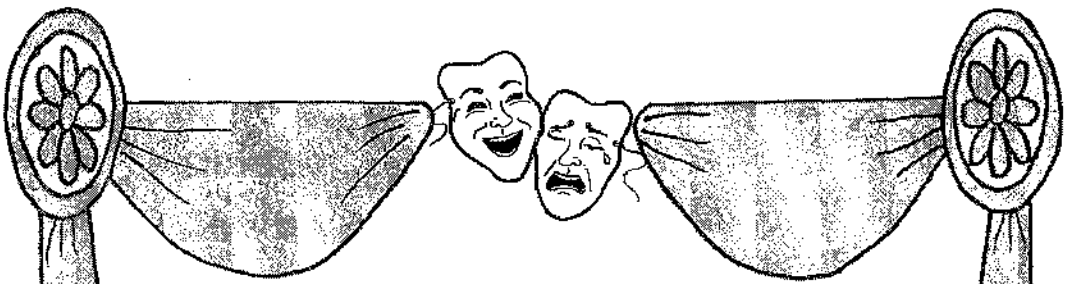
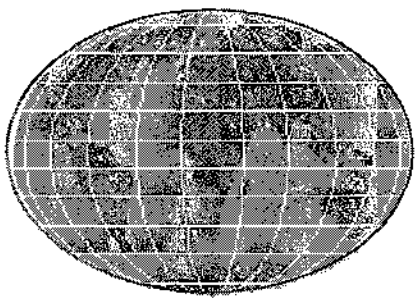
Cahier N° 10
2000

THEATRES DU MONDE



"Le monde entier est un théâtre.."
(William Shakespeare.)



LA PROMESSE ET L'OUBLI AU THÉÂTRE

Etudes recueillies et présentées par
Maurice Abiteboul

UNIVERSITE D'AVIGNON
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
FACULTE DES LETTRES
ET DES SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Université d'Avignon

Bureau

Fondateur : Maurice ABITEBOUL
Directeur : Maurice ABITEBOUL
Trésorière : Brigitte URBANI
Secrétaire : Jean-François PODEUR

Comité de Lecture:

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Aline Le Berre (Limoges)
Jean-François Podeur (Avignon)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis van Delft (Paris-Nanterre)

Comité de Rédaction:

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Richard Dedominici (Nice)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (Avignon)
Aline Le Berre (Limoges)
Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)
Théa Picquet (Aix-en-Provence)
Jean-François Podeur (Avignon)
Jean Poitevin (La Réunion)
Carole Rodier (Oxford, G-B)
Bernard Urbani (Avignon)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis van Delft (Paris-Nanterre)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

Adhésion à l'A. R. I. A. S (avec service de la revue) ⇨ 120 F (ou 80 F pour étudiants)
Prix de la revue au numéro: ⇨ 100 F (ou 60 F pour étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à
THÉÂTRES DU MONDE - ARIAS
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

Les manuscrits proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en **deux exemplaires et accompagnés d'un résumé et d'une disquette** (si possible) avant le **1 novembre** de l'année en cours.

Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs.

Ce numéro est publié avec le concours de la Ville d'Avignon et du Laboratoire "Théâtres, Langages et Sociétés" de l'Université d'Avignon .

SOMMAIRE DU NUMERO 10

PRINTEMPS 2000

AVANT-PROPOS : p. 5

INTRODUCTION :

Maurice ABITEBOUL : La promesse et l'oubli au théâtre p. 7

Théa PICQUET-STELLA :
L'*Andria* de Nicolas Machiavel : la promesse de Mariage p. 13

Maurice ABITEBOUL :
La mélancolie dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains : promesses trahies et oubli des valeurs spirituelles p. 23

Jean POITEVIN :
Les promesses oubliées de Richard III p. 39

Jean-Luc BOUISSON :
Fautes et promesses d'oubli dans *Le Roi Lear* p. 47

Emmanuelle GARNIER:
Le parjure comme ressort du comique dans *La Bague de l'Oubli* de Lope de Vega p. 61

Christian ANDRES :
La promesse et l'oubli dans *El Perro del Hortelano* (1618) (*le chien du jardinier*) de Lope de Vega et *El Burlador de Sevilla* (1630) (*l'Abuseur de Seville*) de Tirso de Molina p. 77

Perle ABRUGIATI :
La promesse et l'oubli dans *La Locandiera* de Carlo Goldoni
La main de Mirandoline p. 87

Aline LE BERRE :
Promesse et oubli, une interrogation sur la morale dans *Clavigo* de Goethe p. 105

Richard DEDOMINICI :
Serments, parjures, trahisons et châtiments dans l'opéra italien du XIXe Siècle p. 119

Emmanuel NJIKE :
"Un nouveau jour plein de promesse se lève sur Argos" Propositions pour une suite apocryphe à *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre p. 133

Carole RODIER :
L'instant exhale ses promesses d'oubli dans *En attendant Godot* et *Fin de Partie* de Beckett p. 143

René AGOSTINI :
A propos de *la Société de Chasse* deThomas Bernhard p. 149

Ouriel ZOHAR :
L'oubli et la promesse de la joie traditionnelle dans le Théâtre Collectif au Kibboutz p. 155

Michel AROUIMI :
Le Secret du Théâtre sous la caméra d'Orlow Seunke. p. 171

Louis VAN DELFT :
Un certain oubli du théâtre p. 181

Olivier ABITEBOUL :
Vouloir oublier p. 197

NOTES SUR LES AUTEURS p. 203
SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS p. 207

AVANT-PROPOS

Notre publication *Théâtres du Monde* a dix ans. L'âge pour une revue de faire un bilan provisoire, de se pencher sur le travail accompli, de faire le point, d'ouvrir peut-être de nouvelles perspectives.

Ce numéro 10 en effet voudrait, par son thème, « la promesse et l'oubli au théâtre », suggérer qu'il entend témoigner **à la fois** d'une certaine **fidélité à un principe** - défense et illustration de toutes formes de théâtre (ou, plus largement, de spectacle), mais aussi refus d'un « certain oubli du théâtre » en même temps, cependant, que refus de toute forme d'allégeance aveugle à une prise de position traditionnelle, dès lors qu'elle risquerait de devenir routinière et sclérosante - et de l'adhésion à un projet de renouvellement, à une **promesse de réoxygénation**.

Il est clair que notre revue n'aurait jamais pu parcourir ces dix années qui viennent de s'écouler sans le travail efficace de la petite équipe, très soudée, qui a participé à sa création et à son développement (en particulier sa trésorière et son secrétaire), sans la constance et la fidélité d'un petit noyau de collaborateurs qui ont eu à coeur, tout ce temps, d'entretenir la flamme de notre enthousiasme. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés. Mais outre ce comité de rédaction que l'on peut qualifier de permanent, il y a eu également l'apport ponctuel de collaborateurs qui ont contribué, de manière épisodique, certes, mais avec un tout aussi fervent amour de la chose théâtrale, à faire de notre revue ce qu'elle est aujourd'hui. Certains d'entre eux, j'en suis persuadé, nous rejoindront encore à l'occasion.

Je n'aurais garde d'oublier que *Théâtres du Monde* n'aurait jamais pu voir le jour - puis survivre ! - sans les encouragements et l'appui efficace de Guy Cheymol, à l'époque Doyen de la Faculté des Lettres, puis Président de l'Université d'Avignon, sans la générosité du Conseil Municipal qui accorde depuis le premier numéro une subvention à notre revue, sans l'aide récente du Laboratoire de Recherche « Théâtres, Langages et Sociétés » de l'Université d'Avignon, sans les adhésions de nos abonnés - en nombre encore trop restreint malheureusement. A cet égard, combien nous serait précieux **l'abonnement des Bibliothèques universitaires**, encore trop peu sensibilisées à la nécessité d'encourager les efforts d'une revue comme la nôtre ! Combien nous serait utile que chacun la fasse encore plus et mieux connaître !, car ce serait, d'une certaine manière, contribuer à mieux faire connaître et aimer le théâtre (rappelons que notre numéro 4 s'intitulait *Penser le théâtre, aimer le théâtre*). Cette revue, une fois les difficultés financières surmontées, avait besoin d'une mise en forme technique de qualité. C'est en ce sens que, à tous ceux qui précèdent, je désire associer, pour leur compétence et leur constante gentillesse, notre imprimeur et relieur, Jean-Marie Cassar, toujours disponible et serviable, ainsi que Baia Maza, pour la saisie des textes, notamment.

Si nous n'oublions pas le chemin parcouru, nous tâcherons aussi de faire sa place à la promesse de projets de réflexion pour les prochains numéros, « la parole, le silence et le cri » (2001), « rêves et cauchemars » (2002) et peut-être « magie, sorcellerie et merveilleux » (2003), etc. - la liste demeure ouverte à toute suggestion.

Bon anniversaire donc, *Théâtres du monde*, et longue vie !

Maurice ABITEBOUL
Président de l'ARIAS - Théâtres de Monde

LA PROMESSE ET L'OUBLI AU THÉÂTRE

Mais avec tant d'oubli comment faire une rose,
Avec tant de départs comment faire un retour ?
Jules Supervielle (*Oublieuse mémoire*)

Viens là docile viens oublier
Pour que tout recommence
Paul Eluard (*La Rose publique*)

Promesses non tenues ! Inlassables semailles !
Et fumées que voilà sur la chaussée des hommes !
Saint-John Perse (*Pluies*)

Toutes sortes et formes de promesses, engagements et serments, pactes, contrats et conventions - qui ont inévitablement pour effet d'hypothéquer l'avenir - peuvent lier l'homme « de parole », le soumettre à une fidélité à soi-même et à l'autre qui constitue sans doute le meilleur gage de sa temporalité. Dans le même temps, l'homme loyal témoigne, par son attachement à un passé qui le fonde et le définit (pour ne pas dire « le détermine »), de sa volonté d'adhérer de manière indéfectible à ses premiers enthousiasmes, à ses premières espérances - ou illusions ? -, de respecter ce qui fit et fut son histoire personnelle, de se plier à un « devoir de mémoire » qui l'honore, certes, mais surtout lui donne sens. Mais quelle peut être, entre promesse et mémoire, la part d'un certain droit à l'oubli, qui pourrait signifier un « vouloir vivre » ? Ne peut-on considérer aussi qu'une certaine émancipation, une certaine forme de liberté, promesse de vie, exige parfois que l'on fasse l'effort d'oublier (le moi soumis aux contraintes, la tradition sclérosante, la simple routine rassurante) ? A partir de quoi on peut se demander si la séquence promesse-oubli ne peut pas aussi faire place à la séquence oubli-promesse, s'il n'y a pas aussi dans l'oubli réparateur, salubre, revivifiant, la possibilité d'une promesse nouvelle à refonder.

La scène et l'écran, le théâtre, l'opéra et le cinéma nous offrent de multiples occasions de réfléchir à cette problématique, qu'il s'agisse de l'intégrer à des intrigues classiques (ou modernes), de la voir incarner dans des personnages à *n* dimensions, de la reconnaître dans telle thématique ou de la retrouver dans l'évocation des structures et mentalités propres à telle ou telle période de l'Histoire.

Théa Picquet-Stella, pour commencer, examine « la promesse de mariage » dans l'*Andria* (1517-18) de Nicolas Machiavel. Elle montre comment la promesse, « dans le cadre de la famille et de l'honneur, puis dans celui des relations entre générations différentes », aboutit à un épilogue heureux permettant le respect des engagements pris par chacun. Et pourtant, certaines complications de l'intrigue ne manquent pas d'entraîner la naissance de véritables dilemmes, comme lorsque le jeune héros se retrouve pris entre deux promesses contradictoires, celle qu'il a faite lui-même et celle que son père a contractée en

son nom - « qui engage l'honneur de la parenté » et que le jeune homme se doit d'honorer car, dans cette société, « le mariage est une affaire de famille », étant la source de projets d'alliance de la plus haute importance. Dans ces conditions, « comment honorer sa parole sans se déshonorer ? » Il semble que la comédie trouve alors des solutions (« la solution invraisemblable du dénouement ») qui, apparemment, évitent de tirer les conséquences logiques dont la tragédie n'aurait certes pas manqué de tirer parti.

Maurice Abiteboul, dans son étude consacrée à la mélancolie dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains (1587-1625), désigne comme source de ce mal du siècle « promesses trahies et oubli des valeurs spirituelles ». Dans les tragédies de la période, celles de Kyd et de Marlowe, déjà, celles de Shakespeare, surtout, celles aussi de Marston, de Tourneur, de Webster et de Middleton, c'est en termes véhéments que « s'exprime l'amertume d'un âge qui, après avoir beaucoup espéré dans les possibilités nouvelles qui s'offraient à lui - et cru aux promesses de lendemains enchanteurs -, découvre le désenchantement et le doute à son réveil ». La crise de la Renaissance, qui est à la fois une crise de conscience et une crise de confiance, conduit du constat d'échec (devant les promesses inouïes qui se trouvent inévitablement trahies par la finitude de l'homme) à l'amère désillusion et au cynisme affiché, quand, la mort dans l'âme, seront - provisoirement - oubliées les valeurs traditionnelles qui devaient fonder un humanisme naïf. Le malaise jacobéen fut celui d'un âge qui « se trouva brusquement plongé dans un vide spirituel qui lui donna le vertige », mais « même au coeur des ténèbres, même quand les valeurs spirituelles semblaient avoir sombré dans l'oubli, continuait de luire, comme la promesse nouvelle d'un faible espoir, la petite flamme, jamais éteinte, d'une spiritualité renaissante ».

Jean Poitevin, à la fois enseignant et metteur en scène, nous fait part de ses réflexions et de son expérience, à partir d'un passage de *Richard III* (1593) de Shakespeare. Il examine en effet (dans l'extrait de l'acte 4, scène 2, vers 82 à 122) la promesse - non tenue - de Richard, qui n'est alors que duc de Gloucester, faite à son allié et complice Buckingham. Il y a manipulation, tromperie et fourberie, mais surtout, la promesse non tenue - pour raisons d'Etat ? par pur machiavélisme ? - donne l'occasion au plaignant de réitérer sa demande à maintes reprises, sans succès naturellement, ce qui finira par entraîner sa disgrâce. La promesse comme ressort dramatique, certes, mais aussi comme prétexte au « retour de l'horreur », comme « pour agresser le public, pour l'arracher à sa torpeur ». Telle pourrait être l'une des « leçons de *Richard III* ».

Jean-Luc Bouisson examine comment, dans *Le Roir Lear*, « de l'*hamartia* à la *catharsis*, promesse et oubli rythment les phases successives de l'action tragique ». Il y a, au principe de toute chose, « la faute tragique : l'oubli de Dieu » : il y a ainsi Lear qui « oublie son devoir de roi, mais aussi son rôle de père ». Et puis il y a aussi ces « enfants oublieux » que sont Gonerille et Régane, si promptes à renier leurs promesses et à oublier leurs devoirs sacrés envers le père. Il y a enfin « l'oubli de soi, l'oubli des maux(ots) », oubli salvateur qui permet à certains personnages « d'avancer sur la voie de la sagesse » et va contribuer à « la reconstruction de leur identité ». On peut enfin entrevoir l'issue de cette tragédie quand Cordélia et Edgar, dans chacune des deux intrigues, sont parvenus à « transformer les fautes d'oubli du père en oubli de la faute grâce à l'affirmation d'une promesse de pardon qui rendra possible la rédemption ». Cette promesse sera accomplie quand aura été accompli le voeu du pathétique roi Lear : « Oubliez et pardonnez... ».

Emmanuelle Garnier, partant de la promesse, du serment - et donc de l'honneur, « l'une des constantes identitaires » de la *Comedia* espagnole -, examine « le parjure comme ressort du comique dans *La Bague de l'oubli* » (1610-15) de Lope de Vega. Seule façon de contourner la grave question de l'oubli volontaire de la parole donnée, et donc du parjure, le dramaturge ne pouvait que considérer l'oubli comme une forme d'amnésie

pathologique, « renouvelant ainsi la thématique traditionnelle de l'honneur pour donner corps à une oeuvre qu'il inscrit à la confluence du rire et du drame, de la légèreté et du sérieux ». Il s'ensuit alors, par exemple, la mise en oeuvre de techniques impliquant des procédés d'inversion « comme celle qui consiste à donner du crédit au mensonge et, à l'inverse, à discréditer la vérité ». La pièce entière s'organise ainsi autour de la thématique centrale de la promesse et de l'oubli « en un va-et-vient entre les moments de lucidité et les moments d'absence (...), empêchant le traitement par le sérieux d'un sujet pourtant grave ».

Christian Andrès examine « la promesse et l'oubli dans *Le Chien du jardinier* (1618) de Lope de Vega et *L'Abuseur de Séville* (1630) de Tirso de Molina ». Après quelques « brefs préliminaires philologiques » à propos des deux termes concernés, il analyse « la promesse amoureuse dans les deux *comedias* », puis entreprend de définir « l'oubli et ses variations érotico-psychologiques ». Il est clair que les enjeux sont bien différents dans ces deux pièces : la première, *comedia* palatine où dominent la fantaisie et le rêve, propose une atmosphère ludique et une ambiance festive - d'où n'est pas absente une certaine veine satirique - et se termine par un mariage providentiel ; dans la seconde, en revanche, pièce qui a atteint, on le sait, une dimension mythique, « le contexte est bien plus grave » et la fin se veut édifiante avec le châtiment de Don Juan, coupable sacrilège, parjure et « abuseur », pour qui « la promesse et l'oubli sont un véritable art de vivre ». Dans ces deux pièces, cependant, l'intrique est bâtie, pareillement, « à partir de ces deux mécanismes psycho-sociaux que sont la promesse et l'oubli de la parole donnée ».

Perle Abbrugiati montre comment, dans *La Locandiera* (1753) de Carlo Goldoni, « l'accomplissement de la promesse que Mirandoline avait voulu oublier contient bel et bien l'enjeu ambigu d'une pièce subtile qui peut avoir des mises en scène contradictoires ». C'est qu'en effet le personnage secondaire qu'est Fabrice jouant un rôle primordial dans l'intrigue, on se rend bientôt compte que « le travail théâtral sur ce personnage peut donner la clé du sens qu'on voudra faire émerger parmi tous les sens possibles de la pièce ». D'autre part, il faut prendre en compte le double mouvement qui fait que Mirandoline doit à la fois oublier et tenir sa promesse « pour défendre sa liberté ». En fait, « si *La Locandiera* pose le problème de l'oubli d'une promesse (et de son retour triomphant), la pièce pose bien plus encore le problème de l'oubli de soi ». Car on pourra présumer qu'aussi bien le Chevalier que Mirandoline se seront oubliés « en contrevenant à leur propre système »... à moins que « leur entêtement déraisonnable » ne les ait conduits en fait « à oublier ce qu'ils sont vraiment, des êtres de désir ».

Aline Le Berre montre comment, dans *Clavigo* (1774), « Goethe se livre à une analyse de la validité des promesses en matière d'amour », suggérant que la rigueur et la rigidité des engagements sont incompatibles avec l'essentielle plasticité de la vie, car « alors qu'elle est un flux constant, qu'elle implique mouvement et métamorphose, ils ont pour objectif de figer une situation ». Et ainsi, « l'engagement amoureux, selon lui, est contre nature, car il ambitionne d'éterniser un instant ». Goethe tient donc dans cette pièce un discours assez subversif, qui correspond véritablement à « une interrogation sur la morale », ce qui le conduit par exemple à faire preuve d'une « relative indulgence à l'égard de son héros parjure ». Et en fin de compte, se profile en arrière-plan de cette pièce, qui donc « se place sous le signe de l'ambiguïté », « une interrogation typiquement goethéenne sur la compatibilité de la morale amoureuse avec la vie, bref, sur un possible accord des lois sociales avec l'épanouissement de l'individu » - position d'ailleurs d'où n'est pas absent, d'une certaine manière, ce qui ne peut apparaître que comme « un plaidoyer *pro domo* ».

Richard Dedominici constate, dans son étude consacrée à l'opéra italien au XIXème siècle, et notamment dans son analyse des grands opéras de Bellini et de Verdi, que « les liens forgés, pactes, serments, respect, oubli ou non-respect des promesses ont toujours constitué un ressort puissant de l'action dans les opéras bouffes mais surtout *serie* du répertoire italien du XIXème siècle ». Il étudie successivement les avatars des « serments d'amour » dans *La Norma* (1831) de Bellini ainsi que *La Traviata* (1853) et *Aïda* (1871) de Verdi, mais aussi examine « l'ambiguïté et la trahison comme ressort principal de l'action » dans « les serments politiques » dans *Don Carlos* (1867). Il explore de manière plus détaillée enfin « la place et l'importance du serment et de la trahison » dans *Simon Boccanegra* (1857 mais 1881 dans sa version définitive) où se pose la question de savoir « comment, en dépit des aléas, de la vie, du destin, des alliances contractées, des serments pris, des engagements publics ou privés, comment tenir ses promesses politiques lorsqu'on a été élu ». Sans doute fallait-il, pour rendre compte de tels enjeux, tout le génie de Verdi, « représentant de l'art le plus populaire de son temps ».

Emmanuel Njike nous fait part d'une expérience pédagogique originale qui a pu aboutir à la composition par un groupe d'étudiants (dirigés par leur professeur) d'une « suite apocryphe à *Les Mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre ». Les propositions qui sont faites ont pour but d'imaginer, d'un point de vue « tantôt pro-chrétien, tantôt pro-athée », des réponses à des questions que le dénouement semble avoir éludées. Que dire de la victoire d'Oreste ? Comment pourra-t-il surmonter le divorce apparu entre son peuple et lui ? Quel avenir le royaume se prépare-t-il ? Comment admettre « qu'un être humain puisse contrecarrer en toute impunité l'omnipotence divine » ? Autant de questions auxquelles cette « suite apocryphe » apporte des solutions dont la théâtralisation met en évidence la force de conviction dramatique. L'accent est mis sur « l'émancipation du peuple vis-à-vis de la divinité » et Oreste nous apparaît sous les traits d'un « héros révolutionnaire » : c'est alors le moment de faire table rase d'un passé tyrannique (« *Egisthe est mort et les mouches sont parties* ») et de porter ses regards vers un avenir plein de promesse (« *Un nouveau jour plein de promesse se lève sur Argos* »).

Carole Rodier, dans une étude intitulée « L'instant exhale ses promesses d'oubli dans *En attendant Godot* et *Fin de Partie* de Samuel Beckett », met en évidence cette tension douloureuse « entre l'absurdité prolixe et l'éternité morbidement silencieuse » qu'est la condition humaine. Elle montre comment pour Beckett, « exaspération morbide de l'instant, le présent est éternel, fleuve d'oubli sans forme ni but ». Ce qui caractérise l'expérience humaine, c'est « l'attente sans fin d'un objet qui est par définition inatteignable en même temps qu'est affirmé le caractère éphémère de l'instant »... ce qui explique en partie la mémoire défaillante ou l'amnésie des personnages beckettiens. C'est pourquoi aussi, d'ailleurs, le moi qui se dilue vers son néant tente parfois de se fonder sur « *la belle époque* », « ce lieu des décombres et d'un renouveau où promesses et oublis sont tissés dans la toile de l'être ». On comprend que le théâtre de Beckett soit, avant tout, un théâtre où s'avive et s'exacerbe le sentiment de la profonde souffrance existentielle tant il est vrai que « les textes beckettiens oscillent entre la promesse d'une illusoire transcendance et l'oubli qui est rappel de l'immanence ».

René Agostini, dans un commentaire « à propos de *La Société de chasse* de Thomas Bernhard », romancier et dramaturge autrichien, stigmatise ce système « où la culture est aux mains de ces intellectuels-là dont on ne saurait faire aucun éloge parce qu'ils sont devenus les piliers les plus sûrs et les plus inébranlables du conformisme et du conservatisme ». Il est question dans cette pièce de l'Ecrivain qui a « toute sa place dans cette société (...) parce qu'il ne l'a pas », «échappant à tout pouvoir » car il est « insaisissable, irrécupérable... chaotique mais libre comme personne », porteur de toutes les promesses (y compris celle qui annonce la *liberté de voir et de dire*) que dénie une

société sclérosante, soucieux d'afficher une volonté, celle d'oublier les discours de la culture officielle. Cette pièce, indéniablement, aura eu pour effet de « rafraîchir la mémoire et l'esprit », même si en fin de compte on ne parvient jamais à empêcher l'abattage des arbres...

Ouriel Zohar consacre son étude à « l'oubli et la promesse de la joie traditionnelle dans le théâtre collectif au kibboutz ». En sa qualité de directeur du Théâtre de Technion à Haïfa, il nous fait part de son expérience lors d'une session au cours de laquelle « se créa un cadre à l'intérieur duquel s'articulait l'étude des idées des premiers pionniers par rapport à la tradition ». Il montre notamment comment « la culture kibboutznique est celle des jeunes en révolte contre le passé » et aussi une « culture prolétarienne en opposition avec l'idéologie bourgeoise » ; mais, en même temps, qu'elle a su « favoriser le renouvellement des fêtes et même leurs formes », c'est-à-dire qu'elle est *à la fois* un mouvement qui aura contribué à « trouver des contenus alternatifs à chaque tradition » et, par l'application du principe qui doit « laisser l'initiative à l'événement lui-même » et par la mise en place d'ateliers de création, à « catalyser une dynamique des participants » et à créer de nouvelles perspectives de création. Il semblerait toutefois que « l'expérience de confrontation culturelle et sociale dans chaque kibboutz (...) n'ait pas donné encore tout le potentiel de renaissance dont elle est capable ».

Michel Arouimi, dans une étude intitulée « Le secret du théâtre sous la caméra d'Orlow Seunke », montre comment, dans *Pervola*, « le théâtre a le premier rôle dans ce film où il nous parle de lui-même, en empruntant la voix de cet acteur déshérité par son père, qui met en scène sa dérive passée et sa quête filiale ». Il y est question notamment de « l'oubli dont souffre Simon [et qui] masque une mémoire repentante, dont Simon n'éprouvera la lumière qu'après la mort de son père ». Il y est aussi question de « la violence mimétique des deux frères », soulignée ou rehaussée par « une mise en abyme de la dualité ». Si « le souvenir des tragédies grecques est sensible dans cette histoire où la figure d'Antigone le dispute à celle d'Oedipe », il n'empêche que, dans le film d'Orlow Seunke, « la métaphorisation du théâtre » reste tout de même en deçà de l'approche de la vérité - à laquelle le cinéma semble bien être, tout compte fait, le meilleur moyen d'accéder.

Louis Van Delft, chroniqueur théâtral chevronné, présente avec l'humour dont il est coutumier, sous le titre « Un certain oubli du théâtre », un diptyque qui stigmatise - avec une verve et une malice qui dissimulent à peine une saine indignation - le mal dont souffre le théâtre. Il s'agit essentiellement de cet oubli mortifère de la grande tradition (qui se voulait *au service* de l'art) dont font preuve certains metteurs en scène, de l'ignorance et du mépris qu'ils affichent à l'occasion à l'égard de leurs grands prédécesseurs, ou de la morgue qu'affichent volontiers certains dramaturges contemporains « amnésiques ». En deux textes savoureux sont passés en revue les petits travers et les grandes prétentions qui caractérisent certains acteurs débutants (ou non), auteurs dramatiques et metteurs en scène - qui confondent audace et créativité avec la manie de l'originalité à tout prix. La rencontre chez Pluton de Shakespeare, Calderón de la Barca et Pirandello est, entre autres, un de ces morceaux de bravoure que les connaisseurs ne pourront manquer d'apprécier.

Olivier Abiteboul nous livre, pour finir, quelques réflexions sur l'association, dans l'expression « vouloir oublier », de deux concepts apparemment contradictoires et, pour illustrer sa démarche, nous invite à « interroger le mythe d'Orphée ». Il suggère que l'erreur d'Orphée, c'est « de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable qu'est l'impossibilité d'oublier Eurydice ». Faisant ensuite référence à la première des *Méditations métaphysiques* de Descartes (« *me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues* »), il montre qu'il s'agit véritablement alors d'un « doute volontaire » qui consiste à « vouloir oublier tous les présupposés de la pensée », ce qui équivaut, entre autre, à « une

lutte de la volonté contre l'habitude ». Allant plus loin encore, on peut - c'est Marcel Proust qui prête cette interprétation au Narrateur d'*Albertine disparue* - confondre cette illusion du « vouloir-oublier » avec notre « instinct de conservation ». Le « vouloir-oublier » ne serait-il pas, en fin de compte, qu'un « vouloir-vivre », « une force plus forte que moi qui me force à être fort » ?

Ce numéro de *Théâtres du monde* s'était fixé pour objectif de démêler la part de la promesse et celle de l'oubli au théâtre. Les nombreux exemples qui auront illustré cette thématique auront ainsi eu le mérite de démontrer que sur la scène - qui nous renvoie l'image de nos misères communes et de nos joies -, comme sur la grande scène du monde et de la vie, si l'homme se constitue dans la nécessaire fidélité à son histoire et a besoin pour se construire d'un constant travail de mémoire, la féconde puissance de l'oubli peut parfois cependant contribuer à refonder la promesse, à la revivifier, à lui donner la chance d'un renouvellement salutaire.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication

PS. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
* N° 11 : La parole, le silence et le cri au théâtre (2001).
* N° 12 : Rêves et cauchemars au théâtre (2002).
* N° 13 : Magie, sorcellerie et merveilleux au théâtre (2003).

L'*ANDRIA* (1517-18) DE NICOLAS MACHIAVEL
LA PROMESSE DE MARIAGE

> "Le mariage, voilà ce qui compte et, quel que soit l'âge de la fille, les parents ne s'engagent pas à la légère dans cette aventure si importante pour le monde privé. Le choix doit mûrir longtemps, parfois des années... les moralistes ne sont pas avares de conseils... 'Marie ta fille dans ton milieu, avec la dot voulue'... 'Prendre femme, c'est chercher beauté, parenté, richesse. Entourez-vous de l'avis de tous vos anciens. Ils connaissent par le menu les familles, aïeules comprises, de toutes les candidates. ' Pas de mariage réussi sans connaissance mutuelle des privés."

Dans ce contexte que rappelle Georges Duby à propos de la vie privée des notables toscans[1], la promesse de mariage prend toute son importance.

L'intrigue de l'*Andria* de Nicolas Machiavel porte justement sur le projet d'alliance de deux familles par le mariage de leurs enfants. Si *La Mandragore*[2] est reconnue comme le chef-d'oeuvre incontesté du théâtre du penseur politique florentin, elle laisse dans l'ombre deux autres comédies, l'*Andria* et la *Clizia.*

L'*Andria,* qui nous intéresse ici, a fait justement l'objet d'une étude originale de Mario Martelli qui a comparé deux manuscrits autographes de la pièce, repérés à la Bibliothèque Nationale de Florence. L'un[3] (A1) en est le brouillon, le premier jet de l'auteur du *Prince,* et l'autre[4] (A2) le texte remanié. Mario Martelli[5], à qui nous rendons hommage, est l'auteur de la publication du manuscrit inédit de la première version de la comédie dans la revue *Rinascimento*[6]. Ce texte constituera le corpus de notre analyse.

La chronologie de la pièce, n'est pas connue. Cependant, considérant les habitudes graphiques de Machiavel, Martelli date A1 de 1517-1518 et A2 de 1520. La comédie est donc pratiquement contemporaine de *La Mandragore.*

---

1 Duby, Georges, *Histoire de la vie privée,* Paris, Seuil, 1985, tome 2: *De l'Europe féodale à la Renaissance,* pp. 291-292.

2 Voir: Picquet, Théa, "*La Mandragore* de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente?" dans *Théâtres du Monde,* Avignon, ARIAS, 1995, n°5, pp. 13-24.

3 BNF, Banco Rari, 29.

4 BNF, Banco Rari, 240.

5 Voir: Mario Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta,* Firenze, Casa Editrice Le lettere, 1996, Compte rendu de Théa Picquet dans *Italies,* Revue d'études italiennes Université de Provence, 1999, n°3, pp. 440-444.

6 *Rinascimento,* Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Olschki, 1968, Anno XIX, pp. 203-274.

Ces années-là, Machiavel, écarté du pouvoir depuis le retour des Médicis en 1512, occupe ses journées dans sa maison de campagne de Sant'Andrea di Percussina, comme il l'écrit à Francesco Vettori dans la célèbre lettre du 10 Décembre 1513:

> "Le soir venu, je rentre à la maison et j'entre dans mon cabinet. Sur le seuil, je me dépouille de mon vêtement de tous les jours, couvert de fange et de boue, et je mets des habits de cour. Décemment habillé, j'entre dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité: là aimablement accueilli par eux, je me nourris de l'aliment qui par excellence est le mien, et pour lequel je suis né."[7]

Comme le rappelle à juste titre Georges Ulysse[8], après l'échec relatif de son oeuvre maîtresse, *Le Prince*[9], le théâtre représentait pour lui " l'un des rares moyens de se signaler".

Littéralement "nourri" par les Anciens, Machiavel s'est inspiré d'eux[10] et tout particulièrement pour cette comédie qui reprend *L'Andrienne* de Térence.

Cela dit, après la présentation de l'action et des personnages, notre propos soulignera l'importance du respect de la parole donnée dans la société florentine de l'époque. Pour ce faire, nous analyserons la promesse dans le cadre de la famille et de l'honneur, puis dans celui des relations entre générations différentes et montrerons enfin comment l'heureux épilogue permet le respect des engagements pris par chacun.

Comme tous les "commédiographes" de son époque, Machiavel situe la scène en ville, Cette fois ce n'est pas la cité du lys, mais Athènes[11]. La pièce se divise en cinq actes.

Dans le premier acte, l'intrigue est introduite grâce aux confidences que fait Simo à Sosia, un esclave affranchi que le spectateur ne reverra plus. Simo a un fils, Pamphilo, qui jouit d'une jeunesse dorée et fréquente, comme ses camarades, la maison d'une courtisane originaire d'Andros, Chrisyde. Il se lie avec une jeune fille, Glicerio, qui passe pour être la soeur de Chrisyde. Cependant, cette relation est si discrète et la gentillesse du jeune homme tellement appréciée dans la société que Chremete, un ami d'enfance de son père, souhaite lui donner en mariage sa fille unique, Philomena. Chrisyde vient à mourir; Pamphilo et ses compagnons assistent aux obsèques, tout comme Simo. Mais lorsque Glicerio s'approche trop du bûcher, Pamphilo la retient amoureusement. La jeune fille tombe alors dans ses bras et dévoile ainsi leur liaison secrète; ce qui compromet le projet initial. Toutefois, pour contraindre son fils au mariage, Simo fait mine de préparer les noces.

---

7 Bec, Christian, *Machiavel, Oeuvres,* Paris, Laffont, 1996, p. 1239.

8 Ulysse, Georges, *Le rôle de l'argent dans les comédies de Machiavel,* dans *Cahiers d'Études Romanes,* Aix-en-Provence, Presses de l'Université, 1978, n°4, p. 85.

9 Voir également: Martelli, Mario, *Saggio sul 'Principe', Roma,* Salerno, 1999.

10 Martelli, Mario, *Machiavelli e gli storici antichi,* Roma, Salerno editore, 1998, pp. 225.

11 *Andria,* a cura di Mario Martelli, dans *Rinascimento,* Firenze, Olscki, 1968, Acte V, scène 4, p. 268." Chremete à Crito: Che fai tu hoggi, fuora di tua consuetudine, in Athene? " (Même si dans le manuscrit l'auteur ne numérote pas les scènes, nous le faisons pour en faciliter la lecture.)

Dans l'acte II, apparaissent deux personnages qui font pendant à Pamphilo et à son valet: Carino et l'esclave Birria. Carino est amoureux de Philomena et vient d'apprendre qu'elle est promise à Pamphilo. Désespéré, il s'adresse à Pamphilo lui-même qui le rassure sur ses sentiments. Ainsi, le premier fera tout pour que le mariage prévu par les pères de famille ne se fasse pas et le second mettra tout en oeuvre pour qu'on lui donne la jeune fille. Entre en jeu Davo qui organise un astucieux stratagème: faire croire que Pamphilo se plie aux souhaits de son père et attendre le refus légitime de Chremete.

L'acte III s'ouvre sur la conversation entre la sage-femme qui vient d'accoucher Glicerio et Miside, la servante de cette dernière. Simo, présent sur scène, apprend ainsi que son fils a promis d'élever l'enfant, mais il est persuadé qu'il s'agit d'un accouchement simulé, inventé par le fourbe Davo. Ce dernier réussit par ailleurs à lui faire croire que Pamphilo et Glicerio sont brouillés. Simo conjure alors Chremete de revenir sur sa décision et y parvient. La situation prend donc un tour désespéré pour les jeunes amoureux.

Dans l'acte IV, Carino reproche à Pamphilo de ne pas avoir tenu ses engagements. Ce dernier en rejette la faute sur Davo, qui conseille à Miside de déposer le nouveau-né devant la porte de Simo. Sur ces entrefaites arrive Chremete, qui entend dire que l'enfant est de Pamphilo et se décide pour un nouveau refus. Là-dessus apparaît un nouveau personnage, Crito, venu d'Andros à Athènes pour hériter de Chrisyde dont il est le cousin. Mais apprenant que Glicerio n'a pas retrouvé ses parents et ne voulant pas se lancer dans d'interminables procédures, il renonce à ses prérogatives en faveur de la jeune femme.

L'acte V voit le dénouement heureux de l'intrigue. En effet, Pamphilo se dit prêt à se soumettre aux volontés de son père mais demande à ce que l'on entende l'étranger. Crito est en réalité une vieille connaissance de Chremete. Il raconte comment un Athénien, Phania, a fait naufrage sur la côte d'Andros, accompagné d'une petite fille, Passibula. L'homme n'a pu être sauvé, mais l'enfant est recueillie et élevée par le père de Chrisyde. Chremete comprend alors qu'il s'agit de son frère et de sa propre fille. Tout est bien qui finit bien. La promesse de mariage est tenue: Pamphilo épousera la fille de Chremete, Glicerio-Passibula, et Carino pourra aimer Philomena.

L'intrigue met en scène treize personnages dont les plus importants sont les deux vieillards, Simo et Chremete, et les jeunes amoureux, Pamphilo et Carino.

Simo et Chremete sont des amis d'enfance. Le premier n'a pas très bon caractère. Il tient à ce que sa volonté soit faite à tout prix. Il a promis que son fils épousera la fille de son ami et n'aura de cesse tant que le mariage n'aura pas lieu. Il brave toutes les résistances, celle de son fils comme celle de Chremete. Le second semble plus aimable. C'est lui qui souhaite l'alliance des deux familles par l'union des enfants[12], mais devant l'inconduite manifeste de Pamphilo, il se voit dans l'obligation de se dédire. Il le fait cependant avec une grande délicatesse. Il apparaît sage et posé là où Simo se montre agressif et coléreux.

12 Voir: Gros, Colette, *L'image de la femme dans les Chroniques du XIVe siècle,* Thèse en Études Romanes, Aix-en-Provence, soutenue le 25 Janvier 2000, (Directeur de thèse: Georges Ulysse, Président du Jury: Théa Picquet) , p. 264: *Des alliances utiles.* "Un mariage apporte, en plus de la dot... une alliance utile qui se traduit par l'expression 'far lega e parentado' que l'on retrouve souvent sous la plume des chroniqueurs". Et elle cite en particulier Giovanni Villani et Dino Compagni.

Les jeunes gens, Pamphilo et Carino, sont amis également et amoureux, respectivement de Glicerio et de Philomena. Le premier est présenté comme un personnage fort sympathique, apprécié par son entourage. Le second peut être considéré comme son double, un peu plus pâle cependant. Épris de la fiancée d'un autre, il se fait aider par Birria, son domestique, alors que Pamphilo se remet aux mains de l'astucieux Davo.

Davo est le démiurge, le Ligurio de *La Mandragore*. Doué d'un esprit subtil, il prend le parti du fils contre le père et l'aide à protéger ses amours. Il fait jouer une comédie dans la comédie: celle qui met en scène Miside et le nouveau-né et qui enlèvera à Chremete tout désir de donner sa fille Philomena au fils de son ami d'enfance.

Quoi qu'il en soit, ces personnages sont liés directement ou indirectement par une promesse et toute la pièce évolue autour de celle-ci..

La première est un engagement solennel qui implique la famille. C'est la promesse de mariage.

En effet, si la parenté c'est d'abord le lignage, les alliances sont d'une extrême importance par le réseau qu'elles permettent de constituer, comme le souligne à juste titre Georges Duby[13]:

> "Les alliances... organisent autour de chacun, par sa mère, son épouse, ses brus, un réseau supplémentaire de parentés (appelées justement *parentadi*) . Se marier est une affaire d'État. L'enjeu est considérable. 'Tant de mariages ont été, de notoriété publique, cause de la ruine de la famille, pour s'être conclus avec des individus querelleurs, procéduriers, orgueilleux ou malveillants'... Des unions raisonnables au contraire combinées avec soin valent aux familles 'le zèle empressé de leurs alliés... renforcent la mutuelle affection entre les nouveaux parents et ... rétablissent la concorde..., amènent les familles... à se secourir charitablement et à se prêter les unes aux autres conseils, faveurs et assistance...' Se marier, en un mot, c'est ouvrir un champ tout neuf et plein de promesses aux relations, aux confidences, aux appuis, aux affections, qui débordent parfois, mais d'abord définissent la vie privée. "

Le mariage est donc une affaire de famille[14]. Et Chremete contrarié demande à Siro de renoncer à ses projets avec ces mots: "... lascia stare noi"[15]. C'est en fait de la responsabilité presque exclusive des pères de famille. Ainsi, sensible à la bonne réputation de Pamphilo, Chremete vient spontanément rendre visite à Simo et lui propose le mariage entre sa fille unique et le fils de son ami. Simo, satisfait des conditions, donne sa parole et

---

13 Duby, Georges, *Op. cit.* , pp. 168-169.

14 Gros, Colette, *Op.cit.* , *La cérémonie,* pp. 283-284: "Les cérémonies nuptiales florentines se déroulent en plusieurs étapes... la première rencontre ... permet de 'fermare il parentado'... Ensuite, les membres masculins des deux familles se rencontrent, solennellement et publiquement, et le fiancé 'giura' la jeune fille, il s'engage à la prendre pour épouse."

15 *Andria, Op. cit.* ,V1, p. 263.

"l'affaire" se scelle entre les deux chefs de famille, sans qu'aucun autre membre de celle-ci ne soit consulté, ni même les premiers intéressés[16]. Ce n'était pourtant pas ainsi que procédaient les Toscans de l'époque. En effet, comme le rappellent Christiane Klapisch-Zuber et David Herlihy[17], si le père ou le tuteur de la promise ("sponsa") mais jamais celle-ci, garantissait que la jeune fille accepterait le futur ("sponsus") comme époux légitime, le fiancé, avec son père qui s'engageait en son nom, s'il était mineur, ou en commun avec lui, promettait lui aussi de prendre la jeune fille pour épouse. Pamphilo n'a donc fait aucune promesse pour sa part.

C'est encore au père de famille que s'adresse Chremete mécontent de l'attitude du promis aux obsèques de la courtisane Chrisyde. Il a entendu que Pamphilo avait épousé une étrangère. La promesse a été trahie et la tradition méprisée, qui veut que le mariage scelle l'union de deux compatriotes. Se sentant blessé dans son honneur, Chremete, laisse libre cours à sa juste colère. et revient sur sa parole[18]. Fort de cet état d'esprit, Davo conforte Pamphilo, lui assurant que jamais un père ne donnerait sa fille à un débauché, qu'il préférerait plutôt la donner à un pauvre[19]. Ce qui était significatif pour l'époque[20]. Pour calmer Chremete et réaliser ses projets d'alliance, Simo fait appel à leur amitié qui date depuis l'enfance, qui sera scellée par l'union de leurs enfants uniques et demande son aide pour l'organisation des préparatifs des noces[21]. Mais le père de la fiancée se montre plus prudent: d'accord si le mariage constitue un bien pour les deux familles, il ne l'est plus s'il devient un mal pour l'une des deux et demande à Simo de prendre en considération le bien commun[22]. Plus tard, soulignant toujours l'amitié[23] qui lie les deux hommes, il met cependant l'accent sur le malheur auquel il exposerait sa fille par un tel mariage[24]. Pourtant

---

16 *Ibidem,* I1, p. 218; Simo à Sosia: "Chremete, spinto da questa buona fama, venne spontaneamente a trovarmi, et offerì dare al mio figluolo una unica sua figluola con una gran dote. / Piacquemi, promissigli, et questo dì è deputato a la noze." Notons que nous avons choisi d'harmoniser l'orthographe des noms: celui de Chremete est écrit ici sans "h".

17 *Les Toscans et leurs familles*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978, p. 589.

18 *Andria, Op. cit.* , I1, p. 220. Simo à Sosia: "L'altro dì venne a me Chremete gridando havere udito una cosa molto trista, che Pamphilo haveva tolto per mogle questa forestiera; io dicevo che non era vero; quello affermava ch'egl'era vero. In summa io mi partì da lui al tutto alieno da il dare la sua figluola."

19 *Ibidem,* II3, p. 236. Davo à Pamphilo: "Et facilmente si confuta quel che tu temi, perché nessuno darà mai mogle a cotesti costumi: ei la darà più tosto ad uno povero."

20 L'importance de l'argent dans la société florentine de l'époque a été soulignée par Georges Ulysse, *Op. cit.* , pp. 83-115.

21 *Andria*, III2, p. 245. Simo à Chremete: "Per Dio io ti prego, o Chremete, et per la nostra amicitia, la quale, cominciata da piccioli, insieme con la età crebbe; per la unica tua figluola et mio figluolo, la salute del quale è nella tua potestà; che tu mi aiuti in questa cosa et che quelle noze, che si dovevono fare, si faccino. "

22 *Ibidem,* pp. 255-256. Chremete à Simo: "S'egli è bene per l'una et per l'altra, facciamole; ma se di questa cosa a l'uno et l'altro di noi ne nascessi più male che commodo, io ti priego che tu habbi riguardo al comune bene, come se quella fussi tua, et io padre di Pamphilo. "

23 À propos de l'amitié et des types d'échanges sociaux qui caractérisent les Florentins, voir: Braunstein, Philippe , Klapisch-Zuber, Christiane, *Florence-Venise: les rituels publics à l'époque de la Renaissance,* dans *Annales Économie, Société, Civilisation*, Paris, EHESS, 1983, n°5, p. 1116.

24 *Andria*, V1, pp. 262-263. Chremete à Simo: "Non mi hai tu forzato che io dia per donna una mia figluola ad uno giovane occupato nello amore d'altri et alieno al tucto dal tôrre mogle? Et hai voluto con lo affanno et dolore della mia figluola medicare il tuo figluolo. Io volli, quando egli era bene; ora non è bene; habbi patienza... "

celle-ci n'a pas d'identité véritable, dans la comédie comme dans la réalité[25], elle n'est que l'enjeu de l'alliance entre les deux familles[26]. Dans un tel contexte, à Carino qui est épris de Philomena, Davo conseille de commencer par se faire connaître et apprécier par les amis du père de sa bien-aimée[27].

Ce sont aussi les pères de famille qui se chargent des préparatifs de mariage. Simo, pour forcer la main à son fils et à Chremete, fait croire à tous que les noces ont lieu le jour-même. Mais, l'astucieux Davo se rend bien compte qu'il ne s'agit que d'une simulation en surveillant les achats faits par la maisonnée et le calme qui y règne[28]. Il qualifie la fête de "misérable", habitués qu'ils étaient à célébrer les noces en grande pompe[29].

Bref, la promesse de mariage, comme ses conséquences sont le fait du père de famille et engage l'honneur de l'ensemble de la parenté. Dans une telle situation, les jeunes gens se trouvent parfois en porte-à-faux. C'est le cas de Pamphilo, promis à la fille de Chremete, mais éperdument amoureux de Glicerio, qui attend un enfant de lui.

> "... les préoccupations sociales, l'argent, l'emportent sur les sentiments, qu'il s'agisse des rapports entre parents et enfants ou entre amoureux n'appartenant pas au même milieu...",

affirme Georges Ulysse[30], qui insiste sur le fait que les jeunes gens ne remettent pas en cause l'organisation familiale traditionnelle.

Pamphilo, comme les autres fils de bonne famille, jouit d'une éducation soignée: il fréquente le "Studio" (l'Université) , possède des chiens et des chevaux avec lesquels il passe son temps agréablement. Il a une vie bien équilibrée; ce dont se félicite son père[31]. Sosia, l'esclave affranchi, met l'accent ici sur la "mediocritas", le juste milieu, l'une des qualités essentielles de la Renaissance[32]. Grâce a son bon caractère, le jeune homme est apprécié de tous, Comme Callimaco[33], il supporte facilement son prochain, sait tenir une

---

25 Les chroniques, en particulier celle de Guido Monaldi, témoignent du fait que la jeune fille n'est pas conviée, que c'est la personne qui a autorité sur elle qui promet de la donner en mariage et d'obtenir qu'elle y consente. Voir: Gros, Colette, *Op. cit.* p. 284.

26 Voir à ce propos: AAVV, *Storia del matrimonio,* a cura di Michela De Giorgio e Christiane Klapisch-Zuber, Bari, Laterza, 1996, p. XVIII.

27 *Andria, Op. cit.*, II2, p. 232.

28 *Ibidem*, II, 2, p. 243. Davo à Pamphilo: "... mi nacque della cosa in sè qualche sospitione, perché io vidi comperate poche cose, ed esso stare maninconoso; et subito dixi fra me: - Queste noze non mi riscontrono. -" Puis, plus loin: "Io mi fermai quivi, et non vidi mai entrare né uscire persona; io entrai drento, riguardai: quivi non era alcuno apparato né alcuno tumulto."

29 *Ibidem*, II6, p. 240. Davo à Simo: "... a ffatica hai speso dieci ducati: e' non pare che tu dia mogle ad uno tuo figluolo. Ei non sa chi menare de' sua compagni a cena. Et, a dire il vero, che tu te ne governi così miseramente, io non ti lodo. "

30 Ulysse, Georges, *Op. cit.* , p. 97.

31 *Andria, Op.cit.,* I1, p. 216: "... 'l mio figluolo uscì di fanciullo et... cominciò a vivere più a suo modo... di quelle cose che fanno la maggior parte de' giovanetti, di volgiere l'animo a qualche piacere, come è nutrire cavagli, cani, andare allo Studio, non ne seguiva più una che un'altra, ma in tutte si travaglava mediocremente; di che io mi rallegravo. "

32 *Ibidem,* p. 216: "Tu havevi ragione, perché io penso nella vita nostra essere utilissimo non seguire alcuna cosa troppo. "

33 Voir: Picquet, Théa, *'La Mandragore 'de Nicolas Mchiavel, Succès d'une stratégie amoureuse ou*

conversation, ne se sent pas supérieur aux autres. Il a tous les atouts pour gagner l' estime de son entourage, pour se faire des amis sans susciter des jalousies[34]. Il sait donc tenir sa place dans la société. Son père se réjouit en outre de le voir non exempt d'humanité et de douceur, alors qu'il ne retient pas ses larmes à l'enterrement de Chrisyde. Simo imagine qu'il le pleurera encore davantage, tout comme il pleurera la femme qu'il aimera[35].

Toutefois, l'un des passe-temps de Pamphilo est la fréquentation de la maison de la courtisane[36] Chrisyde. C'est Simo en personne qui brosse le portrait de la jeune femme[37], en commençant par ses qualités physiques: elle est jeune et belle, puis rappelant ses origines, Andros, qu'elle a quittée à cause de la pauvreté et de la négligence de ses parents et enfin comment, à partir d'un travail honnête, comme celui de la filature et du tissage, préférant l'argent facile, elle est devenue courtisane. Notons qu'il n'y a aucune condamnation morale de la part du père de famille, mais plutôt une certaine lucidité quant à la nature humaine, qui, selon lui, est davantage portée sur l'oisiveté que sur le goût de l'effort. Bref, Chrisyde est très entourée et Simo de nommer ses clients habituels, Phedria, Clinia, Nicerato, tous des amis de son fils Pamphilo. Cependant, ce dernier se contente de payer son écot[38] et de dîner. Cela dit, lorsque la jeune femme vient à mourir, ses amants lui organisent un bel enterrement.

Simo, en père attentif, surveille son fils. Il craint qu'il ne soit détourné du droit chemin. Il va jusqu'à interroger les domestiques de la courtisane et se trouve soulagé d'apprendre que son fils n'entretient pas de relations particulières avec elle[39]. Il se félicite alors de la force de caractère de son fils[40]. Il remarque cependant la beauté et la grâce exceptionnelle de Glicerio[41]. Puis, observant l'attitude de Pamphilo, il prend immédiatement conscience des liens affectifs qui existent entre les deux jeunes gens. Prenant des renseignements sur la jeune fille, il apprend qu'elle est la soeur de la courtisane et en est très fâché[42]; il entend corriger sur le champ les erreurs de son fils[43]. Pourtant, ce genre de liaisons semble accepté par la bonne société tant qu'elles restent dans l'ombre.

---

constat d'échec d'une société décadente?, dans *Contours de l'échec au théâtre*, Avignon, ARIAS, 1995, Cahier n° 5, pp. 15-23.

34 *Andria, Op. cit.*, II, p. 216: Così era la sua vita: sopportare facilmente ognuno; andare a' versi ad coloro con chi ei conversava; non essere traverso; non si stimare più che gli altri; et chi fa così, facilmente sanza invidia si acquista laude et amici. "

35 *Ibidem*, II, p. 218: "... Costui per un poco di consuetudine sopporta nella morte di costei tanto dispiacere: che farebb'egli, se l'havessi amata? che farebb'egli, s'io morissi io? - Et pensavo queste cose essere inditio d'una humana et mansueta natura."

36 À propos de la place des courtisanes dans la société, voir: Picquet, Théa, *Profession: courtisane*, dans *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 1994, pp. 119-137.

37 *Andria, Op. cit.*, II, p. 216.

38 À propos de cette coutume, voir: Grimal, Pierre, *Plaute, Térence, Oeuvres complètes, 'La Pléiade'*, Paris, Gallimard, 1971, p. 1052 et p. 1127.

39 *Ibidem*, II, p. 217.

40 *Ibidem*, II, p. 218.

41 *Ibidem*, II, p. 219: "... et d'un volto... in modo modesto et in modo gratioso, che non si potrebbe dire più... Et perché la era più che l'altre di forma bella et liberale, m'accostai a quelle che le erano intorno, et domandai chi la fussi. "

42 *Ibidem*, II, p. 219: "Io mi diparti' di quivi adirato et male contento; né mi pareva assai giusta cagione di dirgli villania..."

43 *Ibidem*, II, p. 220.

Ainsi, pour excuser son protégé, Davo met en avant sa jeunesse, la discrétion dont il s'entoure et surtout le fait que le mariage y mettra tout naturellement un terme[44].

En fait, les jeunes gens ne sont pas maîtres de leur destinée et le conflit des générations est l'un des thèmes favoris de la comédie du XVIe siècle, même si nous ne retrouvons pas toujours l'opposition entre le père et le fils que Donato Giannotti place au coeur du *Vieillard amoureux*[45]. Et Pamphilo est tout à fait conscient qu'il doit obéissance à son père. Tout comme Callimaco dans *La Mandragore* , il se laisse aller au désespoir et ne parle que de mourir[46]. Il sait en outre que Simo a le pouvoir de chasser Glicerio de la ville[47]. Sans aller jusqu'à affirmer que les sentiments filiaux sont absents et qu'il n'y a aucune affection de la part des parents[48], nous pouvons tout de même mettre l'accent sur le malaise du jeune héros.

En effet, celui-ci est tenu par une double promesse.

Tout à son chagrin, il a promis à Chrisyde moribonde de ne pas abandonner Glicerio et de la prendre pour épouse[49]. Le pacte a été scellé par une poignée de mains et le jeune homme entend bien respecter ses engagements. De plus, Glicerio attend un enfant et son amoureux lui a promis qu'il l'élèvera[50], promesse qu'il réitère au moment de l'accouchement à Miside[51], la fidèle domestique de la jeune femme. Devant une telle inconscience, Davo traite les amoureux de fous[52].

En somme, Pamphilo est tiraillé entre la promesse qu'il a faite lui-même, d'épouser Glicerio et d'élever l'enfant, et celle de son père qui s'est engagé à le marier à la fille de son meilleur ami Chremete. Pourtant, Simo a la possibilité de faire plier son fils selon sa volonté[53] et ce dernier, malgré son amour pour l'Andrienne et son désespoir, se dit prêt à se

---

44 *Ibidem*, I6, p. 240.

45 Voir à ce propos: Picquet, Théa, *Le Théâtre du Cinquecento et la crise de la famille. Donato Giannotti, Le Vieillard amoureux*, dans *Théâtres du Monde*, Avignon, ARIAS, 1996, Cahier n° 6, pp. 17-27.

46 *Andria, Op. cit.*, III5, p. 249; IV1, p. 252; IV2, p. 255.

47 *Ibidem*, II3, p. 236: Davo à Pamphilo - O Pamphilo, egli è tuo padre et è difficile opporsegli. Dipoi, questa donna è sola: c' troverrà dal detto al fatto qualche cagione per la quale c' la farà mandar via."

