

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

**Université Ibn Badis Mostaganem**

**Faculté des Lettres et des Langues**

**Ecole Doctorale de Français**

**Pôle Ouest**

**Antenne de Mostaganem**

## **Mémoire de Magistère**

**Spécialité**

**Sciences des textes littéraires**

**Métathéâtre et Carnavalesque**

**dans**

**l'œuvre « *Barabbas* » de Michel de Ghelderode**

**Présenté par :**

**KHELFAOUI Benaoumeur**

**Sous la Direction de :**

**Dr. Latifa SARI MOHAMMED**

**Mémoire soutenu publiquement devant le jury composé de :**

**Président : Dr. Benhaimouda Miloud** Université de Mostaganem

**Examineur: Dr. Bendjelid Fouzia** Université d'Oran

**Examineur : Dr. Roubai Chorfi Mohamed el Amine** Université de Mostaganem

A la mémoire des deux icônes du théâtre  
contemporain algérien :

- ABDELKADER ALLOULA
- SIRAT BOWMEDIENE

# DEDICACES

*Ce travail est dédié à :*

- ✓ A ma Famille qui m'a supporté tout au long de l'élaboration du présent mémoire au détriment de ses droits
- ✓ A tous mes collègues de travail et à leur tête Mr SLIMANI Djillali pour la confiance qu'il a bien daigné témoigner à ma modeste personne

# REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes vifs remerciements à tous mes professeurs de l'Ecole Doctorale de Français et à leur tête le Professeur Hadj MILIANI et le Docteur Saadane BRAIK, sous la direction desquels j'ai eu le privilège et l'honneur de suivre les séminaires « M1 » au cours de l'année universitaire « 2009 - 2010 ».

Remerciement spécial à ma Directrice de recherche, Docteur SARI Latifa pour sa compréhension, sa disponibilité et sa résignation dans le suivi de mon travail.

Je ne peux oublier mon frère, le Doctorant REMMAS Baghdad pour ses inestimables conseils et orientations.

## Table de Matière

<b>Introduction</b> .....	05
---------------------------	----

### **Chapitre I : ANALYSE STRUCTURELLE ET NARRATOLOGIQUE DE LA PIÈCE**

1. Résumé de la pièce .....	12
2. Etude de la structure dramatique.....	13
2.1 Analyse scénique.....	16
2.2 Tensions dramatiques.....	20
2.3 Répartition des espaces de la scène et des événements de l'acte ....	21
3. Approche narratologique de la pièce.....	21
3.1 Espaces et temps .....	21
3.2 Analyse symbolique des personnages .....	26
3.2.1 Barabbas.....	26
3.2.2 Evolution de Barabbas.....	28
3.2.2 Les Personnages collectifs .....	30
4. Relation entre les personnages.....	35
5. Fréquence d'apparition des personnages.....	38
6. Schéma actanciel .....	39

### **Chapitre II : LE CARNAVALESQUE ET SON APPORT POETIQUE / ESTHETIQUE DANS LA PIÈCE**

1. L'esthétique carnavalesque .....	43
1.1 le motif du masque.....	44
1.2 La fête .....	44
1.3 L'image et la place publique.....	46
1.4 L'ambivalence des discours.....	47
1.5 Le travestissement.....	48
2. L'inversion carnavalesque.....	48
Intronisation –détronisation.....	49
La figure du bouffon .....	51
La prolifération des doubles et le double parodique.....	52
Le rite sacrificiel.....	54
3. L'hybridité carnavalesque.....	56
3.1 L'oxymore.....	56
3.2 Le vocabulaire des obscénités et des jurons.....	57
3.3 La mort féconde.....	59
3.4 Le rire et le corps grotesque.....	61

## **Chapitre III LE MÉTATHEATRE / INTERPRÉTATION ET APPLICATION DANS LA PIÈCE**

1. Définitions .....	66
2. Les procédés métathéâtraux.....	67
2.1 Le théâtre dans le théâtre.....	67
2.2 Représentation de l'espace scénique ..	70
2.3 Le jeu de rôle dans le rôle.....	70
2.4 Le discours méta dramatique.....	73
2.4.1 Référence aux genres théâtraux. ....	73
2.4.1 Les métaphores.....	74
2.4.3 Références terminologiques au théâtre ...	75
3. Les signes concrets de la dramaturgie.....	76
3.1 Le masque et les travestissements .....	76
3.1.1 Le travestissement textuel.....	77
3.1.2 Le travestissement corporel.....	78
3.1.3 Les éclairages et le bruitage.....	78
3.1.4 Le personnage et l'objet –métaphore.....	80
 <b>CONCLUSION</b> .....	 86
 <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	 90

# INTRODUCTION

## INTRODUCTION

---

---

Selon les livres anciens, le premier être humain Adam, et suite à une tentation guidée par le mauvais esprit de Satan, en faillant à l'obéissance divine, commit le sacrilège irréparable en cueillant le fruit de l'arbre interdit. Ainsi, et depuis sa descente sur terre, après avoir été expulsé du paradis, il n'a cessé de se voir en miroir, pour se corriger et prétendre à la grâce céleste. Aussi, tous les êtres humains n'ont eu de répit, à travers les siècles, dans leur quête d'une compréhension de soi, en cherchant le comportement adéquat voire idéal, qui leur permettrait une vie meilleure en harmonie avec leurs semblables, la faune et la flore et leurs croyances spirituelles.

L'héritage laissé par l'humanité notamment celui de la Grèce antique, illustre on ne peut plus clairement cette recherche basée sur l'aventure aux profondeurs de l'âme et de l'esprit humain, dans une approche philosophique, pour faire apparaître la logique d'un comportement humain caractérisé par la morale des valeurs.

De cet héritage grec, quoique dominé par la philosophie, le théâtre occupa une place incontournable dans la société. Le mot « théâtre », venant lui-même d'un mot grec qui signifie « ce qui est regardé », alors que le mot « drame » signifie « action ». Ces deux termes exprimant toute l'essence du théâtre : une action interprétée par des acteurs sous le regard de spectateurs. Parler du théâtre, donc, c'est commencer par définir le terme « théâtre » lui-même. Dans l'œuvre « Littérature : textes théoriques et critiques », Nadine Tournel le définit, ainsi :

Le théâtre, art total, n'utilise pas le seul langage comme vecteur des effets produits sur le destinataire. Il met en jeu, non seulement un texte, mais également des conditions de réalisation spécifiques : concrétisé par le temps d'une mise en scène, d'une vie momentanée, particulière et constamment renouvelée, il est, de plus, médiatisé par le comédien qui, avec son physique, son jeu, incarne le personnage et lui donne vie.<sup>1</sup>

Ainsi, il ne dépend pas uniquement des effets voulus par l'auteur, mais également des données supplémentaires que la réalisation scénique lui aura apportées.

---

1. Nadine Tournel, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Armand Colin, 2008, p.223

---



## INTRODUCTION

---

---

Et sans oser prétendre étudier l'histoire du théâtre - qui comme nous venons de le voir est une forme d'art avec des œuvres écrites pour la scène et destinées à être jouées par des comédiens sur cette dernière - démarche nécessitant à elle seule plus d'un livre, nous pouvons, au moins, chemin faisant, la diviser en trois périodes principales.

En effet, la première période, qui commence à partir du V<sup>o</sup> siècle av JC, concerne le "théâtre antique", qui comprend le développement du théâtre en Grèce et à Rome, mais qui porte aussi le sujet de la chute de l'Empire romain à travers le Moyen Age. L'histoire du théâtre comme il a migré de la Grèce à Rome, et l'histoire médiévale du théâtre après la chute de l'Empire romain, un théâtre dominé par une combinaison improbable de l'Eglise et des troupes des professionnels du spectacle itinérant.

La deuxième période, au cours du XV<sup>o</sup> et XVI<sup>o</sup> siècle, celle de la renaissance du théâtre provoqué par la Renaissance et la Réforme protestante, l'impact du dramaturge de génie Shakespeare et de sa domination sur l'art, et le développement ultérieur du théâtre à travers la restauration de la Couronne d'Angleterre après la République. La renaissance du théâtre ! C'est au cours de cette période « renaissance du théâtre » que le théâtre se dégage de l'Eglise et devient théâtre laïque - même s'il reste largement sous le contrôle de l'Etat, que ce soit celle des Rois ou de la République.

Enfin, l'histoire du théâtre dans les XVIII<sup>o</sup>, XIX<sup>o</sup> et XX<sup>o</sup> siècle, qui est la poursuite du développement du théâtre comme forme d'art, est caractérisée par la commercialisation croissante de l'art, accompagné par les innovations technologiques, l'introduction d'un examen critique sérieux, et l'accent mis sur plus de formes naturelles et de qualité. Le Théâtre, qui avait été dominée par l'Église pendant des siècles, puis par le goût des monarques pour plus de 200 ans, est devenu accessible à des marchands, des industriels, de la bourgeoisie et les masses. Pendant le 19<sup>ème</sup> siècle, la révolution industrielle a changé la façon dont les gens ont vécu et travaillé - et cela a changé, il est tout à fait clair, la face du théâtre. (Ce qui explique la réapparition des scènes ouvertes et le théâtre en rond dans le 20<sup>ème</sup> siècle).

Le vingtième siècle, quant à lui, qui fut témoin des deux grandes guerres de l'histoire, engendra des bouleversements sociaux sans précédent. Les mouvements politiques du «prolétariat» se sont manifestés dans le théâtre par des mouvements tels que le réalisme, le naturalisme, le symbolisme, l'impressionnisme et, finalement, très stylisée, le « nouveau

---

## INTRODUCTION

---

---

théâtre » qui sera connu par la suite de « théâtre de l'absurde » - en particulier à partir de la moitié du 20<sup>ème</sup> siècle - et dont les précurseurs sont : Guillaume Apollinaire (1880–1918), Albert Camus (1913–1960), Roger Vitrac (1899–1952), Julien Torma (1902–1933), Antonin Artaud (1893–1948) et Michel de Ghelderode (1898-1962), et devant lequel la société a lutté pour déterminer les objectifs ultimes et le sens de la philosophie politique dans la vie de la personne moyenne notamment suite aux traumatismes causés par les controverses de l'après-guerres.

Ainsi, dans le théâtre produit immédiatement après la première Guerre mondiale, laquelle avait sans doute changé la manière dont le drame tragique était présenté, l'art de la comédie écrite fut porté à un niveau proche de la perfection (et le succès commercial).

Deux genres du théâtre ont cependant caractérisé, tout aussi, cette période. Il s'agit du théâtre fantastique et du théâtre de la cruauté.

Le premier qui combine réalité et imaginaire - combinaison qui apparaît au niveau du cadre spatio-temporel du récit, se base sur l'existence de forces obscures et surnaturelles capables de bouleverser le quotidien et qui se manifeste dans un choix très proche de thèmes et de personnages. Ce fantastique est marqué par la mort, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par la mort, la disparition ou la damnation du héros. Pierre-Georges Castex explique dans son essai

Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs<sup>2</sup>

Quant au théâtre de la cruauté, même s'il n'est pas si aisé de le définir en quelques lignes, nous pouvons néanmoins dire qu'à partir de l'œuvre « Le Théâtre et Son Double » d'Antonin Artaud, la théorie du théâtre de la cruauté est à la base d'une grande partie du théâtre moderne. Elle marque une seconde grande et profonde rupture, après le drame bourgeois et le drame romantique, avec le théâtre dit « classique », car elle vise à rétablir la suprématie de la représentation sur le texte, de la mise en scène sur la mise en sens, de la langue sur le langage. En effet, la grande théorie d'Antonin Artaud tend à affirmer clairement que ce n'est pas le texte qui fait le théâtre mais que c'est la mise en scène qui est le véritable fondement de la

---

2. Pierre-Georges Castex, *Le Conte Fantastique en France*, Éditions José Corti, Janvier 1994, p57

## INTRODUCTION

---

---

création théâtrale. Cette idée qui se heurte à toute une tradition. Artaud s'oppose catégoriquement au théâtre tel qu'il est en Occident. La notion de mise en scène est extrêmement récente, elle date du XIX<sup>ème</sup>, époque où Antoine a fixé la fonction de la mise en scène dans le théâtre. Avec Artaud, on dépasse encore cette position et l'on aboutit à une importance capitale de la mise en scène, sans laquelle le théâtre n'est rien. Selon lui, Cette position extrême passe par trois points principaux :

1 - Le rejet du texte

2 - Le remplacement du texte par le langage théâtral

3 - Le renouvellement de la fonction du théâtre par le public, ce qu'il met sous l'expression théâtre de la cruauté.

Ce théâtre doit s'adresser aux sens des spectateurs car les mots ont finalement plusieurs connotations et ne peuvent pas être pris seulement qu'au premier degré tant il y a plusieurs façons de les faire vivre donc de leur donner vie et sens. Le théâtre de la cruauté demeure, donc, un endroit où le spectateur est au centre de l'action et où tous ses sens sont mis à l'épreuve.

Parmi les dramaturges qui ont marqué ces deux genres du théâtre - cités ci-haut -, Michel De Guelderode, l'auteur dramatique belge, mais qui a cependant écrit ses pièces en français, et dont le théâtre étale sur scène le surnaturel et la mort qui éclatent en images hallucinantes, demeure un précurseur, puisque ses pièces ont été écrites entre les deux grandes guerres, mais publiées après la deuxième. En effet, son angoisse devant la dérision humaine annonce la violence de l'interrogation métaphysique au cœur du nouveau théâtre. Ce dernier, le sien, qui s'est inspiré du folklore carnavalesque de son pays natal, les Flandres, en mettant volontiers en scène des sujets historiques ou religieux, s'est caractérisé par l'esthétique expressionniste de ses pièces, qui revêtent souvent le caractère des farces macabres.

En optant pour MICHEL DE GHELDERODE, dont l'aura mondiale dans l'écriture dramaturgique est incontestable, nous pensons vouloir rendre hommage à l'un des plus grands dramaturges belges du XX<sup>ème</sup> siècle qui marqua, de par ses multiples œuvres, son époque. Hervé Cnudde rapporte dans son article intitulé *Rêver la Mort avec Michel de Ghelderode* cette citation de Jean Cocteau « Ghelderode, c'est le diamant qui ferme le collier des poètes »

## INTRODUCTION

---

---

Sa riche production tient à l'originalité de sa dramaturgie qui le distingue de tous les types de théâtre connus en France à cette époque. Artaud - comme nous l'avons déjà cité - l'auteur du « théâtre et son double », ne suffit pas à le définir, en affirmant que pour Ghelderode, le théâtre est avant tout spectacle. Il commence toujours par les yeux. Quelques images puissantes de couleurs et de mouvement qui font de la scène. Un lieu physique où tout est montré, un théâtre où la gestuelle remplace la psychologie. <sup>[3]</sup>

Le spectacle est toujours un spectacle de cruauté sous le regard obsédant d'une mort menaçante et souvent imminente.

Son œuvre « Barabbas » est l'une des plus controversée, elle marqua un tournant dans le théâtre de l'auteur, de par sa couleur biblique où la Passion du Christ est désacralisée. Barabbas, celui que les Écritures de l'Évangile traite de bandit, de séditieux et de hors la loi va se métamorphoser sous nos yeux, de l'insoumis qu'il est au premier acte de la pièce, il devient à la fin de celle-ci, une conscience qui aspire à l'inversion de l'ordre subi.

Dix huit personnages vont se relayer sur scène afin de nous dresser un univers crépusculaire, où le bien est voulu mais le mal est permanent. Une vision nouvelle de la Passion s'érige devant nous. Barabbas reprend en charge le mal pour son propre compte et revendique un nouveau désordre : « Et que je serve d'exemple! Ayez mon cynisme et ma froide tête, ayez mon mépris de toute justice» p.35

Se proposer à introduire les thèmes du métathéâtre et du carnivalesque dans l'œuvre de M de Ghelderode « Barabbas» peut sembler quelque peu démesuré. Le choix d'une approche pragmatique découle d'une constatation commune. Une reconfiguration en profondeur de la composition dramatique c'est-à-dire la mixité des registres ; production d'effets de représentation, commentaires métatextuels et métadramatiques, autoréférentialité et distance ironique, sont remarqués lors des différentes lectures de notre corpus. Une forte présence théâtrale du jeu et de l'action dramatique y émergent. Le pathétique et le grotesque procéderaient par entrelacement dans la structure dramatique de la pièce. Ces deux modes d'expression se présentent parfois en même temps, comme si l'un est en l'autre ou l'un provoquant l'autre. Le théâtre possède une double immanence puisqu'il est texte et représentation.

---

3 .Antonin Artaud « , *Le théâtre et son double* », Ed. Gallimard, Paris, 1961, p.56

---

## INTRODUCTION

Au cours de nos lectures plusieurs questionnements se sont imposés de facto. D'abord le rapport entre le métathéâtre et le carnavalesque omniprésents dans le tissu de l'œuvre et qui nous amène à se demander : Comment sont représentées les formes carnavalesques et métathéâtrales dans l'œuvre ? Comment elles convergent ? Et même comment l'une peut engendrer l'autre ?

Nous tenterons de valider notre hypothèse générale qui édicte que le métathéâtre et le carnavalesque forment l'esthétique de la pièce à travers plusieurs procédés théâtraux, métathéâtraux et sous une forte omniprésence de l'élément carnavalesque

Essayons de préciser ce que nous entendons par carnavalesque et par métathéâtre : Deux formes. Pour le premier thème, il faudra souligner la différence entre carnaval et carnavalesque.

Le carnavalesque s'abreuve de la métaphore du carnaval pour se définir comme une perception du monde, une sensibilité que l'on trouve dans des genres littéraires variés. Le mélange du sérieux et du comique, du sublime et du vulgaire des tons et des styles représentent la caractéristique la plus pertinente qui s'éloigne ainsi de la tradition classique.

Cependant le carnaval est une fête particulière qui n'est pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète mais provisoire de la vie. Sa propriété est de mettre aussi à l'épreuve par le vécu et le ludique les conflits sociaux. Le carnaval a connu son apogée au Moyen Age et sous la Renaissance. Cette fête s'échelonnait sur plusieurs célébrations qui se déroulaient entre les fêtes religieuses chrétiennes de Noël et de Pâques.

Au temps de la République Romaine, qui est le contexte historique même de notre pièce, on retrouve les mêmes expressions dans les fêtes agraires des Saturnales.

Définir « le métathéâtre » c'est d'abord définir le préfixe « méta » qui selon Roman Jakobson indique que c'est un discours second par rapport à un discours premier. D'où le terme « métalinguistique »<sup>4</sup> qui sert à expliquer les éléments du code du schéma de communication. Dans un autre contexte Roland Barthes voit la critique littéraire comme un discours sur un autre discours. La théorie structuraliste va différencier un langage second qui

---

4. Roman Jakobson, « *Éléments de linguistique générale* (1 et 2) », Éditions de Minuit, Collection Double, 1981

## INTRODUCTION

---

---

s'exerce sur un langage premier d'où l'opposition entre littérature-objet et métalittérature, on retrouve alors les termes théâtre-objet et métathéâtre, d'où les deux grandes tendances du théâtre, respectivement le théâtre non réfléchi, qui est une forme réfléchie du théâtre, et le jeu dans le jeu qui est une forme réfléchie du jeu dramatique.

Le métathéâtre est donc un théâtre qui « s'autopré sente », un théâtre formel qui parle de lui-même. Plusieurs études sur le métathéâtre montrent l'étendue de ce concept, ses interprétations sont variées, ses applications sont multiples. Nous nous baserons, tout au long de ce travail, sur les plus pertinentes d'entre-elles.

Trois chapitres composent notre travail afin de tenter de répondre à nos questionnements et en validant de facto notre hypothèse générale. Le premier chapitre est consacré à une étude analytique de la pièce : d'abord un résumé, nous détaillera les principaux moments-clés de la pièce. La structure dramatique, les personnages, les relations qui les animent et un schéma actanciel constitueront un support indispensable à l'entame de la suite de notre travail.

Le thème du carnavalesque et celui du métathéâtre structurent les deux chapitres qui suivront. Les formes carnavalesques et rituelles les plus pertinentes qui sont transposées dans la structure de l'œuvre théâtrale, constituent le second chapitre. Les différents procédés allusifs aux métathéâtres sont analysés et répertoriés dans le troisième chapitre.

Pour l'essentiel, il s'agit d'appliquer à cette approche « poéticienne » les théorisations de Mikhaïl Bakhtine et des précurseurs du métathéâtre ainsi que celles de Manfred Schmerling. Nous nous baserons sur les fondamentaux théoriques de sémiologie dans la dramaturgie de Anne Ubersfeld, sur le paradigme du statut sémiologique du personnage de Philippe Hamon sur les concepts sémiologiques de Roland Barthes La poétique du drame de Sarrazac et sur l'approche des écritures dramatiques de Vinaver. L'analyse de la structure dramatique de la pièce s'appuiera sur la théorie sémantique de Greimas.

**CHAPITRE 1 :**  

---

**ANALYSE STRUCTURELLE**  
**ET**  
**NARRATOLOGIQUE**  
**DE LA PIECE**

## 1-RESUME DE LA PIECE

Au début du drame, Barabbas, espèce de grand fauve, est enfermé dans une cage de fer en compagnie de deux malfaiteurs dont la médiocrité et la résignation lui inspirent le plus vif mépris. Il est très sûr de lui : «Je mourrai sans me rendre, dans toute la force de ma haine, en blasphémant, et comme je vécus, au-dessus des lois.» (p.36)

Pendant sa «chanson du crime », il aperçoit dans la pénombre de la cage « une proie» étendue sur le sol, mais lorsqu'il veut s'en saisir, il est arrêté par un cri "navrant" qui le bouleverse jusqu'à la moelle. Jésus se dresse, "lentement, mystérieusement ». Barabbas lève le poing, mais se trouve incapable de frapper. «Cet homme n'est pas comme nous », opine le mauvais larron, et Barabbas, partage ce sentiment, Il a la forme d'un homme, l'agonie d'un homme, mais qu'elle est cette lumière qui l'entourne, quelle est cette aurore dans nos ténèbres mortelles ? »

Barabbas s'approche de Jésus, qui prie, immobile, «statue de la Douleur» : « Nous n'avons rien pu changer à tout ce que nous trouvions néfaste, révoltant et détestable Et, après notre vaine mort, la Justice ne sera pas encore rendue, et le mensonge régnera non moins souverainement comme il règne depuis qu'il existe des humains. Voilà ce qui désespère cet homme, et voilà ce qui me désespère aussi. [...] Bientôt, plus rien ne restera de ce que nous sommes. Il n'y a plus qu'à attendre et à se laisser faire, comme lui-même se laisse faire. »

On ne reconnaît plus le fauve fanfaronnant du début. Jésus, sans prononcer un mot, l'a complètement transformé.

