



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

# Les Corbeaux

DE HENRY BECQUE

MISE EN SCÈNE ANNE BISANG

DU 30 SEPTEMBRE AU 19 OCTOBRE 2008

lundi, mardi, vendredi, samedi 20h  
mercredi, jeudi 19h  
dimanche 17h

## CONTACT

Arielle Meyer MacLeod  
+ 41 / (0)22 320 52 22  
[contactecole@comedie.ch](mailto:contactecole@comedie.ch)

[www.comedie.ch](http://www.comedie.ch)

# Les Corbeaux

DE HENRY BECOUE  
MISE EN SCÈNE : ANNE BISANG

---

scénographie  
dramaturgie  
collaboration artistique  
musique originale  
costumes  
lumière  
maquillage et coiffures  
régie générale  
assistante stagiaire  
assistante costumes

Anna Popek  
Arielle Meyer MacLeod & Stéphanie Janin

Lee Maddeford  
Paola Mulone  
Jean-Philippe Roy  
Arnaud Buchs  
Edwige Dallemagne  
Sophie Martin-Achard  
Laurence Fleury

Lorette Andersen  
Prune Beuchat  
Jean-Claude Bolle-Reddat  
Lolita Chammah  
François Florey  
Mireille Herbstmeyer  
Charles Joris  
Lee Maddeford  
Frank Semelet  
Yvette Théraulaz  
Lise Wittamer

Rosalie  
Blanche  
Teissier  
Marie  
Bourdon  
Madame de Saint-Genis  
Vigneron  
musicien  
Merckens / Lefort  
Madame Vigneron  
Judith

Production : Comédie de Genève

avec la collaboration du Théâtre National de la Communauté française de Belgique

## Table des matières

Présentation de la pièce : chronique d'une chute annoncée par Arielle Meyer MacLeod	4
Prise de Becque par Arielle Meyer MacLeod	6
<i>Les Corbeaux</i> : point de rupture par Arielle Meyer MacLeod	7
La loi du plus fort – entretien avec Anne Bisang par Eva Cousido	11
Henry Becque – <i>Les Corbeaux</i> : le rôle des femmes par Stéphanie Janin	13
Jeudi 14 septembre 1882 : Première des <i>Corbeaux</i> extrait de la Préface de <i>Œuvres complètes I</i> , éd. Slatkine, Genève, 1979	20

# Présentation de la pièce : chronique d'une chute annoncée

par Arielle Meyer MacLeod

---

D'un mariage à l'autre, tel est le mouvement général de la pièce. Entre le premier et le dernier acte s'établit en effet une symétrie inversée: le premier raconte le bonheur familial et la promesse d'un mariage d'amour sur le mode de la comédie bourgeoise. Le dernier relève du drame réaliste dans lequel se déploie une autopsie de la misère couronnée par un autre mariage qui est la réplique négative du premier. Entre les deux se déroule inexorablement une manœuvre de spoliation doublée de ses conséquences humaines sur la vie intime des trois jeunes filles de la maison.

L'intérêt et la force de la pièce tiennent à la mécanique d'une incroyable précision qu'elle met en place. Une mécanique qui ne connaît aucun rebondissement tant elle avance en droite ligne vers son inéluctable résolution.

Dans ces *Corbeaux* Becque renverse les éléments attendus du théâtre de boulevard. La pièce commence par la préparation d'un mariage – celui de Blanche, une des trois filles Vigneron – qui semble arranger tout le monde. Un mariage qui ressemble en tous points à celui qu'on attendrait au dénouement d'une comédie. Si parfait d'ailleurs qu'aucune intrigue ne se noue puisqu'aucun obstacle ne se dresse. Le premier acte se présente comme une ronde de tableaux présentant autant d'images d'Epinal du parfait bonheur domestique à laquelle succède le cortège des petits notables conviés au dîner de fiançailles. Un acte qui ressemble à une radioscopie souriante de la vie bourgeoise et qui se termine brutalement par la mort subite de M. Vigneron, le patriarche de la famille.

La suite s'ordonne comme la chronique d'une chute annoncée: les événements qui vont advenir sont en effet tous présentés d'emblée. Les pièges qui guettent la veuve et ses trois filles sont tendus dès les premières scènes de l'acte II. Le complot entre Teissier, l'associé de Vigneron, et Bourdon, le notaire de la famille, visant à dépouiller la famille est dévoilé. A partir de là nous assisterons, impuissants, aux étapes successives du projet malveillant des deux hommes qui consiste à amener ces femmes à vendre au plus bas prix possible des terrains faisant partie de l'héritage, afin de permettre à Tessier de les racheter et de faire ainsi une affaire juteuse. Le projet n'est pas difficile à mener à bien tant ces femmes sont, bien malgré elles, inaptées à se protéger. Elevées seulement pour devenir de bonnes épouses et mères, elles sont incapables de poser les bonnes questions et de réfléchir rationnellement à la situation qui est la leur. Même Marie, celle des filles qui semble le plus avoir la tête sur les épaules, se révèle non seulement impuissante à détecter le danger mais apparaît même sans s'en rendre compte comme celle qui introduit le loup dans la bergerie: alors que sa mère congédie Teissier venu lui annoncer qu'il va vendre la fabrique et les priver ainsi de leur source de revenus, Marie le convainc de rester. En cela, la pièce stigmatise l'absence de capacité des femmes à affronter les heurts de la vie, du fait de leur éducation, de leur destin effacé par une société qui ne leur donne qu'une fonction et aucune existence. La pièce révèle alors la vulnérabilité dans laquelle les place leur dépendance. Tant qu'il vivait, le chef de famille parvenait à protéger l'espace domestique des ingérences extérieures. A deux reprises en effet des personnages liés à la sphère du travail et de l'argent étaient annoncés par le valet au premier acte. Mais Vigneron refusait de les recevoir. Lui parti, c'est ce rempart contre le monde extérieur qui

se rompt. La bulle intime devient poreuse. Et l'histoire ne fait que retracer la façon dont les corbeaux vont s'immiscer dans la sphère familiale pour mieux l'anéantir, êtres et biens.

S'amorcent ensuite les suites de cette ruine: la rupture des fiançailles de Blanche, et l'abus dont sera victime Marie, livrée au 4<sup>ème</sup> acte en mariage à Teissier afin de sauver sa famille.

Mme de Saint-Genis, mère du fiancé de Blanche et seule femme au pragmatisme tout masculin, annonce d'emblée que le mariage est compromis du fait des nouvelles dispositions financières dans lesquelles se trouve la famille. Se noue ainsi un fil qui se déroule jusqu'à la fin du 3<sup>ème</sup> acte qui verra Blanche sombrer dans la folie. Cette rupture inéluctable, Blanche la vit dans le déni absolu. Elle ne peut l'envisager. Car elle a un secret qui à ses yeux la lie inexorablement à son fiancé. Ce secret, ou plutôt sa révélation, pourrait faire l'objet de rebondissements dans l'intrigue. Mais Becque refuse de céder à cette ficelle dramatique et la vide même de son efficacité. Lorsque Blanche par deux fois le dévoile, celui-ci tombe à plat. La première fois parce que sa sœur Marie à qui elle lâche "je suis sa femme" ne comprend pas de quoi il s'agit tant elle est ignorante en matière de sexualité. La seconde parce que Mme de Saint-Genis le sait déjà. Ce fil qui se dénoue de façon tragique par la démence de Blanche à la fin du 3<sup>ème</sup> acte tranche avec le reste de la pièce, entièrement tendu vers une économie de moyen et une analyse scrupuleuse. Apparaît ici une profondeur à la fois émotionnelle et charnelle qui illustre l'antagonisme entre les voix de la passion et celles de la morale bourgeoise. Ce qui explique sans doute que cette scène fasse partie de celles dont les directeurs de théâtre ayant refusé la pièce exigeaient le sacrifice.

A la tragédie de Blanche fait écho l'abus de Marie. Une fois la ruine consommée et la spoliation effectuée, Marie accepte d'épouser Teissier, celui-là même qui les a dépouillées. Le 4<sup>ème</sup> acte montre avec une cruauté sans pareille que ces femmes n'ont rien appris et qu'après la perte de leurs biens, elles se laissent déposséder de leur intimité.

La pièce se termine par une scène où Teissier congédie brutalement un certain Dupuis – qui s'était déjà présenté au premier acte mais que Vigneron n'avait pas accepté de recevoir – venu profiter lui aussi de la faiblesse de ces femmes et réclamer une facture déjà payée. L'arrivée de Teissier dans la maison marque avec un rare cynisme le retour d'un chef de famille capable de les protéger du monde extérieur après les avoir spoliées. "Vous êtes entourées de fripons, mon enfant, depuis la mort de votre père" dit Teissier après avoir écarté ce Dupuis. C'est par cette réplique d'une ironie cinglante que se clôt la pièce.

