

GRANDE BRETAGNE

DE LA FEMME-OBJET A L'OBJET DRAMATIQUE DANS LE THEATRE DE GEORGE BERNARD SHAW.

QUELQUES LIEUX COMMUNS.

G.B. Shaw peintre des femmes : une évidence quand on considère leur nombre, leur variété, leur omniprésence dans son théâtre.

G.B. Shaw homme à femme : une réputation ambiguë mais non usurpée. De son enfance à la fin de sa vie elles l'ont passionné mais pas de manière banale-ment sentimentale ou sexuelle.

Intérêt et misogynie : paradoxe apparent ? Peut-être n'en est-ce pas un ? Peut-être y en a-t-il de plus cachés et de plus subtils ?

Nous verrons comment Shaw a su, tout à la fois, critiquer, réhabiliter, exalter et utiliser la femme, ce bel et cher objet.

POSITION DU PROBLEME.

Dès 1869 la prise de conscience de l'assujettissement social et privé de la femme avait été formulée de manière vigoureuse par J.S. Mill. Il analysait ainsi les rapports mari/femme dans le couple :

"...the absorption of all (women's) rights, all property, as well as all freedom of action is complete... I am far from pretending that wives are in general no better treated than slaves; but no slave is a slave to the same lengths and in so full a sense of the word, as a wife is". (1)

De fait, la femme n'était pas autre chose qu'une femme-objet, qu'un patrimoine que l'homme transmettait et utilisait. Il était toujours père et/ou propriétaire distribuant tâches, argent et affection. Pour reprendre les termes de Shaw :

"...women are neither politically nor personally free...women are called womanly only when they regard themselves as existing solely for the use of men." (2)

"The ideal wife is one who does everything that the ideal husband likes and nothing else". (3)

Cette "femme idéale" était typique des classes aisées où Shaw recrutait ses héroïnes, à quelques mémorables exceptions près. Victime d'une société masculine elle n'avait d'autre but que de se marier pour acquérir un statut social

et une responsabilité, synonyme de tous les biens. Pour y parvenir la jeune fille s'efforçait de devenir la vivante image du sexe faible et charmant recherché par l'homme. Sa mère, pour la placer, devait lui inculper :

"... softness and weakness, delicacy and modesty, a small waist and curving shoulders, and endearing ignorance of everything that went beyond household and social life ; they demanded a charm, a high sense of domestic duty, admiration for and submission to themselves, and the usual accomplishments for entertaining friends". (4)

C'est pourquoi l'éducation des filles était souvent négligée. En 1869 cependant, "The Endowed Schools Act" sera un peu la Grande Charte de l'éducation des femmes. Des Colleges se créeront à Oxford et Cambridge, mais il faudra tout de même attendre les années 1920 pour que des diplômes soient décernés aux femmes.

Ainsi dévitalisée, conditionnée, coupée du monde par sa vie de femme d'intérieur et sans véritable éducation, la "dame" victorienne n'aurait su prétendre à aucun travail. C'est alors que Florence Nightingale ou les soeurs Brontë, en vinrent à envier l'ouvrière ou l'employée capables de gagner leur pain. Car cette impossibilité de travailler attachait la femme encore davantage à un époux qui, par le mariage, s'était rendu maître de tous ses biens. Ce n'est qu'en 1870 par les "Property Acts" qu'elle pourra jouir de ses gains acquis pendant le mariage, et, en 1893, conserver ses biens propres.

L'avancement économique dû à l'industrialisation, associé aux réflexions du socialisme qu'elle avait engendré, allait peu à peu faire passer l'égalité des sexes de la théorie à la pratique. Shaw en fut le témoin et l'acteur.

