

L'illusionniste en thérapeute ?

La Grande magie d'Eduardo de Filippo

Brigitte Galtier¹

La Comédie Française a récemment mis à l'affiche *La Grande magie*, titre plein de promesses pour mes recherches sur les techniques magiques dans l'art. Ainsi ai-je découvert une œuvre étonnante qui a pour cœur la question de l'illusion. Avant même que Winnicott ait fait de cette notion un concept de la clinique, elle montrait sa fonction d'écran entre le sujet et la réalité, le lien entre l'illusion et le jeu qui en est l'étymologie, entre autres dans l'art dramatique. Son auteur, metteur en scène, acteur et directeur de troupe, Eduardo de Filippo mort en 1984, tenait tout particulièrement à cette pièce, malgré l'accueil mitigé qu'elle reçut à ses débuts, en 1948.

La Grande magie se donne pour une comédie en trois actes et met en scène, à Naples, un couple de protagonistes : un prestidigitateur d'une soixantaine d'années qui vivote misérablement, Otto Marvuglia, et un homme plus jeune, bien plus aisé, nommé Calogero Di Spelta. Ce dernier n'attire guère la sympathie : susceptible, peu aimable, il se veut sans illusion aucune : *je suis heureux parce que je ne me fais jamais d'illusions. Pour moi, le pain c'est du pain, le vin du vin, et l'eau de la mer est salée et amère.*²

Ce refus de l'illusion, non seulement de l'illusion religieuse à laquelle le pain et le vin font clairement référence, mais de toute forme d'illusion, fait soupçonner la peur de donner prise à quelque déception : Calogero dit n'attendre *aucune surprise de la vie parce que je ne fais confiance à personne, pas même à moi, pas une seconde. Et surtout pas aux femmes* (21). Son autre caractéristique est de ne jamais lâcher d'une semelle son épouse Marta, une jeune beauté : celle-ci se plaint qu'il ne la laisse jamais seule, « même pour se laver les mains », dit-elle, « il m'enferme dans la chambre et met la clef dans sa poche » (35), ce qui trahit quelque angoisse d'être trompé ou quitté chez le mari jaloux.

La mer, on l'a vu, n'est qu'amertume pour Calogero ; on ignore tout de son histoire et le spectateur ne découvrira qu'au dernier acte celle qui est sa mère : une femme « rongée pas un passé de renoncations », précise une didascalie, ne sachant que pleurer : *cela fait quarante ans que je pleure* est d'ailleurs son unique et répétitive réplique. Nous la verrons se prêter aux manœuvres du

¹ Université de Cergy-Pontoise, UMR CNRS 7187, L.D.I. Séminaire « arts littéraires, arts cliniques »

² *La Grande Magie*, suivi de *Sik-Sik*, traduits de l'italien par Huguette Hatem, Paris, *L'avant-scène théâtre*, 2008. P. 21. Toutes les références renverront à cette édition, par un numéro entre parenthèses indiquant la page. Ma lecture se trouvera limitée faute d'avoir disposé du texte original *La Grande magia*, Turin, G. Einaudi, 1973.

fils cadet pour s'approprier la fortune de son aîné Calogero. Une figure maternelle qui paraît effectivement peu fiable et n'offre qu'un visage exploré.

La petite magie : prestidigitation et ligotage

La pièce s'ouvre dans le jardin d'un hôtel du bord de mer, l'hôtel Métropole, où l'on vient d'annoncer pour la soirée un spectacle de prestidigitation. Or l'amant de Marta, qui désespère d'arriver à la voir seul à seule, a soudoyé le prestidigitateur pour qu'un de ses tours de magie lui ménage enfin dix minutes de tête à tête avec elle : quand Otto demandera la participation d'une personne du public, Marta se proposera, et entre le moment où le magicien l'aura fait entrer un sarcophage et disparaître, et celui où il l'y fera réapparaître, elle échappera quelques instants à la surveillance de son mari.

L'illusionniste, Otto Marvuglia, présenté comme « charlatan sympathique et intelligent », apparaît pour sa part un homme désillusionné : habitué et résigné aux infidélités et aux scènes de sa compagne. Pour lui aussi la mer a perdu tout charme : *autrefois*, dit-il,

je plongeais tranquille dans une mer, infinie comme celle-ci ; mais je ne réussissais pas à trouver la moindre place pour bouger librement. L'humanité entière s'y était plongée avant moi ; mille mains me repoussaient violemment, comme si elles me rejetaient vers le rivage. (26)

Mais l'illusion est à selon lui le privilège de l'espèce humaine, son art et gagne-pain étant d'ailleurs d'en produire.