48 Ulysse, Georges, *Le rôle de l'argent dans les comédies de Machiavel, Op. cit.* , p. 95.

49 *Andria, Op. cit*, I5, p. 229: "... Ella era quasi che morta, che la mi chiamò; io me le accostai; voi ve ne andasti, et noi rimanemmo soli. Ella cominciò a dire: - O Pamphilo mio, tu vedi la bellezza et la età di costei; né ti è nascoso quanto queste dua cose sieno contrarie et alla honestà et a conservare le cose sua. Pertanto io ti priego per questa mano dextra, per la tua buona natura et per la tua fede et per la solitudine in la quale rimane costei, che tu non la scacci da te et non l'abbandoni. Se io t'ho amato come fratello; se costei ti ha / stimato sempre sopra tutte le cose; se la ti ha obedito in ogni cosa; io ti do a costei marito, amico, tutore, padre; tutti questi nostri beni io commetto in te et a la tua fede gli raccomando. - Et alhora mi messe intro le mani lei, et di sùbito morì: io la presi et manterrolla. "

50 *Ibidem*, II3, p. 237: Pamphilo à Davo - ... perché io ho promesso d'alevarlo... La volle che io gli dessi la fede, ché sapeva che io ero per observarliene. "

51 *Ibidem*, IV2, pp. 254-255: "Io ti giuro, o Miside, per tutti gl'Iddei, che io non la abandonerò mai, non se io credessi che tutti gli huomini mi havessino a diventare nimici. Io me la ho cerca, la mi è tocca; i costumi s'affanno: morir possa qualunque vuole che noi ci separiamo! Costei non mi fia tolta sed non da la morte. /

52 *Ibidem*, I3, p. 224.

53 *Ibidem*, III2., p. 246.

soumettre, à abandonner Glicerio et à prendre pour femme celle que son père a choisie[54].

Comment honorer sa parole sans se déshonorer? La comédie rend la chose possible grâce au "lieto fine", au dénouement heureux.

> "Seule la solution invraisemblable du dénouement permet de débloquer une situation qui aboutit à une impasse..."

déclare Georges Ulysse[55]. L'épilogue est d'ailleurs déjà annoncé dans l'Acte I, lorsque les deux amoureux s'inventent une histoire qui correspond en partie à la réalité, à savoir que Glicerio serait citoyenne d'Athènes, que son père, un vieux marchand, aurait fait naufrage au large de l'île d'Andros et que la petite fille, rejetée par les flots, aurait été recueillie par le père de Chrisyde[56]. Bien sûr, Davo trouve cela invraisemblable. Mais le coup de théâtre se produit à la scène 5 de l'Acte IV, avec l'arrivée de Crito, un cousin de la courtisane disparue, qui entend entrer en possession de l'héritage qui lui revient[57]. Prenant des nouvelles de Glicerio, il demande si elle a finalement retrouvé sa famille. Tout en lui incite à la confiance: son grand âge, sa prudence comme la gravité de son visage[58]. Le récit qu'il fait révèle la véritable identité de la jeune femme aimée par Pamphilo[59]. Le naufragé portait le nom de Phania, mais se faisait appeler Ramnusio, en raison de ses origines géographiques; la petite fille qui l'accompagnait était sa nièce. Chremete reconnaît alors son frère qui s'apprêtait à le rejoindre et sa propre fille, Passibula. Ainsi, la reconnaissance finale a lieu: Glicerio retrouve un père et la citoyenneté athénienne. La promesse de Simo à Chremete est honorée: il donnera son fils Pamphilo à la fille de son ami. Le jeune homme ne sera pas parjure puisqu'il pourra épouser Glicerio/Passibula et élever leur enfant[60]. Reste Philomena, qui a été tenue à l'écart de toute l'aventure. Carino pourra maintenant entreprendre les démarches nécessaires à la demande en mariage[61].

Ainsi, grâce à "l'agnitio", la situation est débloquée et aucun des protagonistes n'a manqué à sa parole. Davo résume bien la situation en ces mots: "toute chose est rentrée dans l'ordre"[62].

---

54 *Ibidem*, V3, p. 267: "Io confesso che io amo costei et, s'egli è male, io confesso fare male, et mi ti getto, o padre, nelle braccia; impommi che carico tu vuoi: se tu vuoi che io meni mogle et lasci costei, io lo sopporterò il meglo che io potrò..."

55 Ulysse, Georges, *Op. cit.*, p. 95.

56 *Andria, Op. cit.* , I3, pp. 224-225: Davo - ... et fingono intra loro un certo inganno, che costei è cittadina ateniese, et come fu già un certo vecchio mercatante che ruppe apresso a l'isola d'Andro et quivi morì; dipoi il padre di Chrisyde si prese costei ributtata dal mare, piccola et sanza padre. Favole! Et a me, per mia fé, non pare verisimile: ma a 'lloro piace questo trovato."

57 *Op. cit*, IV5, p. 261.

58 *Ibidem*, V2, p. 264: Davo à Chremete - ... egli è venuto hora un certo vechio, che pare huom cauto et è di buona presenza, con un volto grave da prestargli fede. "

59 *Ibidem*, V4, pp. 269-271.

60 *Ibidem*, V4, p. 271.

61 *Ibidem*, V6, pp. 273-274.

62 *Ibidem*, V2, p. 263: "O Simone, o Chremete nostro, ogni cosa è ad ordine. "

En conclusion, *L'Andrienne* souligne l'importance de la promesse de mariage dans la société du *Cinquecento* et, si deux siècles auparavant, Giovanni Villani fait le récit de l'assassinat de Buondelmonte de' Buondelmonti qui a payé de sa vie le manquement à la parole donnée et a déclenché les luttes fratricides des Guelfes et des Gibelins[63], la comédie, elle, se termine par le respect des engagements. Pourtant, en d'autres lieux[64], Machiavel montre comment la parole donnée doit s'effacer devant la raison d'État:

> "Un souverain sage ne peut ni ne doit observer sa parole, lorsqu'un tel comportement risque de se retourner contre lui et qu'ont disparu les raisons qui la firent engager."

Théa PICQUET-STELLA
Université de Provence

63 Villani, Giovanni, *Cronica*, Torino, Einaudi, 1978, V, 38, pp. 29-32: 'Come si cominciò parte guelfa e ghibellina in Firenze'.

64 Machiavel, *Le Prince*, XVIII: "Non può, pertanto, uno signore prudente, né debbe, osservare la fede, quando tale osservanzia li torni contro e che sono spente le cagioni che la feciono promettere. " dans *Machiavelli. Tutte le opere,* a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, p. 283.

LA MÉLANCOLIE DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE ET DE SES CONTEMPORAINS (1587-1625) : PROMESSES TRAHIES ET OUBLI DES VALEURS SPIRITUELLES

Après avoir découvert ses pouvoirs nouveaux, l'homme de la Renaissance apprit, non sans tristesse, qu'ils avaient des limites. L'exubérante vitalité des Elisabéthains fut alors suivie d'une dépression mélancolique qu'attestent de nombreuses pièces jacobéennes.[1] L'homme, affranchi, grâce à la science, de ses superstitions, avait conquis sa liberté, mais son impuissance à expliquer l'ineffable risqua de lui faire connaître le chaos. Débarrassé de ses vieux démons, mais aussi de ses certitudes, il fut pris de vertige et perdit l'équilibre que lui avaient assuré, pendant si longtemps, les systèmes syncrétiques et les croyances du Moyen Age. Trop de profonds bouleversements, trop d'idées nouvelles venant s'opposer aux conceptions traditionnelles créèrent un climat de malaise et d'instabilité. Après l'âge des « grandes espérances » et de l'enthousiasme, ce fut l'âge des « illusions perdues » et du désarroi.[2] A la volonté de puissance (*libido dominandi*) et de connaissance (*libido sciendi*) succéda le désenchantement de l'échec. Avec l'humanisme, la Renaissance exalta l'homme, « mesure de toutes choses », mais, en contrepartie, elle suscita le culte de l'individualisme. En se retranchant de la collectivité, et en oubliant ses devoirs sacrés de solidarité, l'homme de la Renaissance connut la tentation de l'isolement égoïste. Toutes les grandes tragédies, élisabéthaines aussi bien que jacobéennes, nous montrent quel destin lamentable est réservé au héros qui, isolé, obsédé par ses idées fixes de succès personnel ou simplement de jouissance (*libido sentiendi*), tente de satisfaire ses passions, de combler ses désirs les plus insensés, au mépris du bien public, au mépris de « l'intégrité de vie » et de la dignité de l'Autre.[3]

Même lorsque ses intentions sont pures, le héros tragique se condamne parce qu'il fait passer ses désirs ou ses angoisses avant le souci de préserver l'ordre social. L'esprit de vengeance d'un Vendice (dans *La Tragédie du vengeur* de Cyril Tourneur, c. 1607) et son amertume mettent en danger l'équilibre politique de la cité ; le désir d'assurer son bonheur personnel conduit l'héroïne éponyme (dans *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster, c. 1613) à négliger ses devoirs envers ses sujets ; les appétits sensuels et l'attrait des valeurs matérielles compromettent les rapports familiaux et sociaux (dans *Femmes, méfiez-vous des femmes* de Thomas Middleton, c. 1622) ; le trouble qui étreint l'âme d'un Hamlet conduit, sans coup férir, à la destruction des certitudes commodes et de la paix souhaitée à

1 Voir Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (East Lansing : Michigan State College Press, 1951). Egalement Don Cameron Allen, *Doubt's Boundless Sea. Skepticism and Faith in the Renaissance* (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1964).

2 Jean-Robert Simon, *Robert Burton et « l'Anatomie de la Mélancolie »* (Paris : Didier, 1964).

3 V. de Sola-Pinto, *The English Renaissance 1510-1688*, in Bonamy Dobree, ed. *Introductions to English Literature*, vol. II (London : The Cresset Press, 1938).

bon compte par le roi Claudius ; l'ambition démesurée d'un Macbeth entraîne le malheur de tout un peuple ; le besoin pathétique d'affection du vieux roi Lear aboutit à la désunion familiale et au déchirement du royaume. Bien sûr, chacun de ces héros tragiques subit son châtiment pour crime d'égoïsme, d'aveuglement ou d'orgueil. En privilégiant outrageusement sa propre *libido* en effet, l'individu rompt l'harmonie générale, mais en renonçant à faire prévaloir ses passions, il retrouve sa place à l'intérieur de la collectivité et se fond en elle. C'est ce conflit entre les pulsions individuelles et l'impérieuse nécessité d'assurer pour la communauté un équilibre stable qui donne aux tragédies élisabéthaines déjà - et surtout aux jacobéennes - leur caractère tourmenté et inquiet. C'est parce qu'elles rendent compte à la fois de l'attachement aux valeurs traditionnelles et des aspirations nouvelles à l'expression du « moi » qu'elles témoignent d'un état de tension à la limite du déchirement.

Le dramaturge jacobéen (plus encore que son prédécesseur élisabéthain, il est vrai), comme les artistes de son temps, était donc partagé entre « son traditionalisme et sa révolte ».[4] Son héritage spirituel l'imprégnait toujours, même si le « nouveau savoir » le conduisait à remettre en question une partie non négligeable de ses idées reçues. Il gardait la nostalgie d'un ordre moral, même s'il vivait un temps troublé et parfois chaotique. Au sein d'un monde dominé désormais par le sens du relatif, il conservait le respect des valeurs absolues. Et c'est cette conciliation des contraires qu'il tenta, par le moyen qui seul pouvait satisfaire à la fois à ses exigences éthiques rigoureuses et aux nécessités de s'adapter aux changements des temps modernes : l'art dramatique, qui expose les conflits et préside à leur résolution.

Cependant, la tâche était ardue et demandait des solutions esthétiques nouvelles, susceptibles à la fois de traduire la tension entre le permanent et l'éphémère, et de révéler les tiraillements de l'esprit et les contradictions de l'âme. On comprend que la plupart des tragédies jacobéennes et même élisabéthaines, témoignant du malaise profond de cette période, reflète des états d'âme partagés par les contemporains.

C'est surtout un sentiment de mélancolie qui se dégage de ces drames que l'on a qualifiés de sombres.[5] Sans doute la vision des dramaturges de l'époque jacobéenne peut-elle être taxée de pessimisme, mais ce pessimisme, dont nous nous sommes efforcé de décrire la genèse, s'exprime sur les tons les plus variés, de la tendre tristesse au violent désespoir, du léger persiflage à la satire virulente, de la déception au désarroi.

Les premières grandes tragédies élisabéthaines, sensibles aux incertitudes que réserve le destin, sont empreintes d'une amertume qui déjà reflète l'esprit d'alors. Dans *La Tragédie espagnole* (de Thomas Kyd, c. 1587), les imprécations de Hiéronimo ne laissent planer aucun doute sur sa misanthropie et son profond pessimisme :

> O mes yeux! non pas des yeux, mais des fontaines remplies de
> larmes!
> O vie! non pas la vie, mais forme vivante de la mort!
> O monde! non pas le monde, mais un amas de torts publics!
> Incohérent et rempli de meurtres et de méfaits! (3.2.1-4).

La conscience du péché, révélée par un Savonarole et un Luther, à l'aube du XVIème siècle, et entretenue ensuite par les puritains, n'est certes pas étrangère à la vision pessimiste du monde dont témoignent ces quelques vers, mais « l'incohérence du monde »

4 Arnold Hauser, *The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque*, vol. 2 (London : Routledge and Kegan Paul, 1951).

5 Henry W. Wells, *Elizabethan and Jacobean Playwrights* (New York : Columbia UP, 1939).

est un thème où s'expriment, manifestement, les angoisses d'une sensibilité moderne. Le profond désespoir de Hiéronimo, même si l'intrigue suffit à l'éclairer, ne peut se comprendre, semble-t-il, que par rapport à une mélancolie naissante :

> C'était là mon espérance, et voilà le terme de mon espérance :
> C'était mon coeur, et voilà que mon coeur est meurtri :
> C'était tout mon trésor, et voilà mon trésor perdu ;
> C'était tout mon bonheur, et voilà mon bonheur flétri (4.4.90 3).

On croirait entendre l'une de ces complaintes médiévales sur les certitudes et les illusions enfuies ; toute une époque va regretter le temps de l'ordre et de l'harmonie disparus, et déjà Kyd l'annonce.

Non moins profond, le désespoir d'un Méphistophélès révèle, dans *Le Docteur Faust* de Christopher Marlowe (c. 1588), les terreurs d'un âge qui se sent déchiré au coeur du drame du salut et de la damnation :

> Mais l'enfer est ici, et je n'y ai pas échappé ;
> Crois-tu que moi, qui ai vu la face de Dieu,
> Et qui ai goûté les joies éternelles du Ciel,
> Ne sois pas tourmenté de dix mille enfers,
> En me voyant privé du bonheur éternel ? (1.3.78-82).

Dans ce constat d'échec douloureux, si bien évoqué par Marlowe, ne sommes-nous pas au noeud même de la crise spirituelle de la Renaissance ? Avoir connu les certitudes absolues de la Foi, avoir « *vu la face de Dieu* », et souffrir « *le tourment de dix mille enfers* » qu'ont provoqué les bouleversantes découvertes d'un Connaissance toujours incomplète, sinon inaccomplie, n'est-ce pas là la rançon de l'orgueil ? Si Faust éprouve les joies d'une liberté conquise de fraîche date, il ne peut, en revanche, échapper à la frustration que suscitent ses limites inévitables :

> Et cependant les étoiles bougent, le temps court, la pendule sonne l'heure,
> Le diable viendra, et Faust sera damné!
> Oh! Je m'élance vers mon Dieu! Qui me fait retomber ? (5.2.147-9).

Cette tension entre des aspirations spirituelles irrésistibles et le pouvoir d'attraction et de gravitation qui brise les élans les plus purs ne peut manquer de provoquer angoisses et déchirements. C'est ce double mouvement, entraîné par des forces contraires, qui, en s'amplifiant, va développer l'humeur sombre des Jacobéens.[6]

En découvrant ses nouveaux pouvoirs, en effet, l'homme « faustien » a conquis une fausse liberté et son orgueil démesuré l'a conduit à renoncer au seul recours qui puisse sauver son âme à l'heure de vérité : la clémence divine. C'est ainsi que, frustré et amer, Faust prend conscience de son tragique destin :

---

6 Alvin Kernan, « The entrance to hell : the new tragedy », in *The Revels History of Drama,* vol. 3, 1975, 375.

> Mais l'offense de Faust jamais ne pourra être pardonnée : le serpent qui tenta Eve peut être sauvé, mais pas Faust (5.2.41-3).

Tel sera l'état d'esprit des Jacobéens, conscients d'avoir sacrifié à de faux dieux les croyances que leur avait léguées la tradition. Mais, pour eux, comme pour le Docteur Faust, ce qui constituera l'essence de l'esprit tragique, ce sera, au moins autant que « les dangers du péché et de la désobéissance », la douloureuse expérience de « *l'héroïque explorateur voyageant dans le monde obscur du moi et découvrant le fossé fatal entre ce que l'homme désire et ce qui est, l'abîme sur lequel est bâtie la tragédie de la période* ».[7] En fait, le drame de l'homme de la Renaissance - et son malheur - fut de méconnaître ses limites humaines et de se croire devenu l'égal des dieux. Mais, tel Icare, évoqué par Marlowe,

> Ses ailes de cire lui firent atteindre des sommets surhumains,
> Et le ciel, en les faisant fondre, précipita sa chute (1.1.21-2).

Même impression, d'ailleurs, éprouvée au spectacle de l'admirable tableau de Bruegel exposé au Musée de Bruxelles, *Paysage avec la chute d'Icare*.

On voit que, dans l'optique de l'époque, « *les obstacles qui s'opposent au salut de Faust sont dressés par lui et lui seul* ».[8] D'où ce sentiment amer de frustration qu'éprouvèrent les Elisabéthains en découvrant, après avoir été si proches des dieux, qu'ils n'étaient après tout que des hommes. La rage de l'échec devait d'ailleurs se transformer en un douloureux sentiment de déréliction. Ayant connu l'exil, après le royaume, les Jacobéens découvrirent, plus tard, les affres du bannissement. « *Banni!* » : c'est par ce mot terrible que commence la tragédie de John Webster, *Le Démon blanc* (c. 1612).

Mais c'est peut-être dans *Les Dernières Volonté et Testament de l'Eté* de Thomas Nashe, spectacle présenté en 1592 dans la demeure de l'archevêque Whitgift à Croydon, que s'exprime le plus intensément le malaise naissant d'un âge qui assiste à la fin d'une tradition et éprouve les plus vives angoisses devant les incertitudes d'un monde chaotique :

> Adieu pour jamais félicité terrestre,
> Ce monde est incertain,
> Folles sont les joies exubérantes de la vie.
> La mort montre qu'elles ne sont que jouets
> Et aucune d'entre elles ne peut à ses traits échapper.
> Je suis malade, je vais mourir.
> Dieu, ayez pitié de nous! (c. 1574-80).

C'est toute une civilisation qui apprend qu'elle est « mortelle » et se lamente sur sa fin prochaine : empreinte d'un certain paganisme, c'est à regret qu'elle quittera la « *félicité terrestre* » mais, en un mouvement contradictoire, elle reconnaît la vanité des « *joies exubérantes de la vie* ». Avec lucidité, elle pousse ce cri désespéré : « *Je suis malade. Je vais mourir.* » L'inéluctable lui apparaît, et c'est alors seulement qu'elle se tourne vers son ultime recours, ayant épuisé les robustes joies terrestres : « *Dieu, ayez pitié de nous!* ».

---

7 *Ibid.*, 352-3.

8 M. M. Mahood, *Poetry and Humanism* (1950), 74.

L'homme de la Renaissance, ivre des libertés nouvellement conquises, a tôt fait, nous l'avons vu, de découvrir ses limites : désemparé, il se rappelle, parfois trop tard, les leçons d'humilité apprises dans son enfance ; ou bien, il s'abandonne au désespoir dans lequel le confine sa solitude morale. Qu'on se souvienne, dans *Titus Andronicus* de Shakespeare (1589/92), du désarroi de Titus, impuissant à apaiser les souffrances de Lavinia :

> ... Ou devons-nous nous arracher la langue et en pantomimes
> Passer le reste de nos jours détestables ?
> Que devons-nous faire ? (3.1.121-3).

La liberté illusoire qu'a conquise l'homme l'a, en fait, retranché de la communauté des enfants de Dieu, et son isolement l'éloigne sans cesse de l'amour qui, seul, pourrait le sauver. Son cri d'impuissance (« *Que devons-nous faire ?* ») marque les oppressantes limites de sa solitude morale. L'homme banni du royaume de Dieu n'est-il pas, comme Titus, condamné à son insupportable angoisse ?

> Car je me retrouve, à présent, comme quelqu'un sur un rocher,
> Environné par une mer déchaînée (3.1.93-4).

Ainsi, la fin de la période élisabéthaine, on le voit, baigne dans une atmosphère déjà annonciatrice de la « mélancolie jacobéenne ». En termes véhéments, parfois violents, s'exprime l'amertume d'un âge qui, après avoir beaucoup espéré dans les possibilités nouvelles qui s'offraient à lui - et cru aux promesses de lendemains enchanteurs -, découvre le désenchantement et le doute à son réveil.

Rappelons, à cet égard, l'importance croissante du *malcontentism* chez les dramaturges jacobéens. Ce n'est pas un hasard, en effet, si le type du *malcontent*, popularisé par John Marston dans une pièce intitulée, précisément, *Le Malcontent* (1604), occupe désormais sinon le devant de la scène du moins une place grandissante dans le théâtre du temps. Vendice, par exemple, est un « malcontent » typique[9] : fils d'aristocrate ruiné, réduit à des tâches inférieures, voire serviles, il souffre manifestement de sa condition et sa rancoeur vient s'ajouter aux griefs que, d'autre part, il nourrit personnellement contre le Duc corrompu. Il en va de même de Flaminéo, qui a de très fortes paroles à ce sujet à la fin du premier acte du *Démon blanc* de Webster, de Bosola, amer et aigri, dans *La Duchesse d'Amalfi*, voire de De Florès, dans *La Remplaçante*, bien que Middleton n'insiste guère sur cet aspect, déjà quelque peu démodé en 1622 ; et ne peut-on discerner dans le dépit de Léantio, dans *Femmes, méfiez-vous des femmes*, une forme, peut-être atténuée, de *malcontentism* ? Shakespeare ne manque pas, lui non plus, de dépeindre des « malcontents » sous les traits de Jaques, dans *Comme il vous plaira* (1599), ou de Iago, dans *Othello* (1604) ; Hamlet lui-même, dans son célèbre monologue, « *To be or not to be...* », parle au nom de l'époque (fin d'un siècle épuisé), ou de l'auteur, plutôt qu'en son nom propre ; et le sonnet 66 de Shakespeare tout entier n'est qu'une longue plainte indignée devant le spectacle du « Bien, captif, au service du Mal » :

> Las de tout, à la Mort le repos je réclame,
> Las de voir que mérite est né pour mendier,

9 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : PU, Editions de l'ARIAS, coll. *Theatrum Mundi*, 1995), 56-66, le chapitre intitulé « Exploration d'un type : le scélérat et ses avatars ».

Qu'un néant miséreux dans le luxe se pâme,
Qu'on trahit méchamment la pure loyauté,
Que la vierge vertu à débauche est livrée,
Que sont honteusement répartis les honneurs,
Que la perfection est à tort diffamée,
Que le pouvoir boiteux mutile la valeur,
Que par l'autorité l'Art a langue liée,
Que la sottise prône et s'impose au talent,
Que la bonne foi simple est simplesse nommée,
Et que le bien captif est du mal le servant,
Las de tout, je voudrais tout quitter en ce jour
Si mourir n'était point laisser seul mon amour.
(Traduction : Jean Fuzier, 1959).

Le « malcontent » est en fait, la plupart du temps, un intellectuel déçu.[10] On peut ainsi résumer sa condition, telle que les témoignages de l'époque l'attestent et telle que l'illustrent maintes tragédies de la période : « *En face de ces aristocrates dont la seule distinction n'est souvent qu'une richesse d'acquisition douteuse, on voit se dresser, ou plutôt s'incliner, la cohorte des intellectuels dont la vie se consume dans une obscurité besogneuse.* »[11]

Par exemple, Flaminéo, qui a étudié à Padoue en faisant le domestique, cas fréquent même en Angleterre, et qui se retrouve « secrétaire » du Duc, c'est-à-dire homme à tout faire. Dans la vie même, Marlowe est un intellectuel malcontent, John Donne en est un aussi pendant une bonne partie de sa vie. L'on comprend, dans ces conditions, que le mouvement du *malcontentism* ait trouvé un terrain favorable en Angleterre, de plus en plus imprégnée de l'esprit du temps. Ainsi s'explique l'amertume du *malcontent*, chez qui « *le ressentiment envers la corruption sociale résulte d'un désenchantement* ».[12]

La période jacobéenne, en approfondissant le doute en scepticisme et la déception en dégoût, accentue ce climat de malaise et d'angoisse. C'est dans *Hamlet*, qui date de 1601 ou 1602, que s'exprime avec le plus de force cette lassitude extrême que l'on pourrait nommer « mal du siècle ». Une fois passés les grands enthousiasmes de ses premières espérances, l'homme de la Renaissance s'écrie, comme Hamlet :

Que tout le train de ce monde me semble épuisant, fastidieux,
insipide et vain! Pouah! Pouah! C'est un jardin à l'abandon qui
tombe en friche, envahi, foisonnant de choses répugnantes!
(1.2.133-7).

Il prend conscience de sa faiblesse face à un monde en déclin que seules pourraient sauver des convictions spirituelles débarrassées du doute :

Ce siècle est désarticulé, ah! maudite mission
Que d'avoir à le remettre d'aplomb! (1.5.189-90).

---

10 Voir M. H. Curtis, « Alienated Intellectuals as Malcontents », in *Past and Present* (Nov. 1962). Egalement Paul Siegel, *Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise* (New York : UP, 1957). Voir aussi J. B. Bamborough, *The Little World of Man* (London : Longman, Green and Co., 1952), 109-14.

11 J.-R. Simon, *op. cit.*, 113.

12 Christiane Gallenca, *La dupe élisabéthaine ou l'homme trompé* (Paris : Didier, 1952), 490.

L'homme se sent toujours investi de son éternelle mission : maîtriser les forces anarchiques qui l'entourent, vaincre le désordre moral et la corruption pour restaurer les valeurs de toujours ; mais il se sent désormais démuni, appauvri spirituellement : son énergie de naguère l'a abandonné, sa vigueur et sa force l'ont quitté. Il n'éprouve plus alors que lassitude et découragement devant la tâche qui, à présent, lui apparaît insurmontable. Le désenchantement est total, après l'exaltation des premiers temps :

> J'ai, depuis quelque temps, - pourquoi, je l'ignore -, perdu ma gaieté, renoncé à mes exercices coutumiers et, de fait, mon caractère se trouve tellement accablé que ce cadre admirable, la terre, me fait l'effet d'un promontoire stérile ; ce dais merveilleux de l'air, voyez-vous ? ce beau plafond du firmament, ce toit somptueux rehaussé d'or en feu, eh bien, je n'y vois qu'un vilain amas de vapeurs malsaines (2.2.313-22).

Ce ton désabusé est celui de toute une génération, déçue, quand elle s'était crue si près d'y parvenir, de n'avoir su percer le mystère de l'homme, ni les énigmes de l'univers. Au lieu de la gaieté de la « vieille et joyeuse Angleterre », la Renaissance, en pleine crise, découvre la tristesse et s'enfonce dans le pessimisme. C'est qu'elle a compris, avec Troïlus, dans *Troïlus et Cressida* (1603), que « *la volonté est infinie, et l'exécution confinée : [que] le désir est sans bornes et l'acte esclave de ses limites* » (3.2.86, 88), et aussi que, comme il est dit dans *Hamlet* :

> Notre vouloir et notre destin courent en sens inverse
> Si bien que nos projets sont toujours confondus,
> Nos pensées sont à nous, non les événements (3.2.221-3).

La Renaissance avait eu des rêves d'or ; les paroles de Subtle à propos de Mammon, dans *L'Alchimiste* de Ben Jonson (1610), auraient pu s'appliquer à l'homme, débordant d'optimisme et d'espérance, au début du XVIème siècle :

> Si son rêve dure, il transformera cet âge en or (1.4.29).

Malheureusement, elle dut se rendre à l'évidence : l'or de la connaissance n'améliorait pas le genre humain : au contraire, le doute s'installait, la corruption persistait, le Mal même progressait. Le constat désabusé de Robert Burton n'est guère différent :

> Notre temps et nous-mêmes avons beau changer, les vices sont les mêmes et toujours le seront. (*Anatomie de la mélancolie*, I, p. 53).

C'est, de même, un univers chaotique que décrit George Chapman dans *Bussy d'Amboise* (1604). Rappelons le fameux anathème lancé contre la Nature :

> [...] elle, qui crée tant d'yeux et d'âmes,
> Pour voir et prévoir, est totalement aveugle
> [...] la Nature dispose
> Toutes sortes de choses ensemble...
> Ne sachant pas ce qu'elle fait (5.2.3-12).

et surtout sa vision pessimiste du monde dans *César et Pompée* (1612) :

> C'est un amas de scélératesse digérée ;
> La vertu aux prises avec l'éternel chaos
> Réduite à une mort vivante, soumise à la torture (5.2.80-2).

Même un philosophe stoïcien comme Chapman place ses héros volontaires et incorruptibles dans un univers déchu, « *jardin à l'abandon* » qui n'inspire que dégoût.

C'est cependant chez Marston que s'exprime avec le plus d'acuité la douleur du mal jacobéen. Dans *A votre guise* (1601), Albano traduit ainsi l'analyse sans complaisance à laquelle s'est livré son temps :

> [...] l'âme de l'homme est pourrie
> Jusqu'au plus profond d'elle-même (3.1).

On peut sentir dans l'oeuvre de Marston le point de vue, profondément pessimiste, présent dans toute la littérature puritaine de l'époque ; son attitude devant le péché et la chute évoque celle d'un Richard Rogers qui, dans ses *Sept Traités* (1603), se propose

> de venir au secours des frêles enfants de Dieu [...] en plaçant devant leurs yeux, comme en un miroir, les corruptions infinies, secrètes et trompeuses du coeur : d'où [...] surgissent des maux douloureux et dangereux.[13]

Pour ce faire, son drame satirique dénoncera inlassablement toutes les faiblesses humaines. Mais le ton, amer ou virulent, est toujours proche du désespoir. Un Malevole, par exemple, dans *Le Malcontent* de Marston, lance une interrogation rageuse :

> [...] vie, pourquoi es-tu engourdie dans ton mutisme ?
> Imbécillité noyée dans le brouillard, parle! (3.5).

Mais que de questions, généralement sans réponse, se poseront les Jacobéens, depuis Hamlet se demandant s'il faut « *être ou ne pas être* », jusqu'à la duchesse d'Amalfi, résumant l'angoisse humaine dans ces trois mots « *Qui suis-je ?* »

Chez Marston, l'absence de réponse claire entraîne une attitude de dégoût assez proche de celle d'Hamlet. Pour Malevole,

> Cette terre est le seul tombeau et le seul Golgotha, où toutes choses qui vivent doivent pourrir ; elle n'est que l'égout où les corps célestes déchargent leur corruption, le tas d'immondices sur lequel les orbes sublunaires jettent leurs excréments, l'homme est la fange de cette fosse d'aisance (4.5).

L'écoeurement est ici à son comble et, même, est à la limite de l'intolérable, mais il témoigne du malaise non moins insupportable qui minait les énergies spirituelles dans les premières années du XVIIème siècle.

---

13 Cité par William Haller, *The Rise of Puritanism*, 1938, 117.

Ayant perdu le goût de vivre, le satirique jacobéen donne à sa peinture du monde les couleurs les plus sombres. C'est ainsi, par exemple, que Malevole décrit le monde :

> Le monde ? C'est le territoire exclusif de la Mort, la plus grande boutique du Diable, la plus cruelle prison des hommes, d'où nul ne sort sans payer, au passage, de son souffle le plus cher (4.4).

Ceci ne va d'ailleurs pas sans rappeler les tristes paroles d'Hamlet constatant de manière désabusée que « *le Danemark est une prison* » :

> Ham. C'est une prison que le Danemark.
> Rosen. Alors l'univers est une prison.
> Ham. Une belle prison, qui contient des tas de cachots, de cellules, de donjons, et le Danemark est l'une des pires (2.2.249-52).

Pour Hamlet, en effet, la vie s'était soudain retrouvée à ses misérables limites, l'air s'était subitement et inexplicablement raréfié dans ce territoire de l'âme devenu « une prison », le monde tout entier désormais déclaré fief du Mal.

Ainsi, au doute dogmatique du siècle s'ajoute un scepticisme que l'on pourrait qualifier de viscéral. Qu'il s'agisse de Jaques dans *Comme il vous plaira* (c. 1599 certes), de Macilente dans *Chaque Homme hors de son humeur* de Ben Jonson, de Thersiste dans *Troïlus et Cressida*, De Malevole dans *Le Malcontent*, de Vendice dans *La Tragédie du vengeur*, ou de Flaminéo dans *Le Démon blanc*, le satirique jacobéen refuse le monde tel qu'il est et attaque le vice inlassablement ; il ne croit guère pouvoir changer le paysage moral qui l'entoure, mais il poursuit néanmoins, par les moyens les plus désespérés, sa lutte inégale contre les forces du Mal qui finissent généralement par le broyer.

Le malaise jacobéen fut celui d'un âge où la conscience, perdant la claire perception des causes premières et des fins dernières, se trouva brusquement plongée dans un vide spirituel qui lui donna le vertige et menaça dangereusement son équilibre. En considérant cette période, entre toutes troublée et en proie aux plus grandes incertitudes, on croit encore entendre la voix de Flaminéo dans *Le Démon blanc* :

> Je ne regarde pas pour voir
> Qui me précéda, ni qui me suivra ;
> Non, je serai moi-même mon début et ma fin :
> Si nous levons les yeux vers le ciel, c'est pour confondre
> Connaissance et connaissance. Oh! Je suis dans un brouillard!
> (5.6.256-60).

Ce cynisme désespéré n'est que l'écho du trouble qui rongeait l'âme jacobéenne : les promesses de l'époque élisabéthaine n'avaient pas été tenues ; dès lors, pourquoi les évoquer ? De même, à quoi bon se soucier des temps futurs si on devait leur léguer des croyances qui, à leur tour, se révéleraient incapables de répondre aux interrogations angoissées de l'homme ? Les premières années du XVIIème siècle sont marquées d'un terrible sentiment d'échec : où est la vérité ? A l'exclamation de Flaminéo (« *Je suis dans un brouillard!* ») répond, en écho, celle de Béatrice-Joanna dans *La Remplaçante* (« *Je suis dans un labyrinthe!* ») ou celle du Cardinal dans *La Duchesse d'Amalfi* (« *Je suis perdu!* »). L'homme a perdu sa voie et se sent abandonné : ses questions se multiplient

mais la vie reste « *engourdie dans son mutisme* ». Il lui faut chercher, tout seul, son chemin, dans un univers qui lui semble hostile. Qu'on se souvienne du désarroi de Vittoria dans *Le Démon blanc* :

> Mon âme, comme un navire par un orage noir,
> Est conduite je ne sais où (5.6.248-9).

En cet âge de ténèbres morales, où semblent avoir été oubliées les leçons du passé, l'homme aspire à retrouver les rassurantes certitudes de naguère et, comme Bosola dans *La Duchesse d'Amalfi* souhaitant avec une poignante nostalgie l'impossible retour d'un âge disparu, les invoque comme sa seule chance de salut :

> Reviens, âme noble, des ténèbres, et conduis la mienne
> Hors de cet enfer qui m'environne (4.2.342-3).

Il est clair que c'est à l'enfer du doute que les Jacobéens tentaient d'échapper, et aussi aux tourments de la solitude morale. Comme Flaminéo, partagé entre « *ce qui précéda* » et « *ce qui suivra* », il leur fallait vivre leur période bouleversée, mais leurs aspirations éthiques n'étaient pas mortes - seulement provisoirement oubliées. Quand leurs contradictions leur apparaissaient clairement, ils pouvaient, comme le Charlemont de *La Tragédie de l'athée* de Tourneur, se lamenter :

> Tu me tortures entre la passion de
> Mon sang et la religion de mon âme (3.2.35-6).

Nulle part, semble-t-il, n'est exprimée de manière aussi lucide la tension proprement jacobéenne, que l'on a parfois qualifiée de « métaphysique », entre la pesanteur de la matière et la grâce de l'esprit, entre les contraintes de la chair, « *cette chair bien trop dense* » (« *this too too solid [sullied ?] flesh* », *Hamlet*, 1.2.129), et les aspirations de l'âme. Mais, la plupart du temps, leur destinée leur était une énigme, et ils éprouvaient un sentiment d'amertume quand il leur fallait subir un sort qu'ils ne comprenaient pas. Ainsi s'explique le désespoir de Gloucester dans *Le Roi Lear* (1605):

> Comme des mouches dont s'amusent des garçons capricieux,
> Ainsi nous traitent les dieux. Ils nous tuent pour leur plaisir
> (4.1.38-9).

C'est du même ton désabusé que Bosola s'écrie, dans *La Duchesse d'Amalfi* :

> Nous ne sommes que les balles de tennis des étoiles,
> Frappées et envoyées là où il leur plaît (5.4.54-5).

Avec ces affirmations rageuses, on est certes loin de la sérénité retrouvée - mais à quel prix! - d'un Hamlet qui, ayant surmonté sa révolte et sa haine, après une grave crise d'identité qui l'avait marginalisé,[14] s'en remettait à la toute-puissante Providence et recherchait, dans un esprit de réconciliation, le pardon de ses offenses :

---

14 Voir Maurice Abiteboul, *op. cit.*, 440-55, le chapitre intitulé « Hamlet, marginal "par nature" ou "par accident" ? ».

> [...] la Providence intervient tout spécialement quand un moineau tombe du nid
> [...] le tout est d'être prêt (5.2.232; 235).

On est loin aussi de la vision clairvoyante d'Edgar qui, dans *Le Roi Lear*, admet :

> [...] les dieux sont justes, et de nos plaisants vices
> Font des instruments pour nous tourmenter (5.3.169-70).

Au contraire, les Jacobéens se débattent dans leurs ténèbres, aux prises avec un destin aveugle contre lequel ils luttent désespérément, s'efforçant de comprendre l'incompréhensible et toujours frustrés et désenchantés en conséquence.

Mais, si le dégoût, la satire, la violence et le cynisme sont des attitudes typiquement jacobéennes, elles ne constituent que des réponses partielles à l'injustice et au Mal. Le refus véhément ou la tristesse amère ne sont que deux façons parmi d'autres qu'eurent les Jacobéens de témoigner du malaise de leur époque, mais leur pessimisme et leur désespoir les poussèrent parfois à des extrémités, ultimes refuges devant l'oppression du Mal : la folie et le suicide.[15]

Les Jacobéens avaient conscience, en effet, par leur attitude négative, de n'être plus en harmonie avec le monde ; mais ils savaient que c'était au nom de valeurs perdues ou oubliées (qu'ils tentaient néanmoins, dans un effort douloureux, de retrouver ou de restaurer) et ils sentaient que, si leurs torts étaient grands, leurs souffrances étaient plus grandes encore. Comme le vieux roi Lear, les Jacobéens auraient pu dire, au coeur de leurs tourments, qu'ils étaient « *plus victimes que pécheurs* » (3.2.60).

L'instabilité de l'époque, le sentiment d'une injustice faite à la condition humaine, la vision horrible du péché et de la corruption sont parfois intolérables au point que la raison chancelle. Un Vendice s'exclame, dans *La Tragédie du vengeur* :

> Sûrement, nous sommes tous fous! (3.5.83).

C'est en effet dans le drame élisabéthain et jacobéen que se produisent, après une tension extrême, le plus grand nombre de cas de folie ; dernier recours contre une réalité insupportable, la folie est une conduite de fuite qui permet d'éviter les affrontements pénibles et d'échapper aux situations critiques. Dans *La Tragédie espagnole* de Kyd, la vue du corps mutilé de son fils et son incapacité à obtenir que justice soit faite plongent Hiéronimo dans un état de démence et de rage impuissante. Mais, dans *Hamlet*, le noble prince de Danemark, même s'il ne sombre pas véritablement dans la folie, adopte une attitude équivoque qui peut passer, aux yeux de ceux qui l'entourent, pour une forme de folie : Ophélie en souffre, Claudius s'en méfie, Polonius est perplexe :

> Bien que ce soit de la folie, il y a là-dedans une certaine méthode (2.2.211).

---

15 Voir Robert Rentoul Reed Jr., *Bedlam on the Jacobean Stage* (Harvard : UP, 1952). Egalement Jean Fuzier, « L'Hôpital des fous : variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance », in *Hommage à Jean-Louis Flecknakoska* (Montpellier : UP, 1980), 157-84. Sur le suicide, voir Bernard Paulin, *Du Couteau à la plume, le suicide dans la littérature de la Renaissance* (Lyon : L'Hermès, 1977).

En tout cas, réelle ou feinte, la folie d'Hamlet l'écarte momentanément de la mission de vengeance qui lui est assignée par le fantôme de son père assassiné, qui l'accable et à laquelle il ne parvient pas à se résoudre. Dans *Le Roi Lear*, les souffrances du vieux monarque sont telles que la démence devient pour lui la seule issue. Sur la lande, balayée par la tempête, Lear, accablé et déchiré par sa douleur, perd la raison :

> Votre bon vieux père, dont le coeur généreux a tout donné...
> Oh! c'est la folie, puissé-je y échapper! (3.3.21).

Pour Lady Macbeth, que le remords assaille, sinon le repentir, la folie est le dernier refuge. Othello, qu'un terrible accès de jalousie pousse à de folles extrémités, c'est-à-dire à l'assassinat de la belle et innocente Desdémone, n'est pas non plus, à cet instant, épargné. Il est vrai que cette conduite de fuite ne résout rien : au coeur de leur folie, en effet, Hiéronimo, Hamlet, Lear, Lady Macbeth, Othello continuent, et plus que jamais, d'être tourmentés, leur âme ne cesse d'être torturée ; la réalité est seulement appréhendée de manière différente. La folie n'annule pas le mal, puisque la souffrance persiste ; elle permet seulement à l'esprit de ne pas avoir à l'affronter directement ou à tenter de le vaincre dans un combat inégal.

Le suicide, en revanche, met un terme à la douleur ; et c'est pourquoi il est la solution désespérée, toujours condamnée certes par les Elisabéthains et les Jacobéens, à laquelle ont recours dans tant de pièces les dramaturges de cette période sombre. Ainsi que le dit Vendice, qui subit son châtiment comme si la mort devait le délivrer d'un monde d'iniquité :

> Il est temps de mourir, quand on est à soi-même son propre
> ennemi (5.3.110).

Le malaise jacobéen, que traduisent les nombreuses scènes pathétiques ou mélodramatiques du théâtre de la Renaissance, fut celui d'une époque déchirée entre la nostalgie de valeurs disparues (et presque complètement oubliées) et l'angoisse des bouleversements qu'elle vivait, consécutive à tant de promesses trahies. Epoque-charnière à l'aurore des temps modernes, elle sentait mourir une partie d'elle-même et redoutait l'état d'incertitude dans lequel la plongeait la perspective qui s'ouvrait devant elle, béante et fascinante. Bien des Jacobéens auraient pu dire, avec le Bosola de *La Duchesse d'Amalfi* :

> [...] c'est une perspective
> Qui nous révèle l'enfer (4.2.352-3).

Ce n'est pas un hasard si l'atmosphère d'une pièce comme *Macbeth* (1606) est aussi angoissée. Le mystère et l'ambiguïté de la première scène, le climat de peur et d'inquiétude qui règne tout au long de la tragédie, l'incertitude constante quant à l'issue du combat, le doute et la confusion des valeurs font de cette pièce le reflet même de l'esprit du temps. Que croire, en effet, quand « *le bien est le mal, et le mal est le bien* » (1.1.11), quand les apparences et la réalité se confondent et trompent l'entendement ? Que réservait l'avenir à une ère déroutée par la remise en question de ses croyances ancestrales ? C'est cette attente angoissée que peut suggérer l'anxieuse répétition de Macbeth :

> Demain et demain et demain (5.4.18).

Mais surtout le profond pessimisme jacobéen s'exprime dans ces vers célèbres (prononcés par Macbeth après l'annonce du suicide de sa femme) qui résument admirablement le désespoir d'un âge en crise :

> Eteins-toi, éphémère chandelle, éteins-toi!
> La vie est une ombre qui marche, un pauvre acteur
> Qui se pavane et se trémousse une heure en scène
> Puis qu'on cesse d'entendre, c'est une histoire
> Que conte un idiot, pleine de bruit et de fureur
> Et qui n'a point de sens! (5.5.23-8).

Dès lors, qu'attendre de l'homme, du monde, de la vie ? L'homme est un être misérable et faible, démuni et sans espérance, comme le rappelle le vieux Lear dans une amère diatribe :

> L'homme n'est-il que cela ? Considérez-le bien. Au ver tu ne dois point de soie, à la bête point de fourrure, au mouton point de laine, au rat musqué point de parfum. Ha! Nous sommes tous trois sophistiqués ; pour toi, tu es la chose même ; l'homme non paré n'est rien de plus qu'un pauvre animal nu et fourchu comme toi. A bas, emprunts! Allons, dépouillons-nous ici (3.4.98-104).

Que peut-il, dans la tourmente, contre les éléments déchaînés sans protection et sans défense, livré aux pires dangers et aux assauts impitoyable d'un destin aveugle ?

> Pauvres miséreux, tout nus, où que vous soyez,
> Qui souffrez les lapidations de cet impitoyable orage,
> Comment vos têtes sans toit et vos flancs sans nourriture,
> Vos haillons criblés de jours et de lucarnes peuvent-ils
> Vous défendre contre des temps comme ce temps ? (3.4.28-32).

Ce sont en effet des temps difficiles que l'homme doit affronter, se heurtant au mutisme du monde qui ne résout aucune des questions posées. Si l'âge apporte, avec les découvertes, des réponses à l'énigme de l'univers, elles ne sont que partielles et ne rendent pas compte de l'essentiel. Le monde de l'âme demeure impénétrable, et l'on aura beau tenter de lui « *arracher le coeur de [s]on mystère* » (pour employer les termes d'Hamlet), rien n'y fera. Comme Iago, l'univers refuse de livrer ses secrets les plus intimes :

> Ne me demandez rien. Ce que vous savez, vous le savez.
> A présent, je ne dirai plus mot (5.2.306-7).

L'énigme demeure intacte, et la vie refuse obstinément d'éclairer l'homme. Pourquoi la souffrance ? Pourquoi l'injustice ? Pourquoi la mort ? Le désespoir de Lear est celui d'un âge qui ne voit point le terme de ses malheurs :

> [...] Aucune, aucune, aucune vie!
> Pourquoi un chien, un cheval, un rat vivraient-ils ?

> Et toi plus de souffle du tout ? Tu ne reviendras plus.
> Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais (5.3.305-8).

Avec Cordélia, est morte une époque qui « *ne reviendra plus* ». Les valeurs spirituelles ont disparu, l'âme est plongée, comme le proclame Bosola dans *La Duchesse d'Amalfi*, dans un « *profond abîme ténébreux* » (5.5.100) d'où il semble qu'elle ne doive plus jamais sortir, « *jamais, jamais...* ».

La Renaissance avait fait découvrir à l'homme ses nombreux et merveilleux pouvoirs et s'était révélée une époque enivrante, mais un mal la rongeait, cette terrible « mélancolie », qui lui donna des cauchemars. Après avoir triomphé de son ignorance et de sa peur, et accepté ses limites, l'homme connaissait de nouvelles hantises. Comme Hamlet, désemparé et malheureux, il aurait pu dire :

> O dieu! Je pourrais être enfermé dans la coque d'une noisette
> et me tenir pour le roi d'un espace sans limites... mais je fais
> de mauvais rêves (2.2.260-2).

La crise de conscience jacobéenne est présente dans toutes les tragédies de la période qui expriment l'acuité avec laquelle fut ressentie la souffrance spirituelle de cet âge déchiré. L'homme, réduit à ses dimensions et à sa solitude, livré à ses passions et à ses angoisses, privé de ses traditions et de ses croyances séculaires, assailli par d'incessantes interrogations, frustré, déçu, désenchanté, désemparé, n'était plus désormais que souffrance. Sans doute pouvait-on concevoir qu'un âge nouveau, surmontant cette souffrance, verrait l'horizon s'éclaircir ; ainsi, dans *Le Roi Lear*, Edgar suggère-t-il qu'une lueur d'espoir peut tout de même être entrevue pour les générations à venir :

> Les plus vieux ont souffert le plus ; nous qui sommes jeunes
> Nous n'en verrons jamais autant, ni n'aurons vie aussi longue
> (5.3.324-5).

Peut-être aussi laisse-t-il entendre que les croyances nouvelles n'auront plus jamais assez de temps pour s'enraciner, comme le firent celles de jadis : l'âge qui naît « *ne vivra pas aussi longtemps* » que l'âge de la Foi, car il est en perpétuelle mutation : l'instabilité le caractérise. L'obscurité même de ces deux vers traduit l'ambiguïté des temps modernes qui peuvent réserver des jours meilleurs, mais à condition que l'homme apprenne à vaincre le « mal du siècle » qui l'a terrassé. Toute la question cependant est là : trouvera-t-il assez de ressources en lui pour y parvenir ? ou bien lui faudra-t-il un secours providentiel ? Mais la réponse jacobéenne empruntera des voies obliques qui correspondent, d'ailleurs, à l'esprit de ce temps tourmenté. Si, en effet, l'univers des tragédies jacobéennes nous semble pessimiste et désespéré, il nous faut nous demander si c'est parce que la Foi a disparu à jamais - suite à un oubli permanent des valeurs spirituelles - ou seulement parce qu'elle a subi une éclipse. La nuit n'est jamais, après tout, qu'une période remplacée en son temps par le jour, et le brouillard ne signifie pas l'absence définitive de soleil, mais seulement sa disparition momentanée. On peut, ainsi, s'interroger sur la signification des « ténèbres jacobéennes ». L'époque subissait (pour reprendre les paroles de celui qui devait devenir le roi Richard III) les rigueurs de « *l'hiver du mécontentement* » (1.1.1), se livrait à « *l'anatomie de la mélancolie* », s'abandonnait à ses « *mauvais rêves* ». Un des témoignages les plus émouvants que nous ait laissés un artiste de la Renaissance, nous voulons dire l'admirable gravure *Melencolia I* d'Albert Dürer, est tout imprégné de

l'angoisse de cet âge bouleversé. On ne peut manquer non plus de songer à ces deux vers de Gérard de Nerval :

> Ma seule Etoile est morte et mon luth constellé
> Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

L'univers des Jacobéens était peuplé de « malcontents », d'esprits chagrins et de misanthropes, tels Malevole, Jaques ou Timon d'Athènes. L'époque, elle, connaissait des moments de révolte et de haine, de doute et d'angoisse, de dégoût et de désespoir. De la satire féroce des pièces de Marston ou sarcastique de celles de Ben Jonson, à la tristesse et au renoncement d'une pièce comme *Le Coeur brisé* de John Ford, et de la violence débridée des tragédies de la vengeance du drame élisabéthain et jacobéen à la passivité résignée des tragédies de l'époque caroléenne, on assiste à un constat d'échec : l'humanité, dans son ensemble, est dépeinte comme malade de l'âme, aucun remède ne paraissant pouvoir être en mesure de la guérir.[16]

Et pourtant, même au coeur des ténèbres - comme « *la sombre nuit étrangle la lampe qui erre* » (*Macbeth*, 2.4.6-7) -, même quand les valeurs spirituelles semblaient avoir sombré dans l'oubli le plus profond, continuait de luire, comme la promesse nouvelle d'un faible espoir, la petite flamme, jamais éteinte, d'une spiritualité toujours renaissante. De cette espérance têtue, on pourrait dire, comme de la duchesse d'Amalfi :

> Elle ternit l'éclat des temps passés, illumine les temps à venir
> (1.2.131),

hommage rendu, après le mélancolique oubli cultivé par « *ce monde ténébreux* » (5.5.99), à la fécondité de la promesse.[17]

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

16 Henry W. Wells, *op. cit.*, 128. Concernant le théâtre caroléen, voir Georges Bas, *James Shirley (1596-1666), dramaturge caroléen* (Lille : ANRT, 1973).

17 Cette étude, légèrement remaniée ici, a été publiée en 1992. Voir Maurice Abiteboul, *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon : PU, Editions de l'ARIAS, coll. *Theatrum Mundi*, 1992).

LES PROMESSES OUBLIÉES DE RICHARD III

(Acte IV scène 2)

Récemment, les media français faisaient état de la démission d'un certain nombre de responsables politiques de leurs mandats de députés européens. Lors des élections de juin 1999 ils avaient pourtant affirmé lors de leur campagne que le mandat qu'ils briguaient serait scrupuleusement honoré. Six mois plus tard les promesses faites aux électeurs étaient semble-t-il oubliées. Le prétexte généralement avancé était que ces hauts responsables ne pouvaient plus honorer leurs contrats car ils n'avaient pas assez de temps à donner à cette tâche moins urgente que d'autres. J'ai pensé à Richard III répondant à Buckingham qui lui rappelle sa promesse à la fin de la scène 2 de l'acte IV :" Je ne suis en veine de donner, ce jour"[1].

Ce même passage (vers 82 à 122) a rejoint une de mes préoccupations d'enseignant metteur en scène dans l'île de la Réunion où je ne cesse d'entretenir la promesse de représentations hypothétiques envers et contre tous auprès d'un groupe d'acteurs amateurs de nationalités différentes tous prêts à me rappeler mes promesses, en partie déjà oubliées au fur et à mesure des difficultés rencontrées...

La promesse

Richard III n'est pas encore Richard III mais simple duc de Gloucester lorsqu'il promet à Buckingham, son fidèle conseiller, haut fonctionnaire zélé du royaume qui a voué son avenir au Prince,[2] une forte récompense pour sa participation - ou son silence - dans l'élimination d'un opposant potentiel:

Buckingham
Lors, monseigneur, que faire s'il appert
Que Lord Hastings ne cède à nos projets ?
Richard
Lui trancher la tête, ami; si ferons.
Et veille à me mander quand serai Roi
Le comté d'Hereford et ses possessions
Que possédait mon frère le feu Roi.
Buckingham-
Je le qu émanderai de votre main.
Richard-
Et veille qu'il soit donné gentiment.
Viens, allons souper, il est temps, qu'après
Nous digérions nos projets comme il faut.
(III, 1, 191 à 200)

La « digestion » dont il s'agit comporte la préparation de l'épisode de la condamnation brutale de Hastings, le Grand Chancelier, en plein conseil d'Etat, à la scène 2 de l'acte III, au centre de la pièce. Il est à peine surprenant que, pour cette action qui

1 Le texte utilisé est celui de l'édition Arden et la version française est une «interprétation textuelle » sur le détail de laquelle j'ai eu l'occasion de m'expliquer dans un article à paraître.
2 Peut-être Buckingham est-il un portrait de l'auteur du *Prince*, ce Machiavel tant honni des anglais depuis la traduction de l'*Anti-Machiavel* d'Innocent Gentillet...

marque le moment où la politique sombre dans l'horreur, le futur tyran s'attache la complicité d'un des plus grands personnages de l'Etat par une promesse d'envergure: le comté d'Hereford était en effet un domaine royal de haute valeur. On voit à quoi sert la promesse faite par le politique: il s'agit de s'attacher la personne de celui dont on a besoin en lui faisant valoir une récompense substantielle.

Lorsque les candidats aux élections européennes promettaient de se consacrer à leur mandat, ils ne faisaient pas autre chose. Moi-même, en octobre dernier, promettant lors de notre conférence de presse des représentations en divers endroits de notre île et dans les îles voisines, voire en métropole où « on nous attend », j'essayais d'inciter mes étudiants à bien vouloir se joindre à l'effort de réaliser que le théâtre de Shakespeare est d'abord du théâtre, et à les inciter à assister régulièrement à des répétitions.

Dans le cas de Richard, la manœuvre réussit puisque Buckingham, dans un premier temps, lors de la séance du Grand Conseil, flatte d'abord Hastings en lui demandant de présider la séance et de parler au nom de Richard, absent :

> Lord Hastings, vous et lui êtes amis (III, 4, 14)

puis, dès que Richard apparaît, Buckingham s'isole avec lui pour préparer la fausse révélation qui va servir de prétexte à l'élimination du gêneur: La reine et sa famille sont accusés d'avoir jeté un mauvais sort sur le héros éponyme. Quel châtiment méritent-ils ? Hastings s'empresse:

> S'ils ont fait cela, mon noble seigneur ... (III, 4, 73)

-« Si ? », hurle Richard. Le malheureux Hastings n'a pas le temps de finir sa phrase: accusé d'émettre des doutes sur le bien-fondé de l'accusation, il est immédiatement condamné et exécuté. « Qu'on lui coupe la tête ! »[3] Par sa complicité et son silence, Buckingham a bien mérité de la promesse de son maître. Il va même plus loin puisque c'est lui, aidé de Catesby, qui va manipuler les citoyens de Londres et leur maire pour leur faire choisir Richard comme héritier du trône. Il peut donc espérer sa récompense. Mais il n'en est pas encore là: les exigences de Richard vont encore plus loin; il va lui demander de commanditer un meurtre particulièrement odieux: celui du jeune héritier présomptif et de son frère logés à la tour de Londres.

