



**HAL**  
open science

# Qui mène le jeu ? Etude sémiotique de Candida de G. B. Shaw

Eileen Williams-Wanquet

► **To cite this version:**

Eileen Williams-Wanquet. Qui mène le jeu ? Etude sémiotique de Candida de G. B. Shaw. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1992, Pouvoirs et programme du CAPES, 02-03, pp.19-32. hal-02338450

**HAL Id: hal-02338450**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02338450v1>**

Submitted on 30 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Qui mène le jeu ?

## Etude sémiotique de *Candida*

### de G. B. Shaw

Eileen Wanquet  
Université de La Réunion

On tentera ici de faire une étude sémiotique du texte de *Candida* (1894), qui fait partie des *Plays Pleasant* de G.B. Shaw, en partant de la théorie de A. J. Greimas telle qu'elle est exposée par les travaux du Groupe d'Entrevernes<sup>1</sup>. A travers cette analyse on essaiera de mettre à jour les relations de force qui opposent les trois personnages principaux qui forment un triangle (l'étude se limitera à ces personnages, à ces "three real parts" comme le dit Shaw<sup>2</sup>).

En ce qui concerne la structure de surface, il s'agira de dégager les principaux programmes narratifs (ou : P.N.), c'est-à-dire la suite d'états et de transformations qui s'enchaînent sur la base d'une relation sujet-objet et de sa transformation. L'état correspond à la relation entre un sujet (ou : S) et un objet (ou : O). L'objet-valeur est l'objet principal de la transformation. Le sujet d'état est en relation de conjonction (ou :  $\wedge$ ) ou de disjonction (ou :  $\vee$ ) avec un objet. Le sujet-opérateur est l'agent de l'opération du Faire (ou : F) ou performance qui réalise une transformation d'état. Il est utile de commencer par préciser les sujets et les objets ici en question :

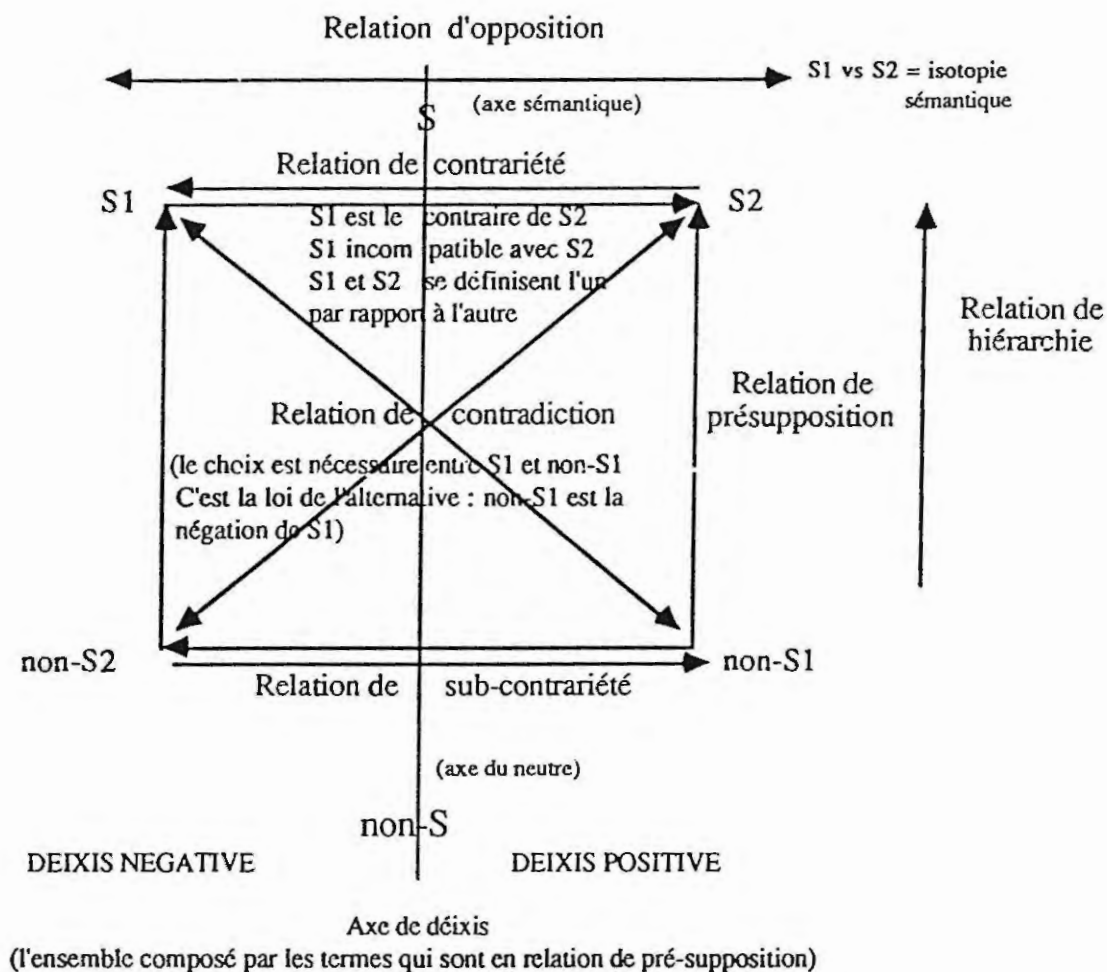
- S1 : Candida S2: Morell S3 : Marchbanks
- 01 : Objet-valeur Morell/mari et géniteur
- 02 : Objet-valeur Marchbanks/amant et poète
- 03 : Objet-valeur Candida/objet aimé
- 04 : Objet-valeur/illusions
- 05 : Objet-valeur/bonheur personnel
- 06 : Objet-valeur/vérité et liberté
- 07 : Objet-valeur/faiblesse
- 08 : Objet-valeur/force

---

1. Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes* (Lyon : Presses universitaires, 1979).

