Shaw et le Diable

Poitou Marc

Pour citer cet article
Poitou Marc, « Shaw et le Diable », *Cycnos*, vol. 10.2 (À quoi jouent les Irlandais ?), 1993, mis en ligne en juin 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/491

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/491
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/491.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Shaw et le Diable

Marc Poitou

Université de Nice-Sophia Antipolis

Jouer avec le diable est pour les dramaturges une tradition séculaire. Un poète comme Milton a pu traiter le personnage de Satan avec une gravité sans faille ; mais les auteurs, pourtant tout aussi pieux et didactiques, des drames sacrés du Moyen Age, n'ont pas résisté à la tentation d'exploiter ses possibilités comiques. Parlant d'une veine irrévérencieuse dans les Miracle Plays, Allardyce Nicoll écrit :

> Even the flaming terror of Satan was not exempt; rapidly he developed into an almost comic figure, roaring and lashing his tail, attended by groups of minor devils which, in their grotesquely monstrous attire, were designed to arouse both thrills of terror and shouts of laughter.[1]

Plus près de nous, la légende de Faust, de Marlowe à René Clair, a produit des oeuvres dans lesquelles le diable, ou ce qui l'accompagne, est, entre autres choses, et à des degrés divers, chargé de faire rire.

Sans doute le personnage ne peut-il inspirer l'horreur absolue que dans l'abstrait, et la dimension comique s'impose-t-elle dès lors qu'on le met en chair et en os sous les yeux du spectateur : tant de méchanceté et tant d'habileté, rendues visibles, relativisées en quelque sorte, doivent, au moins de temps en temps, avoir un côté amusant.

Il n'est pas surprenant de voir Shaw s'inscrire dans cette tradition : une vision comique des choses les plus graves est à la base de son caractère, de son mode de pensée, de son expression dramatique. Aussi n'est-ce pas à un jeu gratuit qu'il se livre : le diable est un instrument, à l'aide duquel il porte au théatre une pensée, qui n'est point chrétienne. Ainsi joue-t-il avec lui doublement. Le diable fait son entrée, discrète, dans le théâtre de Shaw, au premier acte d'*Arms and the Man* , quand Raina, qui se prend pour une héroïne d'opéra, dont elle est fort friande, demande à Bluntschli : "Have you ever seen the opera of Ernani?", et celui-ci, ni héros ni spectateur assidu, répond : "Is that the one with the devil in it in red velvet, and a soldier's chorus?"[2]

Il s'agit du Faust de Gounod, bien entendu, que Shaw, critique musical depuis 1888, avait eu maintes fois l'occasion de voir. Les commentaires que l'on trouve tout au long de ses articles confirment et précisent l'impression produite par cette réplique. Bluntschli se définit comme personnage inculte et anti-héros par son erreur et son vague souvenir d'un "opera so popular" que le connaissaient même "people who never dreamt of going to the opera as a general habit. and never in all their lives went to any other opera"[3]. Il se définit également par le caractère fort superficiel du détail qu'il a retenu. Mais c'est aussi le détail que Shaw a choisi parce qu'il a pour lui une importance toute particulière : humoristique par son incongruité, il résume et symbolise ce qui, dans ce Méphistophélès, amuse et réjouit notre auteur : un personnage ambigu qui se délecte de son caractère diabolique. ou qui donne l'occasion à son interprète de s'en délecter, et de l'offrir à la délectation du public ; un personnage sans grande consistance, qui doit son succès à toute une tradition de présentation scénique. Ainsi le chanteur Castelmaury "retains his old diabolical enjoyment of the part"[4] ; Edouard de Reszke

> never enjoys himself more thoroughly than in that outrageous crimson and scarlet costume, with two huge cock's feathers twirling in the Covent Garden draughts [...]. his face decorated with sardonic but anatomically impossible wrinkles. and a powerful limelight glowing on him through the reddest of red glasses [...] Only as

---

[1] Allardyce Nicoll, *British Drama*, London, Harrap, 1962, p. 26.