> Dois-je être clair ? Que ces bâtards soient morts
> Et j'aimerais que ce fût vite fait.
> Là, qu'en dis-tu? Parle vite, sois bref. (IV, 2, 20)

La promesse entraîne de nouvelles exigences. Si les électeurs ont voté pour que leurs chefs de parti soient députés européens, pourquoi ne pas les élire le jour venu à de plus hautes fonctions ?

Moi-même, confronté au nombre considérable de personnages dans cette pièce, j'ai été amené à demander à tel ou tel acteur de jouer en plus de son rôle tel personnage dont l'interprétation n'est plus assurée depuis la défection de tel ou tel autre. L'auteur de la

3 La phrase deviendra proverbe et sera reprise par la reine du jeu de cartes de Lewis Carroll...

préface de l' édition Arden[4] ne dit-il pas que quinze acteurs pourraient suffire à assurer la distribution complète dont la liste ne comporte pas moins d'une cinquantaine de personnages ? Les réactions ont souvent été semblables à celle de Buckingham:

> Donnez-moi quelque répit, cher seigneur
> Avant d'y répondre positivement (IV, 3, 24 et 25)

Buckingham, pour la première fois, hésite, demande un délai et on sent que la confiance de Richard s'émousse.

> Buckingham visant haut devient méfiant (IV, 2, 31)

Puis quelques instants après:

> Buckingham, bel esprit, profond raisonneur,
> Ne sera plus proche de mes projets (IV, 2, 43)

Cette méfiance marque le début du revirement de la fortune. Richard à partir de l'exécution d'Hastings et de son accession au trône commence à soupçonner son entourage de traîtrise.

Tiendra-t-il sa promesse?

La mémoire du politique

Buckingham la lui rappelle en tout cas à la scène 2 de l'acte IV après que Richard a préféré faire appel à un meurtrier nécessiteux pour parvenir à ses fins:

> Seigneur, je quémande le don promis
> Où sont gagés votre honneur, votre foi:
> Le comté d'Hereford et ses dépendances
> Dont vous m'avez promis possession (vers 87 à 90)[5]

Richard va faire la sourde oreille, mais Buckingham va revenir à la charge et ses rappels vont ponctuer la scène:

> Que dit votre grandeur à ma demande ? (93)

Puis c'est un « Monseigneur ! » au vers 97 qui interrompt Richard dans sa «méditation», immédiatement interrompue à son tour par le cours du ressassement de Richard que la pensée de Richmond, nouveau prétendant au trône, obsède. Mais Buckingham ne se le tient pas pour dit:

> Seigneur, votre promesse du comté... (vers 100)

Nouvelle interruption. Dans notre interprétation, Buckingham attend une pause de son roi

---

4 Voir préface, p. 62 -63

5 Lorsque je ne donne pas la référence, la citation est extraite du passage de l'acte IV scène 2 qui fait l'objet de la majeure partie de ce commentaire.

pour revenir à la charge: « Monseigneur... » (vers 104) Cette fois Richard répond, mais c'est comme s'il n'avait rien entendu de ce que Buckingham a répété:

Oui - quelle heure est-il ? (vers 107).

Buckingham a réussi à capter l'attention de son royal interlocuteur. Dans ma mise en scène, il fait un temps. Le temps en effet est un élément important au théâtre. Dans cette pièce, on peut considérer qu'il joue un véritable rôle. Ici le temps que Buckingham introduit traduit deux paramètres: d'une part l'étonnement de Buckingham devant l'incongruité de la réponse de Richard, d'autre part sa volonté de s'assurer que cette fois (la sixième !)[6] il sera écouté et entendu:

Ci suis-je hardi de héler votre Grâce
A votre promesse (vers 108,109)

L'échange qui suit est composé de quatre vers de trois accents au lieu de cinq... C'est le deuxième cas de demi-vers dans la pièce, le premier se situant à un moment symétrique de celui-ci à l'acte 1 scène 2. L'échange se termine par la première énonciation de la phrase citée en introduction,

Je ne suis en veine de donner, ce jour. (vers 116).

Buckingham ne désarme pas. Il rabâche sa demande pour la septième fois[7], ridicule et biblique dans son insistance:

Vous plaît-il de répondre à ma requête ? (vers 117)

Il est d'autant plus pathétique que Richard vient de lui donner la réponse qu'il répète à nouveau avant de quitter la salle du trône:

Tu m'ennuies; je ne suis pas en veine. (vers 118)

Resté seul, Buckingham peut en fin méditer sur l'ingratitude de son maître.

Un petit nombre d'étudiants ont répondu à mon appel mais déjà, vu les difficultés de l'entreprise, d'aucuns m'accusent d'avoir renié mes promesses. Certes elles ne sont pas aussi exorbitantes que celles de Richard, pas plus que mes exigences, mais n'y a-t-il pas dans toute dépendance une relation de promesse et le danger d'une accusation de manquement ?

Richard III est une pièce politique qui explore en les exacerbant les relations qu'entretient le pouvoir avec ses assujettis. Je mets en parallèle la déception de Buckingham et celle de ces milliers d'électeurs qui pensent que les politiques sont des vendeurs de promesses non tenues et qui s'abstiennent lors des élections. La tiédeur de la réaction du Prince de Galles et la réflexion désabusée du greffier, qui a rédigé l'acte d'accusation de Hastings alors qu'il était déjà exécuté, en sont témoins. On m'objectera qu'entre notre fonctionnement démocratique et les exigences du tyran il y a un monde, mais ce monde peut être très réduit comme le montrent des exemples récents tels les événements

6 Chiffre parfait: équilibre binaire et ternaire.
7 Chiffre de la perfection indivisible. L'ironie se renforce.

de maint pays d'Afrique ou de l'Océan Indien et de l'ex-Yougoslavie. Comme l'a écrit le poète Pradag Matvegevitch : « Le monde ex-communiste a souvent des manières assez originales de concevoir la démocratie et de la transformer en « démocrature. »» L'élection en Croatie, qui doit avoir lieu le 15 juin, est déjà marquée par un scandale spectaculaire: l'attentat dont a été victime le candidat de l'opposition Vlado Gotovac, le Havel croate. Le tout sur un fond de drame proprement shakespearien.

La politique n'est pas seulement le domaine de la gestion de la cité. En anglais, le mot « politic » qui revient parfois dans la pièce est un adjectif qui désigne la capacité qu'ont certains individus à bien gérer le temps, l'espace, et la communication, généralement à leur avantage. C'est la leçon que Machiavel enseignait à son Prince et que les commentateurs appliquèrent au comportement des individus.

> J'ai souvenance qu' Henri le sixième
> Prophétisa que Richmond serait roi
> Quand Richmond n'était qu'un petit garçon (IV, 3, 94-96).
> Lors comment se fait-il que le prophète
> N'ait dit, j'étais là, que je le tuerais ? (vers 94-98)

Le meurtre fait partie de la « raison d'Etat » de Richard. Lui-même aussi est menacé, malgré son machiavélisme. Les prédictions qui l'environnent, jusque et y compris dans la bouche de sa mère, lui promettent le pire et dans son acharnement de la deuxième moitié de la pièce on peut déceler la conviction refoulée que ces promesses de vengeance sont vraies.

La mémoire du texte

Au théâtre, le comédien joue avec des phénomènes de mémoire et d'oubli avec tout ce que cela entraîne. Il se trouve qu'avec *Richard III* on se trouve confronté à ces mêmes problèmes en ce qui concerne le texte lui-même.

> « Following upon the earlier work of Greg and Alexander in the tradition of textual sholarship incepted by Pollard, Patrick sought to show that the 1597 Q(uarto) was a « bad quarto », based upon a memorial reconstruction of the play as performed»

Le texte que nous lisons, représentons ou écoutons serait donc essentiellement le fruit de la mémoire des acteurs. Notre passage offre un exemple significatif de cette caractéristique: la moitié de ses vers (98 à 116) que l'auteur de l'édition Arden a maintenue n'apparaît que dans le premier in-quarto. Il s'agit d'une part de la répétition du souvenir du nom de Richmond que Richard a faussement entendue et qui lui rappelle une prédiction qui reliait sa mort à l'apparition de Richmond:

> Richmond ! quand je visitai Exeter
> Le Bailli, courtois, me montre le château
> Et l'appelle Rougemont, par quoi je sursaute
> Parce qu'un barde irlandais m'avait dit
> Qu'après voir Richmond ne vivrai longtemps (vers 101 à 105).

Et d'autre part, le passage incriminé comprend le dialogue en hémistiches sur le son

de cloche où Richard compare Buckingham à un Jacquemart qui sonne les heures, et se termine par le premier refus « je ne suis pas en veine » Le texte du rappel de la promesse devient dans les termes mêmes de Richard:

> Car comme jacquemart tu bats les heures
> Entre ta supplique et mon pansement. (vers 114-115)

Pour avoir osé rappeler au pouvoir sa promesse, Buckingham sera exécuté, le jour de la fête des morts, comme pour apporter un point d'orgue à la litanie des crimes de Richard...

Là encore on a ici une exagération hyperbolique d'un trait que bien des politiques ont pratiqué. Dans son interprétation moderne de la pièce qui transpose l'action pour en faire l'évocation d'un fascisme britannique contemporain des années trente, Richard Loncrane montre Buckingham pendu. On songe à bien des disgrâces récentes que l'assassinat de Trotsky ou la disparition de Yanne Piat pourraient rappeler.

L'épisode de la disgrâce de Buckingham se situe entre les deux interventions de Tyrrel, le personnage que Richard engage pour accomplir le meurtre des jeunes héritiers du trône enfermés dans la tour, qui revient après la scène pour rendre compte de sa mission:

> L'acte tyrannique et sanglant est fait (IV, 3, 1)

Le meurtre a donc été commis pendant l'entrevue où Richard renie sa promesse. S'agit-il d'une atténuation pour ne pas montrer sur scène le meurtre des deux enfants tels que Tyrrel va le décrire ou d'une insistance pour renforcer le rejet que le personnage est censé inspirer au public ou même d'une de ces métaphores vécues où le texte et l'action se fondent en un tout indissociable, comme le note Maurice Abiteboul dans son ouvrage: "Chaque fois, le texte se glisse entre l'image, qui se trouve à la source, et l'effet spectaculaire (ou dramatique) produit, sans jamais d'ailleurs cesser de conserver un rôle privilégié dans se qui demeure essentiellement une relation iconotextuelle. En revanche, le caractère médiatique du texte passe presque totalement au second plan dans ce qu'il faudrait cette fois appeler la relation *iconodramatique*."[8] L'évocation des coups de cloches et les coups de poignards assénés aux enfants ne feraient-ils qu'un ?

J'essaie, dans l'interprétation que nous tâchons d'élaborer, de rendre la dimension menaçante de rappel dans le texte. La scène dont je parle se déroulera à l'étage supérieur de notre dispositif scénique en même temps que le meurtre qui apparaîtra en transparence derrière le rideau du fond en toile rouge translucide au-dessous.

Le retour de l'horreur dans la pièce peut s'exprimer en faisant appel aux techniques que l'expressionnisme avait mises à la mode dans les années trente au moment de la montée des fascismes, techniques souvent reprises en Grande-Bretagne aujourd'hui par la compagnie « Cheek'd jowl » : utilisation de hurlements, d'attitudes outrancières et de costumes provocants visant en quelque sorte à agresser le public pour l'arracher à sa torpeur. C'est ce que je demande à l'acteur qui joue Buckingham dans le court monologue qui conclut la scène lorsque le personnage resté seul après le départ de Richard réalise l'étendue de sa méprise:

---

8 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon: PU, coll. *Theatrum Mundi*, 1995), 291.

C'est ainsi ? Il repaie mes grands services
Par tel mépris ? L'ai-je fait roi pour ce ?
O que je pense à Hastings et m'en aille
A Breaknock tant qu'ai ma peureuse tête. (vers 119 à 122)

Les deux premiers vers seront hurlés, et l'acteur prendra sa tête à deux mains comme un objet pour marquer l'hypallage final.

On parle rarement de l'oubli du texte. C'est un sujet tabou parmi tous les acteurs. C'est d'autant plus vrai que les variantes entre les différentes éditions entre 1597 et 1623 ont été attribuées à l'oubli dont ont fait preuve les acteurs lors des reconstitutions qui aidèrent les imprimeurs à restituer le texte. Encore aujourd'hui les acteurs sont sujets à des oublis. Au seizième siècle le souffleur était un personnage présent sur le plateau. Il était le seul à posséder l'unique copie du texte qui constituait avec les costumes l'essentiel de la richesse d'une compagnie. De nos jours, Tadeus Kantor a renouvelé à sa manière cette coutume disparue. Confronté au problème de la compréhension du texte anglais par un public francophone et créolophone, et dans l'incapacité, faute d'acteurs, de représenter la pièce, comme promis, dans les trois langues, j'ai décidé d'introduire dans la représentation un personnage dont le rôle sera de dire certaines répliques et de donner quelques explications sur le texte en traductions intégrées au déroulement de l'action. De la sorte, la mémoire du texte sera représentée sur scène et la promesse faite au départ de trois mises en scène ne sera pas tout à fait oubliée.

Le théâtre est promesse. Après la représentation, qui est un peu une mise à mort autant qu'une mise au monde du texte, il restera la mémoire de cette aventure, et son oubli. Mais en attendant...

Jean POITEVIN
Université de La Réunion

"[...] OUBLIEZ ET PARDONNEZ..." (IV.7. 84) : FAUTES ET PROMESSES D'OUBLI DANS *LE ROI LEAR* DE SHAKESPEARE

Le *Roi Lear*, tout comme *Hamlet*, *Othello* ou *Macbeth*, fait partie des tragédies sombres composées par le dramaturge entre 1600 et 1606. Dans ces pièces, l'expression de la violence, de la cruauté, de la folie, dégagent une vision pessimiste du monde. Mais, dans ces drames qui représentent bien plus que la chute d'un héros, Shakespeare se livre à une exploration de l'âme humaine à travers une temporalité tridimensionnelle passé-présent-futur au sein de laquelle la dialectique de la promesse et de l'oubli joue un rôle important.

Dans *Le Roi Lear*, de l'*hamartia* à la *catharsis*, promesse et oubli rythment les phases successives de l'action tragique. Tout part de la faute commise par le roi lorsqu'il décide de diviser son royaume. L'oubli du devoir plonge le royaume dans le chaos. Les filles de Lear, Gonerille et Régane, comme par désir mimétique[1], oublient, à leur tour, leur devoir; elles ne tiennent pas leur promesse d'amour et perpétuent le chaos. Une intrigue secondaire, avec le Comte de Gloucester et ses deux fils, suit le même schéma. Dans les deux cas, c'est l'enfant rejeté, renié, Cordélia ou Edgar en l'occurrence, qui vont oublier l'ingratitude paternelle et rétablir l'harmonie. Mais, pour retrouver cet état d'équilibre, pour purger la crise, les personnages passent par une phase d'oubli de leur identité, des fautes commises et par la promesse du pardon qui mène à la rédemption.

La faute tragique : l'oubli de Dieu

L'histoire de Lear, roi breton pré-chrétien, appartient au folklore anglo-saxon et se retrouve dans les *Chroniques* de Holinshed, une des principales sources historiques du dramaturge.

Toutefois, l'univers spirituel se rapproche plus du paganisme classique et des croyances judéo-chrétiennes que d'un monde préhistorique breton[2]. Dans la pièce, Lear, souverain du royaume de Bretagne, commet la faute qui est à l'origine de la tragédie : il bafoue le droit divin en divisant son royaume et va ainsi provoquer le chaos. Il veut se décharger de sa mission à caractère sacré et renie ainsi le fondement surnaturel attribué à la souveraineté du roi. Il oublie donc son devoir de roi, mais aussi son rôle de père. Il a, en effet, l'intention de favoriser celle de ses filles qui lui dira le mieux à quel point elle le chérit (I. i. 47-51). Il crée donc ainsi une rivalité et

> [a]u lieu, comme son rôle l'exige, d'empêcher que s'instaure entre elles une concurrence mimétique, il la provoque en se proposant lui-même; l'insensé, comme objet d'un désir concurrentiel.[3]

---

1 Voir René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie* (Paris : Grasset, 1990) 225-8.
2 Voir à ce sujet Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : ARIAS, 1995) 556-74.
3 Girard 225.

A l'origine de la faute tragique se trouve l'orgueil démesuré du roi. L'oubli du devoir représente l'*hamartia* : la division du royaume, la mise en concurrence de ses filles sont autant de faux pas qui vont provoquer la chute du protagoniste. Les deux filles aînées, Gonerille et Régane, se prêtent au jeu et flattent leur père. Quant à Cordélia, la cadette, elle est trop intègre pour utiliser l'hyperbole et, à son père qui lui demande ce qu'elle saura dire pour obtenir un tiers plus important que celui de ses soeurs, elle répond : "Rien, Monseigneur."[4] Pour son père, cette réponse équivaut à de l'ingratitude, à un manque d'amour, à un oubli de la reconnaissance qu'une fille doit avoir pour son père et il rétorque : "Rien ne sortira de rien...[5]" Ces paroles évoquent le vers du poète satirique latin Perse : *De nihilo nihil*. Cet aphorisme selon lequel rien n'a été tiré de rien, selon lequel il n'y a pas de création *ex nihilo*, change de sens lorsque le roi remplace le passé par le futur : il veut se défaire de sa responsabilité de souverain et confier son royaume à ses filles. Ainsi, au moment où il décide d'oublier son devoir de prince, il n'est déjà plus rien. Sa faute d'oubli, son manque de discernement, son égocentrisme lui font prendre l'hypocrisie de Régane et Gonerille pour de l'amour et l'amour sincère de Cordélia pour de l'ingratitude. En transposant l'aphorisme au futur, Lear opère donc une négation de l'existence éternelle de la nature et insulte de nouveau l'ordre naturel. Son nihilisme va plonger le royaume dans le chaos. Il transforme l'amour en haine lorsqu'il décide de diviser son royaume. Il remplace une trinité père-filles-amour par une dualité destructrice qui exclut Cordélia et oppose Gonerille et Régane. La symbolique du trois est donc doublement bafouée par Lear. En sanctionnant injustement ce "rien" de Cordélia qui représente l'amour éternel, il remplace le triangle de l'amour par celui de la haine et de l'oubli des valeurs formé par Gonerille, Régane et Edmond.

L'histoire d'Edmond, de son frère aîné Edgar et de leur père Gloucester constitue, au début du drame, une intrigue parallèle qui va, toutefois, rejoindre l'intrigue principale qui s'organise autour de Lear, lorsque les enfants mal intentionnés vont se liguer contre les pères. A l'origine des deux histoires, on retrouve la faute tragique du père. Comme Lear a oublié son rôle de roi, Gloucester a oublié celui d'époux fidèle. C'est ce qu'il confie à Kent en début de pièce lorsqu'il lui parle de son fils bâtard : "Flairez-vous la faute?"[6] Les deux pères, Lear et Gloucester sont coupables de violation de leur devoir sacré. Le délit va engendrer le chaos au sein des deux familles, chaos qui va se généraliser à l'ensemble du drame. Edmond, à l'instar de Régane et Gonerille, veut prendre la place du père, à cette différence près que Gloucester ne la lui cède pas. Le bâtard est donc obligé de mettre au point un plan machiavélique afin d'éliminer les obstacles à son ambition. Il va réussir à présenter son frère légitime comme une menace pour la vie de leur père. Gloucester tombe dans le piège et, tout comme Lear a renié la fille aimante, il va, à son tour, renier le fils loyal.

Ainsi, après avoir oublié leur devoir envers Dieu, Lear et Gloucester s'éloignent de la voie de la sagesse. Ils ne sont plus capables de discerner le vrai du faux, le bien du mal. Ils bannissent les enfants dévoués et se fient aux enfants perfides. Ils bouleversent l'ordre naturel en divisant le royaume et en faisant fi de la loyauté fondatrice d'amour. Ils détruisent l'harmonie en ne respectant pas les notions d'ordre, de degré, de hiérarchie. Ils bravent l'autorité de Dieu le Père afin de satisfaire leur plaisir et agissent ainsi comme des enfants capricieux. Ils inversent le processus parent-enfant. Ainsi, dans la pièce, "la

4 "Nothing, my lord." (I. i. 86)
5 "Nothing will come of nothing..." (I. i. 89)
6 "Do you smell the fault?" (I. i. 15)

succession des générations s'inverse, le père devient l'enfant de ses rejetons...[7]" comme l'indiquent les remarques du Fou à Lear, "[...] depuis que tu as pris tes filles pour mères; le jour où tu leur as cédé la verge en mettant bas ta culotte...[8]", ou encore les propos que le fourbe Edmond - qui veut prendre la place de son père - prêtent à Edgar pour le confondre : "[...] que le père soit comme le pupille du fils et que le fils administre son bien.[9]" Ces "père[s] infantilisé[s][10]", "ces vieux fous [qui] retombent en enfance[11]" deviennent, dans un premier temps, les marionnettes de leurs enfants peu scrupuleux. Ceux-ci, par mimétisme, reproduisent la faute tragique du père. C'est bien l'oubli des valeurs et du devoir envers le père (Dieu, Lear ou Gloucester), ainsi que la reproduction de ces fautes, qui alimentent la tragédie. Shakespeare met donc en scène l'essence même du théâtre, à savoir le processus de *mimesis*. Dans un deuxième temps, ces "père[s] en enfant[s] changé[s][12]", sont guidés par les enfants dévoués (Cordélia et Edgar) qui leur font recouvrer la sagesse. Avec cette opposition bons / mauvais enfants, la pièce prend une dimension allégorique et, à la manière d'une Moralité, représente, en quelque sorte, le combat que se livre le Bien et le Mal au sein de l'âme humaine. Lear et Gloucester prennent des allures de Tout-Homme et ils effectuent leur "voyage du pèlerin", de l'ombre causée par la faute tragique - vacillement de la foi - vers la lumière lorsque la mémoire du devoir et la reconnaissance des vraies valeurs estompent les faiblesses humaines.

Au début de cet itinéraire qui va le conduire au plus profond des enfers, Lear commet une autre faute grave : il bannit son fidèle serviteur Kent (I. i. 165-78). Il rejette donc l'amour et la fidélité, tout comme le fait également Gloucester, et les remplace par l'hypocrisie et la fourberie. Dans cette descente aux enfers, Gonerille, Régane et Edmond représentent les vices, symbolisent l'oubli du devoir et s'éloignent du sacré, alors que Cordélia, Edgar et Kent personnifient les vertus qui vont purger Lear et le royaume de Bretagne de leurs maux, matérialisant ainsi une promesse de Paradis.

"Enfants oublieux" : mensonges et promesses non tenues

Gonerille et Régane, après avoir obtenu une part du royaume, vont très vite oublier leur promesse d'amour faite à leur père. En début de pièce, Gonerille déclare à son père qu'elle l'aime "mieux que les mots n'en sauraient peser le dire[13]". Pourtant, elle utilise l'hyperbole dans son discours au sein duquel le mot "amour" revient souvent (I. i. 54-60). Il en est de même pour Régane (I. i. 69-75). Toutes deux en disent donc plus que la véritable valeur du contenu de leur discours. Cette exagération constitue leur premier mensonge : elles détournent le sens du mot "amour", cet élan du coeur, afin d'assouvir leur soif de pouvoir. Cordélia, à l'inverse, adopte pour devise "aimer et se taire[14]". La réponse à son père (I. i. 86), à l'opposé du discours hyperbolique de ses soeurs, se rapprocherait plus de la litote, procédé qui consiste "à dire moins pour faire entendre davantage[15]". Toutefois, ce qui transparaît dans les propos de Cordélia, c'est un souci d'honnêteté et un amour filial

7 Yves Peyré, *La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine* (Paris : CNRS Editions, 1996) 223.
8 "[...] e'er since thou mad'st thy daughters thy mothers; for when thou gav'st them the rod and putt'st down thine own breeches..." (I. iv. 168-70)
9 "[...] the father should be as ward to the son, and the son manage his revenue." (I. ii. 70-1)
10 Peyré 222
11 "Old fools are babes again..." (I. iii. 20)
12 C'est ainsi que Cordélia qualifie Lear lorsqu'elle le retrouve vers la fin de la pièce : "[...] this child-changed father." (IV. vii. 17)
13 "[...] more than word can wield the matter;" (I. i. 54)
14 "[...] Love and be silent." (I. i. 61)
15 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique* (Paris : Librairie Générale Française, 1992) 207

véritable : "[...] j'aime votre Majesté / Comme le veut mon lien; ni plus ni moins.[16]" Mais, Lear n'est sensible qu'aux flatteries. Son infatuation l'empêche de discerner la vraie promesse d'amour de Cordélia du mensonge de ses soeurs. L'oubli de Gonerille se manifeste très vite à travers ses paroles qui ordonnent à Oswald de transformer les "flatteries" en "rebuffades"[17] : tout n'était donc qu'hypocrisie, que flatteries chez elle. Non seulement elle prend la place du père, le privant ainsi de son autorité et le faisant régresser au statut d'enfant, mais, en plus, elle le fait déchoir de son rang de roi et de chevalier lorsqu'elle réduit sa suite de moitié. Elle le traite en "vieillard débile"[18] et son intendant, Oswald, en fait de même. Lorsque Lear lui pose la question "Qui suis-je, Monsieur?[19]", il répond sans hésiter : "Le père de madame.[20]" Ces paroles montrent bien que l'autorité du roi a disparu, est oubliée. Gonerille le dépossède de son identité et, pour la plus grande honte de son père, elle ébranle sa virilité[21]. Elle devient cette "harpie détestée[22]", cette ravisseuse captatrice et castratrice; elle prend une dimension allégorique et devient la représentation emblématique du tourment et de la méchanceté, tout comme sa soeur Régane. Toutes deux vont réduire à néant sa suite de gens (II. iv.), détruisant ainsi le pouvoir qu'il lui restait. A cet instant, pour Lear, les trois filles, qui devaient lui témoigner son amour et le chérir durant sa vieillesse, deviennent les trois Harpies qui, ayant oublié leur devoir de fille - à savoir aimer leur père et le lui montrer - transforment l'amour en cruauté et méchanceté. Lear essaie de rappeler à Régane ses largesses afin qu'elle lui témoigne plus de respect : "Cette moitié du royaume, tu n'as pas oublié / Que je t'en ai dotée.[23]" Mais, son Fou, bien plus lucide, lui a déjà suggéré le caractère irréversible de l'oubli qui mène à l'ingratitude :

> Les pères haillonneux
> Ont enfants oublieux,
> Mais les pécunieux
> Ont enfants doucereux.
> La Fortune, putain fieffée,
> A l'indigent ne tourne clef.[24]

L'oubli du devoir envers le père - ou plutôt les pères - alimente la tragédie et illustre le thème, cher aux Elisabéthains, de la roue de Fortune. L'oubli de la vérité et des promesses réalise un procédé d'inversion : les enfants prennent la place des pères, les rois sont réduits au néant. Ces enfants oublieux servent parfaitement le mouvement d'ascension et de chute qu'épouse la tragédie. C'est à ce moment précis où Lear est totalement dépouillé de toute autorité par ses filles (II. iv.) que ces alternances du sort sont le mieux imagées par ce thème de la roue de Fortune, une nouvelle fois par l'intermédiaire du Fou :

---

16 "[...] I love your Majesty / According to my bond; no more nor less." (I. i. 91-2)
17 "Old fools are babes again, and must be us'd / With checks as flatteries, when they are seen abus'd." (I. iii. 20-1)
18 "[...] Idle old man" (I. iii. 17)
19 "Who am I, sir?" (I. iv. 77)
20 "My lady's father." (I. iv. 78)
21 "[...] I am asham'd / That thou hast power to shake my manhood thus" (I. iv. 294-5)
22 "Detested kite..." (I. iv. 260)
23 "Thy half o'th'kingdom hast thou not forgot, / Wherein I thee endow'd." (II. iv. 178-9)
24 "Fathers that wear rags / Do make their children blind, / But fathers that bear bags / Shall see their children kind. / Fortune, that arrant whore, / Ne'er turns the key to th'poor." (I. iv. 46-52)

> Lâche prise quand la grand-roue dévale la colline, de crainte qu'elle ne te rompe le cou si tu la suis; mais la grand-roue qui remonte la colline, qu'elle t'entraîne derrière elle.[25]

Cette roue qui dévale la colline est la représentation imagée du monde chaotique de la tragédie. Ces commentaires du Fou s'appliquent parfaitement à la situation des personnages présents dans cette scène, à savoir Lear, Kent et Gloucester. Lear, en effet, illustre la chute des princes; Kent, quant à lui, est dans les ceps à ce stade de l'action et il demande à la roue de tourner : "Fortune, bonne nuit, souris une fois encore; tourne ta roue![26]". Cette roue, qui entraîne Gloucester sur la pente descendante, va effectivement tourner et, grâce aux enfants fidèles (Cordélia et Edgar), les pères vont pouvoir "remonter la colline". Mais, auparavant, la phase de chute va plonger ces pères au plus profond de l'abîme. Comme Gonerille et Régane dupent leur père avec des fausses promesses, Edmond, le bâtard, trompe Gloucester avec une fausse lettre qui a pour but de discréditer le fils légitime, Edgar, son demi-frère (I. ii. 45-52). Les mensonges de ces enfants oublieux de leur devoir filial vont créer un chaos général au sein duquel les souffrances endurées par les victimes prennent un sens religieux. Kent mis dans les ceps évoque la crucifixion; la cécité de Gloucester - et plus particulièrement l'opposition clairvoyance / cécité - rappelle les paroles d'Isaïe dans le livre des *Prophètes* (59.9-10)[27]. Lear, quant à lui, apparaît comme "un autre Job[28]", ce personnage biblique riche et puissant qui, éprouvé par Dieu, perd ses enfants, ses biens et devient misérable. Le comportement de Gonerille, Régane ou Oswald, qui montre à quel point ils ignorent l'autorité et le titre de Lear - dont il s'est, certes, départi -, rappelle l'histoire de Job :

> Je suis abandonné de mes proches,
> Je suis oublié de mes intimes.
> Je suis un étranger pour mes serviteurs et mes servantes,
> Je ne suis plus à leurs yeux qu'un inconnu (Job, 19, 14-16)

Il ne faut, toutefois, pas oublier que la faute initiale a été produite par Lear et par Gloucester, et que le traitement infligé par leurs enfants ingrats ressemble à une punition divine. Les mensonges et les promesses non tenues dont ils sont victimes représentent l'étape nécessaire de souffrance afin d'expier leur faute d'oubli qui, reproduite par leurs enfants, alimentent le drame.

L'oubli de soi, l'oubli des maux (ots) : perte et reconstruction de l'identité par le déguisement et la folie

Dans *Le Roi Lear*, il y a deux sortes d'oubli : l'oubli "destructeur" fait de mensonges et de promesses non tenues - celui des "enfants oublieux" en l'occurrence - et l'oubli "salvateur" qui permet à certains personnages - Lear, Kent et Edgar notamment - d'avancer sur la voie de la sagesse. Cette première sorte d'oubli transforme les enfants en monstres, à l'image de Gonerille dont le changement de nature est décrit par Albany :

---

25 "[...] Let go thy hold when a great wheel runs down a hill, lest it break thy neck with follow- ing; but the great one that goes upward, let him draw thee after..." (II. iv. 69-72).
26 "Fortune, good night; smile once more; turn thy wheel!" (II. ii. 169)
27 "9. [...] Nous attendons la lumière, et voici les ténèbres, / La clarté, et nous marchons dans l'obscurité. / 10. Nous tâtonnons comme des aveugles le long d'un mur, / Nous tâtonnons comme ceux qui n'ont point d'yeux; / Nous chancelons à midi comme de nuit..."
28 Voir Abitcboul 566-70.

[...] J'ai peur d'un caractère
Chez qui la nature, méprisant ses origines,
Ne peut se contenir en des limites certaines;
Quiconque se débranche et se sépare soi-même
De sa sève substantielle, par force doit se flétrir
Et servir à mortel usage. /.../
Créature changée dont l'être se masque, prends honte
Et cesse d'étendre un monstre sur tes traits...[29]

Elle devient cette "démone [à] forme de femme", agit en véritable monstre, tout comme Régane et Edmond. Tous trois veulent prendre la place, le pouvoir et la fortune du père, se construire une nouvelle identité. Ils oublient donc leur position et leurs devoirs afin de se débarrasser des maux qui les rongent : la préférence de Lear pour Cordélia en ce qui concerne Gonerille et Régane, sa position de bâtard pour ce qui est d'Edmond. Les deux filles oublient donc les mots d'amour - purs déguisements de leur hypocrisie et de leur jalousie - qu'elles ont adressés à leur père, et Edmond masque ses intentions et transforme son discours à l'aide de notes de musique (I. ii. 134). Dans cet épisode, Edmond veut faire croire à son frère qu'il ne l'a pas vu approcher. Il dissimule son attitude de machiavel, se donne une contenance en citant les notes de la gamme : *Fa, sol, la, mi*. Ce *fa* qui interrompt son discours est la première syllabe de *father*, ce père dont il veut prendre la place et la fortune. Cette succession de notes renvoie au *mi contra fa* dénommé *diabolus in musica* et reflète ainsi le caractère diabolique du dissimulateur et manipulateur Edmond[30]. Les trois enfants fourbes propagent ainsi le chaos et font de la vie de Lear et Gloucester un véritable enfer. Ces pères ainsi torturés vont devoir entreprendre un véritable travail d'oubli qui passe par une phase de dépouillement total afin de trouver la route du Purgatoire qui mène au Paradis et ne pas se laisser dévorer par ces enfants monstrueux. Ils vont être aidés dans leur cheminement vers la sagesse par Kent, le Fou, Cordélia et Edgar.

Ce déguisement du langage est également utilisé par Kent qui, une fois banni, décide tout de même de continuer à servir le roi :

Si je sais, empruntant des accents étrangers,
Déguiser aussi bien mon langage, ma bonne entreprise
Atteindra peut-être à cette pleine fin
Pour laquelle j'ai ruiné ma semblance.[31]

Les mots mêmes illustrent ce phénomène de déguisement, alimentent la confusion entre apparence et réalité et, par mimétisme, servent aussi fidèlement l'essence du drame que Kent sert Lear : c'est ainsi que le mot *raz'd* prend le double sens d'"effacer " - afin de susciter l'oubli de son ancienne apparence en l'occurrence - et de "raser" dans la mesure où

---

29 "[...] I fear your disposition :/ That nature, which contemns its origin, / Cannot be border'd certain in itself; / She that herself will silver and disbranch / From her material sap, perforce must wither / And come to deadly use /.../ Thou changed and self-cover'd thing, for shame, / Be-monster not thy feature..." (IV. ii. 31-63)

30 Pour une étude plus détaillée de cet intervalle *fa-mi* et de ses relations avec le personnage d'Edmond, voir Jean-Luc Bouisson, *Les rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (Thèse de doctorat, Avignon, 1998).

31 "If but as well I other accents borrow, / That can my speech defuse, my good intent / May carry through itself to that full issue / For which I raz'd my likeness..." (I. iv. 1-4)

Kent, pour changer cette apparence, a dû raser sa barbe. Ce mot matérialise la coupure, symbolise ce "rasoir" (*razor*) qui opère la rupture apparence / réalité. Mais, avec ce fidèle serviteur que Lear a rejeté - s'écartant ainsi de la voix(e) de la sagesse - ce travail de dissimulation représente l'oubli salvateur - l'oubli et le don de soi - qui va permettre au roi de recouvrer la raison. Alors qu'avec Edmond, lors de l'entrée de son frère, le déguisement du langage se fait par le triton *mi contra fa*, avec Kent il est suivi d'une sonnerie de cors annonçant l'entrée de Lear. Alors que dans le premier cas la musique évoque le diable - ce diable qui va obliger Edgar à feindre la folie -, la sonnerie des cors symbolise la majesté que Kent va redonner à Lear en l'aidant à retrouver la raison.

Le Comte de Kent se dépouille de sa noblesse, reconstruit son identité afin de pouvoir revenir auprès de Lear. Son déguisement fonctionne; le roi ne le reconnaît pas :

> Lear : Qu'es-tu?
> Kent : Un garçon au cœur très honnête, et non moins pauvre que le roi.
> Lear : Si tu es aussi pauvre sujet qu'il est pauvre roi, tu es bien pauvre en effet...[32]

Kent épouse cette voie du dépouillement sur laquelle le roi est contraint de s'engager (avec peut-être ici une allusion au piteux état des finances royales à cette période jacobéenne où la pièce fut composée). Tout comme Kent est forcé d'oublier qui il est, le roi subit également une crise de l'identité : "Qui donc pourra me dire qui je suis?[33]" Il va progressivement oublier son égocentrisme, cesser de s'apitoyer sur son sort de "si bon père" trahi : " J'oublierai ma nature... Un si bon père!...[34]" Il commence à être réceptif au malheur, à la souffrance des autres. Ainsi, il se soucie de savoir qui a mis Kent dans les ceps, comme l'indiquent ses questions réitérées à ce sujet (II. iv. 180, 185 et 195). Les souffrances physiques accompagnent les souffrances morales et Lear va se trouver au milieu de la tempête (III. ii.), totalement dépouillé de ses biens. Alors peut commencer sa véritable purification. Face à la force des éléments, le roi devient humble et fait un grand pas sur le chemin de la sagesse. Il y a une correspondance entre le macrocosme et le microcosme : la furie des éléments reflète la rage de Lear et vice-versa. Lear, *in naturalibus*, dépouillé de ses attributs de roi, est en accord avec la nature. La scène prend une dimension religieuse qui évoque le baptême avec la purification par l'eau qui efface le péché. Lear renaît, devient un autre homme qui se rapproche petit à petit de Dieu. Il se bâtit une nouvelle identité, veut être "le modèle de toute patience[35]". On assiste à une inversion des valeurs : ses filles ont rendu Lear fou, lui le roi, symbole de pouvoir et de sagesse; ici, au beau milieu de la tempête, le roi fou va redevenir sage. Il revient à cet état primordial qui rapproche l'homme de la perfection. Shakespeare, par l'intermédiaire du roi fou, illustre l'idée selon laquelle

> [...] la pauvreté spirituelle, c'est-à-dire le détachement des choses terrestres, est une des plus insignes qualités de l'homme dans sa perfection originelle...[36]

---

32 *Lear :* What are thou ? / *Kent :* A very honest-hearted fellow, and as poor as the King. / *Lear :* If thou be'st as poor for a subject as he is for a King, thou art poor enough... (I. iv. 18-22)
33 "Who is it that can tell me who I am?" (I. iv. 227)
34 "I will forget my nature. So kind a father!..." (I. v. 31)
35 "[...] I will be the pattern of all patience" (III. ii. 37)
36 Martin Lings, *Le secret de Shakespeare* (Puisseaux : Pardès, 1996) 118.

Pauvreté matérielle et pauvreté spirituelle sont les étapes de dénuement nécessaires afin d'acquérir la sagesse. La folie s'empare donc de l'esprit de Lear : il implore Gonerille de ne pas le rendre fou ("Je t'en prie, fille, ne me rends pas fou[37]") et confie à son Fou : "[...] Oh! Fou, j'en perdrai la raison. [38]" La folie, présente dans l'esprit du roi, envahit également la scène et, de façon symbolique, le roi se retrouve au beau milieu de la lande, au cœur de la tempête, en compagnie de la personne qui porte le masque de la folie : son Fou, le fou de métier qui, seul, est autorisé à dire la vérité au roi, et qui peut donc lui permettre de distinguer le vrai du faux et le guider vers un recouvrement de la raison. Dans cette scène (III. ii.), Kent, l'autre fidèle serviteur du roi, va les rejoindre. Lui aussi apparaît comme un fou fidèle qui accompagne le roi dans sa descente aux enfers. Le fou professionnel et le sage fou que représente Kent déguisé possèdent cette clairvoyance qui donne à leur rôle un caractère identique : éclairer Lear afin qu'il retrouve la lumière. Ainsi, ils se désignent mutuellement de la même façon :

> Kent : Où as-tu appris cela, fou?
> Le Fou : Pas dans les ceps, fou.[39]

Dans cet univers détraqué, le fou est sage et n'est pas un coquin ("Mais au coquin fou ne tourne.[40]") alors que le roi est fou. Le fou exprime cette idée lorsque, au paroxysme de la folie du roi, Kent les rejoint sur la lande : "Morbleu, une majesté et une braguette; c'est-à-dire un sage et un fou.[41]" Dans son discours qui précède l'entrée de Kent, les vers du Fou - telles les paraboles du Christ qui, avec leur sens caché, contiennent la vérité - présentent la situation du roi en commençant par le vers suivant : "Si la braguette trouve gîte[42]". Le mot " braguette " (*cod-piece*) renvoie donc plutôt au roi qui, à la différence de Kent, revêt alors les attributs du fou. Quoi qu'il en soit, cette folie est salvatrice, comme l'illustre l'attitude de Lear envers son Fou et Kent lorsque celui-ci les conduit à l'abri dans une hutte:

> Je te prie, entre toi-même; cherche tes propres aises...
> (*Au fou*) Entre, enfant, passe le premier. Pauvreté sans abri,-
> Allons, va là-dedans. Je vais prier, et puis dormir.[43]

Il se soucie des autres et de leurs souffrances, au point d'en oublier les siennes. Il adresse une prière aux pauvres, preuve qu'il est en route vers sa régénération. Le processus folie-sagesse semble s'inverser : lorsqu'il était roi, symbole de sagesse, il a fait preuve de folie en divisant son royaume et en laissant ses filles prendre le pouvoir - celles-ci effectuant alors une inversion du rôle et de l'autorité parent-enfant; ici, frappé par la folie, il fait preuve de bonté et semble reprendre conscience de son rôle de père lorsqu'il appelle son Fou "enfant". Ceci annonce sa réconciliation avec Cordélia, avec Dieu (comme

---

37 "I prithee, daughter, do not make me mad :" (II. iv. 215)
38 " [...] O Fool ! I shall go mad." (II. iv. 284)
39 *Kent :* Where learn'd you this, Fool ? / *Fool :* Not i'th'stocks, Fool. (II. iv. 83-84)
40 "The Fool no knave, perdy." (II. iv. 82)
41 "Marry, here's grace and a cod-piece, that's a wise man and a Fool." (III. ii. 40-1)
42 "The cod-piece that will house" (III. ii. 27)
43 "Prithee, go in thyself; seek thine own ease : /.../ [*To the Fool*] In, boy; go first. You houseless poverty, - / Nay, get thee in. I'll pray , and then I'll sleep." (III. Iv. 22-27)

l'indique sa prière aux pauvres) et avec lui-même : la roue a tourné et le mauvais roi va devenir un bon père, conscient de ses erreurs, de son oubli de Dieu le Père.

Au centre de la pièce, au cœur de cette prise de conscience du mal, du péché et d'autrui, Shakespeare nous montre la folie dans tous ses états et complète le tableau avec la présence d'Edgar, déguisé en dément. Edgar a pris refuge dans cette hutte dans laquelle Lear, Kent et le Fou viennent se réfugier. La hutte devient le symbole du château de la sagesse, tous les personnages ici présents ayant été chassés de leur véritable domaine par la folie du monde. Pour Edgar, qui a pris le nom de "pauvre Tom" , c'est également une sorte de nouveau baptême. Comme ses compagnons de (mauvaise) fortune, il endosse l'habit du fou et se bâtit une nouvelle identité. Il travestit non seulement sa propre personne, mais son langage également : il adopte un discours incohérent, entrecoupé de bribes de chansons (III. iv. notamment). C'est la musique de la folie qui, comme les paraboles chantées par le Fou, illustre le phénomène de déguisement du sens. Le discours devient mimétique : il reflète la vision du chaos, l'image fragmentée de l'homme et de son esprit. Suivant la tradition des *bedlamites*, ces fous-mendiants de l'hôpital d'aliénés de Sainte Marie-Bethléem de Londres, il se plaint du froid : "Tom a froid", phrase qui devient le leitmotiv de son discours. L'oubli - certes temporaire chez Edgar - de son ancienne identité s'accompagne de l'oubli des mots. Il utilise des sons incompréhensibles ("doudi, doudi, doudi [44]", ou encore "Hallou! Hallou! Lou! Lou!"[45]) qui hachent son discours. Toutefois, si cette prose à caractère incohérent est l'image de sa démence, ses vers, comme ceux du Fou, sont les seuls signes d'ordre dans ce monde chaotique. Le sens caché est ce bon sens qui fait encore défaut au roi. Mais, Lear commence a entendre et comprendre cette musique de la folie qui le rapproche de la sagesse, de la voix(e) divine qui mène au Paradis après cette descente aux enfers et cette étape de Purgatoire, d'autant plus qu'elle est ici chantée par un *bedlamite* - authentique aux yeux de Lear -, le mot *bedlam* venant de Bethléem (*Bayt Lahm* en arabe), patrie de David, roi d'Israël, et lieu de naissance du Christ.

Dans cette scène où règne la raison déguisée qui aide Lear a prendre conscience de sa folie antérieure, la présence de Gloucester prend une dimension symbolique lorsqu'il apparaît une torche à la main : *[Entre Gloucester portant une torche.*[46]*]* Cette lumière au milieu de l'obscurité de la tempête est la reconnaissance de Dieu : Lear, ayant déchiré ses vêtements[47] juste avant l'apparition de cette lumière, retrouve l'état primordial qui lui permet de se débarrasser du fardeau, du poids de ses péchés. Son initiation touche à sa fin. Il a compris le sens de ses fautes et semble faire la distinction entre le sage qu'il croyait être lorsqu'il était roi et le fou clairvoyant qu'il est devenu, une fois son titre perdu :

> Le Fou : Noncle, dis-moi, je te prie, si un fou est gentilhomme ou roturier.
> Lear : Il est roi, roi.[48]

Quant à Gloucester qui a imité Lear dans sa faute d'oubli de Dieu, il va devoir lui aussi passer par une étape de souffrance qui lui fera côtoyer la folie. Il va perdre la vue, être plongé dans l'obscurité et devenir par la suite clairvoyant. L'histoire de Gloucester, qui

---

44 "do de, do de, do de" (III. iv. 55-6) qui, de façon onomatopéique, suggère son claquement de dents causé par le froid.
45 "Alow, alow, loo, loo!" (III. iv. 76)
46 *[Enter Gloucester with a torch.]* (III. iv. 112)
47 *[Tearing off his clothes.]* (III. iv. 107)
48 *Fool :* Prithee, Nuncle, tell me whether a madman be a gentleman or a yeoman? / *Lear :* A King, a King! (III. vi. 9-11)

sert de contrepoint à l'intrigue principale, va donner à la pièce des allures de fugue : le paradoxe vue-cécité reprend le thème opposant folie et raison. Ces voix qui se développent en se poursuivant, en se superposant, donnent au chaos une force supplémentaire et aux enfers une profondeur et une noirceur accrues. Gloucester, lui aussi, va perdre son identité et, après avoir "touché le fond", il va retrouver la lumière, guidé par le fils qu'il a banni, Edgar, portant le masque de la folie.

Après cet épisode central où les pères sont punis, rendus fous ou/et aveugles par les enfants oublieux de leur devoir, Lear et Gloucester vont retrouver la raison et, avec elle, les enfants qu'ils avaient injustement reniés. Ce sont ces enfants, éprouvés par le manque de discernement des pères, réduits à néant (on se souvient du "Rien" prononcé par Cordélia en début de pièce et de ce "je ne suis rien[49]" constaté par Edgar) et ainsi obligés de déconstruire leur identité, qui vont accompagner leur père sur la voie de la rédemption.

Promesses d'oubli : l'espérance du rachat

Après les fautes d'oubli commises par Lear et Gloucester vient le temps de l'oubli de la faute, laissant entrevoir l'espérance d'une possibilité de rédemption pour ces pères fautifs. Mais auparavant, une phase d'expiation s'impose à eux. Au paroxysme de la souffrance, les pécheurs vont prendre conscience de leur manque de discernement et réhabiliter les enfants injustement reniés. Cordélia et Edgar deviennent les instruments de la guérison de leur père éprouvé. Ils symbolisent le pardon qui permet la purgation, la purification et le rachat des erreurs passées.

Pour Lear, l'*anagnorisis* a lieu lors de la tempête au sein de laquelle il partage la souffrance avec ceux qui lui sont restés fidèles. Il s'ensuit un épisode où le roi organise le procès de ses filles, avec pour juges ses compagnons de folie, à savoir Edgar, le Fou et Kent. Après cette mise en scène du procès de Gonerille et Régane (III. iv. 35-79), qui illustre parfaitement la folie dont il souffre, Lear, totalement épuisé va se reposer : "Pas de bruit, pas de bruit; tirez les rideaux : / là, là, là.[50]" A partir de ce moment, son Fou - qui a eu pour rôle de souligner les folles erreurs du roi - disparaît, signe que Lear est maintenant assez lucide pour progresser tout seul sur la voix qui mène au pardon, à l'oubli des fautes commises. Il peut enfin trouver un moment de répit : le calme fait suite à la tempête, preuve que le processus d'oubli - dans le sommeil ici -, de guérison de l'âme qui annonce la rédemption est en phase de réalisation.

Gloucester, quant à lui, ne s'est pas encore rendu compte de son erreur. C'est également au paroxysme de la souffrance qu'il réalise à quel point il s'est trompé, dans une scène symbolique au sein de laquelle il devient clairvoyant au moment où il perd la vue, illustration du paradoxe vue-cécité, raison-folie. Dans cette scène (III. iv.), lorsque Régane lui tire la barbe - signe de virilité -, elle porte directement atteinte à la virilité du père, tout comme Gonerille avait ébranlé celle de Lear en début de pièce (I. iv. 295). Cet acte cruel agit, en quelque sorte, comme un déclencheur de l'*anagnorisis* : Gloucester, qui a engendré un bâtard dans l'obscurité, va perdre sa virilité et la vue, prendre conscience de son erreur et va pouvoir, après expiation, espérer être pardonné. Sa souffrance, qui illustre la cruauté du monde, est illustrée par sa comparaison : "Je suis lié comme l'ours au poteau : il me faut endurer l'attaque.[51]" Shakespeare fait ici référence aux combats d'ours, spectacles très prisés à l'époque élisabéthaine, durant lesquels des chiens étaient lâchés et se battaient contre un ours attaché. L'allusion à cette pratique souligne la cruauté des hommes. Ici, Cornouailles et Régane, semblables à des chiens assoiffés de sang, vont arracher les yeux

49 "[...] Edgar I nothing am." (II. iii. 21)
50 "Make no noise, make no noise; draw the curtain / : so, so." (III. vi. 81-2)
51 "I am tied to th'stake, and I must stand the course." (III. vii. 53)

de Gloucester pour le punir d'avoir pris le parti du roi. Plongé dans les ténèbres ("Tout est noir et désolé[52]"), il cherche la lumière du côté d'Edmond :

> [...] Où est mon fils Edmond?
> Edmond, allume en toi tous les feux de la nature
> Pour venger cet acte horrible.[53]

Mais, il fait fausse route, et c'est Régane, l'incarnation du mal, qui lève le voile sur la traîtrise d'Edmond. Gloucester prend ici conscience de sa folie, de son manque de discernement :

> Oh! Mes folies! Edgar était donc calomnié.
> Dieux bons, pardonnez-moi cela, et qu'il prospère.[54]

Sa prière va être exaucée : Edgar va permettre le rétablissement de l'harmonie, mais auparavant, il va escorter son père sur le chemin de la guérison. Comme Lear, au beau milieu de la lande – point de départ de l'expiation - Gloucester va se préoccuper de la souffrance de ce pauvre fou nu – qui n'est autre que son fils – et lui procurer des vêtements (IV. i. 44). Avec ces nouveaux vêtements, en compagnie de son père, le langage d'Edgar retrouve une certaine cohérence, comme ne manque pas de le remarquer Gloucester : "Il me semble que tu parles mieux.[55]" Ce retour du sens annonce un retour à l'ordre, avec Edgar comme instrument de la purgation et de l'élimination du mal. Edgar prend alors une dimension symbolique, celle de la grand-roue évoquée par le Fou (II. iv. 71). Il va, en effet, aider son père à gravir la colline, à "remonter la pente", lui que Cornouailles et Régane avaient précipité vers les enfers. Il transforme le suicide de Gloucester en purgation, chassant le démon - joué par lui-même - qui hantait l'esprit de son père :

> Edgar : C'était quelque démon; ainsi donc, heureux père,
> Songe que les dieux éclatants t'ont préservé,
> Qui construisent leur gloire avec l'impossible des hommes.
> Gloucester : Je me souviens à présent; désormais je supporterai
> L'affliction jusqu'à temps qu'elle-même s'écrie :
> " Assez, assez ", et meure...[56]

Ainsi, ce démon sous les traits duquel se dissimulait Edgar - démon dont l'image a été élaborée par Edmond - dans l'esprit de son père, est chassé par Edgar lui-même. Il efface donc complètement l'image négative construite par son demi-frère pour le discréditer auprès de son père et réhabilite le sens des mots, le sens des valeurs justes jusqu'alors masqués par l'hypocrisie ou la folie. Comme pour Lear rebaptisé par les eaux de la tempête, cette expérience est pour Gloucester une véritable re-naissance : il prend

---

52 "All dark and comfortless..." (III. vii. 83)
53 "[...] Where's my son Edmund? / Edmund, enkindle all the sparks of nature / To quit this horrid act." (III. vii. 83-5)
54 "O my follies ! Then Edgar was abus'd. / Kind Gods, forgive me that, and prosper him!" (III. vii. 89-90)
55 "Methinks you are better spoken." (IV. vi. 10)
56 "*Edgar :* It was some fiend; therefore, thou happy father, / Think that the clearest Gods, who make them honours / Of men's impossibilities, have preserved thee. / *Gloucester:* I do remember now; henceforth I'll bear / Affliction till it do cry out itself / "Enough, enough," and die..." (IV. vi. 73-77)

conscience que l'essentiel, à savoir l'amour de Dieu et des autres, est invisible. A partir de là, Edgar affirme son rôle de défenseur du Bien. Il permet le rétablissement de l'harmonie, effectue un retour à l'ordre en créant de nouveaux bouleversements. Ainsi, c'est Edmond qui, en début de pièce, distribuait les rôles lors de l'intrigue qui lui a permis de dévaloriser Edgar. Il a mis en scène un simulacre de duel et s'est lui-même blessé pour donner à ce faux duel des airs de réalité. Edgar, pour rétablir la vérité et l'ordre, doit redonner aux choses leur véritable signification. Il déconstruit donc le sens par le truchement de la folie et peut, par la suite, devenir ce metteur en scène qui restitue la réalité : ainsi, il rend au duel ses lettres de noblesse et l'épée n'est plus un instrument qui sert le fourbe, mais redevient cette arme du chevalier qui permet d'éliminer l'ennemi, le Mal en l'occurrence. Il tue Oswald, serviteur du Mal, en se mettant dans la peau d'un paysan auquel il emprunte le langage et les accessoires, le gourdin notamment. Finalement, il se bat en combat singulier contre son demi-frère. Cet affrontement est un véritable duel judiciaire qui voit le triomphe du Bien contre le Mal, antagonisme souligné par le nom même des combattants, ***Ed/gar*** et ***Ed/mond***, bisyllabes qui contiennent le parallélisme et l'opposition caractéristiques de leur statut de demi-frère.