Au deuxième acte, Pilate propose à la foule de choisir entre Jésus et Barabbas. Travaillée par les prêtres, la masse se met à scander le nom du bandit. Pendant qu'on emmène le Christ, Barabbas, comprenant de moins en moins ce qui se passe, fait tout ce que les prêtres lui demandent, pleure, grimace, se montre repent. Les soldats ramènent le Christ, couronné d'épines, mais la foule ne change pas d'avis et le bandit, à son grand étonnement, est remis en liberté. A la demande de Caïphe, il prononce un petit discours, qui se termine par les mots: «Je rends grâce à l'Eternel qui créa le monde, le ciel, les étoiles, le soleil, le peuple d'Israël et ses juges intègres."



Mais sitôt qu'il est seul - c'est un des moments culminants du drame -, sa physionomie change complètement. Après avoir supplié "l'Eternel" de l'aider à haïr ceux qui ont essayé de le rendre complice de l'injustice, il s'en va prêcher la révolte.

Le dernier acte se passe dans les bas-fonds de Jérusalem, au pied du Calvaire où Jésus agonise sur la croix. L'univers opprimé attend la mort du Christ. Sentant qu'il est suivi, mais décidé à venger son "camarade", Barabbas détruit la baraque foraine où un barnum et un pitre parodient l'agonie du Christ. A Hérode, il confie sa tristesse que le Christ n'ait pas vu la main qu'il lui tendait. (p.116)

Au moment même où Christ rend l'âme, il s'amène à la tête d'une bande de "gueux", qu'il excite à la violence.

Madeleine avertit Barabbas qu'on le recherche, mais il est trop tard: le pitre lui enfonce un poignard dans le dos. Le bandit tombe sur les genoux.

Et il meurt, en regardant vers le Calvaire.

La pièce se présente sous forme de tableaux, elle est composée de trois actes.

## 2-Etude de la structure dramatique

- **Acte premier** : la phase d'exposition s'ouvre avec une didascalie, qui nous place directement dans le feu de l'action dramatique .C'est une geôle .Barabbas s'auto-présente. C'est la nuit, une atmosphère sinistre règne, il lance dans des diatribes à ses geôliers:

« Je vous salue mes frères malfaisants, mes chères canailles, je vous salue de mes ténèbres pestilentielles. » (p.36)

Puis il présente ses faits d'armes à ses compagnons de cellule : le bon et le mauvais larron :

« Moi, je suis un assassin [...] je suis couvert d'autant de blessure que l'année de nuits » (p.57)

Cherchant la querelle aux geôliers :

« Chiournes ! Venez donc fourches et torches. Le fauve vous attends » (p.40)

## CHAPITRE 1

---

---

Changement de registre, il prie le chef de prison de lui offrir du vin. Ce dernier lui miroite une probable libération à l'occasion des fêtes :

« Voici le vin. Bois [...] Bois et espère » (p.43)

Les larrons et Barrabas s'en donnent à cœur joie, chantent et dansent en se lamentant par intermittence sur leur sort :

« [...] Nous sommes trois criminels et nous nous savons pas pourquoi nous sommes des criminels. Nous étions des enfants. Nul nous dit ce qu'il faut faire pour ne pas le devenir » (p.46)

Tous les trois vont se coller aux barreaux. Une masse a bougé. C'est un homme qui se lève lentement, mystérieusement, c'est le Christ.

Le prêtre montre à Judas la cellule du Christ, Judas pleure sa trahison et implore le pardon du Christ :

« Je ne savais pas ce que je faisais. Si je pouvais pleurer tu m'écouterais peut être... » (p.52)

Le prêtre laisse entendre à Barabbas, qui malmenait Judas, une possible libération :

« Quel dommage qu'il faille t'exécuter bien que... ce ne soit pas tout à fait sur... » (p.53)

Il lui rappelle que la coutume juive permettait pendant les fêtes de pâques de libérer un prisonnier parmi les condamnés et ce serait le peuple qui choisirait.

L'intrusion de Jésus en geôle va mystifier l'atmosphère, la vue spectrale de ce dernier par les détenus va rajouter une autre angoisse à leur vécu.

Barabbas le premier va tenter d'expliquer à Jésus, inerte, son impuissance devant la destinée qui les frappe et leur déresponsabilisation dans tout ce qui leur arrive :

« [...] Nous n'avons rien pu changer à tous ce que nous trouvions néfaste, révoltant et détestable. » (p.58)

Ou

« Le mensonge régnera non moins souverainement comme il règne depuis qu'il existe des humains ». (p.58)

## CHAPITRE 1

---

---

L'analyse scénique de ce premier acte montre une confrontation entre deux univers : l'univers carcéral et l'univers extérieur.

a- Conflit interne Barabbas- larrons dans la première scène où il y'a discussion des exploits de chacun. Barabbas impose sa notoriété.

b- Conflit interne-externe dans la deuxième scène, Barabbas se querelle avec ses sbires Tension puis apaisement le chef de prison offre à Barabbas une amphore de vin.

c- Conflit interne dans la troisième scène Chants et danse des détenus. Barabbas blâme les larrons sur leur impuissance

d- Conflit interne-externe dans la quatrième scène : Barabbas injurie Judas : entre Barabbas et Jésus la tension est extrême Les larrons s'interposent puis c'est de nouveau l'apaisement. Alternances des conflits sous deux formes : intérieurs et intérieurs- extérieurs

**-Acte deuxième** : la scène se passe près du temple de Pilate, Yochabeth tente de monter au palais, un soldat s'interpose sur ordre de l'épouse de Pilate.

Yachobeth se retrouve avec Judas au bas du palais ; ils se disputent ,l'objet du conflit : l'argent de la trahison :

« A moi seul, à Judas, mon argent est à moi comme mon crime » (p.63)

Yachobeth tente de reprendre l'argent longue chamaille, elle l'avertit

« J'ai peur de l'or de tes mains, tu es un assassin. » (p.67)

Judas l'entraîne :

« Bien plus qu'un assassin, j'ai sur moi la mort d'un Dieu » (p.67)

Les apôtres entrent en scène pris de remords, ils sont chassés illico-presto par le garde. Hérode arrive et va s'entretenir avec Pilate. Ferme discussion sur l'autorité religieuse, qui s'oppose à la leur avec ses exigences sur le jugement de Jésus. Pilate s'emporte :

« Les prêtres n'ont rien à exiger. Ces marnais cacheurs [...] les prêtres ne négligeront rien pour t'influencer » (p.74)

# CHAPITRE 1

Il propose à Pilate de faire agir le public, pour que ce dernier demande la libération de Jésus.

Le grand chef des prêtres apparaît, Caïphe ; il somme à l'autorité politique (Hérode, Pilate) une condamnation du Galiléen. Pilate lui rétorque :

« Je le jugerai, soit ! Le condamner ? Je cherche en vain les torts de cet homme... » (p.75)

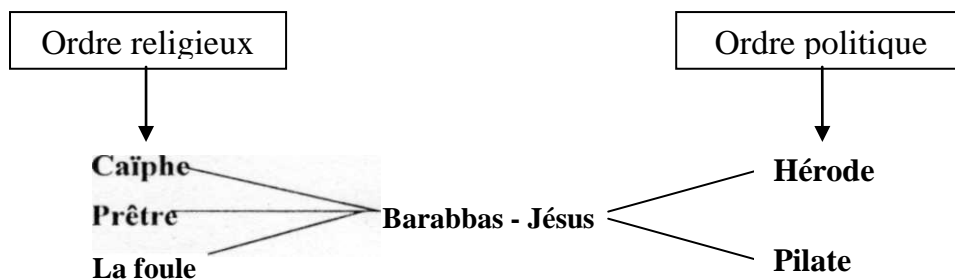
Pour Caïphe Jésus est un séditieux et qu'il avait blasphémé contre les lois divines et contre les principes religieux.

Leur entrevue se termine par l'application de la coutume juive, qui dicte que la foule déciderait entre le condamné et le gracié, c'est-à-dire entre Barabbas et Jésus.

Caïphe invite Barabbas en catimini, à simuler son repentir devant la foule afin de sauver sa tête ; celle-ci conditionnée auparavant par Caïphe, scande le nom du gracié : Barabbas Prêchant un véritable réquisitoire contre Jésus, traité d'ennemi de la nation. Caïphe arrive à ses fins : la condamnation de ce dernier.

## 2.1- Analyse scénique

L'analyse scénique montre dans ce deuxième acte les forces agissantes : autorité religieuse et politique qui entre un conflit pour décider du sort de Jésus.



L'autorité religieuse veut condamner à tout prix Jésus même en bafouant la loi. Hérode et Pilate se doutent du stratagème des prêtres mais abdiquent sous la pression de la foule

L'équilibre est rompu: le camp religieux soutenu par la foule condamne Jésus au supplice et libère Barabbas.

# CHAPITRE 1

Pour Aristote

L'oeuvre dramatique a les avantages de la densité et de la concision, et elle fait saisir d'un seul coup d'oeil la totalité et la cohérence d'une aventure humaine<sup>5</sup>

Une fois libéré, Barabbas change d'attitude. C'est le coup de théâtre. Seul il va se lancer dans une véritable diatribe contre ces libérateurs. Entouré des gueux .11 est proclamé chef. Il incite ces derniers à la rébellion contre l'injustice qui règne :

« [...] Un temps nouveau commence, c'est l'avènement des gueux [...] Nous brûlerons les livres de la loi, le crime sera légal [...] Et c'est moi qui chambarderais l'univers » (p.91)

- **Acte Troisième:** L'analyse scénique montre dans cet acte la plus longue didascalie qui ouvre l'acte III c'est l'atmosphère d'une foire. Le guetteur; commentateur du calvaire, le Barnum et le pitre vont faire leur apparition.

Dans cet acte les scènes se succèdent à un rythme rapide. La première scène commence par l'invitation du public au spectacle du Barnum, il hurle dans un porte-voix

« Entrez ! Venez voir les célébrités [...] Le vrai portrait de Barabbas » (p.43)

Le guetteur lui réplique annonçant l'hécatombe du monde :

« [...] Ne croirait-on pas que c'est l'humanité qu'on exécute et qui râle » (p.96)

Madeleine apparaît haletante à propos du supplice du Christ

« C'est mon dieu qu'on assassine » (p.96)

Elle entame le dialogue avec les apôtres en les blâmant :

« Frères, ou sont nos purs visages d'apôtres [...] Vous êtes des inconnus. Cachez vous dans des tombeaux que délaissent les morts. » (p.96)

L'un des apôtres ne supportant plus les invectives de Madeleine

« Madeleine, pourquoi nous parles-tu ainsi? »

---

<sup>5</sup> ARISTOTE. *La Poétique*, trad. et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris: Seuil, 1980, p28

## CHAPITRE 1

Apparition du pitre avec son rire sarcastique. Madeleine s'enfuit, les apôtres se dispersent.

Le guetteur assombrit l'atmosphère :

« O ! Ville spasmodique. Montagne de plomb, terre volcanique. Qu'espérer au fond de ce cauchemar où sombre la raison du monde » (p.100)

Barabbas est abordé par Pierre et se confie en remords :

« [...] vois tu je pourrais me réjouir de voir un autre exécuter [...] je me réjouis pas. Ça me fait dégueuler parole de bandit [...] » (p.106)

Pierre essaye de le rassurer en invoquant la volonté de Dieu .Barabbas sort des ses gongs:

« Laisse Dieu dans les nuages ![...] on a fait semblant de me libérer [...] je rendrais justice, je la conçois selon l'instinct [...] » (p.107)

Le Barnum descend de la baraque et invite Barabbas à monter un spectacle avec lui et le pitre. Attraction qui consiste à parodier le calvaire du Christ. Barabbas suit les indications du Barnum dans les répétitions puis entre subitement dans une colère noire il empoigne le pitre par la gorge et lui martèle le visage .Excédé par le jeu du duo, il s'attaque à barnum :

« [...] Et toi donc, je te tranche proprement la gorge ». (p.112)

Il enchaîne :

« Sans toi, sans ton pitre [...] tel un taureau, il défonce à coups d'épaule les cloisons de la baraque [...] Il assomme le Barnum et arrache au pitre sa robe et sa couronne » (p.113)

Ces deux personnages disparaissent dans l'effondrement de la baraque. Hérode apparaît, Barabbas lui confesse ses regrets d'être libéré:

« Regarde là haut, c'est là qu'on assassine. Le Christ a été dupé. J'ai été dupé. La foule est dupée... » (p.115)

Hérode ébranlé

« [...] J'ai voulu voir jusqu'où allait la fourberie des prêtres. Il est trop tard [...] Je suis malade plus rien de bon ne peut advenir. » (p.114)

## CHAPITRE 1

---

---

Pour Aristote

L'œuvre dramatique (comme l'œuvre épique) fournit un modèle d'intelligibilité de ce qui, dans la vie de chacun, échappe à la maîtrise et au sens, parce que les événements réels suscitent des affects trop puissants – la *pitié* et la *crainte* – et exigent des réactions trop immédiates.<sup>6</sup>

A peine qu'Hérode est-il sorti, que les hommes à manteaux noirs évoluent et rompent. Le guetteur est de plus en plus impatient. Le supplice du Christ enveloppe l'atmosphère dans une léthargie :

« [...] Expire homme ou Dieu. Dieu fait homme ou homme devenu Dieu [...] » (p.119)

Barabbas intercepte les apôtres qui tentent de fuir de ce chaos :

« [...] je venais vous défendre tant votre lâcheté m'apitoyait [...] J'agirai sans vous [...] » (p.112)

Réapparition de Madeleine qui commente les derniers moments du supplice

« C'est le combat de Dieu contre la mort et la mort l'emporte [...] » (p.123)

Le guetteur jubile :

« C'en est fini, le crucifié expire... » (p.124)

Une voix hurle très loin :

« Nous avons tué un ....saint. » (p.124)

Pour Aristote toujours :

L'Histoire (*l'Action*) n'est pas représentée par le biais d'une voix étrangère à l'action, mais par le truchement des personnages en action, en tant qu'ils agissent effectivement – c'est-à-dire surtout en tant qu'ils (se) parlent.<sup>7</sup>

La scène s'emballé, les apôtres fuient. Barabbas est à la tête d'une rébellion :

---

<sup>6</sup> ARISTOTE. *La Poétique*, trad. et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot, op.cit., p58

<sup>7</sup> Ibid., p.72

# CHAPITRE 1

---

---

« C'est l'heure de la justice des gueux [...] des opprimés des méprisés [...] ». (p.125)

Des hommes en noir poursuivent Barabbas, bref combat. Les hommes noirs reculent: le pitre sautille derrière Barabbas et lui enfonce une lame dans le dos. Les hommes noirs aussitôt disparaissent. Barabbas tombe :

« [...] et après ? J'étais condamné à mort. Je n'ai plus peur [...] hé ! Jésus, je saigne aussi. Immolé le même jour [...] c'est quand même à cause de toi...pour toi...Jésus ». (p.127)

Il s'écroule définitivement, se retourne sur lui-même et meurt en regardant le calvaire.

Aristote dans son *Traité du poème épique* énonce :

Dans les causes d'une action, on remarque deux plans opposés: le premier et principal est celui du héros, le second comprend les desseins qui nuisent au projet du héros. Ces causes opposées produisent aussi des effets contraires, savoir des efforts de la part du héros pour exécuter son plan, et des efforts contraires de la part de ceux qui le traversent<sup>8</sup>

Deux moments importants illustrent la structure dramatique de ce troisième et dernier acte qui va conduire à un dénouement tragique de la pièce.

## 2.2. Tensions dramatiques

**Premier moment:** Dans cet acte, onze personnages vont se relayer sur scène pour se donner la réplique. Apparition de nouveaux personnages- métaphores du théâtre. D'abord le guetteur : véritable messenger du Calvaire du Christ, va donner à l'atmosphère une tension dramatique extrême. L'évolution des autres personnages est sujette à l'agonie du supplicié, les apôtres sont traqués, Madeleine les accable. Elle vient redire et éprouver devant eux la souffrance puis l'agonie de son seigneur bien aimé Jésus.

**Deuxième moment:** L'apparition du duo barnum - Pitre dès le début de l'acte III engage la pièce dans un tragicomique grinçant. Rituel pathétique du guetteur et les rires sarcastiques vont s'entremêler faisant planer un grotesque délirant.

Le duo Barnum - Pitre invite Barabbas à monter un spectacle de foire parodiant ainsi le calvaire qui se déroule de l'autre côté de l'espace scénique. Le premier parallélisme dérisoire entre la

---

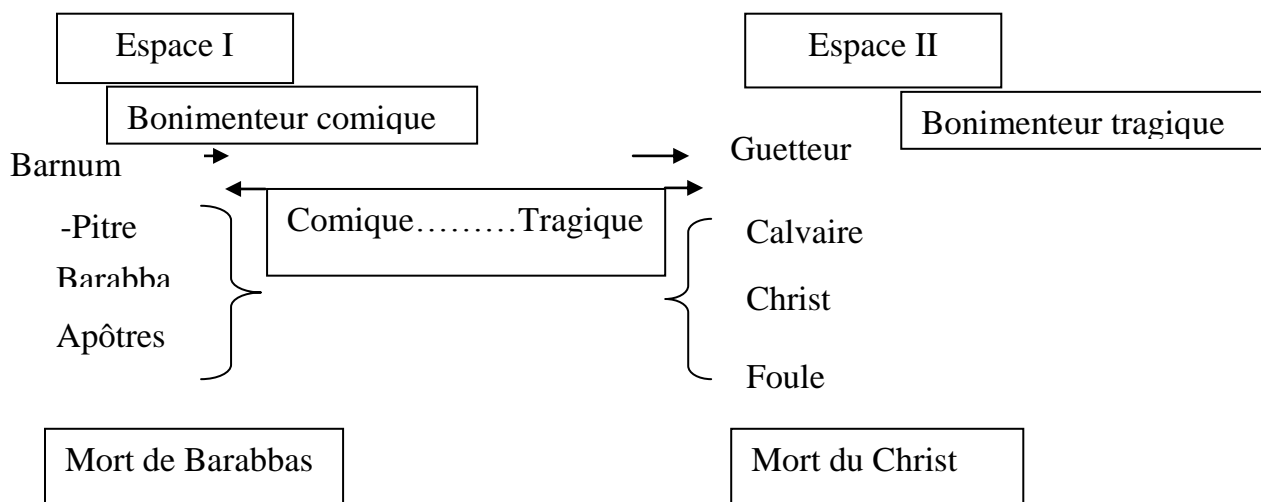
<sup>8</sup> ARISTOTE. *La Poétique*, trad. et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot, p77



# CHAPITRE 1

crucifixion et le spectacle de foire, va maintenir la pièce sous une pression tragicomique .Le second parallélisme entre l'expiration du Christ et l'assassinat de Barabbas, va clore la pièce.

## 2.3. Répartition des espaces de la scène et des événements de l'acte III



Sarrazac décrit la différence entre narratologie et dramaturgie en précisant :

Les emprunts que la dramaturgie peut se permettre envers la narratologie ont un double profit. D'abord celui, économique, de ne pas augmenter sans nécessité la terminologie. Ensuite de faire ressortir les ressemblances mais aussi les différences qui règnent entre les deux modes de représentation, narratif et dramatique.<sup>9</sup>

## 3- APPROCHE NARRATOLOGIQUE DE LA PIECE :

### 3.1 ESPACE ET TEMPS :

Toute pièce de théâtre, parce qu'elle est une fiction, possède un cadre, un espace/temps ou encore un chronotope<sup>10</sup> dans lequel se déroule les événements qui constituent l'intrigue

C'est la période des fêtes de Pâques .Les événements de la pièce se déroulent pendant cette fête religieuse sacrée qui annonce la fin du carême observé .C'est aussi la fête de l'abondance et

<sup>9</sup> SARRAZAC, J.-P. *Poétique du drame moderne et contemporain , Lexique d'une recherche, Etudes théâtrales »*, n° 22, 2001

<sup>10</sup> BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman* , Paris : Gallimard, p, 76

# CHAPITRE 1

---

---

du carnaval des Saturnales romaines ou les citoyens ont une liberté absolue de mascarade pendant sept jours.

Le temps tout comme l'espace dans la dramaturgie est un concept qui joue un rôle déterminant dans la perception du monde. L'espace/temps scénique s'insère dans un espace/temps dramatique. Ajoutons que ce dernier s'insère lui-même dans un espace/temps diégétique plus large. C'est pourquoi Anne Ubersfeld a proposé les linéaments d'une *sémiologie du temps et de l'espace*<sup>11</sup>, suggérant d'interpréter des listes établies à partir de toutes les manifestations, dans le texte, des champs lexicaux du temps et de l'espace. C'est par rapport à cet ensemble (diégétique mais aussi symbolique) que les lieux et les moments du Drame vont prendre sens. (Voir figure 2)

La scène thématise des enjeux liés au temps (postérité, gloire, souvenir, regret, attente, espérance, crainte de l'avenir, hantise du temps qui passe:) et spatiaux (conquête, fuite, emprisonnement, pouvoir).<sup>12</sup>

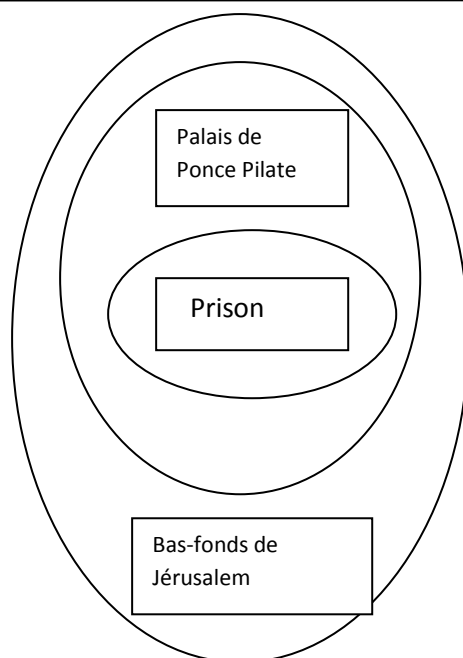
## 3.1.1 Espace

L'espace scénique du premier acte est une prison, celui du deuxième acte est le palais de Ponce Pilate. L'espace scénique du troisième acte représente les bas-fonds de Jérusalem.