Cette dernière scène, qui donne à l'œuvre toute sa causticité, est aussi une de celles que voulaient enlever ses détracteurs qui la jugeaient incompréhensible. La composition traditionnelle exigeait que la pièce finisse par l'annonce du mariage de Marie dans une scène de groupe composée des personnages principaux pour créer un effet de clôture au dénouement sans équivoque. Or le dénouement proposé par Becque ne donne de loin pas l'image d'un monde stable et fiable.

La construction en boucle cruelle – le retour d'un chef de famille mais dans sa version la plus abjecte – accentue le caractère "rosse" qu'on a reproché à la pièce. Son aspect sombre, l'absence d'une quelconque empathie des méchants et la passivité avec laquelle ces femmes se laissent exploiter ont en effet été vivement critiqués. Mais c'est dans cette féroce et implacable progression, qui s'apparente à celle d'un bulldozer lancé dans une course destructrice, que réside la force de cette œuvre et son actualité corrosive.

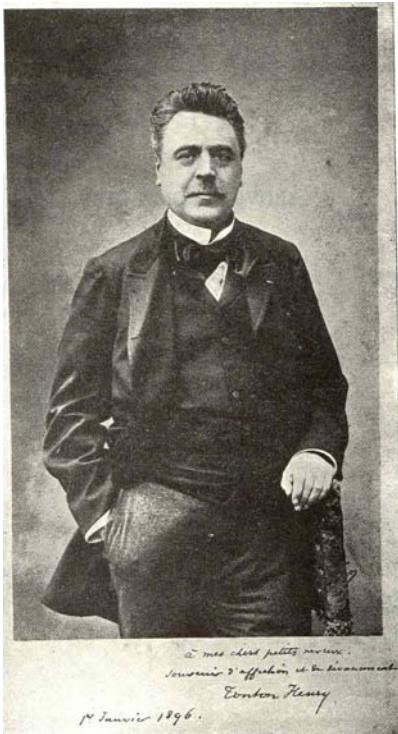
# Prise de Becque

par Arielle Meyer MacLeod

---

La vie d'Henry Becque fut une lutte incessante pour faire reconnaître ses œuvres et sa conception du théâtre qui rompait avec celle de son temps. Il eut à se battre contre l'adversité avant d'être adoubé par une nouvelle génération d'auteurs. Ceux-ci virent en lui un maître dépoussiérant enfin le théâtre des artifices qui l'engluaient.

Né en 1837, ce passionné de poésie et fervent admirateur de Molière ne met le pied à l'étrier littéraire que vers l'âge de trente ans. Après un livret d'opéra et un vaudeville, il écrit *Michel Pauper*, premier drame qui effleure les réalités sociales tout en conservant encore une vigueur toute romantique. Ne trouvant pas de théâtre qui l'accueille, il crée le spectacle à ses frais mais ne rencontre pas le succès escompté.



Becque compose ensuite *Les Corbeaux* durant l'année 1876, une année dont il dira qu'elle a été le moment le plus heureux de sa vie. Mais le bonheur ne dure pas, et la pièce connaît des tribulations qui reflètent exactement les contradictions qui semèrent sa carrière. Avec son intrigue tendue, dénuée de péripéties et ses dialogues tirés au cordeau, elle détone dans le paysage théâtral de l'époque: tous les théâtres la refusent. Becque doit attendre cinq ans avant qu'elle ne soit enfin mise à l'affiche de la Comédie Française. Malgré ces débuts de mauvais augure, le jour de la première est un événement qui restera gravé dans l'histoire littéraire.

Un moment aussi houleux que la bataille d'*Hernani*. Durant toutes ses tribulations, le drame de Becque avait en effet fait parler de lui et suscité beaucoup de curiosité. Le Tout-Paris se presse au théâtre, ce soir du 14 septembre 1882. Il y a là les adversaires et les partisans de l'auteur. Ce que certains reprochent à la pièce constitue aux yeux des autres une nouvelle veine théâtrale pleine de promesses. Car Becque et ses *Corbeaux* ébranlent la comédie de salon pleine d'intrigues et de rebondissements, dont le dénouement prévisible flattait la bonne image qu'avait de lui-même le public bourgeois.

Il donne un nouvel élan à la scène en privilégiant l'observation dans un style qui renoue avec la précision et la rigueur classique. Ce souci de vérité lui vaut l'admiration indéfectible d'André Antoine, cet homme de théâtre qui avec son Théâtre Libre a ouvert la voie aux formes nouvelles de l'art dramatique.

Avec cette même simplicité tout en retenue il compose encore une comédie souriante, *La Parisienne*, et *Les Honnêtes femmes* qui lui valent enfin le succès et l'estime du public.

Personnage tout en contradictions, à la fois bourru et généreux, asocial et brillant causeur, morose et pourtant spirituel, Becque fut aussi un pamphlétaire à la plume acérée et un conférencier passionnant si l'on en croit les pages qu'il nous laisse sur Shakespeare, Sophocle ou Molière dont il livre des analyses d'une grande finesse.

Tout Becque est là, dans cette conviction profonde qui ne l'a jamais quitté, dans cette foi en la littérature qui l'a mené contre vents et marées - et dans une grande solitude - vers une reconnaissance tardive qui ne s'épuise pas.

# *Les Corbeaux* : point de rupture

par Arielle Meyer MacLeod

---

On sait combien des auteurs comme Ibsen, Tchekhov, Hauptmann ou Strindberg ont bouleversé les formes dramatiques à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. On sait moins comment s'est opérée cette mutation en France où Becque avec ses *Corbeaux* a joué un rôle tout à fait essentiel.

Au moment où il commence à écrire dominait sur la scène française la "pièce bien faite", pièce parfaitement huilée aux ressorts immuables dont les rebondissements sont savamment orchestrés jusqu'au mot de la fin. Les auteurs majeurs de cette vogue bien ancrée dans son siècle sont Augier, Dumas fils et Sardou, connus sous le nom de la trinité Au-Du-Sar.

Ce théâtre bourgeois, on le sait, trouve son origine chez Diderot. C'est lui qui au 18<sup>ème</sup> siècle invente la notion de drame – alors que n'existaient que les genres très distincts de la comédie et de la tragédie – et inaugure l'idée d'un théâtre réaliste qui reflète le quotidien de ses contemporains. Cette esthétique réaliste touche à la fois les sujets abordés – les personnages sont des bourgeois aux prises avec des situations ordinaires liées à leur condition familiale ou sociale – mais aussi la représentation elle-même qui nécessite des décors et des costumes adaptés et surtout, d'après Diderot, un mode de jeu entièrement renouvelé.

Cette conception du théâtre conviendra particulièrement à l'essor de la bourgeoisie au 19<sup>ème</sup> siècle qui a à cœur de se représenter elle-même. Mais elle sera aussi passablement dénaturée par une vogue de théâtre d'intrigue qui s'avèrera pleine de ficelles et de procédés attendus peu propices à une représentation réaliste. Même si le drame bourgeois, notamment celui de Dumas, peut se montrer critique vis-à-vis de la société bourgeoise, il ne menace néanmoins jamais l'ordre établi et présente une vision du monde stable et immuable. Ce théâtre semble avoir pour tâche principale de conforter cette société – qui est à la fois le public auquel il s'adresse et le milieu qu'il représente – dans l'idée qu'elle a d'elle-même.

*Les Corbeaux* marquent à la fois un tournant dans la carrière littéraire de Becque et une sorte de point de rupture symbolique dans cette tradition théâtrale. Avec cette pièce le dramaturge abandonne en effet les procédés propres à la comédie d'intrigue afin de privilégier l'observation plutôt que l'esprit. Bien sûr d'autres voix se faisaient déjà entendre qui fustigeaient le caractère artificiel de ces compositions, notamment celles des naturalistes qui réclamaient plus de vérité sur la scène. Mais comme souvent dans l'histoire littéraire, un événement cristallise les attentes d'une génération et fixe un repère qui marque une mutation esthétique. *Les Corbeaux* ont joué ce rôle de catalyseur d'une transformation qui a peu à peu renouvelé le théâtre en profondeur.