2. G.B. Shaw, "Lettre du 1er mars 1895," dans St-John Ervine, *Bernard Shaw*, p. 257. Cité dans M. Meisel, *Shaw and the Nineteenth Century Theatre* (Princeton University Press, 1963), p. 52.

Au niveau des structures profondes, on tentera de saisir le système qui ordonne le fonctionnement de la composante narrative et d'aboutir à des carrés sémiotiques. Ces carrés, investis de catégories sémantiques constituent le code logique qui se trouve "en deçà" des mots. Avant de présenter les carrés sémiotiques à l'oeuvre dans *Candida*, il est utile de préciser schématiquement les relations qu'engendrent ces carrés :



On verra comment les P.N. sont générés par la logique sous-jacente qui engendre le sens du texte.

### Les apparences

A un premier niveau, la pièce peut être interprétée tout simplement comme une **comédie romantique**, dont une convention fondamentale était un triangle composé d'une femme romantique, d'un mari terre à terre et d'un amant poétique.

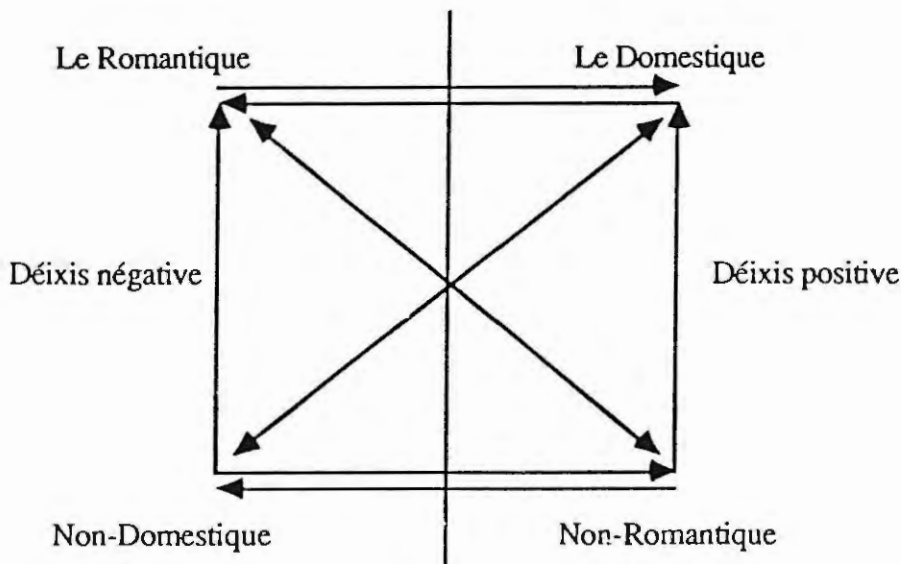
On peut définir une relation de contrariété qui décrit des choix d'attitudes opposées en ce qui concerne l'amour sexuel (les relations entre les sexes) :

Romantique vs. Domestique

et une relation de sub-contrariété oppose :

Non-domestique vs. Non-romantique

Cette double opposition suscite des valeurs opposées, que l'on peut représenter par des relations de contradiction qui, combinées aux relations précédentes, dessinent un premier carré sémiotique :



Un troisième jeu de relations associe deux à deux chacun des pôles contraires pour créer une déixis positive (par rapport au conformisme social et au mariage, à la vie de famille) reliant le Domestique et le Non-Romantique, et une déixis négative entre le Romantique et le Non-Domestique.

Quels sont les P.N. qui apparaissent à ce premier niveau de lecture ? *Candida*, personnage central, est en position de choix. Il s'agit pour elle de choisir entre Morell, son mari et Marchbanks son amant potentiel. Son programme narratif est de conserver Morell comme mari :

$$(A) F(S1) \Rightarrow [(S1) \wedge (01)]$$

C'est un P.N. de *conservation*, qui sera réalisé. Son programme narratif d'usage (le P.N. qui va lui permettre d'acquérir la compétence) sera de renoncer à Marchbanks :

$$(B) F(S1) \Rightarrow [(S1) \wedge (02) \emptyset (S1) \vee (02)]$$

Ceci constitue une performance disjonctive (ou transformation de disjonction) ; elle se disjoint elle-même de l'objet-valeur. La réalisation de ce P.N. prend donc la figure de la *renonciation*.

L'action principale de la pièce est la lutte entre Morell et Marchbanks, qui sont en relation de concurrence : chacun veut obtenir l'amour de Candida comme objet aimé.

Morell, au début de la pièce, est le mari comblé : "My dear lad : in a happy marriage like ours, there is something very sacred in the return of the wife to her home" (113)<sup>3</sup>. Son programme narratif est de conserver Candida comme épouse :

$$(C) F(S2) \Rightarrow [(S2) \wedge (03)]$$

C'est un P.N. de *conservation* qui sera réalisé. Quant à Marchbanks, il veut séduire Candida, se l'approprier. Il dit à Morell : "I love your wife" (114). Son programme narratif est donc le suivant :

$$(D) F(S3) \Rightarrow [(S3) \vee (03) \emptyset (S3) \wedge (03)]$$

Ici, S3 assume le rôle de sujet opérateur et celui de sujet d'état disjoint dans l'état initial et conjoint dans l'état final. C'est une performance conjonctive. Il s'agit pour lui de s'attribuer à lui-même l'objet-valeur Candida ; c'est une opération réfléchie, une tentative *d'appropriation*, qui échouera.

