obéissance de mon Rival envers moi, qui joue ; en 12, c'est l'inverse : c'est mon affection pour lui.

13. — Lutte de générosité (chacun des deux rivaux plaide pour l'autre).

14. — L'Amitié mise à l'épreuve. Je veux servir loyalement la cause d'un ami auprès d'Elle, mais... elle m'avoue (ou je devine) que c'est moi qu'elle aime (*Caprices de Marianne*).

15. — L'Amitié efficace. Réussir (non sans mélancolie peut-être) en servant auprès d'Elle la cause de l'ami (*Cyrano de Bergerac*).

16. — Libération de la Captive (morale bien entendu). — Obtenir de l'affection du Rival la cessation de son pouvoir abusif sur Elle (sans y mettre d'intérêt personnel : c'est pour son bien à Elle).

17. — Abnégation : Etre aimé ; mais songer avant tout à son bonheur, à Elle.

18. — L'Amour funeste. — La défendre (en usant d'un pouvoir de situation) contre cet amour pour Lui qui la conduirait au malheur.

19. — Variante ou plutôt situation antécédente de 14 : Elle est encore indifférente ; et moi aussi : je plaide sincèrement et loyalement sa cause à Lui.

20. — Complication de 18. L'amour funeste contre lequel je la défends, elle l'a pour mon meilleur ami : conflit de l'amitié avec mon désir de son salut à Elle.

21. — Je plaide sa cause près de mon Ami — qu'elle aime, mais qui a quelque raison de la repousser (1).

22. — Aggravation de la situation 16 (la Captive). C'est mon meilleur ami (ou mon frère, ou mon père, ou un homme que j'aime ou admire, etc.) dont je veux la libérer. Il y a conflit intérieur grave pour moi.

23. — « Le surprenant Alidor. » — Je l'aime, et j'essaie de la marier à mon meilleur ami, — malgré lui, malgré elle ! (2).

24. — Impuissant devant la catastrophe qu'Elle se prépare ! — C'est la position aiguë et désespérée de la situation 20 (l'Amour funeste) : Je n'ai plus de pouvoir arbitral. Elle seule va faire son bonheur ou son malheur (3).

25. — Péripétie de 15 : ou : le Scrupule de l'Ami ; ou : le sacrifice double : l'Ami heureux dont j'ai plaidé la cause hésite à faire mon malheur (4).

(1) C'est la démarche de Guy des Haltes dans *l'Etrangère*, mais dramatiquement beaucoup plus corsée. Il ne s'agit pas seulement de ramener le Rival à celle qui l'aime, malgré une séparation tout accidentelle : il y a un obstacle à lever. Si vous voulez : Lui a un grave reproche à faire à Elle, il faut obtenir qu'il lui pardonne ; ou bien : un malentendu, ou bien un « empêchement au mariage » (style théologique) les sépare.

(2) Simplement occupé à « dérouler » des horoscopes, l'auteur de ces lignes, arrivé à celui-ci, avait l'impression d'arriver à une absurdité. Or, à réflexion, surprise ! la situation a été théâtralement traitée. C'est celle de *la Place Royale*, cette pièce si étrange de P. Corneille (antérieure au *Cid*), dont le héros existentialiste entreprend en effet cette tâche bizarre, à titre d'acte gratuit, pour se prouver à lui-même sa liberté.

(3) Bien entendu, le jeu du point de vue serait essentiel dans de telles données. Les 3 situations de l'Amour funeste (18, 20 et 24) non seulement sont de plus en plus graves ou intenses ; mais appellent chacune un point de vue différent. Voir p. 236.

(4) Ou possiblement : craint (à tort) de faire mon malheur. Ici aussi, jeu tout indiqué de l'erreux. L'Ami se figure que j'aime celle qui va « couronner sa flamme » ; et s'enfuit, par amitié pour moi

26. — Réciproque de 20 : mon meilleur ami fait obstacle à mon bonheur — parce que je l'entraînerais ainsi, Elle, vers une destinée funeste.

