

DU SADOMASOCHISME ENTENDU COMME SÉDUCTION. QUELQUES  
RÉFLEXIONS SUR *L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE* DE  
FERNANDO ARRABAL.<sup>1</sup>

*Domingo Pujante González*  
Universitat de València

*à Jesús Martínez Oliva*

Le sado-masochisme dépasse le plan des perversions;  
il est constitutif de la vie pulsionnelle.<sup>2</sup>

Comme je ne conçois pas l'amour sans violence,  
plus il y a de tendresse dans mon théâtre, plus il y a de violence.<sup>3</sup>

Fernando Arrabal vit très vite naître une légende autour de lui: pornographe et provocateur, voilà des adjectifs qualificatifs. Et de là, il sera soit blâmé par ses détracteurs qui l'ont accablé d'opprobre et d'ignominie et qui prétendent qu'il n'est qu'un obsédé sexuel et un maniaque de la violence, puisant dans le soufre, la pornographie et le blasphème; soit adoré par ses défenseurs qui l'ont couvert

---

1. Cet article s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste intitulé «Corps et séduction dans le discours artistico-littéraire français d'Avant-garde: l'esthétique de la cruauté» qui bénéficie d'une aide à la recherche de la Generalitat Valenciana.

2. Ancelin, *Sc. hum.* 1982. Cité dans *Le trésor de la langue française*, tome quatorzième, Paris, Gallimard, 1990, p. 1406.

3. Mots d'Arrabal, *Entretiens avec Abadie*, O. R.T. F., mai 1967.

de gloire et qui voient en lui l'un des rares artistes qui a su capter la profondeur ambiguë et la problématique de l'homme moderne. Tous croient détenir la clef de son univers -plutôt enfer- poétique, sans songer au fait que tout est vrai ou rien n'est faux selon le point de vue. Par conséquent, tel que l'auteur le signale<sup>4</sup>, il n'a jamais fait de la provocation délibérée et cela est certain si l'on tient compte de ses principes et de ses buts. Comment pourrait-il faire de la provocation alors qu'il ne veut montrer que ce qui est propre et naturel à l'homme, l'être humain imprégné de sa propre essence ? C'est nous, des êtres sociaux, qui vivons sous le joug des conventions morales, qui pouvons interpréter cela comme de la provocation, parce que cette esthétique se brise sur les reliefs de nos préjugés, elle choque, dérange, fait chanceler nos principes, dépasse les frontières si bien installées depuis des siècles entre l'être et le paraître, démantibule les bienséances, bouleverse.

Il n'y a aucun doute, cependant, que le fait d'être taxé par une partie de la critique de provocateur a transmis toute une série de connotations ajoutées de violence, de cruauté, d'orgie, qui ont d'une certaine manière faussé et même «frelaté» le véritable acte de l'écriture. Je voudrais outrepasser la provocation pour défendre l'idée que l'œuvre d'Arrabal est une œuvre de séduction et que cette esthétique cruelle et les mécanismes propres au sadomasochisme que mettent en scène ses personnages ne sont que des instruments, peut-être les seuls, pour communiquer avec l'être aimé, pour aller du moi à l'autre, pour l'attirer vers soi, pour le séduire.

Faisons tout d'abord une précision: je prends le terme de sadomasochisme pour l'appliquer à l'étude de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* et pour définir les rapports de séduction qui s'établissent entre les deux personnages, tel qu'il est défini dans le dictionnaire *Trésor de la langue française*<sup>5</sup>, dans son acception B. Je suis conscient, néanmoins, que l'auteur refuse ce qualificatif trop marqué sans doute, voire galvaudé. Ce refus de la part de l'auteur peut être dû au fait que l'on associe facilement sadomasochisme avec perversion (définition A). Arrabal ne considère point ses personnages comme des pervers et moi non plus.

psych. psychanal.

A.- Perversion sexuelle dans laquelle se combinent l'agressivité propre au sadisme<sup>6</sup> et l'attitude de soumission qui caractérise le masochisme.

4. A. Chesnau et A. Berenguer, *Entretiens avec Arrabal ; plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 7.

5. *Le trésor de la langue française, op. cit.*, p. 1406.

6. Le sadisme est défini ainsi: A.- 1.: Luxure, lubricité mêlée de cruauté. 2.: Psych. Psychanal. Perversion de l'instinct sexuel qui fait dépendre la volupté de la souffrance physique ou morale de l'autre. B.- 1.: Goût pervers de faire souffrir ou de voir souffrir autrui. Synon. cruauté. 2.: Cruauté, méchanceté. Étymol. Du nom de Donatien Alphonse François, Comte de Sade, dit Le Marquis de Sade [1740-1814], auteur de romans à l'érotisme cruel. *Ibid.*, p. 1405.