[2] *Plays Pleasant*, p. 19. Les références aux oeuvres de Shaw renvoient, sauf indication contraire, au volume approprié de *The Standard Edition of the Works of Bernard Shaw*, London, Constable, 1931-1950.

[3] *London Music*, p. 380.

[4] id., p. 123.

> Mephistopheles does he wake up, not to the dramatic requirements of the character, but to the opening for a rare piece of sport as the devil in a red dress. with a serenade full of laughs."[5]

Shaw est conscient de la fausseté de cette conception du personnage, et s'en plaint à plusieurs reprises, sur le mode bouffon : "I am far from sure that my eyesight has not been damaged by protracted contemplation of the scarlet coat and red limelight of Mephistopheles"[6], ou sur le mode sérieux : "[we are] plagued with the puerile inanities of baritones with impossible eyebrows, who spend the evening in a red limelight and an ecstasy of sardonic smiling"[7]. Curieusement, cependant, il y a par delà son jugement lucide une attitude foncièrement indulgente : cet invraisemblable diable rouge l'amuse, et il aime qu'on l'amuse. Son opinion sur l'interprétation toute différente de Maurel le montre clairement, *a contrario :* visuellement, le Méphisto de Maurel n'est plus rouge, mais gris, "an unexciting mouse color"[8]. Sur une demi-page, Shaw loue l'interprète pour l'originalité de sa conception du personnage, son courage face aux critiques (qui ne manqueront pas d'exprimer leur désaccord), son sens artistique et dramatique, son intelligence, la précision et la finesse de son jeu vocal et scénique :

> It is the very embodiment of that grim Gothic fancy of an obscene beast of prey with the form and intellect of a man. The artistic means by which this effect is produced — the mouse-colored costume. the ashen face and beard. the loveless tigerish voice - could not have been better chosen.[9]

Et pourtant. ce Méphistophélès dont il dit tant de bien (ce qu'il ne trouve pas souvent l'occasion de faire), Shaw ne l'aime pas : "I take some exception to the impersonation [...] as lacking relief." Et la raison : "This could best be supplied by a touch of humor, in which it is at present entirely deficient"[10]. Shaw aime qu'on l'amuse, disions-nous ; il veut qu'on l'amuse. Son diable à lui est un diable comique.

C'est aussi un diable philosophique. C'est en champion de la nouvelle morale qu'il apparait, par l'intermédiaire de son disciple Dick Dudgeon, dans *The Devil's Disciple* . La profession de foi de Dick au premier acte[11], dont l'auteur nous explique les tenants et aboutissants idéologiques dans la section de la Préface intitulée "On Diabolonian Ethics"[12], explique de quoi il s'agit : la religion "normale" étant morte, réduite à une observance de pure forme qui sert de paravent aux instincts de haine et d'oppression, et s'oppose à tout ce qui est vie et épanouissement, le véritable esprit religieux, celui qui dit oui plutot que non, se tourne vers l'Ennemi de Dieu comme véritable représentant de son idéal. Déjà Blake avait. par le biais du même mythe, dans *The Marriage of Heaven and Hell* , annoncé le renversement des valeurs dont Nietzsche se fait le prophète dans *Ainsi Parlait Zarathoustra* et *Au delà du Bien et du Mal* . Libéré de la dictature d'une morale imposée de l'extérieur. l'individu devient la source de ses propres valeurs. Ainsi l'égoisme est-il réhabilité. comme seul fondement d'une vie saine et fructueuse. Le personnage et le comportement de Dick sont l'illustration et la preuve de cette idéologie. Refusant toute règle, affirmant n'avoir d'autre motivation que "the law of my own nature"[13], Dick se fait hair de tous les bien-pensants respectables et antipathiques, montre sa bonté foncière en se faisant protecteur de l'orpheline et (action principale de la pièce) se sacrifie héroiquement pour sauver la vie d'un autre homme. Par là Shaw affirme sa

---

[5] *Music in London*, vol. I, p. 172-173.
[6] id., vol. II. p.250.
[7] id., vol. I. p. 2.
[8] id., vol. II. p. 251.
[9] id., vol. I. p. 169.
[10] id., vol. I, p. 169.
[11] *Three Plays for Puritans*, p. 24.
[12] id., p. xxi-xxvii.
[13] id., p. 52.

foi en la nature humaine désentravée — et c'est l'image du diable qui est chargée de véhiculer cette philosophie individualiste.