Si Edgar triomphe, c'est parce qu'il est meilleur acteur que son frère qu'il prend à son propre piège du simulacre. Il possède plus de rôles à son répertoire qu'Edmond : il joue à la perfection le fou dément ***bedlamite***, est très convaincant dans son rôle de paysan et majestueux dans celui du noble chevalier. De plus, il a la faculté de passer rapidement d'un personnage à l'autre, alors qu'Edmond va rester figé dans son personnage de machiavel, de scélérat. C'est ce don d'acteur qui va lui permettre de survivre, d'échapper à la fourberie dont il est victime et de vaincre ses ennemis. Cordélia, quant à elle, ne possède malheureusement pas ce don de jouer. Face à ses sœurs qui sont de redoutables actrices, elle oppose une franchise, une sincérité qui ne pourront triompher de la cruauté qui l'entoure. Toutefois, son amour accompagne son père sur la voie de la guérison qui passe par le repos, la musique et surtout l'oubli qui permet le pardon. Tout comme Edgar, elle a le courage de se battre pour l'affirmation d'un amour sincère et désintéressé. Tous deux transforment les fautes d'oubli de leur père respectif en oubli de la faute grâce à l'affirmation d'une promesse de pardon qui rend possible la rédemption. Ils pardonnent à leur père d'avoir rejeté leur amour sincère et oublié leur devoir paternel, alors qu'eux ont toujours accompli de façon exemplaire leur devoir d'enfant. Ce don de soi et cette tolérance sont les véritables valeurs chrétiennes qu'ils rappellent à leur père, leur offrant ainsi un espoir de se racheter, d'être racheté, comme l'implore Lear : "Je vous en prie, oubliez et pardonnez...[57]"

Conclusion

La pièce est placée sous le signe de l'inversion et son action est comme une illustration du mouvement de la roue de Fortune, mettant en scène la providence divine et la constance des cœurs fidèles et fermes. On assiste ainsi à une opposition parents-enfants, raison-folie, apparence-réalité, amour-haine, harmonie-chaos... La scène est le lieu d'affrontements de ces personnages qui véhiculent des valeurs opposées et la pièce devient ainsi la représentation allégorique de la lutte du Bien contre le Mal. Toutefois, à travers les fautes commises par les pères, dupliquées par les enfants oublieux, et la promesse de rachat offerte par les enfants fidèles qui pardonnent, la promesse et l'oubli donnent au drame une dimension spirituelle qui dépasse la simple opposition Bien / Mal. Ils donnent aux personnages une dimension humaine qui émeut bien plus que la mise en oeuvre

57 "Pray you now, forget and forgive..." (IV. vii. 84)

d'abstractions. La mise en scène de la souffrance, avec la correspondance microcosme-macrocosme, suscite la pitié, alors que la représentation de la cruauté provoque la terreur. Les cheminements parallèles de Lear et Gloucester, de l'*hubris* à la *catharsis* en passant par *l'anagnorisis* et la *nemesis*, empruntent les voix de la promesse et l'oubli. Ainsi la musique de pompe que l'on entend en début de pièce, symbole de la pompe royale et de l'orgueil de Lear, est remplacée par une marche funèbre qui clôt la pièce. Ce changement de tonalité symbolise le passage de l'oubli de Dieu au profit de soi à cause d'une vanité excessive, à la promesse de rédemption rendue possible par l'expiation de la faute. Cette marche ouvre les portes du Paradis au roi pécheur qui s'est repenti. Il rejoint la Vertu, représentée par Cordélia, dans la mort alors que le Vice s'unit au Vice, comme l'indiquent ces paroles d'Edmond lorsqu'il apprend la mort de Gonerille et Régane qui se sont entre-tuées : "J'étais fiancé à elles deux, et nous voici tous trois / Mariés au même instant.[58]" Quant à Gloucester, sa prière est exaucée : son fils prospère et élimine le Mal. Après le chaos, l'harmonie semble reprendre le dessus avec l'élimination d'Edmond par Edgar, et l'oubli de Dieu est remplacé par la promesse d'oubli de cette faute, laissant ainsi envisager une possibilité de rédemption. Comme l'illustrent les paroles d'Edmond, "[l]a roue a parcouru le cercle...[59]". Toutefois, elle ne va pas s'arrêter et elle va continuer à générer l'alternance de phases d'harmonie et de chaos, de cycles rythmés par la promesse et l'oubli.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

58 "I was contracted to them both : all three / Now marry in an instant." (V. iii. 228-9)
59 "The wheel is come full circle..." (V. iii. 173)

LE PARJURE COMME RESSORT DU COMIQUE DANS *LA BAGUE DE L'OUBLI* (1610-15) DE LOPE DE VEGA

« ...qu'en aucune façon le personnage
ne contredise ses propos antérieurs,
ni n'oublie rien, dirais-je, ce qu'on reproche
à l'Œdipe de Sophocle, qui ne se souvient point
d'avoir pu tuer Laïos de sa propre main.»[1]

Il n'est sans doute pas de meilleure place que celle offerte par la *Comedia* espagnole du Siècle d'Or pour mettre en scène, dans une optique dramatique, la thématique de la parole donnée. On le sait, l'une des constantes identitaires de ce théâtre est l'honneur, une valeur que les dramaturges espagnols envisagent dans une double orientation collective et individuelle, et dont ils tirent bon nombre de leurs intrigues. Toile de fond ou protagonistes de premier plan, recevant un traitement tragique ou burlesque, se trouvent donc présents au cœur de chaque pièce cet *honor* et cette *honra*, deux garants d'une même finalité artistique s'inscrivant dans le courant horacien de la veine renaissante qui prône l'exemplarité du texte écrit et son didactisme moral[2].

Dans un tel contexte, le choix de la promesse comme ressort d'une intrigue dramatique, et plus encore lorsqu'elle émane d'un personnage dépositaire de valeurs nobles, ne pouvait qu'engendrer, de manière à créer la tension nécessaire à toute dramatisation, son pendant absolu : le parjure. Mais il y a parjure et parjure. Il y a volonté délibérée de ne pas tenir sa promesse et oubli pur et simple de la parole donnée. Et si la violation volontaire d'un serment a servi de base à de nombreuses intrigues chez les dramaturges du Siècle d'Or[3], en revanche l'oubli, entendu comme défaillance de la mémoire, semble avoir moins retenu leur attention. De fait, l'étourderie, l'inattention, la négligence vis-à-vis de la parole donnée ne pouvaient trouver grâce à leurs yeux sans les amener à déroger au décorum de règle voulant précisément qu'un homme d'honneur tienne ses promesses. L'oubli ne pouvait donc apparaître dans leurs pièces que sous la forme de

1 Lope de Vega, *L'art nouveau de faire des comédies*, traduction de Jean-Jacques Préau, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 87.

2 On sait l'importance, pour les théoriciens de la Renaissance et leurs successeurs, du principe éthique de l'*utile dulci* développé par Horace dans son *Art poétique*. À la rhétorique aristotélicienne vantant les vertus d'une esthétique dramatique, le poète latin ajoute, plus proche en cela des théories platoniciennes, la nécessité pour le théâtre de dispenser un enseignement moral. Lope de Vega, s'il déroge par maints endroits aux principes esthétiques des partisans d'Aristote, n'en suit pas moins le précepte horacien stipulant qu' « il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire », *Épîtres, Art poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 220.

3 Entre autres pièces de Lope de Vega basées sur un parjure volontaire, citons *El hombre por su palabra*, dont l'intrigue principale repose sur le refus d'un monarque de gratifier, comme promis, en lui accordant la main de sa fille, l'homme qui l'a aidé à emporter la victoire dans une bataille décisive, pour la raison qu'il se trouve être un roturier indigne d'une telle récompense. Cette pièce de théâtre fut imprimée en 1625 à Madrid dans la *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, pp. 153-177.

l'amnésie pathologique, subie par un personnage se trouvant alors déresponsabilisé d'un point de vue moral et social. Tel est le cas dans *La sortija del olvido* (*La bague de l'oubli*), une *comedia* écrite entre 1610 et 1615 par Lope de Vega[4], et mettant en scène un roi qui, sous l'effet de la magie, alterne les moments d'amnésie totale et les moments de mémoire retrouvée. La parole qu'il engage à maintes reprises au cours de la pièce se trouve systématiquement niée l'instant d'après, provoquant le trouble dans l'entourage de ce monarque dont l'autorité est ainsi remise en question.

L'argument de *La bague de l'oubli* de Lope n'est autre que celui, plus connu des Français, de la pièce du même titre publiée quelques années plus tard par Jean de Rotrou[5]. Un noble de la cour de Hongrie nommé Adriano, amoureux d'une jeune femme ne lui étant pas destinée, décide de forcer ce destin en ayant recours à la magie. S'agissant de la sœur du roi, la stratégie adoptée par le jeune homme est de rendre le roi amnésique de manière à ce qu'il ne puisse plus assumer sa fonction de monarque, une fonction que se propose de reprendre Adriano lui-même, qui pourra alors décider de son propre mariage avec l'élue de son cœur. La complicité d'un mage lui permet d'obtenir une bague ayant la vertu de faire perdre la mémoire à celui qui la porte. Adriano et Arminda, sa complice, parviennent à troquer la bague de diamant que porte le roi contre cette copie magique et assistent, incrédules, aux effets pourtant incontestables de son pouvoir : le roi, peu à peu, oublie les engagements, les décisions, les paroles mêmes qu'il a prononcées antérieurement, à la surprise de ceux qui l'entourent et ignorent tout du subterfuge. Étonnés des volte-face du monarque, ceux-ci n'en acceptent pas moins ses nouvelles décisions. Et leur surprise est plus grande encore lorsque le roi, ayant quitté momentanément sa bague, retrouve la mémoire et revient à sa logique première en niant avoir jamais changé de discours.

Le fait, pour ces personnages, de devoir accepter, sans les comprendre, les changements d'opinion, les décisions contradictoires du roi, provoque des situations de tension extrême, que le dramaturge organise habilement dans toute la phase de construction du nœud de la pièce. Le malaise qui s'installe devient alors un procédé d'intensification dramatique exponentielle au fil d'une œuvre dont l'intrigue aurait sans doute pu être qualifiée de tragique si Lope de Vega n'avait pris soin d'y glisser, comme à son habitude, des séquences comiques, reposant précisément sur ces mêmes éléments constitutifs du tragique. En effet, d'un côté, un certain nombre de personnages subissent tragiquement l'inconstance du roi Menandro : Sinibaldo, le père de Lisarda (cette jeune fille que convoite le roi et à laquelle est destiné un autre jeune homme, nommé Arnaldo et comte de son état), risque à tout moment d'être mis à mort sur ordre du roi ; ce même comte encourt le même danger ; Lisarda elle-même connaît le mépris le plus total de celui qui lui a promis le

4 Selon Griswold S. Morley et Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968. (Biblioteca Románica Hispánica, 1, Tratados y Monografías). L'édition *princeps* de *La sortija del olvido* est située dans la *Parte XII de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1619, pp. 29-47 ; le présent travail s'appuie sur une édition moderne de l'œuvre : *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición). *Obras dramáticas*, prólogo de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, t. IX, pp. 590-624. Néanmoins, quand cela s'est avéré nécessaire, nous avons choisi de corriger l'édition de Cotarelo y Mori en fonction des éléments présents dans l'édition *princeps*. En l'absence de numérotation des vers dans l'édition de la Real Academia, les passages cités renvoient à la page, ainsi qu'à la colonne concernée (a ou b).

5 Une édition moderne établie par Jacques Scherer se trouve dans *Théâtre du XVIIe*, t. I, Paris, Gallimard, 1975. (Coll. La Pléiade)

mariage, etc. En revanche, cette même inconstance prend une orientation positive lorsqu'elle concerne un personnage extérieur à la sphère de la noblesse, et dont l'incompréhension — pourtant toute légitime — est tournée en dérision. C'est ainsi qu'apparaissent, au fil du texte, des scènes visant à éveiller le rire par le biais de la moquerie. Lirano, le valet du roi, tout à la fois bouffon et musicien, répondant à la fonction dramatique du *gracioso de comedia*, était le personnage idéal pour cristalliser cet aspect comique du parjure.

De manière à saisir l'originalité du traitement comique de la parole non tenue, nous avons choisi d'isoler une promesse faite par le roi à son valet, une promesse récurrente dans cette pièce, qui illustre la manière dont le dramaturge renouvelle habilement la thématique traditionnelle de l'honneur pour donner corps à une œuvre qu'il inscrit à la confluence du rire et du drame, de la légèreté et du sérieux, au moyen d'une superposition d'inversions menaçant toujours de basculer dans la subversion.

Les ingrédients de ces séquences comiques n'ont en soi rien d'original en ce sens qu'ils répondent strictement aux codes dramaturgiques en vigueur au début du XVII^{e} siècle, imposés sur les scènes madrilènes, comme on sait, par Lope de Vega lui-même. Deux personnages, dans toute la valeur symbolique de leur représentation dramatique, s'opposent diamétralement : Menandro, le roi, et Lirano, le valet. Le premier incarne les principes de la justice, de l'honneur, de la parole donnée ; le second est réputé peu scrupuleux, couard, menteur. Celui-là, dans sa facette publique, agit de façon exemplaire, au vu et au su de tous[6] ; celui-ci, en égoïste, et toujours sournoisement. L'un porte la parole d'honneur, l'autre incarne l'appât du gain. Une dualité théorique si parfaite se prête, naturellement, à une inversion aisée, suivant un schéma lui-même parfaitement codifié. Ainsi, lorsque le roi promet de l'argent et qu'il se dédit, de façon outrageusement injuste, c'est en toute légitimité que le valet réclame son dû. Cependant, n'ayant ni le pouvoir d'imposer la justice, ni celui de prouver sa bonne foi, Lirano devra ronger son frein alors que la cruauté de Menandro triomphera dans le rire provoqué par le dépit du valet impuissant. Observons maintenant dans le détail de quelle manière Lope de Vega organise divers éléments afin d'obtenir un effet dramatique franchement orienté vers le rire, et dont l'étroite imbrication dans l'action principale l'amène à fonctionner, en apparence, comme une intrigue secondaire.

La première étape de cette situation burlesque se situe vers le début du deuxième acte, au moment où Lirano vient annoncer au roi l'arrestation de Sinibaldo, de sa fille Lisarda, et du comte Arnaldo, son futur gendre. À ce stade de la pièce, le roi n'est pas encore sous l'effet de la bague magique, et l'arrestation qu'il a lui-même ordonnée de façon à empêcher le mariage de Lisarda (qu'il veut épouser) et d'Arnaldo, est une décision qu'il a prise en toute conscience. Ravi d'apprendre que son plan se déroule selon ses désirs, il gratifie des traditionnelles étrennes le messager de la bonne nouvelle :

Menandro. Demande, Lirano, que l'on te donne
deux mille ducats.
Lirano. Le ciel

6 Sur la double fonction sociale et humaine du personnage du roi, voir l'étude de R. Young, *La figura del Rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979. L'auteur met en évidence une superposition systématique dans le théâtre de Lope de Vega de la personnalité humaine du roi, qui peut être variable, et de sa personnalité institutionnelle, qui, elle, ne peut souffrir d'inconstance.

te donne l'empire terrestre,
et plus d'années à vivre
que Mathusalem et que Caleb,
cet homme qui jamais n'eut mal
aux dents ni aux molaires, ni ne vit
vieillir ses habits[7].
Je vais t'apporter la cédule
pour que tu la signes tout de suite.

(*Il part.*)[8]

Dans un premier temps, la gratification du roi est donc orale, mais le valet se charge de souligner immédiatement qu'une deuxième étape, écrite celle-ci, est nécessaire. Une mention qui fonctionne comme un signe à l'adresse du public ainsi averti du danger possible de voir la somme d'argent ne jamais arriver entre les mains de Lirano. De fait, cette éventualité se transforme en forte probabilité lorsque, immédiatement après cette scène, Adriano parvient à faire passer au doigt du monarque la fameuse bague qui va lui faire perdre la mémoire. Et c'est, bien sûr, cette preuve écrite de la parole engagée par le roi que Lirano ne parviendra jamais à obtenir.

(*Arrive Lirano avec une feuille dans un carton, de l'encre et une plume*)

Lirano. Voici le billet pour l'argent ;
je te supplie, seigneur, d'y apposer ta signature
afin que le trésorier me le règle.
Menandro. Qui es-tu ?
Lirano. Ca alors ! Tu ne reconnais pas
Lirano, ton musicien ?
Menandro. Ho, Lirano !
Lirano. Ho, Lirano ? Est-ce que j'arrive de l'extérieur ?
Menandro. Quel est ce papier ?
Lirano. C'est le billet.
Menandro. Quel billet ?
Lirano. Ah ça, elle est bien bonne ! Pour l'argent.
Menandro. Quel argent ? Celui de ton salaire, peut-être ?
Lirano. Non, celui du rouleau qui m'aplatit. Ne viens-tu
pas de me faire donner, pour les bonnes
nouvelles, deux mille ducats ?
Menandro. Des nouvelles ? À quel sujet ?[9]

---

7 Caleb, figure de l'Ancien Testament, est connu pour avoir « pleinement suivi la voie de l'Éternel » en encourageant le peuple hébreu à s'installer en Terre promise ; en remerciement de cette confiance, Dieu lui permit de vivre longtemps sans jamais vieillir : « Il y a quarante-cinq ans que l'Éternel parlait ainsi à Moïse, lorsqu'Israël marchait dans le désert ; et maintenant voici, je suis âgé aujourd'hui de quatre-vingt-cinq ans. Je suis encore vigoureux comme au jour où Moïse m'envoya ; j'ai autant de force que j'en avais alors, soit pour combattre, soit pour sortir et pour entrer », *Josué*, 14, 10.11. Quant à Mathusalem, le plus vieux des patriarches antédiluviens, il est réputé avoir vécu presque mille ans (*Genèse*, 5, 25.27).

8 « *Menandro*. Di, Lirano, que te den / dos mil ducados. *Lirano*. El cielo / te dé el imperio del suelo, / y más que Matusalén / y que Caleb largos años, / hombre a quién jamás dolió / diente, ni muela, ni vio / envejecidos sus paños. / La cédula te traeré / para que la firmes luego. / (*Váyase*) », p. 604a.

Première promesse, premier oubli, et première déception amère de la part du valet. Dès lors, Lope de Vega va donner différentes orientations à l'épisode comique mis en route dans les passages cités, grâce à plusieurs techniques, jouant toutes sur le registre de la dualité. L'une d'elles consiste à radicaliser les deux partis, c'est-à-dire à éloigner au maximum les deux personnages revendiquant leur bonne foi, afin d'exacerber une tension dramatique nécessaire au déclenchement du rire. À cette bipolarisation extrême fait suite un mouvement de va-et-vient entre les deux pôles, qui ne tarde pas à prendre la forme d'un cercle vicieux, ou mieux, d'une spirale. En effet, le sentiment d'injustice présent de part et d'autre amène les deux personnages à la colère, puis à l'autorité répressive chez le roi et à l'humiliation insolente chez le valet. Le point de rupture est atteint à la suite d'un échange de plus en plus violent où chaque élément avancé est systématiquement nié, créant ainsi une surenchère verbale qui s'achève par la capitulation du valet, non face à la vérité, mais devant l'autorité d'un roi incapable de reconnaître l'injustice de sa décision.

Lirano.	(...) Signe ce billet, et pour une fois fais ce que, moi, je te demande.
Menandro.	Quel billet, mécréant ?
Lirano.	Quel billet ? Celui des deux mille ducats que tu m'as donnés.
Menandro.	Moi, je t'ai donné, Lirano, cet argent ces derniers jours ?
Lirano.	Comment ça, ces derniers jours ? Adriano attestera que cela fait tout juste un moment.
Menandro.	Qu'en dis-tu, Adriano ?
Adriano.	Qu'il se trompe, que tu ne lui as pas promis cet argent.
Lirano.	Hé là ! Vous vous êtes mis d'accord pour me faire enrager.
Menandro.	Il suffit, imbécile !
Lirano.	Signe, au nom du Ciel !
Menandro.	De cette façon ; donne.
Lirano.	Tu as déchiré la cédule ?[10]

En déchirant le billet, le roi met violemment un terme au véritable "dialogue de

9 « (*Sale Lirano con un papel en una cartera y tinta y pluma.*) *Lirano*. La libranza me dieron del dinero; / suplícote, señor, pongas tu firma / para que me la pague el tesorero. / *Menandro*. ¿Quién eres? *Lirano*. ¡Bueno es esto! ¿No conoces / a Lirano, tu músico? *Menandro*. ¡Oh, Lirano! / *Lirano*. ¡Oh, Lirano! ¿Pues que vengo yo de fuera? / *Menandro*. ¿Qué papel es aqueste? *Lirano*. La libranza. / *Menandro*. ¿Qué libranza? *Lirano*. ¡Oh, qué lindo! Del dinero. / *Menandro*. ¿Qué dinero? ¿Es acaso tu salario? / *Lirano*. No, sino el rollo que me estire. ¿Agora / no me mandaste por aquellas nuevas / dos mil ducados? *Menandro*. ¿Nuevas? ¿De qué fueron? », p. 606a.

10 « *Lirano*. (...) Firma aquesta libranza, y en tu vida / hagas cosa por mí que te pidiere. / *Menandro*. ¿Qué libranza, ignorante? *Lirano*. ¿Qué libranza? / De los dos mil ducados que me diste. / *Menardo*. ¿Yo te he dado, Lirano, ese dinero / de días a esta parte? *Lirano*. ¿Cómo días? / Adriano dirá que no ha un momento. / *Menandro*. ¿Qué dices Adriano? *Adriano*. Que se engaña, / que tú no le has mandado tal dinero. / *Lirano*. ¡Alto! Los dos, sin duda, os concertasetes / para desesperarme. *Menandro*. ¡Acaba, necio! / *Lirano*. ¡Firma, por Dios! *Menandro*. De aquesta suerte; muestra. / *Lirano*. ¿La cédula rasgaste? », p. 606b.

sourds" qu'il a engagé avec Lirano. C'est la fin du premier épisode de la séquence comique "filée" (à la manière d'une métaphore), dont les ressorts referont surface à plusieurs reprises au cours de la pièce. Car le rire est ici basé, selon l'un des « artifices usuels de la comédie »[11], sur un principe de répétitions multiples.

Le schéma du "dialogue sans issue", tel qu'il apparaît dans la première séquence comique, est en effet repris par la suite de deux manières à la fois distinctes et proches. D'une part, la même scène est reproduite en utilisant exactement les mêmes éléments et leurs mêmes symétries, mais avec des personnages différents. On pourrait alors parler de répétition pure et simple de la scène initiale. Après que le roi a promis deux mille ducats à Lirano, il énonce, dans une scène absolument symétrique, une promesse similaire à l'attention des autres domestiques venus réclamer leur part. Leur porte-parole, un dénommé Fabio, formule sa requête en ayant recours au lexique de l'oubli, précisément au moment où Menandro vient de passer la bague magique à son doigt et que le public, tout comme les auteurs du subterfuge, attendent d'en voir les effets :

Domestique. Tu fais preuve de largesse envers tout le monde
et tu ne te souviens pas de Fabio.
Menandro. Tu sors comme d'un sommeil.
Domestique. Toi, tu nais comme Alexandre[12].
Menandro. À tous ceux qui sont
ici, demandez que Felisardo distribue...
Domestique. J'attends.
Menandro. Cela même que vous attendez.
Domestique. Tu n'as rien dit.
Menandro. Dites-lui
de vous donner cinq mille ducats.
Domestique. Puisses-tu vivre deux fois
cinq mille ans. Allez chercher les lettres.[13]

---

11 Dans ces « artifices usuels de la comédie », Henri Bergson voyait « la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, l'inversion symétrique des rôles, le développement géométrique des quiproquos, et beaucoup d'autres jeux encore », en particulier celui qu'il nomme la coïncidence, c'est-à-dire « une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises », *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 27, 28 et 69.

12 On connaît les circonstances particulières ayant entouré la conception d'Alexandre le Grand ainsi que les événements remarquables qui accompagnèrent sa naissance et furent considérés comme des présages d'une vie hors du commun. Ce mythe, transmis par la biographie de Plutarque (*Vies parallèles*, t. IV, Paris, Garnier, 1950, pp. 134-135) a largement été relayé en Espagne par le *Libro de Alejandro*, un poème épique anonyme de la première moitié du XIIIe siècle, qui dresse une longue liste de ces signes annonçant un destin extraordinaire. (Voir la version d'Elena Catena, Madrid, Castalia, 1985, p. 4.)

13 « *Criado*. A todos mercedes haces, / y de Fabio no te acuerdas. / *Menandro*. Como de sueño te acuerdas. / *Criado*. Tú como Alejandro naces. / *Menandro*. Entre todos los que estáis / aquí, haced a Felisardo / que os reparta... *Criado*. Ya te aguardo. / *Menandro*. Eso mismo que aguardáis. / *Criado*. No has dicho nada. *Menandro*. Decid / que os dé cinco mil ducados. / *Criado*. Cinco mil años doblados / vivas. Por letras venid », p. 605a. Dans l'édition *princeps*, le roi dit : « Como de sueño recuerdas », alors que l'édition moderne propose, de façon vraisemblablement erronée, la répétition du même verbe que dans le vers précédent.

Les hésitations du roi marquent les prémices de la perte de mémoire, et immédiatement après cette promesse d'argent, le monarque avoue « j'ai eu comme un vertige »[14]. Le procédé de dramatisation n'échappe pas : les promesses sont formulées au moment même où le personnage est sur le point de subir fatalement l'incapacité de les honorer. À cette scène de répétition de la promesse d'argent faite à Lirano, suit, dans une logique de symétrie absolue, la répétition de la phase d'oubli de cette promesse.

Ainsi, lorsque Lirano s'avoue vaincu par l'autorité du roi qui lui déchire son billet, et que l'action principale peut alors reprendre son cours, survient, comme à contretemps, une scène en tous points parallèle à celle qui la précède :

(*Arrive un groupe de deux ou trois domestiques avec une autre cédule, de l'encre et une plume.*)

Domestique. Je crois que nous arrivons au bon moment,
il vient de signer les cédules de Lirano.
Lirano, mon ami, tu as ouvert pour nous
la voie du bonheur.
Lirano. J'étais sur le point de vous dire
ce que dit Agrages dans le livre d'Amadis[15] :
allez-y, chevaliers, et vous verrez.
Domestique. Voici la cédule ; tu peux signer.
Menandro. Quelle cédule ?
Domestique. D'importants soucis
t'empêchent de penser aux plus petits.
C'est une cédule pour gratifier
ceux que voici de cinq mille ducats.[16]

Et lorsque le roi, amnésique du fait de la bague magique, refuse de signer et congédie fermement tous ses domestiques, Lirano accompagne la surprise de ses compagnons de la seule explication qu'il ait pu trouver à l'incohérence de la situation : « À vous aussi il a joué un mauvais tour », alors que les domestiques énoncent de façon explicite et insistante que le roi « a changé d'avis » et qu'il « ne tient pas sa parole »[17].

Cette technique de répétition, qui reproduit une même situation dramatique, mais avec des personnages différents, se trouve en quelque sorte doublée d'une autre forme de réitération qui consiste en une reproduction pure et simple d'une même scène, dans des circonstances parfaitement identiques et mettant en œuvre les mêmes personnages.

C'est ainsi que le roi Menandro, en fin d'acte II, alors qu'il n'est plus sous l'emprise de la bague de l'oubli, reformule sa promesse d'offrir deux mille ducats à son valet.

---

14 « (...) cierto vaguedo me dio », p. 605a.

15 Agrages est un personnage du célèbre roman de chevalerie médiéval *Amadis de Gaule*.

16 « (*Salen dos o tres criados con otra cédula de tropa, y tinta y pluma.*) / *Criado*. Yo pienso que llegamos a buen tiempo, / que ha firmado a Lirano sus libranzas. / ¡Lirano, amigo mío, buen principio diste / a nuestra dicha. *Lirano*. Estaba por deciros / lo que en el libro de Amadís Agrages : / porque allá lo veredes, caballeros. / *Criado*. La cédula es aquésta; firmar puedes. / *Menandro*. ¿La cédula? *Criado*. Cuidados importantes / te privan de pensar en los menores. / Libranza es ésta de merced que hiciste / a los que ves, de cinco mil ducados », p. 607a

17 « *Lirano*. Para vosotros hay también culebra. / *Criado*. Mudó de intento. *Criado* 2°. La palabra quiebra », p. 607a.

Lorsqu'il s'enquiert de savoir si Lirano a touché son argent, celui-ci réagit tout d'abord fort ironiquement puis comprend qu'il peut à nouveau tenter sa chance :

Menandro. As-tu touché cet argent ? (...)
Lirano. Que diable pourrais-je bien avoir touché
si tu as déchiré le billet
quand je l'ai amené pour le faire signer ?
Menandro. Que dis-tu ?
Lirano. Que tu t'es fâché.
Menandro. Chercherais-tu à te moquer de moi ?
Cet argent est à toi.
Lirano. Pourquoi nies-tu ?
Tu n'as peut-être pas déchiré
la cédule ?
Menandro. Quel idiot,
jamais je ne l'ai ni vue ni touchée ! (...)
Lirano. Dis-moi, seigneur, si je vais maintenant
chercher le papier, en toute confiance,
le signeras-tu ?
Menandro. Suis-je
la constance ou l'inconstance ?
Va, je signerai
ce que je t'ai promis. (...)
Je sais
que tu le toucheras de moi aujourd'hui.
Lirano. Donne-moi tes pieds à baiser.

(*Il sort.*)[18]

Et, comme dans la scène antérieure, quand le valet revient avec le billet à signer, le roi a de nouveau passé la bague, et a donc de nouveau oublié sa promesse. La scène est en tous points symétrique à la première : le roi, qui ne reconnaît pas son valet, ne se souvient pas de leur dernière conversation et refuse de signer :

(*Entre Lirano, avec le papier, de l'encre et une plume*)

Lirano. Du pied droit et en faisant
le signe de la croix, dame cédule,
j'entre ici pour qu'on vous signe, si l'on veut
bien accorder
cette faveur à celui qui entre, la peur au ventre.
Puisque tu m'as donné ta parole,

18 « *Menandro*. ¿Cobraste ya aquel dinero? (...) *Lirano*. ¿Qué diablo he de cobrar, / si la libranza rasgaste / cuando la vine a firmar? / *Menandro*. ¿Qué dices? *Lisardo*. Que te enojaste. / *Menandro*. ¿Quiéresme acaso burlar? / Pues mira que es tu dinero. / *Lirano*. ¿Qué niegas? ¿Que no has rasgado / la cédula? *Menandro*. ¡Majadero, / ni la he visto ni tocado! (...) / *Lirano*. Pues di, señor, si agora voy / y el papel en confianza / traigo, ¿firmarásle? *Menandro*. ¿Soy / la firmeza o la mudanza? / Parte que yo firmaré / lo que aquí te prometí. / (...) Yo sé / que hoy los cobrarás de mí. / *Lirano*. Ponme en la boca ese pie », pp. 608b-609a.

après de si mauvaises plaisanteries,
que tu me signerais à nouveau
le billet que tu as déchiré,
j'apporte la plume et du papier.

Menandro. Qui est-ce ?

Lirano. Lirano, seigneur ;
ton musicien, ton chien d'arrêt
et ton fidèle écuyer.

Menandro. Lirano, sois le bienvenu.
Quelles sont les nouvelles ?

Lirano. Elle est bien bonne !
Quelles sont les nouvelles ? Ne vois-tu pas
que sur ce papier je te demande
une signature ?

Menandro. Pourquoi ?

Lirano. Pour les deux mille ducats.

Menandro. Quels ducats ?

Lirano. Ceux que j'ai rêvés ;
car enfin, je pense que je les ai rêvés. (...)
Tu recommences à te moquer de moi ?
Ne m'as-tu pas fait donner en étrennes
deux mille ducats ?

Menandro. Tu es fou ! [19]

Les deux parties se radicalisant à nouveau, la tension monte selon le même schéma binaire observé précédemment. Le roi accuse son valet de vouloir l'escroquer :

Avec quelle froideur tu cherches
à rafler de l'argent, bouffon :
tu veux me faire croire
que j'ai pu te faire
un tel don
pour ensuite rire de moi,
du bon tour que tu m'as joué.
(...)
Tu es aussi froid qu'un glaçon ;
je vais me défaire de toi.[20]

---

19 « (*Sale Lirano con el papel y tinta y pluma.*) *Lirano*. Con pie derecho y haciendo / la cruz, señora libranza, / entro a firmaros, si alcanza / favor quien entra temiendo. / Como palabra me diste, / después de burlas tan frías, / que a firmarme volverías / la libranza que rompiste, / traigo la pluma y papel. / *Menandro*. ¿Quién es? *Lirano*. Lirano, señor; / tu músico y tu ventor, / y tu escudero fiel. / *Menandro*. Lirano, bien seas venido. / ¿Qué hay por acá? *Lirano*. ¡Bueno es esto! / ¿Qué hay por acá? ¿No ves puesto / este papel en que pido / una firma? *Menandro*. ¿Para qué? / *Lirano*. Para los dos mil ducados. / *Menandro*. ¿Qué ducados? *Lirano*. Los soñados; / que pienso que los soñé. (...) / ¿Vuélveste acaso a burlar? / ¿No me mandaste de albricias / dos mil ducados? *Menandro*. ¡Buen loco! », p. 613ab.

20 « Con qué frialdades codicias / pescar dinero, bufón : / con querer darme a entender / que yo te he podido hacer / semejante donación. / Y luego darme la vaya / del engaño que me hiciste. (...) Frío vienes como un hielo; / voy a librarme de ti », p. 613b.

Et le valet dénonce la cruauté de son maître qui prend plaisir, selon lui, à le voir souffrir. Sûrs de se situer du côté de la vérité, de la raison et de la bonne foi, les deux personnages en arrivent à un point extrême, une impasse dramatique, en quelque sorte, où la tension ne peut trouver à se résoudre qu'en basculant soudainement dans le tragique ou dans le comique. L'habileté de Lope de Vega consiste précisément à maintenir au maximum le risque d'un dénouement tragique. Pour ce faire, il s'applique à développer un parfait système de symétries : deux personnages (dont la position sociale et la fonction dramatique sont en totale opposition) ; deux points de vue parfaitement légitimes au regard de la subjectivité respective de chacun des personnages (rappelons que le roi est dépossédé de ses moyens mémoriels : dans sa perspective, il ne transgresse aucunement la morale ni l'équité) ; une incompréhension qui fonctionne en miroir et qui amène les personnages à rechercher des explications rationnelles à un phénomène dont ils ignorent tous deux qu'il est précisément d'essence surnaturelle.

Plusieurs éléments accompagnent le jeu des symétries pour lui permettre de s'inscrire dans une logique de surenchère menant la tension vers un point de rupture. Certains contribuent à radicaliser les positions des personnages, d'autres à leur faire accepter tant bien que mal une situation incohérente à leurs yeux.

Face à cette incohérence, le valet (et les domestiques en général) comme le roi déploient une logique dont le caractère rationnel s'oppose diamétralement à la cause surnaturelle de la dispute. Il est, là encore, remarquable que les déductions auxquelles aboutit Lirano soient identiques à celles de Menandro. Pour l'un comme pour l'autre, la seule explication possible est celle d'une plaisanterie, d'autant plus mauvaise qu'elle tarde à s'avouer. Le terme espagnol "*burla*", dans le sens ancien de "bourde" (une histoire inventée pour abuser de la crédulité de quelqu'un), a une occurrence remarquable dans cette pièce, et en particulier dans les échanges entre maître et valet autour de cette promesse non tenue d'offrir une forte somme d'argent. Or, l'hypothèse d'une mauvaise plaisanterie est énoncée en premier lieu par celui-là même qui en fait profession : le bouffon du roi.

> Si par hasard, en matière de plaisanteries, tu
> cherches
> à attaquer ton maître, saches
> que ce n'est pas moi qui te donnerai de l'argent ;
> moi, et tous les bouffons de cette époque,
> c'est ce que nous cherchons à obtenir de ceux à
> qui nous parlons,
> par nos plaisanteries et les bons mots que nous connaissons,
> c'est là notre travail, ce pour quoi nous sommes payés.[21]

Le fou du roi, défendant fermement le domaine de compétences de sa fonction, refuse l'inversion qui ferait de Menandro l'auteur d'une plaisanterie tournée contre lui. Il n'accepte pas d'être l'objet d'un rire qu'il ne cesse de provoquer par ailleurs, à savoir, le rire burlesque. Car c'est bien d'une *burla* dont il redoute d'être la victime, d'une "bourde"

21 « *Lirano*. (...) Si por dicha, en razón de burlas quieres / dar al maestro cuchillada, mira / que no tengo que darte yo dineros; / que yo, y cuantos graciosos hoy vivimos / andamos por sacarle a quien decimos / las gracias y donaires que sabemos, / que es la renta y oficio que tenemos », p. 606b.

destinée à le tourner en ridicule[22]. Incapable d'accepter ce rôle, Lirano, à deux reprises, demande au roi de mettre fin à une situation intolérable pour lui : « La plaisanterie a assez duré, inutile de me maltraiter » ; et au deuxième parjure : « Les plaisanteries ont une fin »[23]. Mais si le personnage refuse de faire l'objet d'un mauvais tour, le public, en revanche, rit de bon cœur de son impuissance, acceptant, pour sa part, une lecture burlesque de la situation : le *gracioso*, pris à son propre piège, réactive le vieux ressort comique de l'arroseur arrosé[24].

La "plaisanterie", parce qu'elle se répète en un jeu de démultiplications trop parfait, donc dangereux pour Lirano, se transforme en humiliation, en amertume puis en colère. Un parcours en tous points identique à celui de Menandro, qui cherche, lui aussi, des explications rationnelles là où il ne peut soupçonner qu'œuvre la magie. Et sa première idée, dans l'ordre logique des choses, est que son bouffon lui joue un tour, une idée qui se transforme assez vite en obsession. Il est vrai que les rares moments de lucidité qu'il connaît à partir de la moitié de la pièce lui font vivre des situations qu'il est dans l'incapacité absolue de comprendre. Seul à défendre sa vérité contre tous, il conclut rapidement qu'il s'agit d'une plaisanterie collective visant à le faire enrager, à le "rendre fou", selon une expression qu'il utilise à maintes reprises. Lorsqu'il déchire la première cédule que lui apporte Lirano, face à la surprise de son domestique, il déclare : « Cela t'étonne, puisque toi et le capitaine êtes en train de me faire devenir fou en disant que j'ordonne des extravagances ? »[25]. Et quand ce sont les autres domestiques qui viennent présenter leur billet, le même vocabulaire refait surface : « Vous vous êtes concertés pour me rendre fou ? »[26], accompagné d'une référence à une probable *burla* dont il serait l'objet : « Je ne suis plus d'humeur à plaisanter ; par tous les diables, disparaissez d'ici tous autant que vous êtes »[27]. Pris au piège de sa propre contradiction, qui l'amène à payer un bouffon pour que celui-ci le divertisse avec ses plaisanteries, et à lui reprocher précisément d'utiliser la plaisanterie contre lui, le roi juge bon d'expliquer son comportement :

> Que se passe-t-il ? Adriano, moi, je n'aime pas,
> car je ne dois pas les aimer, l'or ni l'argent ;
> j'aime que ces idiots fassent des plaisanteries
> sur leur maître, mais s'ils devenaient importuns[28],

---

22 La bourde et son adaptation au théâtre ont fait l'objet de nombreuses études, en particulier celle de Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman*, Lille, A. N. R. T., 1982.

23 « *Lirano*. La burla basta, y no que mal me trates », p. 607a ; et « *Lirano*. Las burlas bastan un poco », p. 607a.

24 Pour un panorama de l'évolution du valet comique dans la *Comedia*, voir les actes d'un colloque du GESTE portant sur le personnage du *gracioso* dans la *Comedia* du Siècle d'Or, et en particulier l'article de Fausta Antonucci, « Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad », *El gracioso en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del VI Coloquio del GESTE, *Criticón*, 60, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 27-34.

25 « *Menandro*. ¿Eso te espanta, / si tú y el capitán me volvéis loco / diciéndome que mando disparates? », p. 607a.

26 « *Menandro*. ¿Estáis de hacerme loco concertados? », p. 607a.

27 « *Menandro*. Pues ya no estoy de burlas, y la sala / despejen todos juntos noramala », p. 607a. Un vocabulaire employé également lors de la deuxième tentative de Lirano pour faire signer son billet : « *Menandro*. ¿Quiéresme acaso burlar? » (« Tu cherches sans doute à te moquer de moi ? », p. 608).

28 L'édition de la Biblioteca de Autores Españoles reproduit le texte de la *princeps* qui propose ici le terme "modestia", lequel se laisse difficilement comprendre dans ce contexte. Il est probable qu'il

je les renverrais de cette maison sur-le-champ
ou je les punirais d'une manière tout aussi rigoureuse.[29]

Menandro se trouve donc dans la même situation que Lirano : tout en appréciant la plaisanterie, il s'oppose à celles dont il est victime et qui passent certaines limites. Cependant, son humiliation, si elle évolue vers l'amertume pour déboucher sur la colère, comme chez le valet, ne conduit en revanche nullement au rire. Aussi n'est-elle pas doublée d'un sentiment d'impuissance, bien au contraire, puisque le personnage du roi est le détenteur de l'autorité absolue. C'est donc par la force que lui confère cette autorité qu'il va briser, à deux reprises, la tension qui s'est radicalisée entre lui et son domestique. À défaut de comprendre la situation, Menandro la tranche, et son attitude autoritaire fait contraste avec l'humiliation de Lirano en un nouveau jeu de symétrie où le comique burlesque trouve son pendant dans le caractère effrayant des menaces proférées à l'encontre du valet. Et si maître et valet crient tous deux au complot[30], l'un, par sa position dominante, impose les deux émotions tragiques que sont la crainte et la pitié, alors que l'autre, par sa fonction inférieure le rendant inoffensif, éveille la moquerie, la raillerie, le rire sarcastique du lâche[31]. Lope de Vega organise là magistralement les jeux de miroir qui parcourent la pièce et impose le rire là où l'injustice aurait pu orienter le spectateur vers la tragédie.

Dernière technique mise en œuvre par le dramaturge dans le procédé d'inversion présent à tous les niveaux dans sa construction du comique : celle qui consiste à donner du crédit au mensonge et, à l'inverse, à discréditer la vérité. Étant donné l'impasse dans laquelle se trouvent les personnages du valet et du roi, ils ont recours à l'arbitrage d'une tierce personne dont le point de vue est naturellement perçu comme une garantie d'objectivité dans la recherche de la vérité. Il est donc fait appel à témoins. Cependant, le seul à avoir assisté à la scène de la promesse faite par le roi de gratifier son valet de la somme de deux mille ducats, se trouve être Adriano, celui-là même qui a ourdi le complot contre Menandro. En fait de garantie d'objectivité, le témoin orientera la vérité vers ses intérêts propres, que les personnages ne peuvent soupçonner, ce qui donne un crédit indéniable à son faux témoignage. Lorsque Lirano réclame pour la première fois son dû et que le roi le lui refuse, Adriano, dont le témoignage est sollicité par le valet incrédule, ment effrontément :

Menandro. Qu'en dis-tu, Adriano ?
Adriano. Qu'il se trompe,

---

faille lire "molestia", et croire à une erreur de typographie, ce qui donne un sens plus cohérent au passage.

29 « *Menandro*. ¿Qué será aquesto? Yo, Adrián, no estimo, / que no debo estimar, plata ni oro; / estimo que estos necios hagan burla / de su señor, y si molestia fuera, / de mi casa al momento los hechara, / o con otro rigor los castigara », p. 607b.

30 La symétrie est, là encore, frappante. Le valet s'exclame : « Arrêtez ! Tous deux, vous vous êtes sans doute concertés / pour me faire enrager » (« ¡Alto! Los dos, sin duda, os concertastes / para desesperarme », p. 606b), faisant écho aux propos déja cités du roi : « Vous vous êtes concertés pour me rendre fou ? » (« ¿Estáis de hacerme loco concertados? », p. 607a).

31 Sur le profil du valet comique, voir les différents articles de *Criticón*, n° 60 (*op. cit.*) ; on pourra également se reporter à l'étude générale, mais plus ancienne, de Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la Península : siglos XVI-XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, 263 p. (Artes Gráficas Clavileño)

jamais tu n'as demandé à ce qu'on lui donne cet
argent.[32]

Un mensonge incompréhensible pour le valet, qui pourtant reformule, dans la scène répétée de la promesse d'argent, son désir de prendre Adriano à témoin. «J'en appelle à témoins»[33], prévient-il, lorsque le roi s'engage à nouveau à signer une cédule. De la même manière, lorsque les domestiques viennent à leur tour faire signer leur billet, Adriano est consulté, cette fois-ci par le roi, afin de fournir une explication rationnelle à l'incompréhensible situation :

Menandro. Adriano, que se passe-t-il ?
Adriano. Comme ils ont vu
que tu étais bien disposé, ces domestiques
cherchent, par la ruse,
à profiter de tes largesses.[34]

Exploitant le prétexte de la cupidité légendaire des domestiques, le conspirateur, considéré comme un fidèle conseiller, alimente la paranoïa du monarque et place ainsi la vérité du côté du mensonge. Déconcerté par l'inconstance du roi qui refuse pour la deuxième fois d'honorer sa parole, Lirano s'adresse encore à Adriano pour chercher en lui l'appui du bon sens ; sa question est calquée sur celle de Menandro : « Que se passe-t-il, Adriano ? ». La réponse, elle, est adaptée aux seuls intérêts du locuteur : « Tu n'as plus qu'à en prendre ton parti »[35]. Ce fatalisme calculé de la part d'Adriano rejoint le mensonge flagrant du faux témoignage et se double d'une incitation perverse à orienter la lecture de la réalité selon ses intérêts propres. De manière à satisfaire Lirano dans sa recherche d'explications rationnelles à une situation qui lui est totalement incompréhensible, Adriano suggère au valet : « Lirano, dans l'esprit d'un roi, / les préoccupations majeures / font oublier les petits soucis »[36]. Cette manière d'excuser le roi montre à quel point Adriano est un personnage qui, parce qu'il alimente les deux logiques opposées, fonctionne comme l'axe central autour duquel se disposent tous les jeux de symétrie. D'une part il nie le fait que le roi ait promis de l'argent et d'autre part il suggère à Lirano que le roi a oublié cette promesse. Et ce n'est pas sans un certain cynisme qu'il utilise même une part de la vérité pour mentir, puisqu'il s'agit bel et bien d'un oubli de la part du roi (mais en aucun cas de mémoire sélective comme veut le faire croire Adriano).

---

32 « *Menandro*. ¿Qué dices, Adriano? *Adriano*. Que se engaña, / que tú no le has mandado tal dinero », p. 606b.

33 « Hago testigos », p. 609a. Rappelons que le témoignage, en matière de justice, était primordial pour qu'un juge tranche une affaire. Un proverbe de l'époque rappelle sans ambiguïté qu'il avait valeur de preuve : « los testigos matan al hombre » (« les témoins tuent l'homme »), que Sebastián de Covarrubias explique dans son dictionnaire de 1611 par le fait que « le juge tranche en fonction de ce qui est avancé par les parties et prouvé par les témoins » (« conforme a lo alegado por las partes y probado con los testigos, juzga el juez la causa »).

34 « *Menandro*. (...) Adriano, ¿qué es esto? *Adriano*. Como han visto / que andas de gusto, piensan, con enredos, / sacarte el parabién estos ayudas », p. 607a.

35 « *Lirano*. ¿Qué es esto, Adriano? *Adriano*. Aquí / no hay sino tener consuelo », p. 613b.

36 « Adriano. Lirano, un pecho real / con los cuidados más graves, / los menores, como sabes, / olvida », pp. 608b-609a. Cette explication visant à établir une logique dans les actes du roi, a été fournie à Adriano par un des valets venus réclamer son dû ; face au refus du roi, il avait alors pensé à un oubli pur et simple : « Des préoccupations d'importance t'empêchent de penser aux petits tracas » (« Cuidados importantes / te privan de pensar en los menores », p. 607a).

Abusant du crédit que lui portent tous les personnages, Adriano renforce les positions de chacun d'entre eux, contribuant une fois de plus à les installer dans une incompréhension mutuelle. En maître du jeu, le conspirateur applique la vieille recette qui consiste à diviser pour mieux régner lui-même. Et cette mise à distance des deux personnages ici analysés s'établit au moyen d'une complicité mensongère de tous les instants. En réalité, il semble que cette complicité tour à tour passive et active de la part d'Adriano fonctionne, dans un nouveau jeu de symétrie, comme un contrepoids. En effet, si ce personnage intervient à maintes reprises pour creuser l'écart entre Menandro et Lirano (écart, nous l'avons vu, aboutissant à des points de rupture), il est une autre entité qui, par sa connaissance de la vérité, à savoir l'effet magique de la bague de l'oubli, sait que maître et valet s'orientent en réalité vers une résolution commune du mystère qui les oppose tout au long de la pièce. Cette entité, c'est le public.

Rendu dès le départ complice du complot ourdi afin de ravir le pouvoir au moyen de la bague magique, le public sait que l'argent promis à Lirano n'est pas une chimère. Il sait également que le roi se parjure, un acte par lequel s'installe une injustice qui ne saurait triompher dans un théâtre où les valeurs morales et l'autorité monarchique ne peuvent être bafouées. Une promesse non tenue de la part du roi était de nature à orienter le public du côté de la condamnation de ce personnage. Et face à la colère royale, la pitié aurait dû se reporter sur Lirano, et non le rire. Or, il n'en est rien : le *gracioso* cristallise les rires alors que le monarque finit par s'imposer comme le garant du sérieux. En ce sens, ces deux personnages s'inscrivent pleinement dans le schéma traditionnel d'une *Comedia* qui voit le dramaturge préserver l'enveloppe idéologiquement conservatrice de ses pièces tout en pratiquant une inversion démultipliée n'allant jamais jusqu'à la subversion.

En choisissant un couple roi-bouffon, Lope de Vega disposait, pour ainsi dire naturellement, d'un bipolarité susceptible d'inversion. Le roi, homme d'honneur et de parole, garant de la justice sociale et modèle éthique, se trouve dans une situation opposée à son rôle. Il perd son honneur en se parjurant, accuse et châtie injustement son valet, faisant preuve d'une iniquité absolue. Cependant, alors même qu'il aurait dû inspirer l'antipathie, Lope oriente le personnage vers le tragique en provoquant chez le spectateur un sentiment de compassion envers ce monarque privé de sa mémoire, donc de son pouvoir. Le bouffon, réputé pour être menteur et manipulateur, se trouve être injustement accusé de mauvaise foi alors qu'il ne demande au roi que de tenir une promesse non honorée bien que sans cesse renouvelée. Son rôle de fou du roi, dont la fonction traditionnelle est précisément de mettre au jour les travers de ceux qu'il côtoie en les imitant, par le geste ou la parole, se confond ici avec la réalité de son désespoir de ne jamais pouvoir toucher l'argent promis. La confusion qui s'installe entre le personnage et son rôle social est l'un des ressorts de l'effet comique. Le bouffon est en quelque sorte victime des bouffonneries qu'il fait d'habitude subir aux autres. Une justice s'en trouve rétablie, qui n'échappe pas au spectateur. Cette fonction de bouffon se superpose à son tour au rôle dramatique du valet, dont le jeu, traditionnellement burlesque, est calqué sur celui de son maître. À ce titre, une revanche s'opère également à l'encontre du valet, qui paye en quelque sorte pour les *graciosos* des autres pièces du même genre.

Le comique inhérent au malheur du valet repose en réalité sur un élément fondamental : la déresponsabilisation du roi face au pouvoir de la magie. En effet, pendant toute la période d'incompréhension de la part des victimes du complot, le dramaturge a pris soin de situer le public du côté de la connaissance de la vérité, c'est-à-dire du côté du personnage d'Adriano. Dès lors, sachant qu'une puissance surnaturelle commande aux actes du monarque, il est impossible de lui faire grief de son injustice, de même que ses

promesses maintes fois oubliées ne parviennent nullement à entacher son honneur. Aussi la pitié est-elle ainsi orientée vers ce roi manipulé dont les actes contradictoires finissent par revêtir un caractère tout à fait pathétique. Par voie de conséquence, l'injustice dont est victime le valet s'en trouve excusée, donc atténuée. Deux éléments interviennent alors pour transformer la compassion face à l'injustice en rire franc. Le premier relève du cliché dramatique qui fait du *gracioso* un personnage populaire, enclin, entre autres penchants vicieux, à la cupidité éhontée. Lirano est ici victime de son rôle. Et le public ne retient de sa douleur que la punition méritée de la vénalité traditionnelle des bouffons[37]. Par ailleurs, la mécanique de la tragi-comédie, parfaitement rodée dans l'écriture de Lope de Vega, étant devenue culture pour ceux, si nombreux, qui venaient assister régulièrement à la représentation de ses pièces, toute la construction dramatique de *La bague de l'oubli*, qui s'organise autour de moments réitérés de tension et de relâchement (obtenu par le rire en ce qui concerne les relations roi-valet), laisse à penser aux spectateurs que les contraires finiront par se rejoindre dans leur intérêt commun, selon le schéma traditionnel des dénouements de *comedias*. De fait, Lirano finira par percer le mystère de la bague enchantée et s'en ouvrira au roi, lui permettant ainsi de conserver sa couronne, sa mémoire, de châtier les conspirateurs et d'honorer enfin ses promesses (entre autres bien sûr, celle d'offrir de l'argent à son bouffon).

La bague de l'oubli offre donc une intrigue construite de façon tout à fait originale autour de la dialectique de la promesse et de l'oubli. La pièce entière s'organise autour de cette thématique centrale en un va-et-vient entre les moments de lucidité et les moments d'absence, organisant les symétries, les inversions, provoquant tensions et relâchements et empêchant le traitement par le sérieux d'un sujet pourtant grave. Et le drame, prenant appui sur ce ressort mouvant, oscille constamment entre le comique et le tragique, optant tour à tour pour l'une ou l'autre option, fidèle en cela aux caractéristiques génériques de la *Comedia* lopesque dont il est, à ce titre, un exemple typique.

Emmanuelle GARNIER
Université d'Avignon

37 C'est l'une des multiples variations sur le thème du corps prenant le pas sur l'âme, tant exploité par la *Comedia*, et en particulier s'agissant des valets, car c'est la profession de valet qu'identifie le public, avec son cortège traditionnel de travers moraux, bien davantage que le profil moral de ce personnage singulier qu'est Lirano.

LA PROMESSE ET L'OUBLI DANS *EL PERRO DEL HORTELANO* (1618) (*LE CHIEN DU JARDINIER*) DE LOPE DE VEGA ET *EL BURLADOR DE SEVILLA* (1630) (*L'ABUSEUR DE SÉVILLE*) DE TIRSO DE MOLINA

"Ya a ti me allano / bajo la palabra y mano / de esposo"
(D. Juan, *El burlador de Sevilla*, I, v. 939-941)[1]

Au théâtre, comme dans le roman, il n'est pas rare de bâtir une intrigue ou bien de l'étayer à partir de ces deux mécanismes psycho-sociaux que sont la promesse et l'oubli d'une parole, d'un engagement envers quelqu'un. Pour preuve, j'ai retenu deux *comedias* célèbres du Siècle d'Or, une de Lope et l'autre de Tirso de Molina, la deuxième atteignant une dimension mythique même avec la fameuse figure du séducteur don Juan[2]. Quant à la première, il s'agit d'une *comedia* palatine mettant en scène principalement les amours d'une belle comtesse - Diane de Belflor - avec son secrétaire plébéïen -Théodore - sur fond de résistance féminine et de désir, d'honneur et d'obstacles sociaux propres à une société et à une catégorie sociale (la noblesse) en un temps donné (le dix-septième siècle). J'ai donc réduit le champ d'application de ces deux mécanismes au domaine érotico-sentimental d'une part, et sélectionné, d'autre part, deux pièces inégalement importantes, mais illustrant bien à mon avis le rôle fondamental de la promesse et de l'oubli dans les relations inter-individuelles et les enjeux en question.

1. Brefs préliminaires philologiques

Si l'on consulte le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* (sous la direction d'Alain Rey), il est dit que le mot "promesse" vient du latin de basse époque *promissa* (v. 1150) avec le sens de "action de s'engager sur quelque chose"[3]. Il prendra plus spécialement une valeur juridique, "engagement de contracter une obligation ou d'accepter un acte", et une acception religieuse. Par extension, et c'est le sens que je retiendrai plutôt

1 "Désormais je me rends à toi / si tu me donnes ta parole et ta main / comme époux". Toutes les traductions ici proposées sont miennes. Pour le texte espagnol du *Burlador de Sevilla*, j'utilise l'édition critique d'Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Letras Hispánicas, 58, Madrid, 1997 (neuvième édition). Cette citation que je mets en exergue à mon étude se trouve p. 179. Le lecteur non hispanisant qui désirerait lire une traduction satisfaisante de cette pièce célèbre peut consulter avec profit celle de Pierre Guenoun (avec une introduction et des notes) dans la collection bilingue Aubier-Flammarion.

2 Il serait trop long d'évoquer ici le mythe lui-même, mais pour le lecteur intéressé par cette question - passionnante, au demeurant - je conseillerai l'ancien et substantiel ouvrage de Gendarme de Bévotte, *La légende de don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (Paris, 1906), et, pour faire le point aujourd'hui avec pertinence sur la question, l'ouvrage de Jean Rousset, *Le mythe de don Juan* (Armand Colin, Paris, 1976, pour la première édition) me paraît s'imposer.

3 La première édition est de 1992, si j'utilise la nouvelle édition de 1995 (les acceptions que je rapporte ici figurent p. 1647, col. A).

ici, il s'agira de "l'assurance ou l'espérance que semblent donner une personne, une chose, un événement" (1607). Je négligerai un sens disparu, celui d'annonce d'un fait à venir, puisque les mots "prédiction" et "prévision" l'ont assumé.

Quant à l'oubli (1080, *ubli*), le dictionnaire précise : "fait d'oublier, avec toutes les nuances propres au verbe". Le verbe "oublier" est issu du latin populaire *oblitare*, qui est une réfection sur le participe passé *oblitus*, du verbe classique *oblivisci*, "ne plus penser à quelque chose, perdre de vue"[4].

Au-delà de l'étymologie, je remarque que ces deux substantifs dérivent de verbes avec un sens actif, prélude en ce qui nous concerne à une intrigue prometteuse d'effets théâtraux et de rebondissements de l'action, la promesse - comme chacun sait - pouvant être ou ne pas être tenue, et l'oubli pouvant être le fruit plus ou moins laborieux de calculs et d'un acte volontaire.