## B.- Couple d'opposés fondamental dans la vie pulsionnelle.

Il est aisé de constater que dans la plupart des entretiens Arrabal se défend de ceux qui qualifient son théâtre de sadomasochiste en prenant les adjectifs «sadique» ou «masochiste» au premier degré, dans un sens étymologique, comme dérivés directement de l'œuvre de Sade ou de Masoch. Cependant, nous savons tous que ces adjectifs, comme bien d'autres, ont un sens beaucoup plus vaste de nos jours. Cet argument ne semble pas très rigoureux de la part de l'auteur qui lorsqu'il se défend de ces qualificatifs, dit: «Si j'avais connu à l'époque l'œuvre de Sade, j'aurais écrit différemment. Un homme qui lit Sade ne peut être «sadique» ou bien il devra inventer une violence érotique différente»<sup>7</sup>. Contrairement, Arrabal s'obstine à signaler d'autres origines ou des influences distinctes pour son théâtre: «On me lance souvent à la tête le nom de Sade. Je suis étranger à l'œuvre de Sade, à sa crédibilité tout en reconnaissant son génie. C'est à l'univers shakespearien que je suis le plus sensible»<sup>8</sup>. C'est ainsi qu'Arrabal propose plutôt le terme «animal» comme trait essentiel de son théâtre:

Beaucoup de mes pièces ont été écrites entre dix-huit et vingt ans. Je connaissais peu le monde et l'érotisme à cet âge. J'étais assez animal. Je me suis permis des choses que je ne pourrais plus me permettre. J'ignorais tout du sadisme, du masochisme, puisque les œuvres de Sade et de Masoch étaient interdites en

7. F. Espinasse, «Entretien avec Arrabal», préface à F. Arrabal, *Théâtre III*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 14.

8. F. Arrabal, Introduction à *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Paris, Christian Bourgois, 1967, p. 16. J'ai pris comme texte de référence pour les citations de la pièce celui de sa création, publié par L'Avant-Scène, Paris, 1967. Pour l'édition espagnole voir F. Arrabal, *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Edición de Diana Taylor, Madrid, Cátedra, 1984 et F. Arrabal, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales, Revista Teatro, col. Textos/teatro, 1996. À propos de l'univers shakespearien voir A. Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964, p. 223. Strindberg a bien senti l'ambiguïté fondamentale du héros shakespearien et ce qu'il dit d'Hamlet pourrait s'appliquer à l'Empereur et à d'autres personnages d'Arrabal: «Hamlet lui-même ne semble fait que de contradictions: il est à la fois bon et mauvais, il aime et il déteste, il est cynique et enthousiaste, méchant et indulgent, fort et faible, en un mot c'est un homme et un homme qui change d'un instant à l'autre». Et il ajoute: «Les personnages se doublent et se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur. Pour lui il n'y a pas de secrets, pas d'inconséquences, pas de lois. Il ne juge pas, il n'acquiesce pas, il relate». *Ibid.*, p. 137. Finissons avec l'idée que Shakespeare se fait de l'homme: «JACQUES: *All the world's a stage, / And all the men and women, merely Players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts*». W. Shakespeare, *As you like it*, act two, scene seven, London, A Penguin/Godfrey Cave Edition, Penguin Popular Classics, 1994, p. 58.

Espagne. C'est pourquoi je parlais de ces choses-là exactement comme un animal doué de parole pourrait le faire.<sup>9</sup>

Je conviens que cela peut être valable pour les toutes premières œuvres, mais à l'époque où il écrit *L'Empereur et l'Architecte d'Assyrie*, (durant l'été 1966 à Madrid) il ne doit plus être étranger à l'œuvre de Sade, surtout après toutes les critiques qu'il a reçues qualifiant son théâtre de sadique et connaissant la curiosité et le souci du savoir propres à Arrabal. De plus, il a déjà passé une bonne période en France où il a eu libre accès aux œuvres interdites en Espagne. À propos de cette comparaison entre Arrabal et Sade, M. Pruner écrit :

Qu'Arrabal cherche sa voie, un peu comme Sade dans l'inversion des signes, ce n'est pas douteux mais, à la différence de Sade, Arrabal est un baroque, un généreux qui ne s'embarrasse pas de ratiociner et procède par pulsions, dans l'indifférence totale de la hiérarchie des valeurs et des critères de goût.<sup>10</sup>

En effet, il me semble bien que l'esthétique d'Arrabal est plus proche du monde des animaux, ou encore des enfants, que de l'univers sadique. Ses personnages se laissent guider par l'instinct, par le flair, par des pulsions, mais il n'y a pas d'attitude intellectuelle, préméditée, derrière ce comportement jugé cruel par la raison. Ils se laissent faire, donnent libre cours aux impulsions soudaines et primitives sans qu'il n'y ait de volonté réfléchie de trouver un plaisir dans ces relations «perverses». J'utiliserai donc le terme de sadomasochisme pour définir ces rapports de séduction cruels qui s'établissent entre les deux personnages de la pièce, bien que l'origine de cette cruauté et de cette esthétique soit fort différente chez Arrabal et chez Sade ou Masoch. L'écart socioculturel et biographique est tellement vaste que la comparaison peut paraître peu solide, voire anachronique.