## ***Le théâtre du 19<sup>ème</sup> selon Becque***

Dans une conférence sur le théâtre du 19<sup>ème</sup> siècle prononcée à Milan en 1893, Becque analyse la production théâtrale des soixante dernières années. Sa vision d'historien de la littérature, ample et documentée, lui offre l'occasion de se situer lui-même dans le mouvement théâtral de son siècle et surtout de montrer en quoi ses *Corbeaux* constituent une charnière incontournable. Ces lignes prouvent à quel point Becque était conscient des enjeux de son théâtre. Alors que certaines de ses premières pièces sacrifiaient à la mode du vaudeville, *Les Corbeaux* relèvent d'un souci conscient de ruer dans les brancards de la convention théâtrale.

Tout ce que ses adversaires reprochaient à la pièce –, son caractère sombre où aucun personnage ne semble capable de la moindre empathie pour des victimes résignées, l'absence de péripéties, la composition particulière des scènes – tient manifestement d'un désir de rupture élaboré.

Becque commence par diviser le siècle littéraire en trois périodes:

la première qui commence à *Hernani* et qui finit à *La Dame aux Camélias*; la seconde qui commence à *La Dame aux Camélias* et qui finit, il faut que vous me permettiez de le dire, qui finit aux *Corbeaux*; la troisième période enfin, qui commence avec *Les Corbeaux*, qui ne fait que commencer, et que nous verrons bientôt, quand la vieille critique parisienne aura disparu, en pleine production et en plein succès.

Ainsi au romantisme, qu'il propose d'appeler la période "d'imagination", succède une période qui comprend selon lui trois auteurs dramatiques de premier ordre: Emile Augier, Dumas fils et Sardou. A ces trois auteurs il ajoute la brillante collaboration entre Meilhac et Halévy, Labiche qu'il considère comme le maître du vaudeville et trois romanciers célèbres: Mme Sand, Jules Sandeau et Octave Feuillet. Becque reconnaît à Augier un style ferme et élégant, de l'esprit – dont ses pièces sont pleines – et un sens moral aigu. Mais il déplore le caractère artificiel de ses compositions. Il raille Dumas et ses velléités d'enseignement et d'éducation mais voit en Sardou, qui l'a toujours soutenu, le seul véritable talent de cette génération. "Tous ces auteurs, conclut-il, ne se ressemblent guère entre eux; ils ont pourtant une qualité commune: l'esprit. Jamais, à aucune époque, et dans aucun pays, il n'y eu autant d'esprit au théâtre. Eh bien, ne cherchons pas d'avantage et appelons cette période la période d'esprit."

C'est avec cette propension à faire de l'esprit que Becque décide d'en découdre. Les bons mots qui échoient en partage à chaque personnage et derrière lesquels on perçoit le vernis de l'auteur, la fable divertissante qui courtise le public, les rebondissements attendus, Becque n'en veut plus. *Les Corbeaux* inaugurent donc à ses yeux, et à ceux de toute une jeune génération d'auteurs, une nouvelle approche du théâtre.

Nous sommes en ce moment, à Paris, une vingtaine d'auteurs qui entendons le théâtre de la même manière; je me trouve à leur tête parce que je suis le plus âgé. C'est un privilège dont je souffre tous les jours un peu plus, et dont je me passerais bien volontiers. J'ajoute que j'ai fait bien peu d'ouvrages, que mes ouvrages sont assez différents les uns des autres, et qu'en réalité le nouveau mouvement dramatique commence avec mes amis plutôt qu'avec moi. (...) Prise dans son ensemble et dans ses œuvres les plus remarquables, la nouvelle école est des plus curieuses à observer. D'abord nous avons affaire à des artistes désintéressés qui ne recherchent ni le succès ni l'argent. Leur tour commence à venir, ils l'ont attendu très courageusement. Ils sont entièrement revenus des compositions artificielles, et ils n'en voient plus que les défauts.

Certes, ces jeunes auteurs parisiens n'ont pas tous eu la même fortune littéraire que Becque puisque les noms de la plupart d'entre eux – Jean Jullien, Georges Ancey, Fernand Ires – ne nous disent plus grand-chose aujourd'hui. Mais ils participent d'un mouvement de transformation qui excède largement la sphère parisienne. Voici comment Becque analyse la transformation des procédés de composition tels qu'ils étaient pratiqués par l'ancienne génération:

Ordinairement nos pièces de théâtre tournent autour d'un mariage qui leur sert de dénouement. Ils ont supprimé le mariage. Ordinairement, nos pièces renferment un personnage sympathique qui fait dire aux spectateurs: "Oh! le brave homme. Oh! l'excellent homme! Il n'y a pas de gens comme ça malheureusement." Ils ont supprimé le personnage sympathique. Ordinairement, nos pièces renferment un personnage spirituel qui est chargé



d'égayer le public, et que le public attend avec impatience. Ils ont supprimé le personnage spirituel. Ils ont tout supprimé. Ils ne connaissent que le sujet; ils l'étendent et le circonscrivent à la fois; ils n'y font entrer aucune situation et aucun personnage arbitraire; ils le conduisent, depuis le commencement jusqu'à la fin, avec une rigueur et une logique impitoyables. Ce qu'ils veulent, c'est arriver aussi strictement que possible à la représentation de la vie et de la vérité<sup>1</sup>.

### ***Becque naturaliste ou classique?***

"Arriver aussi strictement que possible à la représentation de la vie et de la vérité": Cette profession de foi rappelle le credo de la grande lame de fond naturaliste qui advient depuis les années 60. Si celle-ci traverse bien sûr essentiellement le roman, elle contamine aussi le théâtre. Les romanciers naturalistes, et Zola le premier, ont aussi l'ambition de révolutionner la scène. Dans son article intitulé *Le Naturalisme au théâtre*, Zola montre combien la génération des Au-Du-Sar a certes préparé le courant réaliste mais aussi quelles sont les limites de ce théâtre aux mécanismes trop bien rôdés. A partir des *Corbeaux*, Becque a été assimilé à ce courant naturaliste et considéré même, sans vraiment le vouloir, comme le chef de file de cette nouvelle école. Cela est dû sans doute en grande partie au fait qu'Antoine a été son premier et son plus ardent soutien. Très proche de Zola, André Antoine est en effet celui qui a ouvert son Théâtre-Libre aux jeunes auteurs naturalistes français tout en faisant découvrir au public des dramaturges comme Ibsen, Strindberg et Hauptmann. Le Théâtre-Libre est le vecteur principal de cette nouvelle esthétique de la "tranche de vie" – l'expression est inventée par Jean Jullien – qui renoue avec l'illusion du quatrième mur telle que l'avait voulue Diderot. Il donne un rôle prépondérant au metteur en scène qui se voit assigner la tâche de reproduire au plus près la réalité, grâce à un jeu plus naturel et des décors modernes et réalistes jusque dans les moindres détails.

Mais cette annexion de Becque au courant naturaliste relève peut-être d'une méprise. Lui-même se sentait peu d'affinités avec ces romanciers naturalistes qu'il considérait comme "les alliés les plus dangereux". "Tous ces messieurs, Goncourt, Flaubert, Zola, s'étaient promis de révolutionner le théâtre. Ils faisaient des théories magnifiques et des ouvrages bien médiocres" affirme-t-il.

A ses yeux, lui et la nouvelle école qui se réclame de lui renouent avec la grande tradition classique bien plus qu'ils ne s'inscrivent dans ce courant naturaliste initié par les romanciers. Voici comment il s'en explique:

Ne nous y trompons pas. Cette nouvelle école qui débute à peine et qui s'affirme chaque jour davantage, c'est le retour au grand théâtre, au théâtre classique. Qui sait? Si elle n'a pas réussi plus vite, la cause en est peut-être là. Nous retrouvons la même forme d'art, et les mêmes procédés: l'action simple et autant dire pas d'action du tout; l'analyse minutieuse et imperturbable; les situations et les personnages qui se répètent jusqu'à leur entier épuisement. Et les ressemblances ne s'arrêtent pas là. Il y en a une autre encore, une autre bien étrange et qui devrait désarmer la vieille critique. Sans le vouloir, sans le savoir presque, on revient à la règle des trois unités; à cette règle qui n'en est pas une; que tout le monde cite et qui n'est écrite nulle part.