2. La promesse amoureuse dans les deux *comedias*

Dans la pièce de Lope de Vega, *Le chien du jardinier*, Théodore apparaît *in medias res* et tout de suite en pleine action nocturne, fuyant avec son valet Tristan[5]. Nous ne tarderons pas à comprendre que le secrétaire de la belle et inaccessible comtesse Diane de Belflor - dont le prénom de Diane rappelle la lunaire, froide et misandre déesse mythologique - a failli être surpris dans la chambre de celle-ci, alors qu'il allait rendre visite à Marcelle, la femme qu'il aime et semble vouloir épouser, la camérière de la comtesse. Apparemment, les amours du fougueux Théodore - selon le sentiment de Marcelle qui n'est peut-être pas faux du moins jusqu'à ce que la belle comtesse vienne compliquer le jeu- ont un but fort louable, le mariage :

Marcelle. Je ne m'en plains pas,
parce qu'en ce qui concerne Théodore
ces amours ont pour port
une fin si juste et honnête
telle que le mariage avec moi.
Diane. La finalité du mariage
est un but honnête pour l'amour.[6]

On l'aura compris : la comtesse évoque la morale chrétienne du mariage, dans la perspective post-tridentine, et tout pourrait suivre un cours tranquille et normal si la même comtesse n'allait prendre ombrage d'une telle idylle en son propre palais et tomber

4 *Ibidem*, p. 1392, col. B.

5 Ce personnage de *gracioso* me semble particulièrement intéressant par rapport à la série de figures analogues dans l'abondante production lopesque. Son nom même de "Tristan" m'a paru digne d'être analysé, et pour d'autres caractéristiques encore du personnage, et un point de vue personnel sur son importance dans *Le chien du jardinier*, voir mon étude "Tristan ou les masques du *gracioso* dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega" (p. 40-62), dans l'ouvrage collectif de Bernard Darbord, Christian Andrès et Marie-Claude Chaput, intitulé *Cuento, novela y comedia*, Editions de l'Espace Européen, FIED, La Garenne-Colombe, 1991.

6 Je traduis à partir de l'édition de David Kossoff, *El perro del hortelano / El castigo sin venganza*, Clásicos Castalia, 25, Madrid, 1970. Il s'agit des vers 275-281 de l'Acte I : "[Marcela.] No me pesa, / porque de Teodoro entiendo / que estos versos dirige / a fin tan justo y honesto / como el casarse conmigo. [Diana] Es el fin del casamiento / honesto blanco de amor.", p. 87. Le lecteur désireux de lire en français cette belle *comedia* de Lope disposera de l'excellente traduction de Frédéric Serralta, dans *Théâtre espagnol du Siècle d'Or*, collection Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1994, p. 437-511.

amoureuse par jalousie (sans toutefois céder trop vite à son penchant à cause de l'honneur aristocratique) de son trop galant et spirituel secrétaire... Marcelle ignore le sentiment amoureux naissant chez sa maîtresse et désormais rivale, ce qui l'amène à déclarer avec une "naïve" satisfaction à son fiancé Théodore :

> Elle est au courant de tout, en effet,
> car si Diane est la lune,
> toujours à qui aime importune,
> elle est sortie et a vu notre secret.
> Mais ce sera, je te le promets,
> pour notre plus grand bien, Théodore;
> puisque de l'honnête bienséance
> dont tu uses pour parler mariage
> je lui fis part, et dis à part
> combien tendrement je t'adore.[7]

Selon toute apparence, à la promesse en mariage faite par Théodore semble s'adjoindre la promesse de faciliter la chose chez la comtesse :

> .....
> et de nous marier très vite
> elle me donna aussi sa parole,
> dès qu'elle comprit par ma bouche
> que ton amour était si honnête.[8]

Par contre, Théodore que l'on aurait pu croire très amoureux de Marcelle semble étrangement et paradoxalement surpris par une telle attitude chez la comtesse, dépité même, et en aparté se traite de sot puisqu'il avait cru comprendre que la comtesse éprouvait de l'amour pour lui... Il formulera alors une sorte de maxime: "car jamais si céleste autour / ne s'abaisse devant si humble proie"[9]. Cependant, au rythme des hésitations de Diane, Théodore tantôt espérera être aimé de sa maîtresse, tantôt désespérera de l'être, s'il admet - au début du processus - qu'il n'est pas juste d'abandonner Marcelle : "Mais laisser Marcelle est un cas injuste; / car il n'est pas raisonnable que les femmes attendent / de notre dette d'honneur une si grande déconvenue"[10].

Quant à don Juan dans *L'Abuseur de Séville*, il utilisera la promesse en mariage à des fins tactiques de séduction. La promesse en mariage lui permet d'abuser les trop naïves jeunes femmes plébéïennes, comme Thisbé, la pêcheuse, ou Arminte, la paysanne, tandis que les jeunes femmes aristocratiques seront la victime d'une identité usurpée (donne Anne d'Ulloa, la duchesse Isabelle). Ainsi, avec Thisbé, la promesse en mariage au préalable

---

7 Dans l'édition de David Kossoff : "Todo lo sabe en efeto; / que si es Diana la luna, / siempre a quien ama importuna, / salió y vio nuestro secreto. / Pero será, te prometo, / para mayor bien, Teodoro; / que del honesto decoro / con que tratas de casarte / le di parte, y dije aparte / cuán tiernamente te adoro", I, v. 911-920, p. 113.

8 *Ibidem*, "... / y de casarnos muy presto / palabra también me dio, / luego que de mi entendió / que era tu amor tan honesto", I, v. 927-930, p. 113.

9 *Ibidem*, "que nunca tan alto azor / se humilla a tan baja presa", I, v. 949-950, p. 114.

10 *Ibidem*, "Mas dejar a Marcela es caso injusto; / que las mujeres no es razón que esperen / de nuestra obligación tanto disgusto", I, v. 1181-1183, p. 124.

formulée semble rassurer la jeune et ambitieuse pêcheuse et la convaincre de lui en laisser goûter les prémices comme "époux" dans sa cabane :

Don Juan. Si je vis en toi, ma bien aimée,
à n'importe quoi je m'engage.
Même si je savais perdre
pour ton service ma vie,
je la donnerais pour bien perdue,
et je te promets d'être
ton époux.

Thisbé. Je ne suis pas ton égale.

Don Juan. Amour est Roi
qui rend égale de sa juste loi
la soie à la bure.

Thisbé. Je veux bien te croire,
mais vous, les hommes, vous êtes traîtres.

Don Juan. Est-il possible, mon bien, que tu te méprennes
sur mon amoureuse conduite?
Aujourd'hui, dans tes cheveux,
tu as pris mon âme.

Thisbé. Désormais je me rends à toi
si tu me donnes ta parole et ta main
comme époux.

Don Juan. Je jure, beaux yeux
qui me tuez d'un seul regard,
d'être votre époux.

Thisbé. Prends garde,
mon bien, qu'il y a Dieu et qu'il y a mort.

Don Juan. *Lointaine est votre échéance!*
Beaux yeux, tant que je vivrai,
je serai votre esclave;
voici ma main, voici ma foi.[11]

11 Dans l'édition d'A. R. López-Vázquez : "Don Juan : Si vivo, mi bien, en ti / a cualquier cosa me obligo. / Aunque yo sepa perder / en tu servicio la vida, / la diera por bien perdida, / y te prometo de ser / tu esposo. - Tisbea : Soy desigual / a tu ser. - Don Juan : Amor es Rey / que iguala con justa ley / la seda con el sayal. - Tisbea : Casi te quiero creer, / mas sois los hombres traidores. - Don Juan : ¿Posible es, mi bien, que ignores / mi amoroso proceder? / Hoy prendes con tus cabellos / mi alma. - Tisbea : Ya a ti me allano / bajo la palabra y mano / de esposo. - Don Juan : Juro, ojos bellos / que mirando me matáis, / de ser vuestro esposo. - Tisbea : Advierte, / mi bien, que hay Dios y que hay muerte. - Don Juan : ¡*Qué largo me lo fiais!* / Ojos bellos, mientras viva / yo vuestro esclavo seré, / esta es mi mano y mi fe", I, v. 924-948, p. 178-179.

Avec la paysanne Arminte, don Juan se présente comme un noble chevalier sévillan, un parti bien meilleur que le rustre Batrice qu'elle vient d'épouser, et feint de vouloir être son époux malgré la flagrante mésalliance, d'autant plus qu'il prétend mensongèrement que son futur époux a déjà renoncé au mariage en sa faveur, et que le père d'Arminte y consent... Arminte hésite tout de même à le croire, et lui objecte qu'elle est déjà mariée avec Batrice, et que le sacrement ne peut se rompre même si Batrice change d'avis : objection que réfute d'un revers de main l'habile don Juan, en considérant que si le mariage n'a pas été consommé - comme c'est le cas - il peut fort bien être annulé, ce qu'admet sans trop de peine Arminte... Don Juan presse donc Arminte d'être sa femme dès la première nuit, et, bien entendu, de lui accorder sans trop tarder ses faveurs :

Don Juan. Donne-moi donc ta main,
et confirme avec elle
notre amour.

Arminte. Tu ne me trompes pas?

Don Juan. Mienne serait la tromperie.

Arminte. Hé bien, jure que tu tiendras
la parole donnée.

Don Juan. Je jure, sur cette main, madame,
enfer de neige froide,
de tenir la parole donnée.

Arminte. Jure devant Dieu qu'il te maudisse
si tu ne la tiens pas.

Don Juan. Si d'aventure
je venais à manquer à ma parole
et à ma foi, je demande à Dieu
de faire en sorte que par traîtrise
un homme me donne la mort.[12]

Et Arminte, rassurée par un tel serment, accepte don Juan pour époux et se donnera à lui ("Je suis à toi")...

3. L'oubli et ses variations érotico-psychologiques

L'oubli - à la fois d'une promesse en mariage, d'une parole donnée par conséquent, ainsi que d'une personne aimée - est le revers de la promesse, un "remède" pour guérir d'un amour, dans le cas de Théodore (*Le chien du jardinier*), une tactique de séducteur pour

12 *Ibidem*, "Don Juan : Ahora bien, dame esa mano, / y esta voluntad confirma / con ella. - Arminta : ¿Que no me engañas? - Don Juan : Mío el engaño sería. - Arminta : Pues jura que cumplirás / la palabra prometida. - Don Juan : Juro a esta mano, señora, / infierno de nieve fría, / de cumplirte la palabra. - Arminta : Jura a Dios que te maldiga / si no la cumples. - Don Juan : Si acaso / la palabra y la fe mía / te faltare, ruego a Dios / que a traición y a alevosía / me dé muerte un hombre", III, v. 2106-2120, p. 252-253.

collectionner les expériences érotiques dans le cas de don Juan Tenorio (*L'Abuseur de Séville*).

Dans la pièce de Lope de Vega, la première fois où il est question de l'oubli a lieu par l'intermédiaire du valet bouffon Tristan - le *gracioso* - et de ses conseils pour se déprendre de Marcelle. A ce moment-là de la *comedia*, il ne s'agit pas encore de ne pas respecter sa promesse en mariage pour voler vers de plus hautes sphères (l'ambition du secrétaire est grande, solaire, à l'image de celle d'Icare), mais tout simplement de la crainte d'être identifié par la comtesse courroucée à la suite de l'intrusion dans sa chambre d'un homme. Tristan - véritable médecin de l'amour - conseille à son maître d'oublier Marcelle pour ne plus connaître de semblables peurs :

Théodore. Et il n'y a qu'à oublier?

Tristan. Je veux te donner des leçons
sur la manière d'évacuer l'amour.

Théodore. Tu commences à délirer?

Tristan. Tout peut être vaincu par l'art;
écoute, sur ta vie, la façon
d'emprunter des voies si aisées.
Premièrement, tu dois prendre
la résolution d'oublier,
sans penser que tu doives
éternellement aimer de nouveau.
Car s'il te reste quelque espérance
de retour, il n'y aura pas de remède
pour oublier, étant donné que si espérance
il y a, point de changement possible.
Pourquoi crois-tu qu'un homme
ne puisse oublier spontanément une femme?
C'est que, en pensant y retourner,
il donne du goût à sa vie.[13]

D'autres conseils très pratiques suivront, satiriques, parfois grossiers, pour oublier une femme dont on est amoureux, comme celui-ci d'ordre général, pour vaincre l'imagination:

En pensant aux défauts,
et non aux grâces; car pour oublier
les hommes avisés pensent

13 "Teodoro. ¿Y no hay más sino olvidar? - Tristán. Liciones te quiero dar / de como el amor se pasa. - Teodoro : ¿Ya comienzas desatinos? - Tristán. Con arte se vence todo; / oye, por tu vida, el modo / por tan fáciles caminos. / Primeramente has de hacer / resolución de olvidar, / sin pensar que has de tornar / eternamente a querer. / Que si te queda esperanza / de volver, no habrá remedio / de olvidar, que si está en medio / la esperanza, no hay mudanza. / ¿Por qué piensas que no olvida / luego un hombre a una mujer? / Porque pensando volver, / va entreteniendo la vida", I, v. 376-394, p. 91-92 (éd. de D. Kossoff).

aux défauts, et non aux grâces.[14]

Tristan énumérera alors une série de défauts et de recommandations "thérapeutiques" contre la maladie d'amour sur fond de misogynie traditionnelle, comme par exemple ceux-ci :

Ne l'imagine pas vêtue
avec une si belle proportion
dans la taille, tandis qu'elle est au balcon
juchée sur de hauts escarpins.
Tout en elle est vaine architecture,
parce qu'un sage dit un jour
qu'aux tailleurs elle était redevable
de la moitié de sa beauté.[15]

Théodore ne suivra pas - du moins tout de suite - Tristan sur ce terrain, estimant au contraire que les femmes sont "cristallines", gracieuses, et conclut :

Parmi les charmes de Marcelle,
il n'y a pas de défaut à penser.
Je ne pense pas l'oublier.[16]

Cependant, vers la fin de l'Acte I, lorsque Diane laisse entendre de manière à peine ambiguë à Théodore qu'il ne lui est guère indifférent, le secrétaire se met à trouver des défauts à sa fiancée, la juge "très sotte", et minimise son amour pour elle. A l'Acte II, il fera des commentaires irrités à propos d'un billet amoureux de Marcelle qui commence par ces mots : "A Théodore, mon mari", estimant déplacée l'expression... Marcelle n'est plus qu'un "papillon"[17], elle qui, jusque-là, était plutôt "aigle royal", comme le rappelle Tristan.

---

14 *Ibidem*, "Pensando defetos, / y no gracias; que olvidando / defetos están pensando, / que no gracias, los discretos", I, v. 415- 418. Avec ces conseils pour ne plus aimer, pour oublier une femme, il s'agit là pour moi d'une variante de ce que j'ai appelé ailleurs l'énantiothérapie lopesque (en thérapeutique hippocratique, principe qui consiste à combattre le mal par son contraire). Pour ne plus aimer Marcelle, il suffit de ne plus penser à elle, donc de l'oublier. Pour plus de précisions, et d'autres "remèdes", je renvoie à la lecture du paragraphe concerné dans ma thèse doctorale, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega*, Paris X-Nanterre, 1987, vol. I, p. 189-203.

15 *Ibidem*, "No la imagines vestida / con tan linda proporción / de cintura, en el balcón / de unos chapines subida. / Toda es vana arquitectura, / porque dijo un sabio un día / que a los sastres se debía / la mitad de la hermosura", I, v. 419-426, p. 93. Dans le genre satirique et misogyne, Quevedo sera inégalable : que l'on pense à ses fantastiques *Sueños y discursos*, en particulier au "Mundo por de dentro" dont je traduis quelques lignes pour en donner une idée : "Tout ce que tu vois chez elle [la femme, la belle femme] est boutique et en rien naturel. Tu vois ses cheveux? Hé bien!, ils ont été achetés et ne sont pas d'origine. Ses sourcils sont davantages noircis que noirs; et si elles se faisaient le nez comme elles se font les sourcils, elles n'auraient plus de nez...."

16 *Ibidem*, "En las gracias de Marcela / no hay defetos que pensar. / Yo no la pienso olvidar", I, v. 503-505, p. 95-96.

17 Le papillon symbolise la légèreté et l'inconstance, la frivolité. Théodore s'y réfère pour mépriser Marcelle. Cependant, le papillon (de nuit) dans d'autres pièces et contextes peut être associé à l'amour fatal (voir Christian Andrès, "Quelques figures d'un bestiaire igné dans la *Comedia* de Lope de

Théodore demandera même à Tristan de déchirer le billet de Marcelle, sans chercher à en connaître le contenu, ce qui semble étonner et gêner le valet. Lorsqu'il reverra Marcelle, il lui fait savoir que c'en est fini de leur amour, lui propose de rester amis, sous prétexte de ne pas contrarier la comtesse... Le jeu entre les amants continuera ainsi, de manière pendulaire, Théodore revenant à ses premières amours lorsque Diane le dédaigne, Diane ne supportant pas de le voir dans les bras de Marcelle dans ce cas - illustration du proverbe espagnol qui sert de titre à la *comedia* - tandis que Marcelle feindra alors d'oublier Théodore au profit d'un autre soupirant, Fabien, lorsqu'elle se verra délaissée. Le jeu se poursuivra au gré des hésitations de la belle comtesse, jusqu'à ce qu'un stratagème dû à l'ingénieux Tristan mette fin à cette situation, et tout se terminera par un heureux (et providentiel) mariage...

Quant à la pièce de Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville*, l'oubli y est traité de manière mécanique, rapide. Il s'agit de passer d'une femme à une autre, dès que les ultimes faveurs ont été obtenues. L'oubli dans ce cas est pour ainsi dire automatique, et peu importe la qualité de la femme séduite ou abusée, manante ou aristocrate, don Juan ne faisant aucun ostracisme en la matière. Cela n'est pas bien difficile pour lui, puisqu'il n'aime vraiment aucune femme : seule compte la performance, la réussite dans l'entreprise de séduction ou la tromperie. La pièce commence à Naples par la tromperie de la duchesse Isabelle, don Juan usurpant l'identité du duc Octave. Il en a joui en cette qualité, froidement, et a failli être arrêté. Don Pèdre Tenorio, ambassadeur et oncle de don Juan, le laisse s'échapper, et c'est le duc Octave qui est accusé de jeter le discrédit sur le palais royal... Lorsque celui-ci sera arrêté par don Pèdre, il croira avoir été trahi, "oublié" par Isabelle puisqu'elle a reçu chez elle un autre homme que lui. Des malheurs du duc Octave, nous passons rapidement à l'évocation d'un naufrage. C'est don Juan et son valet Catalinon qui viennent d'échapper à la noyade, et sont aperçus par Thisbé, la belle pêcheuse. Dans ses bras, don Juan retrouvera vite le souffle, et se mettra tout de suite à la courtiser. Thisbé s'informe sur l'identité du noble naufragé, mais don Juan lui cache sa réputation de libertin, tout en se promettant de jouir de la jeune femme le soir même. Nous l'avons vu : le piège fonctionne infailliblement, la promesse en mariage a fait que Thisbé n'a rien refusé à l'homme qu'elle croit vraiment noble, par conséquent soucieux de tenir sa parole. Or, don Juan s'est enfui avec Catalinon dès qu'il a réussi dans son entreprise, avec deux chevaux de son hôtesse... Celle-ci se lamente, et cherchera à réparer son honneur perdu en demandant vengeance au Roi. Ensuite, à l'Acte II, au cours d'une rencontre de don Juan à Séville avec le marquis de la Mota, il va être question d'une belle cousine de ce dernier, Anne d'Ulloa, et les circonstances le favorisant étrangement, don Juan va décider de la tromper, de la même manière qu'à Naples avec Isabelle... C'est à cette occasion que don Juan tuera le père d'Anne, le Commandeur dont la statue sera le vengeur final. Enfin, l'on passera très vite à une scène champêtre, des noces paysannes entre Batrice et Arminte, ultime méfait de don Juan. Je ne reviendrai pas sur la tactique favorite de don Juan lorsqu'il s'agit de séduire une femme du peuple : la promesse en mariage. Simplement, je ferai remarquer la réflexion cynique en aparté de don Juan, lorsqu'Arminte le considère naïvement comme son époux et lui dit "Je suis tienne", alors ce dernier s'exclame intérieurement : "Comme tu connais mal / l'Abuseur de Séville!"[18].

Vega", *Eidôlon*, "Aspects du feu", Cahiers du L.A.P.R.I.L., Université de Bordeaux III, octobre 1988 - 35, p. 159-160, en particulier.

18 Ed. de López-Vázquez : "(¡Qué mal conoces / al burlador de Sevilla!), III, v. 2140-2141. Il est évident que don Juan doit ses succès "sentimentaux" répétitifs avant toute chose à la tromperie par

Conclusion

Il est vrai que les enjeux sont bien différents dans ces deux pièces. Dans *Le chien du jardinier,* de Lope de Vega, l'atmosphère est ludique et tout se terminera par un mariage véritablement providentiel entre le secrétaire roturier et la belle comtesse enfin amoureuse (contrairement à son froid côté lunatique, de Diane mythologique, telle que nous la voyons au début de la pièce). La promesse en mariage n'a certes pas été tenue en ce qui concerne Marcelle, qui sera mariée à Fabien, et dont le sort n'importe pas trop, semble-t-il. Et pour cause : pour satisfaire le sentiment amoureux de la belle comtesse, permettre le mariage dans l'optique post-tridentine, le tout dans une ambiance festive, Marcelle doit s'effacer totalement, et trouver un autre parti pour ne pas rester un danger latent pour la maîtresse, ni une tentation pour l'ex-fiancé... Théodore, par ailleurs, se met vite dans sa nouvelle peau de comte, si j'ose dire, qualifiant Marcelle de "domestique" presque avec mépris (il est vrai qu'il s'agit pour lui de rassurer définitivement Diane), paraissant donc tout à fait oublieux de son idylle passée. Pour la plus grande gloire de sa promotion sociale et de sa grande ambition : ne s'était-il pas juré de "mourir dans l'entreprise / ou d'être comte de Belflor"?[19]. Lope de Vega nous propose là une *comedia* palatine où domine la fantaisie, le rêve, et les opinions divergent sur la portée réellement anti-conformiste ou non d'un tel scénario (ambigu). Car, après tout, il y a bien ici mésalliance entre une comtesse et un roturier - ce qui est bien peu réaliste et pourrait passer alors pour scandaleux - mais aussi un mariage qui satisfait tout le monde, ou du moins les moeurs catholiques... Les apparences sont donc sauvées, et la morale est sauve (mais au prix d'une supercherie carnavalesque, puisque nous savons tous que Théodore n'est pas noble, et ne peut être le fils du comte Ludovic, comme l'imagination burlesque de Tristan l'a conçu!).

Quant à *L'Abuseur de Séville*, le contexte est, certes, bien plus grave. La fin de don Juan ne prête guère au rire ni au sourire, se veut édifiante. C'est le châtiment du coupable sacrilège, parjure, assassin et "abuseur"-consommateur de (jolies) femmes toutes catégories sociales confondues... La promesse chez lui semble prendre plus de temps que l'oubli, car dès qu'il a obtenu satisfaction (sexuelle, avec une exception cependant, dans le cas de donne Anne d'Ulloa qui se rend compte de la traîtrise juste à temps), l'oubli est à l'oeuvre, et le professionnel plus "abuseur" que séducteur, tout compte fait, est prêt pour une autre aventure. Ce qui est particulièrement impardonnable chez lui, c'est, à mon avis, sa tendance

---

usurpation d'identité (cas des femmes aristocratiques bernées) et à l'ignorance de sa mauvaise réputation (cas des femmes du peuple trop naïves, et éblouies par l'aura de la noblesse).

19 "O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor" (éd. de David Kossoff, *op. cit.*, II, v. 1416-1417). Le valet Tristan rappellera alors à son maître le fier emblème "Aut Caesar, aut nihil" ("Ou César ou rien") et le risque de n'être rien lorsque l'on ne se contente pas de son sort... Le secrétaire roturier Théodore est un avatar plaisant et baroque du mythe d'Icare en ce qui concerne son ambition et sa soif de promotion sociale qui l'entraînent à s'élever toujours plus haut : mais au rebours du mythe, la cire ne fondra pas et il ne perdra pas ses ailes, puisque tout finira bien pour lui. Il sera comte de Belflor en épousant Diane, la belle comtesse, et en oubliant (très vite) Marcelle. Grâce au stratagème vaudevillesque du *gracioso* Tristan, il est vrai, et à la complicité de tous (public y compris)... Marcelle sera donc la seule victime de tant d'ambition chez Théodore et du violent désir amoureux éveillé chez Diane, en étant mariée avec Fabien qu'elle n'aime pas. Mais qui s'en souciera encore lorsque la pièce se terminera magiquement par un incroyable mariage où l'Amour semble triompher des obstacles sociaux les plus grands?...

à bafouer systématiquement la promesse en mariage, le sacrement catholique du mariage lui étant étranger, ainsi que le respect de sa parole... Les jeunes femmes séduites de la sorte accordent leurs faveurs un peu trop facilement, peut-être, les recommandations du catéchisme issu du Concile de Trente prétendant réglementer la matière y compris entre jeunes époux. Don Juan ne tient aucun compte des avertissements moraux ni de l'intervention surnaturelle de la statue du Commandeur qui l'invite à dîner. Ce héros anti-social ou cet anti-héros plutôt n'accorde aucun crédit à sa parole, et seule compte pour lui sa réputation d'Abuseur de Séville, de jouisseur de femmes aussitôt abandonnées. En quelque sorte, la promesse et l'oubli sont un art de vivre chez ce personnage marginal, qui profite de sa situation sociale et des appuis de sa famille pour ne donner libre cours qu'à ses instincts pervers. Un désir de consommation de sexe effrénée, avec la satisfaction de laisser derrière lui une pauvre victime éplorée, ou crédule encore (comme Arminte, la jeune mariée). Il doit payer pour tout cela, et surtout pour n'avoir aucun remords : un tel homme n'a rien à voir avec le pardon chrétien pour les fautes commises et l'expiation sincère, la rémission des péchés. Pour tant de marginalité anarchique, criminelle et libidineuse, il doit disparaître dans les flammes de l'Enfer, et la statue du Commandeur est instrument de vengeance divine. Car le Commandeur a bonne mémoire, et le Ciel - apparemment - n'oublie pas le pécheur invétéré...

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

LA PROMESSE ET L'OUBLI DANS *LA LOCANDIERA* (1753) DE GOLDONI LA MAIN DE MIRANDOLINE

Qui ne connaît la plus jouée des pièces de Goldoni, *La Locandiera*? Elle appartient au répertoire mondial depuis[1] 1753 et son personnage principal, Mirandoline, continue à fasciner par sa modernité, car cette aubergiste vieille de deux siècles tient un discours sur la séduction, sur la femme et sur la liberté individuelle qui n'a pas pris une ride. Est-ce parce que Goldoni met en scène l'éternel féminin à travers ce personnage de femme exceptionnelle, ou parce qu'il atteint la parfaite maîtrise de la comédie de caractère qu'il a voulu imposer pour qu'elle succède à la *Commedia dell'Arte*? Ces deux ingrédients créèrent le succès, et tous les amateurs de théâtre connaissent depuis lors l'intrigue de la pièce.

Dans une auberge se trouvent trois clients, un marquis désargenté, un comte prodigue, un chevalier misogyne. Ils sont reçus par une séduisante hôtesse aidée de son valet Fabrice. Mirandoline est si jolie et si fine que tous les hommes, des nobles aux domestiques, tombent sous son charme. Tous sauf un. Apprenant que le Chevalier ne supporte pas les femmes, Mirandoline est piquée et se met au défi de le séduire. Viennent s'ajouter à la clientèle deux actrices qui se prétendent nobles mais ne dupent personne. Au contraire, Mirandoline joue si bien son rôle qu'elle provoque chez le Chevalier une passion dévastatrice qui finit par l'effrayer elle-même. La *locandiera* épousera alors son serviteur Fabrice pour mettre sa réputation à l'abri, conformément à une promesse faite à son père avant sa mort. De cette promesse d'engagement, Mirandoline a joué tout le long de la pièce pour mener Fabrice par le bout du nez: sans cesse évoquée et sans cesse renvoyée à plus tard, cette promesse semble faite pour être oubliée – au point que sa mise à exécution à la fin du dernier acte crée la stupeur chez le spectateur, pourtant préparé par les nombreuses allusions à cette parole donnée.

L'intrigue est bien connue mais les interprétations varient à l'infini, car elles concernent non seulement le jeu des acteurs mais le sens de la pièce, ambigu au point qu'on peut y trouver le badinage ou le drame. *La Locandiera* est-elle une dénonciation du danger qu'est la femme-sirène, comme le prétend Goldoni dans sa préface, ou une défense à mots couverts de la condition féminine? La pièce met-elle en présence un personnage fort (Mirandoline) et plusieurs personnages faibles (tous les hommes qui l'entourent) ou est-elle la rencontre de deux personnages également denses (Mirandoline et le Chevalier) qui vivent une réelle histoire d'amour tronquée? Est-ce une leçon sur les risques de la séduction pour celui qui en est la cible ou pour celui qui en est la source? Est-ce une mise en garde sur les dangers de l'amour ou sur l'absurdité du refus du désir?

Selon que l'on jouera le dénouement – les fiançailles de Mirandoline et de Fabrice – comme un retour à l'ordre ou comme une fuite répondant à un profond désarroi, le sens de la pièce sera changé. L'accomplissement de la promesse que Mirandoline avait voulu oublier contient bel et bien l'enjeu ambigu d'une pièce subtile qui peut avoir des mises en

1 La pièce a été écrite en décembre 1752 et représentée pour la première fois au théâtre Sant'Angelo de Venise en janvier 1753. C'est aussi en 1753 qu'elle fut publiée pour la première fois, à Florence (édition Paperini, tome 2).

scène contradictoires. Il en résulte une importance particulière pour un personnage secondaire, le valet Fabrice, qui devient à la fin le héros inattendu du dénouement.

Fabrice, personnage mineur, l'inférieur de Mirandoline, attire peu l'attention avant les scènes finales. Il marque moins le spectateur bien sûr que le couple vedette constitué par Mirandoline et le Chevalier, moins aussi que le duo inséparable Comte/Marquis sur qui repose le comique de la pièce. Fabrice n'en a pas moins un caractère, ainsi qu'un rôle primordial – précisément parce qu'il est secondaire: comment Mirandoline, femme d'exception, peut-elle épouser cet homme humble et limité? Le travail théâtral sur ce personnage peut donner la clé du sens qu'on voudra faire émerger parmi tous les sens possibles de la pièce.

C'est donc à Fabrice que nous nous intéresserons ici – non pour trancher sur le sens à donner à *La Locandiera*, mais pour montrer que dans la recherche d'un sens un personnage secondaire peut infléchir la réflexion du metteur en scène. Aussi nous attacherons-nous d'abord à montrer en quoi le personnage contraste dans sa simplicité avec la complexité des protagonistes; nous l'analyserons ensuite dans son statut et sa fonction, avant de nous intéresser à la promesse dont il est l'objet et la mémoire. Peut-être parviendrons-nous à suggérer que Fabrice, autant que les autres personnages de *La Locandiera*, mérite d'échapper à l'oubli.

I. Le personnage secondaire d'une comédie ambiguë

• *Deux personnages principaux complexes*

Fabrice est certes un personnage moins complexe que le chevalier de Ripafratta dont la présence dans l'auberge est à la source de l'action. Le Chevalier est un personnage excessif sans être caricatural. En lui domine la misogynie mais c'est par ailleurs un parfait gentilhomme, courtois, généreux, honnête et sensé. Son horreur des femmes l'amène cependant à des réactions disproportionnées (voir sa brutalité envers Mirandoline à la scène I, 5). On pourrait penser à une vague homosexualité (son dégoût des femmes devient malaise physique en leur présence [I, 15; III, 12, 13]; il renonce à toute descendance pour ne pas avoir à "souffrir une femme" [I, 4]; il entend consacrer sa richesse à "jouir du peu qu'il a avec ses amis" [*ibidem*]) – à moins qu'il ne fuie les femmes par crainte de trop les désirer: il s'agit plus probablement d'une réaction de défense vis-à-vis de tout lien basé sur la séduction qui limiterait sa liberté. Le Chevalier est intelligent, et jusqu'à un certain point conscient de ce qui se produit en lui quand Mirandoline se met à l'attirer. Il n'a pas confiance en lui pour lui résister et opte pour la fuite: il réitère son intention de quitter Florence pour Livourne afin d'échapper à son emprise – ce n'est pas tant des femmes qu'il a peur que de son désir qu'il sent incontrôlable. Excessif dans son intention d'éviter l'amour, il sera tout aussi excessif dans l'amour. Dès le moment où il assume son attirance pour la *locandiera*, son sentiment devient passion sans limites: il devient jaloux, violent, fou. D'autant plus fou que luttent en lui un sentiment irrépressible et le sens de l'honneur, lié à ses affirmations de misogynie: il s'est prétendu "ennemi des femmes" en public (I, 5), et reconnaître son amour serait renoncer à soi-même. Il veut à la fois persuader Mirandoline de son amour sincère et persuader le Comte et le Marquis de son non-amour. Cette scission fait éclater une extrême violence dans ce très beau personnage théâtral: violence à l'égard des hommes (vase brisé de la scène II, 9; volonté de se battre en duel dans les scènes III, 8 et III, 17; agressivité envers Fabrice dans la scène III, 16) et violence à l'égard de la femme aimée qui se refuse et se révèle trompeuse (voir la façon furieuse dont il frappe à la porte fermée dans les scènes III, 14, 15, 16, métaphore transparente d'un désir frustré, et les menaces qu'il profère à l'encontre de Mirandoline). Sa relation avec Mirandoline est certes digne de rendre fou un personnage qui réagissait déjà de façon

névrotique dans son refus de tout contact avec les femmes: cette relation met en échec sa misogynie tout en la justifiant, puisque le Chevalier a trouvé une femme capable d'anéantir son jugement mais une femme à ses yeux hypocrite qui confirme que les femmes doivent être évitées. Le Chevalier s'est renié mais ses déboires donnent raison à celui qu'il était auparavant.

Mirandoline aussi sera obligée de renier un principe: elle dit ne pas vouloir se marier (II, 9) mais épousera Fabrice. Le personnage apparaît cependant (n'est-ce qu'une apparence?) beaucoup plus cohérent que le Chevalier. Mirandoline est une femme exceptionnelle à tous points de vue: belle, riche, indépendante (son père est mort en la laissant propriétaire de l'auberge), intelligente (c'est elle qui tient les comptes, elle décide de tout, est suprêmement habile dans ses rapports avec les autres), vertueuse (elle ne concède aucune faveur aux hommes même quand elle accepte leurs cadeaux), elle se distingue surtout par sa capacité à séduire tout en dominant toujours la situation. Elle aime être désirée mais ne veut pas se marier car elle veut garder intacte cette indépendance qui lui est donnée par sa position sociale, mais qui est aussi indépendance d'esprit. Son rapport aux hommes est essentiellement un rapport de séduction à sens unique: elle n'entend pas être dominée par un homme. La résistance du Chevalier est donc faite pour la stimuler: il n'entre pas dans son jeu de domination et en toute logique elle veut le dominer lui aussi, lui surtout. Elle donne à ce défi une justification de caractère féministe: punir un homme qui ne reconnaît pas les mérites du sexe féminin (II, 9). Qui mieux que Mirandoline pourrait défendre la cause des femmes? Une femme belle, intelligente, indépendante, qui travaille, qui possède une autorité naturelle et une finesse psychologique hors du commun... Les hommes l'adorent probablement parce qu'elle n'a pas besoin d'eux. Dans le jeu qu'elle entreprend vis-à-vis du Chevalier, elle n'entend pas mettre en péril sa liberté: elle ne répond jamais à l'amour qu'elle inspire. Son projet de séduire le Chevalier pour le ridiculiser semble donc cohérent et sa froideur de l'acte III paraît confirmer sa totale maîtrise d'elle-même. Si ce n'est que les choses vont plus loin qu'elle ne le pensait. La fureur du Chevalier l'effraie au point de la conduire à épouser Fabrice, qu'elle qualifiait de "sot". Gagne-t-elle réellement la partie, alors? Plusieurs compositions du personnage laissent entrevoir une réelle séduction réciproque entre Mirandoline et le Chevalier à l'acte II, et une réaction de fuite de la part de Mirandoline dans son mariage avec Fabrice, symétrique de celle du Chevalier. Sa froideur de l'acte III est-elle le signe de son *self-control* ou de sa propre névrose? Le personnage qui fuit la séduction et celui qui séduit tout le monde sont-ils si dissemblables?

• ***Plusieurs lectures possibles***

Selon les points de vue et les directions données au jeu des acteurs, la pièce peut présenter la victoire d'un personnage sur un autre ou la défaite des deux.

Une lecture de premier degré peut montrer un Chevalier présomptueux et ridicule qui veut se distinguer de tous. Sa misogynie apparaît comme une tendance absurde, que ce soit du point de vue des hommes ou des femmes: Mirandoline et les comédiennes ont la même réaction, veulent mettre en échec le mépris du misogyne; les hommes considèrent anormale l'obstination du Chevalier à refuser la fréquentation d'une femme séduisante. Selon cette lecture, le bon sens est donné par les monologues de Mirandoline, qui dénoncent l'offense faite au beau sexe par le Chevalier. Le dédain de Mirandoline apparaît justifié et la fin est plutôt heureuse: elle parvient à vaincre la superbe d'un personnage monstrueux mais plus faible qu'elle, qui s'est lui-même exclu et qui part. Fabrice est l'adjuvant de l'exclusion d'un personnage négatif.

Une lecture opposée est suggérée par la préface de Goldoni qui prétend dénoncer les pièges des femmes séductrices. Les monologues de Mirandoline seraient alors l'indice de

sa duplicité et son féminisme serait à interpréter négativement comme l'audace de la femme perverse. Parmi tous les hommes-marionnettes qui sont, sans réaction, fascinés par la sirène (le Comte, le Marquis, Fabrice, le valet du Chevalier), le Chevalier serait le seul homme sensé, et le message de référence serait alors son discours des premières scènes et de sa dernière et amère réplique. Le dénouement serait alors plutôt pessimiste, puisque le personnage sensé perd, souffre et part, mais la morale serait sauve, puisque le personnage inconstant qu'est la *locandiera* est obligé de se marier et de changer d'attitude. Fabrice est alors l'instrument de la punition de Mirandoline. On sait cependant ce que valent les préfaces, qui ont souvent pour fonction de faire obstacle aux accusations d'immoralité. Il est difficile d'imaginer Goldoni défenseur de la misogynie, et il est plus difficile encore de penser qu'il exclut à la fin un personnage qui a raison: ce n'est pas la logique de ses comédies. Le public est cependant libre de recevoir la pièce dans ce sens, et le metteur en scène qui opterait pour cette interprétation n'aurait aucune violence à faire au texte.

Il est enfin une lecture plus ambiguë de la comédie, où il n'y a pas de vainqueur mais deux personnages qui se ressemblent et perdent tous deux. Le Chevalier ne veut aucun contact avec les femmes et Mirandoline semble lui être opposée car, loin de fuir les hommes, elle n'a de cesse de les séduire. Mais à y regarder de plus près, Mirandoline affirme ne pas vouloir se marier, tout comme le Chevalier quand il déchire une lettre lui présentant un bon parti (I, 11). Le Chevalier défend son indépendance, sa liberté; c'est ce que fait Mirandoline. Il ne veut pas être séduit et fuit les femmes. Elle recherche les hommes, mais pour une séduction à sens unique: elle non plus ne veut pas être séduite. La froideur de l'acte III n'est peut-être pas tant la poursuite de sa stratégie de séduction-punition qu'une protection pour elle-même. Ne s'est-elle pas laissée prendre par le climat qu'elle a elle-même instauré lors du toast porté à l'acte II? Est-elle d'ailleurs toujours hypocrite dans ses affirmations au Chevalier, ou sa suprême habileté n'est-elle pas d'utiliser des affirmations sincères dans un but parfaitement contrôlé? Il est hors de doute que le Chevalier tranche par son humanité et son intelligence sur l'entourage de Mirandoline et que les compliments qu'elle lui adresse sont mérités. Peut-être après tout y souscrit-elle, tout en voulant maîtriser le cours des choses. Est-ce fourberie ou aveu que sa réplique de la scène II, 4?

> Moi aussi je ressens un je ne sais quoi en moi, que je n'avais jamais ressenti, mais je ne veux pas perdre la tête pour les hommes, surtout pas pour un homme qui déteste les femmes.

Si Mirandoline éprouve un sentiment envers le Chevalier, on peut avoir un doute quant au dénouement: lorsqu'à la scène III, 18 elle met tant d'obstination à obtenir de lui qu'il reconnaisse son amour publiquement, est-ce pour le ridiculiser ou parce qu'elle désire réellement cet aveu de la part d'un homme qu'elle aime? Pour obtenir cette déclaration, elle va jusqu'à feindre qu'elle épousera Fabrice, afin de cingler la jalousie du Chevalier; mais elle n'obtient aucune déclaration publique et se trouve obligée d'épouser le serviteur. L'honneur est sauf pour les deux personnages, mais le tragique de la situation est peut-être que, tandis qu'ils s'aiment tous deux, l'un s'en va pour ne pas le reconnaître, et pour ne pas le reconnaître l'autre épouse quelqu'un qu'elle n'aime pas. Le désir de liberté, en niant le désir, se retourne contre les individus; c'est peut-être là ce que dénonce Goldoni. Il ne s'agirait pas de dénoncer l'un ou l'autre sexe, mais le désir de liberté qui finit par emprisonner l'homme comme la femme. Dans ce cas, les monologues doivent être mis en doute et il faut remettre en question la convention selon laquelle c'est la sincérité qui gouverne les apartés, car Mirandoline se ment à elle-même. Quant à Fabrice, il est alors l'instrument d'un piège destiné au Chevalier mais que Mirandoline referme sur elle.

• ***Portrait de Fabrice***

Nous n'oublions pas notre propre promesse, celle d'analyser le personnage de Fabrice, dont les différentes lectures ont montré qu'il pouvait être l'instrument de différents mobiles mais qu'il a dans toutes un rôle irremplaçable.

Fabrice n'est pas, comme le serviteur du Chevalier ou celui du Comte, une simple utilité. Il a une vraie personnalité, faite de réalisme, ce qui correspond à son niveau social, dans laquelle domine par à-coups la jalousie. Comme tous, plus que tous, premier de tous, il est amoureux de Mirandoline, d'une façon bien à lui cependant.

Alors que les autres hommes sont séduits, lui est attaché à elle ("Le voglio bene", [I, 10]) et il est le seul à vouloir l'épouser. Le Marquis et le Comte n'envisagent à aucun moment une mésalliance avec la femme du peuple qu'est Mirandoline (cf. la scène I, 8 avec le Marquis: "Si j'étais un comte ridicule comme lui, je sais bien ce que je ferais. – Que feriez-vous? – Par le diable, je vous épouserais"). Le Chevalier fuit le mariage par principe (I, 11: "Moi, une épouse? Plutôt une fièvre quarte"). Au contraire, Fabrice voudrait se marier, comme il le rappelle à Mirandoline dans la scène I, 10. Le père de Mirandoline l'a recommandé à sa fille avant de mourir, voyant sans doute en Fabrice un honnête garçon connaissant bien le métier:

Fabrice :	Vous rappelez-vous ce que nous a dit votre père avant de mourir?
Mirandoline :	Oui; quand je voudrai me marier, je me souviendrai de ce qu'a dit mon père.

Il y a là un avenir qui semble cautionné par une double promesse: celle que Mirandoline a dû faire à son père et celle qu'elle confirme à Fabrice par ces paroles. Mais cet avenir semble compromis par deux informations que Mirandoline a directement adressées au public. L'une réside dans la scène immédiatement précédente, le célèbre monologue I, 9 où elle dit explicitement: "Me marier, je n'y pense même pas; je n'ai besoin de personne; je vis honnêtement, et j'aime ma liberté" – ce qui fait tomber la condition *sine qua non* de la promesse ("Quand je voudrai me marier, je me souviendrai"). L'autre déclaration réside dans un aparté fait un peu plus haut dans la scène 10: "Pauvre sot! Il a des prétentions. Je veux entretenir ses espoirs, pour qu'il me serve fidèlement" – et cet aveu montre que la promesse, au moment même où elle est formulée, est promise à l'oubli. Son but avoué est l'instrumentalisation de Fabrice – et le verbe "servir" renvoie à la fois à la manipulation psychologique et au statut social du personnage, un serviteur, rien de plus.

L'intérêt du personnage de Fabrice est donc dans son hybridisme: c'est un promis, mais c'est un inférieur – aussi oscille-il entre la jalousie et la soumission[2]. Mirandoline se sert alternativement de ces deux relations pour le mener où elle veut, tour à tour tendue et autoritaire. Fabrice se laisse faire, pas toujours consciemment, car il n'est pas aussi fin qu'elle: il est inférieur à Mirandoline sur tous les plans.

---

2 L'hybridisme de Fabrice est peut-être l'exploitation à l'extrême d'une composante essentielle du personnage traditionnel du valet, que Gérard Luciani définit en ces termes: "Quello che sembra dominare il personaggio del servo, è la sua ambiguità; tra l'ingenuità e l'astuzia, il rispetto e l'insolenza" [Ce qui semble dominer le personnage du serviteur, c'est son ambiguïté; entre l'ingénuité et la ruse, le respect et l'insolence], in *Per una riflessione sul personaggio del servo nella commedia francese del Settecento e nella commedia goldoniana*, in "Studi goldoniani", n° 6, 1982, p. 79-113.

Ce qui distingue le personnage, bien qu'il soit partagé entre deux fonctions théâtrales, c'est son caractère simple et entier. Dans ce tissu de relations ambiguës où tous les personnages mentent ou se mentent, Fabrice est le seul à afficher la couleur. Mirandoline simule, le Chevalier fuit la vérité; le Marquis veut faire briller un lustre qu'il n'a plus; le Comte n'est qu'un bourgeois anobli; les comédiennes se prétendent aristocrates. Seul Fabrice n'est que Fabrice et ne se grime pas: un brave valet, ayant le sens du travail et parlant franchement.

Pour un personnage secondaire, il apparaît souvent dans la pièce. On le voit avant Mirandoline dans l'acte I où il est présent dès la scène 2 et dans cinq scènes différentes. Plus discret dans l'acte II, celui de la séduction, où il n'apparaît que deux fois, il revient en force à l'acte III où on le retrouve dans la moitié des scènes (neuf sur vingt) et où sa fonction de promis prend le dessus sur celle de serviteur. Dans le jeu devenu très tendu entre Mirandoline et le Chevalier, Fabrice a une fonction primordiale au début et à la fin du troisième acte. On le voit servir de bouclier puis de refuge à une Mirandoline qui peut de moins en moins affirmer qu'elle n'a "besoin de personne". Fabrice se rend indispensable: il est, en fin de compte, l'unique personnage qui parvient à ses fins. Bien que ce soit passivement, c'est le seul gagnant de la pièce.

II. Fabrice : plus qu'une utilité. Un personnage utile. Un homme utilisé. Un tempérament utilitariste.

• ***Fabrice "servo amoroso"***

Fabrice part avec un handicap dans la course pour le coeur de Mirandoline. Nous l'avons rappelé, il est son inférieur: ce n'est que le *cameriere* qui prend ses ordres non seulement de sa patronne mais aussi de tous ses rivaux. Ainsi le voit-on toujours déférent, dès la scène I, 2 où il apparaît avec pour première réplique: "Que me commandez-vous, Monseigneur?". Dans cette même scène, il se confond en titres adressés aux deux nobles que sont le Marquis et le Comte ("Illustrissime", "Excellence") tandis que le Marquis n'hésite pas à l'insulter ("Espèce d'âne", "Tu es un impertinent"). Lorsqu'il est en présence de Mirandoline, il l'interpelle par les mots "Eh, patronne" (I, 10) et elle n'hésite pas, quand il est trop indiscret, à le remettre à sa place par un "Occupez-vous de vos affaires". Lorsque les deux actrices arrivent (I, 17), Goldoni insiste sur son rang de subordonné en leur faisant poser la question "Etes-vous le patron, ou le valet?", ce à quoi Fabrice répond "Le valet, aux ordres de Vos Seigneuries Illustrissimes"; les comédiennes demandent alors à voir la patronne. Deux scènes plus loin (I, 19), Fabrice marque avec grande déférence sa disponibilité à servir les actrices: "Et je vous supplie de bien vouloir me commander".

Ces marques d'infériorité récurrentes ne sont pas là pour dénoter la servilité de Fabrice (on voit au contraire qu'il se permet parfois d'ironiser sur les clients) mais pour rappeler son rang et sa dépendance vis-à-vis de Mirandoline. L'expression de son amour et de sa jalousie bute forcément sur la limite qu'impose le respect. Aussi Fabrice ne se permet-il d'en parler qu'à travers la médiation de la promesse faite au père de Mirandoline.

Il en résulte un double renversement. L'un est le bouleversement du rapport homme-femme dans le "couple" que constituent Fabrice et Mirandoline. L'autorité revient à Mirandoline par la force de son rang social sans même parler de son aura particulière. A elle l'initiative, à elle la prérogative d'autoriser ou non le climat d'intimité, non tant comme une femme qui se défend devant les avances d'un homme que comme une patronne qui maintient une distance. Fabrice, que le metteur en scène le veuille malin ou falot, est condamné à la faiblesse. Il est surtout condamné à comprimer son amour en vertu d'impératifs sociaux.

Le second renversement est propre au théâtre de Goldoni. Fabrice est la contre-figure de la *serva amorosa* dont Goldoni a fait un personnage essentiel de plusieurs comédies[3]. Dans une pièce où le maître est une femme, Fabrice incarne le symétrique de la servante qui aime en sourdine mais aussi de la servante qui connaît une ascension sociale par le mariage. En tant que serviteur qui devient maître il rappelle le Ridolfo du *Café*, mais en tant qu'il opère cette ascension par le mariage avec sa patronne il rappelle Pamela. Fabrice passe du statut de *servo amoroso* à celui de *servo padrone*[4].

Cette perspective de progression sociale n'est pas négligeable dans le sentiment qu'éprouve Fabrice pour Mirandoline. On peut en effet parler d'un amour raisonnable. Dans son ambition de conquérir la main de Mirandoline il y a bien un peu d'ambition, ainsi que le précise son monologue qui conclut la scène I, 10:

> Elle me plaît, je l'aime beaucoup, j'arrangerais avec elle mes intérêts pour le restant de ma vie. Ah! Il faudra fermer un oeil, et laisser courir quelque chose. En fin de comptes, les étrangers vont et viennent. Moi je suis toujours là. Le meilleur sera toujours pour moi.

Cet amour interessé n'en est pas moins de l'amour, si l'on en croit la didascalie récurrente qui ponctue les moments où Mirandoline s'adoucit envers Fabrice: il lui répond "Avec tendresse" (par exemple à la scène III, 5). Et sa résignation à "laisser courir quelque chose", qui fait penser à un possible mari complaisant, lutte en lui avec une jalousie toujours vive: "Mais moi je réagis à fleur de peau, certaines choses je ne peux les supporter", dit-il à Mirandoline quand il la voit trop enjoleuse (I, 10). Il ne lui épargne pas ses reproches: "Mirandoline, du jugement; il ne sied pas que vous restiez là" (I, 7); "Vous êtes un peu trop gentille" (I, 10). Il s'emporte à propos du flacon offert par le Chevalier (III, 3) et en vient presque aux mains quand ce dernier manque de respect à sa maîtresse ("Corbaque! Si je ne me retenais pas...", III, 16). Cette jalousie en conflit avec son statut d'inférieur l'amène jusqu'à vouloir un moment rendre son tablier ("Trouvez-vous un autre valet", I, 10) mais elle ne prend pas longtemps le dessus: Fabrice "fermera un oeil" en vertu de son réalisme. Il sait qu'il est dans son intérêt de graviter avec constance autour de Mirandoline, même s'il est destiné à n'être pour toujours que son satellite.

• ***La pierre de touche d'un jeu de contrastes***

Homme d'honneur mais homme réaliste, Fabrice ne crée pas le conflit mais permet des contrastes. Celui qui l'oppose à Mirandoline est flagrant. Il est celui de l'infériorité

---

3 Voir *La Donna di garbo, Pamela, La Gastalda, La Serva amorosa, La Cameriera brillante, La Donna vendicativa, La Donna di governo, Le Massere*, sans oublier les livrets *Il Povero superbo, Il Filosofo di campagna, La buona Figliola, La Diavolessa*. Le thème n'est pas propre à Goldoni puisqu'on le trouve aussi dans des œuvres de Pietro Pariati, Gennaro Antonio Federico, Jacopo Angiolo Nelli. Voir à ce sujet Lucie Comparini, *Entre ville et campagne, l'exception de la Servante Maîtresse:* La Gastalda *et* La Cameriera brillante, in *La Venise de Goldoni*, Actes du congrès d'Aix, Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 203-204.

4 Il est intéressant de remarquer que Mirandoline elle-même a plusieurs caractéristiques propres aux "servantes-maîtresses" que sont par exemple Argentina dans *La Gastalda* et Corallina dans *La Cameriera brillante*. Ainsi cette dernière dit-elle imposer le silence à ses désirs amoureux par réalisme et amour de la liberté: "Sacrifico volentieri tutti gli stimoli dell'appetito al tesoro preziosissimo della cara mia libertà" [Je sacrifie volontiers toutes les stimulations de l'appétit au trésor si précieux de ma chère liberté] (I, 8). Mais par l'effet d'un renversement et d'un transfert, c'est Fabrizio dans *La Locandiera* qui assumera le statut du *servo-padrone*.

face à la supériorité, de l'ingénuité face à la subtilité, de la simplicité face à la complexité. Lui qui est une nature sans recherche, il est dérouté par la psychologie labyrinthique d'une femme dont les désirs, les simulations et les mobiles sont trop forts pour lui.

Mais surtout Fabrice contraste avec le Chevalier aux yeux de Mirandoline – une comparaison qu'on ne penserait même pas à faire si la *locandiera* ne mettait les deux hommes en position de rivalité à la scène 18 de l'acte III, mais qui rétrospectivement prend tout son sens. Le choix qu'elle-même s'impose entre ces deux hommes qui la désirent la place entre l'amour-raison du valet et l'amour fou du Chevalier, entre un homme conquis d'avance et un homme à séduire, entre la sécurité garantie par cet homme travailleur et le défi incertain des sentiments violents, entre le mariage et la passion.

Confronter ces deux hommes, c'est aussi mettre en balance la société – la volonté de s'y insérer par le respect des bienséances et le mariage – et la marginalité, car la misogynie du Chevalier s'accompagne d'une misanthropie qui lui fait fuir les institutions et la norme. Se donner au Chevalier, ce serait faire fi des règles, y compris celle de l'obéissance au père, ce serait l'oubli de la promesse. Épouser Fabrice, c'est peut-être l'oubli de soi.

• ***L'amoureux malmené***

C'est peut-être parce que Fabrice représente toute la bienséance de la société bourgeoise, de l'obéissance au père et du mariage contre la liberté, que Mirandoline le malmène à ce point, se jouant d'une promesse sans cesse rappelée et reprise. Si elle se montre admirable d'habileté pour manipuler le Chevalier, elle n'est pas moins cruelle dans la manipulation de son serviteur.

Ainsi la voit-on dans la scène I, 10, peu après l'avoir qualifié de "pauvre sot" dans un aparté déjà signalé, entretenir habilement ses espérances, bien que ce soit avec une certaine brusquerie:

> Mais qui crois-tu que je sois? Une girouette? Une coquette? Une folle? Je m'étonne de toi. Que ferais-je des étrangers, qui vont et viennent? Si je les traite bien, je le fais dans mon intérêt, pour donner du crédit à mon auberge. Des cadeaux, je n'en ai pas besoin; pour l'amour? Un seul me suffit; et j'ai quelqu'un sous la main; et je sais qui a du mérite, et je sais ce qui me convient. Et quand je voudrai me marier... je me souviendrai de mon père. Et qui m'aura bien servie n'aura pas à se plaindre de moi. J'ai de la gratitude. Je reconnais le mérite... Mais c'est moi qui ne suis pas reconnue pour ce que je suis. Il suffit, Fabrice, comprenez-moi, si vous le pouvez.

Quelle habileté chez Mirandoline pour dissiper la jalousie du promis sans jamais faire de promesse directe... Elle invoque des notions à la portée du valet: l'intérêt, le bon sens, le devoir, la gratitude. Elle laisse entrevoir par le non-dit ce dont Fabrice voudrait être sûr, mais ne se compromet pas explicitement. Pas un mot d'amour dans cette réplique; au contraire de l'autorité ("Il suffit"), même un certain mépris – Fabrice est là pour servir ("qui m'aura bien servie n'aura pas à se plaindre") et il n'est pas sûr qu'il ait les capacités pour la comprendre ("comprenez-moi, si vous le pouvez"). Le mariage sera dans le meilleur des cas un marché de convenances ("je sais ce qui me convient"), une récompense pour services rendus ("J'ai de la gratitude. Je reconnais le mérite"). Sans doute Mirandoline pourrait-elle dire de Fabrice aussi qu'il correspond à "[son] intérêt", pour "donner du crédit à [son] auberge". Mariage bourgeois que ce mariage à demi-mot annoncé, basé sur l'intérêt

commun. Mais cette perspective "convient-elle" réellement à Mirandoline? On peut en douter, en constatant son brusque départ de scène après cette réplique.

Si l'on peut penser que le mobile de l'intérêt bien compris n'est pas fondamentalement étranger à la psychologie de Mirandoline, il apparaît clair en revanche qu'à ce stade de la pièce elle n'entend pas épouser Fabrice. Il n'est que son jouet, au même titre et plus encore que les autres hommes de la pièce. Elle reprendra le même terme dédaigneux à la scène III, 2 pour dire: "Pauvre sot! Il doit me servir malgré lui et il enrage. C'est un jeu d'enfant de faire que les hommes agissent comme je veux".