Quand le diable lui-même, ou, ce qui revient au même, une figure diabolique, apparaîtra sous la forme d'un personnage sur la scène shavienne. il fera référence, dans sa conception et sa présentation, à trois modèles : la conception populaire et traditionnelle du Malin, le diable de la légende faustienne (représentée par Gounod), sous son double aspect facétieux et tentateur, et le diable blakeo-nietzschéen qui incarne et prône l'éthique individualiste. A ce mélange s'ajoutera une coloration mozartienne, Don Giovanni étant une source d'inspiration capitale chez Shaw[14] : par la parenté entre le diable et Don Juan considéré comme ennemi de Dieu[15], la parenté entre Don Juan et Faust[16], et le traitement musical du thème de l'enfer dans l'opéra de Mozart.

C'est la musique de Mozart. au troisième acte de *Man and Superman* (une pièce sur le thème de Don Juan), qui prélude au long épisode de "shavio-socratic dialogue" qui va opposer le Diable à Don Juan. Shaw joue avec les mots, les idées, les personnages, le matériel de scène, et aussi avec la musique.

Ainsi quand la statue décide d'appeler le Diable,

> at the wave of the statue's hand the great chords roll out again; but this time Mozart's music gets grotesquely adulterated wuth Gounod's. A scarlet halo begins to glow; and into it the Devil rises, very Mephistophelean...[17]

Cette scène est un rêve, dont les personnages sont des avatars des personnes réelles qui sont en train de la rêver. La première plaisanterie, presque gratuite, est l'identification entre le Diable et Mendoza[18]: un Juif, dont le profil, sans doute, se prête au rapprochement ; un brigand d'opérette, c'est-à-dire le Mal atténué et rendu quasiment inoffensif ; un amoureux transi, auteur de fort méchants poèmes, ce qui achève de détruire, par le rire, ce que le diable peut avoir d'impressionnant dans l'imagination populaire. Pire encore : ce Diable qui ressemble à Mendoza est cependant "not so interesting"[19] : c'est le type même-de l'*anticlimax*, source essentielle du comique chez Shaw. La plaisanterie est aussi dans l'effet scénique : Don Juan vient de dire : "the devil is not so black as he is painted"[20], et effectivement, le Diable apparait sous un projecteur rouge ! Le dialogue qui précède son entrée a pour thème : il n'est pas si méchant que cela, ce qui est une manière de jouer avec, et de détruire, le diable que nous imaginons tous. Le portrait physique et psychologique qu'en donne l'auteur dans les instructions scéniques vise le même but : malgré quelques qualités, il n'inspire guère la sympathie (le portrait est fait en termes de l'impression produite sur l'observateur — c'est-à-dire l'effet qui doit être produit au théâtre) ; ce Diable n'est qu'un être humain assez médiocre. Le début de la conversation, d'ailleurs, qui le montre se gargarisant de grands lieux communs sentimentaux ("Give me warmth of heart, true sincerity, the bond of sympathy with love and joy"[21]), le rend plutôt repoussant, et au fond fort peu diabolique.

---

[14] "In my small-boyhood, I by good luck had an opportunity of learning the Don thoroughly, and if it were only for the sense of the value of fine workmanship which I gained from it. I should still esteem the lesson the most important part of my education." *Music in London*, vol. I, p. 296.

[15] "What attracts and impresses us in El Burlador de Sevilla is [...] the heroism of daring to be the enemy of God." *Man and Superman*, Epistle Dedicatory to Arthur Bingham Walkley. p. xi.

[16] id. p. xi. et voir le rapprochement entre Don Juan et le Devil's Disciple, id. .p. x-xi.

[17] *Man and Superman*, p. 93.