Emancipation personnelle, économique et politique était encore bien loin cependant des pensées des femmes anglaises, spectatrices et personnages de théâtre, avant l'arrivée d'Ibsen et de Shaw. Le public de théâtre de cette fin de siècle, dont Shaw parle en expert (5), était essentiellement féminin et de condition modeste. Il recherchait un théâtre d'évasion et de divertissement : comédie romanesque et sentimentale, mélodrame, "extravaganza"... Le théâtre ne vivait plus de texte mais d'acteurs (et d'actrices) ; le jeu, le physique et le costume faisaient appel aux émotions et au culte du héros. Théâtre décoratif où le merveilleux suscitait plaisir et étonnement. Dans tous les cas, théâtre rassurant et conservateur qui perpétuait les images traditionnelles des classes, des rapports et des fonctions des individus pour un public n'aspirant en général qu'au confort intellectuel. Jusqu'à la création de "La Maison de poupée" d'Ibsen (Norvège 1878, Londres 1889) et des premières pièces de Shaw (6), le théâtre anglais du dix-neuvième est un théâtre d'où la femme est absente ou qui conserve, quand elle apparaît, son rôle de femme-objet, romantique ("Pure as Driven Snow"), soumise ("A Father's Dishonour and a Daughter's Shame") et superficielle. Les pièces "bien faites" en faveur sur la scène de l'époque, pas plus que les pièces anglaises "sérieuses" n'offrent un traitement intéressant ou sensible de la femme. Grâce à Ibsen, Shaw deviendra en Angleterre le premier apôtre d'une nouvelle vague théâtrale : celle de la pièce d'idées, pièce discussion où les problèmes du temps sont débattus et livrés à la réflexion du public qui vient pour s'amuser mais qu'il faut aussi éveiller et "édifier" (7). Dans l'idéal de justice et de liberté qui est celui de ce théâtre,

la femme a une large place et un grand rôle à jouer :

"We want a theatre for the people who have lived, thought and felt, and who have some real sense that women are human beings just like men..." (8)

LA FEMME-OBJET DANS LE THEATRE DE SHAW.

La femme-objet a plusieurs visages chez Shaw. Le premier type est celui de la victime des conventions victoriennes. Le second manifeste un assujettissement à la Force Vitale. Le troisième est purement shavien : il est le fruit des rapports entre les femmes et les hommes de génie.

La femme-objet traditionnelle c'est celle qui est condamnée à reproduire un modèle social fonctionnel dominant, à perpétuer la race en même temps qu'une société conventionnelle. Quelquefois elle a des regrets, des révoltes, mais sa situation matérielle et sa position ne lui laissent aucune alternative. On la rencontre dans tous les milieux, à tous les âges de la vie.

La plus typique c'est bien sûr le personnage de la mère conventionnelle. C'est contre elle que Shaw se livre à ses attaques les plus féroces. L'un des personnages les plus antipathiques qu'il ait jamais créé est celui de Mrs Dudgeon ("The Devil's Disciple"). Mégère sèche et cruelle dont la bigoterie s'incarne dans un sens inébranlable du devoir, elle n'a qu'une seule excuse : celle d'avoir été brisée par une discipline imposée dès l'enfance qui a stérilisé jusqu'à son sens maternel. Combien plus aimable et différente en apparence est Mrs Tarleton ("Misalliance"). Combien semblable en fait dans son obéissance au code social : elle s'est mariée parce qu'elle n'a pas "su dire non", et qu'elle a préféré être une épouse plutôt qu'une employée. Elle est la femme soumise qui ne veut ni ne peut penser par elle-même comme son expression, faite d'euphémismes et de lieux communs derrière lesquels elle s'abrite, le révèle. Shaw n'est pas entièrement pessimiste cependant à l'égard de la génération des mères. Il arrive que la prise de conscience se fasse, même tardivement. Pour Mrs Moply ("Too True to Be Good"), il est significatif que ce soit sa fille qui accouche sa nouvelle personnalité. C'est l'occasion pour Shaw de porter des coups sévères à l'éducation faite aux jeunes filles (9).