L'auteur lui-même soutient que l'amour et la violence sont intimement liés, que l'acte de l'amour est un acte à base de violence masculine: «Il faut être marten pour aimer une femme et ne pas la battre»<sup>11</sup>. N'oublions pas l'histoire de *Fando et Lis*<sup>12</sup>. Fando qui adore Lis ne peut s'empêcher de lui faire mal et de la tuer sans le vouloir, tout innocemment. Il la tue à force de l'aimer. Amour et haine se confondent, on ne sait plus où commence l'un et où finit l'autre. L'Empereur affirme avoir tué sa mère. L'Empereur aime l'Architecte mais il ne peut résister à la tentation d'être cruel avec lui. Sommes-nous également face au problème de

9. F. Espinasse, *op. cit.*, p. 13.

10. M. Pruner, «Arrabal, Fernando», in Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 64.

11. F. Espinasse, *op. cit.*, p. 14.

12. F. Arrabal, *Théâtre I, Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures*, Paris, Julliard, col. Les lettres nouvelles, dirigée par Maurice Nadeau, 1958.

la fragilité du corps humain ? Pour appuyer sa thèse d'un théâtre «animal», Arrabal prétend avoir vu

des animaux nécrophiles. Un chien, une bête intelligente et digne, faisait une chose très mal vue de ses maîtres. Dès qu'il voyait un cadavre d'animal, il se vautrait dessus ; sachant qu'il avait fait mal, il se cachait. Si cet animal avait été un homme, si on lui avait dit que sa perversion était connue, classée, «fichée», que Sade avait déjà parlé de ça, probablement il n'aurait pas recommencé. Dans notre monde civilisée, il est impossible aux lecteurs de Sade ou de Sacher-Masoch d'essayer de faire ce qu'ils ont lu. S'ils le font, ce doit être singé, mimé. Par contre, lorsqu'on est ignorant, on peut découvrir de nouvelles fascinations.<sup>13</sup>

Aux yeux d'Arrabal, les grands écrivains érotiques sont ceux qui ignorent l'érotisme et c'est le cas de Thérèse d'Avila<sup>14</sup> et de Sade lui-même qui mena une vie plate et qui écrivit son œuvre en prison, alors qu'il venait de traverser des années d'abstinence. Sade parla des «perversions» sans vraiment les connaître. Quand il fut libre, au moment de la Révolution française, et qu'il avait toute possibilité de mener une vie érotique, il écrivit contre la peine de mort. Il faut donc conclure que l'on ne peut écrire la plupart du temps que ce que l'on ne peut vivre et que lorsque l'on est comblé par l'expérience, on n'a plus besoin d'écrire.

En ce qui concerne la genèse du thème du sadomasochisme dans l'œuvre arrabalienne, il me semble important de souligner, tout d'abord, le rôle essentiel du modèle christique, de la vie et de la Passion de Jésus dont les différentes péripéties se répètent comme un leitmotiv obsessionnel, même s'il est souvent traité par la dérision. On rencontre fréquemment le glissement du sacré (flagellation et crucifixion du Christ) à l'érotisme (flagellation sadique) et nous assistons à une perpétuelle érotisation de la Passion. En effet, la flagellation apparaît assez souvent dans des contextes étroitement liés à des pratiques ou à des personnages soi-disant religieux<sup>15</sup>.

13. F. Espinasse, *op. cit.*, p. 14.

14. Pour compléter sa thèse sur l'érotisme et son idée que les grands écrivains érotiques sont ceux qui ignorent l'érotisme, Arrabal fait souvent allusion à Thérèse d'Avila. Il nous parle d'elle en ces termes: «Quand elle priait, elle lévissait. Elle disait alors aux sœurs qui l'entouraient: «Attachez-moi, soutenez-moi pour ne pas léviter». Elle n'ignorait pas que si elle lévissait, l'Inquisition la brûlerait vive. Cette femme-là, sans savoir qu'elle parlait d'érotisme, a dit des choses merveilleuses. Par exemple, que Dieu plongeait dans ses entrailles une épée de feu qui lui procurait une douleur et une joie infinies. Il est difficile de mieux parler d'amour», F. Espinasse, *op. cit.*, p. 15. Arrabal se sert de l'exemple mais, ce qui devient une technique littéraire de l'auteur, il déforme ou détourne son contenu. Voilà comment certains passages prennent des connotations burlesques ou blasphématoires: «O Seigneur, comme je suis heureux ! Je sens, comme sainte Thérèse d'Avila que tu m'introduis une épée dans le cul». *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *op. cit.*, p. 28.