27. — La Parole redemandée. Evolution de 14 (l'Amitié à l'épreuve). Elle me préfère. Démarche près de l'Ami dont j'ai si mal servi la cause, pour qu'il me relève de mes engagements envers lui (et c'est alors lui qui se trouve dans les situations 5 ou 11). Intercalation probable, entre 14 et 27, de la situation 9 (hésiter à décevoir la confiance du Rival).

28. — Même donnée que 15 (l'Amitié efficace) avec déplacement d'arbitrage. En 15, c'est moi qui agis (ou hésite à agir) ; ici c'est l'Ami qui est l'agent Arbitral. (Les deux situations sont dans *Cyrano* : d'abord Christian séduit Roxane ; ensuite Cyrano travaille à compléter la séduction) (1).

et par scrupule. Heureusement, j'ai la ressource de 21 : je lève l'obstacle ! — La situation n'est pas vierge. Elle figure dans le théâtre, et aussi dans beaucoup de romans (Daudet, Ohnet, Theuriet, etc.), généralement traitée dans le genre « attendrissant ». Et c'est en effet son aspect, du point de vue de « Je ». Elle est surtout dramatique du point de vue de « Lui », surtout si c'est sans ressource : le Vain Sacrifice a été consommé sans remède. C'est une de ces « abnégations inutiles » dont on a déjà dit que dans la vie, elles étaient fréquentes à la genèse de vraies situations dramatiques. D'ailleurs, songer aux développements ultérieurs : Je l'épouse (pour la consoler et comme pis-aller pour elle). Et plus tard, quand il s'avère que lui l'aimait (comme elle l'aimait) et a renoncé à elle en croyant en vain faire son bonheur la donnée évolue vers des formes du genre de 9, ou de 11, ou de 17, etc., etc.

(1) Il y a aussi interférence avec les situations pour lesquelles j'ai référé aux *Caprices de Marianne*. Et pour cause : Rostand a repris, au dernier acte de *Cyrano*, la situation même qui termine la pièce de Musset. Différences : en vain Cyrano persiste à dire, comme le héros de Musset : « C'est lui qui vous aimait » : il est trahi par un hasard. Remarquez aussi que Musset, infiniment plus amer, a laissé transparaître chez Octave un dédain, une sorte de haine secrète de Marianne, malgré son amour inavoué pour elle.

29. — Motif de la Tentation. Suite et aggravation de 14 : l'Amitié à l'épreuve. Elle cherche activement à me faire succomber à la Tentation (1).

30. — Echec de la tentative 20. Le Maître jaloux est le plus fort. Ou tout au moins : je n'ai d'espoir que dans la décision qu'il prendrait dans la situation 9 (générosité du Maître).

31. — Même donnée, mais l'échec vient de l'amour funeste d'Elle pour Lui (comme en 24) : 31 combine en effet, l'Amour funeste et la Captive. 24 est plus fort dramatiquement, du point de vue de « Je » (j'essaye en vain de la libérer de Lui, que pourtant j'aime et admire). Mais du point de vue d'Elle, 31 est plus fort, surtout si on précise une erreur : la Captive morale résiste à mes efforts pour la délivrer, parce qu'elle croit, à tort, que j'agis par haine ou jalousie du Maître — tandis qu'en réalité je cherche seulement son bien à Elle.

32. — L'Amitié plus forte que l'Amour ; ou : Elle est victime du combat de générosité. Nous renonçons tous deux à Elle, pour sauver notre amitié (cf : *Une tant belle fille*).

33. — La loyauté justement suspecte ; ou la jalousie de Cœlio (on sait qu'il en meurt : Octave est loyal, mais

dont les « caprices » ont entraîné la mort de Cœlio. Enfin il y a, dans toute la pièce de Musset, un jeu profond de la jalousie, qui vraiment manqua un peu trop dans la pièce de Rostand (où nous avons des « générosités » — v. situation 13 — un peu trop faciles ; et sans assez de vraie acreté (ni de débordements incompressibles).