Malheureusement certains membres de la jeune génération elle-même sont contaminés par ce code réificateur et mensonger. Ainsi Violet ("Man and Superman") jeune encore, forte et intelligente répète des schémas de comportement d'un autre âge. Pire encore, il existe des jeunes filles conditionnées au point de vivre leur état de soumission et de chasse à l'homme avec un romantisme qui les rend doublement esclaves. Les ridiculiser et les fustiger est un devoir salutaire. Pour Shaw, en effet, cette imagination romanesque n'est pas une embellissement de la vie mais une source de malheurs :

"It begins in silly and selfish expectations of the impossible and ends in spiteful disappointment, sour grievance, cynicism and misanthropic resistance to any attempt to better a hopeless world". (10)

Si le romantisme de Raina ("Arms and the Man") est guérissable c'est qu'au début de la pièce elle n'est qu'une enfant mal élevée, au sens shavien. Judith ("The Devil's Disciple"), elle, demeure romanesque et sentimentale jusqu'au bout.

"I have no power. I'm only a woman : I can do nothing but sit and suffer". (11)

Ces quelques mots et ses élans passionnés vers le "villain" qui se sacrifie pour son mari, suffisent à en faire une parfaite héroïne anti shavienne.

Mais jeunes ou âgées, victimes ou non de la société ou de leur imagination, il est un autre assujettissement que partagent toutes les femmes : c'est celui qui fait d'elles des instruments de la Force Vitale. La société n'est plus en cause ici mais l'instinct qui, à travers elles, travaille à l'amélioration de l'humanité. C'est de la nuit des temps que vient cette impulsion qui pousse la femme à se jeter sur un homme et à l'épouser pour qu'il lui fasse des petits (12). La reconnaissance d'une force inconsciente qui contrôle et victimise la femme par son urgence biologique est une perception originale, à cette époque, des rapports homme/femme. Mettant à nu les motivations profondes, Shaw crée des héroïnes forcément scandaleuses.

Dans le pire des cas, ces femmes hyper féminines deviennent une calamité pour l'homme qu'elles ont élu. La guerre des sexes prend alors tout son sens. Parfois, la Force Vitale triomphe aisément : Blanche ("Widowers' Houses") croque tout vif le jeune et passif Trench. Parfois c'est un long combat singulier comme celui d'Ann et de Tanner ("Man and Superman"). Il la compare à un boa constrictor, une sirène, un vampire, une lionne : imagerie animale qui dit bien la nature de son attachement. Il résume ainsi les règles du jeu dans lequel il finira par rentrer :

"...that's the devilish side of a woman's fascination : she makes you will your own destruction.

OCTAVIUS : But it's not destruction : it's fulfilment.

TANNER : Yes, of her purpose; and that purpose is neither her happiness nor yours, but Nature's...She sacrifices herself to it: do you think she will hesitate to sacrifice you?" (p. 60)

Il y a peut-être, en effet, une part d'instinct de mort dans la reddition finale de Tanner car la Force Vitale n'est pas invincible comme l'aventure de Julia Craven le montre ("The Philanderer"). Prête à tout pour vaincre elle se brise contre un égoïsme, un instinct de conservation plus grand que la force qui l'enchaîne.

Cette dernière situation nous amène au troisième type de femme-objet, à ces victimes des hommes supérieurs que l'on pourrait appeler les statues de Pygmalion. Bien que Shaw ne soit pas ses personnages c'est tout de même là qu'il révèle les limites de son féminisme, une part de misogynie. Il ne s'agit plus ici du constat critique d'une société mais de la réaction d'auto-défense d'un homme, l'artiste, cherchant à se protéger d'une force qui menace son intégrité et sa créativité.

"The true artist will let his wife starve... To women he is half vivisector, half vampire... In the rage of that creation he is as ruthless as the woman, as dangerous to her as she is to him... Of all human struggles there is none so treacherous and remorseless as the struggle between the artist man and the mother woman". (13)

En fait, chez Shaw, c'est le génie qui l'emporte au point d'utiliser la femme sans vergogne et parfois même de la remodeler plus ou moins complètement.