Le fait qu'il revendique une filiation classique plutôt que réaliste indique que Becque était conscient des malentendus qui pesaient sur la réception de son œuvre. Trop vite associé à la révolution naturaliste dans laquelle manifestement il ne se reconnaissait pas, il a cherché d'emblé à s'en démarquer pour revendiquer une forme qu'il avait sciemment décidé d'adopter. Par la suite, d'autres critiques ont tenté de dissiper ce malentendu qui perdure dans bon nombre de manuels en soulignant la construction bridée et tendue de ses œuvres, *Les Corbeaux* et *La Parisienne* tout au moins, qui l'apparenterait bien plus à Molière qu'à Zola:

---

<sup>1</sup> Henry Becque, Le théâtre du 19<sup>ème</sup> siècle, in *Œuvres complètes VI* p. 65

Depuis l'époque classique, aucun drame n'avait été aussi strictement une étude de caractère que ne le sont *Les Corbeaux*. (...) Ici, Becque a délibérément renoncé aux ingéniosités de l'intrigue, aux agréments de l'esprit, aux vivacités du dialogue, à quoi on le sentait attaché dans ses premières pièces. Il a proscrit cette sorte d'ardeur à la fois mélodramatique et épique dont *Michel Pauper* était traversé. Rien que le pitoyable tableau d'une malheureuse famille brusquement privée de son chef et lentement rongée par la horde de "corbeaux" de toute envergure. Cela se déroule à peu près sans événements scéniques, sans "péripéties": et sans doute est-ce là (plus encore que l'amertume du sujet et le pessimisme qui imprègne l'œuvre) ce qui rendit si longue l'adoption des *Corbeaux* par le public et ce qui interdit à la pièce d'être autre chose qu'un spectacle pour une élite. Car la masse spectatrice peut vibrer d'enthousiasme à des pièces "noires", mais elle exige impérieusement une action, et qui ne demeure pas uniquement intérieure.

Est-ce à dire, alors, que *Les Corbeaux* soient une photographie ou "une tranche de vie"?... Que non pas! Et là réside l'erreur coutumière (ah! le goût des faciles classifications et la force routinière des formules admises!...) qui consiste à faire des *Corbeaux* la pièce-type du réalisme théâtral. (...)

Le premier acte n'est, à tout bien considérer, qu'un prologue destiné à accentuer par contraste le relief de la tragédie qui remplit les trois autres actes. On y trouve guère ce réalisme cher aux troupes du Théâtre-Libre. (...) Et dans les trois autres actes – si larges, si amples, si grands en leur rigueur impitoyable – rien non plus de l'imprévu et du "débraillé" du réalisme. Il ne faut pas être grand clerc pour déduire l'enchaînement logique des événements. Il y a là une sorte de mathématique psychologique qui est celle de *l'Avare* et de *Tartuffe*<sup>2</sup>.

Ce malentendu devait passablement tarauder Becque car dans une notice accompagnant la pièce au moment de la parution de ses œuvres complètes, il semble encore soucieux de prendre ses distances avec le courant naturaliste.

Expliquant pourquoi, parmi plusieurs sujets qui lui "trottaient alors dans la cervelle", il a choisi celui des *Corbeaux*, il affirme:

J'avais été frappé bien des fois, lorsqu'une famille a perdu son chef, de tous les dangers qu'elle court et de la ruine où elle tombe bien souvent. C'était une thèse si l'on veut. C'était plutôt une observation générale, très simple et très nette, et qui pouvait encadrer une pièce sans nuire à la vérité des caractères. (...) Enfin, on me permettra de le dire, il y a chez moi un révolutionnaire sentimental. Je me figure par moments que les difficultés de ma vie sont venues de là. Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour les assassins, les hystériques, les alcooliques, pour les martyrs de l'hérédité et les victimes de l'évolution. Je le répète, je ne suis pas un penseur et les scélérats scientifiques ont bien de la peine à m'intéresser. Mais j'aime les innocents, les dépourvus, les accablés, ceux qui se débattent contre la force et toutes les tyrannies.

En décrivant son projet, il a donc le souci de le différencier des sujets chers aux naturalistes, qui s'enflammaient pour tous les laissés pour compte de la vie, et de se démarquer de ceux qu'il appelle les "scélérats scientifiques" et qui désigne à n'en pas douter ceux qui pratiquaient la méthode expérimentale prônée par Zola.

---

<sup>2</sup>Paul Blanchart, *Henry Becque*, Edition de La nouvelle revue critique, Paris, 1930

# La loi du plus fort

## entretien avec Anne Bisang

par Eva Cousido

---

Composée en 1876 et créée à la Comédie française en 1882 après un long chemin de croix, la pièce *Les Corbeaux* est signée par l'une des plumes les plus intéressantes de l'époque. Henry Becque, celui qui se nommait le « révolutionnaire sentimental », livre ici un chef d'œuvre qui marque durablement l'histoire littéraire française. L'écriture vive et acérée entraîne le spectateur au cœur d'un impitoyable scandale social. Cette tragicomédie à l'humour noir rejoint les réflexions menées depuis longtemps par la metteuse en scène Anne Bisang.

**EVA COUSIDO** Anne Bisang, vous venez de signer la mise en scène de *Salomé* de Oscar Wilde et vous abordez maintenant le texte très réaliste de Becque. Comment passe-t-on d'une pièce symboliste comme celle-là aux *Corbeaux* ?

**ANNE BISANG** Si je regarde mon parcours artistique avec un peu de recul, je dirais qu'il y a deux fils distincts qui le composent. *Salomé* s'inscrit à la suite de *Sainte Jeanne* de Shaw, de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, de ces œuvres qui parlent d'adolescents et de quête d'absolu ; alors que *Les Corbeaux* poursuivent les questions des *Ames solitaires* de Hauptmann et de *La Maison de poupée* de Ibsen ; trois pièces qui questionnent les rapports de force au sein des relations domestiques.

EC Dans *Les Corbeaux*, les rapports de force se jouent entre la sphère domestique d'une famille en déroute et le monde extérieur, celui d'un libéralisme forcené, plutôt qu'au sein même de cette famille.

**AB** C'est exact, mais ce qui est intéressant, c'est d'observer la mécanique de l'abus de pouvoir et la manière dont les rapports de force transforment – voire détruisent - l'intimité des êtres en profondeur. Espace intime et espace politique sont intrinsèquement liés.

EC Ce qui frappe aussi ici, c'est à quel point la candeur et l'innocence sont abusées. C'est très amoral, voire subversif.

**AB** Scandaleux même ! Henry Becque est un génial pourfendeur des bons sentiments. Son projet artistique était d'écrire sur la réalité telle qu'elle était, sans concession, en réponse au théâtre moralisateur de l'époque, un théâtre quelque peu lénifiant. Dans *Les Corbeaux*, il montre admirablement qu'on peut être honnête et perdant, fripon et vainqueur. Il chahute la morale, le sentimentalisme et les conventions. Son écriture est d'une redoutable efficacité : elle déjoue sans cesse les attentes du spectateur, refuse le mélodrame, la romance et ses codes. Ce n'est pas pour rien que cette pièce est restée dans l'histoire littéraire comme une pièce qui marque une rupture avec son époque.

EC Quand vous parlez de Becque, on sent une jubilation. Pourtant son texte est cruel et peut-être même désespéré ?

**AB** Non, pas désespéré. Au contraire, Becque y noircit le trait avec délectation, il accuse l'aspect sombre et outrancier de la pièce pour que la cruauté devienne jubilatoire. Aussi l'exagération agit-elle comme un fabuleux moteur comique. Il me fait penser à Howard Barker, dont j'avais monté *La Griffes*. Comme lui, il nous met dans la position de rire de ce dont on a appris à ne pas rire. Mais pour cela, il faut éviter le naturalisme dans la mise en scène et oser

la composition. D'ailleurs l'écriture va dans ce sens : la famille s'appelle Vigneron, le notaire Bourdon, les mauvaises nouvelles et les coups du sort se succèdent sans répit ni retenue. Il y a réellement de l'amusement dans cette écriture. La pièce retentit comme une alerte. Au fond, Becque était un idéaliste qui pensait qu'on pouvait renverser les rapports de force.

**EC** Si Becque était idéaliste, vous l'êtes aussi en montant sa pièce...

**AB** Quand on fait du théâtre, c'est sans doute qu'on essaie de réparer quelque chose qui nous paraît injuste, de corriger la réalité.

**EC** Corriger la réalité ? Quelle foi dans le théâtre ! Mais ne courez-vous pas le risque d'être idéologue ?

**AB** Le théâtre permet justement d'éviter toute idéologie. Pour moi, la scène est le lieu où les contradictions peuvent cohabiter, où les émotions rencontrent la raison. Le théâtre est un outil d'émancipation, il va à l'encontre de la fascination, il permet d'être plus libre, moins dupe, de faire des choix en toute conscience. Parler de la réalité au théâtre, c'est avoir foi en ce que chacun peut changer en lui-même, foi en la liberté que chacun peut prendre et exercer.