L'EMPEREUR (confesseur). Sacrilège ! Cette nuit tu te rendras dans ma chambre avec des cilices et des verges. Je te déshabillerai et je passerai la nuit à te fouetter. Tes fautes sont si abominables que moi aussi je devrai demander à Dieu qu'il t'accorde son pardon et pour l'obtenir, moi aussi je me déshabillerai et tu me fustigeras, maudite chienne.<sup>16</sup>

C'est ainsi que l'origine de ces rapports cruels avec le propre corps et le corps d'autrui pourrait se trouver dans la pratique religieuse d'un enfant espagnol, surtout s'il a vécu cette expérience religieuse pendant ses jeunes années et après une guerre civile qui entraîna une dictature autant politique que morale. Arrabal affirme: «Nous avons été élevés dans la douleur... nous étions nourris de sadomasochisme... Tout allait de soi pour nous»<sup>17</sup>. Et Françoise Raymond-Mundschauf ajoute : «Les défilés de la Semaine Sainte lui apprennent qu'amour et souffrance sont intimement liés. [...] C'est en récitant le chapelet que le petit garçon avait connu ses premières érections»<sup>18</sup>. Dans *Baal Babylone*, roman autobiographique d'Arrabal et œuvre clef en ce qui concerne l'origine de l'esthétique arrabaliennne, on peut suivre aisément les traces de ce petit enfant perdu dans les recoins d'une pratique religieuse qui unissait incompréhensiblement amour et souffrance, qui exigeait le martyre de la chair pour atteindre le bonheur suprême et qui servait souvent de prétexte pour donner libre cours à des «perversions» cachées ou à des désirs inavoués. Je songe, à titre d'exemple, aux rapports sadomasochistes que l'enfant entretenait avec sa tante Clara, devenus une hantise et qui se répètent maintes fois le long du roman.

J'ai dit à tante Clara que j'allais lui faire mal. Elle m'a dit de la frapper plus fort. Alors, avec ma ceinture, je l'ai frappée. Tante Clara a dit: «Encore plus fort.»

Je lui ai dit que j'allais lui faire mal. Quand j'ai recommencé, elle m'a dit en criant: «Plus fort et plus vite».

Pendant que je frappais tante Clara je l'entendais haletter.<sup>19</sup>

Elle m'appelait et j'allais dans sa chambre. Alors elle ne se mettait plus à genoux. Une statue de métal du Christ crucifié dominait la pièce. Je la frappais avec ma ceinture et elle, à plat ventre, ne bronchait pas parce que j'avais appris à la battre

15. À ce sujet, il est également très intéressant de lire quelques passages de *La Pierre de la folie (livre panique)*, Paris, Julliard, 1963. J'en reproduis un comme exemple: «Un homme habillé en évêque, un fouet à la main, me dit d'entrer dans l'église», p. 115.

16. F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, op. cit., p. 21.

17. A. Schiffres, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969, p. 29-30.

18. F. Raymond-Mundschauf, *Arrabal*, Paris, Éd. Universitaires, Col. Classiques du XXe siècle, 1972, p. 15.

19. F. Arrabal, *Baal Babylone*, Paris, Julliard, 1959, p. 73.

avec force. Je n'entendais que son halètement; de temps à autre elle disait: «Pour ce pauvre bon papa, que Dieu ait son âme !»<sup>20</sup>

Sans aucun doute, Arrabal-enfant-adulte n'a rien compris du pourquoi de se faire mal pour atteindre le pardon et il mélange tout, le résultat ne peut être plus dérisoire.

D'autre part, la corrida a vraisemblablement eu une influence directe dans l'esthétique de l'auteur. Elle n'est que le symbole de la raison en conflit avec l'animalité, lutte acharnée et cruelle de l'homme contre l'animal où le spectacle de la souffrance est savouré par un public-juge implacable qui jouit de la contemplation de cette voie menant au sacrifice.

Et enfin, on ne doit pas oublier que les rapports d'Arrabal avec sa mère ont toujours été très conflictuels, surtout durant sa jeunesse. À ce qu'il paraît, la mère battait et physiquement et psychologiquement l'enfant, ce qui a marqué violemment Arrabal et son théâtre. «[...] Et tu as dit que parfois elle te battait avec un fouet»<sup>21</sup>.

Mais indépendamment de la genèse du sadomasochisme dans l'œuvre arrabaliennne, je me pose aussi la question suivante: comment doit-on interpréter tous ces thèmes obsessionnels qui reviennent sans cesse dans le théâtre d'Arrabal et en l'occurrence dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* et qui sont en rapport étroit avec ce que je considère une «esthétique de la cruauté»? Il faudrait dire qu'il y a là sans aucun doute un refoulement, une sorte de libération qui s'opère en disant ce que l'on n'a pu dire durant des années, en exprimant ce que l'on ne peut faire et que l'on voudrait faire. «Ne sommes-nous tous des refoulés optimistes ou pessimistes»<sup>22</sup> ajoute Arrabal. Je veux croire volontiers que l'auteur ne cherche dans ces thèmes-là que le stimulant de la vie et le bonheur de vivre loin de toute contrainte sociale et morale. Drôle de façon de le faire, pourrait-on répondre. À chacun ses voies d'expression artistique et sa manière de se libérer du fardeau d'une société trop oppressante. À mon sens, le fait de mettre en paroles cette souffrance, de verbaliser toutes ces obsessions, est une manière de les surmonter, et cela relève du courage.

20. *Ibid.*, p. 83.