Afin de prendre possession de Candida, Marchbanks doit l'enlever à Morell, son mari. Il lui dit : "I'll fight your ideas. I'll rescue her from slavery to them. I'll pit my own ideas against them" (118). Donc, au premier P.N. de Morell va correspondre un anti-P.N.

$$(E) F(S3) \Rightarrow [(S2) \wedge (03) \emptyset (S2) \vee (03)]$$

Ici, le sujet-opérateur de la transformation est un autre acteur que le sujet conjoint de l'état initial. C'est une transformation disjonctive. Marchbanks veut

<sup>3</sup>. Les citations sont extraites de : G.B. Shaw, *Plays Pleasant*, ed. by Dan H. Laurence (Penguin, 1946).

déposséder Morell de *Candida* ; il s'agit d'une opération transitive, d'une *dépossession*, qui n'aboutira pas.

Ce qui est une relation de conjonction pour Marchbanks équivaut à une relation de disjonction pour Morell ; l'appropriation de *Candida* par Marchbanks est égale à la perte par Morell de *Candida*. La réalisation du désir de l'un correspond à l'échec de celui de l'autre. Donc, deux sujets, Morell et Marchbanks, sont en relation avec un seul objet, *Candida*. Ces deux programmes narratifs peuvent aussi s'écrire ainsi :

$$(D) \text{ et } (E) \quad F(S3) \Rightarrow [(S3) \vee (03) \wedge (S2) \emptyset (S3) \wedge (03) \vee (S2)]$$

Chacun des sujets constitue pour l'autre un adversaire ou anti-sujet, ce qui illustre le caractère polémique de toute transformation et de tout récit.

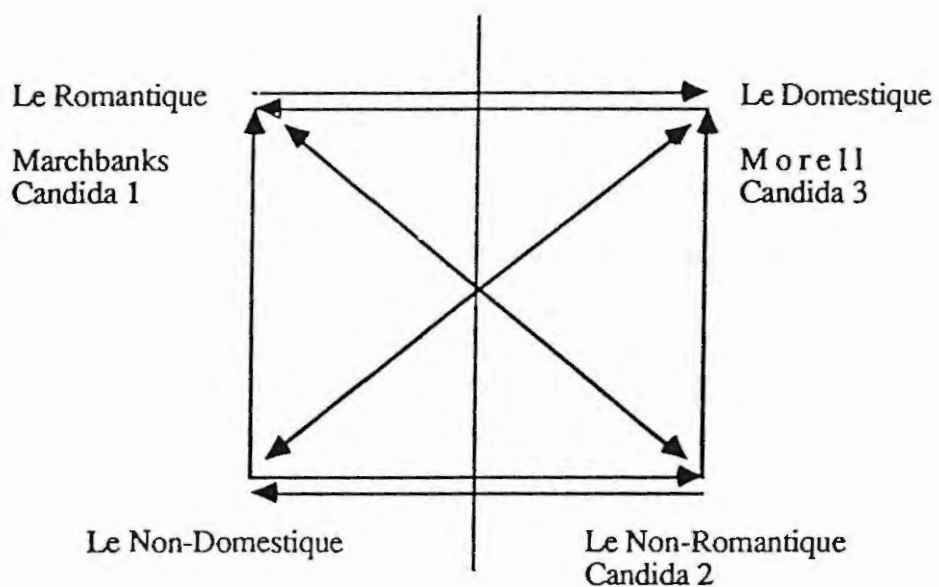
Ce premier carré sémiotique rend compte du jeu d'opérations syntagmatiques repéré dans les P.N. (A), (B), (C), (D) et (E), qui appartiennent au récit (niveau de surface) en permettant de mettre à jour des opérations logiques, de négation et de sélection (ou d'immuabilité).

(A) et (B). Le parcours de *Candida* est de nier le romantique, d'affirmer le non-romantique, pour aboutir au domestique. De ce point de vue, *Candida* est l'épouse passive, qui rêve d'amour romantique, d'un héros passionné qui la délivrerait de l'ennui conjugal. Comme dans la plupart des comédies romantiques du dix-neuvième siècle, qui défendent le mariage, le thème de la littérature romantique (*Tristan et Iseult*, *Lancelot et Guenièvre*) est inversé : l'épouse fait le choix anti-romantique en préférant garder le mari terre à terre, mais fiable. *Candida* rejette l'adultère et le péché en faveur de son foyer. *Candida* conserve son grand bébé de mari et ses tâches domestiques : l'arrière-cuisine, les lampes à allumer, les chaussures à cirer, les oignons à couper, la vaisselle à faire, sa brosse dure, tout ce que Marchbanks appelle "all the rough work" (128). Elle rappelle prosaïquement à Marchbanks l'écart d'âge entre elle et lui : "When I am thirty, she will be forty-five. When I am sixty, she will be seventy-five" et l'envoie ailleurs, hors de chez elle "into the night...!" (159).

(C). Morell représente le pôle domestique, le mari prosaïque, absorbé par son travail de prêcheur socialiste et satisfait de sa situation, ne doutant pas de lui. Il représente la stabilité domestique, professionnelle, religieuse... Il dit à Marchbanks : "Some day, I hope and trust, you will be a happy man like me" (115). Pour lui, la vie quotidienne ne peut être que banale : "Man can climb to the highest summits, but he cannot dwell there long" (146).