---

<sup>11</sup> UBERSFELD, A.. *Lire le théâtre III*. Paris: Be 1996, p 25

<sup>12</sup> Daniel Chaperon, *l'œuvre dramatique méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, 2004, p120



**Fig1- les espaces définis dans chaque acte de la pièce**

L'espace dramatique est l'espace qui se situe au niveau du texte dramatique tandis que l'espace théâtral c'est le lieu de théâtralité concrète entendu comme l'aire de jeu. C'est, en d'autres termes, l'espace physique de la fiction dramatique que les personnages investissent dans l'accomplissement de leur action. Nul doute que la dramaturgie utilise l'espace en crescendo passant d'un espace clos à un espace ouvert. En effet les théories littéraires décrivent le système général des possibles dramatiques comme un système qui recoupe en partie le système général des possibles narratifs. Ne serait-ce que parce que les *deux modes de représentation* prennent en charge le même type de contenus: des histoires. (Voir figure 1)

Pour Ubersfeld :

Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation des personnes qui sont figurées par des existences humaines, la seconde indissolublement liée à la première est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents<sup>13</sup>

### 3.1.1 Temps

Dans la pièce, ce temps des Saturnales permet aux personnages de donner libre cours à leurs instincts, il inscrit la pièce dans un espace/temps sans limites et prépare le lecteur à un défilé sans précédent des personnages dans la pièce. Le début de la première *scène* coïncide avec le début d'un déferlement d'actions. Celui-ci fait généralement l'objet d'une *ellipse* inaugurale que

<sup>13</sup> UBERSFELD, A.. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996, p 98

## CHAPITRE 1

---

---

*l'exposition* prend en charge sous la forme d'un récit. Le régime temporel de cette forme dramatique est sujet à projection dans un espace historique et religieux significatifs. Historicité et religiosité s'entremêlent pour ancrer l'action.

Dans les dimensions du drame converge en effet tout un monde, le monde fictif dans lequel évolue les personnages et auquel ceux-ci font référence dans leur discours. Car les personnages, fictivement, ont eu et auront une existence hors des bornes de l'Action. Ce monde de la diégèse excède donc la portion limitée qui est prise en charge par le Drame.<sup>14</sup>

Les prophéties, comme certains grands panoramas rétrospectifs -illustrée dans cette pièce par la fête de l'abondance - inscrivent le Drame dans un univers de référence qui est nécessaire à la compréhension mais qui importe beaucoup aux personnages eux-mêmes.

Il nous faut souligner que dans l'oeuvre, le temps n'est pas une dimension d'ordre purement cumulatif où les moments et les jours se suivent et s'additionnent. Le temps dans cette pièce est d'une toute autre valeur parce qu'il motive et détermine très précisément tant les phases générales de l'action que les comportements individuels des personnages.

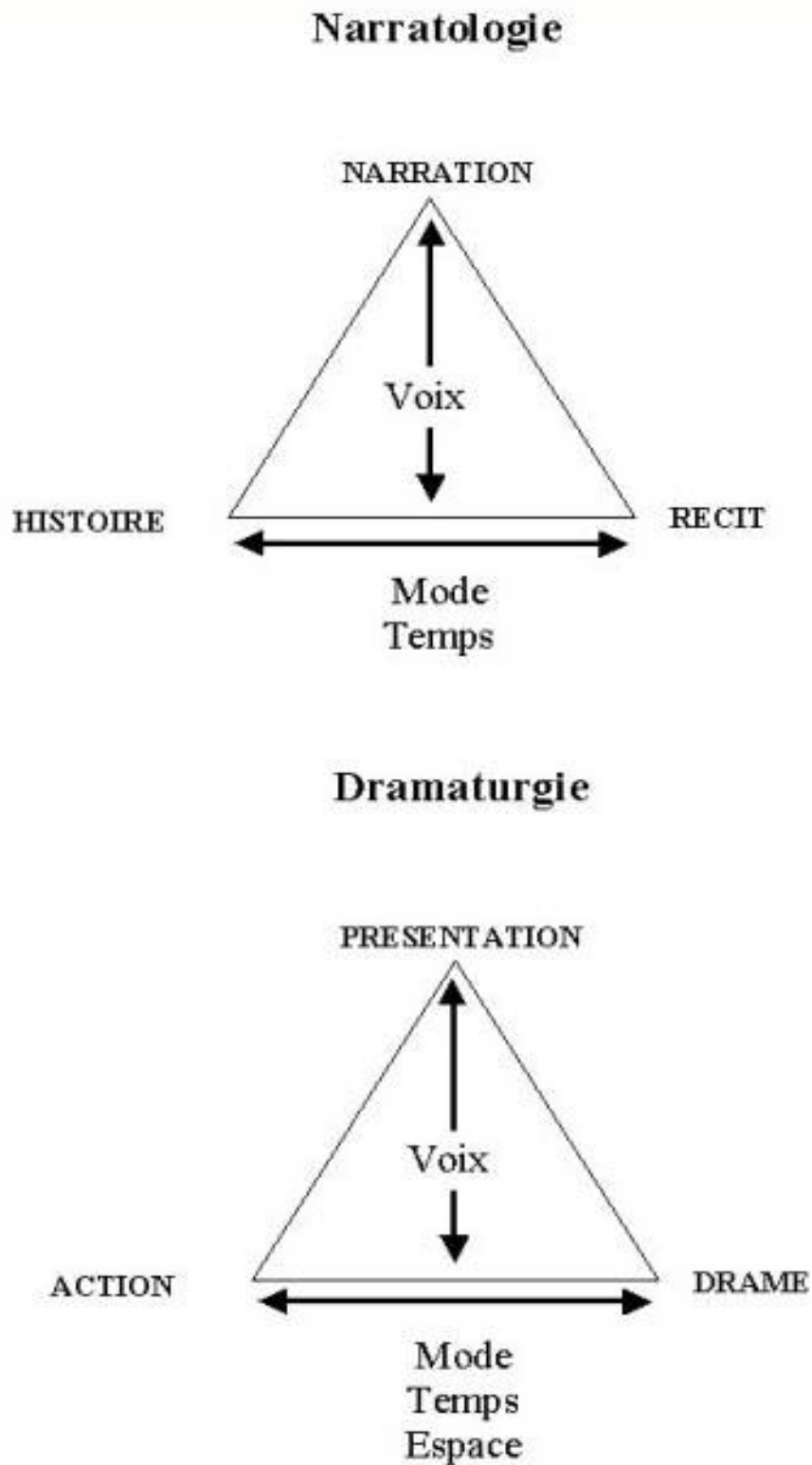
Les pitreries, les cris, les façons de passer le temps ne sont là que pour nous faire buter, sur les silences, les vertiges de ce temps de l'attente recouvert par des micro-actions, des mini-comédies, des parodies s'enchaînant comme une mosaïque d'instant qui essaient de durer pour contrer ce qui les plombe. En superficie, elles organisent une foule de non-événements, essaient de dissimuler ce qu'il y a dessous sans y arriver tout à fait. Mais le tissu est plein de trous et les personnages sont périodiquement ramenés au temps sous-jacent, permanent, dont rien ne peut être dit.

Cette sorte de stéréoscopie de l'expérience temporelle fait que tout ce qui se passe se détache sur un fond où rien ne se passe, fond qui ronge, qui annule sans relâche ce qui s'agite au-dessus de lui. C'est pourquoi il y a tant de répliques isolées : cris, traits d'humour noir, remarques amères... revenant par intervalle, surgissant quand les ruses, les trucs pour échapper à la souffrance du fond s'épuisent, butent sur le silence

---

<sup>14</sup> VINAVER, M. *Ecritures dramatiques*. Arles: Actes Sud. 1993, p.36

Fig. 2 Conception du temps et de l'espace narratologie et dramaturgie



## 3.2 ANALYSE SYMBOLIQUE DES PERSONNAGES

Pour Philippe Hamon, la définition du personnage ne peut se limiter uniquement au poids de son rôle dans l'espace scénique mais aussi

« En tant que concept sémiologique, le personnage peut se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou « la valeur » des personnages ; il sera donc défini par un faisceau de relations, de ressemblances, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié successivement et/ou simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'oeuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman de la même oeuvre) ou en contexte lointain.<sup>15</sup>

On peut aussi se demander quel est le poids symbolique accordé par chaque personnage à ce *moment*-ci qu'il vit et à ce *lieu*-ci qu'il occupe.

Dans la suite de notre analyse nous nous placerons dans "le champ d'une rhétorique sociale, une grammaire symbolique captant les jeux de sens qui régissent la société".<sup>16</sup>

Le personnage : personne imaginaire de la pièce, qu'on désignait autrefois comme entre-parleur. Celui qui porte le masque et en incarne le caractère, diffère de l'acteur qui remplit le rôle du personnage dans la représentation, et du comédien

### 3.2.1 BARABBAS

Le nom Barabbas est d'origine araméenne. Sa construction dérive de Barabbas qui signifie dans cette langue le fils du père, le « s » final est une marque génitive\* grecque. Dans cette procédure onomastique insolite, le « fils du père » est le titre qui, de façon suréminente et transcendante appartient aussi au Christ protagoniste et enjeu de la pièce.

Tout le long du premier acte, ce personnage nodal paraît un brigand, grand robuste, son cri est rugissement. Il se prend pour un fauve, lutteur et bagarreur comme le démontre le passage:

---

<sup>15</sup> Philippe Hamon, *Pour une approche sémiologique du personnage* 1972, puis *Poétique du récit*, 1977, p. 124

<sup>16</sup> Andre Helbo, *Théâtre: Modes d'approche* Brussels: Editions Labor, 1987, p.6

## CHAPITRE 1

---

---

« [...] venez donc avec fourches et torches, le fauve vous attend» (p.40)

Il est démoniaque et ivrogne :

« [...] ma gueule est fournaise ardente [...]» (p.43)

Il se fait respecter par la force, selon les dires du mauvais larron

« [...] tu es beau, tu es grand [...]» (p.44)

Barabbas est un festif qui aime boire et chanter

« [...] ma voix est pareille aux brises des forêts ou à la marche d'une horde barbare,  
elle est mélodieuse et véhémence». (p.46)

Et aussi fataliste

« Nous sommes trois criminels et nous ne savons pas pourquoi nous sommes des  
criminels [...]» (p.46)

Il accumule toutes les caractéristiques du grotesque, ainsi la cruauté se manifeste dans son discours :

« [...] avec calme et douleur, je briserais les vertèbres, je te sucerais la  
cervelle par le nez [...]» (p.40)

Hors la loi, fière, méprise toute justice, égoïste, ostensible et vantard :

« [...] Trouve moi prêtre, un tueur aux exploits aussi grandioses et nombreux que le mien  
[...] montre moi ce surhomme.» (p.54)

Dans le 2<sup>ème</sup> acte Barabbas devient populaire malgré lui .Selon Hérode:

« Ce Barabbas possède une popularité que j'envie» (p.83)

Caïphe dresse un vrai plaidoyer en faveur de Barabbas devant une foule déjà conditionnée. Ce dernier est libéré, il simule le pardon devant ses juges.

Dans le dernier acte, Barabbas se métamorphose il devient troublant et inquisiteur sur ce qui lui arrive.

« [...] Maintenant, je suis libre, épuré. Et ça ne va plus. Je ne me reconnais plus. Je  
ne sais que faire de cette liberté [...] je suis mêlé à un drame effrayant [...]»  
(p.106)

# CHAPITRE 1

Il est pris de remords pour Jésus, à qui il voue admiration sans limites :

« [...] Il est prédit que les derniers fléaux viendront [...] puisque le temps est venu que le juste meure en croix, que l'assassin est libre... » (p.113)

Il crie vengeance pour Jésus

« [...] faim et soif de justice... » (p.118)

Héros central. Il conduit la révolte des gueux et meurt lâchement assassiné par le pitre.

Pour Roland Barthes, dans *S/Z* :

« Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire... cette complexité détermine la « personnalité » du personnage... le Nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes : renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif». <sup>17</sup>

## 3.2.2 Evolution de Barabbas

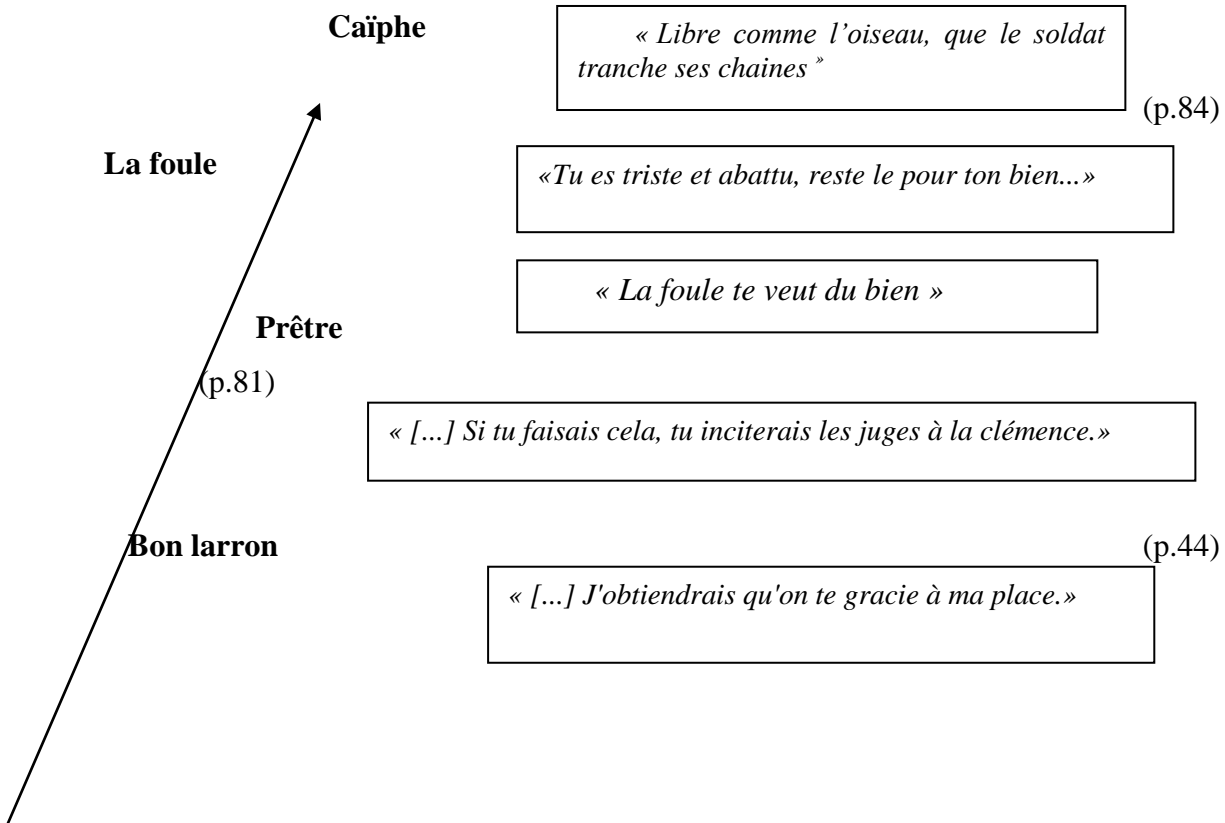
Acte I	Acte II	Acte III
Insoumission à la justice : bandit hors la loi et séditieux	Soumission à l'ordre religieux et politique. Il est libéré	Insoumission à l'injustice. Devenu conscience, il se rebelle

Il évolue, selon les points de vue des différents personnages, qui le poussent au changement dans ses comportements; par l'espoir qu'ils lui procurent tour à tour. Cette évolution apparaîtra dans le schéma qui suit.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *S/Z, Seuil, 1970, p. 74*



# CHAPITRE 1



**Jésus** : Il représente l'enjeu de la pièce. Personnage biblique,. Il est tantôt qualifié par les prêtres de :

« [...] un personnage des plus extraordinaires [...] » (p.54)

Pour Jouve, Vincent

Le personnage-absent apparaît comme un spectre, c'est une présence, et ne vit que par les autres. C'est une horloge, un compte à rebours qui tient en suspens le dénouement de la pièce.<sup>18</sup>

Tantôt concurrent de Barabbas, son égal ou encore son rival, Jésus est son ombre et plane sur l'intégralité de la pièce. Traité d'ennemi de la nation par les prêtres, décrit comme

<sup>18</sup> Jouve Vincent, « *L'effet-personnage* », P.U.F. écriture, 1998, p.56.

# CHAPITRE 1

---

---

l'homme à la bouche d'or, l'aventurier celui qui voulait abolir l'ordre établi et fonder un foyer  
.Pour Judas

« Il était la lumière, il était la chaleur, il était la justice...» (p.65)

Il est le noyau de toutes les répliques à l'image des apôtres qui énumèrent ses mirages et ses miracles en page 68-69. Dépourvu de paroles, silencieux, Il ne s'exprime que par le biais de mimiques. Décrit par les indications scéniques comme une statue de la douleur.

### 3.2.3 Les Personnages collectifs:

Les personnages de second degré de la trame dramatique. Ils sont très présents, évoqués dans les dialogues. Querelles et impuissance animent leur relation.

Bon larron - Mauvais larron : Personnages bibliques, compagnons de cellule de Barabbas, traités de tous les noms à cause de leur ignorance et leur soumission au sort.

« ... Et vous deux, vous êtes morbides, sinistres. C'est à cause de vous qu'a terni le rayonnement du crime...» (p.39)

Ils se sous estiment devant la grandeur de Barabbas, écoutent attentivement son discours. Brailleurs même aux portes de la mort. Ils seront crucifiés avec le Christ.

Les apôtres : Personnages bibliques qui s'identifient par eux-mêmes. Masqués, inconnus et peureux. Qualifié par le Barnum de traître.

« [...] montrez les visages que vous cachez sous le masque...» (p.99)

D'altérés et d'ivrognes. Ils sont blâmés par tous et surtout par Barabbas

« [...] Je venais vers vous pour vous protéger, vous défendre, tant votre lâcheté m'apitoyait...» (p.122)

Leur image est amplifiée par Judas, traître qui a vendu Jésus. Il est sans âme, et explique son geste par la fatalité qui s'acharne sur lui Marqué par la trahison du Christ Il est la risée du pitre qui lui crache sur la figure à la fin du deuxième acte.

## Prêtres – Caïphe

A l'image de Caïphe, personnage biblique qui condamne de par son autorité, Jésus à l'insu de l'autorité politique. Personnage compromettant, comploteur ayant sous ses ordres une panoplie de prêtre qui haranguait les foules afin de condamner Jésus Manipulateur, il plaide la cause de Barabbas tout en enfonçant Jésus

« Il nous faut écraser la couleuvre sous la pierre qui la cache [...] Il nous faut frapper le renégat de ses ancêtres, de sa nation, de son Dieu [...]» (p.79)

Les prêtres, ironiques et dévoyés envoient Jésus au supplice sur le Golgotha\*

«On a procédé à son couronnement»

## Hérode :

Personnage biblique, aristocrate romain représente l'autorité politique où il occupe la fonction d'administrateur de Rome, il se démarque de ses origines juives à qui, il ne voue aucune estime.

Fêtard, il est décrit par Caïphe :

« [...] Toi Hérode, il est inutile de te parler de tes devoirs. Tu es une danseuse, un gourmet, un gros malade» (p.39)

Indifférent à tout ce qui se passe :

« [...] Il s'accomplit quelque chose, mais je m'en moque» (p.117)

Fêtard et goguenard. Il s'adresse à Barabbas

« [...] Tu assassineras cette nuit tout le peuple juif que j'en rirais avec suavité [...] Je rirais en périssant» (p.115)

## Pilate :

Personnage biblique, gouverneur de Rome, superstitieux et craintif

« [...] Que me veulent ces ombres? C'est une persécution ? Soldats! Chassez ces fantômes!» (p.70) <sup>1</sup>

---

---

Ne supportant pas sa femme

« [...] Je ne veux pas connaître les rêves d'une femme. Mes soucis me suffisent [...]»  
(p.71)

Méditatif sur l'avenir du Christ

« [...] Nul ne sait trop par qui ? Ni pour quel motif cet homme doit être jugé. Quel est son tort? » (p.73)

Il ne sait, quelle loi appliquer pour juger le Christ :

« [...] Les lois ancestrales de ces prêtres ou les lois des sénateurs romains » (p.74)

Malgré la pression exercée par Caïphe et les prêtres pour juger le Galiléen et le condamner, il n'abdique pas en essayant de chercher les torts de cet homme :

« [...] Il y'en a un autre, un criminel » (p.77)

Il est au courant de ce qui se trame entre Caïphe et la foule sur le jugement de Jésus.

Il s'avéra vaincu dans son bras de fer avec les prêtres car Jésus est condamné et Barabbas est libéré.

### **Madeleine:**

Personnage biblique, décrite comme une femme échevelée, hagarde. Elle fait le relais entre le Calvaire du Christ et les bas-fonds de Jérusalem où elle décrit minutieusement les violences subies par Jésus :

« [...] Les coups ont pénétré dans ses poignets, dans ses pieds, son corps frémissait longuement. » (p.97)

Elle l'aimait dans son supplice :

« C'est dans sa souffrance que mon amour exulte » (p.97)

## CHAPITRE 1

---

---

Personnifiant la mort comme une voyante :

« La mort grimpe le long de sa croix... Attendez encore [...] Il va mourir ...je le sais.»  
(p.124)

Comme une somnambule elle encourage Barabbas à venger la mort du Christ, délirante et indécise

« Non, ne tue pas, c'est assez de son sang, assez de son immolation; venge,  
venge, non je divague ne m'écoute pas ou... alors fais justice et tue...» (p.127)

### **Yochabeth:**

Femme de Judas, sordide, hideuse, décrite comme une chienne flaireuse par l'indication scénique. Elle n'aime que l'argent de la trahison, persécute son mari, le harcèle, tout au long du second acte.

### **Guetteur :**

Narrateur, chroniqueur, messenger de la tragédie du calvaire. Son emplacement est circonscrit par la didascalie de la page 93 :

« [...] Le guetteur va se poster à droite sur les marches ruinées et s'immobilise [...]»

Les mauvais présages animent ces répliques

« [...] La montagne saigne, le ciel saigne. Est-ce le sang du crucifié qui éclabousse l'univers...» (p.98)

Pour Lavocat Françoise et al :

Le montreur ; appelé présentateur est cette instance énonciative, qui présente les intervenants, sanctifie et présentifie leur discours.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Lavocat Françoise, Murcia Claude, Salado Régis : « *La Fabrique du personnage* » Paris, champion, 2007 p.122

---

---

Dans cette partie on assiste à un spectacle de chaos

«[...] c'est la nuit totale : c'est l'horreur ! tout se convulse [...]» (p.107)

Le guetteur quitte la scène dès l'expiration du Christ. Ce guetteur véhicule *le paradoxe du conceptuel et du corps ou l'alliance du symbolique et du sémiotique*<sup>20</sup>

## **Le Barnum:**

Personnage grotesque, bonimenteur de foire. Il s'exprime par des cris, des rires et des grognements en utilisant un langage de bas étage

« [...] Ne gueulez pas si fort ! Vous êtes des partisans... » (p.98)

Ou

« [...] Il ne me reste plus qu'à me faire faux dieu... » (p.100)

## **Le pitre : personnage emblématique du rire**

« [...] ce sera superbe, oui, dans mon cerveau de clown j'ai conçu une scène étonnante qui fera accourir les masses [...] » (p.109)

Parodiant tout ce qui bouge sur scène, subalterne du Barnum .Tantôt humilié par ce dernier :

« [...] Ta gueule gugusse ! » (p.94)

Tantôt hissé en avant de la scène :

« [...] Mon pitre est tout aussi décoratif. » (p.95)

Ou

« [...] Mon pitre est le véritable roi des juifs sorti de son tombeau. » (p.110)

---

<sup>20</sup> [[http://www.danielarventurafrumusani.ro/discours\\_scientifique.html](http://www.danielarventurafrumusani.ro/discours_scientifique.html) ](consulté le 24 juin 2011)

Ces répliques sont accompagnées de rires sarcastiques.

la parodie, en même temps qu'elle déforme et subvertit sa cible, la conserve et la respecte, en l'intégrant de manière reconnaissable dans sa propre forme : la « stylisation parodique » est un outil critique subtil et complexe, possédant à la fois des tendances « normatives et conservatrices » et des tendances « provocatrices et révolutionnaires »<sup>21</sup>

Le pitre assassine le héros central dans le dos.