21. F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, op. cit., p. 11. À ce sujet, il reste toujours indispensable la lecture de l'analyse faite par S. Freud à propos des fantaisies de flagellation d'enfants. Voir S. Freud *Pegan a un niño* in *Obras Completas*, traduction directe de l'allemand par Luis López Ballesteros y Torres, édition révisée par le Dr. Germain, volume I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 1195. À ce propos, dans *Baal Babylone*, op. cit., Arrabal insiste à plusieurs reprises sur le fait que parfois sa mère le battait pour son bien, mais d'autres fois elle le gâtait, comportement que l'enfant arrive à peine à comprendre.

22. F. Espinasse, op. cit., p. 16.

Carlos Castilla del Pino dans son *Introducción al masoquismo*<sup>23</sup> présente des thèses qui peuvent nous éclairer sur l'origine et la cause de cette conduite chez les personnages arrabaliens. Selon lui, il existe chez tout individu normal une conduite masochiste et il y a des composants masochistes dans une conduite normale (érotique ou non). Le fait de qualifier telles connotations comme «perverses» entraîne l'introduction d'un jugement de valeur normalement négatif, c'est-à-dire, comme une conséquence directe d'une conduite pathologique aberrante. Le paradoxe et la contradiction ne caractérisent point ce que l'on pourrait considérer comme «pathologique». L'envie, la jalousie, les attitudes ambivalentes, la perplexité et l'indécision, l'inhibition, les composants fétichistes, voyeuristes, sadomasochistes, les interprétations paranoïdes et les phénomènes pseudo-perceptifs même, sont des formes de conduite qui coexistent avec un fonctionnement normal du sujet. En aucun cas, ils peuvent être employés pour qualifier un sujet. La relation paradoxale d'objet que le masochiste établit avec son partenaire est l'expression de sa contradiction intime, le résultat de l'hétérogénéité de sa personne -et de toute personne en fait, et non seulement du masochiste-. C'est cette relation d'objet, celle qui fait possible une manière de communication «interpersonnelle» gratifiante par le biais de la douleur (la souffrance dans son acception la plus vaste).

La problématique du masochisme<sup>24</sup> peut être abordée ou envisagée de trois façons: comme conduite érotique, comme conduite extra-érotique et comme structure d'une personnalité. Il me semble que, dans le cas de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, on est confronté notamment à la troisième façon, même si celle-ci est intimement liée aux deux autres. Il ne faut pas oublier que le

23. C. Castilla del Pino, *Introducción al masoquismo*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, 1973.

24. Il ne me semble pas inutile de rappeler que le nom de «masochisme» a été utilisé pour la première fois par Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) dans son livre *Psychopathia sexualis* (1886). Il était professeur de psychiatrie à l'Université de Vienne et avec ce nom, il qualifie un type de conduite sexuelle inverse à celle qui caractérise le sadisme et il la définit comme une curieuse perversion de la vie sexuelle qui consiste à désirer de se voir complètement dominé par une personne du sexe opposé (il n'envisage pas d'autres possibilités !), supportant de celle-là un traitement autoritaire et humiliant, et qui peut même atteindre la punition effective. La dénomination de cette conduite fut suscitée par le nom du romancier autrichien Leopold von Sacher-Masoch qui jouit d'une grande renommée durant les dernières années de sa vie. Son œuvre littéraire, très vaste, s'inspire spécialement de sa propre expérience existentielle et érotique. On pourrait décrire le comportement masochiste de la façon suivante: le sujet cherche un partenaire dominateur qui le soumette dans les plus diverses situations d'une façon humiliante et duquel il reçoit des tortures différentes (flagellation, coups, etc.) qui provoquent chez lui une excitation sexuelle intense pouvant aller jusqu'à l'orgasme. En même temps, il entoure l'acte d'un rituel déterminé qui confère à la douleur le rôle d'un composant intégré dans une structure générale d'humiliation et de soumission plus ou moins totales (duololagnia).

sadomasochisme obéit à un rite bien spécifique dont la caractéristique essentielle est sa constance et sa répétition. Un changement, comme dans la plupart des rites, entraînerait une perte de sa valeur. Dans ce rite humiliant, le masochiste adopte fréquemment le rôle d'esclave et il se dégrade selon ses fantasmes au niveau d'une bête, souhaitant par conséquent être traité comme telle et adoptant des positions semblables à celle-ci (equus eroticus). Il voudra donc être chevauché, éperonné, attelé ou harnaché. En effet, le rite de «equus eroticus» très souvent lié à la pratique de la flagellation apparaît à plusieurs reprises le long de la pièce. En outre, Arrabal, pour nous montrer tout cet univers de relations cruelles qui s'établissent entre ses personnages, s'aide de différents «objets-symboles» qui mettent en relief leur fonction dans cet univers<sup>25</sup>. C'est ainsi que le fouet ou d'autres objets qui peuvent avoir le même emploi, comme une cravache, ou moral -l'Empereur ou l'Architecte à tour de rôle-, mais ils peuvent également être présentés comme des objets de jouissance sadomasochiste.

L'ARCHITECTE. Je fais le cheval ?

L'EMPEREUR. Non, ce sera moi ! (L'Empereur se met à quatre pattes. L'Architecte l'enfourche comme une monture.) Dis-moi hue !