[18] Mendoza étant un Juif anglais d'origine ibérique, sentimental à l'excès, et lié par son double le Diable à la position philosophique que Shaw appelle "idéaliste", il n'est pas impossible que Shaw en le créant ait malicieusement pensé à son confrère et adversaire Pinero.

[19] *Man and Superman*, p. 93.

[20] *Ibid.*

[21] *Man and Superman*, p. 94.

C'est cependant par le biais de cette sentimentalité, après avoir joué à le rapetisser, que Shaw va introduire la dimension philosophique du personnage, et récupérer au profit de son message le caractère diabolique qu'on doit normalement lui trouver. Dans la distinction qu'a établie Shaw entre les trois manières de voir la vie, philistine, idéaliste et réaliste[22], le Diable représente la position idéaliste : celle qui tourne le dos à la réalité, confusément perçue comme insupportable, et la remplace par des masques, ou idéaux, auxquels il faut croire dur comme fer, de peur que cette réalité insoutenable ne montre le bout de l'oreille. Les discours sentimentaux du Diable sont une caricature de cette attitude. Mais quand les vrais problèmes sont abordés entre lui et Don Juan, il devient le défenseur fort sérieux d'une position philosophique. L'enfer est

> the home of the unreal and of the seekers for happiness [ceux que Shaw appelle Idealists]. It is the only refuge from heaven. which is [...] the home of the masters of reality (Realists). and from earth. which is the home of the slaves of reality (Philistines).[23]

L'œuvre de Shaw est un combat pour la position "réaliste" (représentée dans la pièce par le paradis), pour le rejet de ces "idéaux", qu'il appelle également "romance", qui sont l'obstacle essentiel au salut de l'homme. Le mot salut rend bien l'esprit de la pensée shavienne, et nous rappelle qu'il donne à cette pensée le nom de *religion* [24]. En ce sens, le Diable de *Man and Superman,* représentant de l'idée à abattre, est véritablement diabolique, il est le champion et l'incarnation du Mal selon Shaw. Du diable tel qu'on le conçoit d'ordinaire, il a aussi l'habileté. Dans le débat qui l'oppose à Don Juan, il sait intervenir au bon moment, concéder un point pour mieux contre-attaquer, utiliser et reprendre les arguments de l'adversaire pour les retourner contre lui. Par la même occasion, dans cette scène qui est une sorte d'exercice, ou de tour de force, où Shaw utilise son expérience du débat politique (une forme de théatre que la vie nous offre) pour faire du théatre avec des idées, le Diable est un instrument dramatique très efficace. Il fait, si l'on ose dire, un excellent avocat du diable. Dans ses plaidoyers où rigueur, passion et savoir-faire rhétorique vont de pair, et en font un adversaire de poids, sa critique de l'homme et de la société est pénétrante et souvent juste (de sorte que Shaw utilise même l'opposition pour exprimer une partie de sa pensée, ce qui est encore une façon de jouer avec son personnage). On est souvent tenté de lui donner raison. avant que Don Juan ne reprenne la situation en main. Ce qui fait la supériorité de Don Juan en fin de compte (outre le fait que l'auteur lui donne le dernier mot). c'est le coté positif de son pari (au sens pascalien du terme), alors que la pensée du Diable est une philosophie de la négation.

Pour finir, quand l'essentiel est dit, et qu'il faut tant bien que mal s'acheminer vers le rideau, Shaw nous offre deux nouvelles plaisanteries, mais significatives. La première résume, sous forme d'un trait satirique sur la société, la position de ce diable inattendu : "Whatever they may say of me in churches. I know that it is universally admitted in good society that the Prince of Darkness is a gentleman"[25]. La seconde concerne Nietzsche. Le philosophe allemand, qui dans *The Devil's Disciple* était du côté du diable, est ici, parce qu'il a plu à l'auteur de donner à son Diable une signification différente, passé dans l'autre camp. littéralement. Alors que le Diable, en raison de sa réputation, le croyait de ses amis, Nietzsche à son arrivée en enfer a constaté que cet endroit n'était pas ce qu'il croyait ; et, en praticien de la philosophie "réaliste", il a, au grand dépit du maître des lieux, gagné le paradis, où il est vraiment à sa place! Ainsi Shaw joue-t-il à juxtaposer et à opposer les différents sens qu'il donne au diable. Cette anecdote infernale est aussi l'occasion pour le Diable de faire une allusion plaisante à la querelle entre Nietzsche et Wagner, et de nous rappeler que pour Shaw,