**EC** Si cette pièce parle de nous et de notre époque, ne craignez-vous pourtant pas que sa façon de montrer les femmes soit un peu surannée ?

**AB** Ce sont surtout les notions de candeur et de vulnérabilité qui m'intéressent ici. Elles sont universelles, atemporelles et existent sous diverses formes aujourd'hui. Les femmes, dans la pièce, représentent la classe des démunis, de ceux qui ne maîtrisent pas les règles du jeu. De plus, le système économique pointé dans *Les Corbeaux* est toujours le nôtre.

**EC** La scénographie s'élabore autour d'un travail raffiné sur la tapisserie. D'où est venue cette idée ?

**AB** Avec Anna Popek, la scénographe, nous voulions éviter de faire un décor historique, mais sans évincer la provenance de la pièce. La tapisserie évoque le salon bourgeois. A partir de cette référence, les motifs graphiques subissent une déclinaison poétique en écho avec la confusion des personnages et avec l'opacité des rapports que la famille entretient avec l'extérieur.

**EC** Vous souhaitez donc maintenir un décalage temporel avec aujourd'hui ?

**AB** Oui, même si le décor proposera un espace contemporain. Ce décalage donne un "exotisme" qui permet de prendre de la distance avec la réalité représentée. Il rend possible un regard dépourvu d'a priori, émotionnellement plus détaché. Cette distance évite de faire intervenir des tabous qui occulteraient que le monde tourne ainsi. Libre à chacun d'y reconnaître son époque ou pas.

**EC** Une question plus générale pour conclure. Qu'est-ce mettre en scène pour vous ?

**AB** C'est assez mystérieux. Je dirais que c'est organiser la surprise. Je n'ai jamais d'idées préconçues sur le spectacle que je vais faire. Ce qui ne m'empêche pas d'avoir des intentions claires sur le déroulement des scènes, le sens, l'utilisation de l'espace. Mais cela n'est que le point de départ pour qu'il se passe des choses plus surprenantes dans le travail avec les comédiens et les autres créateurs. Il s'agit de ne pas formater. Souvent on m'a posé la question du style. Quel est mon style ? Cette question me semble hors propos. Peu importe de pouvoir identifier un spectacle à un autre. L'intérêt est de faire entendre un sens, un auteur, de faire entendre sa parole ici et maintenant, une parole qui n'existe que parce qu'on la met en voix.

# Le rôle des femmes

par Stéphanie Janin

---

## *Un patriarche peu prévoyant*

La pièce s'ouvre sur la réplique de Mme Vigneron : « Ferme ton piano, ma Judith, ton père dort ! ». D'emblée, Vigneron apparaît comme un patriarche, placé au centre de son univers familial. Son épouse et ses filles se placent comme des satellites autour de ce soleil jovial, adoré et choyé par les quatre femmes dont il a la charge. Le repos du pourvoyeur familial est sacré, et le rôle des filles et de la mère est de le servir, le soigner et l'adorer ! Chacune lui témoigne de sa reconnaissance et de son amour. Dans ce tableau idyllique de la famille bourgeoise, où Vigneron défend sa sphère privée en refusant de recevoir les commerçants qui le courtisent, il est le maître. Tel un coq en pâte, ce pourvoyeur matériel est secondé par son épouse, affairée, qui s'occupe de l'intendance de leur vie sociale. Elle se tient au courant de l'étiquette sociale en lisant « la Cuisinière bourgeoise ». Les trois filles rehaussent ce décor domestique, en s'adonnant à des activités toutes féminines, l'une coud, l'autre est au piano, la troisième rédige la liste des invités. Chez Blanche, sur le point d'être mariée, la pratique du calcul mental se limite à compter le nombre d'invités et de couverts à disposer, et le discours à donner son opinion personnelle sur les invités. La jeune promise est enchantée de son sort, et se prête avec bonnes grâces aux ordres de sa mère. Marie se soucie de la santé de son père, qu'elle tente de préserver, et Judith ajoute une touche finale à ce tableau en interprétant à la demande de son père un air musical de son goût à lui. Ainsi la première scène dépeint un condensé des tâches ménagères de la parfaite bourgeoise au service du patriarche : les tâches matérielles traditionnelles en la personne de Marie (qui coud ou presse Rosalie pour que le repas soit prêt), les tâches sociales en la personne de Blanche (qui organise la table, et dote sa famille de relations sociales avantageuses par son mariage), et les tâches décoratives en la personne de Judith (dont les dons artistiques égayent l'atmosphère). Ainsi, Vigneron tire une certaine fierté de son ascension sociale, même si sa motivation première n'est pas tant l'argent, mais le besoin d'assurer un futur à ses enfants. Il a trois filles à marier et il lui faut les « doter » s'il veut maintenir leur statut social. Cependant, son élan d'entrepreneur aura des répercussions désastreuses pour ses héritières, qui vont être entraînées par son décès dans une périlleuse partie de poker avec les corbeaux. En effet, n'envisageant le futur que selon ses espoirs et sans en évaluer les risques, ce pourvoyeur familial, duquel dépend toute sa famille, n'a pas anticipé ce qui se passerait s'il venait à décéder...

## *Que se passe-t-il après le décès du patriarche ?*

Face aux corbeaux, ces quatre femmes, qui ont vécu dans une cage dorée sans avoir jamais eu à se préoccuper de gagner leur vie, vont tenter de défendre leur fortune. Elles imaginent d'abord les hommes de leur entourage comme des chevaliers servants, qui vont les aider, les guider et les secourir, alors qu'il s'agit de véritables affairistes et spéculateurs. Ce combat sans merci révèle le décalage entre la vision du monde des femmes qui ont reçu une éducation limitée, centrée essentiellement sur le mariage, la dépendance et la soumission au père, puis au mari, et où l'ignorance et la candeur sont valorisées, et la vision du monde industriel moderne des hommes d'affaires, mercantile, utilitariste, axée sur l'accroissement du capital et sans scrupule dans les rapports humains. Il s'agit de deux idéologies qui s'affrontent : l'une romanesque, dans laquelle les notions de protection du faible, d'échange

de bon service et le fait d'être redevable sont essentielles ; l'autre matérialiste, individualiste et capitaliste, dans laquelle l'argent est l'unique enjeu, et où le plus malin, et le moins scrupuleux gagne en exploitant les autres. Le comique, parfois cynique, de la pièce provient du décalage entre ces deux codes moraux : c'est un peu comme si les femmes se croyaient dans un jeu d'échec, à chercher l'appui des pièces qui vont pouvoir les protéger, alors que les hommes sont en pleine partie de poker... Peu habituées à décider, elles dévoilent systématiquement leurs intentions, comme si leur initiative devait être validée par un homme avant d'être mise en pratique. On voit bien qu'aucune de ces femmes ne connaît les règles de ce poker où se joue pourtant leur fortune entière. Elles ignorent que le « bluff » est l'un des principes fondamentaux des corbeaux, et qu'il faut se méfier des apparences. Écartées de la réalité des affaires par leur rôle de bourgeoises entretenues, ces femmes n'ont pas de repères dans ces négociations. Elles dépendent alors de leurs propres adversaires pour les informer sur les usages, alors même que la partie se joue. Elles sont donc particulièrement vulnérables.