(D) et (E). En revanche, Marchbanks reste bloqué au pôle romantique : c'est le séducteur, le poète sensible, le jeune amant original qui fait irruption

dans le foyer, le tentateur qui offre l'aventure sexuelle et qui comprend les états d'âme de la femme : "He is uncommon as to be almost unearthly" (109). Comme le dit Candida à son mari : "He understands you ; he understands me ; [...] and you, darling, you understand nothing" (135). Il est à la disposition de Candida. Aux yeux de l'amant, Candida méprise son mari au fond d'elle-même : "But his wife despised him in her heart" (117) ; Morell n'offre à sa femme que le banal : "Sermons and scrubbing brushes !" (129) ; Morell ne sait que parler. Marchbanks le définit comme un "moralist and windbag" (145) et dit qu'il est doué de "the gift of the gab, nothing more and nothing less" (117).



Ainsi, chacun des deux hommes en situation de rivalité appartient à un pôle opposé et y reste bloqué, représentant les deux possibilités entre lesquelles Candida peut choisir. Alors que Morell et Marchbanks restent immuables à des pôles opposés, Candida est la seule des trois personnages à changer de pôle.

#### La réalité: inversion des rôles

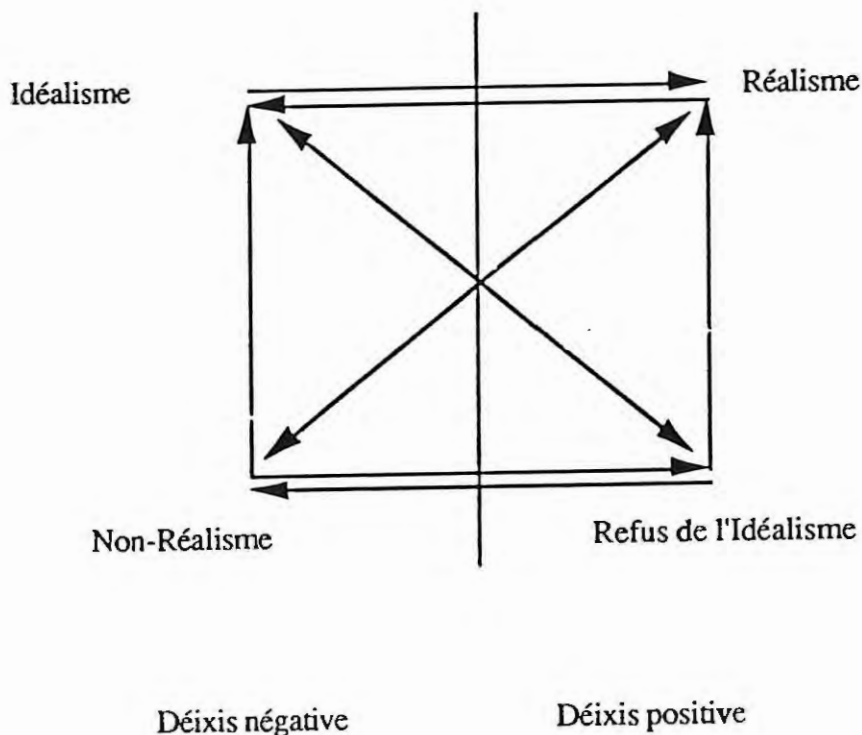
Mais la pièce n'est pas aussi simple que celà. Un deuxième carré représentant le plan des valeurs idéologiques permet un autre niveau de lecture de la pièce. Dans la pensée de Shaw, les idéalistes sont ceux qui voient bien que la société, telle qu'elle est, pourrait être améliorée, mais qui ont peur de faire face à la réalité et se masquent les faits par des idéaux (ou illusions ou idoles),

des valeurs conventionnelles, qui leur apportent sécurité, confort moral et bonheur égoïste. En revanche, les réalistes ne font pas semblant, ne nient pas leur vraie nature, ne sont pas statiques et passifs ; ils regardent les choses en face, arrachent les masques. Ils font éclater la vraie nature des choses, dérangent, détruisent pour pouvoir reconstruire. Il y a une relation de contrariété entre

**Idéalisme vs. Réalisme**

et une relation de sub-contrariété entre

**Non-réalisme vs. Refus de l'Idéalisme<sup>4</sup>**



La déixis négative représente le conservatisme aveugle ou hypocrite et lâche et la déixis positive la vision dérangement des choses telles qu'elles sont en réalité. Ce deuxième carré sémiotique permet d'interpréter différemment les P.N. (A), (B), (C), (D) et (E) et rend compte des vraies relations de force entre les trois personnages.

Candida est en fait l'antithèse même de cette épouse passive et rêveuse de la comédie romantique. Il apparaît clairement que le P.N. de Candida (A) et celui de Morell (C) sont identiques et que les P.N. de Marchbanks (D) et (E), sont opposés aux P.N. (A) et (B) de Candida. Si le P.N. de Morell se réalise et

<sup>4</sup>. Voir G.B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (London : Constable & Co. Ltd., 1913), chapitre 2, "Ideals and Idealists".



si ceux de Marchbanks n'aboutissent pas, ce n'est pas un hasard. Le P.N. (C) de Morell et les P.N. (A) et (B) de Candida aboutissent et les P.N. (D) et (E) de Marchbanks échouent, car opposés à la volonté de Candida. C'est Candida qui manipule les deux autres personnages ; c'est elle qui, tout en conservant une position neutre, est maîtresse de la situation. On peut la placer au sommet de cette relation triangulaire, puisque c'est elle qui tire les ficelles.