Elizabeth I elle-même en fait l'expérience face à Shakespeare ("The Dark Lady of the Sonnets"). Femme cerveau, elle trouve en l'artiste un génie plus retors et plus égoïste qu'elle. Il la contraint à lui promettre un théâtre et la "vampirise" en vue de ses prochaines pièces. Il ressemble en cela à un autre observateur et preneur de notes : Higgins dans "Pygmalion". Lui aussi fait d'Eliza un objet d'étude ("a creature... an insect..."), plus, un terrain d'expérience qu'il abandonne sans scrupule lorsqu'il ne peut plus rien en tirer.

Celle qui incarne le plus complètement cette soumission c'est Jennifer ("The Doctor's Dilemma"). Elle a tout donné à l'artiste et lui a tout pardonné. Après sa mort même elle reste fidèle à l'image qu'il se faisait d'elle : elle se fait belle et se remarie dans l'année pour lui obéir. Comme Tanner, elle connaissait les règles du jeu et elle s'est en quelque sorte sacrifiée joyeusement au génie.

VERS LA LIBÉRATION.

Pour Shaw le bonheur et la libération de l'homme passent aussi par ceux de la femme. Son théâtre en est le vibrant témoignage. Un petit traité écrit au début de sa carrière ("My Dear Dorothea : A Practical System of Moral Education for Females," 1878) et un gros volume de réflexions écrit après ses pièces majeures ("The Intelligent Woman's Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism and Fascism," 1928) révèlent la continuité de son attachement à la cause des femmes, même si pour son compte personnel, il a souhaité garder une distance raisonnable entre elles et lui.

Cette libération, selon Shaw, doit se faire par la modification de trois éléments essentiels : l'éducation, le mariage et le travail.

L'éducation des filles ne se limite pas pour lui à un apport intellectuel. Le cheminement d'Eliza Doolittle en quête d'elle-même et de sa liberté est exemplaire à cet égard. Le professeur de phonétique lui donne le langage, la gouvernante en fait une maîtresse de maison, le Colonel lui apprend les manières du coeur et Mrs Higgins, par son exemple, l'aide dans la conquête de son égalité et de son indépendance affective face à Higgins-Pygmalion.

Cette éducation ne prend d'ailleurs pas toujours un aspect aussi formalisé et progressif. La vie se charge d'émanciper Margaret Knox ("Fanny's First Play") de manière inattendue, violente et radicale : la découvrir soudain en guerre avec l'ordre établi au point de frapper des policiers et de finir en prison a de quoi surprendre un public bourgeois ! Pour elle, cette épreuve et cette mise à l'écart du groupe est le signe d'une rupture familiale, sentimentale et sociale, l'occasion d'un éveil aux vrais problèmes de la vie.

Enfin, on ne peut parler d'émancipation sans évoquer Ellie Dunn. Il s'agit là encore d'un apprentissage dans "La Maison des coeurs brisés". Elle y perd sa jeunesse, ses illusions et le sens des fausses valeurs. La petite fille conventionnelle de l'acte I devient une femme suffisamment forte et libre pour partir en quête de la sagesse en concluant un mariage spirituel avec Shotover, le vieil original, l'âme de la maison.

Le problème du mariage est lui aussi primordial dans cette société et se trouve posé en termes nouveaux quand l'homme et la femme sont sur un pied d'égalité. Il est omniprésent dans le théâtre de Shaw mais avec "Getting Married" celui-ci s'est livré à une sorte de réflexion systématique sur le sujet. Avec Leo apparaît l'idée chère à l'auteur qu'un mariage est un contrat que l'on peut rompre sans catastrophe ; elle envisage même très bien de vivre entourée de plusieurs hommes. Edith quant à elle, ne pense pas encore au divorce : elle est sur le point de se marier. Mais elle exige la reconnaissance de son travail domestique et de sa dignité. C'est pourquoi, en même temps que le contrat de mariage, les époux prennent une assurance contre les "contingences familiales" ! Lesbia est trop indépendante et trop égoïste pour supporter un homme chez elle, sa vie intérieure de femme évoluée lui suffit. Elle aimerait avoir des enfants, mais sans mari : le code légal l'interdit. Le pays se passera donc de ses enfants. Enfin, c'est l'évêque(!) qui suggère que, plus tard, les femmes pourront se marier à l'essai ou pas du tout. Ici, Shaw anticipe sur la fin de "Back to Methusalem" où il montre les femmes libres et égales aux hommes, après que les problèmes passionnels et de procréation aient été gommés par le processus de l'Évolution, mettant ainsi un point final au problème du mariage.