Pour Tomachevski, :

Le personnage joue le rôle de fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs, d'un moyen auxiliaire destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers<sup>22</sup>

## 4. Relation entre les personnages

La pièce apparaît comme un événement sémiotique difficile à cerner vu la nature non discrète du spectacle. Cette nature continue du théâtral souligne l'arbitraire de tout découpage (en signes, scènes ou autre articulation), de même que les relations entre personnages piège des réductions méthodologiques. Or, l'approche sémiologique offre tant l'intelligibilité nécessaire aux modèles et imbrications ultérieures

D'abord Jésus reste l'enjeu et la dynamique motrice de la pièce. Les personnages évoluent en fonction de cet enjeu. Leur sort reste suspendu jusqu'à l'expiration du supplicé.

### Barabbas-Jésus

La relation dans l'acte I est une relation de méfiance. Barabbas perçoit l'intrusion du Christ comme un danger à sa notoriété de bandit célèbre, puis cette relation se transforme en indifférence, enfin elle finit en compassion.

<sup>21</sup> D. Sangsue, « *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur » coll. Contours littéraires, 1994, p.45

<sup>22</sup> B. Tomachevski, « Thématique », 1925, dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965

## CHAPITRE 1

---

---

«Ca me fait de la peine de le voir dans cet état. » (p.57)

Dans l'acte II la relation évolue en camaraderie. Il court vers Jésus qui descend les marches

« Hé ! camarade ! c'est pas ma faute [...] sans rancune. » (p.88)

A la fin de l'acte III, la relation se transforme en reconnaissance :

« Camarade on a tué, celui là qui voulait tout chambarder. » (p.126)

A la page 128 la relation va se transformer en passion :

« ça m'est égal [...] hé Jésus je saigne aussi. Immobile le même jour, mais toi tu es mort pour quelque chose. Moi je meurs pour rien. C'est quand même à cause de toi ...pour toi...Jésus.» (p.128)

### **Barabbas - autres personnages (Apôtres, Judas, Barnum, Pitre, Larrons)**

Relation de mépris envers ces personnages pour leur lâcheté face aux événements.

S'adressant aux apôtres, d'abord à Pierre :

« Tu n'es pas plus blanc qu'un autre, toi l'ami du Christ. Va-t-en. » (p.120)

A Judas, il reproche :

« Arrière mouche à merde. » (p.105)

**Au Barnum :**

« Il es probable que les gens aimeraient tes mimiques comateuses. je te saignerai comme un goret. ». (p.111)



Au pitre, il reproche son insensible légèreté face aux événements :

« Il me faudrait des clous et un marteau, je le clouerai contre la cloison comme une chauve souris»  
(p.113)

## **4.3 Barabbas et l'autorité politique.**

a- Barabbas-Hérode

Une certaine estime naît entre les deux hommes :

« Je suis ému de te revoir, toi qui me portas tant d'intérêts [...]» (p.114)

Hérode se lance dans un répertoire de compliments :

« [...] Je t'aime Barabbas, toi le repris de justice le cheval de retour, tes excentricités sont la preuve de ton original caractère [...]» (p.114)

b-Barabbas et l'autorité religieuse: c'est une relation d'intérêt pour Caïphe. Barabbas sert les dessins de l'ordre religieux, celui de condamner Jésus à l'insu de l'autorité politique. Barabbas compose avec les prêtres afin de retrouver sa liberté. Compromissions, complots, chantages, pressions, haines et intérêts sordides alimentent le conflit que se livrent sans scrupules les deux entités politique et religieuse.

## CHAPITRE 1

### 5. Fréquence d'apparition des personnages

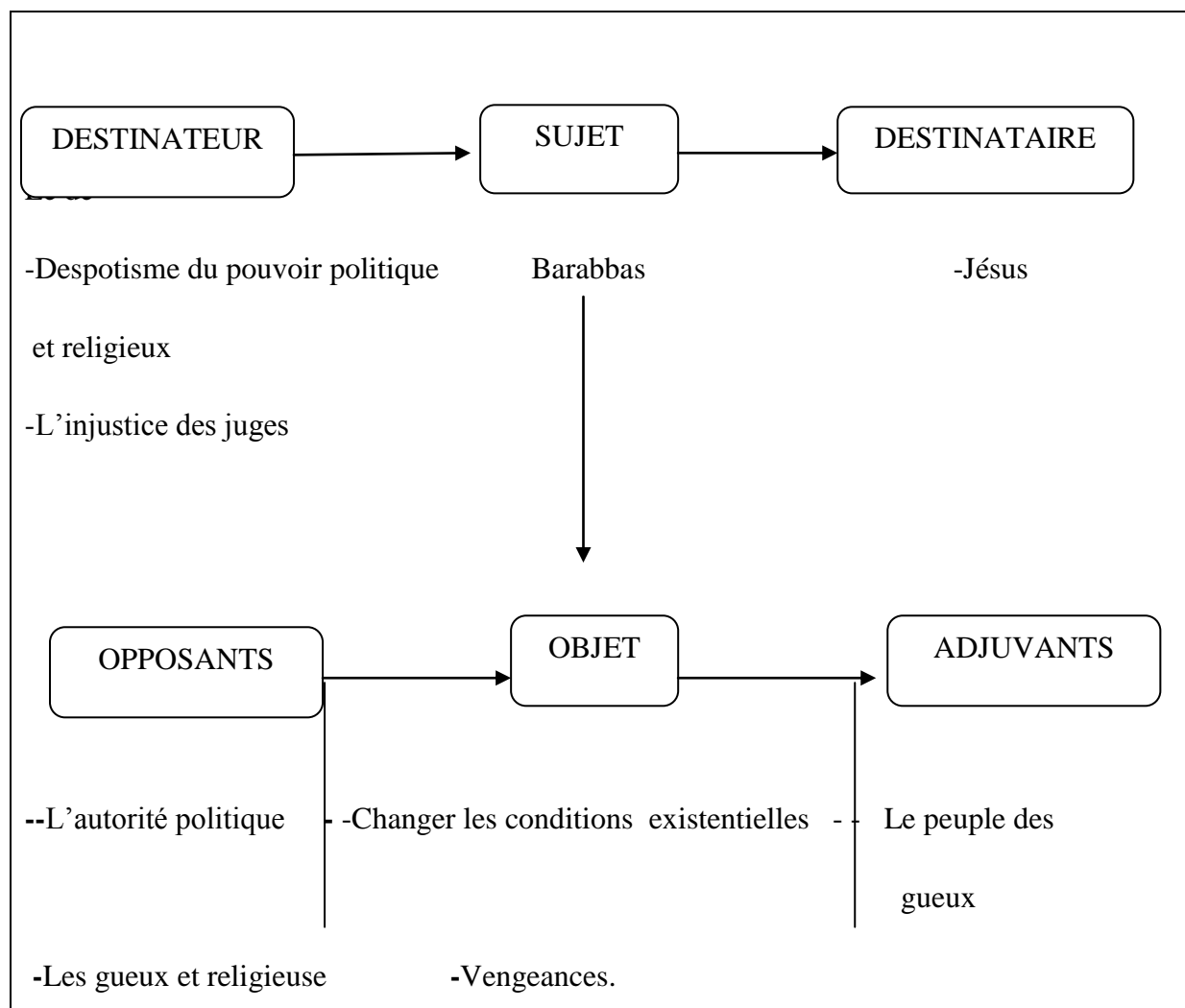
Personnages	Acte I	Acte II	Acte III
Barabbas	X	X	X
Jésus	X	X	
Apôtres	X	X	X
Prêtres + Caïphe	X	X	
Pilate + Hérode		X	
Pitre			X
Barnum			
Guetteur			X
Madeleine Yochabeth		X	X
Larrons	X		
Gueux		X	X

Ce tableau montre trois formes de redondance qui se greffent sur la structure dramatique de la pièce .D'abord celle du héros central Barabbas, suivi de la forte présence des personnages bibliques et enfin, de celle qui porte la propre empreinte du dramaturge et qui appartient proprement au théâtre : le triptyque barnum- pitre- guetteur.

# CHAPITRE 1

## SCHEMA ACTANTIEL

Dans son ouvrage « *Sémantique structurale* » Greimas<sup>23</sup> construit un schéma -actant de 6 atouts fondamentaux dont nous proposons son application à la pièce. Barabbas est le fil conducteur de la structure dramatique. A travers ses déplacements et ses interactions avec les autres protagonistes, d'où le schéma actanciel qui peut résulter de ses conflits successifs.



Les actants sont en quelque sorte des rôles sémantiques, des fonctions "vides" qui peuvent être remplies de manière très variée dans le contexte discursif qui est le leur.

<sup>23</sup> A-J. Greimas. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966

## CHAPITRE 1

---

---

Ce n'est qu'au niveau de la composante discursive -qui examine la couche lexicale et les structures thématiques d'un texte- qu'il devient possible d'analyser comment les actants se concrétisent en acteurs tangibles munis de propriétés particulières.

**Destinateur** : le despotisme de l'autorité religieuse et politique, l'injustice et les compromissions poussent Barabbas à la rébellion.

« [...] Ils ont paru rendre le bien, mais pour rendre le bien ils rendaient le mal [...] j'ai été le jouet de ces hommes [...] leur complice.» (p.90)

Ou bien

« L'injustice gouverne la troupe immense des hommes. » (p.47)

**Objet** :

Dés le début de l'acte 1 Barabbas se pose des questions sur son existence sur ses agissements

« Nous sommes trois criminels et nous ne savons pas pourquoi [...] nul ne nous a dit ce qu' il fallait Faire ; ce que je sais enfin, c'est que les hommes ne resteront pas ce qu'ils sont. » (p.47)

Barabbas veut comprendre ce qui lui arrive et changer sa condition existentielle.

« Qu'on m'éclaire sur ce qui s'accomplit en ce moment en ville ; sur ce qui s'accomplit dans la conscience des foules.» (p.117) .

Il dit clairement à Hérode son objectif

« Ce que j'ai ? Faim et soif de justice.» (p.118)

## CHAPITRE 1

---

---

### Destinataire :

Barabbas explique à Hérode le bien fondé de son action

« Le camarade crucifié, lui a été lâché par les siens, vendu, bafoué [...] je le vengerai [...] dans notre milieu on est comme ça.» (p.116)

Avant de mourir, il explique son sacrifice

« Moi, je meurs pour rien. C'est quand même à cause de toi... pour toi Jésus ... mon frère.» (p.128)

Le changement et le couronnement des pauvres sont aussi l'objectif de la rébellion

« Il n'y aura plus de pauvres. Vous mangerez à votre faim .Vous parlerez votre langue.» (p.126)

### Les Adjuvants :

Les gueux restent les principaux alliés du Christ il les retrouve dans les moments clés du drame.

A sa libération à la fin de l'acte II

« C'est l'avènement des gueux je suis votre roi .Camarades nous démolirons l'arche d'alliance.» (p.91)

Dés l'expiration du Christ, les gueux le suivent

« C'est l'heure des gueux, des opprimés, des méprisés.» (p.92)

Ou bien

« Viens! La foule veut te voir [...] et la ville t'appartiendra.» (p.91)

## CHAPITRE 1

---

---

### - Les opposants :

Barabbas dénonce ses ennemis, en conduisant la rébellion des gueux

« [...] A bas les prêtres, les riches, les juges, les jouisseurs, les exploiters ! A bas le servage

A bas le mensonge...» (p.126)

Le paradigme spectaculaire et le déplacement de perspective (du théâtre vers le théâtral, de l'actant à la fonction) semblables à la découverte de la littéarité au début du siècle impliquent de nouveaux partages et de nouvelles discriminations.

# CHAPITRE 2

---

LE CARNAVALESQUE  
ET  
SON APPORT POETIQUE/ESTHETIQUE  
DANS LA PIECE

### 1-L'ESTHETIQUE CARNAVALESQUE

Afin de percevoir le souffle carnavalesque qui vivifie le corps scénique et le corps des dialogues de notre corpus, nous nous appuyerons en particulier sur la théorie du carnaval de Mikhail Bakhtine exposée dans deux ouvrages phares : l'œuvre de François Rabelais et la poétique de Dostoïevski. La transposition des formes rituelles et carnavalesques dans notre corpus se présente sous trois aspects formels : la mise en évidence de l'élément rituel et spectaculaire, le système des personnages et les formes langagières employées dans le corps des dialogues. Ces trois aspects vont être étudiés sous trois rubriques principales respectives : l'esthétique carnavalesque, l'inversion carnavalesque et l'hybridité carnavalesque.

La pièce abonde d'éléments rituels et carnavalesques qui rappellent le carnaval. Le contexte historique de la pièce nous place dans la période de la pâque. Fête religieuse qui coïncidait avec la fête romaine qui est le symbole du mythe de Saturne et son âge d'or. Les romains avaient une liberté absolue de mascarade qui durait sept jours ; du 17 au 23 Décembre. Période pendant laquelle les esclaves revêtaient la robe pourpre et la toge blanche; insignes des hommes libres. Ils jouaient le rôle des maîtres et ceux-ci les servaient à leur place.

Plus tard, le nom des Saturnales est devenu fête religieuse, synonyme de l'excès et qui venait après une période d'abstinence et qu'on appelle jusqu'à nos jours le carême des fêtes de Pâques.

Dans notre corpus, l'ambiance est à la fête, les dialogues en sont imprégnés. Le prêtre promet à Barabbas sa libération.

«Pour aujourd'hui (sa libération) peut être c'est la pâque» (p.55)

Dans la scène où Barabbas interpelle les larrons dans la geôle.

«[...] Les fêtes commencent. Entendez les musiques. La foule est joyeuse [...]» (p.58)

A la fin de l'acte I. nous sommes confortés sur le contexte du déroulement de la pièce puisque le dramaturge nous précise dans la didascalie

« Trompettes dehors. Une musique commence, musettes et timbales. Rumeurs, comme le bruit d'une ville qui s'éveille un matin de fête...» (p.58)



Nous sommes donc en pleine période de carnaval. –

### 1.1 Le motif du masque:

Selon Bakhtine

« C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque. »<sup>[24]</sup>

L'apparition de ce motif commence dès le troisième acte souligné par les didascalies de la page 96 où les apôtres sont masqués et à la page 100 où Pierre arrache son masque. D'autre part ce motif est souligné dans le corps des textes, 'ou Madeleine vilipende les apôtres.

«Frères ou sont vos purs visages d'apôtres...» (p.96)<sup>1</sup>

Ou lors de la réunion des apôtres

« Nous reconnâtrons nos frères à leurs masques » (p.96)

Pour Bakhtine

« Le masque arraché à l'unité de la vision populaire et carnavalesque qui s'appauvrit et acquiert de nombreuses significations ; il trompe, il dissimule et cèle »<sup>24</sup>

George Bataille a peut être illustré le mieux ce masque qui cache le véritable, la vérité celle de ces apôtres qui ont dénié leur maîtres et fuient la vindicte populaire.

«Ce qui est communiqué dans l'accord des visages ouverts est la stabilité rassurante de l'ordre instauré à la surface claire du sol entre les hommes. Mais quand le visage se ferme et se couvre d'un masque il n'y'a plus de stabilité ni de sol»<sup>[25]</sup>

Le masque communique donc l'incertitude mais aussi les changements subis, imprévisibles et aussi impossibles à supporter par les apôtres, compagnons de Jésus.

### 1.2. La fête:

«La fête théâtralise les antagonismes, les inverse sans jamais les abolir.»<sup>[26]</sup>

24 .M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age*, Gallimard, p. 49

25 George Bataille. *Le masque en œuvres complètes*. Éd. Gallimard : 1970, p. 55

26 M. Bakhtine *La poétique de Dostoïevski, op.cit.*, p. 65

## CHAPITRE 2

La fête est soulignée dès le premier acte où elle devient le dernier recours auquel se tournent les trois condamnés, Jésus, Barabbas et les deux larrons dans l'attente de leur condamnation à mort.

Le vin va symboliser l'image dominante de cette fête, dès le premier acte de la pièce. Barabbas, après un jeu de prière et simulacres remarquables dans son entretien avec le chef gardien de la prison, va obtenir de ce dernier une amphore de vin.

« Une liturgie des buveurs »<sup>[27]</sup> est célébrée par les protagonistes avant leur mort. Barabbas serrant l'amphore.

« [...] Par la vertu de ce vin mon agonie sera splendide » (p.44)

Puis s'adressant aux larrons après leur avoir offert le reste de l'amphore, il leur somme :

« Soyez titubants et spasmodiques semblables aux épouvantails des champs. » (p.45)

Dans le réalisme du grotesque de M. Bakhtine, il est souligné que :

« [...]Le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie...»<sup>[28]</sup>

Barabbas et ses compagnons-larrons triomphent momentanément sur la mort et lui font un pied de nez. Le « boire » va remplir dans le corpus de l'œuvre très souvent des fonctions de couronnement, il va affranchir les détenus de leur peur, et de leur remords. C'est une vérité libre et sans peur qui les sortira de l'état de léthargie auquel ils étaient soumis dès l'entame du premier acte.

Relayé par le chant qui va représenter une autre forme de liberté. Les trois compagnons de geôle entament un jeu de procession, parodiant le baptême de l'église et les prières liturgiques du culte.

Il s'ensuit un effet dialogique du sacré et du profane, conséquence du travestissement des chants qu'ils entonnent à la page 45.

---

27 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op.cit., p.93

28 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op.cit., p.20

## CHAPITRE 2

« Meilleur que la source jaillie dans le désert brûlant  
Meilleur que la rose matinale  
Meilleur que la pluie sur la terre aride  
Meilleur que la musique des symboles et des sistres» (p.45)<sup>1</sup>

La danse va illustrer la fête quand Barabbas est libéré.

Barabbas au milieu des hurlements sauvages se met à bondir comme un fauve. Les gueux crient avec lui et battent des mains. Au loin la foule répond, et l'exaltation atteint son comble (p.92)

Toutes ces formes de la fête populaire sont le regard tourné vers l'avenir et présente sa victoire sur le passé.

Les images de fête populaire renforcent cette esthétique carnavalesque, de par les formes d'expression du chant, du boire, du manger et de la danse.

La fête symbolise dans cette pièce, le lieu de toutes les transgressions possibles tant verbales que corporelles permettant aux personnages de s'affranchir du carcan des incertitudes.

C'est « L'image festive et festoyante»<sup>[29]</sup> qui exprime une conception du monde.

### 1.3. L'image de la place publique:

L'espace scénique décrit par la didascalie qui ouvre l'acte III

« C'est l'atmosphère d'une foire [...] on se trouve dans un bas fond de Jérusalem[...] on entendra presque sans cesse une rumeur de foule [...] des gens passeront [...] une petite entrée de la baraque fournie avec estrades panneaux colorés, lanterne rouge et cloche fêlée. » (p.93)

---

<sup>29</sup> M. Bakhtine L'œuvre de François Rabelais ,op.cit.,p.25

---

---

Elle nous donne un aperçu sur l'atmosphère qui règne sur cette place publique, débats en tout genre, foires, disputes, situations comiques et dramatiques, qui vont s'y dérouler Les commentaires du guetteur sur le Calvaire du Christ vont se superposer sur ceux du bonimenteur invitant la foule à son spectacle

« Entrez - Entrez . Venez voir mon spectacle » (p.92)

Madeleine tétanisé et fantasmagorique

« C'est le combat de dieu contre la mort... » (p.114)

Le Pitre riant à tout bout de champs

« Ah ! Ah ! Qu'est ce qu'il a dit... » (p.94) Dans cette partie de la pièce. Le sacré comme le profane vont acquérir des droits égaux. Alternant de part et d'autre leur intervention sur scène Ils participent en chœur dans le ton verbal produit. Le Barnum, bonimenteur de foire

« [...] la parade va commencer approchez » (p.94)<sup>1</sup>

Il invite à la joie, c'est le présage du rire du délassement de la foule. La réclame élogieuse de son spectacle appartient au registre laudateur du vocabulaire de la place publique

« Le vocabulaire de la place publique accomplit des fonctions rabaisantes matérialise et corporalise le monde. » (p.25)<sup>[30]</sup>

A l'opposé de la voix du guetteur «Conteur de la mort» commentant la tragédie qui se déroule de l'autre coté du mur tel un messager, il tient informé en permanence les personnages -public superposant ainsi son univers raconté sur celui de la fable.

### 1.4 L'ambivalence des discours :

Le parodique et le pathétique illustre l'effet dialogique entre le profane et le sacré. Celui des images carnavalesques qui évoquent les dualités : mort et vie, négation et affirmation, le tragique et le comique, de même que le rire dans cette partie de la pièce n'est pas seulement ludique mais aussi caustique.

---

30M. Bakhine. L'œuvre de François Rabelais, op.cit.,p.25

### 1.5. Le travestissement :

C'est une forme carnavalesque représentative du rabaissement et du découronnement. Elle est illustrée à la page 73 où Hérode faussement ingénu répond à Pilate sur l'accoutrement qu'il a mis au Christ dans son transfert à la prison.

« Quoi ? Ce qu'Hérode envoya à Pilate? Le Galiléen, je pensais que ce personnage Funambulesque allait le divertir ? Quel sort lui réserver ? Sinon l'habiller de la robe des fous c'est dans ce costume que je te l'ai envoyé.» (p.73)

Le travestissement du Christ est amplifié lors de sa présentation devant la foule et que la didascalie décrit.

« A ce moment est ramené le Christ [...] hideusement couronné d'épines, le roseau entre ses mains ligotés...» (p.86)

L'obscénité est un trait qui se manifeste dans le déguisement, elle est essentielle dans l'activité carnavalesque. Ce que souligne Hérode en apostrophant Pilate à propos du Christ sur l'accoutrement du travestissement du Christ.

« [...] Il est vraiment royal il a reçu en outrages ce que les vrais rois reçoivent en flatteries» (p.86)

Le carnaval est un moment de rupture avec la continuité de la cohérence de la vie ordinaire. Cette dernière va se régénérer en renversant les «interdits», le découronnement et le travestissement du Christ en est un.

«[...] Il fait éclater la barrière entre le haut spirituel et le bas corporel entre «Le bien et le mal, le jeu et le sérieux...»

