

III - Mélange des genres, mélange des registres

L'étude dramaturgique vient de faire apparaître la dimension classique de l'œuvre. Mais que dire du style, des registres, du genre théâtral, des personnages eux-mêmes, marqués plutôt par la variété, l'instabilité ?

1 - Du sublime au grotesque

Le tragique

La dimension tragique apparaît à différents titres. Il ne s'agit pas seulement d'un individu - Freud - confronté brutalement à la faiblesse de la condition humaine et tentant de réagir avec les moyens dont il dispose. Le tragique concerne aussi un groupe social, les Juifs, et l'humanité en général puisque le dialogue entre Freud et l'Inconnu se détache de l'histoire d'un seul pour parler des hommes et de Dieu.

Les violences subies par les Juifs, à Vienne, sont évoquées de manière saisissante par Anna, dès la première scène. Deux brèves notations suffisent : « *Plus loin, on battait un épicier devant sa femme et ses enfants... Plus loin les corps des juifs qui s'étaient jetés par la fenêtre en entendant les SA monter leurs escaliers.* » (p. 133). Dans la scène 10, la violence qui se déchaîne sous les fenêtres se manifeste au spectateur comme aux personnages par le son, sans les images, rendant dérisoires les interrogations métaphysiques des deux hommes. Le texte ne montre pas, suggère, fait appel à l'imaginaire, accentuant ainsi la terreur, la pitié, le sentiment du tragique.

Sur scène est montré pourtant un exemple du comportement antisémite des nazis, mais atténué puisqu'ils ne peuvent agir aussi brutalement contre un homme mondialement célèbre. La bassesse du Nazi s'oppose à la grandeur du héros qu'il persécute de ses vexations, de son chantage.

Le personnage principal, juif persécuté parmi les autres, doit prendre une décision qui lui permettrait de sortir de l'enfermement. Mais il est confronté au tragique de l'existence humaine à un autre niveau, à la fois individuel et terriblement banal. Comment lutter contre la vieillesse, la maladie ? Comment lutter contre la mort ? D'abord, le héros répugne à admettre qu'il est lui aussi touché : « *On ne change pas, Anna, c'est le monde qui change, les hommes qui se pressent, les bouches qui chuchotent, et les hivers plus froids, et les étés plus lourds, les marches plus hautes, les livres écrits plus petit, les soupes qui manquent de sucre, l'amour qui perd son goût... c'est une conspiration des autres car au fond de soi on ne change pas.* » (Scène 1 ; p. 132) Et plus loin, face à l'Inconnu : « *Croyez-vous que je me reconnaisse, moi, dans le vieillard barbu qui m'attend dans les glaces ?*

Je m'y habitue mais je ne m'y retrouve pas... » (scène 4, p. 159) Le cancer le ronge depuis longtemps : une toux, récurrente, empêche qu'il ne l'oublie, l'oblige à voir la réalité de sa mort prochaine. L'Inconnu, sous hypnose, peut même lui en indiquer la date. « *Tu me traites comme un condamné à mort* », reproche-t-il à sa fille. Refusant toute compassion, il ajoute tout aussitôt : « *Et tu as raison : nous sommes tous des condamnés à mort et moi je pars avec le prochain peloton* ». (scène 1, p. 134) Le héros tragique est grand par sa lucidité mais faible devant l'inéluctable, comme tous les autres hommes.

Le tragique apparaît enfin, sous une forme moins dramatisée, plus théorique, dans les longues discussions abstraites entre Freud et l'Inconnu. Freud incarne la douleur, montre la révolte des hommes contre la mort, « *la finitude de[leur] esprit* », contre Dieu, responsable de tout cela. Mais, pour l'Inconnu, supprimer Dieu, c'est remplacer cet enfermement-là par un autre, créé par l'homme : « *Que restera-t-il de l'homme ? Un fou dans sa cellule, jouant une partie d'échecs entre son inconscient et sa conscience ! Après toi, définitivement, l'humanité sera seule dans sa prison.* » (scène 8, p. 190)

D'une violence à l'autre, d'une prison à l'autre, le tragique est bien omniprésent.