---

[22] dans *The Quintessence of Ibsenism*, chapitre "Ideals and Idealists", *Major Critical Essays,* pp. 25-31.
[23] *Man and Superman,* p. 99.
[24] cf. entre autres le titre de l'ouvrage d'Alfred Turco, *Shaw's Moral Vision: the self and salvation,* Ithaca & London, Cornell University Press, 1976.
[25] *Man and Superman,* p. 128.

Wagner est également un penseur “réaliste”, dont le héros Siegfried incarne la morale individualiste (mais qui malheureusement a trahi quand il a écrit *Le Crépuscule des Dieux*)[26].
C’est dans *Major Barbara* qu’apparait ensuite le motif du diable, sous la forme cette fois d’un personnage humain qui est une figure diabolique : Andrew Undershaft. Alliant le mode plaisant et le mode philosophique, il est à la fois une incarnation humoristique du diable parmi les hommes, un personnage dont la fonction dramatique est celle de Méphistophélès, et le diable nietzschéen dont Dick Dudgeon était le disciple, le prophète de l’anti-morale. C’est avec lui que le jeu de Shaw se fait le plus complexe, intégrant habilement les diverses dimensions du personnage, pour les faire fonctionner l’une par dessus l’autre, et l’une contre l’autre, à l’aide de toutes les ressources du théâtre.
Shaw donne à Undershaft une série d’attributs, plus ou moins comiques ou sérieux, qui concourent à son caractère diabolique. Undershaft exerce une profession qui a fort mauvaise réputation : fabricant d’armes. La répulsion morale qu’inspire cette activité, et ses implications pratiques, sont annoncées avec une grandiloquence comique : “Undershaft and Lazarus. Death and Destruction Dealers; address, Christendom and Judea”[27]. L’associé d’Undershaft est juif (rappelons-nous Mendoza), et porte le nom d’un personnage qui s’est rendu célèbre par un séjour dans les régions infernales (Shaw se sert d’un antisémitisme populaire diffus, mais le remet malicieusement à sa place par ailleurs : en réalité “Lazarus is a gentle romantic Jew who cares for nothing but string quartets and stalls at fashionable theatres”[28]). Undershaft, dont la devise est “Unashamed”, semble prendre un malin plaisir (comme le diable rouge de Gounod) à son oeuvre de destruction :

> I find myself in a specially amiable humor just now because, this morning, down at the foundry, we blew twenty-seven dummy soldiers into fragments with a gun which formerly destroyed only thirteen.[29]

Quand Lady Britomart parle de rassembler toute la maisonnée pour la prière, la brusque décision d’Undershaft de mettre fin à sa visite nous rappelle un instant l’insurmontable aversion du diable pour toute manifestation du culte de son adversaire. Au refuge de l’Armée du Salut, Shaw complique le jeu comme à plaisir par plusieurs allusions au diable qui s’écartent du motif principal. Il fait dire à Bill Walker, qui a un peu trop bu, non pour ouhlier, mais pour exciter son agressivité naturelle : “Aw’m nao gin drinker [...] bat wen Aw want to give my girl a bloomin good awdin Aw lawk to ev a bit o devil in me”[30]. Plus loin, Barbara explique à Bill que ses pensées meurtrières lui sont inspirées par le diable. Vers la fin de l’acte, l’alcool et sa fabrication seront dénoncées par l’Armée du Salut comme oeuvre diabolique. Ainsi Shaw fait-il flèche de tous diables, afin d’exécuter des variations qui soulignent le thème principal.
Quand Undershaft déclare à Cusins que dans sa religion “there are two things necessary to Salvation [...] Money and gunpowder”, un credo d’allure assez diabolique, le commentaire de Cusins rappelle, avec un léger glissement, la remarque du Diable à Don Juan sur le “perfect gentleman” : “That is the general opinion of our governing classes”[31] (cette identification du diable Undershaft avec le capitalisme est d’ailleurs superficielle et passagère). La dimension diabolique d’Undershaft, construite par petites touches successives, et longtemps à l’état latent, commence à devenir explicite, encore qu’indirectement, avec la déclaration de Cusins : “you are [...] a most infernal old rascal; but you appeal very strongly to my sense of ironic humor”[32]. Le mot *infernal* s’entend au sens figuré ; mais de là au sens propre il n’y a qu’un