### *Une veuve ignorante*

Mme Vigneron, brisée par la disparition soudaine de son cher époux, tente dans un premier temps de mener ses affaires selon les principes dépassés du « bourgeois gentilhomme », c'est-à-dire avec honnêteté, sagesse, prudence et goût de l'entreprise, comme l'aurait fait son feu mari. Cependant, elle ignore sa véritable situation financière, et surtout les dettes contractées par le projet de construction d'immeubles de son mari. Elle croit avoir partagé la vie de Vigneron, alors que leur répartition des tâches entre sphères professionnelle et privée a séparé leur vécu et l'a empêchée de prendre réellement part aux affaires de son mari. Désemparée, elle est vite emportée par son émotion, elle va se comporter de façon peu réfléchie avec ses adversaires, en leur tendant le bâton avec lequel ils vont la battre. Elle ne cessera de dévoiler ses intentions à ces derniers, de leur demander conseil, se mettant ainsi à leur merci. Ensuite, son caractère irascible donnera à Bourdon et Teissier une excellente excuse de la considérer comme étant trop irrationnelle pour mener à bien les affaires familiales et la discréditer. Pour porter un coup final à l'esprit d'entreprise de Mme Vigneron, qui souhaiterait préserver l'œuvre de son mari en conservant la fabrique, son notaire n'aura qu'à lui rappeler le droit de tutelle qu'il exerce sur elle en tant que représentant du conseil de famille, censé protéger les biens familiaux pour le bénéfice de ses enfants. Face à la loi, que Teissier ou Bourdon présentent à Mme Vigneron ou à Marie comme sentences indiscutables, ces dernières s'inclinent sans oser ni même pourvoir remettre en question leur jugement. La loi est quelque chose d'abstrait, qu'elles ne connaissent pas, et dont elles découvrent qu'elle ne les protège pas. Elles se sentent donc totalement aliénées et impuissantes face au système légal. Mis à part Rosalie, qui manifeste avec ironie sa désapprobation face à l'injustice qui se déroule sous ses yeux, aucune de ces femmes ne se révolte contre leur situation. Elles acceptent d'être spoliées comme si c'était leur destin, avec la patience des héroïnes tragiques. C'est à peine si Mme Vigneron, dont le tempérament colérique pourrait être un allié, ose protester. Il semble qu'elles n'aient finalement autour d'elles aucune personne avec des intérêts communs. Elles ont été isolées par la cage dorée de leur vie de femmes entretenues. À la fin du second acte, Mme Vigneron doute même de la confiance du seul allié qui partage à ce moment encore ses intérêts, c'est-à-dire l'architecte Lefort. Ce dernier allié, par ailleurs, sera bien vite convaincu de faire alliance avec Teissier et Bourdon, au détriment de Mme Vigneron lorsqu'il aura compris qu'elle n'a aucun soutien financier. Ceci démontre combien il est facile d'écartier les femmes du monde des affaires, et combien on mésestime leur valeur et leur potentiel dans ce domaine.

On sent bien ici, l'ambiguïté de la position légale et sociale des femmes au XIXe siècle, dépendant du code civil napoléonien, qui soumet les épouses à l'autorité de leur mari, mais tait leur statut une fois qu'elles ne sont plus mariées ou lorsqu'elles ne l'ont jamais été. Ceci complique particulièrement le rôle décisionnel de Mme Vigneron dans la famille. Marquée par une existence sous la tutelle de son mari, puis sous la tutelle d'un conseil de famille pour les questions de succession, elle se trouve à la fois sur pied d'égalité avec ses filles, tant dans son expérience que dans son statut social. Cependant, en tant que génitrice, elle a la responsabilité et le devoir de protection de ses filles, mais l'expérience des affaires de la vie courante lui fait défaut. Ceci se traduit dans ses actes. D'un côté, elle tient à sa position d'autorité ; et de l'autre elle adopte une attitude égalitariste pour sonder l'avis de ses filles et pallier à son désarroi, ce qui remet forcément en cause son autorité maternelle. Mme Vigneron se sent vite dépassée lorsqu'elle réalise que ses filles sont plus savantes qu'elle. À partir de cet instant Mme Vigneron va changer de tactique. Fini de se mêler directement aux discussions des hommes d'affaires, Bourdon lui a bien fait comprendre qu'il ne sied pas à une femme de reprendre les affaires de son mari. Elle va se raccrocher alors à la stratégie « féminine » du charme et tenter de gagner Teissier à leur cause en misant sur la jeunesse et la fraîcheur de Marie pour obtenir de l'argent de Teissier, devenant ainsi complice malgré elle d'un jeu de prostitution où elle vend Marie comme une maquerelle. La marge de manœuvre est faible : lorsque les hommes gardent aussi jalousement le monopole du pouvoir dans la vie publique, les femmes sont amenées à exercer leur pouvoir depuis la sphère privée, en mettant leur corps en jeu. Elles agissent donc indirectement, en tentant de tirer les ficelles depuis la salle à manger. Mais dans ce jeu-là, la distance entre la salle à manger et la chambre à coucher est courte, comme le découvrira Marie à ses dépens...

### *Des filles humiliées et sacrifiées*

Les corbeaux, que sont tous les personnages qui gravitent autour du foyer des Vigneron, à l'exception de Rosalie, la bonne, vont profiter du désarroi de cette famille qui vient de perdre son patriarche pour en abuser, en s'appropriant non seulement leurs biens, mais aussi leurs personnes. Dans ce rapport utilitariste par rapport aux femmes, Mme Vigneron nourrit encore l'illusion que ses filles seront sauvées par leur pouvoir de séduction. Mais l'univers romanesque est décidément révolu. Finis les combats et les quêtes pour la Dame, à qui l'on offre chastement son cœur et sa fidélité pour des motifs spirituels et désintéressés, ou simplement pour sa beauté. Contrairement à l'univers de la poésie romanesque, dans le monde des affairistes, les femmes n'ont pas le statut de Madone. Elles y remplissent plutôt la fonction de Marie-Madeleine : la femme que l'on utilise, que ce soit pour son ascension sociale, pour s'assurer une descendance, pour gagner de l'argent à ses dépens ou pour son propre plaisir sexuel. Non seulement, elles n'ont pas les cartes en main dans le jeu de la vie professionnelle et économique, mais elles ne l'ont pas non plus dans le jeu de la vie privée et de l'intimité.

Judith, la fille aînée, comprend vite que les possessions de son père ne pourront être sauvées, et qu'elle ne doit compter que sur elle-même pour gagner leur vie. Pas question pour elle de jouer le jeu du charme. Elle n'envisage pas de se marier. Elle a une autre passion : la musique ; et elle y voit soudain son salut. Cependant, elle adopte la même stratégie que sa mère : elle confesse ses intentions au seul « homme du terrain » qu'elle connaît, son professeur de musique, qui ne va pas se gêner de se moquer de son éducation superflue, et qui lui fera payer cher son tempérament indépendant, sombre et revêche. Mère et filles recourent, chaque fois, à leurs adversaires masculins pour confirmer et valider leur compréhension du monde économique et financier, et se font humilier. Elles ne réalisent pas qu'en entrant dans la sphère professionnelle, réservée jusque-là aux hommes, elles deviennent leurs concurrentes, et donc que ces derniers vont tout faire pour les en

décourager. À ce moment, le discours change. L'admiration de Merckens se transforme en mépris, ses compliments tournent à l'insulte. Dans un milieu où l'emploi est aussi précaire que celui de la musique, il est clair que ce corbeau va défendre bec et ongles son terrain de chasse. En ridiculisant Judith de nourrir un projet aussi téméraire pour une femme, il parvient à retourner sa propre culpabilité sur elle.

Blanche, la benjamine, au contraire, ne cherche pas à comprendre le monde des hommes et des affaires. Misant tout son futur sur son mariage avec Georges, elle est en prise avec un autre corbeau en la personne de Mme de Saint-Genis. Face à cette veuve désargentée et mère de son amant, elle défend coûte que coûte la légitimité de son union avec Georges. Blanche se croit aussi dans un univers romanesque, mais contrairement à sa mère, ce n'est pas le mythe de la Belle Dame chaste et inaccessible à ses chevaliers servants qui colore sa vision de la réalité, mais bien celui de Tristan et Iseult, où les amants protègent jusqu'à leur mort le secret de leur adultère en jouant avec le double sens des mots. Cependant, Blanche n'est pas si romantique que ne l'est son discours. La raison de son empressement à se marier avec lui est que leur union est consommée et que, selon la morale de l'époque, la perte de sa virginité rend un autre mariage improbable. Blanche va commettre également une imprudence en sous-estimant l'attachement de Georges à sa mère et en surestimant son courage et sa loyauté envers elle. Au troisième acte, elle croit détenir encore le secret de la perte de sa virginité, secret susceptible selon elle de faire capituler Mme de Saint-Genis, alors que cette dernière a été mise au courant par son fils. Une fois encore, les corbeaux ont des longueurs d'avance sur les intentions de leurs victimes. Une fois trahie par son amant, Blanche commet l'imprudence de dévoiler à la mère de celui-ci qu'elle est prête à aller jusqu'au bout : chantage au suicide, menace de faire scandale, si Georges ne l'épouse pas. Mme de Saint-Genis va alors pouvoir porter à Blanche le dernier coup, en retournant la culpabilité sur sa victime. Elle parviendra à humilier et détruire psychiquement Blanche en lui faisant croire qu'elle porte l'entière responsabilité de la rupture de ce mariage, causée par la perte de sa moralité plutôt que celle de sa fortune.