Mais, directement liée à cette reconnaissance de l'autre se pose la nécessité de son indépendance. Indépendance psychologique d'Eliza qui se libère successivement de toutes les figures paternelles qui jalonnent sa route ; indépendance sentimentale quand elle prend enfin la mesure de Higgins ; indépendance matérielle par son travail qui lui permet de choisir un époux et de ne pas être entièrement livrée à lui. Car, Shaw le dit bien : "Home is the girl's prison and the woman's work-house". (14) D'autres héroïnes de Shaw, telle Vivie Warren, sont des "femmes avancées" au point de refuser complètement le mariage grâce à cette liberté matérielle.

Trois remarques s'imposent cependant à propos de cette émancipation. D'une part, cette vision optimiste du travail comme une panacée pour la femme est celle du temps des découvertes. D'autre part, Shaw n'a jamais considéré que pour être libre la femme devait être virile et célibataire. C'est un choix, simplement, qu'il estime devoir être possible pour elle. En fait la "nouvelle femme" qu'il dessine à travers son théâtre pourrait se définir comme suit. Elle est forte, par opposition à l'image du sexe faible. Elle est, comme l'homme, un équilibre de forces masculines et féminines. C'est une femme de tête, libre de la tyrannie de ses passions, des préjugés et des conventions. Jeune et belle, souvent, elle est volontaire, intelligente et cultivée, toujours.

Rappelons, enfin que le public de l'époque a éprouvé de la difficulté à voir dans ces femmes idéales, souvent supérieures aux hommes, des images féminines. Difficulté qui venait peut-être moins de leurs qualités propres que des relations de créature à créateur qu'elles manifestent ainsi qu'on va le voir.

QUI SONT CES CRÉATURES QUE SHAW APPELLENT "LES NOUVELLES FEMMES" ?

Ces femmes fortes et apparemment libérées ne sont-elles pas, en effet, elles aussi, des objets ? Car cette libération qui façonne leur nature et leur devenir n'est qu'une forme d'assujettissement à l'auteur et à ses idées. Leur révolte est sa

révolte. Galatées d'un autre Pygmalion, elles sont des créations dramatiques mais aussi des instruments didactiques. Au pire elles sont des marionnettes. Quand le personnage cérébral et figé qu'est Vivie Warren au début de la pièce s'abandonne à la tendresse, Shaw la remet brutalement à sa place. Retournement qui ne s'explique dans la pièce que par l'arbitraire de l'auteur. La créature ne peut se libérer ou se révolter contre son créateur.

Au mieux, ces femmes sont les doubles de Shaw, des idées faites verbe et action dramatiques. Plus Shaw avance en âge, plus elles sont intelligentes et facilement victorieuses de leur environnement. Plus on les sent portées par cette force intérieure qui est l'esprit et la main du créateur qui les modèle. C'est le cas de Sainte Jeanne, l'une des héroïnes les plus attirantes et les plus mémorables de Shaw.

Mais, plus encore que l'incarnation de ses idées, elles sont de magnifiques objets dramatiques. Elles ont ce charme puissant qui emporte l'adhésion au théâtre. Animées d'un excès de vie et d'énergie, ce sont des bêtes de théâtre faites pour être servies par des actrices de la stature de Mrs Campbell ou d'Ellen Terry. Shaw se vante à juste titre d'avoir été un "tailleur pour dames de première classe" (15). Créant pour le théâtre il a dû clarifier, souligner tel ou tel trait de caractère, mais il procède plus par omission que par simplification. Ses personnages ne sont pas des types à la manière de Molière ou Jonson. Quand on lui demandait comment il créait ses personnages féminins il répondait :

"...that is easy. I simply ask myself what in any given situation I myself would have felt, said or done..." (16)

Aussi individualisées qu'elles soient, on sent bien que ce sont les idées mais aussi l'esprit et la langue vigoureuse et aphoristique de Shaw qui les informe. Toutes sont soeurs, plus qu'Ophélie, Cléopâtre ou Lady Macbeth ne le sont. Toutes portent sa marque.