Dans le domjuanisme renversé qui caractérise Mirandoline, l'homme est instrumentalisé, ce dont Fabrice est l'exemple paradigmatique – à la fois parce qu'elle a un pouvoir direct sur lui et parce qu'il est son promis: comme Dom Juan pour ses conquêtes, elle se sert de la promesse de mariage comme appeau. Féministe en diable, Mirandoline retourne contre l'homme le leurre masculin de la fausse-promesse.

Mais il est une différence de taille. Si dans le XVIIIème siècle italien Mirandoline sert de pendant à Casanova, elle n'a pas pour objectif comme lui ou comme Dom Juan de consommer l'effet de la séduction. Ne dit-elle pas dans la réplique que l'on vient de citer que "pour l'amour, un seul [lui] suffit"? C'est la séduction qui est dans sa nature, non la conquête[5]. La conquête, elle l'élude, comme on le voit à l'acte III, et elle l'élude d'autant plus que ce serait *sa* conquête, la conquête de sa personne, qu'elle voit comme une remise en question de sa liberté.

Aussi Fabrice est-il instrumentalisé également à une autre fin, comme on le voit dans les scènes III, 3, 4, 5 et III, 15 et 18 – précisément comme bouclier face à toute menace de conquête.

L'acte III est celui où Mirandoline, après avoir séduit le Chevalier, devient plus froide pour mieux le mortifier – l'acte de la "cruauté" au sens précieux et au sens propre. Les scènes III, 3, 4, 5 sont celles où elle repasse du linge et refuse d'accepter un cadeau du Chevalier puis de croire à sa déclaration d'amour. Leur dynamique est intéressante. A la scène III, 3, Fabrice exprime sa jalousie et déplore que Mirandoline reçoive des cadeaux. Mirandoline lui apprend qu'elle a refusé celui du Chevalier; alors qu'elle ne l'a fait que pour mieux piquer son amour (cf. monologue débutant la scène), elle fait croire à Fabrice que c'est pour ménager sa sensibilité à lui:

> *Fabrice* : Pourquoi l'avez-vous refusé?
> *Mirandoline* : Pour que... Fabrice... ne dise pas... Allons, n'en parlons plus.

Encore une fois, l'habileté de Mirandoline réside dans les points de suspension, dans ce non-dit qui laisse croire qu'il y a quelque chose à croire. Puis elle coupe court par un ordre: au moment où Fabrice voudrait s'exprimer elle l'envoie chercher un fer à repasser. Elle souligne elle-même dans le monologue qui termine la scène qu'elle instrumentalise ici le Chevalier pour fidéliser Fabrice:

> Elle est bien bonne. Je me fais un mérite auprès de Fabrice d'avoir refusé le flacon en or du Chevalier. Voilà ce qui

5 Ainsi Mario Baratto peut-il écrire: "Si potrebbe scoprire in lei una frigidità da intellettuale, il puntiglio di un don Giovanni in gonnella, più teso alla conquista che interessato al possesso" [On pourrait découvrir en elle une frigidité d'intellectuelle, l'amour-propre d'un Dom Juan en jupon, plus tendu vers la conquête qu'intéressé par la possession], in *Nota sulla Locandiera*, in "Studi goldoniani", n° 5, 1979, p. 119.

> s'appelle vivre, savoir y faire, savoir mettre tout à profit, avec à-propos, avec les formes, avec un peu de désinvolture.

Dans la scène suivante, le Chevalier vient insister pour que son cadeau soit accepté. Mirandoline se rit de son attachement soudain à une femme et au moment où le Chevalier perd son sang-froid, elle appelle Fabrice, pour couper court à la scène: Fabrice doit la protéger contre l'agressivité du Chevalier. En présence de Fabrice, à la scène 5, elle se montre très empressée auprès du valet pour piquer la jalousie du Chevalier – elle instrumentalise alors Fabrice pour séduire un autre homme, tout en fidélisant davantage le valet par sa tendresse affectée qui le renforce dans ses espérances de mariage. Puis elle l'envoie chercher un autre fer dès qu'elle croit bon de rétablir l'intimité avec le Chevalier. Mais dans la scène intime qu'est la scène 6, elle fera mine d'appeler Fabrice au moment le plus troublant.

Les allers-retours de Fabrice, appelé puis renvoyé tour à tour, montrent bien qu'il n'est qu'une marionnette pour Mirandoline et ils rendent manifeste dans l'espace scénique les allers-retours de la promesse de mariage elle-même, qui fonctionne tout le long de la pièce comme un yoyo. Par ailleurs, ces appels au secours lancés à Fabrice aux moments les plus critiques introduisent la fonction protectrice du serviteur qui sera développée dans les scènes 13 à 15. Que Mirandoline se mette à l'abri des avances du Chevalier ou qu'elle se protège contre son propre penchant pour lui (deux lectures différentes de *La Locandiera*), c'est dans les deux cas Fabrice qui est appelé pour y faire obstacle. A la scène 13, lorsque les avances du Chevalier deviennent ardeurs incontrôlées, Mirandoline, effrayée, repensera à cette fonction possible pour son valet:

> Je suis seule, je n'ai personne pour me défendre. Il n'y aurait que ce brave homme de Fabrice, qui pourrait m'être utile en pareil cas. Je vais lui promettre de m'épouser... Mais... promettre, toujours promettre, il va se lasser de me croire... Il vaudrait presque mieux que je l'épouse vraiment.

Voilà que se profile non seulement le souvenir de la promesse, mais aussi sa concrétisation. A la scène 16, Fabrice remplira pleinement son rôle de barrage: il s'adresse directement au Chevalier, lui marque son hostilité, lui reproche une conduite inadmissible et s'échauffe tant (cf. didascalie) qu'il faut l'obliger à sortir pour qu'il ne manque pas d'égards à ce noble client.

La scène III, 18 est la scène-clé de *La Locandiera*, l'ultime mise en présence de Mirandoline et du Chevalier, celle du triomphe et à la fois de l'échec de Mirandoline. Triomphe, puisqu'elle sait désormais que le Chevalier l'aime; échec puisqu'elle ne parvient pas à le lui faire dire publiquement. Dans la recherche de cet aveu, la promesse de mariage faite à Fabrice est sa dernière arme:

> *Mirandoline* : Messieurs, le signe d'amour le plus certain est la jalousie, et il est certain que celui qui n'éprouve pas de jalousie n'aime pas. Si monsieur le Chevalier m'aimait, il ne saurait souffrir que j'appartienne à un autre, mais il le souffrira, et vous verrez...
> *Chevalier* : A qui voulez-vous donc appartenir?
> *Mirandoline* : A celui auquel m'a destinée mon père.
> *Fabrice* : C'est de moi que vous parlez, peut-être?

> *Mirandoline* : Oui, cher Fabrice, c'est à vous qu'en présence de ces chevaliers, je veux donner ma main.

Il est difficile de savoir si Fabrice est ici instrumentalisé pour cingler le désir du Chevalier ou pour s'en protéger. Quelle que soit la lecture de la pièce, on voit que c'est la promesse rendue publique qui doit dénouer le rapport Chevalier/Mirandoline: l'enjeu est le sort de leur passion, le dernier jeton de la partie est Fabrice. Mais le Chevalier ne cède pas et fuit. Mirandoline se retrouve avec sa parole donnée, publiquement donnée; sauvée, ou emprisonnée, elle assume son choix: "Fabrice, viens ici, mon cher, donne-moi ta main" (III, 19).

C'est alors que Fabrice fait mine de se rebeller et que Mirandoline peut craindre un instant de ne pas sauver la face:

> *Fabrice* : Ma main? Tout doux, madame. Vous vous amusez à rendre les gens amoureux de la sorte, et vous croyez que je veux vous épouser?
> *Mirandoline* : Allons, fou que tu es! Ce n'était qu'une blague, une fantaisie, une question d'amour-propre. J'étais jeune fille, je n'avais personne pour me commander. Quand je serai mariée, je sais ce que je ferai.
> *Fabrice* : Que ferez-vous?

Il n'est pas indifférent que cette question ne trouve pas de réponse, puisque le dialogue est interrompu par Goldoni pour une raison futile: le serviteur du Chevalier vient saluer Mirandoline. L'auteur lui évite ainsi de s'exprimer sur sa conduite à venir en tant qu'épouse, laissant tous les doutes permis. On imagine difficilement qu'elle prenne un mari tel que Fabrice pour se laisser "commander". Fabrice, qui n'est pas complètement stupide, ne se laisse pas convaincre d'emblée par la profession de foi de femme rangée que fait Mirandoline (III, 20):

> *Mirandoline* : Jusqu'ici je me suis amusée, et j'ai mal fait, et j'ai pris trop de risques, et je ne veux plus jamais en prendre. Voici mon mari...
> *Fabrice* : Tout doux, madame...
> *Mirandoline* : Quoi, tout doux? Qu'y a-t-il? Quelle difficulté vois-tu? Allons. Donnez-moi cette main.
> *Fabrice* : Je voudrais que nous mettions d'abord au point notre pacte.
> *Mirandoline* : Quel pacte? Le voici, le pacte: ou tu me donnes la main, ou tu t'en vas au diable.
> *Fabrice* : Je vais vous donner la main... mais après...
> *Mirandoline* : Mais après, oui mon cher, je serai toute à toi; ne doute pas de moi, je t'aimerai toujours, tu seras mon âme.
> *Fabrice* : Tenez, chère Mirandoline, je n'en peux plus. (*Il lui donne sa main*).
> *Mirandoline* : (*à part*) Encore une bonne chose de faite.
> *Le Comte* : Mirandoline, vous êtes très forte, vous avez l'habileté d'amener les hommes où vous le voulez.

Ce n'est pas sans mal que Mirandoline amène Fabrice où elle le veut dans les deux dernières scènes. De façon inattendue, après avoir été docile tout le long de la pièce, il "résiste" au moment du dénouement. Oublie-t-il, à son tour, la promesse d'engagement? Certes non; mais il fallait que le personnage qui devient vedette du sacro-saint mariage devant conclure une comédie retrouvât une certaine dignité, pour mériter de passer *in extremis* de personnage secondaire à personnage principal.

Cela montre surtout que le personnage de Fabrice subit une évolution le long de la comédie. A tout moment, il est l'amoureux malmené (grondé, même quand on l'épouse), l'homme instrumentalisé, le personnage-jouet que l'on fait aller et venir, espérer et souffrir, qu'on oublie quand on a mieux à faire et dont on ne se souvient qu'en cas de coup dur. Mais il est loin d'être en marge de l'intrigue. Il apparaît à des moments-clés (juste après le défi que se fixe Mirandoline de séduire le Chevalier [I, 10]; au moment où le Chevalier veut quitter l'auberge [II, 15]; lorsque le Chevalier fait sa déclaration [III, 5]; lorsque la tension est à son comble [III, 14 à 16 et 18 à 20]). A chacun de ces moments, la promesse de mariage est rappelée, comme pour indiquer une alternative ou une issue, bien qu'elle ait pour première fonction un effet comique qui ridiculise Fabrice. Ridicule, Fabrice l'est pourtant de moins en moins[6]. D'abord passif entre les mains de Mirandoline, il devient actif lorsqu'il défend son honneur au cours de l'acte III, jusqu'à revendiquer dans les deux dernières scènes le droit de dire non, de mettre Mirandoline en échec. Le personnage s'humanise et s'affirme, c'est ce qui l'autorise à obtenir la main de Mirandoline sans que le spectateur s'en scandalise[7].

Peut-être celui-ci accepte-t-il cette fin également parce qu'il se dit que Mirandoline a besoin d'un soutien. Et ce, quel que soit le regard que le spectateur porte sur elle. Mirandoline est-elle une perfide simulatrice? Il est temps alors que quelqu'un de réaliste limite ses ravages. Est-elle au contraire une femme sensible mais voulant se dominer, une femme réaliste mais que son désir retenu fait agir inconsidérément à la fin de la pièce? Raison de plus pour qu'un fidèle compagnon l'assiste face à la confusion des sentiments. Si Goldoni sent que le spectateur ne rejettera pas Fabrice, protecteur et consolateur, c'est peut-être qu'il croit en la dimension paternelle de son personnage[8].

• ***Une figure paternelle***

Le rapport au père est évident pour le personnage de Fabrice. C'est le père de Mirandoline qui l'a placé en position de prétendant. C'est le père qui garantit son mérite. Il exerce la profession du père, a été formé par le père à gérer cette auberge. Comme le père, il se soucie de la réputation de Mirandoline. Comme le père, il prodigue des conseils. Comme le père, il a la notion de l'intérêt et du travail. Pensons à son rôle dans le transport

---

6 Cela correspond à une évolution générale du personnage du valet chez Goldoni. Ainsi Gérard Luciani, qui juge pourtant Fabrizio assez "torbido" [trouble] (*art. cit.*, p. 94), affirme-t-il par ailleurs: "Vediamo che il servo acquista una grandezza d'animo poco comune nella tradizione della commedia a braccia" [Nous voyons que le serviteur acquiert une grandeur d'âme peu commune dans la tradition de la *Commedia dell'Arte*], *art. cit.*, p. 92.

7 Dans cette affirmation du personnage, qui acquiert peu à peu une certaine stature, il est à remarquer que Goldoni, qui avait d'abord rédigé le rôle de Fabrice en vénitien, le récrit en italien au moment de la publication de la pièce. L'opération linguistique confirme le crédit que l'auteur accorde à son personnage.

8 Le paternalisme l'emporte en effet dans l'attitude de Fabrice et exclut toute forme de subversion même au moment de sa victoire finale et involontaire. Fabrice n'est pas Figaro, même s'il dispute une femme à un rival noble. Néanmoins, dans l'évolution qui mène du *zanni* de la *Commedia dell'Arte* jusqu'au personnage de Beaumarchais, Fabrice représente sans doute une étape importante.

du fer à repasser – symbole de la brûlure qu'est l'ardeur amoureuse, certes, mais symbole aussi de l'activité rémunératrice, de l'effort, du travail, auquel Mirandoline est associée au début de l'acte III. N'oublions jamais que Mirandoline est une femme qui gagne sa vie. Fabrice le sait, lui. Comme le père, il sait agir, compter, travailler pour elle. Comme le père il la protège et la défend. Comme le père, il lui sert de refuge et elle l'appelle souvent pour qu'il s'interpose. Mais comme le père, il l'indispose par ses conseils, son bon sens, sa droiture et son réalisme. Les allées et venues qu'elle inflige au domestique correspondent au besoin/répulsion que l'enfant a vis-à-vis du père.

A cet égard, il est intéressant de rapprocher Fabrice d'un autre personnage goldonien, celui de Ridolfo, le cafetier du *Café*[9]. Ils exercent des métiers proches, ont le même sens de l'intérêt et de l'honnêteté, se posent tous deux en paravent face au libertinage. Dans *Le Café*, le personnage frivole qu'est Eugenio, dévoyé par le jeu, est au centre d'une scène (I, 8) où il appelle et renvoie tour à tour Ridolfo portant une tasse de café. Il en résulte un effet comique mais surtout un sens symbolique: l'attirance/répulsion du jeune homme face à une figure paternelle (Ridolfo est l'ancien valet du père d'Eugenio, tout comme Fabrice est l'ancien valet du père de Mirandoline). Les scènes du fer à repasser de *La Locandiera* ne sont pas sans rappeler celle de la tasse de café, et il est à remarquer que dans les deux cas les objets transportés sont emblématiques de la source de revenus. Enfin, Ridolfo a pu se mettre à son compte grâce à l'aide financière du père d'Eugenio, de même que Fabrice va devenir patron de la *locanda* d'une façon très proche. Dans les deux cas, on trouve ascension sociale, sens du commerce, valeurs morales, qui font de ces deux figures des représentants de l'esprit bourgeois, bien que les deux personnages soient de stature très différente[10].

Le rapprochement avec Ridolfo permet de mieux envisager plusieurs interprétations du rôle de Fabrice. Si l'on a tendance en première lecture à voir en lui un jeune niais, rien n'empêche de renforcer l'image paternelle que le personnage comporte par le choix d'un acteur plus mûr, peut-être plus vieux que Mirandoline; ou, entre les deux, d'un comédien incarnant un jeune homme primaire mais avisé. Il va de soi que le mariage de Mirandoline avec Fabrice prendra selon ce choix un sens très différent.

C'est la confrontation entre deux options de mise en scène divergentes qui nous a donné l'idée de cet article. La première est celle proposée par Franco Enriquez pour le Teatro Stabile de Turin; Fabrice (Luciano Melani) y est un jeune homme actif, terre à terre mais vif, au physique séduisant et à la jalousie bouillante. La seconde est celle que Jacques Lassalle a donnée plus récemment au Théâtre de l'Odéon avec les acteurs de la Comédie Française; Fabrice (Jean-Paul Roussillon) y est un homme d'âge mûr, laid et bedonnant, mais plein d'humanité et de tendresse, dont la jalousie est surtout l'expression de sa sollicitude envers une Mirandoline qui s'égare. Dans la mise en scène d'Enriquez, Mirandoline (Valeria Moriconi) ne perd à aucun moment son propre contrôle; elle se joue du Chevalier et décide de son sort avec désinvolture et résolution. Le choix de Fabrice pour mettre fin à son badinage est celui d'une jolie fille qui s'est bien amusée et qui "se case" avec le plus beau et le plus dégourdi des garçons de son monde. Dans la mise en scène de Lassalle, le choix de Mirandoline (Catherine Hiegel) est moins clairement un choix. Le fait de braver le Chevalier en le menaçant d'épouser Fabrice semble d'autant plus désespéré et exaspérant que l'instrument de la jalousie est un homme repoussant et vieux, sans aucun brillant et ne garantissant aucun bonheur de femme à Mirandoline. Si elle ne revient pas sur

9 *La Bottega del Caffè* est de 1750 et reprend un intermezzo de 1736. On remarquera la continuité chez Goldoni dans la réélaboration du thème du valet vainqueur.

10 "Il servo si imborghesisce" [Le serviteur s'embourgeoise], écrit Gérard Luciani pour caractériser l'évolution du personnage du valet au cours du XVIIIème siècle (*art. cit.*, p. 101).

sa parole quand le Chevalier s'en va, c'est apparemment pour deux raisons bien peu visibles dans l'autre mise en scène: l'une est le respect du père, bien plus reconnaissable à travers un tel personnage; l'autre est la déception de n'avoir rien obtenu du Chevalier. La Mirandoline de Lassalle est bien plus ambiguë et sans doute son attachement au Chevalier est-il réel. Epouser Fabrice est pour elle un véritable retour au principe de réalité, qu'elle avait, sans jamais le perdre de vue, un instant remis en cause: le Chevalier ne peut rien être pour elle; son seul salut est de s'attacher aux valeurs réalistes du travail et de l'entraide, les seules qui justifient un tel mariage[11]. Elle se rappelle en un mot qu'elle n'est qu'une bourgeoise et réalise un mariage bourgeois. Y a-t-il pour autant sacrifice de sa liberté sur l'autel de la réalité? Ce n'est pas aussi simple.

III. L'oubli de la promesse faite. L'oubli de faire une promesse. Le problème de l'oubli de soi.

* ***Oublier la promesse pour défendre sa liberté***

Si Mirandoline oublie de tenir sa promesse, tout le long de la pièce, c'est explicitement pour sauver sa liberté ("J'aime infiniment ma liberté", répète-t-elle dans les scènes I, 9 et I, 15). Mirandoline fuit le mariage pour rester libre: libre d'agir à sa façon, libre de séduire, libre de ne rendre compte à personne de sa conduite – privilège rare pour une femme de son temps.

C'est bien en quoi elle ressemble au Chevalier, nous l'avons souligné; et c'est cet esprit libre qui lui permet de le séduire: plus encore que par les flatteries qu'elle lui prodigue, le Chevalier est fasciné par l'esprit d'indépendance dont elle fait preuve. Les propos qu'ils échangent ont surtout pour objet la liberté justement:

> *Mirandoline* : Je tiens infiniment à ma liberté.
> *Chevalier* : Oh, oui, la liberté est un grand trésor.
> *Mirandoline* : Et bien des gens le perdent stupidement (...) Oh, quel bonheur que de converser librement! (I, 15)

Se marier serait pour Mirandoline renoncer à cette liberté. Se marier avec Fabrice serait en quelque sorte y renoncer doublement. En effet, il y aurait là un double effacement: celui d'une femme devant son mari mais aussi celui d'une femme devant son père (ou son substitut). Double rapport à l'engagement, donc: l'engagement à venir et l'engagement passé. Se marier avec Fabrice serait baisser deux fois la garde. Sans compter que ce serait la reconnaissance implicite qu'une femme a besoin d'un homme, reconnaissance contraire à l'esprit "féministe" de Mirandoline. Plus encore que le refus d'un époux qu'elle n'aimerait pas, Mirandoline manifeste le refus d'un époux tout court: l'oubli de la promesse se justifie par la défense de la liberté, de sa défense contre toute contrainte extérieure.

11 Les options de mise en scène de Lassalle sont à cet égard très éclairantes: le rôle de Fabrice comme rappel du principe de réalité est souligné par le fait que Mirandoline le rencontre dans les couloirs de l'auberge à chaque fois qu'elle sort de la chambre du Chevalier, ce qui est une libre interprétation du texte et ne correspond à aucune didascalie. Mirandoline à chaque fois change d'expression et s'assombrit.

• ***Tenir sa promesse pour défendre sa liberté***

Si Mirandoline change de stratégie à la fin de la pièce, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'elle se trouve prise à son propre piège (celui qui devait "coincer" le chevalier mais l'oblige finalement à accomplir la promesse rendue publique par provocation). Aussi fort que soit chez Goldoni le motif de la *réputation*, on n'imagine pas Mirandoline agir contre son gré parce que les circonstances l'y obligent. Si elle ne se rebelle pas contre la situation qu'elle a elle-même imprudemment créée, elle que rien ne plie ni ne soumet d'habitude, c'est sans doute qu'elle envisage un avantage pour elle dans ce revirement.

Ce serait contradictoire avec ce que nous venons de développer sur la défense de sa liberté, sauf à considérer qu'un phénomène nouveau a fait évoluer Mirandoline. Ce phénomène pourrait être extérieur: par exemple la violence du Chevalier qui représente une nouvelle menace pour sa liberté; mais le Chevalier s'en va, et elle pourrait alors changer d'avis dès lors que la menace s'éloigne. Et même si la menace demeurait réelle, épouser Fabrice serait tomber de Charybde en Scylla: d'une contrainte "extérieure" à une autre contrainte "extérieure", limitant l'une comme l'autre sa liberté.

Nous en concluons que le phénomène qui transforme Mirandoline est un phénomène intérieur: c'est la rencontre de son propre désir. Mirandoline, à son tour troublée par le Chevalier, n'accepte pas de ressentir en elle-même une limite à sa propre liberté. Aussi l'accomplissement de la promesse se justifie-t-il à nouveau par la défense de la liberté – en mettant à distance son propre désir, Mirandoline défend cette liberté contre toute contrainte intérieure.

• ***Qui oublie la promesse?***

Alors, y a-t-il ou non perte de la liberté pour Mirandoline? Devient-elle une femme comme les autres en acceptant de prendre un mari? Sauvegarde-t-elle au contraire sa marge de manœuvre en prenant pour époux un inférieur qui lui devra tout, un homme moins astucieux qu'elle et prêt à "fermer un œil"? Se met-elle à l'abri des passions en restant par ce choix une femme de tête qui domine tout, même son désir? Est-elle au contraire au seuil d'une infinie renonciation, prête à vivre dans un horizon limité en oubliant ce qu'elle s'est promis à elle-même, mais aussi en s'oubliant elle-même, en oubliant qu'elle est un être de chair, de sentiment, et que, femme d'exception, elle aurait pu être une amoureuse exceptionnelle?

Si *La Locandiera* pose le problème de l'oubli d'une promesse (et de son retour triomphant), la pièce pose bien plus encore le problème de l'oubli de soi. Le Chevalier et Mirandoline se sont-ils oubliés, en contrevenant à leur propre système? Se sont-ils oubliés un instant, pour reprendre le dessus à la fin de façon rationnelle? Ou au contraire leur entêtement déraisonnable les conduit-il à oublier ce qu'ils sont vraiment, des êtres de désir?

Entre désir et liberté, le Chevalier et Mirandoline font des choix contraires. Le Chevalier finit, après bien des résistances, par assumer son désir – mais ne veut pas fléchir sur sa liberté. Mirandoline accepte à la fin l'engagement, mais refuse de se plier à son désir.

Mais a-t-elle un autre choix? Femme seule, ayant des responsabilités, des charges, à commencer par la charge de sa propre subsistance, sa position de femme et d'orpheline lui impose une marge de décision étroite dans la société où elle vit. Le Chevalier s'est-il jamais posé cette question à son égard? Eperdument amoureux d'elle, il ne voit en elle

qu'un objet de désir, mais n'envisage pas son sort à elle. Il n'envisage pas de s'y associer, de l'aider à y faire face[12].

Quel est le sens de l'aveu public que Mirandoline essaie de lui arracher? Veut-elle seulement l'humilier en le conduisant à reconnaître publiquement qu'il aime une femme? Quel sens peut bien avoir la reconnaissance publique qu'on aime une femme en présence de deux témoins (ici, le Marquis et le Comte)? N'est-ce pas de mariage qu'il est question sans le dire? Que fuit le Chevalier avec tellement de fureur depuis le début si ce n'est l'institution qu'est le mariage? Il l'a dit explicitement à l'acte I et à la fin il le prouve: même la femme qu'il aime à la folie, il ne peut envisager de l'épouser.

Ne peut-on penser que Mirandoline lance son coup de dés lors de sa dernière rencontre avec lui, pour vérifier l'improbable hypothèse d'un mariage avec le Chevalier? Il n'est pas absurde de croire qu'elle le souhaiterait au fond d'elle-même: ne lui a-t-elle pas explicitement demandé sa main dans la scène I, XV? "Monsieur le Chevalier, donnez-moi votre main"... Il est vrai que c'était au sens propre, mais on ne peut s'empêcher de rapprocher son geste des deux dernières scènes où c'est à Fabrice qu'elle demande, à tous les sens du terme, sa main: "Fabrice, viens ici, mon cher, donne-moi ta main [...] Voici mon mari [...] Allons. Donnez-moi cette main".

Si Mirandoline a été si cruelle avec le Chevalier dans la scène du repassage, c'est bel et bien qu'elle ne peut pas compter sur lui concrètement ("*Di lei non posso far capitale di niente*" [Littéralement: "Je ne peux rien capitaliser qui vienne de vous", soit: "Je ne peux compter sur vous en rien"): serait-elle moins cruelle si au lieu d'être un soupirant il était un prétendant? On peut rêver à cette possibilité.

Or, en refusant d'avouer son amour en public, le Chevalier élude tout engagement vis-à-vis de Mirandoline. Car un noble n'épouse pas une *locandiera*, et un misogyne n'épouse pas tout court. Ce faisant, il renvoie Mirandoline à sa condition de bourgeoise et la replace devant le principe de réalité. Pour Mirandoline, il n'y a pas d'autre choix – sauf à perdre l'honneur, et avec lui la réputation, la clientèle, la source de la subsistance, tout, sans rien en retour qu'un désir assouvi, le souvenir d'avoir vécu un moment de plénitude –

---

12 Ainsi Mario Baratto écrit-il: "*Orsù, l'ora del divertimento è passata. Voglio badare ai fatti miei* (II, 1). È la battuta che apre l'ultimo atto, con la coscienza che il gioco deve finire, che le faccende vanno sbrigate perché il denaro si acquista col lavoro, e in definitiva conta più del "divertimento" galante. In questa coscienza, è certo il buon senso borghese della protagonista: ma anche, teatralmente, la solitudine effettiva del personaggio. (...) Mirandolina, paradossalmente, è così la sola che non può fingere sino alla conclusione. Tutti infatti possono variamente fingere, in quel luogo di passaggio che è la locanda: ignorarsi, mistificarsi, enfatizzare sentimenti e pregiudizi; ma la sola che finge coscientemente, da attrice, appunto, è Mirandolina, perché è la sola a conoscere il limite (concreto, di classe) della propria finzione (...) un istinto di classe è alla base della sua scelta finale" [*Allons, l'heure du divertissement est passée. Je veux faire ce que j'ai à faire*. C'est la réplique qui ouvre le dernier acte, avec la conscience que le jeu doit finir, que les tâches doivent être accomplies parce que l'argent se gagne par le travail, et qu'en définitive il compte plus que le "divertissement" galant. C'est dans cette conscience que réside bien sûr le bon sens du personnage principal: mais aussi, théâtralement, sa solitude effective. (...) Mirandoline, paradoxalement, est ainsi la seule à ne pas pouvoir feindre jusqu'au dénouement. Tous peuvent en effet feindre à leur façon, dans ce lieu de passage qu'est l'auberge: s'ignorer, se mystifier, emphatiser sentiments et préjugés; mais la seule à feindre consciemment, en actrice précisément, c'est Mirandoline, parce qu'elle est la seule à connaître la limite (concrète, de classe) de sa propre simulation (...) C'est un instinct de classe qui est à la base de son choix final], *art. cit.*, p. 122. Mario Baratto remarquait plus haut dans le même article que la pièce s'ouvre par la réplique "Fra voi, e me vi è qualche differenza" [Entre vous et moi, il y a quelque différence], soulignant ainsi le thème de la distance sociale.

pas d'autre choix que d'oublier le Chevalier, l'amour, soi, puisque le Chevalier a simplement oublié de faire une promesse.

Entre désir et institution, le Chevalier intériorise le désir mais rejette l'institution; Mirandoline accepte l'institution et refoule le désir. Seul Fabrice accomplit son désir *par* l'institution. C'est le triomphe des médiocres, qui, loin de l'*hybris* des êtres d'exception, n'en ont ni les exigences intérieures ni les frustrations.

Perle ABBRUGIATI
Université de Provence

PROMESSE ET OUBLI, UNE INTERROGATION SUR LA MORALE DANS *CLAVIGO* (1774) DE GOETHE

Le drame de Goethe, *Clavigo*, est tout entier centré sur la promesse et l'oubli, ou plutôt sur l'oubli après la promesse, sur la rupture de la promesse. Effectivement, ce terme d'oubli revêt une signification différente, selon qu'il est employé seul ou en relation avec celui de promesse. Employé seul, il est synonyme de négligence, de perte de mémoire, et n'engage pas la responsabilité individuelle, dans la mesure où il ne correspond pas à un acte volontaire. Au contraire, associé à promesse, il prend une autre acception. On peut certes, au sens littéral, « oublier » une promesse, ne plus se souvenir qu'on l'a faite. La plupart du temps, il y a projet concerté d'oublier. On ne veut pas respecter sa promesse. Le terme d'oubli devient alors un euphémisme destiné à camoufler la faute délibérée, l'infidélité à un engagement. Il débouche sur la culpabilité. Ce terme est donc par excellence générateur d'ambiguïté, et il est utilisé pour cette raison, parce qu'il permet tous les louvoiements et les escamotages, parce qu'il crée une zone d'incertitude et de flou où s'abrite la mauvaise conscience.

Clavigo précisément se place sous le signe de l'ambiguïté. Il s'agit d'une pièce de jeunesse de Goethe, composée en 1774, alors qu'il a vingt cinq ans, et déjà derrière lui quelques chefs-d'oeuvre, tels que *Götz de Berlichingen*, *Le Faust primitif* et *Les souffrances du jeune Werther*. Goethe s'y inspire des mémoires de l'écrivain français Beaumarchais. L'action se situe à Madrid, où la soeur de Beaumarchais, Marie, a été élevée par un commerçant, ami et correspondant de son père, en Espagne. Cette jeune fille vient d'être abandonnée par son fiancé, Clavigo, et son frère accourt pour la venger.

Cette question de l'engagement amoureux non tenu est particulièrement sensible à Goethe, lui-même jeune et impétueux *Stürmer und Dränger*, amant fougueux, prêt à vivre des passions intenses, mais non pas à se lier à une femme unique. Lorsqu'il étudiait à Strasbourg, il a ainsi connu un court épisode amoureux avec une fille de pasteur, Frédérique Brion, qu'il a, par la suite, abandonnée, non sans remords, mais pour préserver le libre épanouissement de sa personnalité. Ce thème de la promesse et de l'oubli le touche donc de très près. A ses yeux, le respect de la parole donnée est loin de constituer une évidence, du moins en matière sentimentale, et sa pièce porte les traces de ce conflit intérieur, même si, apparemment, tout condamne Clavigo. A l'arrière-plan se profile une interrogation typiquement goethéenne sur la compatibilité de la morale amoureuse avec la vie, bref, sur un possible accord des lois sociales avec l'épanouissement individuel.

I. Culpabilité du parjure

Au début de la pièce, Goethe semble vouloir mettre les torts du côté de Clavigo et donner du couple qu'il forme avec Marie Beaumarchais une image manichéenne. C'est Clavigo qui est désigné comme fautif. Les causes de son infidélité sont multiples. Il semble qu'il ait oublié Marie, au sens premier du terme:

> Elle est effacée! entièrement effacée de mon coeur! Son infortune seule la rappelle quelquefois à mon souvenir! Ah! que l'homme est inconstant! [1]

Aimer implique d'abord que l'on pense constamment à l'autre. Ne plus penser à l'autre, c'est donc ne plus l'aimer. Clavigo constate cette disparition de l'amour en lui, mais en rejette la responsabilité sur la nature humaine (« l'homme »). Il généralise, pour s'absoudre. Pourtant, il ne peut éliminer tout sentiment de culpabilité.

C'est là qu'intervient l'oubli dans sa seconde acception. Il déclare:

> Non, je ne puis oublier que j'ai abandonné Marie, que je l'ai trompée. Appelle cela comme tu voudras. [2]

En somme, il ne peut oublier qu'il l'a oubliée. Ces affirmations reflètent bien la double perspective dans laquelle on peut situer l'oubli, d'une part en tant que perte de mémoire, phénomène d'érosion des sentiments, et d'autre part en tant que décision de rupture avec l'autre. De même elles reflètent le paradoxe de la situation. Peut-on se sentir coupable de ne plus aimer, alors que les sentiments relèvent de l'affectif, de l'irrationnel et échappent, par définition, au libre arbitre. Seulement ces sentiments débouchent le plus souvent sur des résolutions, qui, elles, proviennent de la volonté. Goethe souligne donc dès le départ l'ambivalence de son héros, ses contradictions internes, sa lâcheté qui l'amène, par une sorte d'hypocrisie, à plaindre Marie d'un malheur qu'il a seul causé, et qu'il n'a pas l'intention de réparer. Il incarne et stigmatise à travers lui les défauts engendrés par la sentimentalité: une complaisance envers soi-même associée à une certaine veulerie. Clavigo n'est pas loin de Werther. Il n'assume pas ses actes et a tendance à pratiquer une auto-analyse stérile.

Cependant, il se situe sur certains points aux antipodes de Werther. Alors que Werther meurt de trop aimer, il meurt de n'aimer pas assez. En fait, il est présenté sous un jour beaucoup plus négatif que Werther. L'abandon de Marie ne résulte pas chez lui uniquement d'un tiédissement de l'amour mais aussi de calculs matériels assez impudents, et il semble même que ce tiédissement, loin de provenir d'une fatalité du caractère humain, découle précisément de ces calculs. Lorsqu'il est arrivé à Madrid, seul et sans appui, il a trouvé accueil et aide dans la maison des soeurs Beaumarchais, qui ont soutenu ses efforts vers la réussite. Maintenant que la réussite est arrivée, qu'il s'est fait un nom comme journaliste, et a conquis la faveur du roi et de la cour, il n'a plus besoin de ses anciennes amies, l'engagement contracté envers Marie le gêne. Il est en effet dépeint comme un parfait opportuniste, animé d'ambitieux projets:

> Mon plan, c'est la cour; et là point de repos. Pour un étranger sans état, sans nom, sans fortune, n'ai-je pas suffisamment réussi? [...] Il faut s'élever, toujours s'élever! mais il en coûte de la peine et de l'intrigue! on a besoin de toute sa tête, et les femmes, les femmes! on gaspille trop de temps avec elles. [3]

---

1 Goethe: *Théâtre complet*. Edition établie par Pierre Grappin avec la collaboration d'Eveline Henkel, Paris, Gallimard, 1988, *Clavigo*, acte I, p. 273.
2 *Ibid.* I, p. 272.
3 *Id.*

Dans cette déclaration se dessine le portrait d'un intrigant, d'un carriériste assoiffé de gloire et d'honneur, prêt à sacrifier toute vie affective à son ascension sociale. Si donc il a « oublié » Marie, ce n'est en aucun cas par inconstance, mais bien par préméditation, parce qu'elle risquait d'entraver son plan de carrière, de mobiliser des énergies, des facultés qu'il fallait consacrer à cet objectif. Il s'agit donc chez lui d'un projet froidement raisonné, d'un choix assez sordide, dicté par l'égoïsme.

Cet opportunisme apparaît encore plus nettement dans la version que la partie adverse, autrement dit Beaumarchais, fournit de cet abandon. Celui-ci fait de sanglants reproches à l'ex-fiancé de sa soeur:

> Vous avez outragé de sang-froid une femme d'honneur parce que vous l'avez crue sans soutien et sans vengeur en pays étranger; ce procédé est celui d'un malhonnête homme et d'un lâche![4]

Beaumarchais dévoile les considérations mesquines qui ont présidé à cet abandon. Il présente Clavigo comme un parfait scélérat, exploitant la faiblesse et l'isolement de sa fiancée pour se jouer d'elle. Ainsi, Goethe dévoile une série de mobiles qui ont motivé la conduite de son héros, du plus banal (l'oubli) au plus abject (le pur calcul d'intérêt). Clavigo a trahi sa fiancée non seulement parce qu'elle ne constituait plus pour lui une alliance enviable, mais aussi parce qu'il ne la craignait pas, qu'il la croyait sans protecteur. Il a donc enfreint le code de l'honneur le plus élémentaire, celui qui commande d'épargner l'être sans défense, de protéger la veuve et l'orphelin. Goethe s'avère un psychologue désabusé qui fouille et met à nu les tréfonds de l'âme humaine. Il se livre à travers son héros à une désacralisation de la sentimentalité, qu'il présente comme une attitude superficielle allant de pair avec le pragmatisme.

Clavigo s'est même livré à un chantage, il a été jusqu'à menacer ses amies de représailles si elles protestaient contre sa trahison. C'est ce dont l'accuse Beaumarchais:

> Mais le misérable [...] ose dire en face à leurs amis qui se rendent chez lui, que les Françaises devaient prendre garde, qu'il les défiait de lui nuire et que si elles se permettaient d'entreprendre quelque chose contre lui, il lui serait facile de les perdre dans un pays étranger où elles étaient sans appui et sans secours.[5]

Clavigo se situe aux antipodes du héros chevaleresque. Avec lui, Goethe décrit, de façon suggestive et comme prise sur le vif, la race des jeunes arrivistes forcenés, sans foi ni loi. En poussant l'amoralisme au point qu'il dégénère en bassesse, Clavigo apparaît comme une caricature du héros du *Sturm und Drang*, comme un *Stürmer* dégénéré et abâtardi, la conséquence poussée à l'extrême et dévoyée de la révolte contre la loi. Goethe prend ainsi peut-être déjà ses distances par rapport à cet idéal, en tout cas, il en fait apparaître les possibles dérives.

Effectivement, il ne cherche en rien à atténuer la portée de ces accusations. On pourrait y discerner une intention dévalorisante et réductrice de la part de Beaumarchais, aveuglé par sa rancune, prêt à accueillir toutes les calomnies. Or, pour empêcher que son

---

4 *Ibid.* II, p. 284.
5 *Ibid.* II, p. 283.

public puisse se livrer à cette interprétation, Goethe ne place aucune justification, aucune dénégation dans la bouche de son héros, mais plutôt des aveux qui vont dans le même sens:

> Si j'eusse prévu qu'elle eût un frère comme vous, elle n'eût pas été à mes yeux une étrangère sans conséquence, j'aurais espéré les plus grands avantages de cette union.[6]

L'unique défense de Clavigo consiste à avouer ses supputations intéressées, sa recherche d'un mariage avantageux. Par ailleurs, il s'abrite, pour excuser son comportement, derrière les influences subies:

> Ah! monsieur, si vous saviez ce que j'ai été persécuté, ce que les conseillers et les circonstances...[7]

Sa stratégie qui consiste à rejeter la faute sur autrui est précisément une stratégie de lâche, de faible. Son caractère n'est pas à la mesure de son ambition ni même de sa réussite. A travers lui, Goethe se livre à une démythification de la cour s'engouant pour de fausses idoles, et à celle d'un idéal de grandeur humaine, en laissant entrevoir que cette grandeur est le plus souvent illusoire et abrite beaucoup de petitesse.

A l'inverse, il fait de Marie une touchante victime, sincèrement éprise de son fiancé et douloureusement affectée dans son être physique et moral par sa défection. Elle correspond au type de la pure jeune fille, douce et modeste, pleine d'abnégation, osant à peine exhaler une plainte:

> Mais qu'importe mon sort? qu'importe que le coeur d'une jeune fille soit déchiré, qu'elle se consume de chagrin, et que sa malheureuse jeunesse s'épuise dans les larmes?[8]

Elle est en quelque sorte prête pour le sacrifice. Goethe la situe aux antipodes de Clavigo. Elle se distingue par son désintéressement, son absence de calculs et d'ambition. Elle s'est entièrement livrée à son amour et en meurt, alors que Clavigo ne rêve que de posséder Cette abnégation s'explique par son caractère, sa hauteur morale, mais aussi par son état physiologique. Malade, consumée par la phtisie, elle manque de pugnacité, de désirs, d'ardeur. Elle manifeste le détachement de celui qui se sent promis à une fin précoce.

Cette répartition des rôles, entre une femme victime et un homme volage qui la fait souffrir, est assez habituelle chez Goethe. On la rencontre déjà dans *Faust*, où Gretchen meurt de l'abandon de son bien-aimé. Elle apparaît également dans *Götz de Berlichingen*. Weislingen, autre Clavigo, trahit à la fois l'amitié de Götz, son ami d'enfance, et l'amour de Marie, sa soeur. Cette similitude de prénoms entre les deux héroïnes n'est d'ailleurs pas un hasard. Goethe associe ce prénom virginal à la pureté et à la vertu féminines, mais, en même temps, à un certain manque de séduction. L'une comme l'autre, les deux jeunes filles ne savent pas conserver leur amant. Elles sont trop parfaites, mais, en même temps, elles souffrent d'un déficit de charme, de rayonnement vital, qui les empêche de captiver leur soupirant. Elles n'appartiennent presque pas à l'ici-bas. Goethe a tendance à opposer la sensualité, le matérialisme masculins à la spiritualité féminine. Cette vision reflète son

6 *Ibid.* II, p. 185.
7 *Ibid.* II, p. 183.
8 *Ibid.* I, p. 275.

propre vécu et son sentiment de culpabilité. Sur Clavigo, il projette dans une certaine mesure sa mauvaise conscience et son besoin d'expiation. C'est pourquoi il en dresse un portrait si négatif. En le condamnant, il condamne son propre comportement et fait amende honorable.

Toutefois, ses sentiments restent marqués par l'ambivalence. Il ne peut se désolidariser totalement d'un personnage auquel il s'identifie plus ou moins. Dans le couple Marie/Clavigo, c'est Clavigo qui l'intéresse et à qui il réserve la place prépondérante dans l'intrigue et dans les dialogues. Alors qu'il se contente de délivrer de Marie une image-cliché un peu fade, il confère au caractère de son héros une profondeur trouble, qui se manifeste dans la dualité. Il n'en reste pas en effet à une image purement négative de calculateur déshumanisé ou de pleutre méprisable. Il lui prête d'étonnants revirements, des mouvements d'âme surprenants qui prouvent qu'il n'est pas complètement perverti, mais qui, par voie de conséquence, projettent un jour nouveau sur le problème de l'engagement non tenu.

II. Incompatibilité de la grandeur et de la morale bourgeoise

Le discours énergique de Beaumarchais, ses reproches cinglants réveillent la conscience endormie de Clavigo, et provoquent en lui un revirement spectaculaire. Il décide de revenir sur sa trahison, d'honorer son engagement, et supplie Beaumarchais de consentir à son mariage avec Marie:

> Que je serais heureux si je recevais de votre main une épouse
> et le pardon de toutes mes fautes.[9]

Certes, la rapidité de ce revirement est un signe supplémentaire d'instabilité de caractère, de manque de solidité. Clavigo apparaît comme une girouette qui tourne au vent. D'autre part, on peut s'interroger sur sa sincérité. Beaumarchais exerce une pression sur le jeune homme. Il lui demande de rédiger un écrit dans lequel il reconnaît sa culpabilité envers Marie, et le menace de faire imprimer et publier cet écrit. Clavigo n'a donc d'autre alternative que de se soumettre ou de se battre en duel avec le frère de Marie, autrement dit de le tuer ou d'être tué par lui. On peut donc attribuer sa volte-face à des considérations stratégiques. Tout l'art de Goethe consiste précisément à ne donner aucune certitude à ce sujet. Cependant, il prépare ce retournement en évoquant les remords de son héros à l'acte I, sa pitié pour Marie. Il semble donc qu'il veuille dépeindre un être faible certes, malléable, mais non dénué de coeur, une conscience tourmentée, tiraillée entre des exigences contradictoires, entre bien et mal.

La preuve en est qu'il place dans la bouche de Sophie, soeur de Marie, un portrait plutôt positif de Clavigo:

> Oui, c'est encore Clavigo; c'est toujours son âme douce,
> aimante et sensible. Toujours violent dans ses passions,
> toujours le même désir de se voir aimer; toujours la même
> souffrance aiguë, lorsqu'on se refuse à l'aimer![10]

Clavigo, repentant, obtient vite son pardon, surtout de la part des dames. Cependant Goethe montre ici que la séduction émanant de lui provient de qualités réelles, d'une douceur et

9 *Ibid.* II, p. 185.
10 *Ibid.* III, p. 291.

d'une émotivité qui le rendent particulièrement apte à comprendre l'âme féminine. En outre, sa faiblesse n'est pas uniquement de la veulerie. Elle est due à une fragilité psychologique, qui éveille en lui un besoin obsessionnel d'être aimé. Certes, une telle tendance ne peut que déboucher sur l'égocentrisme et sur l'inconstance. A vouloir plaire à tous et à toutes, Clavigo ne peut être fidèle à personne.

Goethe nuance donc habilement le portrait psychologique de son héros en juxtaposant des approches différentes, celles de ses ennemis mais aussi celles de ses amis, au point d'en faire une figure attachante, car complexe, tourmentée, pitoyable. Ainsi, il combat l'équation simpliste qui consiste à faire du parjure un scélérat, il la relativise, et, ce faisant, il déplace le problème. Si le parjure est plus à plaindre qu'à blâmer, alors sa culpabilité se trouve atténuée. Rien n'est simple.

Effectivement, c'est bien ce que montre Goethe. Les remords de Clavigo, son désir de réparation auraient dû mettre un point final à la pièce. Face à son ami Carlos, il exprime nettement sa volonté:

> J'ai résolu d'épouser Marie. Mon coeur m'y porte, et c'est mon seul désir.[11]

Bien que Carlos soit résolument hostile à ce mariage, Clavigo s'oppose à lui avec fermeté. Lui, l'indécis chronique, a apparemment surmonté son indécision. Goethe semble vouloir montrer l'édifiante conversion du pécheur. Marie, qui n'a pas cessé d'aimer le traître, consent à pardonner.

Or, au troisième acte, Clavigo est repris de plus belle par ses hésitations, et son deuxième engagement est suivi d'un deuxième reniement. Logiquement, ce redoublement de la trahison entraîne un redoublement et même une potientialisation de la faute. Clavigo devient impardonnable. Il s'enfonce dans la culpabilité. Et c'est bien ainsi que Beaumarchais le juge. Outré par cette deuxième trahison, celui-ci fait devant sa soeur le voeu de la venger:

> Ecoute-moi, Dieu juste! écoutez-moi, saints qui êtes aux cieux! tu seras vengée, si... la seule idée m'en fait frémir!... s'il récidivait; s'il se rendait coupable d'un double et abominable parjure; s'il se faisait un jeu cruel de nos malheurs! Non, cela ne se peut; c'est impossible, impossible! tu seras vengée![12]

Marie ne survivra pas à ce second reniement. La réaction de Beaumarchais est donc normale. Clavigo apparaît comme un pécheur endurci qui retombe dans son crime. Comme Faust, il devient le meurtrier de la femme aimée. Seulement, Goethe termine son drame par la vision d'un Faust sauvé. Qu'en est-il pour Clavigo? N'est-il pas tenté de l'absoudre?

On peut se demander s'il n'a poussé l'ignominie à l'extrême que pour montrer qu'elle résulte d'un enchaînement indépendant de la volonté. N'a-t-il pas voulu lui donner le caractère d'une fatalité? Cette rechute prouve d'une certaine manière que les bonnes résolutions ne servent à rien, que la rupture était programmée, inévitable, que Clavigo ne peut agir autrement. Alors, cette deuxième traîtrise constitue un élément à décharge, qui fait apparaître le non-respect de la promesse comme une nécessité psychologique et

11 *Ibid.* II, p. 290.
12 *Ibid.* IV, p. 309.

sentimentale, abolissant le libre arbitre, annulant les décisions de l'individu rationnel. Elle met en évidence l'hiatus entre le coeur et la raison.

A l'origine de la deuxième dérobade de Clavigo, il y a en effet d'abord un changement dans les sentiments, une impossibilité affective, plus que des calculs, même si ceux-ci ne sont pas absents. C'est ce que fait ressortir cette confession à son ami:

> Quand je l'ai revue, dans la première ivresse, mon coeur volait au devant d'elle. Hélas! celle-ci une fois passée, ce fut de la pitié, une profonde compassion qu'elle m'inspira; mais de l'amour... Ecoute: ce fut comme si dans la chaude abondance de la joie, la main froide de la mort me passait sur la nuque.[13]

Il s'agit là d'une réaction irrationnelle, épidermique de répulsion et d'effroi, celui qu'éprouve un être sain et plein de vie devant une créature souffrante et condamnée. C'est ce côté incontrôlé, immédiat, impulsif des sentiments éprouvés que cette confession est destinée à mettre en valeur. Ainsi, la notion de responsabilité se trouve évacuée. Clavigo n'est pas responsable de ses réflexes, de ses sensations. Marie est devenue autre. Ce n'est plus celle qu'il a aimée, mais une créature proche de la mort. S'unir à elle, c'est s'unir à la mort. pour Clavigo, jeune homme ardent, tourné vers l'avenir, il s'agit d'une perspective inconcevable que son moi profond rejette absolument. Goethe montre donc que la décision de rupture se prend en dehors de l'être conscient, au niveau instinctif. Elle s'accomplit d'elle-même et de façon irréversible lorsque la maladie, la vie séparent les êtres.

Toutefois, il existe des raisons objectives, des raisons de froide politique qui s'ajoutent à ce mouvement irréfléchi de recul, et que Carlos ne se fait pas faute d'énumérer à son disciple. D'abord la cour désapprouvera ce mariage:

> Ne t'imagine pas qu'à la cour on verra ce mariage avec indifférence. [...] tous tes protecteurs ne seront-ils pas irrités de ce que, sans les prévenir, sans leur demander conseil, tu t'es allé sacrifier ainsi, comme un enfant étourdi qui s'en va sur la place échanger son argent contre des noix véreuses?[14]

L'image des « noix véreuses » revêt une trivialité choquante quand on songe qu'elle s'applique à une jeune fille gravement malade. Elle témoigne du cynisme de Carlos, mais aussi de son habileté. Elle possède une dimension réductrice qui vise à rabaisser Marie dans l'imagination de Clavigo, à lui faire perdre toute aura, et à ramener ce mariage au niveau d'une transaction commerciale, d'un troc dans lequel Clavigo ferait figure de dupe. Carlos inverse les données, en faisant de son ami une victime. Il possède donc bien un machiavélisme tout méphistophélique et apparaît comme un produit perverti d'un rationalisme mal compris. Il exerce une influence dépoétisante et desséchante, en évacuant systématiquement la dimension sentimentale.

Mais, son discours est percutant dans son réalisme sordide. Goethe pousse le réalisme jusqu'à ses ultimes conséquences, pour en faire apparaître la perversité. Après avoir évoqué le mécontentement de la cour et, par conséquent, les répercussions néfastes d'un tel mariage sur la carrière de Clavigo, Carlos, en un plaidoyer bien articulé et gradué, mentionne des menaces encore plus directes:

---

13 *Ibid.* IV, p. 302.
14 *Ibid.* IV, p. 300.

> Tu veux prendre une femme malade, qui communiquera la peste à ta postérité, de sorte que tes enfants et tes petits-enfants à un certain âge s'éteindront comme la lampe du pauvre.[15]

Et il va plus loin encore:

> Aller gagner de gaieté de coeur une maladie qui, minant peu à peu tes forces, fera de toi en même temps un objet d'horreur pour les hommes![16]

Ces propos délibérément alarmistes reflètent une intention dissuasive. Cependant, les risques de contagion, dont ils font état, existent. Ainsi se manifeste toute la subtilité de la position du dramaturge. Celui-ci discrédite certes son personnage à travers ce discours grossièrement brutal, mais en même temps, il s'en fait un paravent pour rappeler des données qui sont autant de circonstances atténuantes pour son héros. En tout cas, il suggère l'existence d'un dilemme: pour rester fidèle à un engagement, Clavigo doit-il compromettre non seulement sa propre santé mais celle de ses futurs enfants, a-t-il le droit de faire peser sur sa descendance une aussi lourde hypothèque? Goethe ne campe en Carlos un personnage caricatural que pour échapper à toute identification avec lui et à toute accusation d'amoralisme, mais, parallèlement, il s'en sert pour poser la question essentielle de savoir si l'on peut s'engager pour d'autres, en particulier, pour des enfants innocents à venir. Ainsi, il met implicitement en cause la validité de l'engagement.

Son ambiguïté vis-à-vis de la figure de Carlos est d'autant plus grande qu'il lui prête une idéologie typique du *Sturm und Drang*, en particulier le culte de la grandeur qui se manifeste dans l'audace, le courage. C'est ce dont témoignent ces exhortations adressées à Clavigo:

> Vois d'un autre côté la fortune et la grandeur qui t'attendent. Je ne te les peindrai point, ces espérances qui t'attendent, avec les couleurs éblouissantes d'un poète. [...] Mais ici aussi, Clavigo, il faut être un homme. Voilà ton chemin; franchis-le hardiment sans regarder ni à droite ni à gauche.[17]

Il lui tient un langage énergique, un langage de force et de virilité, comme le souligne l'emploi des impératifs. A ses yeux, les hésitations et les scrupules de Clavigo sont des signes de puérilité. Tout à fait dans la ligne du *Sturm und Drang*, il a tendance à substituer aux notions de bien et de mal celles de grandeur et de petitesse, à l'éthique l'esthétique.

Il incite donc son ami, qu'il estime doté de qualités exceptionnelles et promis à un grand destin, à se mettre au-dessus de la morale commune:

> Si ton coeur n'est pas plus grand que celui des autres hommes, si tu ne te sens pas assez de force pour te mettre tranquillement au-dessus de ces petits malheurs qui tourmenteraient une âme faible, toi-même avec tous tes honneurs, tes cordons et tes

15 *Ibid.* IV, p. 302
16 *Id.*
17 *Ibid.* IV, p. 304.

> croix, avec la couronne même tu ne seras jamais qu'un homme ordinaire.[18]

Ce discours débouche donc sur une glorification de l'amoralisme. Il présente l'aptitude à savoir transgresser les interdits comme un des éléments de la grandeur. Il est éminemment subversif. En une équation iconoclaste, l'amoralisme devient synonyme de supériorité, car il reflète une âme intrépide qui ne se laisse pas intimider par les conventions et les prescriptions de la société. Le discours de Carlos n'est pas seulement méphistophélique, il est faustien. Goethe met en lui sa propre fascination de *Stürmer* pour le génie, le surhomme. Carlos défend l'idée que l'homme d'exception a droit à une morale d'exception:

> Sache (et que le sentiment de cette grande idée s'empare de toi!) que les hommes extraordinaires ne sont réellement extraordinaires que parce que leurs devoirs s'écartent des devoirs du commun des hommes.[19]

Et il donne comme exemple les gouvernants amenés « à sacrifier quelques bagatelles pour le bien de tous ». Il est clair qu'à ses yeux, Marie fait partie de ces « bagatelles », risquant d'étouffer le grand homme en Clavigo. Chez ce dernier, deux sortes de promesses entrent en conflit, celles qu'il a faites à sa fiancée, mais aussi celles qu'il contient en lui-même et qui, si elles se développent, pourront bénéficier à la collectivité. Carlos en arrive à la conclusion spécieuse que son ami se doit à lui-même par altruisme, puisque sa réussite bénéficiera à l'humanité.