Finalement, tout va reposer sur les épaules de Marie, la cadette, prise malgré elle dans un jeu de charme où elle croit encore que les limites posées par les femmes vont être respectées par les hommes. Elle ignore qu'un vieillard puisse avoir des vues sur elle, et va le découvrir trop tard. Marie semble plus prudente et pragmatique que sa mère et que ses sœurs, mais cette prudence ne l'épargnera pas. Elle observe, se renseigne, et comprend vite que la fabrique est leur seule source de revenu. Elle tente de chercher des compromis, de maintenir une certaine harmonie dans les rapports avec les corbeaux. Cependant, cette recherche de compromis finira par la compromettre elle-même. Elle espère pouvoir s'arranger avec Teissier, qu'elle croit encore assez honnête pour ne pas abuser d'elle, pour le gagner à leur cause. Malheureusement, son imprudente mère vendra la mèche à Bourdon, qui se pressera d'en informer Teissier, avant même que Marie n'ait pu négocier la chose. Ainsi, Marie va, elle aussi, être prise de court par l'ancien associé de son père, qui ne manquera pas de retourner la situation à son avantage en lui proposant d'être sa maîtresse, et en accusant Marie d'avoir elle-même initié cette option. Dégoûtée par cette proposition, Marie comprendra cependant peu à peu que les possibilités pour elle et pour ses sœurs de parvenir à gagner leur vie décentement, sans formation ou apprentissage préalable, sont bien maigres. Le rapport de force économique est donc trop inégal, et va pousser Marie à se résigner à un mariage de convenance avec ce vieillard pour assurer la survie de sa famille.

Ainsi, les corbeaux parviennent non seulement à plumer leurs victimes, mais en plus à retourner systématiquement la culpabilité sur elles en les rendant responsables de leur condition. L'extrême jeunesse de Marie par rapport à son futur époux ne les arrête nullement. Au contraire, ne se préoccupant que des avantages économiques, Bourdon évoque même l'âge de Teissier comme une garantie de veuvage précoce. Quant à Teissier, peu soucieux du



bonheur de Marie, il s'arrangera pour que ce mariage ne lui assure que du bénéfice et pour que Marie lui soit utile, comme épouse soumise au devoir conjugal sexuel, comme garde-malade, et comme secrétaire bénévole pour ses affaires. Le mariage est donc strictement une « affaire économique », un peu comme l'on achèterait un cheval, jeune de préférence. Une fois encore, les corbeaux ont le dessus. Marie se sent déjà trop humiliée par ce mariage obligé pour parvenir à négocier efficacement la protection de sa mère et de ses sœurs dans la transaction. Leur sort reste donc entièrement au bon vouloir de Teissier qui, quelques scènes auparavant, affirmait qu'il laissait mourir de faim ses propres parents !

### *Une femme corbeau*

Mme de Saint-Genis est une veuve endurcie par la vie qui a bien compris le fonctionnement utilitariste du monde contemporain. La famille Vigneron représente pour elle un moyen de subsistance à travers le mariage de Blanche avec son fils. Elle a beau être une femme ayant à se battre économiquement dans un monde d'hommes, elle n'aura pas plus de solidarité, ni de pitié que les autres corbeaux. Elle se contente d'avertir Mme Vigneron de se méfier de tout le monde, y compris d'elle-même. C'est là son seul franc-jeu. Tant qu'elle a du bien, Blanche conserve à ses yeux son utilité d'ascension sociale, mais dès qu'elle le perd, elle n'a plus aucune utilité. Comme le révélera le dernier acte, Mme de Saint-Genis lui aurait plus aisément pardonné la perte de sa virginité que la perte de son bien. Ainsi la figure de Marie-Madeleine représente donc bien le rapport utilitariste des corbeaux vis-à-vis des femmes. Souvent considérée comme « déçue » du point de vue de la pureté sexuelle, cette figure « se rachète » par l'utilité qu'elle procure sexuellement, matériellement ou socialement. Qu'elle soit l'épouse ou la maîtresse, la femme désirable ne l'est jamais que pour ses beaux yeux.

### *Le mariage comme unique salut*

Ces femmes ont d'abord l'espoir de bénéficier d'une partie de leur fortune, de préserver la fabrique, et de s'assurer une petite aisance par le travail. Mais leurs tentatives de survivre de façon honorable une fois envolées, la pièce avance inexorablement vers le mariage de Marie avec le vieux Teissier. Les perspectives viables de travail rémunéré pour des femmes seules sont minces. Le travail à l'usine ne paie pas, et toute autre profession demande une formation préalable dont les filles Vigneron ne bénéficient pas : elles savent lire et écrire, mais il n'est pas même certain qu'elles sachent calculer au-delà des additions et des soustractions. Elles ont été éduquées dans la perspective d'être mariées avec une dot. Leur dot une fois accaparée par Teissier et Bourdon, il ne reste aux filles Vigneron que peu de marge de manœuvre, mis à part celle d'accepter le premier venu. La survie économique que représente le mariage devient donc peu à peu omniprésente comme unique source de revenu possible. Mais cette perspective met soudain leur propre corps en jeu.

Dans ce rapport utilitariste, la femme est réduite à sa dimension de tentatrice. Et les corbeaux initient ce jeu de la sexualité à mesure qu'ils entrent dans la sphère privée des filles Vigneron. Teissier d'abord le fait sentir à Marie en ne cessant les allusions à son physique, lorsqu'il est invité à dîner par Mme Vigneron. Blanche en fait cruellement les frais, lorsque Mme de Saint-Genis la traite de « fille perdue », autrement dit, de prostituée. Et Merckens finit par lancer au visage de Judith qu'il n'y a qu'une seule source de revenu possible pour les femmes. Il n'est pas clair s'il fait ici allusion au mariage ou à la prostitution. En tous les cas, son allusion établit un amalgame révélateur entre ces alternatives, qui est le pivot de la pièce, faisant du mariage une forme de prostitution socialement acceptée. En effet, les femmes n'ayant aucune source de revenu propre pour leur assurer leur subsistance, le mariage n'est pas un libre choix, mais une nécessité économique. Dans ce contexte où elles dépendent entièrement d'un mari pour leur survie, les rapports sexuels avec le conjoint ne sont plus une

liberté, mais une forme de salaire (les textes juridiques parlent même de « devoir conjugal ») dû à celui qui leur fournit leur pain quotidien. Finalement, l'épouse sans formation ni revenu se retrouve dans le même rapport face à son mari que la prostituée face à son client (elle gagne son pain en échange de rapports sexuels), si ce n'est que dans le cadre du mariage, le mari tient à lui tout seul le monopole de la clientèle ! Le mariage n'est donc pas une affaire privée pour les femmes. Pour elles, c'est un passage obligé dans lequel on mesure leur faible marge de manœuvre sociale et l'inégalité de leur statut de mineures civiles. Si les hommes y ont également des contraintes, les femmes, elles, y misent en une fois tout leur statut social.

Au XIXe siècle, certaines femmes ont certes un pouvoir dans cette société du triomphe bourgeois : une partie d'entre elles y tiennent des salons, jouent de leur influence, mais elles doivent toujours s'arranger pour préserver le mythe de la féminité, face à des hommes qui, lorsqu'ils cèdent, le font parce qu'ils « se permettent une faiblesse », et jamais parce qu'ils capitulent ou se soumettent à autre chose que leur propre sexualité masculine. Dans ce phantasme bourgeois, on ne « possède » sexuellement une femme peut-être plus tant dans le sens de la domination physique qu'implique l'expression, mais dans le sens d'une possession et d'une domination mercantile, on se l'achète matériellement comme un bel objet, on se la « paie » en tolérant ses « caprices », comme on se paie un plaisir ou un vice. Mais dans cette vision, l'homme s'y voit comme le consommateur et jamais lui-même le produit. Il reste celui que détient le pouvoir matériel, face aux objets qui le tentent... Ainsi le pouvoir des femmes est toujours ramené à leur attirance, comme pour s'assurer qu'il reste contrôlable. Minimiser le pouvoir des femmes, tout comme le démoniser, c'est révéler à quel point ce pouvoir est problématique. D'ailleurs, les femmes elles-mêmes usent de cette stratégie d'auto-minimalisation et d'auto-sexualisation pour masquer leurs véritables motivations et les enjeux de leur combat. C'est la stratégie utilisée par Mme de Saint-Genis au premier acte, lorsqu'elle se vante que Vignerons s'est plié à tous ces petits caprices dans l'élaboration du contrat, alors qu'elle se bat en fait bec et ongles, et avec une efficacité redoutable pour ses besoins matériels.