---

[26] voir *The Perfect Wagnerite, Ma jor Critical Essays*.
[27] *Ma jor Barbara*, p. 247 .
[28] id., p. 325/326.
[29] id., p. 261.
[30] id., p. 273.
[31] id., p. 283.
[32] id., p. 286

pas, qui est franchi quand le commentaire suivant rattache Undershaft à Méphistophélès, et que Cusins bientôt l'appelle par ce nom[33]. La "profound irony" du tentateur, qui a provoqué cette appellation, sera bientôt egalée par la manière dont l'auteur confirme et poursuit l'identification : Undershaft, "sardonically gallant"[34] quand il se laisse attendrir par Mrs Baines et s'associe à la bienfaisance du malfaisant distillateur de whisky, acquiert un double diabolique en la personne de Cusins, dont l'élan dionysiaque est "an ecstasy of mischief"[35]. Pour couronner le tout, Shaw nous montre le départ grandiosement comique de la procession, l'Armée du Salut symboliquement et physiquement en marche contre les forces du mal, musique en tête; et l'un des musiciens est le diable en personne, Undershaft armé de son trombone. Cet instrument est chargé de sens ; deux allusions au premier acte préparent ce moment et lui donnent son importance ; il est comique de voir le grand industriel maniant un tel ustensile ; et c'est un instrument diabolique : non seulement son timbre caverneux, on le sent, sied aux régions infernales, mais les compositeurs effectivement l'utilisent ainsi, et Shaw le sait (c'est le trombone qui dans *Don Giovanni* annonce la statue du Commandeur[36] et Shaw décrit tel autre compositeur "tromboning a terrible invocation to the divinités du Styx, because a heroine had to descend into the shades"[37]).

Le caractère diabolique, dimension comique incluse, d'Undershaft s'accentue encore au troisième acte. Cusins a passé la nuit à se soûler (autant dire se damner), en buvant "a most devilish kind of Spanish burgundy"[38], en compagnie d'Undershaft, qu'il appelle maintenant tout bonnement 'The Prince of Darkness'. Son pittoresque récit de la réunion salutiste souligne ironiquement l'identification, et le caractère paradoxal de la situation :

> The Prince of Darkness [deuxième emploi de cette appellation] played his trombone like a madman: its brazen roarings were like the laughter of the damned. 117 conversions took place then and there.[39]

Finalement, c'est par l'évocation de son usine qu'Undershaft est identifié au diable. Cusins l'appelle "Works Department of Hell", et Barbara, qui doit connaître les "dark Satanic mills" de Blake, se l'imagine comme "a sort of pit where lost creatures with blackened faces stirred up smoky fires and were driven and tormented by my father"[40]. La réalité est toute autre, Undershaft s'empresse de le souligner, et nous le constatons peu après ; mais métaphoriquement cela reste vrai — ce qui donne tout son sel à l'exclamation de Sarah : "Heavens! what a place!"[41] Par sa nature même le travail de cette usine est diabolique, comme le dit Barbara évoquant "the darkness of this dreadful place, with its beautifully clean workshops, and respectable workmen, and model homes"[42].

Si Undershaft a été ainsi doté d'une personnalité diaboliçue, ce n'est pas seulement pour nous amuser, ou pour amuser son auteur ; il a un rôle diabolique à jouer : un double rôle, et diabolique dans deux acceptions differentes, qui d'un côté fournit le moteur dramatique, et d'autre part lui donne sa dimension philosophique.