Calogero au contraire ne se montre pas plus tendre pour les illusionnistes que pour les illusions : ils pratiquent à ses yeux « un art dépassé ». Même pas un art, de simples trucages. Pas question qu'il entre dans le jeu. Mais pas question non plus qu'il laisse Marta assister seule au spectacle. Celle-ci va donc s'offrir à monter sur scène, se laisser enfermer dans le sarcophage égyptien et s'en échapper par une trappe dérobée. Mais il sera impossible de l'y faire réapparaître : l'amant qu'elle a rejoint au débarcadère tout proche l'a carrément enlevée sur son bateau, et a mis le cap sur Venise, laissant le prestidigitateur dans le plus grand embarras. La disparition de Marta devait n'être que feinte, invisibilité provisoire ; or la voilà réelle, conforme à la funèbre connotation du sarcophage. Otto ne peut achever son tour et se retrouve complice d'un enlèvement. Il lui reste à tenter de faire diversion en enchaînant un autre numéro mais Calogero s'impatiente, exige qu'il fasse d'abord réapparaître sa femme.

C'est dans cette extrémité, et dans l'improvisation que le vrai talent de l'illusionniste va se révéler. Il nie effrontément le départ de Marta « Votre femme, qui sait quand elle a disparu », suggérant à l'époux « c'est peut-être vous qui l'avez fait disparaître », phrase qui n'est pas sans vérité sur ce qui a fait fuir Marta ! Puis il menace : « Voulez-vous perdre votre femme pour toujours » et finalement fait monter Calogero en scène pour attaquer dans le vif : « Avez-vous jamais douté de la fidélité de votre femme ? »

Le mari jaloux est bien sûr incapable d'avouer, surtout publiquement, ses soupçons. Aussi lorsqu' Otto lui tend une boîte de quarante centimètres sur douze en lui affirmant qu'il y a placé

Marta, mais que son mari ne l'y trouvera que s'il l'ouvre avec foi, Calogero est piégé : impossible de croire qu'une personne tienne dans un si petit contenant, mais impossible de démasquer le charlatan en l'ouvrant : ce serait exhiber publiquement et son manque de confiance et l'absence de fidélité de Marta. Calogero finit par ne rien faire et regagner son siège la boîte sous le bras. Durablement neutralisé par le ligotage du magicien. Si, une fois seul, il ouvre la boîte ? *Il pensera qu'il n'a pas eu suffisamment confiance*, prévoit Otto. Et s'il ne l'ouvre pas ?

Otto : Il vivra dans l'illusion de sa fidélité. (49)

Dans cet épisode les spectateurs de l'hôtel n'ont vu qu'un jeu, ou une farce. Ceux de la pièce en revanche ne se font guère d'illusions : si la boîte est symbole par excellence du sexe féminin, la présence de Marta à l'intérieur est une telle invraisemblance qu'elle ne saurait durer. D'autant que Calogero, faute de pouvoir envisager que sa femme l'a quitté, saisit la police, qui va se rendre au domicile du prestidigitateur pour l'interroger sur la disparition de Marta lors de son spectacle.

Tel est le suspense de la pièce : le spectateur qui a vu les dessous de cette « petite magie » s'attend sans cesse à ce que la réalité s'impose, grâce à l'enquête, ou aux assauts des parents de Calogero qui veulent le mettre devant la réalité de l'adultère, ou enfin aux aveux de Marta elle-même quand elle rentrera, quatre années plus tard, au foyer. Mais si la « petite magie » de l'illusionniste a les limites qu'ont les trucages, sa « Grande magie » n'en a d'autres que la mort – la mort présente dans la pièce par le décès subit d'une jeune fille, personnage secondaire mais proche d'Otto, la jeune Amalia condamnée par une malformation cardiaque.