Le choix de Candida est fait dès le début de la pièce ; elle n'a jamais hésité. Si elle choisit son mari au détriment de l'amant potentiel, ce n'est pas par souci de respecter les conventions sociales, de se conformer au devoir et de rester une femme respectable. Elle est, au contraire, libre, détachée aussi bien des contraintes orthodoxes que de l'illusion romantique. Si elle reste l'épouse du révérend James Morell, c'est uniquement parce qu'elle choisit de se donner à celui qui a le plus besoin d'elle. S'il avait fallu renoncer à la pureté pour Marchbanks, elle l'aurait fait : "... my goodness and purity ! I would give them both to poor Eugene as willingly as I would give my shawl to a beggar dying of cold, if there were nothing else to restrain me" (135). Elle ne se soumet à aucune loi, sauf à sa loi individuelle : "no law will bind her".<sup>5</sup> Dans les didascalies, Shaw la décrit ainsi : "Her ways are those of a woman who has found that she can always manage people by engaging their affection, and who does so frankly and instinctively without the smallest scruple [...] but Candida's serene brow, courageous eye and well set mouth and chin signify largeness of mind and dignity of character to ennoble her cunning in the affections" (107). Elle voit les choses telles qu'elles sont : c'est une femme d'action, une réaliste pragmatique.

A la fin du dernier acte, c'est Candida qui amène la discussion (qui en fait envahit toute la pièce). Cette discussion découle de l'action principale, du conflit entre les deux personnages masculins, mais c'est Candida qui oblige Marchbanks et Morell à s'expliquer ouvertement. Comme dit Marchbanks : "Morell : there's going to be a terrible scene" (153). L'amant et le mari croient obliger Candida à choisir celui d'entre eux auquel elle appartiendra. Candida réplique ironiquement : "Oh, I am to choose, am I ? I suppose it's quite settled that I must belong to one or the other [...] I am up for auction, it seems" (156). Candida exige qu'ils expriment clairement leurs pensées : "I am waiting to hear your bid" (156).

Ce sens plus profond va générer deux autres P.N. : (F) et (G), qui confirment que Candida est une femme de tête qui prend les choses en main.

5. Lettre de G.B. Shaw à Huneker, in "The Quintessence of Shaw," in *George Bernard Shaw*, ed. Louis Kronenberger (New-York, 1953), p. 18. cité par M. Meisel, op. cit, p. 231.

*Candida* agit comme catalyseur. C'est elle qui va détruire les illusions de Morell et de Marchbanks. En leur ouvrant les yeux, elle va doublement renverser la situation : elle fera en sorte que le choix qu'elle a en réalité déjà fait depuis longtemps soit effectué par Marchbanks, qui s'en va ; elle va inverser les relations de force/faiblesse entre le jeune homme et le prêcheur. C'est l'annonce de son choix, à la fin du dernier acte, qui sera le moment de vérité, l'*anagnorisis*, le point culminant de la pièce : "I give myself to the weaker of the two" (157). En découvrant la vérité sur eux-mêmes, les deux personnages perdent ce qu'ils croyaient posséder. Marchbanks comprend tout de suite : "Eugene divines her meaning at once : his face whitens like steel in a furnace" (157). Morell réagit plus lentement : "Do you mean me, Candida ?" (157) Un autre P.N. de *Candida* sera donc de leur enlever leurs illusions ; ils se rendent compte qu'ils sont autres que ce qu'ils pensaient être.

$$(F) \quad FF(S1) \quad \Rightarrow \quad F[(S2 + S3) \wedge (04) \emptyset (S2 + S3) \vee (04)]$$

Marchbanks s'imaginait être un enfant faible, ayant besoin d'une femme-mère, d'une femme forte : "It is she who wants somebody to protect, to help, to work for [...] Some grown up man who has become as a little child again [...] I am the man" (148). Il offre à *Candida* : "My weakness. My desolation. My heart's need" (157). *Candida* l'éduque : "Am I your mother and sisters to you, Eugene ?" (159). Il a donc compris ; il est converti ; il découvre sa vraie nature : "Ah, never" (159). Il n'a pas besoin d'une femme, il vieillit instantanément : "As old as the world now. This morning I was eighteen" (159).

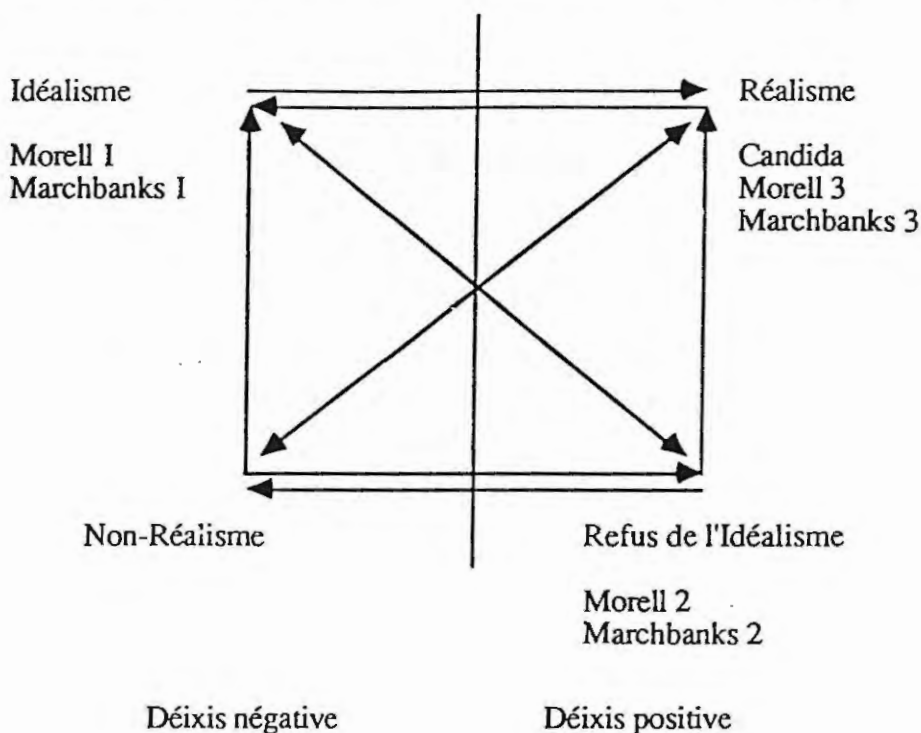
Inversement, Morell se prenait pour le protecteur de son épouse, le prêcheur efficace, l'homme fort : "I am certainly the bigger of the two, and, I hope, the stronger, *Candida*" (150). Il lui offre : "[...] my strength for your defence [...] my authority and position for your dignity" (156-7). Après la révélation de *Candida*, sa confiance en lui brisée, effondré et désillusionné, il se soumet : "What I am you have made me with the labor of your hands [...] You are my wife, my mother, my sisters : you are the sum of all loving care to me" (159). La pièce est une inversion du *Doll's House* d'Ibsen : Morell, inversement à Nora, est un personnage qui paraissait être un être vivant et qui se révèle être une "poupée", la marionnette de *Candida*. Il ne sait que parler, n'est qu'un "windbag".