---

[33] id., p. 290.
[34] id., p. 296.
[35] id., p. 298.
[36] Un article reproduit dans London Music. pp. 74-77, dans lequel Shaw dit son goût pour le trombone et rappelle ce détail, est consacré à la pratique amateur des instruments à vent "for culture and health", passe-temps favori de la famille de Shaw, dont le père précisément jouait du trombone. Shaw s'en souviendra quand il écrira à Louis Calvert, l'acteur chargé du rôle d'Undershaft, qu'il lui faut apprendre le trombone, et que ce sera bon pour sa santé. Voir *Collected Letters 1898-1910*, ed. Dan H. Laurence, London. Max Reinhardt, 1972, p. 542-543.
[37] *London Music*, p. 190.
[38] *Major Barbara*, p. 304.
[39] id. , p. 305.
[40] id. , p. 314.
[41] id. , p. 318.
[42] id. , p. 328.

La fonction dramatique d'Undershaft est celle de Mephistophélès dans la légende faustienne : il est le tentateur, qui fera signer au mortel avide de pouvoir surhumain un pacte, en vertu duquel il obtient ce pouvoir en échange de son âme. Les diverses versions de l'histoire de Faust s'attachent essentiellement aux conséquences du pacte diabolique. Shaw a choisi comme action dramatique la tentation elle-même, dont le pacte est la conclusion et le dénouement. Autre particularité, son Faust s'est dédoublé, en Barbara, officier de l'Armée du Salut, et son fiancé Cusins, helléniste et traducteur d'Euripide. Tous deux sont sensibles à la tentation : Barbara. paradoxalement (mais nous verrons plus loin pour quelle raison précise), parce que c'est un esprit profondément religieux ; Cusins parce que c'est un dilettante. amateur de religions, qui, parti du culte de Dionysos (lequel n'est pas sans aspects diaboliques)[43], et après un bref séjour chez les salutistes, est tout disposé à se tourner vers le nouveau culte que lui offre le Prince des Ténèbres. (Ajoutons que Shaw a, selon sa méthode habituelle, inventé une situation théâtrale extérieure — le problème de la succession Undershaft, l'état civil de Cusins —qui fournit le prétexte à la tentation, et permet à la situation intérieure de se développer). La tentation d'abord s'exerce dans le vide, c'est à dire sans objet : Undershaft n'offre rien, ne demande rien ; il cherche seulement à attirer Barbara, en lui montrant qu'il y a entre eux des affinités spirituelles (ce qu'il fait avec un mélange d'astuce et de sincérité, ou plutôt en disant astucieusement des choses vraies), et à miner sa foi présente (par la parole, le maniement de l'ironie, et par les actes, quand il "achète" l'Armée du Salut). C'est Cusins qui, en observateur détaché, en amateur éclairé aussi, voit clair dans son jeu et le favorise — sans toutefois succomber lui-même pour le moment, c'est lui qui met le doigt sur le caractère "méphistophélique" de sa conduite. Puis le marché est proposé. Sur le plan extérieur, il s'agit simplement de savoir si Cusins, gendre présomptif d'Undershaft, sera aussi son héritier. Sur le plan intérieur, la question est : Cusins et Barbara peuvent-ils moralement accepter de fabriquer des engins de mort ? Plus profondément, et c'est là que le long débat qui apportera la réponse est véritablement faustien, c'est l'âme même de Barbara que notre diable, qui est son père, cherche à gagner. Ce qu'il offre en échange, c'est le pouvoir. Pouvoir matériel sur les choses et les hommes, par le moyen des canons, pour Cusins. Pouvoir spirituel, celui de sauver des hommes libres par l'ardeur d'une vraie foi, au lieu d'acheter des miséreux par la promesse d'un bout de pain, pour Barbara.