(1) Naturellement, ni mon rôle ni celui d'Elle ne sont très avantageux (encore que fort humains). — Mais si vous intervertissez les sexes, on retombe dans des situations moins susceptibles d'odieux ou de ridicule. Rivalité d'amies. Yvonne cède à l'amour de Jacques, mais avec luttes intérieures en songeant à Francine. Probabilité plus tard de 14 : Yvonne abandonne Jacques, par remords et scrupule d'amitié, pour ne pas faire définitivement le malheur de Francine.

Cœlio sent bien que c'est Octave qui est aimé de Marianne).

34. — La loyauté non suspecte (ou suspectée à tort). C'est Cœlio qui est aimé, situation opposée à celle de Musset : elle figure dans le *Wenceslas* de Rotrou, avec méprise profonde, et point de vue pris sur Lui : thème de jalousie erronée. L'injuste jalousie amène chez Rotrou un meurtre fratricide, suivi de remords affreux : le duc de Courlande était loyal, et n'était pas rival heureux de son frère !

35. — Elle m'aime, mais ne veut pas se donner (thème de Liberté) : un orgueil existentialiste, ou plus humainement une vocation qui l'oblige à rester indépendante et à laquelle elle tient, fait qu'elle n'obéit pas à l'appel de l'amour (ou hésite à lui obéir). *Pulchérie*, de Corneille.

36. — Même thème de Liberté, mais c'est le Rival aimé qui est sacrifié par Elle (...demi-succès pour moi...).

Ouf encore ! Je ne ferai, sur ce tableau, que deux remarques :

1° Quelques-unes de ces situations sont banales et figurent dans maintes pièces de théâtre. D'autres plus rares, figurent dans une seule pièce. Il en est un certain nombre que je crois vierges (ou bonnes à reprendre, avec tel changement de point de vue qui leur rendrait une virginité complète). Les plus bizarres — ou les plus vierges — ne sont pas celles qui sont le plus éloignées de la vie.

2° Notez bien que je n'ai aucune imagination ; ou que je n'ai pas mis en jeu ici le peu que j'en puis avoir. J'ai simplement vu quelques étoiles danser au ciel. J'ai noté leurs positions. Et j'ai vu en dessous, sur terre ou sur les planches, trois petites marionnettes qui s'agenouillaient les unes devant les autres, ou se tendaient les bras, ou se tournaient le dos, ou riaient ou pleuraient ou fai-

saient des actions hagarde, stupides et vraisemblables, et souffraient et luttait et vivaient et mouraient. Que j'aie reconnu en elles, de temps en temps, des personnages de théâtre, rien de mieux pour mon propos. Mais que j'y aie vu transparaître aussi, de temps en temps, les figures de gens que j'avais connus, je puis l'attester. Et vous ? J'imagine que vous avez autant d'expérience que moi des marionnettes humaines ; et des situations que leur font réellement les Astres.

#### IV. — SITUATIONS FORTES ET SITUATIONS FAIBLES.

Nous avons étudié, aussi à fond que possible et dans la totalité de ses horoscopes divers, le thème Rivalité d'Amour. Il appartient morphologiquement à ce groupe des situations à 3 personnages, dont nous savons qu'il est le plus riche en combinaisons diverses (mille et cinq sans compter les jeux du point de vue — qui évidemment font trois mille quinze variétés). Or notre thème Rivalité d'Amour n'en représentait que trente-six (ou 108 en spécifiant un protagoniste de point de vue).

La pauvreté relative de ce thème tient à ceci, que d'abord nous, avons inmanquablement  $\Omega$  dans le premier membre,  $\odot$  dans le second,  $\delta$  dans le troisième (c'est la caractéristique de ce genre de trio : le Lion et Mars ; et entre les deux l'astre solaire) ; et qu'enfin nous n'avons considéré que deux sortes de rescousse ou complicité secrète : en faveur du Lion ou en faveur de Mars. Nos petites marionnettes : Silvio, Léandre ; et Isabelle entre les deux... (je dis bien marionnettes, car je dis et affirme, et démentez-moi si vous pouvez, que tous humains font plus ou moins marionnettes quand ils ont