La Grande magie : la suggestion

La grande magie qui va prendre le relais de la petite, c'est bien sûr la suggestion (quand la magie est évoquée par Freud, dès 1890 dans *Traitement psychique*³, c'est à propos des phénomènes de suggestion). Otto Marvuglia se prétend expert en transmission de pensées, ce qui est pur boniment, il saura en revanche exploiter chez Calogero le refus de souffrir pour une sorte de thérapie de crise, une thérapie par la suggestion.

Par elle Otto, complice d'un enlèvement, s'est d'abord protégé d'un mari qui lui demandait des comptes. Mais cet illusionniste qu'on voit subir lui-même le chantage à l'abandon de sa compagne n'est pas sans sympathie pour le mari confronté à l'adultère. Quand l'inspecteur de police dit à Calogero la vérité - à demi-mot car personne n'a le cœur de lui montrer ses cornes – à l'homme qui s'écroule en sanglots Otto tend un invraisemblable espoir : le tour du sarcophage n'est pas encore terminé, Marta réapparaîtra à la fin de l'expérience.

Pour entretenir la perspective de la réapparition, la suggestion doit évidemment nier la réalité, et pour cela abolir d'abord le temps : l'épouse ne serait pas absente depuis quatre jours, mais seulement depuis le début d'un spectacle qui ne serait pas terminé (ce qui coïncide d'ailleurs avec l'expérience du spectateur de la pièce, construite en trois actes qui sont les trois temps de la

³ Traduit dans le tome 1 de *Résultats, idées, problèmes*, Paris, P.U.F., 1984.

présence, puis la disparition, puis la réapparition de Marta). *Quand ta femme a-t-elle disparu ?* demande Otto.

Calogero : il y a quatre jours. [...]

Otto : Qu'est-ce qui t'oblige à le croire ?

Otto réduit le temps à une pure convention sociale, assimile son cours réel au temps virtuel ou à la durée subjective. Toute réalité, celle des lieux par exemple, est réduite par le magicien à une simple représentation qu'il prétend transmettre lui-même à son sujet, jusqu'à une totale inversion de la fiction et la réalité. Grâce à quelques coïncidences qui accréditent l'illusion, la réalité devient l'objet non plus d'un jugement mais d'une simple croyance. Au fond ce que l'illusionniste propose à Calogero est de prendre sur son malheur le point de vue qui est celui du spectateur de la pièce : considérer ce qu'il a sous les yeux comme une fiction.

Pourquoi parler alors de thérapie ? Parce que pendant quatre ans, nous le découvrirons au dernier acte, Otto aura régulièrement visité Calogero. Parce qu'il lui a déclaré, au moment où il prenait sa détresse en charge : *Une expérience de ce genre, une fois commencée, ne peut être achevée que lorsque le sujet est capable d'en parler et d'en rire* (52). Parce que ce manipulateur un peu escroc – il réussit à faire régler une dette personnelle par Calogero – maintiendra l'illusion en raison aussi de la fragilité qu'il a perçue chez le mari abandonné : le mettre brutalement devant la réalité de la trahison pourrait, selon Otto, le rendre fou.

Mais surtout parce que ce « bouclier » de l'illusion offert par le magicien n'est pas vain. Le déni de la réalité auquel se livre Otto, loin d'aliéner Calogero (qui n'y croit qu'à moitié, là encore comme le spectateur face à l'illusion théâtrale), semble permettre une prise de conscience progressive. Rien d'une psychanalyse évidemment, nous ne saurons rien des conflits de Calogero, mais la boîte qu'il n'a toujours pas ouverte est devenue symbole à interpréter, lui faisant découvrir qu'il avait lui-même enfermé sa femme. Le dernier acte nous le montre, quatre ans plus tard, libéré de son incapacité à se montrer dépendant et jaloux, apte désormais à jouer avec l'absence et à déclarer à un substitut de Marta – une des robes qu'elle a laissées – combien il est amoureux de sa beauté. Une confiance, une foi en elle est née, chez celui qui ne se fiait à personne. Et surtout, Calogero qui refusait de se prêter au moindre jeu, a appris à jouer : à présent comme Otto il se joue de la réalité, il pratique la fiction avec son serviteur Gennarino. Exemple de leurs dialogues :

Calogero : A la cuisine, qu'est-ce qu'il reste ?

Gennarino : Rien, Monsieur. L'image du buffet vide.

Calogero : Alors crois fermement aller au marché, et achète des images de victuailles.