## 2- L'INVERSION CARNAVALESQUE

«Le monde à l'envers» l'essence même du carnaval ; le thème de la pièce repose essentiellement sur cette inversion dans les rapports qui unissent les personnages Le carnavalesque est +-marqué notamment par la logique des choses à l'envers illustré par les

---

---

permutations constantes du haut et du bas, par les rabaissments, les profanations et par les formes les plus diverses du parodique et du travestissement. Ce monde second s'édifie comme une parodie du vrai monde

### 2.1 Intronisation - Détronisation

Le monde où se déroulent les événements de la pièce, ressemble à ce «Monde à l'envers» qui s'installe pendant le carnaval et qui est son essence.

L'ordre logique des choses est inversé. Barabbas le brigand, le meurtrier est libéré tandis que Jésus l'innocent « Le roi des juifs » est condamné au supplice.

« Je suis le roi des assassins et l'on me réhabilite, l'autre est le roi des juifs, on l'exécute. C'est comique. » (p.109)

L'intronisation bouffonne suivie de la destitution du roi est le principal acte carnavalesque dans le monde du carnaval, c'est aussi l'image du roi éphémère qui incarne la philosophie du carnaval et qui le distingue des autres fêtes.

Dans l'acte I Barabbas et Jésus sont présentés à la foule par le chef des prêtres Caïphe. Cette dernière va décider comme l'exige la coutume juive, du sort de chacun.

L'un des deux prisonniers va être libéré, l'autre condamné. Dressant une véritable plaidoirie pour Barabbas, Caïphe va conditionner la foule sur son choix.

«[...] O. peuple, vois tu ces larmes de repentir?... Quoi? Toi, Barabbas, un misérable? Au contraire nous te plaignons de te voir en compagnie de ce Galiléen, dont les forfaits sont inégalables...» (p.84)

Il poursuit en s'apitoyant sur le sort du meurtrier.

« C'est un bon patriote. Jamais il ne se révolta contre les prêtres. Jamais il n'insulta les choses saintes, jamais il ne s'en prit à l'Éternel. Il est brutal dans sa force ; il est bon dans son âme... » (p.85)

Contrairement à Barabbas, de véritables diatribes sont distillées à l'encontre du Christ.

## CHAPITRE 2

« [...] Il nous faut écraser la couleuvre sous la pierre qui la cache. Il nous faut sacrifier la brebis galeuse qui contamine le troupeau. Il nous faut frapper le renégat de ses ancêtres, de sa notion, de son dieu. Celui dont le nom dérisoire salit vos bouches.» (p.79)

La foule décide de libérer le meurtrier Barabbas et de crucifier Jésus. Ironie du sort, l'assassin est réhabilité, et le juste est châtié. Le réhabilité va faire l'apologie du crime en s'adressant à son dieu.

« Eternel [...] je suis libre. On a libéré le crime, il y'a une justice oui, celle que les criminels rendront [...] vive le meurtre.» (p.90)

Dans l'acte III de la pièce, c'est la carnavalisation politique et existentielle qui est soulignée dans la conduite des personnages. Barabbas va tenter de conduire une révolte des gueux en s'intronisant comme leur chef, car sa libération est vécue comme un couronnement du meurtre.

« Donnez-moi un poignard, camarades. Je suis un honnête homme, un bon citoyen. Les prêtres l'on dit, et vous savez qu'ils ne mentent jamais [...] je vais devenir juge ou sénateur. Avec ma renommée, ce sera chose facile. Quel avenir! Quelle fortune! Je ferai de la politique, de la morale, des réformes, des lois» (p.91)

Cette apologie du crime va se poursuivre avec l'auto-intronisation de Barabbas, du fait de sa connivence avec l'autorité politique et religieuse dans la condamnation de Jésus et de sa réhabilitation. Il va aspirer à son couronnement en s'adressant aux gueux en s'autoproclamant roi.

«Camarades! Un temps nouveau commence c'est l'avènement des gueux. Tout est renversé. Je suis votre roi [...] pas comme l'autre qu'on va crucifier, mais un roi redoutable, avec des troupes, des armes, ami des grands, protégé des juges. C'est le paradis retrouvé. Tout va changer, le crime sera légal. Les malfaiteurs seront des justes. Et c'est moi Barabbas qui chamboulerai l'univers.» (p.91)

La décision est sans appel. Le couronnement de Barabbas est proclamé par la foule. L'envers du monde est érigé. A la genèse du désordre va succéder l'avènement du profane sur le sacré, qui est scellé. Selon Bakhtine:

« L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes carnavalesques. Tel est le mouvement qui marque ces formes [...] tous les attributs royaux sont renversés, intervertis [...] l'accent y est mis sur l'ascension que sur la chute.»<sup>[31]</sup>

### 2.2 La figure du bouffon

L'apparition du pitre dans l'acte III est la forme carnavalesque la plus pertinente de la pièce. Ce dernier, comme le carnaval se situe à la frontière de la vie et de l'art, à l'intersection de deux espaces configurés dans l'acte III sur scène. Celui du vécu et du jeu théâtral. Sa défroque comique et sa position excentrique dans le système des personnages va lui conférer, non-conformité, indiscipline et transgression de toutes les actions qu'il entreprend dans ses relations avec les protagonistes du troisième acte. La liberté d'aller au-delà des normes tracées et des interdits. Son rire sarcastique va exprimer tout haut ce que les autres personnages pensent tout bas. Il va apparaître comme celui qui sème sans le vouloir désordre et confusion. Roi de l'inversion carnavalesque, il va se permettre la permutation de l'ordre des choses. D'abord parodiant chacun des actes du cérémonial sérieux celui du Calvaire du Christ déclenchant le rire dans une atmosphère tragique.

Ses maladroites et ses provocations incitent l'ire des autres protagonistes qu'ils provoquent.

« Ah... Ah [...] qu'est ce qu'il dit? » (p.94)

Les trois répliques qu'il adressa dans un rire sarcastique à Barabbas, aux apôtres et à Madeleine. Ce rire grêle qui l'accompagnera jusqu'à la fin de la pièce. Son ambivalence carnavalesque qui fait de lui ce personnage qui habite aussi bien l'espace de la vie réelle que celui du monde imaginaire

En tuant Barabbas il incarne à la fois le personnage possédant le plus de contours réels et qui va survivre sur le dos du héros et roi des gueux. Barabbas reste le personnage de l'illusion mimétique et le pitre conforte l'envers du monde du carnavalesque dans sa hiérarchie où il est l'agent de liaison entre le réalisme de la fable et l'illusion théâtrale. Selon Bakhtine

«[...] chez le bouffon, tous les attributs royaux sont renversés, intervertis, le haut mis à la place du bas, le bouffon est le roi du monde à l'envers...»<sup>[32]</sup>



### 2.3 La prolifération des doubles et le double parodique

Les procédés carnavalesques sont multiples ; on les retrouve dans le système des personnages de la fable, obéissant à un contraste, celui de l'ambivalence carnavalesque.

Cette présence de double illustre et renforce la dynamique des contradictions.

-La paire Barabbas - Jésus: Elle représente la figure la plus significative de ces doubles.

Dans l'acte III la foule va décider entre deux personnages qui historiquement ont le même nom. Bar - Abba c'est-à-dire le fils du père, l'un par le nom Barabbas, l'autre en réalité c'est à dire Le fils du Père selon les Ecritures.

Physiquement, Barabbas est selon la description du dramaturge comme une force lors de l'interrogation des larrons par Barabbas.

«Avez-vous songé un instant à vous évader ? A tordre les barreaux de cette cage comme je le tente chaque jour...» (p.39)

Dans une réplique ostentatoire qu'il adresse au soldat qui le surveille.

«Est-ce vrai que la cage a été forgée à mon intention ?» (p.39)

Didascalie de la page 113

« [...] tel un taureau, il défonce à coup d'épaule les cloisons de la baraque.»

En opposition, le Christ est décrit comme un homme dépourvu de force. Le mauvais larron s'exclame en voyant le Christ.

« Ce n'est pas un assassin ça, c'est un assassiné » (p.113)<sup>1</sup>

La didascalie de la page 56 le caricature comme une statue de la douleur. Barabbas est bruyant et bavard contrairement au Christ qui est silencieux et absent.

- La pair larron : l'un est bon, l'autre est mauvais. -La paire Prêtre - Caïphe: Représentants de l'autorité religieuse.

## CHAPITRE 2

---

---

Les deux personnages se complètent et travaillent pour un seul objectif: condamner Jésus.

-La paire Hérode - Pilate : Représentants de l'autorité politique

Pilate autoritaire et sérieux s'oppose à Hérode caractère distrait et festif comme le démontre ces répliques de Ponce -Pilate:

« Pour toi, tout n'est que plaisanterie. Tu verrais massacrer ton peuple, que ce sourire fade ne quitterait pas tes lèvres» (p.73)

Hérode répondant à Pilate

«Pilate, homme sombre, tu es victime d'une éducation trop froide» (p.73)

-La paire Barnum - Pitre : Animateurs de spectacle de foire: L'un bonimenteur, l'autre clown du spectacle de foire.

-Le couple Judas - Yochabeth : tous les deux, représentent la cupidité et la roublardise. Judas a trahi Jésus pour trente deniers, quant à Yochabeth : elle est possessive et matérialiste. Le soldat lui demande ce qu'elle voulait

« L'argent! Et mon époux! Judas qu'il s'appelle! Il est riche de trente deniers. Il possède l'argent. Et l'argent le possède. Il me les faut tous deux.» (p.62)

Le double parodique nous amène à parler de la parodie selon M.Bakhtine;

« Dans l'antiquité, la parodie était inhérente à la perception carnavalesque du monde. Elle créait un double détronisant qui n'était rien d'autre que le «monde à l'envers». De là son ambivalence»<sup>[33]</sup>

Ce double détronisant est représenté dans la pièce par le pitre. Ce dernier va enfile une robe rouge dans la répétition du spectacle que compte monter le barnum avec Barabbas comme le montre la didascalie

«Le pitre surgit, vêtu d'une robe rouge et parodiquement couronné de branches mortes». (p.39)

Le pitre s'exclame

« Voici le roi des juifs. Suis-je bien? ». (p.110)

---

33M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Éd. Seuil, 1970, p.175

Le barnum s'esclaffe à la vue du pitre travesti.

« Criant de vérité [...] mon pitre est tout aussi décoratif et, dans quelques jours comme celui qui meurt en croix [...] je pourrai soutenir que mon pitre est le véritable roi des juifs...» (p.110)

Ce double parodique fonctionne comme destruction de l'ensemble ancien

Dans le troisième acte, l'espace scénique est divisé en deux parties par un mur ruiné. La partie où évoluent les protagonistes. C'est la contrepartie ironico-cornique du Calvaire qui est constituée par la répétition du trio: Pitre - Barnum – Barabbas.

La partie tragique du Calvaire et ses événements est rapportée par le guetteur dans un Cérémonial pathétique. Spectacle d'une part tragique doublé par un autre plus comique. Selon Bakhtine :

« Si la parodie est déjà en soi un geste transgressif- car elle s'attaque par l'humour, le jeu ou la satire à des textes consacrés. Cette transgression est double lorsque ces textes sont de plus sacrés.»<sup>[34]</sup>

L'ambivalence des discours qui imprègnent l'espace sacré, celui du calvaire et l'espace théâtral, celui de la parodie : désigne l'effet dialogique de deux mondes en collision : celui des images carnavalesques qui évoquent les dualités mort et vie, négation et affirmation, le tragique et le comique:

### 2.4 Le rite sacrificiel

Dans le verdict concomitant prononcé par la foule qui finit, par la condamnation de Jésus de Nazareth au supplice, déguisé en robe écarlate, accablé de tous les outrages, couronné d'épines - et la libération de Barabbas ; signifie peut-être la transposition mythique du rite purement juif. Celui pratiqué le jour de l'Expiation où deux boucs choisis par la communauté devraient être semblables. L'un des deux était désigné par la foule comme celui qui était chargé de tous les péchés du peuple et devait en conséquence être sacrifié. Forme de punition rituelle qui s'applique aussi dans les occasions carnavalesques à un personnage familier: l'idiot, l'innocent, le fou ou le simplet pris comme bouc émissaire qui rappelle ainsi la conjuration de sort. Pour François Caradec:

34M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman Ed. Gallimard, 1987, p.72

## CHAPITRE 2

---

---

« C'est au moment où la victime du sacrifice est désignée qu'elle devient sacrée»<sup>[35]</sup>

L'obsession de la mort du Christ qui s'empare de tous les personnages dans l'acte III et, est intensifié par le guetteur dans ses commentaires qu'ils rapportent du spectacle du Calvaire. Le destin des protagonistes du troisième acte reste lié à l'agonie du supplicié ; le temps est comme suspendu à son expiration.

«Oh! Qu'elle est lente, éternelle cette agonie Mourras-tu ? Quand mourras-tu crucifié? » (p.104)

Judas qui, jusque là était le seul partisan de l'innocence du supplicié après qu'il l'eut trahi, crie à Pierre l'apôtre:

« Qu'il se dépêche oui ! Ou alors qu'on l'achève ! Le coup de grâce ! » (p.104)

Barabbas répond à un apôtre :

« Qu'il expire ! Que cette nuit effroyable et fausse se dissipe ! » (p.119)

Madeleine ne supporte plus cette attente cruelle:

« Oh qu'il meurt le supplicié » (p.104)

Judas insiste et confie à Pierre l'apôtre :

« Je n'attends qu'une chose. C'est que Jésus soit mort. Alors tout sera bien fini. Je me sentirais plus à l'aise... » (p.105)

Cette tendance à la mort du Christ est confirmée par le rapporteur des événements

«[...]Expire ! Car ceux qui te contemplent subissent ton agonie et restent suppliciés indiciblement... » (p.119)

La purgation ne va devenir effective qu'avec la mort du crucifié. Barabbas ordonne alors aux gueux.

« A l'assaut du calvaire ! Il faut promener le cadavre dans les rues » (p.125)

Image du rite sacrificiel où le bouc de l'Expiation est traîné dans la ville pour conjurer le sort de la nature pécheresse. La crise sacrificielle débouche ainsi sur un équilibre retrouvé.

Pour Roger Gaillois :

«Le rite sacrificiel tend à une valeur expiratoire et fécondante qui vise un Double aspect, celui des liquidations de Souillures passées et celui de la création d'un monde neuf »<sup>[36]</sup>

### 3- L'HYBRIDITE CARNAVALESQUE

La dynamique structurelle de la pièce repose sur l'interaction des registres opposés: le populaire et le savant, le sérieux et le comique, le profane et le sacré. Ainsi une structure carnavalesque en débouchera.

Le carnaval comme nous l'avons vu obéit à une logique paradoxale qui confond le tragique et le comique, le sublime et le grotesque. L'ambivalence de ces discours selon Bakhtine:

« Jurons, dialectes, vernaculaires, vocabulaire obscène jouxtent avec le haut latin de la classe officielle et érudite, créant une multitude de voix. »<sup>[37]</sup>

Le langage carnavalesque est donc un langage prolifique qui crée des sens, eux-mêmes créant d'autres sens. Ce langage ambivalent est un langage transgressif.

Les formes de langage du corpus sont l'illustration de styles hauts et bas, de tons sérieux et comiques. Selon Bakhtine:

« Il existait dans le monde hiérarchique et féodal du Moyen Age et de la Renaissance: deux cultures, l'une officielle, religieuse et féodale au ton sérieux, l'autre populaire qui se manifestait dans les réjouissances publiques au ton comique. »<sup>[38]</sup>

En se basant sur cette distinction dichotomique nous tenterons d'analyser les formes du discours découlant du corpus :

#### 3.1 L'oxymore:

Figure du carnavalesque. La structure oxymorique représente une des figures motrices du langage carnavalesque utilisé dans le corpus. Le larron s'adresse à Barabbas

14- Roger Caillois, *L'homme et le sacré*. Paris Gallimard. 1963, p. 157

15- M.Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op.cit.,p.16

16- M.Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op.cit.,p.17

## CHAPITRE 2

---

---

« J'ai tué parce que j'en avais envie » (p.38)

Ou Judas comptant son argent

« Je compte les trente deniers d'amertume, trente deniers de bonheur... » (p.64)

S'amplifiant au fur et à mesure dans la progression de l'intrigue. Les personnages dialoguent en métaphores: Caïphe aidant Barabbas à se relever

« Ne pleure pas [...] il faut oublier les neiges noires... » (p.86)

L'ordre hiérarchique devient désordre.

«[ ...] le crime sera légal [...] les malfaiteurs seront des justes » (p.87)

La contradiction dans le sentiment de Madeleine est désignée dans:

« [...] un cadavre en marche [...] sa douleur est ma joie » (p.97)

Où Judas se confie à Pierre à propos du Christ

« Je l'ai aimé en le trahissant » (p.103)

Le crime devient une vertu qu'il faut célébrer. Le Barnum veut faire un tableau d'honneur des crimes les plus marquants de Barabbas. Ce dernier s'adresse au geôlier à l'acte I et le nargue

« Je contemple tes traits, avant d'aller au paradis des brigands » (p.40)

### 3.2 Le vocabulaire des obscénités et des Jurons

Deuxième forme de langage dont abonde le texte théâtral d'où émergent l'ambivalence des paroles. Dans le flot d'individualisation de la louange-injure les frontières s'affaiblissent entre les personnages et les choses. Flics deviennent tous protagonistes du drame carnavalesque.

Plusieurs passages réunissent des figures à double ton où louanges et injures s'entrelacent pour saisir cette image carnavalesque qui couronne et détrône à la fois. Le passage de la page 90 mérite d'être reproduit intégralement car il illustre vraiment l'image contradictoire de la louange - injure: Barabbas s'engage dans un soliloque après sa libération dont il ne comprend pas l'aboutissement :

## CHAPITRE 2

« Eternel...éternel... donne moi une lueur d'intelligence pour comprendre ce qu'ont fait ces prêtres. Eternel, donne-moi le don de haïr plus encore et de maudire mieux encore. Ils m'ont délivré et je ne puis savoir pourquoi. Ils ont paru rendre le bien, mais pour rendre le bien, ils rendaient le mal en même temps. Ils ont rendu le bien alors qu'ils ne devaient pas le rendre. Ils ont condamné un homme sans péchés pour en absoudre un autre qui était couvert de péchés comme un crocodile d'écaillés. Et j'ai été le jouet de ces hommes et peut être leur complice ! Sans doute croient ils que je suis leur dupe? Pas un Barabbas ! Ils m'ont enlevé mes chaînes mais non les crocs et ma bave. Non mon bras nouveau, non mon cœur de bandit, non mon sang violent. Et ils se savent éternel, toi que j'insulterai chaque jour, donne moi de la force, du courage, de la méchanceté. Oh toi dont nous ne reconnaissons que la foudroyante colère et l'inassouvable soif de vindicte (il se relève). Je suis libre. On libère le crime. Il y'a une justice, oui ! Celle que les criminels rendent ! La justice, c'est Barabbas qui la rendra. Vive le meurtre» (p.90)

Ce dialogisme créateur qui assure ses contradictions va se poursuivre entre Barabbas et les larrons dans la geôle dans une atmosphère liturgique.

« Vous parlez comme les prophètes dans les livres saints ! Déraisonnez-vous déjà [...] que s'éteigne au plus vite cette miséreuse lueur de conscience [...] soyez titubants et spasmodiques. Et que les blasphèmes bondissent de vos laides bouches...» (p.40)

Barabbas s'insurge et continue son discours blasphématoire sous forme de prière incantatoire

« [...] et Quand l'éternel nous apparaît, c'est pour annoncer sa vengeance, c'est dans les fracas des orages c'est pour lancer ses fléaux sur nos meutes effrayées c'est pour enflammer les bûchers de la haine » (p.40)

Dans Semiotike, J.Kristeva décrit le langage ambivalent comme transgressif.

« Le seul discours dans le quel la logique poétique se réalise intégralement serait celle du carnaval. Il transgresse les règles du code linguistique de même que celle de la morale sociale en adoptant une logique de rêve... »<sup>[39]</sup>

Ce langage colporté par les dialogues des personnages passe du registre soutenu au langage injurieux, genre verbal qui est incontournable dans la culture carnavalesque Les insultes foisonnent dans les échanges et s'insèrent dans l'action dramatique des personnages qui deviennent amnésiques de leurs situations. Barabbas traitant de chiens galeux ces geôliers à la page 37 Judas et Yochabeth échangent des jurons à chaque rencontre

<sup>39</sup> Julia Kristeva, *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969, p.90

## CHAPITRE 2

---

---

« Petit juif mesquin » (p.37)

Ou

« Ordures, fils de truie » (p.63)

Hérode traite le peuple des bas fonds de Jérusalem de racaille

« Je suis mêlé à la racaille... » (p.72)

Caïphe ridiculise Hérode et le compare à une danseuse

« Tu es une danseuse, un gourmet, un gros malade ... » (p.76)

Barabbas rétorque au prêtre qui l'amadoue

« Tête de porc » (p.51)

Barabbas écœuré par la trahison de Judas

« Arrière mouche à merde » (p.105) <sup>1</sup>

Les Jurons sont nombreux

Dieu cruel - Dieu sanguinaire - femmes vipères - chacals vautours - oiseaux de nuit - volaille de diable crapules - sépulcres blanches - vermines - chiourmes

Ces bas registres qui sont nombreux montrent leur visée utopique et subversive par rapport à la langue «propre» littéraire.

« L'injure est le revers de l'éloge, le vocabulaire de la place publique en fête, injurie en louant et loue en injuriant. C'est un Janus\* à double visage, ces mots sont adressés à un objet bi corporel qui meurt et naît à la fois au passé qui met l'avenir au monde [...] L'une est toujours prête à se transformer en l' autre »  
[40]

### 3.3 La mort féconde :

Comme nous l'avons souligné dans la partie consacrée au rite sacrificiel où la mort libère les protagonistes et déclenche l'emballement de la scène.

---

40M..Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.160



## CHAPITRE 2

---

---

Cette dernière va se revigorer en intensité dramatique, après le silence opaque et léthargique qui l'enveloppait à l'agonie du Christ. Comme le montre la didascalie

«[...] ]Et tout recommence, le tocsin se précipite, la foule hurle, les trompettes sonnent l'alarme dans l'espace les orages se heurtent... »  
(p.124)

Dynamisée en cela par les propos du guetteur qui entretenait jusqu'au bout, de par ces commentaires, cette mort qui planait au dessus des têtes des protagonistes, il se retire

« Le monde ne périt pas mais, il est méconnaissable Le monde cesse et recommence d'être » (p.125)

C'est le chaos, la rébellion des gueux a commencé, conduite par Barabbas. Elle est présentée sous un angle carnavalesque.