Becque révèle ainsi le mariage sous la forme d'une transaction avec un bénéfice matériel, social et sexuel qui dans sa pièce avantage les hommes au profit des femmes, qui, elles, ne maîtrisent pas les règles du jeu. L'ignorance des femmes est donc le pivot de ces transactions, dans lesquelles la pitié, la générosité et la chevalerie n'ont aucune place. La pièce de Becque démontre ainsi cruellement le fonctionnement du système patriarcal, dans lequel les femmes n'ont pas d'indépendance ni de liberté en dehors du mariage, où elles sont aussi bien juridiquement qu'économiquement soumises à l'autorité du chef de famille. Mais il montre aussi combien les affairistes et les spéculateurs soutiennent ce système de domination des femmes pour en tirer profit. La dernière scène le démontre bien, les femmes dans cette société utilitariste ne sont pas respectées pour elles-mêmes, à moins d'être « protégées » par un chef de famille. Le mariage entre Marie et Teissier est à peine conclu que déjà l'ordre patriarcal se rétablit par la simple présence d'un homme dans la maison. Ce dernier ne se gêne pas de prendre la place de Mme Vignerons, qui n'est alors plus maîtresse dans sa propre maison. Il n'y a rien de galant, ni d'admirable dans le jeu de Teissier qui, après avoir dépouillé Marie non seulement de ses biens mais également de son corps, se pique de jouer le grand seigneur au secours de ses pauvres femmes, alors qu'il leur a tout pris jusqu'à leur dignité. Le nouvel ordre de ce patriarcat dans le dernier tableau de la pièce paraît plus cruel et amer et surtout bien plus réaliste que le tableau idéalisé du premier acte. Paradoxalement, cette pièce intitulée « comédie » quant à son thème (le mariage) suit la structure formelle d'une tragédie, où la trajectoire de la famille Vignerons révèle une injustice que l'issue de la pièce ne parvient pas à résoudre, ni à apaiser.

Le sous-titre de la pièce « comédie en quatre actes » surprend, au même titre que « La mégère apprivoisée » de Shakespeare. En effet, les deux pièces semblent n'avoir aujourd'hui que le thème du mariage en commun avec la tradition de la comédie et non son « happy ending ». Le mariage final entre Marie et Teissier est tout aussi problématique de celui de Katherine et Petruccio, et la vertu de ces deux pièces aux propos plutôt alarmants est peut-être de montrer au grand jour les principes patriarcaux de soumission des femmes. La démonstration du rétablissement de l'ordre patriarcal, à la fin de la pièce de Becque, est éloquente. Dans une mise en scène classique de « démasquage », Teissier teste les capacités de Marie à tenir un ménage avec honnêteté, tout en se cachant derrière la porte pour ne pas perdre un mot de la scène, tel Polonius derrière le rideau envoyant sa fille comme appât au-devant de Hamlet. Tout comme Ophélie, Marie se fait malmener par le tapissier qui tente de l'intimider en levant la voix, mais au dernier moment, Teissier surgit de derrière la porte, tel le sauveur d'un mélodrame, pour confondre le commerçant malhonnête. Le mot de la fin est une lapalissade : « Vous êtes entourées de fripons depuis la mort de votre père », le premier étant Teissier lui-même. La scène évoque également le démasquage final de Tartuffe, c'est-à-dire un monde où le bourgeois gentilhomme invite le loup dans la maison. Mais dans *Les Corbeaux*, le tapissier démasqué à la fin de la pièce n'est de loin pas le plus dangereux des corbeaux, car celui même qui le démasque a bien plus abusé de la maisonnée. Si la pièce de Molière se termine avec un gentilhomme découvrant sa naïveté et comprenant *in extremis* le danger qu'il a fait courir à sa maisonnée, celle de Becque renvoie, avec une ironie glaciale, au fait que le loup est non seulement entré dans la bergerie et qu'il s'y installe, mais qu'il y a même été invité...

16 août 2008

# le jeudi 14 septembre 1882 : Première des *Corbeaux*

extrait de la Préface de Œuvres complètes I, éd. Slatkine, Genève, 1979

---

(...) C'est dans ces conditions que, le jeudi 14 septembre 1882, se donna la première des *Corbeaux*.

Le principal rôle, le plus dangereux, celui de Blanche, avait été confié à Mlle Reichemberg. M. de Féraudy débutait dans le rôle de Gaston Vigneron.

Une curiosité énorme, avons-nous dit, s'était déployée autour du drame de Becque. Tout ce qu'il y avait à Paris de notabilités se pressait dans la salle de la Comédie. On se montrait Sarah Bernhardt. Le public était nerveux. Les partisans et les adversaires de l'auteur s'observaient. Avant le lever du rideau, les spectateurs de la quatrième galerie commençaient déjà d'invectiver entre eux. La représentation répondit à ces prémices. Elle fut houleuse comme la première d'*Hernani*, et la tempête gronda plusieurs fois parmi les spectateurs.

Le premier acte fut écouté dans un silence plutôt bienveillant.

Le public fut un peu surpris de la chute inopinée du rideau sur la mort subite du père Vigneron, mais aucune note discordante ne s'éleva. Après une période d'étonnement, quelques applaudissements retentirent.

Le deuxième acte fut assez froidement accueilli à son début.

Le public s'intéressa peu à peu à la pitoyable situation de la famille Vigneron, et ne lui ménagea pas les marques de sympathie. La scène de la consultation des quatre femmes fut longuement acclamée.

Les entr'actes étaient très courts : à peine quelques minutes. On maintenait les spectateurs en haleine.

Le troisième acte, l'acte périlleux, commença dans une intense curiosité. Quelques murmures s'élevèrent aux paroles de Teissier : « Est-ce que vous ne seriez pas bien aise de laisser votre famille dans l'embarras et d'en sortir vous-même ? J'aurais ce sentiment-là à votre place. »

On fit : Oh ! Oh ! dans la salle. Mais les répliques indignées et les manifestations pudiques de Marie, que jouait avec beaucoup d'intelligence Mlle Baretta, soulevèrent de longs applaudissements.

La partie se joua sur le terrain où elle était escomptée, dans la scène entre Mme de Saint-Genis et Blanche.

On sait que Mme de Saint-Genis vient annoncer à Blanche la rupture de son mariage, puisqu'elle ne peut plus apporter la dot convenue. Cependant elle n'ignore pas que son fils a abusé de sa fiancée. Cette scène était jouée par Mme Lloyd et Mlle Reichemberg.

Devant une situation telle qu'on n'en avait jamais vue au théâtre, le public se montra très indisposé. Des murmures se firent d'abord entendre. Comme les actrices, un peu tremblantes, poursuivaient cependant leur dialogue, les protestations retentirent de toutes parts, puis des huées s'élevèrent. Toute la salle se dressait avec des clameurs de réprobation. Mme Lloyd, perdant la tête devant ce déchaînement du public, s'enfuit dans la coulisse, sans avoir jeté à Mlle Reichemberg la dernière réplique. Et cette réplique était bien nécessaire, puisqu'elle contenait l'épithète de « fille perdue », et que c'est sur ce mot de « fille perdue » que Blanche, égarée, est frappée d'un coup de folie.

Mlle Reichemberg fut admirable de courage et de sang-froid. Elle voyait, dans la coulisse, Delaunay, directeur de la scène, lui faire des gestes désespérés qui signifiaient : « Faites quelque chose ! tenez ! sauvez la pièce ! »

Comme si le public eût été parfaitement calme, l'actrice continua son rôle. Pâle, défaillante, elle balbutiait l'insulte reçue : « Fille perdue, fille perdue ». Cela sans geste, sans cri, avec une discrétion et une sûreté de jeu incomparable. Tremblante et se soutenant à peine, elle se traîna vers la sonnette pour appeler à l'aide. Elle fut si poignante, si douloureuse que la salle, par un de ces revirements comme en ont les foules, arrachée hors d'elle-même par un spectacle inouï, éclata en applaudissements frénétiques.

Le courage et la présence d'esprit de Mlle Reichemberg venaient de sauver *les Corbeaux*.

Pendant l'entracte, une ovation indescriptible fut donnée dans les coulisses aux deux jeunes actrices par tous ceux, admirateurs et adversaires de Becque, à qui elles venaient de procurer une incomparable sensation d'art. On disait à l'auteur : « Vous avez de la chance d'être défendu par de pareils soldats. »

Le quatrième acte se passa dans le calme, les nerfs avaient été trop secoués. Quelques explosions de mécontentement, de-ci, de-là.

La proclamation du nom de Becque fut accueillie d'abord par des protestations d'adversaires irréductibles, vite étouffées sous les applaudissements.