L'ARCHITECTE. Hue dada !

L'EMPEREUR. Fouette-moi avec la cravache!

L'Architecte le fustige avec une branche.<sup>26</sup>

L'EMPEREUR. Je fais ta mère ?

L'ARCHITECTE. Allons vite, bats-moi, je n'y tiens plus.

Il a le dos nu et attend de recevoir des coups de fouet. [...]

L'EMPEREUR. Où faut-il fustiger Monsieur ? (Avec emphase) Sur ses fesses rosses, sur son dos d'ébène, sur ses cuisses, colonnes élogiques de l'immortelle Sparte ?

L'ARCHITECTE. Bats-moi, bats-moi.<sup>27</sup>

À ce stade de mon étude, on pourrait être tenté de conclure que nous avons affaire tout simplement à un sadomasochisme érogène et il me semble que l'on aurait tort car, même si je défends l'utilisation du sadomasochisme pour définir certaines «conduites de séduction» qui s'établissent entre le moi et l'autre dans *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, il s'agit d'une combinaison de masochisme enfantin et moral<sup>28</sup>. En effet, la douleur et la souffrance sont rarement en rapport direct avec une conduite érotique claire. C'est ainsi que l'expression de l'éros et

25. Voir à ce propos la thèse d'Agustín Neira Calvo, *Los objetos textuales et significations dans le théâtre de Fernando Arrabal*, Madrid, Universidad Complutense, 1985.

26. F. Arrabal, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, op. cit., p. 12.

27. *Ibid.*, p. 15.

28. Je tiens à rappeler que, d'après Freud, il y a trois types de masochisme: Celui où prédomine la douleur et la souffrance fortement liées à la conduite érotique (masochisme

des instincts de vie ne se bornerait pas à la fonction sexuelle concrète, mais également aux autres, ce qui montrerait le passage préalable et successif par les étapes orales, sphinctériennes, et génitales, et qui pourraient être dynamisées dans l'exercice de la relation érotique habituelle avec l'autre. La conduite masochiste interférée -et par conséquent la conduite sadique- signifie d'abord l'émergence, dans le jeu préalable à la relation génitale, des fixations partielles ou relatives dans des étapes antérieures de l'évolution de la libido, mais également l'adoption, spécifiquement individuelle, des moyens de relation avec l'objet complémentaire. Du fait, la possibilité de cette communication érotique fondée sur de telles bases serait «pressentie» d'une façon subconsciente dans le choix concret de l'objet, à travers des attitudes qui appartiennent au domaine du masochisme infantin et moral respectivement. Ces derniers correspondent à une sphère où les facteurs culturels ont un poids beaucoup plus fort.

D'après les théories de Claude Lévi-Strauss<sup>29</sup>, chez l'homme, il n'y a aucun élément pré-culturel. Il sera très conflictuel pour l'homme de se détacher de son milieu, qui n'est autre que sa culture, sa structure et son système sociaux. L'homme, l'Empereur, est en grande partie ce que son milieu lui fait être et il est impossible d'essayer d'analyser sa conduite en la séparant du milieu même. Voici, à mon sens, le grand conflit que vit l'Empereur: l'affrontement à son milieu, à sa culture, qui se matérialise en l'affrontement à l'autre et qui peut être à l'origine de sa conduite sadomasochiste et scatologique, en revendiquant ainsi les besoins primaires et instinctifs du corps et en s'escrimant, en définitive, à échapper à sa culture sans y réussir; car ce qui est «naturel» chez l'homme, c'est précisément le fait d'exister en tant qu'être «culturel». L'Empereur s'évertuera désespérément à lutter contre tout ce système de valeurs et choisira la douleur comme la seule voie, ou presque la seule, de séduction, de communication «interpersonnelle», image physique du déchirement intérieur auquel il s'affronte.

érogène). Celui où prédomine la soumission et dont la connexion avec la conduite érotique est moins manifeste (masochisme de type infantin ou féminin) et celui où l'on choisit la souffrance psychique comme modèle dominant et dont le lien avec la conduite intrinsèquement sexuelle est encore plus vague (masochisme moral). Voir à ce sujet Sigmund Freud, «El problema económico del masoquismo», in *Obras Completas, op. cit.*, vol. I.

29. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958. L'auteur insiste continuellement sur le fait que tout est culturellement conditionné chez l'homme, même les actes purement biologiques comme manger ou dormir. Il est évident que la pulsion érotique est au service des exigences de la réalité socialisée. Par exemple, le fait de l'inexistence du rut chez l'être humain ou l'usage de la relation érotique pour des activités différentes à la reproduction démontre que de tels actes ont été «culturisés».

La frustration ou l'échec peuvent, sans doute, être le déclic d'une conduite qui choisit la douleur comme moyen de communication. On ne doit pas oublier que l'Empereur dans un moment de vérité avoue qu'il est un homme qui a échoué et qui est médiocre dans une société où il vit et où il se sent prisonnier et dépendant en même temps.