« [...] je suis votre chef [...] l'émeute a commencé. La ville nous appartient [...] il faut du sang, du Jeu. Ils paieront » (p.115)

Barabbas va inciter ses camarades au meurtre et au désordre

« A bas les prêtres, les juges, les riches [...] les temps sont révolus. Nous sommes hommes nouveaux [...] Ouvrez les portes de prisons ! il n'y aura plus de pauvres... »  
(p.126)

Madeleine comme exorcisée ; à la mort du Christ, éprouve une agonie par procuration qui revêt une intensité exceptionnelle, s'identifie pleinement au mourant et garde juste ce qu'il faut de conscience et de distance pour détailler et magnifier l'atroce victoire de la mort. Ces images montrent l'image de la mort créatrice.

« Univers voué au mal et toutefois promis à la rédemption, un univers où la vie le dispute à la mort. Un monde qui se régénère ou la mort va permettre à nouveau la naissance »<sup>[41]</sup>

La carnavalesque de la mort va se poursuivre par la fusion de l'acte charnel et spirituel celui de l'amour dans la mort féconde. Madeleine répond à Pierre en haletant :

« Vivant dans l'amour ! Mort suave ! Cadavre enchanté. » (p.125)

Ou s'exprimant sensuellement à l'agonie du Christ

« [...] Il ne respire plus, je suis près de lui, contre lui [...] Ses yeux vitrés sont remplis d'une atroce extase » (p.124)

---

*41M..Bakhine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.65*

Madeleine seule :

« Mes chairs sont transpercées [...] son supplice est le mien [...] sa douleur est ma joie » (p.125)

Bakhtine écrit :

« La femme est la tombe corporelle de l'homme [...] c'est un inépuisable vaisseau de la fécondation qui voue à la mort tout ce qui est vieux et achevé. Elle rapproche de la Terre, corporalise donne la mort mais elle est avant tout le principe de la vie, le ventre.»<sup>[42]</sup>

Barabbas est assassiné par le Pitre à la fin de la pièce. Ce pitre personnage de chair que de fiction perpétuerait cette fois-ci la victoire de la vie sur la mort. . Cette mort féconde est révélation et introduction, c'est l'aspect périssable et destructible de l'existence, mais elle est aussi accès à une vie nouvelle celle des régénérations.

Perception carnavalesque du monde ou justement la mort est une phase nécessaire de la vie, une condition de sa rénovation et de rajeunissement permanent.

### 3.4 Le rire et le corps grotesque

Aristote dans « Poétique » précisait que :

« Seul parmi les êtres vivants, l'homme sait rire »<sup>[43]</sup>

La pièce est truffée de farces, de simulacre, de pastiche, d'inversion de rôle et de parodies qui vont déclencher le rire, celui ci prend plusieurs aspects dans la pièce: Rire sarcastique, rire frôlant l'humour et rire grêle, rire dénigrant et railleur profondément enfoui sous le rire déchaîné.

« Le rire carnavalesque est d'abord un rire en général, puis c'est un rire universel - il atteint toute chose et toutes gens [...] enfin ce rire est ambivalent ; il est joyeux, débordant d'allégresse mais en même temps, il nie et affirme, ensevelit et ressuscite à la fois »<sup>[44]</sup>

A la page 45 Barabbas élève l'amphore et verse du vin dans la bouche béante des larrons agenouillés, imitant par cette posture l'absolution dans le culte de l'église. Situation

42M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.13*

43 R. Dupont -Roc et J. Lallot, *Aristote la Poétique, Seuil, 1980 p. 19.*

44M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.20*

## CHAPITRE 2

---

---

loufoque qui va se prolonger par des chants des prières liturgiques, travestis dans leur contenu, louant le vin.

« Meilleur que la source jaillie dans le désert !

Meilleur que la rose matinale !

Meilleur que la pluie sur la terre aride !

Meilleur que la musique des symboles et des sistres !

Meilleur que le printemps cousu d'abeilles et que la danse des étoiles ! (p.45)

Cette «liturgie des ivrognes» va se poursuivre, puis est interrompue par Barabbas qui ajoute un brin d'ironie à la situation burlesque qui s'en est suivi.

« Suffit ! Vous parlez comme les prophètes dans les livres saints » (p.45) <sup>1</sup>

Ce rire est dirigé contre ce qui est supérieur, il célèbre sa liturgie en tournant en dérision le sacré. Il rapproche les protagonistes dans leur geôle face à la mort c'est le rire collectif du carnavalesque .Barabbas rit avec ampleur.

« Ah !... Ah vive Barabbas, je suis libre. Je fuis, je bondis, je cours [...] vous ne sentirez pas comme il est excellent de se sentir vivant Ah ! Ah ! Tant que vous n'aurez pas été condamné à mort » (p.89)

C'est le rire de la fête, le rire qui libère Dans la didascalie suivante

« Hérode et les prêtres ont ri de la comédie de Barabbas devant la foule » (p.90) <sup>1</sup>

Ce rire ambivalent qui a une profonde valeur de conception du monde et sur lequel s'exprime

« La vérité sur le monde dans son ensemble » <sup>[45]</sup>

C'est celui de l'autorité politique et religieuse, dans sa besogne d'hypocrisie, de fourberie, de coups fourrés et de complots ourdis sur le dos du peuple crédule de Jérusalem .Le rire sarcastique du pitre, c'est le rire du porte parole de la vérité universelle, celui du peuple où chacun est égal à l'autre, anonyme dans la multiplicité.

---

45. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.21*

## CHAPITRE 2

Ce rire carnavalesque dont on saisit toute la démesure et l'audace, c'est un rire qui désacralise et démystifie la cérémonie du Calvaire dans l'acte III de la pièce. Le pitre, double parodique du Christ par son rire grêle, véhément fait basculer ce rituel religieux dans la farce grotesque.

« Le rire causé par le grotesque a en soi que du profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue. »<sup>[46]</sup>

Notre corpus regorge de résurgence sur l'animalité des protagonistes. Elle apparaît dès l'entame de l'acte I, p.35. La première didascalie le souligne créant le mystère : « Dans la cage bouge une ombre. Un rugissement, un homme s'est dressé et s'étire »

Une deuxième, précise qu'il marche lourdement .Barabbas s'exclame seul dans sa cage.

« Laissez-moi dormir comme les bêtes... » (p.43)

Il incarne carrément le lion : « Laissez boire le lion » (p.44)

Le lion symbolise par sa force l'appétit, dévorant qu'il soit celui de la justice vindicative ou celui du sanguinaire

Se rapprochant des bêtes, Barabbas taquine le soldat qui le surveille.

« [...] je t'aime comme tout ce qui grouille dans la geôle, les rats, les cloportes, les araignes ... » (p.40)

Entrant dans un soliloque violent et déshumanisant à la suite d'une altercation avec le chef de prison.

[...] Je flaire votre odeur de fauve [...] Le fauve vous attend...» (p.40)

La didascalie de la page 61 décrit Yocabeth comme chienne flaireuse

Plusieurs comparaisons sont redondantes et montrent cette animalité ou tour à tour les larrons sont des serpents, les gardes sont considérés comme des hiboux, les prêtres sont des porcs et des crocodiles Judas est vu par Barabbas comme un scorpion.

---

46 . Baudelaire cité par *Le Dictionnaire du théâtre P.Pavis.Ed.Sociales, Paris, 1980,P.41*

## CHAPITRE 2

---

---

L'émergence de cette animalité dans l'humain, ne représente pas toujours un signe de dégénérescence ou d'un mépris, c'est une façon probable de remettre l'homme à sa juste place ; en particulier quant à ses instincts et sa corporalité qui réfléchissent l'inadéquation à son désir.

C'est ce qui symbolise chez Bakhtine l'amplification de cette figure carnavalesque du grotesque

« Dans le grotesque il y'a fréquemment transformation de l'homme en animal et réciproquement. La bestialité de la nature humaine provoque une remise en question des idéaux traditionnelles de l'homme. » <sup>[47]</sup>

Barabbas conseille aux larrons

« [...] Rapprochez-vous des animaux mes frères des bêtes aux instincts absolus [...] » (p.45)<sup>1</sup>

Puis seul

« [...] Ils m'ont enlevé mes chaînes, mais pas mes crocs et ma bave [...] » (p.57)

L'association sémantique des termes se rapportant à l'animalité des protagonistes pervertit les dialogues et leur donnent une teneur résolument grotesque.

L'image du corps grotesque s'appuie aussi sur la peur cosmique. Cette peur de tout ce qui est incommensurablement grand et soulignée dans le corps des dialogues, en particulier celui du guetteur, tout au long du troisième acte et portant trait à la cérémonie du Calvaire

« Quelles rames de ténèbres accourent des horizons [...] la ville git prostrée au fond d'un gouffre [...] la montagne en plaie [...] L'humanité qui râle et qu'on exécute... » (p.94)

Ce gigantisme va se poursuivre avec un chapelet d'espaces grandioses qui se fondent dans un tourbillon d'images angoissantes

« Le ciel s'obscurcit, le soleil défaille... » (p.95)

C'est le chaos d'un monde qui vacille dans le néant

« La terre voguera facilement dans l'infini [...] l'orage gonfle [...] le soleil gronde. La lune se lève blafarde [...] la montagne s'empourpre [...] une mer démontée [...] c'est la montagne qui hurle... » (p.95)

---

47 . Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.323

## CHAPITRE 2

---

---

Paradoxalement à cette description de fin du monde. Le Pitre, le Barnum et Barabbas s'apprêtent à répéter une parodie de l'épisode du Christ et Barabbas dans l'acte II. Pour Bakhtine

« Cette peur cosmique et son exagération est anéantie par le rire »<sup>[48]</sup>

Entraînant ainsi un comique « Grinçant » qui paralyse ce mouvement perpétuel du renversement des perspectives dans le troisième acte provoquant une contradiction entre ce qu'on perçoit et ce qu'on imagine.

« La vision carnavalesque englobe la concrétisation et l'abstraction intellectuelle. »<sup>[49]</sup>

Ce rapprochement de l'image des personnages aux animaux renvoie au «réalisme sans illusion» de la perception carnavalesque du monde. Le grotesque va permettre l'engagement du corps dans les réalités non pas psychologiques mais pulsionnelles, revendicatives, exigeantes et cruelles. Il touche donc aux limites corporelles et mentales, privilégie l'irrespect des conventions et accroît la possibilité de liberté et de jeu. La difformité bestiale suppose la référence à une forme qui est pervertie et qui remet en question l'ordre hiérarchique. C'est l'aspect transgressif qui permet cette liberté des pulsions abordant tous les interdits.

---

48 . Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit., p.334*

49 *Ibid.* p.337

# CHAPITRE 3

---

LE METATHEATRE : INTERPRETATION  
ET  
APPLICATION DANS LA PIECE

### 1. Définitions

L'idée du métathéâtre a été utilisée pour la première fois par Lionel Abel

« Il y a une distinction fondamentale entre la tragédie qui pour but de montrer la réalité du monde en le reflétant, et le mélodrame qui dépeint le monde uniquement comme une projection poétique de la conscience humaine »<sup>50</sup>

Pour Abel, le métathéâtre considère le monde qu'à travers l'imagination des hommes. S'appuyant ainsi sur le « *théâtrum mundi* ».

Pour Richard Hornby

« Nous pouvons classer les procédés méta dramatiques en cinq catégories : Pièce dans la pièce, cérémonie dans la pièce, jeu de rôle dans le rôle, référence à la vie réelle ou l'autoréférentialité. »<sup>[50]</sup>

Enfin pour Ann Ubersfeld sa définition sur la théâtralité pourrait aisément se rapporter au métathéâtre

« La présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre »<sup>[51]</sup>

Signes qui rompent l'illusion et rappelle la « présence » du théâtre. Détectables au niveau du texte à savoir le discours métadramatique et repérable au niveau des signifiants relatifs au théâtre. Métathéâtre peut désigner aussi selon P.Pavis

« Une propriété fondamentale de toute communication théâtrale: c'est-à-dire à prendre la scène, et tout ce qui la constitue: le personnage, le décor, le texte comme objets métacritique c'est-à-dire affublés d'un signe démonstratif dénégatif. De même que le langage poétique où l'objet distancié se désigne comme procédé artistique. »<sup>[52]</sup>

Le théâtre est bien une métacommunication, c'est-à-dire une communication à un public, d'une communication entre personnages. On doit retrouver dans les deux communications

50 R.Hornby, *Dra/Ma Metadrama and Perception*. Pattern in Ibsen's , University press, 1986, p.68

51 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Éd. Sociales, 1982, p.56

52 P. Pavis, *Le Dictionnaire du théâtre*, Ed Sociales, Paris, 1980, p.247



---

---

externes et internes des conceptions communes. Le personnage est nécessairement fait dans la même matière communicative que celle que le dramaturge a en vue.

Nous baserons notre approche sur les procédés qui interviennent dans la pièce et qui sont des procédés allusifs aux métathéâtres selon les différentes définitions suscitées : Le théâtre dans le théâtre, le jeu de rôle dans le rôle, la prise de conscience momentanée dans le jeu à travers le discours métadramatique et les signes du théâtre constitueront les principaux points auxquels on s'y investira.

## 2- LES PROCEDES METATHEATRAUX

### 2.1 Le théâtre dans le théâtre:

Le procédé de la pièce dans la pièce force le protagoniste à prendre pleinement conscience de son drame. Ce procédé est redondant dans la pièce et se présente sous diverses formes comme nous le constaterons dans notre analyse.

Dans le troisième acte de la pièce le récit du calvaire, que rapporte le guetteur vient s'interférer et se greffer par intermittence sur le cours des événements qui se déroulent dans les bas-fonds de Jérusalem. Les personnages-public auxquels, est destiné ce discours représente le spectacle divin du Calvaire que le guetteur commente en regardant de l'autre côté de la scène et en se positionnant sur un mur. La réalité du Calvaire se joue sur une impasse fictive, que seul le guetteur voit.

Ce genre de procédé bien particulier du théâtre dans le théâtre, puisqu'il s'agit de récits et non pas de dialogues théâtraux, est souligné par le dramaturge ce procédé ressemble à bien des égards au messenger de la tragédie commentant l'épopée des dieux. Pour Manfred Schmeling :

« Le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie, de telle façon qu'il s'établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique. »<sup>[53]</sup>

Le public-personnages de la scène concrète constituée par tous les personnages de l'acte III reste obnubilé par la cérémonie du Calvaire qu'il suit dans toute son intégralité et qui va influencer d'ailleurs sur le cours des événements de la pièce.

---

53 Manfred Schmeling, *Metatheatre et Intertexte*, Paris, *Lettres modernes*, 1982, p.96

## CHAPITRE 3

Le dramaturge ne cesse de rappeler tout au long de l'acte III l'inscription de ce discours en y insérant les images de représentation. Le procédé théâtral est significatif car le lecteur se trouve ainsi impliqué au même degré que le public-personnages dans la tournure des événements qui vont s'accélérer. Pour Anne Ubersfeld cette technique de théâtralisation

« Est une constante qui prend des formes certes variées mais qui est dans tous les cas nécessaires pour rappeler la situation d'inondation en donnant une image sur scène. »<sup>[54]</sup>

La deuxième figure significative de ce procédé théâtral est celle de la page 111. Dans cette scène le pitre, Barabbas et le Barnum entament la répétition d'un spectacle qu'ils comptent présenter à la foule, qui affluerait après la cérémonie du Calvaire, en voici la teneur complète, car il résume le procédé

[ « Le pitre surgit vêtu d'une robe rouge et parodiquement couronné de branches mortes. Il s'adresse au Barnum et Barabbas. « Et voici le roi de juifs ! Suis-je bien? »

Le Barnum: « Quel succès ! [...] Mon pitre est tout décoratif. Je pourrai soutenir que mon pitre est le roi des juifs.

Barabbas: « Jusqu'ici ce n'est ni bien, ni malin, ni drôle.

Barnum: « Après voir prouvé que cet individu est dangereux, j'annonce au public qu'on va faire une collecte [...] mais comme je suis plein de pitié et que j'ai envie de ménager ce Nazaréen [...] je vais tenter d'apitoyer la foule [...] Attrape lunatique. Il gifle le pitre Le pitre : « Grâce ne me tuez pas. »

Barabbas: « mal joué, le Christ se taisait [...] » Il empoigne le pitre Tais-toi et encaisse [...] si tu cries je t'arrache les tripes »

Le Barnum : « N'abîme pas mon clown, écoute... pour finir. Le public choisit encore et c'est toi qu'il choisit. On fait une nouvelle collecte en ton honneur. »

Barabbas: « J'empoche la collecte et je m'en vais

[...] tu proclames donc que je suis immaculé par fait absous, le meilleur fils du monde » Barnum : « Bravo. Bravo ».

Barabbas: « A quoi je répondrai que c'est la vérité? » (p.111)

---

54 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II, Éd. Sociales, 1982, p.70*

## CHAPITRE 3

Nous remarquons que cette scène parodique intervient au moment où la narration du guetteur est ressentie comme trop canonique. Elle brise le discours pathétique qui enveloppait l'atmosphère pour en faire émerger un autre, celui là comique. On passe d'un hypertexte parodié, celui de la Bible, à un hypertexte parodiant avec l'introduction du guetteur et du duo barnum-pître. Cette pratique à une visée purement théâtrale, elle aboutit à un effet double :

D'une part la transgression, le dépassement formel. Plus qu'une dénonciation ; elle représente une évolution. D'autre part, c'est la mise à jour des mécanismes théâtraux de la mise en scène et du jeu de rôle qui sont exposés sur scène. Le théâtre dans le théâtre reste lié à la parodie donc à une forme qui par définition cherche la confrontation.

« Parodier, c'est se démarquer, tout en démarquant. » <sup>[55]</sup>

L'émergence de ce discours parodique sur celui qui jusqu'au deuxième acte prédominait et portait en filigranes les principales données des Ecritures de l'Evangile démontre la propre poétique du dramaturge et sa conscience centralisatrice.

Cette dynamique intertextuelle clairement soulignée et qui vient rompre le discours dominant illustre le procédé métathéâtral pertinent qui en résulte permettant ainsi une véritable distanciation qui est selon Pavis

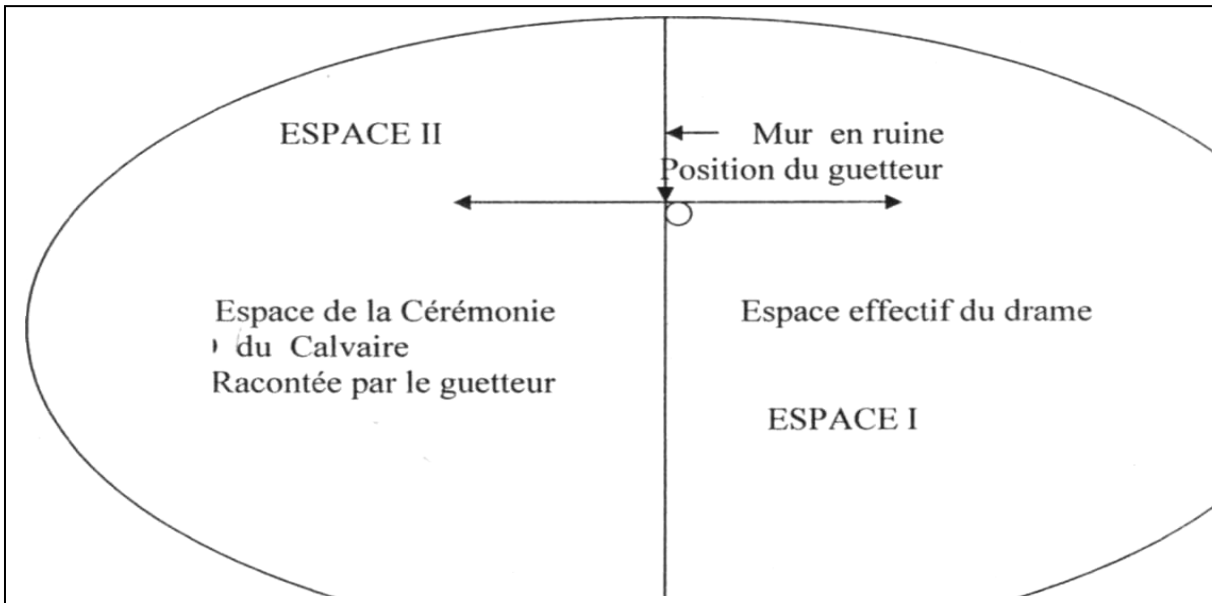
« Un procédé de mise à distance de la réalité représentée de façon à ce que l'objet représenté réapparaisse sous une perspective nouvelle. » <sup>[56]</sup>

---

55 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.67

56 P. Pavis, *Le Dictionnaire du théâtre*, Ed Sociales, Paris, 1980, p.125

### 2.2 Représentation de l'espace scénique du troisième acte de la pièce



### 2.3 Le jeu de rôle dans le rôle:

Le jeu dans le jeu est une troisième forme réfléchie cernée dans le corpus. C'est le simulacre organisé par Caïphe et Barabbas au dépend de la foule. Caïphe tel un metteur en scène avéré, prodigue à Barabbas les indications sur la conduite à tenir dans son repentir avant sa présentation devant la foule avec la Christ voici le dialogue

[« Comprends-tu ce qui se passe?

Du moins en moins

Essaie, la foule l'acclame, la foule t'aime

Mes juges m'en veulent du bien ?

Nous t'en voulons, garde confiance, laisse moi faire, mais je t'en conjure, gémis, pleurniches, plains toi. » ]

(p.80)

Caïphe en coulisse va suivre la présentation de Barabbas. Ce dernier après une mimique désespérée, élève ses chaînes vers la foule et se lamente:

## CHAPITRE 3

« Aye - Aye je suis un misérable » (p.80)

Venant à sa rescousse pour amplifier le simulacre Caïphe le prend dans ses bras.

« Quoi toi un misérable [...] s'il est un homme déchu, torturé par les approches de la mort. C'est Barabbas [...] que tu as voulu libérer [...] que tu as libéré » (p.84)

Barabbas simule un air abattu et tombe en pleurs. Le prêtre prend la foule à témoin

« O peuple, vois tu ces larmes de repentir Un bandit pleure-il ? » (p.85)

Puis il souffle à Barabbas de tomber à genoux pour que la foule compatisse à son sort.

Barabbas jouant la comédie demande le pardon du peuple

« Pardon, pardon. Je suis coupable. Merci peuple; » (p.88)

La foule est toute acquise à sa cause et scande son nom L'ironie dramatique qui émane de ce simulacre, nous incite à percevoir l'inversion de la dénégation\* qui s'impose : le résultat est paradoxal.

Le lecteur / spectateur voit comme une fabrication de l'illusion théâtrale ce que la foule voit comme vérité dans l'espace de la scène. Cette figuration en abyme de l'acte théâtral brise l'illusion mimétique c'est tout le mécanisme de la représentation théâtrale qui mis sur scène, va estomper la frontière entre le réel et l'illusion mimétique.