UN OU DEUX PARADOXES DE PLUS.

En fin de compte, si ces femmes sont vivantes, elles sont aussi d'authentiques fictions, elles existent dans un monde qui n'existe pas. Leur monde, c'est celui d'un théâtre où le réel n'est qu'un point de départ, un monde excessif et artificiel (on se souvient de l'acte I de "Pygmalion", par exemple, où Shaw multiplie à plaisir les coïncidences extraordinaires), un monde rêvé où se rencontrent une collection de personnages hors du commun, un monde onirique par toutes les situations extravagantes, les lieux fantastiques qui engendrent l'action (le rêve de Miss Moply, l'enfer de "Man and Superman", les ailleurs mythiques de "Back to Methuselah"...). Ce monde, c'est l'imaginaire de Shaw bien sûr, sa scène intime ; fiction d'autant plus grande qu'elle semblait tellement enracinée dans la réalité de son temps.

S'il écrit en liaison directe avec les problèmes et revendications de son époque, ce théâtre de libération est cependant plus révolutionnaire que réaliste, plus philosophique que social, plus un théâtre de rêve que réformateur du réel.

Le vrai paradoxe en ce qui concerne son traitement de la femme ne tient pas tant au fait qu'il la réhabilite et l'exalte (alpha et omega de l'univers de "Man and

Superman" et de "Back to Methuselah") tout en la tenant à distance. Non, il tient à ce que Shaw est un socialiste élitiste qui ne propose pas un monde amélioré, ou renversé, mais un ailleurs imaginaire et fantastique qu'il peuple d'êtres idéaux comme dans la dernière partie de "Back to Methuselah", sa pièce la plus ambitieuse et la plus mal comprise : là hommes et femmes faits à sa ressemblance, libres et égaux, dégagés des pesanteurs humaines et sociales, sont enfin et totalement des êtres d'esprit et de langage.

Michelle BOUIN-NAUDIN
Dijon

NOTES

- (1) "On the Subjection of Women", p. 247-48 (Everyman, London, 1929).
- (2) "Getting Married", Preface, p. 227-28 (Constable, London, 1947).
- (3) "The Quintessence of Ibsenism", p. 36 (London, 1955).
- (4) Mrs S. Ellis : "The Women of England, their Social Duties and Domestic Habits" (London, 1839).
- (5) Voir "Three Plays for Puritans", Preface, p. VIII (Penguin, London, 1946).
- (6) Scandale de "Widowers' Houses" en 1885, de "Mrs Warren's Profession" en 1893.
- (7) Voir, parmi d'autres passages : "The Quintessence of Ibsenism", p. 146, *op. cit.*, "Plays for Puritans", p. VIII, *op. cit.*
- (8) "Widowers' Houses", from an early preface. Cité par : F. Rattray : "Shaw, A Chronicle", p. 92 (Luton, Leagrave, 1951).
- (9) Mrs Moply : "My mother told me lies. My nurse told me lies. My governess told me lies. Everybody told me lies. The world is not a bit like what they said it was..." p. 101-02.
- (10) "Misalliance", Preface, p. CXIII (London, 1914).
- (11) "The Devil's Disciple", p. 84 (London, 1961).
- (12) "Man and Superman", p. 148 (Penguin, London, 1951).
- (13) *Op. cit.*, p. 65.
- (14) "The Revolutionist's Handbook", p. 283 (Penguin London, 1951).
- (15) "G.B. Shaw and Mrs Campbell : Their Correspondance", p. 15 (New York, 1952).
- (16) Cité par C.E.M. Joad : "Shaw", p. 12 (London, 1949).