Ainsi, l'action principale se révèle être une lutte entre force et faiblesse, personnifiées par Marchbanks et Morell, lutte menée par *Candida*. La pièce s'apparente ainsi aux "Moralities" et au théâtre symboliste. Shaw a écrit : "Now the whole point of the play is the revelation of the weakness of this

strong man and the terrible strength of the febrile and effeminate one".<sup>6</sup> Cela peut être représenté par deux P.N. d'échange, où deux objets se trouvent en communication entre deux sujets :

$$(G) \quad FF(S1) \Rightarrow F[(07 \wedge S3 \vee 08) \emptyset (07 \vee S3 \wedge 08)] \\ F[(07 \vee S2 \wedge 08) \emptyset (07 \wedge S2 \vee 08)]$$

Candida se situe du début à la fin de la pièce au pôle Réalisme. Tandis que, manipulés par la femme, Marchbanks et Morell vont évoluer : ils nient l'Idéalisme, affirment le Refus de l'Idéalisme et aboutissent au Réalisme. Inversement au premier système, dans lequel Marchbanks et Morell représentent deux pôles opposés fixes entre lesquels évolue Candida, ici Candida représente un pôle fixe vers lequel évoluent les deux autres personnages :



Ce retournement constitue la dimension ironique de la pièce ; ce système des valeurs idéologiques constitue le niveau polémique de l'oeuvre. Ainsi Morell, un homme respecté, pilier de la société, s'imagine être maître chez lui et meneur d'hommes professionnellement. Il estime aussi que les femmes sont des êtres faibles, à protéger. En fait, il n'est qu'un "great baby" (111) et tout ce qu'il sait faire est parler. Marchbanks, qui pensait avoir besoin d'un foyer découvre que sa vraie vocation est de faire son chemin tout seul. C'est Candida, qui "savait tout" dès le début de la pièce qui leur enlève leurs

<sup>6</sup>. G.B. Shaw, lettre à Trebitsch, 7 janvier 1903. Cité par M. Meisel, op. cit., p. 231.

“masques”. Dans beaucoup des pièces de Shaw, les illusions des personnages sont détruites dans un revirement de situation ironique, situé tout à la fin du dernier acte. Un personnage éponyme (*Candida*) effectue le changement tout en restant immuable. *Candida*, comme la plupart des autres pièces de Shaw, traite de ce “stripping away of illusions”<sup>7</sup>.

### La force motrice

Mais il y a une lecture encore plus “profonde” de la pièce, qui permet de ré-interpréter les P.N. (A), (B), (F) et (G) de *Candida* et d'en ajouter d'autres.

Le système des valeurs fondamentales peut être représenté par deux derniers carrés sémiotiques qui restent non-conceptualisés et qui représentent le fonctionnement de la Force Vitale (ou : F.V.), élément clé de la philosophie shavienne, philosophie pas encore très bien définie lors de l'écriture de *Candida*, mais qui se précisera dans la pièce suivante de Shaw *Man and Superman*.

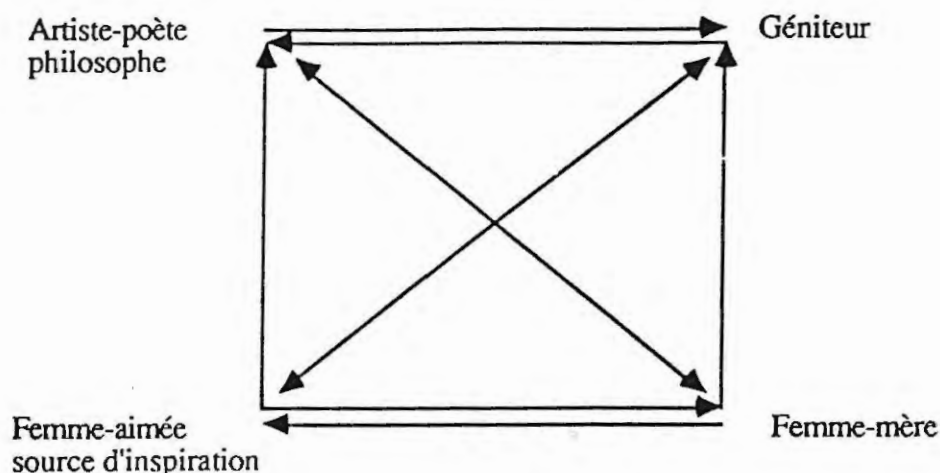
La Force Vitale assure la continuation de l'espèce humaine et son évolution vers un type plus élaboré, le Surhomme, grâce à deux agents : la Femme-Mère sur un axe génétique, et l'Artiste-Philosophe sur un axe intellectuel. Ces deux agents agissent par des moyens différents sur des voies parallèles, et poursuivent leurs buts avec une obstination et un égoïsme qui ne s'embarrassent pas de considérations sentimentales, morales ou idéalistes<sup>8</sup>.