Caïphe et Barabbas parlent donc «théâtre dans le théâtre» en montrant sur scène la matérialité du fonctionnement de l'illusion théâtrale, l'illusion est cassée. On est obligé de voir en même temps que l'univers représenté, les techniques de fabrication de cet univers. Le théâtre va se désigner comme tel au lieu de se donner comme transparence permettant ainsi un effet de distanciation : procédé qui «montre qu'il montre» Pour R. Barthes

« Le tableau théâtral, est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral de social) mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire, il est à la fois impressif, significatif et réflexif» <sup>[57]</sup>

A l'inverse de la première figure significative, le simulacre va associer le lecteur / spectateur en l'impliquant dans son jeu au détriment d'une foule qui devient le public visé.

« Le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre. » <sup>[58]</sup>

---

57 R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éd. Seuil, 2002, p.333

## CHAPITRE 3

- La parole théâtralisante :

Dans l'entame du premier acte, des voix hululées appellent Barabbas par intermittence. Il s'engage un dialogue de sourd. Barabbas nous décline directement son identité :

« C'est moi, Barabbas... criez mon nom... » (p.35)

Il continue à nous présenter ses hauts faits d'armes

« Et mon nom que vous criez inlassablement, prétendez-vous me l'apprendre ? C'est moi Barabbas, redoutable condamné, capital, honni, ligoté... » (p.36)

Le second acte tire à sa fin, Barabbas est seul sur scène après le départ d'Hérode et les deux prêtres, il entame un soliloque où il brosse un tableau noir sur ses comportements antérieurs et sa soumission à l'autorité religieuse

« Eternel. Éternel [...] ils ont condamné un homme sans péchés, pour en absoudre un autre qui était couvert de péchés comme un crocodile d'écaillés. Et j'ai été le jouet de ces hommes. » (p.90)

Sur un ton incantatoire le discours de Barabbas reflète son état d'âme construit sur des figures rhétoriques: L'apostrophe rhétorique, par exemple, donne au discours une fonction émotive. L'interjection «O » appuie le ton incantatoire et vocatif. L'imprécation solennise et dramatise les propos, il prend à témoin l'éternel. Autre figure rhétorique, la dubitation faite d'interrogation, d'exclamation souligne les atermoiements et les égarements du héros pour atteindre le stade paroxystique de l'émotion. Comparaison métaphore, métonymie et oxymore qui vont aussi souligner la gravité du moment d'où émerge une poétique de la parole.

« Ils m'ont enlevé mes chaînes, mais pas mes crocs et mon bave [...] ô toi, « dont nous ne connaissons que la foudroyante colère [...] Ils ont paru rendre le bien mais pour rendre le bien ils rendaient le mal en même temps. » (p.90)

Selon Pavis, un soliloque signifie:

« [...] réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale ainsi [...] cette technique révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage. »<sup>[59]</sup>

58.Michel Corvin, Lire la comédie, Dunord , 1994,p.27

59..P. Pavis., Le Dictionnaire du Théâtre, op.cit., p316

---

---

Ann Ubersfeld approfondit ce concept

« [...] les soliloques sont naturellement et même doublement dialogiques parce qu'ils supposent du fait qu'ils sont au théâtre, un allocataire présent et muet... »<sup>[60]</sup>

Le soliloque, signe réflexif indique le théâtre en tant que tel.

Autre procédé, une voix de foule invisible qui décide du sort des prisonniers. (Page 76-89.)

Procédé significatif qui met délibérément en exergue l'empreinte du dramaturge.

### 2.4 -Le discours métadramatique

En se référant à la définition de Richard Hornby énoncée dans l'introduction de notre analyse à propos des procédés métadramatiques. L'autoréférentialité au théâtre est nombreuse dans la pièce. Elle s'exprime sous plusieurs formes. On peut la repérer sous forme de procédés allusifs aux genres théâtraux, sous forme de métaphore et de répliques comportant une terminologie propre au théâtre, constituant ainsi un discours métadramatique provoquant la distanciation des personnages. Nous étudierons ce langage sous ces divers angles. La poétique de ce discours renferme une rhétorique, 'ou figures, rimes, oxymore et intonations donnent un ton incantatoire aux énoncés.

#### 2.4.1 Référence aux genres théâtraux

Dans le corpus plusieurs répliques comportent des allusions à des genres précis du théâtre et fonctionnent comme métaphore à la situation vécue. Judas injuriant sa femme

« Tais-toi, les femmes sont trop bêtes pour comprendre un mot à cette tragédie. » (p.35)

L'apôtre Jean s'adresse à ses compagnons, il va se référer implicitement à la pièce qui se joue et prône une attitude critique envers eux.

« Il a suffi que commença le drame pour que votre foi se trouva ébranlée » (p.70)

Le prêtre donne à Barabbas toute une technique théâtrale tout en prônant une attitude critique sur le jeu de Barabbas

« Non, ne joue pas cette comédie là. Sois naturel, sois piteux, morne, à bout de force... (p.81)»

---

60 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, op.cit, p.21

## CHAPITRE 3

---

---

L'effet de distanciation produit par le jeu des personnages à travers ce discours métadramatique, désigne la métathéâtralité même de la situation

Pilate est furieux, à la suite de la libération de Barabbas sous la pression des prêtres.

« C'est un complot, une parodie... » (p.93)

Le recours aux genres théâtraux est redondant dans la pièce, ce qui laisse supposer que le dramaturge tend à rompre l'identification des personnages dans leur propre jeu, ce qui a pour effet une dénégarion interne.

### 2.4.2 Les Métaphores:

Elles son redondantes à tous les niveaux des discours. Cette poétique du discours référentiel au théâtre décrit la psychologie des personnages: Yochabeth fuyant Judas qui veut la tuer.

« Quel est ce masque horrible sur ta face ? » (p.66)

Barabbas se confie à Pierre:

« Je suis mêlé à un drame effrayant duquel je ne trouve pas le sens et où je joue contre mon goût un rôle déplaisant » (p.106)

Dans ce passage nous remarquons que le personnage impliqué dans la pièce penche pour la dénégarion et rejette implicitement l'illusion mimétique.

Autre figure métaphorique telle que l'allégorie qui décrit ironiquement la cérémonie du Calvaire dans le corps des dialogues La barnum narguant les apôtres en ironisant sur les miracles du Christ :

« Venez [...] j'y montre le tableau des faux miracles de votre mage... » (p.99)

Ou le guetteur commentant le calvaire

« [...] se déroule t-il un drame dans les nuées comme il s'en déroule un sur la terre ? » (p.96)

Barabbas révèle en filigrane son statut de personnage

« [...] j'ai été le jouet de ces hommes » (p.90)

Et affiche en même temps une attitude critique face à son comportement. Par contre Judas va renier ce statut qui lui est délégué.



## CHAPITRE 3

---

---

« [...] je ne suis pas Judas - Judas est un sale juif, c'est un autre qui me ressemble. C'est un apôtre ! »  
(p.101)

Ce jeu métadramatique souligne la dénégation qui s'empare des personnages de la pièce et devient collectif face à la réalité de la fable. Victime ainsi du fait de renonciation et de l'énoncé de la pièce.

Pierre effrayé : « Non, je ne suis pas Pierre Pierre, c'est un autre, un apôtre .... » (p.102)

Ou Barabbas seul jetant un regard sur ce qui s'est passé

« [...] Je suis leur dupe, pas un Barabbas » (p.106)

### 2.4.3 Références terminologiques au théâtre:

Nous repérons dans le corpus, particulièrement dans les échanges parlés, les signes qui disent clairement la présence du théâtre. Barabbas confie à Pierre son statut antérieur:

« Ils s'imaginent que je n'ai rien saisi de la farce cruelle dont j'ai été le compassé » (p.107)

Il y évocation du théâtre au sein même de sa production. Hérode faussement ingénu répond à Pilate:

« Tu as dû voir certainement d'autres fous à Rome dans les théâtres, les banquets, les cirques. » (p.73)

Ou le Pitre invitait Barabbas à jouer avec lui.

« J'ai conçu une scène étonnante qui fera accourir les masses. » (p.109)

Il s'avère que le texte que nous parcourons contient une terminologie dense sur le théâtre projetant ce dernier comme idée dans la réception de la pièce. Barabbas au Barnum

« Je continue le jeu pour mon compte, le succès nous est acquis. » (p.112)

Ou Barabbas à Pilate :

« Je jouerai grandiosement [...] le plus philosophique des spectacles [...] et le public viendra voir tes mimétiques comateuses » (p.113)

Le jeu avec les codes théâtraux désigne le jeu entretenu de façon générale avec l'horizon d'attente des lecteurs / spectateurs. Cette présence persistante du théâtre comme référence à la construction du discours est, a priori particulièrement redondante. Ce discours métadramatique dégage l'impression d'une poétique où le théâtral prend le pas sur le dramatique.

Selon Pavis, d'après l'étude que consacra I. Goldenwoom à Shakespeare (1971)

« [...] on peut analyser toute pièce selon l'attitude de son auteur envers le langage et envers sa propre production. Cette attitude ne manque pas de transparaître dans la pièce et parfois l'auteur est tellement conscient de cette problématique qu'il la thématise jusqu'en à faire un de ses thèmes principaux de ses textes. Et à structurer sa pièce en fonction de cette tension métacritique et métathéâtrale. »<sup>[61]</sup>

D'autres signes réflexifs concrets qui indiquent le théâtre en tant que tel sont abondants.

### 3- Les signes concrets de la dramaturgie

En nous appuyant sur des exemples, nous allons montrer l'interdépendance, la redondance et la superposition des signes au théâtre. La pièce présuppose l'utilisation d'une grande variété de codes ; la musique, la danse, les chants, la mime, le théâtre d'ombre et de marionnettes. Pour Roland Barthes le théâtre est : « Une polyphonie informationnelle »<sup>[62]</sup>

#### 3.1 Les masques et le travestissement

Plusieurs personnages portent le masque particulièrement les apôtres

« Le premier apôtre masqué glisse sur scène » (p.96)

<sup>61</sup>Etude de I. Goldenwoom(1971) cité par P.Pavis, Dictionnaire du théâtre, op.cit., p.246

<sup>62</sup>R. Barthes, *Essais Critiques*, Ed. Seuil, 1964, p.27

---

---

Les didascalies de la page 100 et 119 montrent les apôtres masqués. Ils le portent tout au long du troisième acte, le masque déréalise son personnage. Pour R.Barthes : « Le masque sert une métaphysique des essences psychologiques, il ne cache pas il affiche. <sup>[63]</sup>

Au contraire la vraie nature des apôtres qui sont inscrits dans un drame collectif auquel, ils ne peuvent s'y soustraire.

Le masque distancie leur caractère et les soumet à une dénégation, ces signes sont le théâtre moins le texte. Ils soulignent la théâtralisation du texte. Pour Barthes :

« C'est une épaisseur des signes et des sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit » <sup>[64]</sup>

Au sens d'Antonin Artaud : « La théâtralité s'oppose au théâtre de texte, elle désigne sa présence. » <sup>[65]</sup>

Le travestissement apparaît sous deux formes dans la pièce:

### 3.1.1 Travestissement textuel:

Les prières liturgiques du culte de l'église sont reprises par les larrons mais parodiées dans leurs Structures :

« Meilleurs que la source jaillie dans le désert

Meilleur que la rosée matinale

Meilleurs que la pluie sur terre. » (p.45)

Les rapports textuels qui en résultent de ces travestissements traduisent un regain de théâtralité et une rupture de l'illusion par l'insistance dans le jeu des larrons.

Cette dynamique intertextuelle suscite le rire grotesque et accentue la situation dramatique des protagonistes créant un dialogisme révélateur entre ce qui est chanté et ce qui est vécu par les larrons.

Barabbas détruit la baraque du Barnum, dans un excès de colère et récite des formes d'imprécations travesties à la situation.

« Puisque les plus sombres présages présent.

---

<sup>63</sup>R. Barthes, *Ecrits sur le théâtre, op.cit., p.324*

<sup>64</sup>Ibid., p.325

<sup>65</sup>A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Éd. Gallimard, 1961p.51

## CHAPITRE 3

---

---

Puisque la lumière des cieux s'éteint.

Puisque il est prédit que les derniers fléaux viendront s'abattre sur la ville.

Puisque le temps est venu que le juste meure en croix, que l'assassin est libre. » (p.113)

Cette dubitation de parole crée un rythme et une cadence qui va souligner le jeu du personnage dans le contraste de la situation qu'il vit. Discours emphatique qui touche un antagonisme: celui d'une parole sacrée et un jeu de cruauté.

### 3.1.2 Le travestissement corporel:

L'identité corporelle passe par le vêtement dans le théâtre. Hérode dit à Pilate à propos de Jésus

« [...] Sinon l'habiller de la robe des fous, c'est dans ce costume que je te l'ai envoyé » (p.07)

Le christ est hideusement couronné d'épines, le roseau entre ses mains ligotées à la page. 102. Le dramaturge décrit Hérode comme fardé et plein de bijoux à la page 73. Le Pitre surgit vêtu d'une robe rouge et parodiquement couronnée de branches mortes à la page 110

Ces costumes vont donner un air carnavalesque aux protagonistes. Ils soulignent le spectacle du théâtre dans ses formes esthétiques

« Le théâtre se sert de tous langages [...] pour produire sa manifestation. »<sup>[66]</sup>

### 3.1.3 Les éclairages, le bruitage et les didascalies.

L'éclairage : est l'un des éléments décisifs de l'espace théâtral. Présent dans les moments paroxystiques de l'action dramatique, il souligne de par sa palette de couleur, surtout dans l'acte III, la gravité de la situation et l'amplifie. La variété de cette lumière présente dans la scène est un «texte» en relation avec les autres éléments visuels concrets de la scène .La pièce devient optique. Cette extra-texte est un phénomène d'incantation où la mixture des

---

66A. Artaud, Le théâtre et son double, Éd. Gallimard, 1961p.17

## CHAPITRE 3

sons participe à l'action dramatique et signifie le chamboulement provoqué par l'expiration du supplicié dans le troisième acte.

Le clair-obscur prédomine au premier acte pour souligner le ténébreux et la froideur des lieux d'incarcération de Barabbas.

Au deuxième acte l'éclairage est faible, c'est celui de la limite de visibilité: éclairage par des feux de lanternes. Au troisième acte, le jeu de lumière va souligner l'action dramatique: lanterne rouge de la baraque, des éclairs blafards et faibles des torches.

L'acoustique : elle baigne la pièce dans une atmosphère lugubre; orage, trompettes, clameurs et tocsin accompagnent l'éclairage. Le lieu devient lieu fantastique pour sceller le sortilège dans lequel seront enveloppés les personnages Pour R. Barthes:

« C'est de cette sorte de perception œcuménique des artifices : tons, substance, lumière qui vont submerger le texte sous la plénitude de son langage extérieur. »<sup>[67]</sup>

Langage concret destiné aux sens et indépendant de la parole. Les suggestions de la lumière, sa force, son influence se stabilisent à cette constante de sonorisation Recherchée pour construire des images de mystère et de chaos qui hantent.

-Les didascalies: Elles dénotent la propre intervention du dramaturge dans la mise en scène. « La méta textualité» qui en résulte porte l'empreinte de ce dernier. Dans la didascalie de la page 86 l'attitude du Christ envers le drame qui se déroule est commentée : « [...] pitoyable et inhumaine figure de cauchemar ... » (p.86)

Les didascalies de la page 93 vont expliciter la finalité des artifices utilisés.

« ...On entendait sans cesse et avec d'aggravants silences une rumeur de foule [...] des trompettes et des instruments de percussion qui doivent souligner l'action dramatique » (p.93)

Michel Isacharoff pense que :

« Les didascalies ont aussi une autre fonction celle d'un métatexte [...] elles sont dans une certaine mesure l'équivalent théâtral de la fonction métanarrative du discours romanesque. »<sup>[68]</sup>

67 R. Barthes, *Essais Critiques*, Ed. Seuil, 1964, p.42

68 Michel Isacharoff. *Le spectacle du discours*, Corti, 1985, p.29

Les nombreuses didascalies vont donner toute la mesure de l'atmosphère qui règne. Au troisième acte, elles sont récurrentes et se succèdent à un rythme rapide créant un spectacle en transe qui débouchera sur une intensité paroxystique.

C'est le spectacle du théâtre dans toute sa splendeur métathéâtrale. Une poétique de l'espace qui nous plonge dans le doute. La souveraineté du théâtre c'est précisément de pouvoir présenter l'irreprésentable.

### 3.1.4 Le personnage et l'objet métaphore

Deux personnages métaphores signifient clairement la présence du théâtre.

-Le pitre et le Barnum: Figures poétiques du carnaval leur apparition sur scène constitue le spectacle dans le spectacle. Dès l'entame du troisième acte, le pitre va donner une autre tournure à la pièce qui portait jusqu'ici l'empreinte du pathétique.

Personnage excentrique, le clown va influencer sur le cours événementiel de la pièce pour la faire basculer dans le parodique. L'intrusion de ce personnage carnavalesque crée une atmosphère de foire qui distancie le ton des deux actes précédents. Il désigne le théâtre et le montre du doigt. « Il bâtit la scène avec la direction du regard »<sup>[69]</sup>

Son archétype appartient à la vie de la cité (le marché, les tréteaux) le rire, le modèle de l'envers, l'ambivalence et la transgression sont ces principaux attributs.

Porteur d'une déformation signifiante tout au long du troisième acte, forme connue et acceptée comme norme. Le clown va contrebalancer l'atmosphère incantatoire. Notre réception vacille entre le pathétique et le comique.

Le barnum- bonimenteur reproduit la scène de foire qui vient se superposer sur celle créée par le guetteur. Le tragi-comique qui en découle nous paralyse par l'expression de son humour noir. Le grotesque de ce mouvement renversant des perspectives provoque la contradiction et instaure l'image réfléchie du théâtre dans sa théâtralisation.

L'ironie du bonimenteur sur le calvaire.

---

69 A. Artaud, Bilboquet. Gallimard, œuvres complètes, p.82

## CHAPITRE 3

---

---

« Néant, c'est la faillite. Le public est sur la montagne. Le spectacle est dans les airs. Que viendrait-on faire dans ma baraque quand il y'a des exécutions capitales? C'est qu'il faut des sensations fortes. » (p.98)

En s'adressant aux apôtres, il les invite à venir voir son spectacle parodiant

« Venez dans ma baraque chrétiens ! J'y montre le tableau des faux miracles de votre mage. Et pour un denier, je fais des tours subtiles, aussi bien que lui » (p.99)

Le duo emballe la scène. Ils tournent en dérision l'apitoiement des apôtres à leur sort et affichent leur fausse dévotion. Le duo met en sourdine le discours du guetteur et conduit le héros central à sa propre perte. Le caractère carnavalesque de leur jeu est parfaitement évident c'est même une espèce de «carnaval dans le carnaval». Le contraste de leur comportement face à celui des autres personnages dévolue au jeu une nouvelle tournure.

Les nouveaux traits de spectacle proviennent peut être du lien qui unit ces formes de jeu au temps qui en devient le véritable héros, il effectue le détronement de l'ancien; celui du premier et du deuxième acte et le couronnement du nouveau.

-Le guetteur : c'est un signe scénique qui évolue dans son propre espace de jeu qui est un mur en ruine. Le théâtre lui fixe le regard et lui offre cette parole qui n'appartiendrait plus à la performance, celle de la création d'une atmosphère empoignante, un pathos et son monde moral.

L'hypotypose qui donne à notre imagination des images et tableaux qu'on ne peut montrer matériellement sur scène est le rôle de ce personnage métaphore. Le guetteur va profiter de l'existence de ces divisions scéniques où cohabitent le spectacle fictif du calvaire et le spectacle parodique. Deux espaces de jeu, et en occurrence deux espaces du récit. En effet, il n'y a que le théâtre qui puisse offrir cette opportunité celle d'un espace à deux univers à la fois autonomes mais coexistant dans un espace unique. Le guetteur personnage métaphore s'auto présente de fait.

Il commente un récit théâtralisé du réel du Calvaire. Sa parole estompe les frontières entre l'œuvre et la vie. Élément démonstratif et en même temps dé négatif. La teneur de son discours porte sur les événements du Golgotha.

## CHAPITRE 3

A partir des commentaires qu'ils rapportent, il plonge le vécu des personnages sur scène dans l'incertain, son rôle reste attaché à la production d'un rituel celui du pathos. Ce récit métadramatique alimente l'atmosphère suffocante qui plane sur les bas-fonds de Jérusalem poussant à l'extrême l'angoisse.

Sa construction phrastique et sa typologie élaborée celle de l'injonction et des fortes intonations anticipent sur l'issue de la fable. Elles représentent le rituel théâtral du pathos.

« Un corps y est cloué au fond du ciel. Est-ce un homme ? Ce corps plane [...] ô toi femme en pleure voix tu cette croix dressée ! Et cette foule Qui en assaille les flancs comme une mer démontée. C'est la montagne qui brûle. » (p.95)

L'apostrophe, figure rhétorique qui crée aussi un effet inattendu dans le discours, une ressource amplificatrice qui dramatise le discours du guetteur

« Qu'espérer encore des moments semblables ? Ô ville spasmodique ! Montagne de plomb ! Terre volcanique ! [...] sinon ta mort ô crucifié » (p.100)

Le récit couvre l'irreprésentable de la pièce, celui de la cérémonie du Calvaire.

« Les ombres de la croix gisent sur les compagnes, sur les mers, sur la vastitude [...] Et Le monde étouffe. Et les ténèbres grincent. Et la montagne devient livide. Et les caves des enfers fermentent. » (p.99)

Par le biais de la charge énergétique et sémantique du mot, le guetteur apporte à l'illusion une force émotionnelle indéniable

« Expire, homme ou dieu ! Dieu fait homme ou homme devenu dieu. Nul événement royal ne fut si grandiose ; ô crucifié pantelant dans le temps avec les plaies torrentielles » (p.119)

Ce récit dramatique devient un élément puissant du métathéâtre. L'histoire qu'il interprète crée une nouvelle esthétique, celle d'une parole poétique, d'une image théâtrale propre où son récit qui se construit et qui se déconstruit dans son énonciation. La parole du guetteur est spectaculaire et reflète le tragique.



## CHAPITRE 3

Le guetteur crée un jeu de rôle dans son rôle, sa parole génère un monde que la théâtralité\* des mots réveille sur scène. Son récit devient le théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire un récit métadramatique.

Le personnage métaphore n'est pas un rôle à part entière. Il n'a pas de nom, ni sa propre histoire, il est près de l'impersonnalité. La perte de nom le désigne symbole. Celui du théâtre, son rôle se termine, dès l'expiration du Christ, rhétoricien, il médite sur le sort du monde.

« Le monde ne périt pas, mais il est méconnaissable Le monde cesse et recommence d'être. » (p.125)

C'est le signifié le plus pertinent de la présence du théâtre qui rappelle sans détours le récit des messagers de la tragédie, dont il fait aussi une forte allusion de par sa stature prédominante dans l'acte III de la pièce.