Gennarino : Tout de suite, monsieur. Mais je dois croire aussi que je prends l'argent dans l'image de votre tiroir. Parce qu'au marché, si les images des vendeurs ne voient pas des images d'argent, ils ne se prêtent pas au jeu. [...]

Ce rapport ludique avec la réalité, cette capacité de jouer avec autrui est nouvelle, et ce serviteur-partenaire de l'illusion n'est pas sans nous rappeler que serviteur, en grec, se disait *thérapeute*.

Eloge du jeu

Qu'a donc fait le magicien ? Rien d'autre au fond que ce que les adultes font par réflexe à l'égard des très jeunes enfants frappés par un deuil important : on leur raconte une histoire d'absence momentanée, une fiction qui en masquant le caractère irrémédiable de la perte laisse le temps de faire progressivement avec l'absence en évitant un choc. Au fond Otto s'est adressé, en Calogero, à l'enfant. Il a deviné l'enfant et l'a pris en compte. Si sa façon de faire peut nous évoquer comment, avant la psychanalyse, Janet « rectifiait » sous hypnose les scènes traumatiques, en édulcorait le souvenir pour tenter d'en supprimer les effets pathogènes, il s'agit plutôt ici d'une sorte de prévention, de place faite à la régression nécessaire pour changer : en lui évitant une répétition traumatique, Otto a offert à l'enfant une défense, de type magique, meilleure que par le passé.

Nulle hypnose ici mais avec ou sans hypnose le problème de la suggestion, signalait Freud, est qu'elle suscite résistance. Ce qui ne manque pas dans *La grande magie*. Otto a beau prétendre que le temps n'existe pas, que la durée est purement subjective, Calogero que l'absence éprouve une année après l'autre et qui voit ses cheveux grisonner piège l'illusionniste dans ses contradictions : puisque l'expérience n'aurait duré que le temps d'un spectacle, il peut bien en attendre la fin sans manger ni boire. Le transfert tourne au plus négatif : le patient fait la grève de la faim et de la soif, avec déclaration de haine jusqu'au souhait explicite de tuer celui qui le trompe.

Otto lui conseille de se laisser aller, au lieu de résister, de *dire tout ce que pense ton cerveau, même confusément* (64), ce qui amènera l'expérience à son terme. Celui-ci viendra en fait du retour inopiné de Marta mais cette sorte de règle fondamentale aura eu quelques effets. D'une part Calogero a pris conscience ce qu'il appelle « l'indépendance du cerveau »

[...] parfois je pense à une mélodie, une petite chanson, un air d'opéra et il me vient l'envie de le siffler ou de le fredonner. Dans les moments les plus tragiques de ma vie. (64)

D'autre part, dire tout haut ce qui lui traverse l'esprit au mépris de toute convention, va s'avérer parfaitement efficace pour déjouer les malveillantes hypocrisies de sa famille. Dans la scène où Calogero s'y confronte, nous découvrons qu'il est même devenu capable de parler de l'adultère qu'il subit.

Au moment où, libéré peut-être par l'expression de ses sentiments négatifs, le mari se sent assez confiant pour ouvrir enfin la boîte, une dernière coïncidence, le retour inopiné de Marta, donne au prestidigitateur la possibilité de mettre en scène la réapparition de l'épouse, comme s'il s'agissait du dénouement du spectacle même où elle avait disparu dans le sarcophage. Un, deux, trois, Marta se montre, dans une tenue analogue à celle qu'elle portait le soir de sa disparition. Mais elle refuse de se prêter au jeu ; le besoin d'avouer qu'il y a eu pendant quatre ans un autre homme dans sa vie lui fait briser l'illusion.

N'importe, c'est une comédie et Calogero ne finira ni dans la douleur ni dans le déni: une didascalie de la dernière scène nous le montre bouleversé de haine, de jalousie et de mépris par les aveux de Marta... Il n'est toujours pas prêt à rire du rival pour lequel sa femme l'a délaissé, mais ces violents affects ne durent que quelques secondes car l'élève dépasse désormais son maître-magicien : l'infidèle sera elle-même traitée comme une simple représentation, voire un stéréotype, celui de la « banale femme adultère ». Et refusant le rôle du cocu, refusant surtout d'être arrêté par la blessure, Calogero enjoint à Otto d'emporter dehors avec lui cette image de « l'épouse qui revient ».