Le pathétique

La conscience du tragique de la vie humaine, de sa petitesse, ne se traduit pas toujours dans des propos qui suscitent terreur ou pitié, puis réflexion. Les personnages se laissent parfois submerger par des émotions qui les surprennent eux-mêmes, apparaissent comme des êtres aimants, sensibles aux autres. Délaissant les considérations générales, abstraites, soudain Freud demande à l'Inconnu : « *Est-il vrai que personne ne vous a aimé ?* » et lui apporte la consolation d'une main serrée. (scène 8, p. 179) Quand sa fille revient, le grand savant la serre à l'étouffer. Les mots sont inutiles. Seuls comptent les gestes précisément décrits : « *Freud sort de sa torpeur songeuse et, dans un râle où se mêlent l'extrême douleur et l'extrême joie, murmure...* » L'inconnu lui-même est soudain la proie de manifestations physiques qu'il ne peut comprendre sans l'aide de Freud : « *C'est la pudeur.* » (scène 10, p. 198)

Le comique et les effets de contraste

Anna répond aux provocations du nazi d'une manière violente, directe qui lui vaut d'être immédiatement emmenée à la Gestapo. Freud préfère l'ironie, qui crée d'emblée une complicité avec le spectateur, contre le nazi qui se trouve par là même destabilisé, mis en situation

d'infériorité : « Je vous en prie : c'était un plaisir d'avoir à traiter avec de véritables érudits . » (scène 2, p. 137) « *Humour juif, je présume ?* » répond le Nazi dont la posture menaçante a déjà quelque chose de ridiculement théâtral.

Le comique prend aussi la forme d'un humour délicat, dans le dialogue entre Freud et l'Inconnu. Ainsi celui-ci renverse-t-il, à propos de Mozart, la formule habituelle, pour affirmer : « *Mozart. A vous faire croire en l'homme...* » (scène 11, p. 204). L'humour vient soulager la douleur, quand la discussion prend un tour trop grave. Dans la scène 2, le texte indique : « *Bouffonnant brusquement* », montrant bien la part d'autosuggestion, de théâtralité dans ce recours désespéré à l'humour : « *Vois-tu, le drame de la vieillesse, Anna, c'est qu'elle ne frappe que des gens jeunes !* » (p.132) Un peu plus loin, c'est le contraire qui se produit, et le texte évoque l'interruption brutale du « *badinage tendre* » entre le père et la fille quand l'angoisse s'exprime ouvertement.

A la bassesse du personnage du Nazi correspond logiquement un langage dont la vulgarité est exacerbée dans la scène 5, notamment quand il évoque l'odeur caractéristique des juifs :

- Freud. Et qu'est-ce que vous sentez.
- Le Nazi. La merde.
- Freud (*très choqué*). Pardon ?
-

Ses allusions à la virginité d'Anna relèvent du même comique qui ne surprend pas chez le personnage. On est davantage étonné d'entendre Anna mettre en cause, en termes assez crus, sa virilité (scène 2, p. 140) ; l'Inconnu faire référence à ses problèmes de vessie, qu'il trouve tout à fait fascinants (scène 12, p. 208) ; trouver, parlant des nazis qui fabriquent du savon avec les corps des Juifs, « *étrange que l'on puisse se laver le cul avec ce que l'on hait,* » (scène 8, p. 188) ou le grand psychanalyste affirmer qu'il a été « *roulé* » (scène 8, p.177). La trivialité de ces considérations, de ce vocabulaire contraste avec l'abstraction des discussions et le style élevé de nombreux passages. Elle choque, fait réagir. Pour Freud, opposer les niveaux de langue, c'est aussi opposer la réalité à l'imaginaire, traduit ici par un lyrisme, une emphase, des métaphores trop simples, quelque peu éculés :

« *Certains jours, ma gorge pue tellement que même Toby, mon chien, ne m'approche plus et me regarde, malheureux, du fond de la pièce... J'aurais souhaité une mort saine, brève : j'ai droit à l'agonie. Alors mille fois j'aurais pu murmurer le nom de Dieu, mille fois j'aurais voulu boire le miel de sa consolation, mille fois j'aurais souhaité que la croyance en un Dieu me donnât du courage pour souffrir et entrer dans la mort. J'ai toujours résisté. C'était trop simple.* » (scène 8, p. 180)