Un premier carré oppose les agents de la Force Vitale, l'artiste-poète et le philosophe à la recherche de la vérité et de la liberté à l'époux-père. Pour Shaw, le poète, l'artiste-philosophe est agent de la F.V. par son cerveau, qui permet à la vie de prendre conscience d'elle-même. C'est un génie, tout occupé de sa mission, qui est à la recherche de la vérité. Son destin est la solitude ; il n'est pas domesticable. Les fonctions de père et de poète sont inconciliables. La femme pour lui est source d'inspiration de loin ; il ne peut vivre une relation conjugale : comme le prêtre, il peut se passer de bonheur personnel et égoïste et recherche plutôt la grâce, la force et la liberté, la part divine qui est en l'homme. A ce premier axe va correspondre un axe opposant la femme-maîtresse à la femme-épouse et mère. La femme-mère (Mother Woman) de Shaw joue un rôle important. Elle a plusieurs visages : elle est salvatrice, protectrice, tyrannique... Elle exerce un grand charme sur les hommes (y compris sur le dramaturge), qu'elle protège et dirige comme des

<sup>7</sup>. Richard M. Ohmann, *Shaw : The Style and the Man* (Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1962), p. 104.

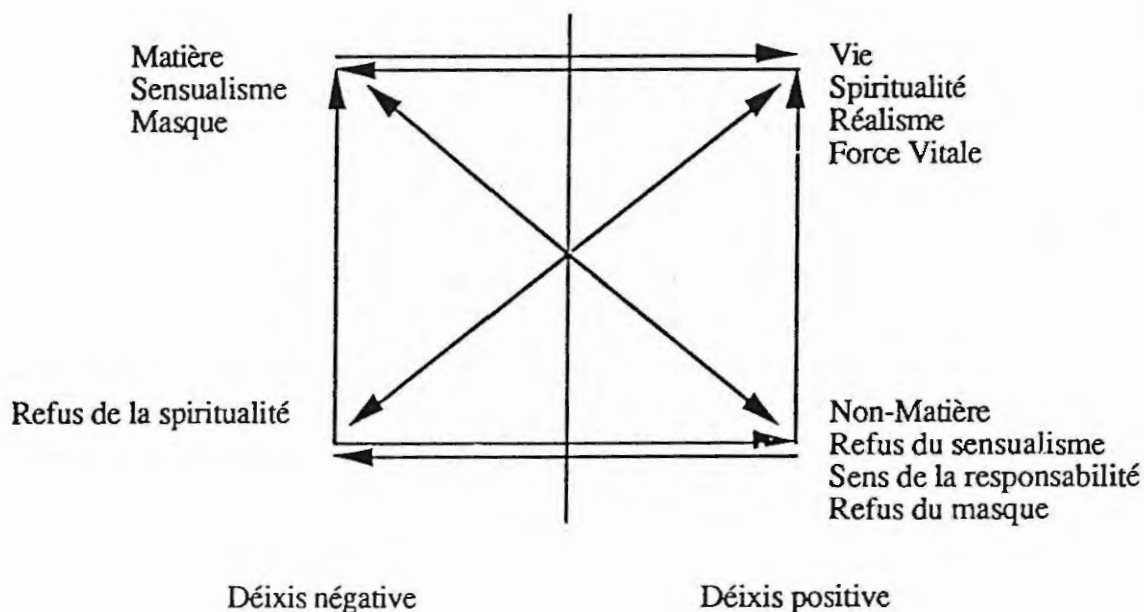
<sup>8</sup>. Jean-Claude Amalric, “Lecture sémiotique de *Man and Superman* de G.B. Shaw”, in *Etudes anglaises*, n° 4, p. 420.

enfants. A la recherche d'un géniteur, d'un père, elle s'oppose avec violence à l'artiste philosophe.



Les deux termes en relation de présupposition forment un ensemble. Le père-géniteur et la femme-mère sont les agents de la F.V. sur un axe génétique et l'artiste-poète et la femme aimée/source d'inspiration, le sont sur un axe intellectuel.

Dans un autre carré sémiotique, l'axe de la contrariété maximale opposera la Vie à la Matière, qui représente toutes les forces s'opposant au fonctionnement de la Force Vitale. L'axe de contrariété secondaire opposera les valeurs négatives contradictoires. Des relations présuppositionnelles relient la Force Vitale à la Non-Matière :c'est la déixis positive, qui illustre le parcours fait par la Force Vitale ; de l'autre côté, la déixis négative empêche cette évolution.