C'est que le thérapeute involontaire vient de commettre une grossière erreur. Moins cette erreur de mise en scène qui a montré Marta avant que son mari ait eu le temps d'ouvrir la boîte, que celle qui lui a fait asséner à Calogero : *Le jeu est fini [...] la boîte est vide [...] mais je t'ai vraiment ramené ta femme* (75). Dès lors que le promoteur même de l'illusion la ruine au profit non seulement de la réalité, mais de la résignation (comme Otto s'est lui-même résigné à rester avec la femme qui le torture), il s'est disqualifié comme partenaire.

Car la boîte dont depuis quatre ans Calogero ne se sépare plus, au point qu'elle fait penser à un véritable objet transitionnel, elle n'a jamais été un simple doudou pour attendre l'absente : Otto la lui avait remise comme contenant non seulement Marta mais surtout l'objet de la confiance. En quatre ans, l'évolution de Calogero a échappé à l'illusionniste, lui prisonnier de sa fiction d'arrêt du temps. Si la boîte était vide quand il l'a donnée au mari de Marta, elle ne l'est plus : *Dans cette boîte il y a ce que je crois*, lui rétorque l'autre. *Comment peux-tu prétendre le voir, toi... ?*

Ainsi la suggestion a perdu ses pouvoirs et Calogero se libère d'Otto comme de Marta. *Le magicien le plus important, c'est moi, maintenant !* (75) La scène finale nous le montre resté seul, serrant sa boîte sur son cœur et se disant à lui-même : *Garde-la avec toi bien fermée et avance [...] tu trouveras peut-être le trésor.*

Ce trésor est-il l'objet sans défaut dont Calogero n'a toujours pas fait le deuil ? La boîte n'en représente pas moins la confiance douloureusement conquise et le désir qui rendent possible la séparation, un nouveau départ. Ou qui du moins assurent que pourra se poursuivre un processus où l'expérience de la déconvenue, rappelle Winnicott, ne se peut faire sans l'illusion, son préalable.

Ce dénouement ainsi que la boîte-talisman surprennent⁴ le spectateur : ce coup de théâtre final ne prête pas vraiment à rire, déçoit l'amateur de *happy end*, rétif comme Calogero au drame de la séparation. La brièveté du dénouement le rend en outre quelque peu énigmatique. On a le choix entre trouver suspecte la conviction de ce Calogero cramponné à sa boîte, ne gardant

⁴ moins peut-être quand on se souvient du symptôme initial de Calogero : cette méfiance systématique que Sandor Ferenczi décrivait comme « incrédulité aveugle » et régression au « degré infantile de développement que j'ai appelé la phase *magique* [...] du sens de réalité. » ⁴ (S. Ferenczi, « Foi, incrédulité et conviction sous l'angle de la psychologie médicale » (1913) dans *Psychanalyse*, tome 2, Paris, Payot, 1970. P. 42)

auprès de lui que son serviteur ... ou bien remarquer qu'après quatre années sans nouvelles, Marta lui est effectivement devenue étrangère et que la vraie folie serait de recoller ce couple. Le monologue de Calogero précédant la scène finale distingue lucidement des autres illusions celles qui sont aliénantes, celles par exemple que sèment les promesses des politiciens.

Alors ce qui dérouté le spectateur ne serait-il pas que cette distinction (aliénante/non aliénante : c'est-à-dire selon la volonté du sujet, ou celle d'un autre) apparaisse bien plus décisive que la traditionnelle opposition et soumission de l'illusion à la réalité ? Pour Eduardo de Filippo, si la réalité est incontournable elle n'est pas toute-puissante, notre destin dépendant, si peu que ce soit, du point de vue que nous prenons sur nos infortunes. Entre la réalité et le sujet qu'elle blesse, sa fable montre qu'il y a un peu de *jeu*.

Même les défis de la pièce à la vraisemblance rappellent au spectateur que c'est de l'illusion, plutôt que de la réalité, qu'il a à être partenaire, lui dont dépend l'illusion théâtrale. Les indications de décor du dramaturge font même précisément coïncider les rangées de spectateurs dans la salle avec les flots de la mer baignant l'hôtel Métropole. Sans la mer de spectateurs, sans la houle des applaudissements (explicitement assimilés au bruit de la mer dans *La Grande magie*), comment jouer ?