### **-L'objet métaphore**

Le dramaturge passe d'une esthétique du texte à une poétique de la scène. Plusieurs artifices sont utilisés : spectre, ombre fugitives, le silence et le corps vont porter leur contribution à l'incertitude, dans le troisième acte. Ces signifiants vont anticiper la mort du héros central, dès l'entame de l'acte III. Ensemble de signes qui disent clairement la langue de la scène, c'est-à-dire le support du texte scénique.

- Les tréteaux de foire et porte voix: symboles forts qui représentent le spectacle et le théâtre. Objets-décors, objets-métaphore du théâtre d'où dérivent l'ambiance de foire qui y règne ; c'est le signe du spectacle dans le théâtre, c'est le théâtre qui se montre.

-Le spectre : symbolise l'imaginaire de la mort, Jésus est jeté en prison à l'insu de Barabbas et des larrons

« On ne tue pas les spectres, il bouge [...] je veux lutter qu'avec des hommes pas avec des spectres... » (p.49)

L'apparition de Jésus au début de la pièce va créer une atmosphère de suspicion. Le mystère physique et dramatique du personnage suscite la curiosité des protagonistes. Barabbas aux larrons :

« Il a la forme d'un homme, l'agonie d'un homme mais quelle est cette lumière qui l'entourne. Quelle est cette aurore dans nos ténèbres mortelles ? » (p.56)

## CHAPITRE 3

---

---

L'artifice peut prêter à l'intention du dramaturge de spiritualiser le personnage dès l'entame de la pièce. « Une lumière irréelle rayonne autour de Jésus. » (p.56)

Les ombres: la présence persistante des ombres travesties en manteaux noirs et tête de loups ; projette la pièce dans un monde d'angoisse et théâtralise la hantise. L'ombre s'oppose à la lumière, c'est l'image du fugitif, de l'irréel, du changeant, seconde nature des êtres, les ombres pourchassent Barabbas dans l'acte III. Celui-ci désigne une ombre vêtue d'un manteau noir, qui glisse au fond de la scène.

« On me suit pas à pas, on m'écoute, on ne lâche pas impunément un artiste de mon rang. » (p.107)

« L'ombre demeure à proximité de la tombe et reste liée à la mort. » (p.107)

A peine Hérode est-il sorti que des hommes à manteaux noirs évoluent et rampent. En les voyants Barabbas s'écrie:

« Approchez ombres, je ne vous crains pas ! [...] qui vous ordonne ? [...] ne cachez vous pas des robes de prêtres sous vos manteaux? » (p.119)

La présence de ces ombres amplifie la tension dramatique crescendo ; ils ne vont disparaître qu'après l'assassinat de Barabbas par le pitre. Scellant ainsi leur présence sur scène.

Le silence et le corps: Personnage de la passion et de toutes les passions des autres protagonistes, le Christ victime expiatoire, enjeu de toute la pièce. C'est le personnage muet jugé à travers les autres protagonistes et les didascalies selon le point de vue de l'auteur.

« [...] Il avance en chancelant. Arrivé contre les marches, il tombe à genoux. Puis dans une attitude prière, il s'immobilise et ne bougera désormais plus. Statue de douleur. » (p.56)

Le Christ n'existe que par son corps, son silence et ses gestes brefs ; qualificatifs qui lui sont assignés dans la pièce. Selon Pavis

« Le corps n'est qu'un relais et un support de la création théâtrale, il est totalement asservi à un sens psychologique, intellectuel ou moral » (p.94)

## CHAPITRE 3

---

---

Le mutisme du Christ tout au long de la pièce représente peut être la fermeture de la révélation. L'absence de parole chez le Christ est un écho producteur de sens mythique

Personnage harassé, abattu et supplicié, son silence est celui de la parole refoulée. Marionnette manipulée par l'autorité religieuse et politique de la pièce.

« [...] Le soldat entraîne le Christ qui n'a cessé de demeurer absent comme s'il était en dehors du drame... » (p.83)

Le Christ revêt dans la pièce, comme la marionnette, une valeur sacrée et un sens mystique.

Pour Nietzsche :

« Le mythe n'a aucune forme d'objectivation adéquate dans la parole. La structure de ses éléments et leurs expressions révèlent une sagesse plus profonde que celle que peut exprimer le poète avec des mots. »<sup>70</sup>

Les signes sémiologiques de la pièce que nous avons interprétés montrent signification et sens dans le tissu du drame. Une forte émotion s'illustre à travers les effets produits par le jeu des personnages. Ces objets –métaphores vont donner à la pièce une dimension sémiotique dont les artefacts représenteront une force mobilisatrice qui enchaîne un foisonnement de sensations

---

70 Friedrich. Nietzsche, *Naissance de la tragédie* Éd. Folio essai, 1997, p35

# CONCLUSION

## CONCLUSION

---

---

En conclusion, nous pensons qu'en proposant dans cette pièce, à travers le portrait et l'évolution du brigand Barabbas, une nouvelle vision de la Passion, l'auteur a élaboré un théâtre expressionniste où se mêlent l'horrible et le bouffon. Un théâtre où l'action, qui est brève, se situe dans la nuit et baignant dans une humeur ténébreuse. Un théâtre dont le langage est violent, lyrique et en même temps trivial. La mort y est toujours présente et où le sujet est souvent médiéval et mystique.

De cette violence, l'humour dévastateur et grinçant des surréalistes, humour dont Ghelderode participe à plein, n'est sans doute que la forme la plus exaspérée et la plus percutante. Commencé dans la dérision des choses, des êtres et des institutions, le rire ghelderodien se retourne contre lui-même et rit de sa propre douleur. Là encore le constat d'absurdité totale, d'impuissance et d'obsession qu'il constitue annonce les formes les plus cruelles de l'humour noir où revient sans cesse buter la sensibilité contemporaine.

En effet, pour construire son « mystère » pseudo médiéval, Michel de Ghelderode, bien qu'il ait perdu la foi au dogme, mais demeure attaché aux liturgies et rituels (ex les scènes relatant le supplice de Jésus), va demander ses principaux éléments aux évangiles chrétiens. Barabbas qu'il a choisi, en remontant aux sources, à l'héritage européen classique pour y trouver les réponses aux questions des années vingt, trente, est finalement cet être humain, ce « bandit » terrifiant, horrible, cruel et vraiment méchant, qui après avoir commis pleins de crimes, et qui n'est pas désespéré ni triste dans l'attente de sa mort tout en nourrissant la haine contre tous, est, paradoxalement - coté absurde de la vie oblige -, à la fin de la pièce, une personne plus sympathique, agissant selon la raison et détestant l'injustice !

Le premier élément à observer cette règle, le seul à vrai dire qui au départ dépende strictement de l'auteur, c'est la langue dans laquelle s'expriment les personnages. Elle est résolument artificielle, artificieuse chez Ghelderode. Outre les cris, les rires, les hurlements, les grognements qui constituent la plupart du temps autant de procédés de transformation et de déréalisation du langage, le texte abonde de mots rares et vieillissés, de tours inusités et surprenants, d'inversions, de répétitions, de rythmes poétiques et musicaux qui arrivent toujours à point nommé pour survolter la scène et maintenir l'illusion du spectateur à un niveau délibérément hors du commun.

## CONCLUSION

---

---

Le théâtre de Ghelderode, phénomène théâtral unique - car s'agissant d'une poétique, figurative, allégorique, libre et ouvert, avec des éléments de fantaisie et de mysticisme - qui surprend par la modernité des idées et des appels à des scènes sensuelles par la magie intérieure du drame, devient un miroir métathéâtral dans lequel le spectateur peut regarder ses angoisses, ses attentes, des images tragiques transfusées en images grotesques créant un carnavalesque - quoique bouleversant - d'une esthétique théâtrale sublime.

Tout au long de cette pièce, nous avons constaté ce parallélisme explicite des deux spectacles qui se déroulent : Celui du calvaire rapporté par le guetteur et celui du spectacle montré par le Barnum sur scène sont significatifs. Le guetteur et le Barnum représentent deux bonimenteurs de spectacle. L'un pathétique, l'autre comique. Ils se confrontent pour constituer un théâtre qui se montre par lui-même dépassant la tradition classique.

Le guetteur représenterait le théâtre et son origine sacrée. Celui du Barnum, le spectacle de foire, qui est le produit du carnavalesque.

Deux visions opposées du monde s'affrontent à travers deux ordres. L'un sacré dont les personnages bibliques sont frappés de dénégation. Lâcheté, trahison, fatalisme et reniement sont leurs propres attributs. Leur chef Jésus est une marionnette résignée à son sort, qui subit les pires atrocités sans broncher. Un univers où Dieu est omniprésent mais aussi omnipotent.

Le métathéâtre illustre ce jeu dans le jeu de ces personnages bibliques affublés de tous les qualificatifs.

Il émerge sur le propre de l'histoire qu'il dépasse. « Le métathéâtre a une fonction herméneutique immanente qui consiste à signaler ce qui appartient à une tradition dépassée. Il constitue une littérature de confrontation...»<sup>[71]</sup>

L'autre ordre est profane. Le bien est voulu mais le mal est permanent. Celui d'un monde d'injustice où les personnages sont soumis à leur sort. Ils aspirent à l'avènement d'un monde inversé, celui de l'anarchie et du désordre où le meurtre devient loi et le gueux devient roi.

---

71. Lionel Abel. Métathéâtre. A New View of Dramatic form, op.cit.,p.90

## CONCLUSION

---

---

Ces deux univers s'affrontent, s'opposent et se confrontent sur scène.

« C'est par le théâtre que des force irrationnelles éclatent en images incroyables, qui donnent droit de cite et d'existence à des actes hostiles par nature à la vie de société [...] Tentation de chaos dans le mouvement du cosmos. Le mouvement de la vie est à la fois création et destruction.»<sup>[72]</sup>

La parodie et le masque en sont les points de convergence. La parodie appartient à l'ordre du sacré. Les sentiments des apôtres et des prêtres sont travestis. Ils simulent. Elle appartient aussi au profane qui tourne en dérision ces comportements et les découronne. Dans la pièce les apôtres sont souvent masqués, ils renient leur monde et affichent un autre celui du carnavalesque. La parodie est aussi un cadre métathéâtral , elle fonctionne comme un métalangage à l'intérieur de l'œuvre, puisque elle se conforme à la destruction de l'ancien texte pour en constituer une nouvelle construction .

Si le métathéâtre touche une poétique de la pièce, le carnavalesque vise plutôt une esthétique.

L'expiration du Christ est vécue comme un rite sacrificiel, mode d'expression propre au carnaval, mais aussi comme une catharsis\* entraînant la purgation des personnages dans l'acte III. Le carnavalesque qui engendrerait ainsi le métathéâtre. Le réel du calvaire va se fondre sur celui du carnavalesque.

Le clown, personnage réel, mais provisoire concilie les deux mondes. Il se situe à la frontière de la vie et de l'art, à l'intersection de deux espaces: du vécu et du jeu théâtral. Il assassine Barabbas, personnage fictif de la pièce perpétuant ainsi la victoire de la vie sur la mort.

En mourant Barabbas se tourne vers le Calvaire et s'adresse à Jésus: « [...] Immolé le même jour [...] et si je pouvais te donner la main [...] Jésus ... mon frère...» Cela symboliserait peut être le retour du théâtre à ses origines mythiques et sacrées.

---

72. A. Artaud, Le théâtre et son double, .op.cit., p.80

## CONCLUSION

---

---

En procédant à cette méthode méthatéatrale et carnavalesque, l'auteur, tout en revenant à la religion pour identifier la justice, les mœurs et la pureté lorsque sa société et ses semblables sont méprisables et injustes, met en dérision l'humanité qui, selon sa vision noire et macabre, n'a désormais plus de valeurs.

« Depuis l'âge de seize ans, où la maladie le conduisit aux portes de la mort,(...) Michel de Ghelderode eut la camarade pour compagne »<sup>73</sup>

L'épithète qu'il aurait voulu voir figurer sur sa tombe et qu'il confia à un ami, mais qui par prudence, jamais n'y fut inscrite, nous révèle on ne peut plus clairement cette vision noire

*« Ci-git, cet auteur à l'existence dramatique*

*Michel de Ghelderode*

*Seul de son espèce et dernier de son nom*

*N'imitiez pas son exemple et abstenez-vous*

*de penser à lui dans vos prières*

*Du fond de l'infini*

*il vous emmerde infiniment »*

A la lumière de ce genre théâtral ghelderodien, qui tenta de se reconnecter à la mesure du passé pour évaluer le présent et sa culture, un présent tumultueux caractérisé par la tragédie de la guerre mondiale, et qui donna, en précurseur, naissance au théâtre de l'absurde, il est difficile d'imaginer son influence sur l'évolution des metteurs en scène et le public voire le monde du théâtre si, ces incontournables « acteurs » du bain théâtral, l'avaient connu en temps utile, dans les années vingt et trente ...

---

<sup>73</sup> 282 Hervé Cnudde, « Rêver la mort avec Michel de Ghelderode », *La Revue Nouvelle*, n°12, Décembre 2006, p.56



# **BIBLIOGRAPHIE**

**ABEL** « Métathéâtre. A New View of Dramatic form. » Hill and Wang, New York, 1963

**ARISTOTE.** « *La Poétique.* » trad. et notes de R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris: Seuil, 1980

**ARTAUD,** Antonin.

- 1961. « Le théâtre et son double », Ed. Gallimard, Paris.

- 1976. « Bilboquet, œuvres complètes », Éd. Gallimard, Paris.

**BAKHTINE,** Mikhaïl,

- 1970. « La poétique de Dostoïevski », Éd. Seuil.

- 1982. « L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance », Ed. Gallimard Paris.

- 1987. « Esthétique et Théorie du Roman », Éd. Gallimard

**BARTHES,** Roland.

- 1964. « Essais Critiques », Éd. Seuil.

- 2002. « Ecrits sur le théâtre », Paris, Éd. Seuil

-1970 «S/Z » Paris, Éd. Seuil

**BATAILLE,** George. « Le masque » in œuvres complètes, Éd. Gallimard, 1970

**CAILLOIS,** Roger. « L'homme et le sacré », Paris , Gallimard, 1963.

**CARADEC,** François. « La farce et le Sacré », Paris, Casterman, 1977

**CHAPERON,** Daniel *l'œuvre dramatique méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, 2004

**CORVIN,** Michel. « Lire la comédie », Dunord , 1994.

**GREIMAS,** A.J. « *Sémantique structurale* », Larousse, Paris, 1966

**DUPONT,** René Roc et Jean LALLOT, « Aristote la Poétique », Seuil, 1992

**HAMON,** Philippe

## BIBLIOGRAPHIE

-1972 « Pour une approche sémiologique du personnage » P U F «Écriture», Paris

- 1977 « *Poétique du récit* », ») P U F «Écriture», Paris

**HELBO**, André « Théâtre: Modes d'approche » Brussels: Editions Labor, 1987

**HORNBY**, Richard. «Drama Metadrama and Perception Pattern in Ibsen's» ,University press, 1986

**ISACHAROFF** Michel. « 1e spectacle du discours », Corti, 1985.

**JOUVE** Vincent, « *L'effet-personnage dans le roman* », P.U.F. écriture, 1998

**KRISTEVA**, Julia. « Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse », Paris, Seuil, 1969

**LAVOCAT** Françoise, **MURCIA** Claude, **SALADO** Régis : « *La Fabrique du personnage* » Paris, champion, 2007

**NIETZSCHE**, Friedrich. « Naissance de la tragédie »Éd. Folio Essai. **PAVIS**, Patrick. 1977

**PAVIS** Patrice « Le Dictionnaire du théâtre », Éd. Sociales, Paris. 1980

**SANGSUE**, D « *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur » coll. Contours littéraires , 1994,

**SCHMELING**, Manfred. « .Métathéâtre et Intertexte », Paris, Lettres modernes, 1982

**TOMACHEVSKI** Boris, « Thématique », 1925, dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965

**UBERSFELD**, Anne.

- 1982. « Lire le théâtre II, » Éd. Sociales,1982

- 1985. « Les termes clés de l'analyse du théâtre » Ed : Le Seuil.

-1996.. « Lire le théâtre I. » Belin, Paris, 1996

**VINAVER**, M. « *Ecritures dramatiques.* » Arles: Actes Sud. 1993

### Sitographie

[[http://www.danielarointafrumusani.ro/discours\\_scientifique.html](http://www.danielarointafrumusani.ro/discours_scientifique.html)] (consulté le 24 juin 2011 à 10h)

## Résumé

En optant pour Michel De Ghelderode, dont l'aura mondiale dans l'écriture dramaturgique est incontestable, nous pensons vouloir rendre hommage à l'un des plus grands dramaturges belges du XX<sup>ème</sup> siècle qui marqua, de par ses multiples œuvres, son époque. Sa riche production tient à l'originalité de sa dramaturgie qui le distingue de tous les types de théâtre connus en France à cette époque. L'objectif de notre travail est de montrer ce choix d'une approche pragmatique qui découle d'une constatation. Une reconfiguration en profondeur de la composition dramatique c'est-à-dire la mixité des registres ; production d'effets de représentation, commentaires métatextuels et métadramatiques, autoréférentialité et distance ironique, sont remarqués lors des différentes lectures de notre corpus. Au cours de nos lectures plusieurs questionnements se sont imposés de facto à notre problématique.

D'abord le rapport entre le métathéâtre et le carnavalesque omniprésents dans le tissu de l'œuvre et qui nous amène à se demander : Comment sont représentées les formes carnavalesques et métathéâtrales dans l'œuvre ? Comment elles convergent ? Et même comment l'une peut engendrer l'autre ? L'hypothèse générale que nous nous sommes posées est que le métathéâtre et le carnavalesque forment l'esthétique de la pièce à travers plusieurs procédés théâtraux, métathéâtraux et sous une forte omniprésence de l'élément carnavalesque.

Trois chapitres composent notre travail afin de tenter de répondre à nos questionnements et en validant de facto notre hypothèse générale. Le premier chapitre est consacré à une étude analytique de la pièce : d'abord un résumé, nous détaillons les principaux moments-clés de la pièce. La structure dramatique, les personnages, les relations qui les animent et un schéma actanciel constitueront un support indispensable à l'entame de la suite de notre travail.

Le thème du carnavalesque et celui du métathéâtre structurent les deux chapitres qui suivront. Les formes carnavalesques et rituelles les plus pertinentes qui sont transposées dans la structure de l'œuvre théâtrale, constituent le second chapitre. Les différents procédés allusifs aux métathéâtres sont analysés et répertoriés dans le troisième chapitre.

Mots clés : métathéâtre, carnavalesque, structure dramatique, formes carnavalesques, procédés allusifs.

## Abstract

By choosing Michel De Ghelderode, whose aura World in dramatic writing is undeniable, we think will pay tribute to one of the greatest playwrights of the twentieth century Belgian who scored, by his many works, his day. Its rich production lies in the originality of his dramatic that distinguishes it from all types of theater known in France at that time. The objective of our work is to show that choice of a pragmatic approach that stems from a finding. Reconfiguration of deep dramatic composition that is to say the mix of registers; producing effects of representation, and metatextual comments métadramatiques, self-referential and ironic distance, are noticed during the different readings of our corpus. During our reading several questions have emerged de facto to our problem. First the relationship between the carnavalesque and métathéâtre omnipresent in the fabric of the work and leads us to wonder: How are the forms represented in the carnival and métathéâtrales work? How do they converge? And even how one can cause the other? The general assumption that we faced is that the carnavalesque form métathéâtre and aesthetics of the piece through several theatrical devices, and under strong métathéâtraux omnipresence of the carnavalesque element.

Three chapters make up our work to try to answer our questions and validating the de facto general thesis. The first chapter is devoted to an analytical study of the play: first a summary, we detail the main key moments of the play. Dramatic structure, characters, relationships that animate actant and a diagram will be an essential support to the start of the continuation of our work. The theme of the carnival and the structure of métathéâtre the two chapters that follow. The carnival forms and rituals that are most relevant transposed into the structure of the theatrical work, is the second chapter. Alluding to the various processes are analyzed and métathéâtres listed in the third chapter.

Keywords: métathéâtre, carnival, dramatic structure, carnival forms, processes allusive

## ملخص

إن اختيارنا لميشال دي غلديرو، الذي له مكانة عالمية في الكتابة الدرامية لا يمكن إنكارها، ونحن نعتقد أننا نشيد هنا بواحد من أعظم الكتاب المسرحيين البلجيكي من القرن العشرين الذي سجل، من قبل العديد من أعماله، زمانه. إنتاجاته الغنية تكمن في أصالة دراماتيكيته والتي تميزت عن جميع أنواع المسرح المعروف في فرنسا في ذلك الوقت. والهدف من عملنا هو إظهار أن اختيار نهج عملنا هذا تابع من الحقائق. إعادة تشكيل تركيبية درامية عميقة وهذا يعني مزيج من السجلات في تداخل الاختصاصات وإحداث آثار من التمثيل، والتعليقات الميتادرامية و الميتانصية، الذاتية والمرجعية و حيز السخرية. خلال القراءات المختلفة للمجسم الذي لدينا تبادرت إلى أدهاننا العديد من التساؤلات المتعلقة بالإشكالية. أولا العلاقة بين الميتامسرح (المسرح داخل المسرح) والمهرجانية المنتشرة في مجموع نسيج العمل المميز للنص. وهذا يدفعنا للتساؤل: كيف هي الأشكال المهرجانية و الميتامسرحية ممثلة في النص؟ وكيف تتلاقى؟ وحتى كيف يمكن للواحدة أن تتسبب في الأخرى؟ الافتراض العام الذي طرحناه هو أن الميتامسرح و الشكل المهرجاني يكونان الجمالية من خلال تعاملات مسرحية عدة، و بانتشار قوي للعنصر المهرجاني. ثلاثة فصول يكونون عملنا في محاولة للرد على تساؤلاتنا والتحقق عموما من صحة الفرضية. خصص الفصل الأول لدراسة تحليلية للمسرحية: الأولى موجزا، يفصل الحظاظ الرئيسية للمسرحية. وكذا البناء الدرامي، الشخصيات، العلاقات التي تميز هن والرسم البياني كونهم دعما أساسيا للبدء و كذا مواصلة عملنا. موضوع المهرجانية (الكرنفالية) و الميتامسرحية تهيكلان الفصلين التاليين. أشكال الكرنفال والطقوس التي هي الأكثر ملاءمة و التي تم نقلها إلى بنية العمل المسرحي، تميز الفصل الثاني. أما عن تحليل الطرق التلميحية المتبعة في إشارة إلى مختلف عمليات الميزة للميتامسرح فهي مذكورة في الفصل الثالث.

مفاتيح البحث : الميتامسرح (المسرح داخل المسرح)، المهرجانية (الكرنفالية)، البناء الدرامي، وأشكال الكرنفال، الطرق التلميحية.