9. Ibid, p. 423.

P.N. (A) et (B), P.N. (F) et (G) de *Candida*. Si *Candida* refuse l'amant et choisit le mari, si ses P.N. aboutissent et si elle est une réaliste qui enlève aux autres leurs illusions, c'est qu'elle agit en agent de la F.V. : elle nie la tentation d'être la femme/maîtresse de l'artiste-philosophe, affirme rester la femme-mère et choisit d'être avec le géniteur, père de ses enfants. Elle est "the Wife and Mother — the Virgin Mother in the true sense..."<sup>10</sup>. Son expression est décrite comme étant "an amused maternal indulgence" (107). Bien en évidence dans le salon familial, se trouve une image de la "Virgin of the Assumption" (107). Agent de la Force Vitale dès le début, *Candida* nie la Matière, le sensualisme et le masque, elle affirme le refus du masque et le sens de la responsabilité pour aboutir à la Vie.

Le dernier P.N. de Marchbanks, devenu un homme nouveau, sera de renoncer à *Candida*, donc au bonheur et d'acquérir la grâce, la vérité du poète, la liberté qui se paie par la solitude : "I no longer desire happiness : life is nobler than that" (159). "He has learnt to live without happiness", dit *Candida* (159). Il accepte une vocation qui transcende le bonheur personnel :

$$(H) \quad F(S3) \Rightarrow F[(S3) \wedge (05) \emptyset (S3) \vee (05)] \\ F[(S3) \vee (06) \emptyset (S3) \wedge (06)]$$

En homme "éduqué" par *Candida*, Marchbanks nie son désir d'être l'époux de *Candida*, affirme qu'il n'a pas besoin d'une femme prévoyante mais que la femme aimée sera sa source d'inspiration de loin, et choisit d'être un homme nouveau, un artiste-poète. Il accepte son destin solitaire, à la recherche d'une vérité absolue. C'est peut-être là son secret : "But I have a better secret than that in my heart. Let me go now. The night outside grows impatient" (159). Shaw a écrit :

The secret is very obvious after all — provided you know what a poet is. What business has a man with the great destiny of a poet with the small beer of domestic comfort and cuddling and petting at the apron-string of some dear nice woman? Morell cannot do without it! It is the making of him; without it he would be utterly miserable and perhaps go to the devil. To Eugene, the stronger of the two, the daily routine of it is nursery slavery, swaddling clothes, were happiness instead of exaltation — an atmosphere in which great poetry dies. To choose it would be like Swinburne choosing Putney. When *Candida* brings him squarely face to face with it, his heaven rolls up like a scroll ; and he goes out proudly into the majestic and beautiful kingdom of the starry night<sup>11</sup>.

<sup>10</sup>. G. B. Shaw, Lettre du 10 juin 1896, *Advice to a Young Critic*, pp. 49-50. Cité par M. Meisel, op. cit., p. 135.

<sup>11</sup>. Sur plusieurs cartes postales, 8 mars 1920, in George A. Riding, "The *Candida* Secret", *The Spectator*, 185 (17 novembre 1950) p. 506. Cité par M. Meisel, op. cit., p. 232.

Il est donc clair que le Marchbanks transformé par la révélation de *Candida* est devenu agent de la Force Vitale : il nie le sensualisme, le masque et la matière, affirme le sens de la responsabilité et aboutit à la spiritualité qui fait avancer la Vie. Les deux P.N. de base de la pièce pourraient donc être les suivants, quoique cette idée reste encore floue à ce stade de la pensée shawienne :

- |     |              |   |                    |   |                   |
|-----|--------------|---|--------------------|---|-------------------|
| (I) | F(S)         | ⇒ | [(S1)              | ∧ | (01)]             |
|     | Force vitale |   | Femme/Mère         |   | Mari/Géniteur     |
|     |              |   | Candida            |   | Morell            |
| (J) | F(S)         | ⇒ | [(S3)              | ∧ | (06)]             |
|     | Force vitale |   | Artiste/philosophe |   | Vérité et Liberté |

La Force Vitale refuse la Matière, affirme la Non-Matière pour aboutir à l'évolution de la Vie, en donnant à la femme-mère un géniteur adéquat pour favoriser le progrès de la race et en permettant à l'artiste philosophe-poète d'être libre des tâches du quotidien afin d'évoluer spirituellement et intellectuellement et de rechercher la vérité.

*Candida* est la première pièce de Shaw dans laquelle le but de l'homme n'est plus le bonheur personnel et égoïste, mais la progression de la Vie, qui relie l'individu au cosmos. Ainsi Shaw tente de concilier le bonheur individuel et le progrès de la vie humaine : en se mettant au service de la Force de Vie, la Force Vitale qui régit tout l'univers, l'homme trouve son propre épanouissement. *Candida*, *Marchbanks* et *Morell* ne sont qu'agents de cette Force qui les transcende. Les êtres humains ne sont que des instruments : "Behind the universe there is an intelligent and driving force of which we ourselves are a part"<sup>12</sup>.

#### BIBLIOGRAPHIE

- E. Bentley. *Bernard Shaw*. (London : Methuen and Co Ltd. 1967).
- R.J. Kaufman, ed. *G.B. Shaw : A Collection of Critical Essays*. (N.J. : Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs. 1965).
- M. Meisel. *Shaw and the Nineteenth Century Theatre*. (Princeton University Press. 1963).
- R.M. Ohmann. *Shaw : The Style and the Man*. (Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press. 1962).
- G.B. Shaw. *The Quintessence of Ibsenism*. (London : Constable and Co Ltd. 1913)
- A. Turco. *Shaw's Moral Vision*. (Cornell University Press. 1976).
- M. Valency. *The Cart and the Trumpet : The Plays of B. Shaw*. (O. U. 1973).

<sup>12</sup>. "Religious Speech 17", in Ed. Warren S. Smith, *The Religious Speeches of Bernard Shaw* (University Park : Pennsylvania State University Press, 1963).