L'EMPEREUR. (à l'Empereur mannequin): Qu'est-ce que j'étais? Ma profession? Aucune importance. (Honteux): Eh! bien, les derniers temps, j'avais un bon salaire, il ne faut pas croire. Comme ma femme a été contente quand on a fini par m'augmenter! Si j'avais continué, j'aurais pu monter dans l'ascenseur principal et j'aurais obtenu la clef des cabinets directoriaux.<sup>30</sup>

Il me paraît incontestable que la douleur fait naître une communication inévitable avec l'objet-sujet qui la déclenche. C'est précisément la communication qui s'établit entre l'Empereur et l'Architecte, entre le moi et l'autre, entre le fils et la mère, entre le présent et le passé, entre la culture et l'instinct. Mais il s'agit également d'un signal de mise en garde qui a une claire fonction d'appel, de l'Empereur envers l'Architecte ou, dans un sens plus large, de l'auteur vis-à-vis de nous, lecteurs. La souffrance d'autrui génère inéluctablement de la compassion et de l'apitoiement et par conséquent, des attitudes et des codes de secours. Voilà le mécanisme dont l'Empereur se sert souvent pour attirer l'attention de l'Architecte, pour l'assujettir, pour le garder à ses côtés:

L'ARCHITECTE. J'ai construit une pirogue.

L'EMPEREUR. Tu pars? Tu me laisses seul? [...] Et ta mère?

L'ARCHITECTE. Je n'ai pas de mère tu le sais bien!

L'EMPEREUR. Tu es le fils d'une sirène et d'un centaure. L'union parfaite! (Très triste.) Maman, maman [...], où es-tu? C'est moi, je suis seul ici, tous m'ont oublié, mais toi... [...]

L'ARCHITECTE. (très maternel, il le protège en le couvrant de ses bras). Non mon enfant. Je suis là pour te protéger. Il ne faut pas que tu te sentes seul. Allons, raconte tout à ta mère.

L'EMPEREUR. Maman, l'Architecte veut m'abandonner, il a construit une pirogue pour s'en aller et je resterai seul ici.

L'ARCHITECTE (mère). Ne crois pas cela, tu verras que c'est pour ton bien, il ira chercher du secours et on viendra te sauver. [...]

L'EMPEREUR. Maman, ne t'en va pas, reste toujours avec moi.

L'ARCHITECTE (mère). Oui, mon enfant, je resterai avec toi ici, jour et nuit.

L'EMPEREUR. Petite maman, chérie, embrasse-moi. (L'Architecte s'approche pour lui donner un baiser. L'Empereur le repousse brutalement.) Tu pues ! Tu pues ! Que diable as-tu mangé ?<sup>31</sup>

D'autre part, l'Empereur aspire à surmonter cette scission, à se fondre avec l'Architecte, avec l'autre, avec la mère, avec son passé, avec l'instinct, bref à les posséder et donc à les dominer. Dans notre culture répressive, la possession de l'objet-sujet désiré suppose toujours une domination. Mais, comme je l'ai signalé, il ne s'agit là que d'une aspiration, d'une fantaisie. Et sur ce point, je me demande : l'origine de toute la pièce ne pourrait-elle se trouver dans un rêve érotique de l'auteur ? « Comment pouvez-vous souffrir si ce n'est qu'un rêve. Vous n'êtes pas dans la réalité »<sup>32</sup>. Et c'est que justement l'une des caractéristiques essentielles de toute relation masochiste est l'insaisissabilité de l'objet en tant qu'objet "réel", ce qui engendre la fantaisie, car si l'objet était à la portée de celui qui le désire, le recours à la fantaisie, au jeu, serait inutile. Or, l'Empereur est conscient de cette impossibilité d'avoir accès à l'objet convoité. La conscience de l'impuissance est un trait déterminant dans le rapport que l'Empereur établit avec l'Architecte, avec le monde et avec son passé, de là le recours continu à la fantaisie, au déguisement, au travestissement, au jeu de rôles. Le jeu, l'artifice, ne sont-ils pas des armes précieuses du séducteur ? De fait, cette communion souhaitée, cet homme neuf, régénéré, ne pourrait naître que de la propre fiction, de l'œuvre littéraire, bref de l'imagination de l'auteur. Mais la fantaisie ne peut enfanter que du rêve, plutôt s'autoengendrer. L'objet convoité demeure insaisissable, inaccessible en tant que lui-même, en tant que désir. De là, la circularité de la pièce qui commence comme elle finit, fiction qui naît de la propre fiction. Le jeu de séduction toujours recommencé.

Une dernière question me vient à l'esprit : Qui domine davantage, le dominateur ou le dominé ? Lorsqu'on parle de domination, on pense toujours à la plus évidente relation de maître et d'esclave, mais on constate que l'Empereur et l'Architecte ne suivent pas un même et unique modèle de conduite et qu'ils changent de rôle à leur gré. Il y a donc des formes de domination cachées, voilées, difficiles à déceler. L'induction à la compassion, à la pitié, est l'une d'entre elles. L'Empereur crée un genre de rapport avec l'Architecte au sein duquel l'abandon déclencherait un sentiment de faute et de désarroi. Et c'est ainsi que l'Architecte après sa fuite retourne aux côtés de l'Empereur. Bref, celui qui adopte le rôle dominateur par excellence n'est pas le seul à dominer, mais aussi celui qui, grâce à sa soumission, obtient la permanence et la continuité de la relation avec l'objet-sujet dominateur. La complémentarité est donc absolue.