A l'inverse, le mariage signifierait pour lui l'enlisement dans la routine et surtout la mort en lui de toutes ces qualités qui le destinent à la gloire. Dans l'optique du *Sturm und Drang*, le mariage, comme la morale, reste l'apanage des petits bourgeois. Carlos en esquisse une peinture ironique:

> Jouis ainsi du bonheur d'une douce obscurité, du bon témoignage d'une conscience scrupuleuse, et de toutes ces félicités qui sont accordées aux hommes capables de faire leur propre bonheur et la joie des leurs.[20]

Esprit négateur par excellence, Carlos bafoue les valeurs d'honnêteté, de dévouement. Il s'attaque même à la notion de bonheur qu'il assimile à une satisfaction béate et niaise au milieu des siens, une satisfaction de philistin, indigne d'un grand homme. Celui-ci ne doit pas chercher à être heureux. Le bonheur fait partie de ces notions petites bourgeoises qui empêchent l'accomplissement de soi. Carlos tient un discours déstabilisant. Il propose une anti-morale. Il fait entendre une voix discordante et séductrice, qui captive d'autant plus Clavigo qu'elle fait écho, chez lui, à une voix intérieure.

Carlos a, en effet, pour fonction de matérialiser le moi profond de Clavigo. Il est à la fois son antithèse et son alter ego, il donne forme et expression à ses tentations, et en même temps, il lui sert d'alibi, car, ainsi, il peut rejeter sur un autre la honte de certains actes. Carlos joue donc un rôle essentiel dans l'économie de la pièce. Il change les perspectives, il propose une alternative à la morale traditionnelle. En prônant une inversion des valeurs, il

18 *Ibid.* IV, p. 303.
19 *Ibid.* IV, p. 304.
20 *Id.*

légitime la double trahison de son ami. Goethe utilise donc un système de contrepoint, de double éclairage, de va et vient entre accusation, par la bouche de Beaumarchais, et défense par celle de Carlos, qui lui permet de relativiser la faute de son héros. Et il faut dire qu'il donne davantage la parole à Carlos qu'à Beaumarchais.

Il prête même à Marie un discours qui justifie Clavigo. Marie n'arrive pas à croire que son fiancé soit de nouveau prêt à l'épouser. Elle mesure toute la distance qui s'est établie entre eux:

> Ô Sophie! qu'il est séduisant! depuis que je ne l'ai vu, il a... je ne sais comment exprimer ma pensée... il a développé toutes ces grandes qualités qui étaient autrefois cachées sous le voile de la modestie! Il est devenu un homme, et se présentant avec ce pur sentiment de lui-même, exempt de tout orgueil et de toute vanité, il doit gagner tous les coeurs. Et cet homme serait à moi! non, ma soeur, je ne fus jamais digne de son amour, et aujourd'hui je le suis bien moins encore.[21]

Goethe se sert de Marie pour légitimer la conduite de Clavigo. A l'inverse de Carlos qu'il déconsidérait, il en fait une grande âme, étrangère aux mesquineries terrestres, dont le jugement précisément n'en acquiert que plus de poids. Marie, avec l'intuition des malades, a conscience du fossé qui la sépare de Clavigo et qui rend cette union inconcevable. Pendant leur séparation, les amants ont évolué en sens contraire. Tandis qu'elle-même déclinait, Clavigo s'est accompli. Il a développé ses dons et son charisme. L'équilibre qui existait entre eux à l'origine s'est rompu. Maintenant, tous les avantages sont du côté de Clavigo, beauté, charme, réussite matérielle. Leur union reposerait sur une totale disparité qui la rendrait choquante.

Il semble donc que Goethe veuille présenter un cas d'école, pour saper la valeur des serments. Il souligne surtout l'instabilité du réel qui rend *de facto* tout serment caduc. Si les situations et les êtres changent, il devient irréaliste de se lier par une promesse, l'oubli est inclus dans le processus vital. Dans une telle optique, s'engager c'est vouloir figer la vie, c'est donc accomplir une démarche sacrilège et contre nature. Si les sentiments échappent au domaine de la volonté, on ne peut promettre d'aimer toujours. Clavigo affirme qu'il était sincère, lorsqu'il prêtait de tels serments:

> Je l'aimais tendrement; elle m'attirait, me tenait, et quand j'étais assis à ses pieds, je lui jurais, je me jurais à moi-même que cela devait durer éternellement.[22]

Il ne mentait pas lorsqu'il tenait ces propos. Il croyait ce qu'il disait, mais l'homme n'a pas la maîtrise de la durée, encore moins de l'éternité. Ainsi son parjure est-il ramené à une méconnaissance de soi et de la vie. Il a eu le tort d'éterniser l'instant.

L'intention de Goethe est évidente, si l'on considère les transformations qu'il a fait subir aux mémoires de Beaumarchais. Ce dernier raconte un fait divers vaudevillesque dans lequel la fiancée abandonnée ne meurt nullement. Quant au fiancé indélicat, il n'est qu'un vulgaire imposteur, un cabotin, désireux d'échapper, par la ruse et des mensonges répétés, à ses engagements. Ainsi, il rompt non pas deux mais trois fois. Finalement,

---

21 *Ibid.* IV, p. 308.
22 *Ibid.* I, p. 272.

démasqué par Beaumarchais, il perd son emploi d'archiviste, mais non point la vie. Goethe a fait d'un sujet de farce un drame. Surtout, il transcende son héros. En lui donnant une fin tragique, en évoquant sa séduction, son charme, son talent mais aussi ses débats de conscience, il le rehausse de plusieurs crans au-dessus de la réalité, il en fait un personnage touchant et intéressant, mais il rend également sa faute intéressante. Il la minimise, ou, du moins, la présente comme un objet de controverse, échappant à toute norme prédéfinie et donc à toute condamnation expéditive.

III. L'engagement et la vie

Beaumarchais n'est pas sans responsabilité. Carlos lui décerne les qualificatifs dévalorisants de « brouillon de Français »[23] et d'« aventurier excité »[24]. Objectivement, son arrivée, même si elle est dictée par des mobiles honorables, a eu un effet perturbateur sur l'existence des autres protagonistes. C'est elle qui déclenche le drame. Il en résulte que le tort de Beaumarchais consiste à avoir voulu modifier le cours de la vie, réparer ce qui était brisé. Or, l'échec de la seconde promesse de Clavigo montre qu'on ne peut revenir en arrière, ni recommencer. Ici affleure le fatalisme de Goethe, adorateur de la vie au point d'en accepter la fugacité. Beaumarchais, en n'admettant pas que des promesses soient rompues, veut substituer l'éternel au provisoire, il contrevient à la grande loi du changement et se montre sacrilège. Clavigo partage d'ailleurs sa culpabilité. Lui aussi a cru possible d'abolir le temps et de ranimer en son coeur des sentiments éteints. En se trompant sur lui-même, il a surtout méconnu l'essence de la vie, qui n'admet pas la répétition du passé, mais exige un constant renouvellement.

Et on peut se demander si Goethe ne souscrit pas au fond à cette conception de l'amour qu'il présente comme typiquement française:

> *MARIE*: [...] Dis-moi, ma soeur, que fait-on en France quand les amants sont infidèles?
> *SOPHIE*: On les maudit.
> *MARIE*: Et?...
> *SOPHIE*: On les laisse courir.[25]

Cette image de la France, pays de la légèreté, se rattache à un cliché répandu en Allemagne. Goethe n'innove pas. Il utilise les stéréotypes et oppose cette superficialité, cette prédilection pour l'accommodement, que l'on dit française, au sérieux espagnol. Mais en évoquant cette possible alternative entre le laisser-faire et la solution tragique, il relativise cette dernière, il montre qu'elle ne présente aucun caractère de nécessité, ce qui débouche sur une mise en cause implicite. Dans cette optique, ce seraient Beaumarchais et sa soeur Marie qui seraient coupables d'attacher trop d'importance à une péripétie fréquente en amour. Goethe banalise ainsi l'infidélité et semble préconiser dans ce domaine le détachement et la désinvolture, seules attitudes adéquates car en harmonie avec les lois de la nature et l'instabilité du réel.

Goethe louvoie donc entre, d'une part, la tentation d'absoudre Clavigo au nom des nécessités vitales, d'un certain idéal de grandeur et, d'autre part, sa pitié pour la femme abandonnée, sa conscience de la gravité d'un tel abandon. C'est pourquoi il souligne le déchirement intérieur de son héros, le drame qu'il vit, ce qui est une autre façon de l'excuser. Clavigo appelle son ami à l'aide:

---

23 *Ibid.* IV, p. 304.
24 *Id.*
25 *Ibid.* I, p. 275.

> Sauve-moi de l'horreur d'un double parjure; sauve-moi d'un immense opprobre; sauve-moi de moi-même. Je meurs...[26]

Carlos est non seulement un maître à penser pour Clavigo, mais aussi l'exécuteur des basses oeuvres, celui qui va se salir les mains pour son ami et endosser les responsabilités. Goethe démythifie donc le futur grand homme, Clavigo, en montrant toute sa faiblesse. Quant à Carlos, il ne le traite guère mieux. Chargé par son ami de le tirer d'embarras, Carlos propose un expédient avilissant. Après avoir envisagé la solution du duel qui correspondrait au code de l'honneur d'alors, il se ravise et décide de faire enlever et enfermer Beaumarchais, en attendant de porter plainte contre lui, proposition qui inquiète Clavigo:

> Je ne voudrais pas qu'il périt dans l'horreur des cachots, parce qu'il défend une juste cause.[27]

Clavigo rend hommage à son adversaire, mais, malgré ses scrupules, il accepte la solution de Carlos. Ainsi se profile la question de savoir si Clavigo et Carlos sont à la hauteur de la morale d'exception à laquelle ils se réfèrent. Leur idéal de grandeur se traduit dans les faits par de la basse crapulerie.

Si Goethe est critique à l'égard des tenants de la morale, il ne l'est donc pas moins à l'égard de ceux qui l'enfreignent. Il mesure les risques de dérive, les incohérences de l'idéologie du *Sturm und Drang*, le caractère utopique de l'exaltation du génie, lorsqu'elle entre en confrontation avec la réalité humaine. Ses prises de position contradictoires ne sont peut-être pas autre chose qu'un sens des nuances très poussé.

Toutefois, il réhabilite Clavigo à l'acte V, en lui réservant une fin édifiante en forme de rachat. Mais il n'est pas sûr que cette réhabilitation aille de pair avec une réhabilitation de la morale. La rupture de la seconde promesse coûte en effet la vie non seulement à Marie, mais à son fiancé, ce qui restaure une parité entre eux. Par un concours de coïncidences hautement improbable, Clavigo, qui, sur les conseils de Carlos, doit aller se cacher dans un endroit écarté pour déjouer d'éventuelles poursuites de son adversaire, passe à la nuit tombée par la rue où habitait Marie, juste au moment où l'on va l'enterrer. Goethe, dans la lignée de Shakespeare, crée une atmosphère pesante et pathétique. L'obscurité n'est percée que par les lueurs de flambeaux tenus par les croque-morts. Une musique funèbre retentit. Ce climat macabre, cette découverte du décès de l'ancienne bien-aimée, viennent réveiller chez Clavigo un remords mal assoupi:

> Et c'est moi! c'est moi qui remplis cette maison de deuil et de gémissements; qui fais retentir les chants de mort dans ces lieux témoins de mon bonheur! Marie! Marie! je veux te suivre.[28]

Héros impulsif et impressionnable, Clavigo accomplit une ultime volte-face. Goethe évoque ici un grand moment d'émotion, suggéré par le style pathétique et sentimental qu'il prête à son héros, avec l'antithèse entre la mort et le bonheur, les répétitions, les exclamations. Au fil de la pièce, Clavigo se mue de plus en plus en héros werthérien. Il se

26 *Ibid.* IV, p. 303.
27 *Ibid.* IV, p. 306.
28 *Ibid.* V, p. 314.

livre à une auto-accusation et à une auto-flagellation qui aboutit à la résolution de mourir. Il choisit donc la mort par incapacité à mettre sa vie en accord avec ses principes moraux, par désir expiatoire également.

Au lieu de passer son chemin, il reste devant le cercueil de Marie, bravant le courroux de Beaumarchais, qui, en l'apercevant, dégaine son épée et le tue. Clavigo s'effondre, en disant:

> Je te remercie, mon frère, tu nous unis. [29]

Par un renversement de perspective, c'est maintenant Beaumarchais qui a le mauvais rôle, celui du bourreau. Clavigo a une fin exemplaire, destinée à faire oublier et à réparer ses fautes passées. Dans la mort, il assume son engagement envers Marie. Cette promesse deux fois rompue, il la respecte finalement et pour l'éternité.

En outre, il exprime ses regrets à la famille Beaumarchais:

> Sophie, pardonne-moi. - mon frère! - mes amis, pardonnez-moi! [30]

Il recommande même à la protection de Carlos son meurtrier qu'il n'appelle plus que son frère, pour souligner qu'il s'estime moralement l'époux de Marie et donc membre de la famille. Cette mort satisfait aux exigences de la morale, elle va même au-delà et revêt une tournure héroïque qui confère à Clavigo cette grandeur dont il rêvait. Toutes les qualités d'abnégation, de fermeté et de générosité, qui lui avaient fait défaut jusque là, il les acquiert au moment de disparaître. Cette aura du grand homme, Goethe la lui octroie maintenant. Il dépeint une mort sublime dans la plus pure tradition d'une littérature sentimentale et édifiante.

Mais précisément n'appuie-t-il pas trop sur le poncif? N'exagère-t-il pas la perfection pour la rendre factice? Il donne à cette issue un aspect tellement attendu qu'elle apparaît comme une convention de théâtre, suggérant ainsi qu'un tel dénouement n'a rien à voir avec la vie et doit être pris pour ce qu'il est, une pure fiction. En outre, il donne à sa pensée fondamentale une illustration concrète. La mort du héros fournit la démonstration littérale de l'incompatibilité de l'engagement définitif avec la vie. Clavigo ne peut s'unir à Marie que s'il meurt. D'une certaine manière, cet épilogue peut faire figure de parodie macabre du mariage.

On peut donc considérer Clavigo comme un constat d'échec de l'engagement amoureux et de la promesse de mariage, et inversement comme une valorisation de l'oubli. Beaumarchais, en rappelant à Clavigo sa promesse, va causer sa mort et celle de sa soeur. Mais il s'agit d'un message implicite. Cette pièce se déroule effectivement à un double niveau. Elle louvoie entre un message apparent et un message réel. Goethe dramaturge s'avance masqué. Il semble se rattacher à une tradition théâtrale moralisatrice. Et sa pièce peut être comprise comme un appel à la fidélité et au respect de la parole donnée, car, si Clavigo avait tenu son engagement, il aurait épargné Marie et pu mener auprès d'elle une existence bourgeoise. Mais Goethe montre précisément qu'une telle existence équivaut pour lui à la mort.

---

29 *Ibid.* V, p. 316.
30 *Id.*

Ce drame échappe donc à toute lecture univoque. Par l'introduction d'une apologie du grand homme et des droits de l'individu, Goethe en subvertit l'enseignement moralisateur. A tout le moins, il laisse entendre que certains préceptes moraux en matière d'amour ne sont pas si simples ni si faciles à appliquer, car ils présentent une incompatibilité avec la vie, ils sont en contradiction directe avec elle. Ils parient sur l'intangibilité et l'immuabilité alors qu'elle est en constant devenir. Visant à conserver, à éterniser ce qui est périssable, ils vont à l'encontre de la mouvance universelle.

Indéniablement, le jeune Goethe se livre là à un plaidoyer *pro domo*. Il aime les femmes et l'amour, mais, conscient de son génie, il refuse les limitations qu'entraînerait pour lui un engagement amoureux durable, débouchant sur une vie conjugale bien réglée. C'est son appréhension du mariage qu'il exprime à travers un cas exemplaire, poussé jusqu'à la caricature, celui de l'union d'une phtisique avec un jeune homme brillant et plein de santé. En accusant l'antithèse entre les deux membres du couple, il incite son public à comprendre Clavigo et à mettre en doute la validité de serments qui nient l'évolution des êtres.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

SERMENTS, PARJURES, TRAHISONS ET CHÂTIMENTS DANS L'OPÉRA ITALIEN DU XIX^{e} SIÈCLE (1831-81)

Les liens forgés par une personne, un pacte, un serment, le respect, l'oubli ou le non-respect (volontaire ou non) de ces promesses ont toujours constitué un ressort puissant de l'action dans les opéras bouffes mais surtout *serie* du répertoire italien du XIX^{e} siècle. Il en va de même, déjà, dans les ouvrages lyriques italiens de Mozart[1] ainsi que dans l'univers du théâtre wagnérien où pactes et serments dessinent une mosaïque dramaturgique d'une stupéfiante complexité. En ce qui concerne l'opéra italien du début du XIX^{e} siècle au début du XX^{e}, on peut classer ces différentes formes de promesses en trois grandes catégories distinctes qui souvent peuvent se recouper ou se superposer. Ce sont:

1) les serments d'amour
2) les serments politiques.
3) les engagements pris dans un but privé qui n'est ni amoureux ni politique: amitié, haine commune, intérêts matériels ou moraux, familiaux, communs.

I Les serments d'amour

Pas un seul opéra italien du XIX^{e} siècle n'échappe à la problématique du serment amoureux respecté ou non tant il est vrai que l'intrigue amoureuse, dans le genre seria comme dans le bouffe, constitue le plus souvent l'essentiel de l'intrigue réelle ou apparente[2]. Dans l'océan d'exemples qui se présente à nous nous ne retiendrons que les cas les plus significatifs ou les plus célèbres.

Disons tout de suite que l'intérêt de ces drames vient la plupart du temps du fait que les serments d'amour y sont le plus souvent trahis, soit de la volonté même d'un personnage, soit parce que tel ou tel héros ou héroïne se voit contraint, à son corps, à son cœur défendant, à cette violation sous la pression d'exigences ou de circonstances extérieures. (Politiques par exemple). Ces trahisons engendrent alors une situation psychologique et dramaturgique complexe, ambiguë, dont le musicien peut et doit tirer parti dans la mesure où, précisément, la musique, incapable d'énoncer clairement une pensée, une volonté, un sentiment, excelle en revanche à suggérer, à évoquer, à produire tout un halo de sensations, d'atmosphères, de climats flous mais prenants, imprécis et complexes, à baigner le spectateur-auditeur de son discours insidieux, expressif mais

1 Citons simplement *Cosi fan tutte* (1790), (livret de Lorenzo da Ponte) véritable apothéose des promesses d'amour trahies où se reflètent avec brio, tendresse, profondeur et légèreté à la fois, tout le pessimisme désabusé, l'élégance enjouée douce-amère et la souriante misogynie de ce siècle finissant.
2 Rappelons que dans ses opéras patriotiques de jeunesse *(Nabucco* par exemple), Verdi présente souvent une situation où un pays subit l'occupation d'un autre peuple, brutalement. Les sentiments patriotiques sont le vrai ressort du drame même si une intrigue amoureuse est en apparence au premier plan (avec ses serments souvent trahis) pour cause de censure impériale.

allusif; la musique, langage de l'indicible, renforce donc à souhait l'ambiguïté des situations et, complétant le discours " clair " des chanteurs et de leur texte, magnifiera au moment voulu les instants d'intensité dramatique maximale que sont les airs, les ensembles, les *concertati* de l'ouvrage: moments d'intensité presque insoutenable parce que les héros y expriment presque toujours des sentiments et des désirs contradictoires, des affects, des interdits, des tabous à abattre en eux-mêmes ou des transgressions coupables mais regrettées. Reniements, trahisons, catastrophes nées de ces trahisons, l'opéra seria du XIX^{e} siècle apparaît donc comme un monde noir, un enfer où les sentiments nobles ne réussissent qu'à grand peine à se frayer un chemin, où la joie, la sérénité l'emportent bien rarement. De plus, le non-respect d'une promesse engendre, tout comme son respect d'ailleurs, une situation nouvelle, souvent catastrophique, à laquelle le héros doit faire face coûte que coûte et qui lui procure inévitablement des souffrances nouvelles. Le châtiment arrive toujours, mais bien tard, frappant inexorablement et indistinctement, nouveau *fatum* issu, non de dieux irritables mais d'une société fondée sur l'injustice et la cruauté, coupables, non coupables ou moins coupables.

Ainsi l'intrigue très sombre du drame lyrique célèbre de Vincenzo Bellini (1801-1835), *la Norma*,[3] créé à la Scala en 1831, repose-t-elle sur deux promesses trahies. Cet opéra, chef-d'œuvre de Bellini, est unanimement considéré comme le modèle, l'archétype de l'opéra belcantiste de cette première moitié du siècle romantique. Wagner lui-même, qui ne goûtait pas particulièrement l'opéra italien, le tenait en haute estime en raison surtout de l'adéquation totale de la musique au drame, ce qui, dans sa bouche, était le plus beau des compliments. Mais en dépit de ce jugement parfaitement exact du maître de Bayreuth, l'auditeur d'aujourd'hui ne peut manquer d'être frappé par un certain décalage entre la noirceur du drame et la noblesse toute élégiaque et suave, toute belcantiste de la musique bellinienne, tragique, déchirante même, mais toujours élégante, racée. Question d'époque et de style: nous sommes désormais accoutumés aux déchaînements verdiens et wagnériens. La subtilité même de la mélodie bellinienne accentue aujourd'hui paradoxalement la cruauté des situations.

Rappelons que l'action se situe dans la Gaule occupée par les Romains[4] ce qui compliquera l'intrigue essentiellement amoureuse d'une donnée politique " sensible " pour tout italien en 1831: l'occupant autrichien est présent sur une bonne partie du sol italien.

Norma, fille du Grand Prêtre Oroveso, elle-même Grande Prêtresse, a trahi son vœu de chasteté par amour pour Pollion, proconsul romain. Amoureuse toujours fidèle, elle a, dans le secret, donné le jour à deux enfants. Norma, en dépit de son nom symbolique, est donc un personnage double: d'une part elle reste tout au long du drame un modèle de fidélité amoureuse, d'autre part elle a trahi, outre son vœu, son peuple, et ne cesse de le trahir. Les guerriers gaulois en effet préparent une révolte pour chasser l'occupant. Norma célèbre le culte druidique, cueille rituellement le gui mais s'efforce de calmer les ardeurs guerrières gauloises et retarde sans cesse le moment de frapper le bouclier sacré, geste par lequel elle doit sonner l'heure venue de la guerre. Ce qu'elle ignore encore au lever du rideau, c'est que Pollion lui est infidèle: il est l'amant d'une jeune druidesse, la meilleure amie de Norma, Adalgisa. Avec franchise, Adalgisa - qui ignore tout de l'amour entre Norma et Pollion - se confie à Norma, lui demandant à être relevée de ses vœux pour ne

3 Opéra seria en deux actes dans sa version originale. Livret de Felice Romani.
4 Ce qui fait de la *Norma* un prototype de l'opéra patriotique " à la Verdi " après le *Guillaume Thell*, opéra français de Rossini créé à Paris en 1827.

plus vivre dans le parjure: Pollion lui propose d'ailleurs de l'emmener à Rome pour y vivre tranquillement leur amour. Ayant appris ainsi de la bouche de son amie le nom du séducteur, dans une scène admirable[5], Norma envisage une vengeance " privée ", atroce, digne de Médée: elle tuera ses propres enfants, qui sont aussi ceux de Pollion donc, pendant leur sommeil. Scène terrifiante durant laquelle toutefois, au contraire de Médée, elle ne peut se résoudre à ce double infanticide[6]. Pollion, informé par elle de cette tentative en frémit d'horreur, révélant toute sa lâcheté. Norma frappe alors le bouclier de guerre; c'est la révolte. Pollion, prisonnier, fait piètre figure; on cherche en vain dans ce proconsul quelques traces d'orgueil romain. Mais son indignité ne va pas jusqu'à dénoncer Norma. Celle-ci alors, dans un mouvement psychologique ambigu - remords d'avoir trahi son peuple? d'avoir galvaudé l'esprit de révolte gaulois dans un but personnel peu avouable ? souvenir de son amour pour Pollion qu'elle veut suivre dans la mort ? soif de vengeance encore ? - avoue publiquement ses fautes, se condamnant et condamnant en même temps Pollion au bûcher. Pollion, craignant pour Adalgisa la colère de Norma - celle-ci en effet laisse éclater sa rage dans une scène célèbre[7]- supplie la Grande Prêtresse d'épargner la jeune fille; quant à lui, il accepte son sort. Dans une scène, véritable miracle musical, qui mêle hauteur, douceur, mépris dans un dosage savant, - mépris pour Pollion, douceur pour Adalgisa et ses enfants, - Norma, confiant ses enfants à Adalgisa se déclare prête à monter au bûcher. Oroveso, effondré, ne peut pas, ne veut pas faire un geste pour sauver sa fille coupable. Dans la dernière scène, le bûcher, dans le rougeoiement des flammes, Pollion déclare " qu'il a connu trop tard cette sublime femme ". Norma, implicitement, pardonne.

Cet ouvrage sans faiblesse musicale ou dramatique, admiré et étudié dans toute l'Europe pendant un demi-siècle, présente donc à chacune de ses scènes principales une force tragique née de serments trahis, qu'ils soient religieux (Norma, Adalgisa), amoureux (Pollion), politiques (Norma trahit son peuple et Pollion se montre bien peu digne de la gloire de Rome). Ces scènes sont pour l'essentiel:

a) la scène des aveux d'Adalgisa à Norma où se révèle la trahison de Pollion. En contrepoint (psychologique mais aussi musical !), de la confession de la jeune fille séduite, navrée, suppliante, honteuse mais amoureuse, Norma, en aparté, reconnaît, revit sous chaque mot de sa compagne, sa propre histoire, l'histoire du début de son amour: " anch'io arsi così ", " moi aussi je brûlai ainsi d'amour " dit-elle, s'avouant à elle-même ce qu'Adalgisa a le courage d'avouer, courage qu'elle-même n'a pas eu, pas même peut-être vis-à-vis d'elle-même si ce n'est aujourd'hui grâce à Adalgisa; aveux de l'amour interdit, merveilleux duo de *soprani* où Bellini excelle, construit sur deux mouvements psychologiques très différents: enthousiasme amoureux mais honteux chez Adalgisa, regrets pour Norma d'avoir cédé jadis - comme aujourd'hui la jeune fille - au séducteur et d'avoir ainsi trahi sa foi. Regrets aussi d'un amour passé qu'elle sent chancelant, puis, à l'aveu du nom de Pollion, d'un amour qu'elle conjugue déjà au passé. (Acte I, scène 3).

b) la scène où Norma tente de poignarder ses enfants (Acte II, scène I): scène plus classique de conflit entre deux devoirs, amour maternel et vengeance.

c) les grandes scènes du final enfin, où Norma exprime en même temps et avec une grande justesse psychologique plusieurs sentiments contradictoires et véhéments: haine,

5 Acte I, scène 3
6 Acte II, scène I
7 Acte II, avant-dernière scène.

mépris, soif de vengeance envers son amant, désir d'expiation envers son peuple, pitié et pardon envers Adalgisa.

Pollion lui-même s'y révèle moins grossier qu'il ne semblait puisqu'il exprime tout à la fois ses remords - il accepte son châtiment -, sa préoccupation pour le sort d'Adalgisa et surtout un amour retrouvé et une admiration nouvelle mais bien tardive pour Norma.

Dans sa grande simplicité, la musique de Bellini, comme le soulignait Wagner, n'usant que rarement d'effets exceptionnels, avec les moyens du seul Bel Canto, commente, exprime et s'adapte parfaitement à toutes ces situations tragiques et complexes. Le célèbre " *spianato cantabile* " cher au Sicilien, l'abondance et la beauté des mélodies, le hiératisme un peu hautain, toujours racé de son inspiration laissent l'auditeur sur une impression de perfection toute " classique " de grandeur tragique, de justesse dramatique. De plus, le rôle de Norma, sur le plan du jeu d'actrice, se prête magnifiquement à l'exploitation gestuelle de ces situations complexes et il n'est pas étonnant que les grandes cantatrices qui l'ont illustré - de sa créatrice Giuditta Pasta à sa rivale Maria Malibran Garcia, des sœurs Grisi à Nellie Melba, de Maria Callas à Joan Sutherland - aient été également de grandes et subtiles tragédiennes.

La Norma, sans aucun doute, par la nouveauté de sa dramaturgie et de son style[8], par son retentissant succès, a exercé une influence certaine sur la production des successeurs de Bellini, en particulier sur Verdi bien que cette influence soit souvent passée sous silence, peut-être parce qu'elle est limitée aux choix des situations dramatiques et au parti qu'en peut tirer un musicien. Autrement dit, ces situations ambiguës nées de serments trahis - que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres ouvrages du Sicilien *(La Sonnambola, La Straniera)* - ces trahisons amoureuses, politiques et/ou privées, nourriront essentiellement la dramaturgie verdienne. Bien fades en revanche paraissent par comparaison les situations tragiques nées d'un serment amoureux respecté fidèlement jusqu'à la mort. Fades parce que trop convenues peut-être: il est frappant de constater que le drame de Roméo et Juliette (que l'on puise dans les chroniques italiennes ou que l'on s'inspire de la célèbre tragédie de Shakespeare) qui de prime abord avait tout pour tenter un compositeur d'opéra et particulièrement un compositeur italien, n'a donné lieu qu'à de faibles productions lyriques: *IMontecchi ed i Capuletti* n'est pas du meilleur Bellini, l'opéra de Gounod sur ce sujet est bien terne[9].

Giuseppe Verdi, prenant acte du fait que sur les scènes lyriques les serments violés sont d'une efficacité plus sûre que les promesses tenues, saura, à partir de sa maturité[10] et jusqu'à la fin de sa longue carrière, construire sa puissante dramaturgie à partir de ces ambiguïtés et de ces trahisons en mêlant encore davantage respect et non-respect des serments, tant d'amitié que d'amour, tant politiques que privés. Mais à la différence de Bellini, ces tensions, ces conflits seront exprimés par une musique véhémente, sauvage parfois, neuve pour les oreilles italiennes, par un style vocal transgressif de plus en plus éloigné des grâces belcantistes, de plus en plus proche du cri, de l'invective, de l'éclat

8 Giuditta Pasta avait commencé par refuser ce rôle trop hiératique à son goût, donc bizarre, difficile à chanter, trop éloigné du bel cantisme rossinien dynamique et brillant.

9 Les belles oeuvres musicales tirées de *Roméo et Juliette* ne sont pas des opéras: la "symphonie dramatique " avec choeurs, orchestre et solistes de Berlioz, le ballet de Serge Prokofieff sont les plus fidèles à Shakespeare. Citons aussi le bref et intense poème symphonique de Tchaïkovski.

10 C'est-à-dire juste après la période des opéras patriotiques qui prend fin en 1849 (voir note 2).

verbal. La transgression du serment se traduit logiquement par une transgression du style[11].

Désireux d'écrire autre chose que des opéras patriotiques et de se débarrasser de son étiquette trop exclusive de " musicien du Risorgimento " qui avait fait sa jeune gloire de *Nabucco* (1843) à *La Battaglia di Legnano* (1849), Verdi se penche très tôt sur l'étude des passions individuelles: amour, amitié, rapports père-fils, père-fille, rivalités amoureuses ou politiques souvent mêlées constitueront désormais et presque jusqu'à la fin de sa carrière l'essentiel du drame verdien.

Les serments d'amour trahis nous les rencontrons déjà, dans deux opéras qui forment une période transitoire entre les ouvrages de jeunesse et la maturité de l'auteur: ce sont *Luisa Miller* (1849) et *Stiffelio* (1850)[12]. Mais les deux grands ouvrages verdiens dans lesquels l'intrigue amoureuse est placée vraiment au premier plan sont évidemment *La Traviata* (1853) et *Aïda* (1871) qui clôt la période de grande maturité de l'auteur.

La Traviata, (livret de F.M. Piave) créée à La Fenice de Venise, est tiré du célèbre roman *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas Fils (et du drame que Dumas Fils a lui-même tiré de son roman). L'intrigue en est connue: Piave et Verdi restent très fidèles à l'original. Bornons-nous à remarquer que la force dramatique de l'opéra repose, plus encore que la pièce, sur l'ambiguïté du serment d'amour que l'héroïne (qui s'appelle ici Violetta) est contrainte de trahir, à la demande du père du jeune homme (ici Alfredo) car la situation délicate d'Alfredo, entretenu par une courtisane, déshonore sa famille. Violetta se résout donc à écrire à son amant une lettre de rupture atroce, jouant les coquettes avides d'argent et de plaisir, alors qu'elle aime passionnément Alfredo, tandis que retentit à l'orchestre le leitmotiv de l'amour. Cruauté et ambiguïté: ce sont là les ingrédients que Verdi a retenu surtout. Cruauté encore dans la scène où Alfredo, amoureux toujours mais qui se croit trompé, jette à la figure de Violetta, en public, une bourse d'or qu'il vient de gagner au jeu et cela alors que Violetta ne peut évidemment lui avouer cette vérité qui l'honore et ce " sacrifice ", Rédemption par amour, qui, aux yeux de cette société injuste et cynique, la " sauvera " moralement, au seuil de la mort[13].

Dans *Aïda,* créée en 1871 au Théâtre Italien du Caire (sur un livret original de Camille Du Locle traduit en italien par Ghislanzoni), l'intrigue amoureuse reste au premier plan, compliquée d'une situation politique tendue (guerres entre l'Egypte et l'Ethiopie).

Aïda, esclave éthiopienne à la cour des Pharaons, est amoureuse de Radamès (amour partagé), le jeune officier appelé à commander en chef l'armée égyptienne dans une

---

11 Remarquons que chez Rossini, dont la production lyrique prend fin en 1827, trahisons et ambiguïtés ne constituent pas encore un ressort dramatique de tout premier plan. Pas davantage chez Donizetti qui se montre moins novateur sur le plan de la dramaturgie que Bellini.

12 *Luisa Miller,* tiré du drame de Goethe *Intrigue et amour (Kabale und Liebe)* où traîtrise et ambiguïtés sont le sujet même de la pièce, comme le titre original l'indique. *Stiffelio* met en scène un pasteur partagé entre son amour interdit et son devoir religieux. Tombé dans l'oubli après un échec retentissant; remanié par la suite sous le titre *Aroldo,* il ne connut pas davantage le succès.

13 Trahisons forcées et ambiguïtés ne sont pas le seul ressort du drame dans *La Traviata.* L'étude psychologique poussée à un point insolite jusque là sur les scènes lyriques, l'omniprésence de la mort (la phtisie) qui approche et "rattrape" l'héroïne juste après sa " Rédemption " par l'amour (tout le dernier acte est l'histoire de son agonie et de sa mort racontée, revécue en temps réel sur le théâtre par la cantatrice) s'y taillent aussi une large place.

nouvelle campagne contre l'Ethiopie. Dès la fin du premier acte, le conflit intérieur éclate: Aïda mêle sa voix à celle de tous les Egyptiens pour crier à Radamès: " Reviens vainqueur"[14], à celui qui va combattre les siens. Aïda de plus, ce que tous ignorent en Egypte y compris Radamès, est la fille du Roi d'Ethiopie. Ce dernier, fait prisonnier au cours de la nouvelle guerre, réussit à rencontrer sa fille, et, dans une scène brutale, parvient à convaincre la malheureuse Aïda de " faire parler " Radamès, de lui faire dire où sont placés les principaux détachements de l'armée égyptienne. La force de persuasion d'Amonasro, le père d'Aïda, est étonnante: " Il t'aime. Il conduit les troupes égyptiennes. Comprends-tu ?"[15] La volonté d'Aïda et son horreur d'un tel mensonge (utiliser l'Amour que Radamès a pour elle afin de l'induire à trahir sa patrie) sont balayées. On remarquera que la fibre patriotique, que le roi et père de l'héroïne tente de faire jouer pour la convaincre, ne vibre guère chez Aïda. Elle semble accepter l'odieux stratagème non pour sa patrie (elle semble indifférente à l'idée de revoir l'Ethiopie et de s'y marier) mais par soumission de fille à l'autorité paternelle et bien contre son gré; jusqu'au bout du drame elle reste une amoureuse, rien que l'amoureuse de Radamès.

Radamès s'apercevant aussitôt qu'il a été " dupé " par celle qu'il aime encore croit à la trahison d'Aïda. Il se livre aussitôt aux Grands Prêtres dans un cri demeuré célèbre "*Sacerdote, io resto a te* !"[16] Sa rage et son désespoir sont motivés d'abord par la conscience qu'il a d'avoir trahi sa patrie mais surtout parce qu'il se croit trahi par Aïda qu'il ne cesse cependant d'aimer. C'est ce qui explique sa conduite suicidaire dans un procès perdu d'avance d'ailleurs. Radamès n'ouvre pas même la bouche pour se défendre; et à Amnéris[17] venue pour essayer de le sauver il répond dans un élan musical d'une grande beauté que sans Aïda il ne saurait être question pour lui de vivre. Condamné à être emmuré vif dans un souterrain du temple, il y retrouve Aïda venue mourir avec lui: la dernière scène est constituée par cet unique mais splendide et suave duo d'amour, accompagné par les prières des prêtres en coulisse et enfin par les violons dans leur registre suraigu[18].

Avec *Aïda,* Verdi clôt définitivement la période créatrice de sa grande maturité. Ainsi prend fin la féconde saison de l'opéra romantique italien. Les deux grands ouvrages lyriques de la vieillesse de Verdi, *Othello* (1887) et *Falstaff* (1893), appartiennent à un tout autre univers esthétique. Politiquement, socialement, l'Italie (et l'Europe) ont considérablement changé de même que la musique lyrique et la musique symphonique. Il était donc naturel que les scènes lyriques en Italie, qui furent de tout temps une sorte de miroir où se reflétaient, - déformés, devinés ou amplifiés - les problèmes sociaux et

---

14 Acte 1, dernière scène: dans ce long monologue Aïda découvre tout à coup la fausseté de sa position; incapable de renoncer à son amour mais honteuse d'elle-même, elle supplie les dieux de lui venir en aide. Le monologue de l'Acte III, scène 1 reprend la même thématique, le même déchirement.

15 Cette scène, bien que dans un contexte très différent, n'est pas sans rappeler l'entrevue entre Violetta et le père d'Alfredo, Germont, dans *La Traviata.* Même brutalité d'un homme mûr - un Père - envers une jeune femme pour obtenir qu'elle " fasse son devoir " ici au nom de la Famille, là au nom de la Patrie. Il est piquant de constater que ce " devoir " consiste toujours en un acte de trahison, suicidaire et atroce pour la jeune sacrifiée.

16 " Prêtre, je me livre à toi ! " Acte III dernière scène.

17 La princesse Amnéris est fille du Pharaon. Elle est également amoureuse de Radamès et donc rivale d'Aïda qui est son esclave privée.

18 Acte IV, dernière scène. L'un des plus beaux duos d'amour de Verdi, placé de manière inattendue à l'extrême fin de l'ouvrage, qui se déroule dans un climat musical serein, apaisé, paradoxalement comme hors du monde

politiques italiens, subissent également des changements radicaux[19]. Trahisons et parjures appartiennent désormais à un passé dramaturgique révolu[20].

Mais restons un instant encore en compagnie du Verdi de la " grande maturité " et examinons l'impact et la place du serment politique dans la production verdienne de cette époque.

II Les serments politiques

Les opéras patriotiques de la jeunesse de Verdi offrent une situation claire: débarrasser la patrie de ses occupants étrangers et, partant, n'offrent pas, au premier plan, l'ambiguïté et la trahison comme ressort principal de l'action. Plus intéressants sont en revanche les ouvrages de la maturité qui abordent tout autrement la réflexion politique: *Un Ballo in maschera* (1859) qui est une méditation sur la manière dont le " bon prince " peut et doit entreprendre son action[21], *Don Carlos* (1867), réflexion sur la nature et l'exercice du pouvoir[22] centré autour de la figure " négative " du roi Philippe II d'Espagne, *Simon Boccanegra* enfin (1881 dans sa version définitive) dont nous parlerons plus loin.

Dans *Don Carlos*[23], objet d'une de nos précédentes études concernant l'engagement politique de Verdi, drame noir et pessimiste à souhait[24], les serments et les promesses trahis ou tenus jusqu'à la mort sont à nouveau au cœur du drame mais dans un contexte évidemment neuf. L'intérêt vient de ce que, dans cet âpre combat entre les forces réactionnaires et despotiques représentées par le roi Philippe et l'Inquisition d'une part, les " libéraux " - l'Infant Don Carlos et le marquis de Posa - d'autre part, serments d'amitié et engagements politiques se mêlent, se confondent ou s'entrecroisent très habilement, même si le ressort principal du drame reste la politique[25]. Nous laisserons volontairement de côté

---

19 L'indépendance et l'unité italiennes étant choses acquises définitivement après 1870, Verdi élu député puis sénateur se tourne vers la politique " active ". Sa production lyrique cesse tout-à-fait jusqu'en 1887. *(Othello).* Il se tourne alors vers la musique religieuse *(Requiem,* 1873 pour A. Manzoni, *Pièces sacrées)* ou instrumentale (Quatuor à cordes). *Othello* sur un livret de Boïto (fervent shakespearien, écrivain et compositeur distingué) peut être considéré comme un défi esthétique relevé: écrire quatre ans après la mort de Wagner un opéra tragique italien sur des critères proprement verdiens. *Falstaff*(1893), tiré par Boïto des *Joyeuses Commères de Windsor,* est le bilan d'une vie et le testament d'un musicien de théâtre, sur le mode comique et sur des critères lyriques totalement renouvelés par ce musicien de 80 ans.

20 Remarquons toutefois que l'opéra vériste s'inspira largement de promesses amoureuses trahies *(Cavalleria rusticana* de Mascagni, 1890, sur un sujet sicilien tiré de G. Verga, *I Pagliacci,* de Leoncavallo, 1892, jusqu'à Puccini, *Madame Butterfly,* 1904)

21 *Un Bal masqué* met en scène l'assassinat du roi Gustave III de Suède au cours d'un bal. Ce monarque, intelligent, éclairé et réformiste, avait déplu à la noblesse conservatrice. Verdi en fait l'archétype du " bon prince " qui tâche d'imposer ses vues, coûte que coûte, au péril de sa vie. Au dernier acte il pardonne à ses assassins.

22 Tiré du drame de Schiller du même nom. Ecrit pour l'Opéra de Paris, donc sur un livret français de Camille Du Locle en cinq actes, cet opéra fort long fut par la suite plusieurs fois remanié par l'auteur et traduit en italien.

23 Voir notre article: "Le *Don Carlos* de G. Verdi; une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir ". *Théâtres du Monde* n° 7 - Avignon 1997.

24 La réaction et le despotisme y triomphent en effet tristement.

25 Verdi en profite bien évidemment pour nous donner ici plus qu'un aperçu, une véritable " leçon " d'histoire et de philosophie politique.

ici l'intrigue amoureuse qui vient encore renforcer l'inimitié entre Carlos et le roi son père.[26]

Don Carlos, révolté de la manière dont le roi traite ses sujets espagnols mais surtout ses sujets flamands protestants persécutés pour leur foi religieuse et pour leur rébellion, rêve de voir les Flandres enfin libres et heureuses et de régner un jour sur une Espagne elle-même plus libre, plus généreuse, plus respirable. Son grand ami le marquis de Posa, grand d'Espagne, quoique serviteur fidèle du trône, partage complètement les vues de Carlos. Lui-même rentré des Flandres où il servait dans l'armée, écoeuré par les massacres répétés qui s'y déroulent, n'hésite pas à dire au roi avec respect mais fermeté " qu'il mettra sa vie et son épée au service de l'Espagne partout et à tout moment dès lors que son pays sera en danger ", ce qui signifie que jamais plus il ne consentira à combattre pour une injuste cause. Mieux, dans un monologue fort long il montre à Philippe II les dangers, les horreurs, la faute, pour le royaume que constitue l'actuelle politique flamande du monarque[27]. (Acte II, scène 3)

La scène où Posa retrouve après quelques années d'absence son ami Carlos est un modèle, un sommet lyrique incomparable, comme l'archétype de la " scène du serment " dans l'opéra romantique italien. Duo grave et profond (ténor-baryton Verdi), il s'agit d'un double serment: serment d'amitié éternelle entre les deux hommes, serment politique aussi puisque les deux amis s'engagent à mener ensemble une action (secrète inévitablement) en faveur des Flandres. Serment impressionnant et émouvant. Emouvant par la chaleur et l'intensité de l'amitié entre les deux hommes, impressionnant par la qualité de leurs convictions. Serment chanté sur le leitmotiv de l'amitié, repris ensuite avec enthousiasme par les cordes, l'une des deux ou trois plus belles mélodies de l'ouvrage. " Vivons ensemble ! Mourrons ensemble ! " disent les deux amis, " Que notre vie ne soit qu'un cri: liberté !"[28] Convictions qui sont celles bien sûr de Verdi lui-même.

Remarquons par ailleurs que ce serment (double donc) place Posa en " porte-à-faux " dans la mesure où ce grand d'Espagne essaiera toujours de concilier ses convictions avec sa fidélité monarchique: on comprend bien que son souhait eût été de servir un souverain " éclairé " avant la lettre, en tout cas un homme plus humain et moins borné que Philippe II. La mort du comte (assassiné par l'Inquisition) nous prive des conséquences ultimes de ce double engagement contradictoire, de ce dilemme dans lequel se débat Posa. Mais nous pouvons assister tout au long de l'opéra à quelques scènes où cette contradiction éclate, en même temps qu'éclatent les contradictions dans lesquelles Carlos se trouve placé presque pour les mêmes raisons.

Carlos, fils révolté, rival de son père en amour et en politique, viole par son action souvent fougueuse et irraisonnée son devoir de fils respectueux et son devoir de fidélité monarchique. La scène de l'auto-da-fé est révélatrice de ces dilemmes.[29]

Philippe II fait monter sur le bûcher un groupe de Flamands protestants et rebelles. En présence de la Cour, du Clergé, Carlos supplie le roi d'épargner les condamnés. Comme

---

26 Carlos aime et est aimé de la Reine Elisabeth de Valois laquelle devait épouser (acte I) Carlos et non Philippe. Le roi trompe son épouse avec la comtesse Eboli, intrigante et jalouse.

27 Ce monologue fort long de Posa est le "document " dans lequel s'expriment le plus nettement et le plus précisément toutes les idées politiques de Verdi touchant la question de l'exercice du pouvoir.

28 Acte II, scène 2

29 Acte III.

celui-ci refuse avec hauteur, l'Infant, fou de colère, tire l'épée devant son père. Personne n'ose le désarmer si ce n'est... Posa justement, lequel juge sans doute d'abord qu'un tel comportement est doublement inconvenant, et ensuite que de telles méthodes ne feront pas avancer la cause flamande. Sachant Carlos surveillé par l'Inquisition (son propre père, approuvé par le grand Inquisiteur, demande et obtient pour ce fils rebelle la peine capitale)[30], Posa demande à Carlos de lui confier des papiers compromettants concernant la révolte flamande. Mais Posa est lui-même déjà condamné par le Grand Inquisiteur. Emprisonné, il meurt d'un coup d'arquebuse dans le dos[31], dans les bras de Carlos: le serment a été tenu jusqu'à la mort. Nouveau duo Posa-Carlos donc, dans lequel le marquis se déclare heureux de mourir en sachant que Carlos régnera un jour sur l'Espagne. " Sauve les Flandres ! " dit-il à son ami et aussi: " Donne à l'Espagne un roi digne d'elle."[32] Une dernière fois on entend, chantée par les vents, la douce mélodie de l'amitié qui meurt *pianissimo* tandis que meurt le marquis sur un dernier adieu.

En face de cette noble amitié, le parti de l'ordre, représenté par Philippe et par le Grand Inquisiteur essentiellement, se présente également uni, non par des serments mais tout au moins par une sorte de pacte, pacte entre le trône et l'autel; pacte qui lie les mains du roi, moins puissant et moins libre de ses actes, de ce fait, qu'on ne pourrait le croire de prime abord. L'entrevue entre le roi et le Grand Inquisiteur, très âgé et aveugle, est révélatrice[33]. La cruauté du vieillard, qui approuve pleinement le choix du roi (la mort pour Carlos) et demande en outre la tête de Posa, se heurte à un Philippe moins inhumain que lui[34]. Le roi s'attire alors une longue et véhémente réprimande d'où il ressort que c'est l'Eglise qui fait et défait les rois d'Espagne; Philippe, perdant tout prestige aux yeux du spectateur, apparaît comme un pantin manipulé qui ne peut que murmurer à la fin de l'entrevue, après avoir cédé à l'Eglise la tête de son meilleur, son seul ami Posa: " toujours le trône devra-t-il plier devant l'autel ? " (Acte IV, scène 1, 2).

III *Simon Boccanegra* ou la confusion des serments

L'ouvrage le plus intéressant de Verdi en ce qui concerne à la fois, l'engagement politique et la question qui nous intéresse ici - la place et l'importance du serment et de la trahison dans l'opéra italien du XIXe siècle - reste toutefois *Simon Boccanegra* (1857, 1881 version définitive) plusieurs fois remanié[35] et placé depuis quelques années seulement[36] à côté des chefs-d'œuvre verdiens des dernières années. Dans *Simon Boccanegra* seulement nous voyons s'entrecroiser des serments de nature politique, amoureuse, et "privée" (engagements dictés par l'amitié ou serments de vengeance). De tant de promesses tenues

30 Fait historiquement vrai.

31 Acte IV, sc.3, Posa est assassiné par un moine. Carlos n'échappe à l'Inquisition que grâce à une émeute du peuple qui acclame et réclame l'Infant.

32 Carlos à la dernière scène de l'ouvrage ne trouve refuge que dans le cloître de l'Escurial.

33 Voir notre article: *op. cit.*

34 "Suffit moine J'ai trop écouté ton parler cruel ! " s'écrie Philippe hors de lui. Dans ce duo de basses étonnant l'Inquisiteur va jusqu'à menacer, à mots à peine voilés, le roi du Tribunal Suprême

35 Tiré d'un drame de l'Espagnol Garcia Gutierrez, dramaturge dont s'inspirent déjà significativement les livrets du *Trouvère* et de *La Force du Destin.* Le livret de F.M. Piave fut lui-même remanié en 1881 pour la version définitive par Arrigo Boïto, auteur par la suite des livrets d'*Othello* et de *Falstaff.* La version présentée à la Scala en 1881 fut un triomphe. Pour le détail de l'intrigue très complexe, voir Jacques Bourgeois: *Giuseppe Verdi,* Julliard, Paris, 1978.

36 Depuis la reprise à la Scala de 1972 avec Abbado au pupitre, mise en scène de Giorgio Strehler, avec Mirella Freni, Cappuccilli, Carreras Ghiaurov et Van Dam. Spectacle repris à Londres et à Paris.

ou trahies se dégage, tout comme dans les opéras de la période de *Luisa Miller,* du *Trouvère*[37], de *La Traviata,* un halo d'ambiguïté, un flou qui rendent opaques les rapports humains, les désirs, les actes des héros, qui rend leur destin incompréhensible souvent à eux-mêmes comme au spectateur, lequel a sous les yeux l'image même de sa propre vie, de sa propre destinée le plus souvent mystérieuse à ses propres yeux. Mais le plus étonnant est que ce flou, ce brouillard " contamine " en quelque sorte l'action politique elle-même, celle du héros Simon au premier chef, élu doge grâce au parti plébéien pour mettre en œuvre une certaine politique. On en vient alors à se poser la question, cruciale de nos jours encore: " Comment en dépit des aléas, de la vie, du destin, des alliances contractées, des serments pris, des engagements publics et privés, comment tenir ses promesses politiques lorsqu'on a été élu ? Comment, de quelle manière mettre en œuvre sa politique sans devenir un parjure? En outre, cet opéra pose de manière aiguë une autre question d'actualité encore: jusqu'où a-t-on le droit, quand on a le pouvoir, d'imposer ses choix ? Peut-on user d'une politique autoritaire pour imposer, paradoxalement, plus de démocratie ? Questions d'actualité en Italie au lendemain de l'unité sans doute; toujours posées dans nos états démocratiques aujourd'hui.

L'intrigue elle-même, extrêmement complexe, tirée d'un drame de Garcia Gutierrez[38], présente certes encore tous les excès (coups de théâtre, quiproquos, fausses identités...) des livrets italiens du XIXe siècle. Et c'est bien ce qui causa l'échec de l'ouvrage en 1857. Mais dans le profond remaniement de 1881, Boïto et Verdi s'efforcèrent de faire passer ces intrigues au second plan: elles deviennent comme symboliques, symboles d'une vie publique et privée complexe et inévitablement dramatique. Comme un magma de brume d'où émergent deux ou trois grandes scènes (celles rajoutées par Boïto) desquelles se dessinent deux ou trois grandes lignes d'action et la figure noble de Simon: sa volonté de paix intérieure et extérieure pour la République de Gênes dont il est élu Doge (Scène du Conseil)[39]; son désir de retrouver sa fille illégitime enlevée jadis; son désir de se réconcilier enfin avec son ennemi public et privé, le patricien Fiesco dont il a jadis aimé en secret la fille Maria (morte au lever de rideau), cette Maria étant la mère donc, de sa fille enlevée nommée aussi Maria.[40]

Examinons à présent de près la place et l'impact de ces serments et engagements divers dans l'économie de ce drame volontairement complexe, personnage par personnage, et voyons de quelle manière ces promesses tenues ou non conditionnent leur vie et leurs actes.

---

37 Tiré aussi d'un drame de Garcia Gutierrez (voir note 35). Voir notre article sur *Le Trouvère* in *Théâtres du Monde* n°8, 1998.

38 A propos du *Trouvère* et de *La Force du Destin* au titre éloquent, Verdi avoue avoir été tenté par ce dramaturge espagnol précisément à cause de ses intrigues complexes aptes à créer des situations fortes et inattendues.

39 Scène importante (acte I scène dernière) où se délivre l'essentiel du message politique de Simon. Scène rajoutée entièrement par Boïto et Verdi pour la 2ème version.

40 Comment la fille de Boccanegra, enlevée un jour, a-t-elle pu être confondue avec l'héritière des Grimaldi, bannis de Gênes, et élevée en secret dans cette ville ? Ce point faible du livret est expliqué assez hâtivement au début de l'acte I.

PROLOGUE

Ce Prologue se déroule, à Gênes, donc, 25 ans avant l'action principale, située également à Gênes ou dans les environs: c'est dire que les engagements pris par les deux héros ennemis Fiesco (basse) et Boccanegra (baryton) dans ce Prologue vont conditionner toute leur vie.

Poussé par la volonté populaire et par le parti plébéien, Simon Boccanegra est élu Doge[41] de Gênes grâce aux intrigues d'un riche bourgeois, Paolo Albiano (et à son or) et à l'action " électorale " d'un certain Pietro, homme du peuple. Simon est donc débiteur de ces deux personnages que nous retrouverons investis de hautes fonctions à la Cour dans les actes suivants; ils trahiront d'ailleurs leur maître et Pietro sera exécuté. Le chef du parti patricien (Guelfe) est donc Fiesco, noble hautain et implacable qui, de plus, ne pardonne pas à Simon d'avoir séduit sa fille Maria laquelle lui a donné une fille, élevée en secret par Simon. Or, durant l'élection même du nouveau Doge, Maria meurt, laissant les deux rivaux accablés de douleur. L'entrevue entre les deux hommes constitue donc la scène centrale de ce Prologue. Simon offre sa vie en échange de celle de Maria mais Fiesco, homme d'honneur et de raison, refuse. Simon, qui tout au long de l'œuvre se montre avant tout un homme de paix et de réconciliation (tant sur le plan privé que sur le plan politique), propose à son rival une paix privée entre eux et une réconciliation politique entre les Génois. Fiesco, qui s'y refuse encore, finit par proposer un pacte: il pardonnera à Simon si celui-ci lui confie la fille de la défunte Maria (sa petite-fille donc prénommée aussi Maria). Malheureusement Simon ne peut accéder à ce désir: cette enfant, élevée en secret dans une maison retirée, a disparu mystérieusement après la mort soudaine de la vieille femme chargée de la garder. Fiesco, renouvelle néanmoins sa promesse: il pardonnera si Simon lui rend cette enfant. Cette réconciliation sera effective à l'ultime scène de l'œuvre, puisque la fille adoptive de Simon connue au cours des actes I, II et III sous le nom d'Amélia Grimaldi[42] s'avérera être la fille de Simon et de Maria, la petite fille de Fiesco qui porte donc son nom. Fiesco pardonne au moment même où Simon meurt empoisonné par ses ennemis. De plus, cette Amelia (ou plutôt Maria Fiesco) épousera Gabriele Adorno, gentilhomme du parti Guelfe et ennemi juré de Boccanegra contre qui il avait comploté.

Toute l'ambiguïté (et le malaise malsain de guerres civiles, de complots, de trahisons qui baigne l'ouvrage) se trouve donc sous-tendue - du début à l'extrême fin de l'œuvre - par ce double serment entre deux ennemis. Sur le plan privé la situation s'éclaire donc *in extremis* même si Boccanegra, victime de ces complots, ne pourra profiter de cette paix privée et du bonheur de voir sa fille retrouvée, heureuse, mariée, lui-même allié d'une grande famille enfin amie. Sur le plan politique, la grande réconciliation entre les Génois rêvée par lui et prêchée par lui avec insistance n'aura pas lieu, même si les comploteurs d'hier sont punis, même si Fiesco est gagné désormais à cette cause et avec lui, le nouveau Doge, Gabriele Adorno[43].

---

41 En 1339 dit le livret.

42 Voir note 40. Boccanegra rend d'ailleurs visite à Amelia pour lui annoncer qu'il autorise les Grimaldi à rentrer à Gênes.