Undershaft l'emporte. Barbara est convertie dans l'enthousiasme à la religion de son père. Mais cette victoire du diable n'est pas la victoire du mal, c'est celle du bien. Car ce diable n'est pas seulement Méphistophélès, c'est en même temps le disciple (ou le maitre?) de Nietzsche, du Wagner de *Siegfried* , du Blake de *The Marriage of Heaven and Hell* . Par delà sa profession (et sa profession de foi) de riche industriel pour lequel la seule loi est la loi du profit, par delà même son idée maîtresse que le plus grand crime, le plus grand péché, ce qu'on doit éviter avant tout, c'est la pauvreté, Undershaft est fondamentalement l'ennemi de la morale, le prophète de l'individualisme. C'est exactement ce que nous fait comprendre Lady Britomart, à sa manière de femme du monde conventionnelle :

> Your father didnt exactly do wrong things: he said and thought them [...] He really had a sort of religion of wrongness [...] I couldnt forgive Andrew for preaching immorality.[44]

Lui-même exprime son rejet de la morale chrétienne que Nietzsche appelle morale des esclaves : "Your Christmas card moralities of peace on earth and goodwill among men are of no use to me", et s'affirme partisan d'une morale qui a sa source dans l'individu : "For me there is only one true morality [...] There is only one true morality for every man, but every

---

[43] Notamment dans Les Bacchantes d'Euripide, que Gilbert Murray, l'helléniste qui a servi de modèle à Cusins, allait faire jouer par les créateurs de *Major Barbara*.

[44] *Major Barbara* , p. 250.

man has not the same true morality."[45] Il affirme également la supériorité des âmes d'élite — ceux qui ont su suivre leur propre voie —sur la masse moutonnière :

> Professor! let us call things by their proper names. I am a millionaire; you are a poet; Barbara is a saviour of souls. What have we three to do with the common mob of slaves and idolaters?[46]

Undershaft est une personnalité magnétique qui se fait aimer de tous, qui conquiert d'un coup toute la famille — y compris l'épouse qui ne supporte pas son immoralisme —, qui domine la pièce par son énergie et sa vitalité, qui réussit à gagner à sa cause les deux autres fortes personnalités, celles qui sont en apparence les plus solidement opposées à son credo. Et nous sentons et nous comprenons que cette bonté, cette force, lui viennent de son affranchissement de la morale qui emprisonne et étouffe le reste des humains. De sorte qu'assumer sans honte (sa devise est "Unashamed") l'état de marchand de mort, c'est en fin de compte parier pour la vie. C'est dépasser la négation qu'est en fait la morale traditionnelle, et qu'il caractérise ainsi : "you are the incarnation of morality. Your conscience is clear and your duty done when you have called everybody names"[47]. Barbara, qui a changé sa religion d'évasion pour une religion de la réalité, nous rappelle le role du diable dans sa conversion et son salut : "It was [Bodger, the distiller] who saved our people: he, and the Prince of Darkness, my papa."[48]

Ecrivant en 1937 une préface à ses feuilletons musicaux du *Star* , Shaw commente ainsi le pseudonyme qu'il avait choisi, Corno di Bassetto, nom d'un instrument à vent assez obscur :

> If I had ever heard a note of it in 1888 I should not have selected it for a character which I intended to be sparkling. The devil himself could not make a basset horn sparkle.[49]

Ce propos nous rappelle à la fois l'importance de la musique dans sa formation, l'intéret qu'il porte au diable, et la conception du diable comme outil comique qu'il partage avec nombre de ses confrères. La complexité, la diversité de ses propres variations sur le thème du diable méritent elles-mêmes, au plan technique, l'épithète de "sparkling". Et que ces variations soient le véhicule de conceptions philosophiques importantes, témoigne de son habileté à faire vivre les idées sur une scène : jouer avec le diable et nous faire penser sont une même démarche.

---

[45] id., p. 262.
[46] id. , p. 287.
[47] id. . p. 333.
[48] id. , p. 338. Barbara rappelle en fait que Bodger et Undershaft ont sauvé l'Armée du Salut de la ruine financière. Mais ce 'salut' a pour l'héroine une toute autre portée.
[49] *London Music*, p. 6.