Plongé dans cette complexité de rapports, l'Empereur a besoin de se déformer lui-même, d'altérer sa propre image, de se travestir - qui est l'Empereur réellement

? - pour ainsi atteindre l'objet désiré. Et c'est sur ce point que le jeu acquiert une importance capitale. Parfois, c'est lui, l'Empereur, qui feint qu'il n'est plus ce qu'il est. D'autres fois, c'est l'Architecte qui apparaît revêtu d'autres valeurs différentes à celles qu'il possède véritablement. La transformation est d'habitude consécutive et complémentaire. Nous sommes de nouveau face à la complexité de la fiction dans la fantaisie. Le processus d'identification est donc double, avec soi-même en tant qu'imaginé et avec l'autre en tant que fantasmé. L'Empereur s'identifie à l'Architecte parce que c'est ce dernier qui peut avoir accès à l'objet convoité et non pas lui. La seule possibilité qui reste à sa portée pour atteindre la possession est d'être dévoré par le propre objet-sujet désiré. « Je désire que... je désire... enfin que tu me manges... que tu me manges. Je veux que tu sois à la fois toi et moi. Tu me mangeras entièrement, Architecte, tu m'entends ? »<sup>33</sup>. En outre, ces relations cruelles fictives qui s'établissent dans la pièce peuvent servir à décharger nos propres pulsions sadomasochistes, elles auraient donc une claire fonction symbolique et même cathartique. Il s'agirait d'un plaisir semblable à celui que l'on ressent lorsqu'on regarde un film de violence ou d'horreur<sup>34</sup>.

Ainsi le sadomasochisme dans le théâtre d'Arrabal et concrètement dans cette pièce, n'est pas gratuit : il apparaît comme la seule voie qui reste aux personnages pour séduire l'autre, pour communiquer avec lui, généralement l'être aimé ou désiré, pour tenter de comprendre la cruauté du monde qui les entoure et la leur, pour pouvoir ainsi la surmonter, la dépasser et renaître - désir inaccessible-purifiés, renouvelés.

Je voudrais finir avec l'idée qui sert de point de départ à mon discours et qui le résume : la critique a confondu et tourné pendant très longtemps autour de la provocation, sans comprendre que « l'œuvre d'Arrabal est une œuvre de séduction »<sup>35</sup>. Car cette pièce n'est ni pornographique, ni scatologique, ni blasphématoire, ni sadomasochiste par désir de provocation mais par fidélité à l'homme, ambivalent, ambigu, sublime et grotesque tissu de songes<sup>36</sup>. En effet,

33. *Ibid.*, p. 30.

34. Voir à ce sujet le film *Funny Games*. Mise en scène et scénario de Michael Haneke. Autriche. 1997. Il serait d'ailleurs intéressant d'établir des comparaisons entre ce film et la pièce qui nous occupe par rapport à la violence entendue comme jeu, un jeu de dualités qui s'affrontent, comme fiction, voire comme spectacle, et également en ce qui concerne le manque de solution qui entraîne la circularité de l'action.

35. A. Glibota, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo. P. A. C., 1993, p. 18.

36. « La vie et les hommes ne sont pas simples, mais complexes ; ils ne se rattachent pas à une ligne de pensée et de conduite unique, mais représentent une pluralité de vues et de comportements ; ils ne sont pas, par nature, figés dans un système cohérent, mais remplis de contradictions ». J. J. Daetwyler, *Arrabal*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 97.

« Tout ce qui est humain est confus par excellence ». F. Arrabal, « L'homme panique », in *Le Panique*, Paris, 10/18, Union générale d'éditions, 1973, p. 42.

31. *Ibid.*, p. 13.

32. *Ibid.*, p. 26.

la préoccupation essentielle de l'auteur qui traverse tout son théâtre et toute sa production en somme, le thème récurrent est la problématique concrète de l'amour, et tout le reste tourne autour de ce noyau: la place de l'amour dans le monde (humain, maternel, amical, charnel ou divin), sa présence et son absence, sa transcendance et sa fragilité, sa violence et son innocence, les tentatives et les difficultés d'aimer et d'être aimé; bref, la quête, impossible ?, de l'amour.

Car le monde d'Arrabal a sa logique et sa clarté: logique faite de la conciliation des contraires (n'est-ce pas une définition de la poésie ?) et d'un acharnement philosophique à percer le mystère de l'être (dans *L'Architecte*); clarté qui apparaît, comme en négatif, dans l'apologie discrète de la bonté et dans la recherche d'un rituel qui, par-delà les gestes de la profanation et de la violence, autoriserait l'épiphanie du sacré et la naissance d'une sainteté de l'innocence (dans *Fando et Lis*).<sup>37</sup>

---

37. M. Pruner, *op. cit.*, p. 64.