43 A qui le Doge a pardonné.

ACTES I/II/III

FIESCO *(Basse)*

Fiesco, nous l'avons dit, est un homme d'honneur: il tiendra son serment. Tout au long de l'ouvrage il ne fait rien, certes, pour aider la politique de réconciliation interne des Génois tentée par Boccanegra, mais rien non plus pour comploter bassement contre le Doge. Bien qu'au courant de la dernière conjuration contre Simon, il refuse avec hauteur les méthodes de Paolo et de Pietro, tous deux traîtres au Doge. Il refuse l'assassinat politique comme indigne de lui et c'est contre sa volonté que Paolo empoisonne la carafe d'eau de Simon. Le poignard lui répugne également[44]. En fait c'est un vieillard usé, brisé par la mort de sa fille et la disparition de sa petite fille. A l'extrême fin de la dernière scène, il ne trouve pas un mot d'amitié ni d'estime pour son vieil ennemi mourant mais, toutefois, quelques mots de regret.[45] Bien tardifs. Une grande figure donc d'aristocrate dur, fermé, fier et loyal pour qui la famille passe avant tout. Un magnifique rôle de basse, le plus beau peut-être après Philippe II de *Don Carlos.*

SIMON BOCCANEGRA *(Baryton)*

C'est l'homme de la fidélité à tous les serments, du moins au niveau des intentions, phénomène assez rare donc dans l'opéra verdien pour mériter d'être souligné. Cet ancien corsaire au service de Gênes devenu Doge a en somme tout réussi sauf sa vie privée.

Brisé par la mort de Maria, par la disparition de l'autre Maria, sa fille, il se consacre donc à la réconciliation des Génois, tâche ingrate et quasiment impossible (voir la scène du Conseil). Sur le plan de la politique extérieure, de même, il souhaite, prophétiquement et avec cinq siècles d'avance, la réconciliation de tous les Etats italiens, en l'occurrence des deux ennemies jurées: Gênes et Venise. Pour ce faire, il s'appuie sur l'opinion d'un illustre penseur du moment: le poète Francesco Petrarca.[46]

Ses retrouvailles avec sa fille[47], moment intense musicalement, sont l'occasion pour lui d'une grande espérance; " un paradis sur terre pour toi s'ouvrira " dit-il à Maria; mais ce paradis est de courte durée. Pour lui plaire, puisqu'elle aime un autre homme, il annule le projet de mariage entre Paolo Albiani et celle qu'il croyait être Amelia Grimaldi. Il trahit donc sa promesse envers Paolo et fait passer ce dernier, furieux d'une fidélité mal récompensée, dans le camp des Fiesco; et avec lui son âme damnée Pietro. Mais celui que Maria aime, Gabriele Adorno, patricien, est partisan de Fiesco depuis toujours: Simon n'est plus entouré que d'ennemis. Seule la mort de Simon permettra de parvenir à une réconciliation privée. Le Doge, mourant, pardonne à Paolo, complice de son assassinat, fait

---

44 Acte II.

45 Acte III fin.

46 Pétrarque fut en effet le premier intellectuel italien à réclamer l'unité et la réconciliation de l'Italie. Simon cite presque mot pour mot sa célèbre harangue: "Je vais criant: paix ! paix ! paix ! ". Mais rien n'y fait: les Génois, qui acceptent les présents et l'offre d'amitié du roi de Tartarie, n'entendent qu'un mot lorsqu'on leur parle de Venise: la guerre. A cet échec fait écho son échec encore sur le plan intérieur: loin de pouvoir réconcilier les Génois, Simon, pour réprimer les conjurations répétées contre lui ne peut, ne sait que répondre par la force, la répression, les condamnations, les exils (de Fiesco et des siens notamment). Ce faisant, il se trahit donc lui-même, attisant encore la guerre civile larvée par la pacification brutale, se montrant donc infidèle à ses propres promesses.

47 Acte I.

exécuter Pietro, coupable d'avoir tenté d'enlever Maria, et surtout tient sa promesse envers Fiesco: il lui présente sa petite fille Maria. Mieux, il lui donne Gabriele en mariage et nomme ce dernier Doge à sa place. Fiesco peut alors, les deux partis réconciliés, annoncer la mort de Simon, demandant (ce sont les derniers mots du drame) que l'on prie pour lui, et présenter au peuple le nouveau Doge, symbole peut-être de l'unité des Génois.

Simon Boccanegra représente donc bien le type du héros pur, désireux de tenir ses promesses mais assez pragmatique pour tenir compte des aléas du destin, ce que l'on appelle en italien " *la fantasia della vita* ", c'est-à-dire mot pour mot l'imagination créatrice, inattendue, de la vie.

Le rôle de Simon est l'un des deux ou trois grands rôles de baryton verdien.

MARIA BOCCANEGRA *(alias Amelia Grimaldi) (Soprano)*

Seule héroïne féminine dans ce drame d'hommes (comme toujours dans les opéras politiques de Verdi), Maria est quelque peu sacrifiée dramaturgiquement parlant dans la mesure où sa destinée concerne seulement l'intrigue amoureuse. Constatons seulement que sa pitié filiale cède devant l'amour et qu'elle choisit de trahir son père plutôt que de renoncer à son amour pour Gabriele Adorno.

PAOLO ALBIANI *(Baryton)*

Rôle secondaire, mais rôle-clef du drame. En lui se rejoignent intrigue politique et intrigue amoureuse. D'abord plébéien enragé, c'est lui qui fait élire Simon. Sa déception amoureuse et l'ingratitude du Doge le rejettent dans le parti de Fiesco: première trahison donc. Profitant d'une émeute organisée par lui, pendant la séance du Conseil, il tente d'enlever Maria. Arrêté et conduit devant le Doge, il tente de se justifier[48]. Mal.

Le Doge sait déjà - et pourquoi - Paolo seul est coupable (et non Fiesco) de l'enlèvement de la jeune fille. Toutefois, Simon, indécis sans doute sur le sort qu'il lui réserve, le laisse libre mais lui demande de maudire, devant tout le Conseil, le coupable. Paolo est donc contraint de se maudire lui-même en public. Cette scène très dramatique conclut la scène du Conseil et l'Acte I. Paolo murmure sa malédiction en tremblant, malédiction reprise par tous sur un *fortissimo* foudroyant, puis deux fois à nouveau par tout le chœur, *pianissimo* dans un *quasi parlando* à peine audible avant la conclusion orchestrale.

C'est Paolo qui verse à l'acte II le poison dans la carafe du Doge: nouvelle traîtrise presqu'inutile puisque Gabriele était prêt à poignarder le malheureux Simon.

Simon pardonne à Paolo (il est exilé). Pourquoi cette magnanimité ? Sans doute le Doge mourant est-il enclin à excuser les excès de passion amoureuse; mais nous nous doutons bien que le désir d'épouser Maria (ou Amelia) venait, plutôt que d'un désir d'amour intense de la part de Paolo, d'une volonté de faire un mariage politiquement avantageux pour lui. Plus vraisemblablement le Doge veut ainsi racheter son propre manque de parole à cet égard ou aussi pratiquer une dernière fois sa politique d'apaisement. Pietro, lui, est condamné à mort et exécuté.

---

48 Il déclare avoir agi pour le compte d'un puissant personnage. Tente-t-il ainsi de jeter le soupçon sur Fiesco ?. Ce serait alors une nouvelle trahison...

Paolo Albiani est donc le personnage négatif du drame, celui qui trahit, qui assassine, mais poussé lui aussi par " le caprice du destin ". Politiquement c'est en somme un homme du passé: l'homme de parti et de revirements subits, celui pour qui la guerre civile est un oxygène et un bienfait.

GABRIELE ADORNO (*Ténor*)

Rôle de ténor, sacrifié dramaturgiquement, comme toujours dans les opéras politiques de Verdi lorsque le ténor se bornait à donner une réplique amoureuse à la cantatrice elle aussi sacrifiée, dans une intrigue amoureuse secondaire. Dans *Simon Boccartegra* en revanche, ce personnage s'élève jusqu'à la hauteur du symbole essentiel, du message-clef de l'ouvrage: la réconciliation. A l'extrême fin de l'ouvrage, Simon lui accorde son pardon, donne sa fille à cet ennemi de toujours et le nomme Doge de Gênes à sa place. En lui, les deux partis sont donc réconciliés et la République unie enfin pourra peut-être poursuivre son glorieux chemin. Gabriele, remarquons-le, patricien toujours, n'a jamais trahi personne. En ce sens, sa tentative d'assassinat sur la personne du Doge, pour odieuse qu'elle soit, comporte une certaine logique politique. Il est réellement amoureux de Maria Amelia et déclare vouloir à tout prix l'épouser même quand il apprend qu'elle n'est pas noble mais d'origine obscure et inconnue[49]. Cette noblesse de cœur lui vaut sans doute la magnanimité de Simon.

Comment réagir à la violence ? Faut-il répondre à la force par la force ? Et contribuer à rendre le monde plus sanglant ? Faut-il tendre l'autre joue et risquer de devenir la victime de ceux qui nous prennent pour proie ? La question est ainsi posée par Verdi et Simon. Remarquons simplement que les deux solutions sont insatisfaisantes dans la mesure où elles supposent toutes deux un renoncement à une part importante de soi-même, une trahison de ses promesses et qu'elles nous rendent souvent infidèles à nous-mêmes.

Les promesses politiques et les engagements privés sont donc le plus souvent, tout comme les promesses d'amour, trahies, bafouées dans l'opéra italien du XIXe siècle. A quelques notables exceptions près toutefois. La noblesse du marquis de Posa, du roi Gustave III, la générosité désordonnée de Carlos, la fierté brutale de Fiesco et surtout la vraie bonté souvent impuissante de Simon Boccanegra font de ces personnages des figures centrales du théâtre verdien.

Remarquons enfin que ce monde noir de trahisons et de guerres civiles présenté par le théâtre lyrique italien avant et après l'unité reflète bien les incertitudes d'un pays toujours à la recherche de fondements psychologiques, historiques et idéologiques solides capables de consolider le ciment de cette unité, plus apparente que réelle. N'oublions pas qu'en 1900, quelques mois à peine avant la mort sereine de Verdi en janvier 1901, le roi Humbert 1er mourait assassiné à Monza et que la reine Marguerite écrivit alors une émouvante prière de pardon. Prière que Verdi tenta, à 88 ans, de mettre en musique. Car il est vrai que, de Dante à d'Annunzio, de Pétrarque à Verdi, le seul authentique et solide ciment de l'unité du peuple italien reste le domaine de l'art. Et, dans ce domaine, Verdi, représentant de l'art le plus populaire de son temps, avait bien mérité de sa patrie.

Richard DEDOMINICI
Nice

49 Gabriele n'apprend qu'au moment où il s'apprête à poignarder Simon que le Doge est le père de celle qu'il aime: Maria parvient à arrêter son bras.

"UN NOUVEAU JOUR PLEIN DE PROMESSE SE LÈVE SUR ARGOS"
PROPOSITIONS POUR UNE SUITE APOCRYPHE A *LES MOUCHES* (1943) DE JEAN - PAUL SARTRE

Est-il possible à un lecteur vivant dans un environnement dominé par la croyance et la foi en une ou plusieurs divinités de goûter une oeuvre comme *Les Mouches* dans laquelle un homme triomphe aussi aisément d'un dieu? Telle est l'interrogation qui sous-tend nos réflexions face au malaise suscité chez nos étudiants par une étude de cette pièce. En dépit de la volonté de Jupiter de ne pas renoncer à son règne et de continuer le combat, comment peut-il réagir pour redorer son blason? Que peut faire Oreste pour transformer en victoire définitive l'avantage qui est le sien à la fin de cette oeuvre malgré le divorce apparent entre son peuple et lui? Hypnotisé depuis quinze ans par Egisthe, ce peuple sort brusquement de sa longue léthargie et se révolte contre le prince héritier légitime venu prendre la succession de son père. Quel avenir prépare-t-il au royaume? Le dénouement de la pièce élude toutes ces questions auxquelles nos propositions qui se veulent tantôt pro-chrétiennes, tantôt pro-athées, tentent d'apporter des éléments de réponses.

Les réflexions contenues dans l'exposé ci-dessous découlent d'une expérience pédagogique menée à l'Ecole Normale Supérieure Annexe de Bambili. Cette école, annexe de celle de Yaoundé au Cameroun, est essentiellement destinée aux étudiants anglophones. En dehors d'innombrables difficultés liées aux conditions lamentables de travail et à l'absence de toute structure de recherches, ceux qui choisissent la filière "Série Bilingue", de par leur formation antérieure, sont bien mal préparés à suivre les cours de littérature française. Leur deuxième année universitaire consacrée à un stage linguistique en français ne peut combler que très partiellement leurs lacunes, fort nombreuses d'ailleurs. En plus, leur milieu socioculturel d'origine, fortement marqué par le christianisme, ne les aide pas à appréhender une oeuvre comme *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre qui montre un dieu réduit à avoir le mauvais rôle, contraint d'user de ruse et d'intimidation en vain, manifestement incapable d'obliger ses créatures à se soumettre à ses volontés. Si Egisthe paye de sa vie la désobéissance à Jupiter, tout autre est le destin d'Oreste venu ruiner son emprise sur l'esprit des hommes pour mettre un terme à son règne. Comment admettre alors sans gêne qu'un être humain puisse contrecarrer en toute impunité l'omnipotence divine? Car c'est bien de cela qu'il s'agit puisque Jupiter est le premier à reconnaître sa défaite, même si, mauvais perdant, il refuse d'en tirer les conséquences et préfère proférer des menaces sans lendemain:

> Mon règne n'a pas encore pris fin, tant s'en faut - et je ne veux pas abandonner la lutte. (III, 2)

Si la bataille pour le leadership à Argos a tourné à l'avantage d'Oreste, Jupiter n'a pas dit son dernier mot et la guerre ne cessera qu'à la réinstauration de son hégémonie. Le

lecteur s'attend donc logiquement à une reprise en main musclée ou à une réaction paternaliste (miséricorde oblige) lorsque le dénouement, inattendu, vient renforcer un embarras déjà perceptible en mettant brusquement fin à la pièce.

Maigre consolation, Oreste qui caressait le rêve secret d'avoir "*droit de cité*" à Argos, d'être "*un homme de quelque part, un homme parmi les hommes*" (II, II, 4), de reprendre son bien, c'est-à-dire son trône, décide tout aussi brusquement de s'en aller, délaissant sa cité et ses "*sujets très fidèles*", abandonnant ainsi le bras de fer qu'il a engagé contre Jupiter. Sans doute n'est-ce là qu'une bien pâle illustration de la vengeance divine qu' il fallait redouter puisque c'est encore Oreste qui a le beau rôle, étant donné que rien ne l'obligeait à renoncer à ses aspirations. Au-delà des interprétations diverses qui confirment l'ambiguïté de ce dénouement, notre attention s'est plutôt focalisée sur certaines interrogations latentes susceptibles d'apporter un autre éclairage à la pièce: que peut encore Jupiter contre un Oreste qui semble désormais hors de sa portée? Que deviendra ce jeune homme fier de sa victoire, finalement dédaigneux de ce qui a été sa seule raison de vivre tout au long de l'ouvrage? Que feront à présent les Argiens, abandonnés qu'ils sont à eux-mêmes, sans divinité pour maintenir *"l'ordre des âmes"* ni souverain pour assurer *"l'ordre d'une cité"*, sujets à l'instabilité? Un arrière-goût d'inachevé se dégage de ces questions laissées sans réponses par le dramaturge alors qu'il les a suscitées lui-même à travers les déclarations susmentionnées du Dieu des mouches et du remords. Il est vrai que cette omission n'entame en rien la cohérence de l'oeuvre, mais elle pose le problème d'une suite que Sartre n'a pas (volontairement?) rédigée. Notre intention ici n'est pas de nous livrer à cet exercice qui n'aurait du reste qu' un intérêt très relatif, mais de fournir à l'étudiant/lecteur des indications qui pourraient éveiller ses facultés créatrices puis nourrir et exciter son imagination. Deux hypothèses possibles: une divinité étant aux prises avec des hommes dans l'action dramatique, une lecture en harmonie avec un esprit pieux est-elle plausible? Si certains éléments de la pièce l'autorisent, c'est qu'une suite conforme à la morale religieuse est probable. Or, quelque séduisante que soit cette hypothèse, elle jure avec la conception de l'auteur, connu pour son athéisme. D'où la nécessité, pour ne pas escamoter les options et les convictions de l'écrivain, de prendre en considération les idées de son porte-parole, décidé à "*n'avoir d'autre loi que la (s)ienne*", à ne *"suivre que (s)on chemin"* parce que "*chaque homme doit inventer son chemin*". (III, 2). En guise d'illustration, nous achèverons notre propos par un travail effectué par un groupe d'étudiants. Comme préliminaire, les recherches ont été orientées dans deux directions principales: l'une pro-chrétienne et l'autre pro-athée. Ceci permettra de diviser la classe en deux grands ensembles. L'avenir de Jupiter, d'Oreste et du peuple restant problématique, chaque ensemble se scindera après en trois sous-ensembles pour essayer de faire le point sur les différents protagonistes. Conséquence escomptée: deux possibles actes IV de trois scènes chacun. Puis explications et discussions ont animé les séances de *"Travaux Dirigés"* avant que l'initiative ne soit entièrement laissée aux étudiants pour la constitution des groupes et sous-groupes, la forme à donner au devoir, sa rédaction, etc. Les résultats obtenus ont été très inégaux et seul le meilleur sera présenté.

Lorsqu' il débarque à Argos, Oreste est un jeune homme qui a des idées précises en tête mais il est indécis car il ne sait comment les réaliser:

> Ah! s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dussé-je tuer ma propre Mère. (1, 2).

Si la conversation qu'il a eue avec Jupiter l'a amené à soupçonner les Dieux d'injustice, cela ne l'empêche pas de recourir à eux quand il est en difficulté:

> j'ai besoin qu'on me trace ma route. (...) Zeus, je t'implore: si la résignation et l'abjecte humilité sont les lois que tu m'imposes, manifeste-moi ta volonté par quelque signe, car je ne vois plus clair du tout. (II,I, 4).

Cette piété aveugle lui attire les sarcasmes de sa soeur qui lui dit en riant:

> Ha! ha! Il pleut des miracles aujourd'hui ! vois, pieux Philèbe, vois ce qu'on gagne à consulter les Dieux! *(Elle est prise d'un fou rire.)* Le bon jeune homme ... le pieux Philèbe: "Fais-moi un signe, Zeus, fais-moi un signe!" (...) Va-t'en ! A Corinthe !A Corinthe ! Va-t'en ! (*Ibidem*).

Cette goguenardise sert de déclic et de détonateur à Oreste qui fera dorénavant preuve de prosélytisme dans son acharnement à détruire l'"*oeuvre*" commune de Jupiter et Egisthe. Dans leur dernier entretien, le paternalisme et la condescendance de ce Dieu ne feront qu'irriter le jeune renégat qui joint le blasphème au crime. Heureusement, l'irréparable ne s'est pas encore produit car "*le mal n 'est pas si profond: il date d 'hier*" (III 2). Bon berger, il considère Oreste comme une brebis égarée qui a néanmoins fait partie de son "*troupeau*". Il se donne pour devoir de le "*sauver*", non de le "*punir*" et il cherche plutôt à le ramener dans la bonne voie. Dieu miséricordieux, il le réadmettrait volontiers parmi les siens, à la seule condition qu'il reconnaisse ses péchés et les confesse. Mais ce jeune homme est déjà irréductible et il préfère la perdition. Conséquence grave: sa soeur qui le raillait tantôt est horrifiée et décide de devenir "*l'esclave*" et la "*chose*" du Dieu des mouches et du remords.

D'un point de vue spécifiquement chrétien, des similitudes entre Oreste et Jésus Christ sont décelables. Tous deux ont été persécutés et menacés de mort pendant leur enfance. Jésus par le roi Hérode et Oreste par Egisthe, l'usurpateur qui a pris le pouvoir à Argos. Le premier doit son salut à ses parents qui ont dû fuir avec lui en Egypte, le second à ses bourreaux qui n'ont pas voulu l'exécuter et l'ont confié à des bourgeois qui l'ont élevé à Corinthe. Les deux ont une mission identique: délivrer les hommes de leurs misères morales et spirituelles. L'un doit sauver l'humanité de ses péchés, l'autre doit libérer les Argiens des mouches qui les tourmentent. Tous deux sont des enfants prodiges: si le Christ a réalisé beaucoup de miracles, Oreste réussit un tour de force en charmant les mouches pour les emmener hors d'Argos. Il se présente d'ailleurs aux habitants de cette cité comme leur messie:

> J'étais venu réclamer mon royaume et vous m'avez repoussé parce que je n'étais pas des vôtres. A présent, je suis des vôtres, O mes sujets, nous sommes liés par le sang, et je mérite d'être votre roi. Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Egisthe, tout cela est à moi, je prends tout sur moi. (III, 6).

Les allusions aux paroles du Christ sont assez évidentes. Le lien de sang ici ressemble à la nouvelle alliance nouée par le Sauveur et ses fidèles quand il accepte de sacrifier sa vie pour les purifier de leurs péchés. Une différence de taille cependant: le Rédempteur a versé son propre sang pour se conformer à la volonté divine alors que Oreste, après avoir versé celui d'autrui, entre en conflit avec Jupiter. N'empêche, ils ont tous été en butte à l'incompréhension des masses et leur mission reste inachevée: Jésus s'en est allé siéger à la droite de son père avec la promesse de revenir parachever son oeuvre; Oreste quitte Argos pour une destination inconnue avec un avenir incertain.

Jupiter même présente des ressemblances avec le Dieu des chrétiens. C'est le Dieu suprême du panthéon. Plusieurs passages de la pièce le montrent omniscient et omniprésent: le Pédagogue et son élève le rencontrent partout où ils vont; il lit dans la pensée des hommes et les prévient des périls éventuels. Créateur du ciel et de la terre, il est le maître absolu de l'univers. Seule sa toute puissance est mise à rude épreuve par Oreste. Miséricordieux, il est prêt à la rémission des péchés, pourvu que cela serve de leçon. Sans être jaloux, il est aussi rémunérateur et vengeur: il récompense Egisthe avec "*quinze ans de bonheur*" au pouvoir à Argos; il est disposé à en faire autant avec le nouveau régicide mais celui-ci refuse ce marché de dupe sur le dos des Argiens. De guerre lasse, il cède à la colère et promet de se venger. Ainsi donc, pour s'accorder à cette perception religieuse de l'univers, la suite de la pièce doit être centrée sur la revanche de Jupiter. Le triomphe apparent d'Oreste n'est qu'une victoire provisoire et la réaction de son adversaire, prompte, aura pour but d'éviter la sédition. Plusieurs cas de figure:

1)- Jupiter se désintéresse d'abord de son vainqueur pour s'occuper de la ville qui a besoin d'une bonne reprise en main. La conversion d'Electre est une aubaine: celle qui faisait office de rebelle à Egisthe (elle est allée jusqu'à troubler impunément la fête des morts) s'avère en fin de compte très utile et Jupiter exploite à fond cette éventualité: il lui choisit un époux et impose le couple sur le trône sans attirer la curiosité de qui que ce soit: "*l'illusion sera parfaite, tout le monde croira revoir ta mère, car tu t'es mise à lui ressembler*" (III, 2), commente son frère à qui cette probabilité n'a pas échappé. Ensuite, le Dieu des mouches s'attaque au prince rebelle: averti des dangers auxquels l'expose sa désobéissance, il est resté imperturbable. Poursuivi par les Erinyes, il s'en va la tête haute. Mais cette sortie théâtrale a quelque chose de prémonitoire: échappera-t-il aux fureurs vengeresses de ces mouches? Les Anciens savaient que Jupiter rend fous tous ceux qu'il veut perdre. La folie du héros est un fait consacré par la tradition grecque et un auteur bien connu des francophones, Racine, l'avait déjà repris dans *Andromaque*. On peut donc supposer qu'après avoir rétabli l'ordre social, Jupiter ramènera à Argos un Oreste ayant perdu l'esprit. Sa folie frappera le peuple de stupeur et servira à rehausser "*l'ordre moral*" qu'il a bafoué.

La mythologie offre à la divinité une autre forme de vengeance: en tant que criminel et révélateur des secrets divins, Oreste ressemble à Sisyphe. Jupiter pourrait lui infliger une punition équivalente à celle de l'autre. Sisyphe se trouve en enfer, condamné à rouler perpétuellement son rocher. Oreste pourrait être un éternel vagabond, condamné à errer "*de ville en ville, étranger aux autres et à (s)oi-même*" (II, I, 4), "fantôme" sans égal, incapable d'enseigner à ceux qu'il rencontre ce nouveau concept de liberté dont il se proclame promoteur. Ce serait là une belle illustration de ce qu'il appelle lui-même "*une étrange vie*" (III, 6).

2) - La fête des morts est une représentation symbolique des féralies qu'on célébrait dans la Rome antique. L'évocation des morts qui remontent à la surface de la terre n'est pas

l'apanage du seul paganisme. Dans la Bible, Saül a obtenu le retour de Samuel de la pythie d'En-Dor. Ce roi est l'exemple d'un indocile repenti qui a vainement imploré le pardon divin pour conserver son pouvoir. Ne voulant pas subir l'avanie de ses ennemis, il préféra se suicider (cf. le règne de Saül in 1 Samuel, chapitres 13 à 31).

Oreste n'est pas encore roi et après avoir désobéi à Jupiter, il refuse le trône que ce dernier lui offre. Libre à nous d'imaginer qu'il ne résistera pas longtemps à la solitude et aux supplices que lui infligeront les Erinyes. Comme sa soeur, il recherchera la quiétude dans la conversion. La scène le montrera confessant ses fautes avec Electre comme intercesseur. Il accédera au pouvoir et assurera à Argos un règne moins douloureux que celui de ses victimes.

3) - Impressionné par le zèle d'Oreste depuis son arrivée à Argos, Jupiter a compris que l'orphelin pourrait être d'une grande utilité. Le châtiment que lui infligent les Erinyes n'est qu'un dérivatif, un pis-aller destiné à le mûrir et à prévenir d'autres tentatives de soulèvement telles que celles qui se sont manifestées lors de la fête des morts et à la fin de l'oeuvre. Une période d'instabilité s'ouvre à Argos en attendant la prochaine fête qui sera pour cet enfant l'occasion du rachat. Juste avant le double meurtre, il se considérait comme un criminel malgré lui: *"Les Dieux me sont témoins que je ne voulais pas verser leur sang"*, dit-il à la scène 4 du premier tableau de l'acte II. Lors de cette fête, Clytemnestre reviendra, non pour le tourmenter, mais pour lui rappeler que sa soeur qui l'a induit en erreur l'a renié depuis. Elle jouera pour lui le rôle d'exorciste (David est celui de Saül) et le prince, en recevant la grâce divine, prendra la succession de son père pour mettre un terme définitif au pouvoir tyrannique instauré par Egisthe.

Tout en servant de substrat à nos suppositions, la mythologie et la Bible réfutent le crépuscule des Dieux et consacrent plutôt leur magnificence. Parce qu'elle dissimule cette *"obscène et fade existence (...) donnée pour rien"* à l'homme, la vision religieuse du monde se veut rassurante. Or justement Oreste/Sartre a la ferme intention de la dévoiler, quitte à ce que cela conduise à l'angoisse et au désespoir. Point n'est besoin ici de faire un inventaire systématique des éléments pouvant justifier nos propositions allant dans le sens de l'athéisme. Le dramaturge lui-même ne fait aucun mystère de cette doctrine. Un bref aperçu des faiblesses de Jupiter suffit pour relativiser son omnipotence: outre son incapacité à convaincre Egisthe et Oreste, le recours à la ruse et à l'intimidation, mentionnons la conscience qu' il a de la fragilité de son pouvoir, la peur bleue qu'il a d'Oreste, son échec à s'imposer comme le mentor du prince. Sa propension au bavardage et le fait d'avouer à Egisthe qu'il est le premier, le plus grand, le seul vrai criminel (II, II, 5) contribuent à le discréditer. En reconnaissant qu'il ignorait que c'est Oreste qui *"devait venir annoncer (s)son crépuscule", il* permet de douter de son omniscience. Plus grave encore, lors de leur première rencontre, il fait preuve de légèreté et d'imprudence en apprenant à un quasi inconnu (Oreste est encore Philèbe) l'art de charmer les mouches puis de s'en débarrasser. Le moment venu, celui-ci fera bon usage de cette technique. Plusieurs scénarios:

(1) La suite attendue n'est que le prolongement logique du dénouement voulu par l'auteur. Oreste est maintenant l'égal de Jupiter puisqu' il séduit les mouches et les emmène hors de la ville. Sa sortie n'est pas une fuite, mais un retrait pour leur tordre le cou, solution à laquelle il avait pensé dès la fin du premier tableau de l'acte II. Ayant volontairement renoncé à la politique, il s'installe en tant que citoyen à part entière à Argos où on le fêtera comme les autres héros parce qu'il en est le libérateur. Jupiter se retire dans l'Olympe pour s'occuper du ciel en laissant aux hommes le soin de leurs affaires sur terre.

(2) La mythologie offre au moins en partie une autre suite à l'aventure d'Oreste: harcelé par les mouches, il s'en va à Athènes chercher l'absolution auprès de l'Aréopage puis à Trézène où il fait pénitence avant d'obtenir la Rédemption. *"Nul n'est prophète en son pays"*, dit l'adage bien connu. La nouvelle de la réhabilitation de leur prince ne laisse pas les Argiens indifférents. Reconnaissant leur erreur, ils lui réservent un accueil triomphal à son retour, l'installent au pouvoir pour leur enseigner ce nouveau concept de liberté dont il est l'initiateur. Une ère nouvelle commence à Argos.

(3) Une troisième solution, la plus audacieuse de toutes sans doute, est de faire d'Oreste un héros révolutionnaire: *"Je veux être un roi sans terre et sans sujets"*, proclame-t-il devant le peuple en colère. Refusant la sécurité d'une situation confortable et stable mais sclérosante, il donne ce conseil à ses auditeurs: *"Adieu, mes hommes, tentez de vivre: tout est neuf ici, tout est à commencer. Pour moi aussi la vie commence. Une étrange vie."* Il veut aller continuer ailleurs ce qu'il a initié chez lui et son départ obéit certainement au principe selon lequel les vrais révolutionnaires n'ont pas de patrie. Débarrassés du tyran qui les a terrorisés pendant quinze ans, les Argiens célèbrent la liberté retrouvée sans se soucier de Jupiter.

Voici maintenant le dernier élément annoncé à l'introduction. Elaborée par un groupe de six étudiants, cette scène, assez proche du dernier canevas ci-dessus, met l'accent sur l'émancipation du peuple vis-à-vis de la divinité. Hormis des retouches inévitables et indispensables (linguistiques, stylistique, mise en forme) l'essentiel du texte a été restitué dans son originalité.

Le temple d 'Apollon. Silence. La foule devant le seuil. Vive lumière. Au fond du théâtre, Oreste paraît

UN HOMME
Arrêtons-le! Arrêtons-le! Il s'enfuit et nous ne pouvons le laisser partir comme ça. C'est un assassin!

LA FOULE, *criant.*
Oui ! Oui ! Arrêtons-le ! Arrêtons-le

UN TRIBUN (nommé RAMUS)
Non ! Non ! Du calme! *(La foule se tait et se tourne vers lui.)* Ecoutez ! *(Murmures dans la foule).* Du silence ! Regardez: la lumière, le soleil... les mouches? elles ont disparu!

LA FOULE, *incrédule et comme apeurée.*
Les mouches ! ... Les mouches ! ... Les mouches ! Elles sont vraiment parties?

UNE FEMME, *soulagée.*
Ma peau, elle est lisse ! Plus de morsures, je ne sens plus ces griffes, ces doigts dans mes yeux! Quelle joie ! Les mouches sont parties.

UN ENFANT
Maman, maman ! Regarde. Il n'y a plus de mouches.

LE PREMIER HOMME
Mais qu'allons-nous faire?

UN DEUXIEME HOMME
Allons, allons au palais.

UN TROISIEME HOMME.
Aller faire quoi au palais? Egisthe est mort.

UNE DEUXIEME FEMME.
Mais alors, nous n'avons plus de roi, nous n'avons plus de reine? Qu' allons-nous devenir?

UN QUATRIEME HOMME
Repentons-nous et prions. Ô Jupiter ...

RAMUS, *méprisant.*
Se repentir ? Se repentir ? Pourquoi, gens d'Argos? Pour quel crime ? Celui d'Egisthe ? Celui d'Oreste ? Nous n'avons pas commis de crime. Seuls Egisthe et Oreste ont commis des crimes. Nous sommes innocents!

UNE TROISIEME FEMME, *indignée.*
Sacrilège ! Sacrilège !

LE QUATRIEME HOMME, *imperturbable.*
Mais oui ! Mais oui ! Nous sommes coupables. Sinon, pourquoi nous sommes-nous repentis pendant ces quinze années si nous étions innocents?

LA TROISIEME FEMME, *se jetant à genoux.*
Jupiter tout-puissant, roi des Dieux et des hommes qui a toujours fait preuve de patience et d'amour...

RAMUS, *indigné.*
Quoi!? Amour ? Amour ! Tu dis bien amour? Un dieu qui tolère le meurtre, fait régner un assassin sur Argos pendant quinze ans est un dieu d'amour ? Est-ce là ce qu'on attend d'un dieu d'amour? Tu parles d'amour ? Vivre avec les mouches, ne point voir de lumière tant elles étaient nombreuses, porter le deuil pendant quinze ans, est-ce là ce qu'on attend d'un dieu d'amour, gens d'Argos?

UN AUTRE HOMME.
Cet homme a raison! Il dit vrai !

LA FOULE, *murmurant.*
Vrai ? ... Vrai ? ... Vrai ? ...

RAMUS, *outré.*
Sacrilège ! Est-ce un sacrilège de proclamer son innocence ? Nous ne ... *(Pénombre. Vents violents. Tourbillons. Jupiter apparaît au fond de la scène.)*

JUPITER, *menaçant.*
Gens d'Argos, vous n'êtes pas innocents ! Vous êtes tous des meurtriers ! Vous êtes couverts du sang d'Agamemnon et d'Egisthe. Repentez-vous ! Tremblez ! Moi Jupiter, je vous ai créés. J'ai créé toute chose. Regardez ! *(Le temple d 'Apollon tremble. Forte lumière.) Vos* destins sont entre mes mains. Je vous tiens !

RAMUS, *volontairement agressif:*
Jupiter, tu n'as pas de place dans cet univers, tu n'es pas le roi des hommes. Chaque homme, chaque femme, chaque enfant est le maître de son propre destin. *(Se tournant vers la foule)* N'ayez pas peur, gens d'Argos ! Vos destins ne dépendent que de vous.

JUPITER, *paternaliste.*
Ingrats ! Créatures orgueilleuses ! j'ai pitié de vous, car vous courez vers votre perte. Repentez-vous! C'est votre dernière chance ! Sinon, moi Jupiter, je vais vous abandonner, vous allez errer le restant de vos jours et le cordon qui vous lie à moi sera à jamais coupé. *(Murmures dans la foule.)*

RAMUS, *exalté*
Courage ! Courage, peuple d'Argos ! Ayez foi en vous. Le glas de la tyrannie a sonné. Egisthe est mort et les mouches sont parties. Le destin de cette ville qui est la nôtre ne dépend que de nous. Argos qui est restée une ville morte pendant quinze ans à cause d'un dieu cruel peut et doit revivre. Hommes, femmes, enfants d'Argos ! Essuyez vos larmes ! Un nouveau jour plein de promesses se lève sur Argos. Arrêtez ce deuil insensé. Cessez de vous lamenter et réjouissez-vous !

UN HOMME.
Ramus a raison ! Assez de ce dieu cynique et sadique. *(La foule manifeste son approbation.)*

JUPITER, *enragé.*
Posidon - caribou - caribou - lullaby. *(Le temple d 'Apollon s'écroule et un aigle à deux têtes fonce sur la foule et s'envole).*

RAMUS.
N'ayez pas peur, gens d'Argos ! Nos destins ne dépendent que de nous. Jupiter ne peut que faire trembler les temples et les pierres, il ne peut rien contre nous. Nous sommes libres ! Oui, nous sommes libres ! Oreste nous l'a montré, Oreste nous a

montré la bonne voie. C'est lui l'Homme ! C'est un homme comme vous et moi qui a fait partir les mouches. Soyons conscients de notre liberté. Réjouissons-nous !

LA FOULE, *criant.*
A bas la tyrannie ! A bas la tyrannie !

UN AUTRE HOMME.
Feu à la statue ! Feu à la statue de Jupiter ! *(La foule déchaînée fonce vers la statue de Jupiter et la fait basculer.)*

JUPITER, *tête basse.*
Ah ! Maudite liberté ! Quelle mauvaise affaire ! Maudite liberté ... *(Il sort en catimini.)*

UNE FEMME.
Merci, Oreste, merci. Tu as levé le voile qui nous barrait la vue. Tu nous as ouvert les yeux. Nous sommes libres, LIBRES! *(Le feu est mis à la statue.).*

LA FOULE, *hystérique.*
Hurrah! Hurrah! Bravo, Oreste, bravo! Vive Oreste! Vive la liberté! Vive la Liberté!

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure de Yaoundé (Annexe de Bambili)

L'INSTANT EXHALE SES PROMESSES D'OUBLI DANS *EN ATTENDANT GODOT* (1953) ET *FIN DE PARTIE* (1957) DE BECKETT

"... ce monde sans visage sans
questions
où être ne dure qu'un instant
où chaque instant
verse dans le vide dans l'oubli
d'avoir été"
(*Quatre poèmes*)

"Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe,
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau"
(Baudelaire, "Le Voyage", in *Les Fleurs du Mal*)

Dans un décor déconfiguré qui est le contraire même du théâtre de situation(s) au sens où l'entendaient Sartre et Camus, les personnages beckettiens sont "les enfants de l'oubli". Ils ont le choix entre deux états d'être, oscillant entre le fini et l'infini, entre l'absurdité prolixe et l'éternité morbidement silencieuse, dans cet entre-deux pascalien qui n'est autre qu'un abîme. C'est dans cette tension douloureuse que se loge l'absurde: l'attente génère toutes sortes de promesses, finit cependant par s'exaspérer dans l'oubli; le heurt de la comédie et de la tragédie produit des sonorités grinçantes, fêlées, celles d'un requiem, sans cesse différé, pour notre agonisante modernité.

Le monde est un lieu d'exil, le temps y est précaire ou semblable à une durée qui agonise, l'espace une déconfiguration qui n'ancre aucune inscription temporelle. Si la solitude et l'exil sont hérités de Camus, celui-ci contextualise les angoisses de ses personnages, leur offre un cadre, les afflige de dilemmes et de devoirs, les investit d'un rôle social, tandis que Beckett les oublie sur le bord d'un chemin ou dans un néant à la fois claustrophobique et post-apocalyptique, dans les limbes d'un non-être qui se répète, dans un purgatoire où on n'en finit jamais d'expier une faute dont la notion même nous échappe. L'éternité est, paradoxalement, synonyme de constriction identitaire. Elle inhibe la pensée, atrophie l'existence.

Exaspération morbide de l'instant, le présent est éternel, fleuve d'oubli sans forme ni but: "ça ne va pas vite", déplore Hamm dans *FP*. Dans *En Attendant Godot* et *Fin de Partie*, qui se donnent à lire comme des allégories ou des représentations symboliques de notre mortelle condition, cela est rendu manifeste par l'absence de toute intrigue. Estragon fait remarquer que rien ne se passe. Lui et Vladimir ont perdu la notion du temps. La conscience sombre dans l'oubli. Dans *AG*, l'interlude entre l'Acte I et l'Acte II appartient plus au temps mythique qu'au temps réel. Dans *FP*, la durée est un processus informe dans lequel l'individu devient une entité abstraite. Estragon oublie qu'ils se sont rencontrés "hier" au même endroit. À cela est lié l'oubli de la conscience individuelle comme l'indique la prolifération des tournures impersonnelles. Chaque jour est la morne répétition du précédent, la réitération dérisoire d'une vanité: "Pourquoi cette comédie, tous les jours?", demandent Nell (29) et Clov (49). Dans la même pièce, la question rituelle du

temps n'appelle qu'une réponse: "Le même temps que d'habitude" (43). Les dialogues décousus trahissent une exténuation de l'être:

> Hamm. – Tu ne penses pas que ça a assez duré?
> Clov. – Si! *(Un temps.)* Quoi?
> Hamm. – Cette chose
> Clov. – Je l'ai toujours pensé *(Un temps.)* Pas toi?
> Hamm *(morne)* Alors c'est une journée comme les autres.
> Clov. – Tant qu'elle dure. *(Un temps.)* Toute la vie les mêmes inepties. (63-4)

Le dilemme ne peut se résoudre que dans l'impossibilité. La dialectique suit la ligne illogique de l'inversion:

> Hamm. – Moi je ne peux pas te quitter.
> Clov. – Je sais. Et tu ne peux pas me suivre. (65)

Le calmant recèle les promesses d'un oubli mortifère. La scansion litanique de Hamm "Ce n'est pas l'heure de mon calmant?" (21 *passim*) révèle le désir d'oublier sa présente situation, placée sous le signe de l'intolérable, de dompter l'incertitude et de la transposer dans le cadre rassurant de la routine (49). D'où son goût pour "les vieilles questions, les vieilles réponses" (56). L'obsession accuse la constriction ontologique. Dans *AG*, on assiste à la même uniformité de l'expérience du temps. Il n'apporte aucun accomplissement, ne promet aucun épanouissement, ne laisse entrevoir aucune libération. Ainsi, Clov et Lucky sont pris dans un engrenage tragique, dans la logique absurde de la dialectique du maître et de l'esclave:

> Clov. – Fais ceci, fais cela, et je le fais. Je ne refuse jamais. Pourquoi?
> Hamm. – Tu ne peux pas.
> Clov. – Bientôt je ne le ferai plus.
> Hamm. – Tu ne pourras plus. *(Clov sort.)* Ah les gens, les gens, il faut tout leur expliquer. (61)

Le jeu des assonances fondé sur la paronomase – canal-fanal (*FP*, 47) – symbolise la stérilité de toute tentative pour échapper à sa condition et la faillite d'un univers livré à la déréliction. Le grotesque frôle le sordide avec la confusion entre "coite" et "coïte" (51); la facétie est pathétique. Le temps est une désolation, un amenuisement; il n'engendre qu'un stérile ressassement. Son équivalent physique, c'est la plate étendue sans fin, plombée, le morne horizon plongé dans une indétermination grisâtre, embourbé dans les limbes d'un non-avènement (*FP*, 47), ce gris ou "grris" que Clov qualifie de "noir clair" (48). Cet épuisement est symbolisé par la désertion du soleil (48) et l'atrophie du monde naturel, par les graines qui ne germent pas (*FP*, 27). "Néant" constitue la réponse lapidaire aux instances fébriles de Hamm (48). Dans cet univers du non-sens, les certitudes sont dépourvues du pouvoir d'assertion de l'hypothétique: "Si elles devaient germer elles auraient germé. Elles ne germeront jamais" (28). La réalité est impalpable comme en témoigne cette interrogation angoissée de Hamm: "Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe?" (28; 49). Ce "quelque chose [qui] suit son cours" (28; 49) auquel Clov fait allusion n'est pas identifiable. Les rêves d'ailleurs ne peuvent prendre appui sur cette irréalité (52), ils n'ont pas de prise.

Aux promesses Hamm substitue les prophéties de mauvais augure: "Un jour tu seras aveugle. Comme moi" (53). La succession s'achève par ces sinistres prédictions: "Oui, un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne et qu'il n'y aura plus personne de qui avoir pitié" (54). L'avenir ne réserve que le partage d'un malheur, que "l'infini du vide" (54) tout aussi effrayant que la prison actuelle de Clov ou le trou dont parle Hamm (56). Seule persiste l'image d'un mythe que l'on fait miroiter un instant, qui exerce ses illusoires prestiges le temps d'une fallacieuse promesse: "Mais derrière la montagne? Hein? Si c'était encore vert? Hein? *(Un temps.)* Flore! Pomone! *(Un temps. Avec extase.)* Cérès!" (56)

Beckett a su admirablement restituer le dilemme de chaque homme qui passe sa vie à attendre, à se projeter dans l'avenir, à élaborer promesses et projets, à suppléer le rêve à la réalité. Camus englobe ce dilemme dans le sentiment de l'absurde:

> Un jour vient [...] et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde. (*Le Mythe de Sisyphe*, 28)

On songe à Hamm différant la fin. Partout, on assiste à l'éternisation du temps et la tension dramatique provient de notre perception de l'attente sans fin d'un objet qui est par définition inatteignable en même temps qu'est affirmé le caractère éphémère de l'instant.

L'instantanéité de l'existence explique en partie la mémoire défaillante ou l'amnésie des personnages beckettiens. Les événements passés se dissolvent avant qu'on ait eu le temps de les saisir, de les identifier, de les relier les uns aux autres. Rien de surprenant à ce que la référence à Héraclite soit exprimée sur un mode tristement parodique: "On ne descend pas deux fois dans le même pus", lance Estragon (52). Le pus est l'avatar de cette viscosité qui est l'emblème même de l'absurde dans la philosophie de Sartre, l'anti-valeur par excellence; la métaphore de l'oubli. Le garçon qui vient à la fin de chaque acte ne reconnaît pas Vladimir bien que celui-ci soit sûr qu'il est la même personne qui a apporté un message de Godot. Le second jour, Estragon ne reconnaît pas l'arbre de la veille (52) et n'a que de vagues souvenirs de Pozzo et Lucky. Le vide qui a englouti la veille est une source d'angoisse pour Vladimir qui tente, en vain, de faire en sorte qu'Estragon se souvienne de ce qu'ils ont fait. De même, lors de sa seconde apparition, Pozzo a oublié avoir vu les deux amis le jour précédent, alléguant que "les aveugles n'ont pas la notion du temps". Les personnages vivent dans l'absence de tout repère, sont privés de toute détermination. Les souvenirs surgissent de manière impromptue et à leur évocation les rires fusent (31). Ils parviennent à la conscience sous forme de bribes, d'histoires désopilantes qui disparaissent aussi vite qu'elles sont apparues; leur narration est chaotique, entrecoupée d'exclamations hébétées, de questions qui en interrompent le cours incertain comme en témoigne l'histoire du tailleur (35-38). Dans *FP*, Hamm remodèle le passé: "Et tes courses alors? Quand tu allais voir mes pauvres. Toujours à pied?" (22). En outre, il aimerait prolonger dans le présent une vérité valable dans le passé: "Autrefois tu m'aimais" (20). La nostalgie s'insinue dans les interstices du temps et se pare de tonalités élégiaques. On songe à Nell se remémorant cet "hier" (30; 34) que l'on a du mal à situer:

> Hamm. – Hier! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!
> Clov *(avec violence).* – Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (62)

Idéalisé, le passé est tout aussi irréel que le présent:

> Hamm. – Elle était jolie, autrefois, comme un cœur. Et pas farouche pour un liard.
> Clov. – Nous aussi on était jolis – autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois. (61).

Il s'agit de "la belle époque" (63), c'est-à-dire, historiquement et ironiquement, la période où tout est possible, merveilleuse et incernable tout à la fois; où tout finit et commence en même temps; lieu des décombres et d'un renouveau, où promesses et oublis sont tissés dans la toile de l'être.

La faillibilité ou l'imprécision de la mémoire a des implications dans le domaine identitaire: la définition du Moi est floue. Le Moi est un néant qui attend la réunification avec le néant du monde, mais cela ne peut prendre place que dans un état d'attente immobile, éternelle, dans une exténuation de l'être. L'oubli des origines mène au déni de soi, à l'usure du temps:

> Hamm. – Tu te souviens de ton arrivée ici?
> Clov. – Non. Petit, tu m'as dit.
> Hamm. – Tu te souviens de ton père?
> Clov *(avec lassitude).* – Même réplique. *(Un temps)* Tu m'as posé ces questions des millions de fois. (*FP*, 55)

Les personnages beckettiens sont des "enfants de l'oubli". Lorsque Hamm constate que "la nature nous a oubliés" (25), Clov réplique qu'"il n'y a plus de nature" avant que de conclure, poussant les raffinements du syllogisme jusqu'à un terme absurde: "Alors elle ne nous a pas oubliés" (25). Ici on vacille entre l'oubli et le néant; la réalité se situe dans une zone incertaine, entre la déraison actuelle et le souvenir de la folie. Paradoxalement, le personnage du fou dont Hamm brosse le portrait (62-3) et qui se prenait pour un "oublié" de l'histoire (63), confère au passé sa cohérence, lui assure sa valeur nécessaire, donne la mesure de toute chose.

Lorsque les événements passés ne sombrent pas dans l'oubli, les catégories temporelles sont détruites. Dans *AG*, la formule "on attend Godot" résonne comme une ponctuation mortifère, exacerbe la lassitude, creuse la béance. C'est alors qu'on atteint le sommet de l'absurde avec cette interrogation fébrile de Hamm: "On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose?" (49). Il se complaît dans une *tabula rasa*, dans une déconfiguration du monde, dans la claustration morbide de l'in-humanité (50).

La mise en scène de Luc Bondy a su restituer la béance au cœur de la pièce; à chaque réplique succède une musique dans le style de Cage dans *Lux æterna*, une vibration grave. Les instants sonores retiennent le sens, en divulguant une parcelle avant que de disparaître; ils ne font qu'esquisser une interprétation. Jean-Jacques Delfour souligne la polysémie d'interprétations de *En attendant Godot* qu'il décrit comme "un objet de spéculation infinie et un casse-tête insoluble pour les metteurs en scène. Son culot essentiel

est au fond de ne jamais trancher, de ne pas donner de réponses, et surtout de ne pas poser de questions identifiables".

Le va-et-vient de Vladimir au début de l'Acte II (51) exprime cette tension. Dans *FP*, Hamm traîne son existence au gré de ses humeurs morbides rythmées par la prise de calmants et de remontants. On plaque sur un semblant d'existence d'autres artifices.

Topos phénoménologique par excellence, l'attente imprime sa marque au texte beckettien. L'attente d'un rien, c'est la promesse d'un oubli, d'un illusoire achèvement que l'on décline à tous les temps comme le fait Clov dans FP : "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas." (15-16). La régression n'a d'autre issue que l'impossible. L'attente engendre une perpétuelle insatisfaction qui s'exaspère en une lassitude non contenue: "Ça peut finir. *(Un temps.)* Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses." (19). Nul espoir ne point puisque, ainsi que l'affirme Hamm, "Au-delà c'est... l'autre enfer" (41).

En attendant Godot est bien, selon les termes de Jean-Jacques Delfour, "une dérision du messianisme, une parodie tragi-comique de l'homme sans Dieu pascalien". Les textes beckettiens oscillent entre la promesse d'une illusoire transcendance et l'oubli qui est rappel de l'immanence; se maintiennent dans l'improbable centralité recherchée par Hamm, avant que de basculer dans le néant. Le thème principal du théâtre beckettien, c'est l'impossibilité de la recherche, incessante, et de l'attente, infructueuse. Godot ne satisfait pas la question du sens, il n'est que fonctionnel.

Bibliographie:

Beckett, *En Attendant Godot*, Éd. de Minuit, 1952.

Fin de Partie, Éd. de Minuit, 1957.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.

Delfour, Jean-Jacques, "Le monde béant de Godot", in *Cassandre*, n°32, décembre 1999-janvier 2000, p. 38.

Carole RODIER
Oxford, Keble College

À PROPOS DE *LA SOCIÉTÉ DE CHASSE* DE THOMAS BERNHARD[1] :

Argument :

"et il n'y a qu'une seule *raison de lire* : chercher un regard toujours opérant, toujours opérationnel, pour s'orienter dans *l'étreinte haineuse du chaos personnel et du chaos que les hommes ont construit.*"

On comprend vite ce que Bernhard entend par "*société de chasse* " : "*les complications devraient être éliminées... une accentuation des peines doit intervenir* ", déclare le Général à ses Ministres...

T. Bernhard éclaire, *mine de rien*, le devenir de notre monde. L'Occident. L'Europe. Sa lecture - *sa compagnie* - est, en ce crépuscule de l'an 2000 avec l'ordre des dieux nouveaux, des plus fortifiantes.

Cette pièce de théâtre n'a, au sens conventionnel, ni action ni intrigue ni personnages. Ni exposition, ni noeud ni dénouement. T. Bernhard se moque du théâtre bourgeois et de la critique débile qui l'accompagne. Mieux : pour lui, *cette horreur n'existe pas*.

Il y a l'Écrivain, la Générale, le Général, les Ministres (et Asamer, l'esclave préposé au feu dont le Général s'inquiète, comme tout paternaliste s'inquiète du peuple qu'il flatte et chérit tout en l'exploitant, tout en l'écrasant - *(La société de chasse* comporte une définition de la Démocratie-libérale avec sa soeur siamoise Démagogie et les enchantements liants de l'État-providence).

L'Écrivain et la Générale parlent en jouant aux cartes, en buvant - l'Écrivain de lui-même, la Générale du Général. Et, ensemble, de la forêt qui est affligée du "*bostryche* " (*le boss riche, le boss triche* - y-a-t-il jeu de mots dans le texte allemand ?) et du Général qui a la cataracte, a perdu son bras gauche à Stalingrad (s'est "*presque vidé de son sang* "). Quand le Général paraît, il parle de lui-même, et, surtout, de l'Écrivain. Aussi de la relation entre la Générale et l'Écrivain et, bien sûr, de ses idées.

À cause du "*bostryche* ", on va peut-être devoir abattre la forêt tout entière !

Le Général ne peut pas s'occuper décemment de la forêt quand il s'occupe de politique...

Quand le Général arrive - *"Avant la Chasse*" (premier mouvement) -, l'Écrivain vient de nous donner une longue tirade sur l'intelligentsia, le destin de l'intelligentsia (*dont il ne fait pas partie*), et sur le destin du Général qui "*s'est ouvert la jambe avec la tronçonneuse* " -et "*cette blessure a fait se déclarer sa véritable maladie mortelle* ".

C'est précisément en ce lieu du texte que le Général, oui, précisément lui, définit la place de l'Écrivain, qui est là pour que la Générale ne s'ennuie pas (un peu le sort de *notre culture bourgeoise et mondaine*, aujourd'hui, non ?, et de tous ces écrivains qu'on a récupérés alors qu'ils ont vomi le système tout entier - de toute cette sagesse, cette "littérature-pour-rien", avec ces universités où la culture est aux mains de ces "intellectuels" - là dont on ne saurait faire aucun éloge parce qu'ils sont devenus les piliers

---

1 *Éditions l'Arche*, Paris, 1988 (traduction de C. Porcell). La plupart des pièces de théâtre de Thomas Bernhard ont été écrites entre 1950 et 1960. Certaines ont été jouées en France après 1960. C'est la partie la moins importante de son oeuvre, surtout composée de récits et de romans.
Les citations sont données sans le découpage en vers.

les plus sûrs et les plus inébranlables du conformisme, du conservatisme - ou aux mains des "divertisseurs" de toutes les scènes de l'inculture et de la déspiritualisation (celles, *vulgaires par excellence* , que Dylan Thomas appelait "*scènes d'ivoire* "[2]).

L'Écrivain a assurément sa place dans cette société, puisqu'il est là pour divertir la Générale, pour lui tenir compagnie, pour parler avec elle, pour parler avec le Général aussi - et pour l'entendre et le voir mourir... -"*Après la Chasse* ", qui a été exceptionnellement bonne (troisième mouvement) : c'est à la fin, quand, suite à la mort du Général, les bûcherons se mettent à abattre la forêt avec diligence ("*comme ils travaillent bien*", s'exclame l'Écrivain : ce sont là *les dernières paroles de la pièce* - et n'est-ce pas là ce que nous faisons tous, bon gré, mal gré, en ce "monde libre", que de "travailler bien à l'abattage de la forêt" affligée du "*bostryche* " - au lieu de *travailler mieux* : à sa guérison, à son sauvetage ?... Forêt source de vie, champ d'aventure, terrain de quête et d'enquête et de rencontre avec le mystère et l'obscurité ? Forêt où pousse l'arbre de vie...

L'Écrivain a sa place dans cette société précisément parce qu'il écoute, ou en écoutant, la Générale, et en lui répondant, et en répondant au Général quand celui-ci lui adresse la parole. C'est pour ça qu'il a sa place, parce que *personne d'autre ne fait ça*, et le Général le dit bien : *il est le seul à dire ce qu'il voit* (ni voir ni dire ne sont choses évidentes).

Plus précisément, l'Écrivain a sa place *parce qu'il ne l'a pas* : le Général lui dit, à la fin du premier mouvement, qu'on ne peut absolument rien voir dans sa tête, et, vers la fin du troisième mouvement, que l'Écrivain a la face intérieure du cerveau tellement couverte d'écritures, d'inscriptions, que lui-même ne parvient même plus à y lire...

L'Écrivain (*tout au moins celui de Bernhard ici*) échappe à l'emprise de tout pouvoir - l'Écrivain *échappe*... Il n'a pas d'identité, on ne sait pas à qui on a affaire, il n'est que vie intérieure, regard, expression, vérité. Surtout : il échappe, il est insaisissable, irrécupérable, peut-être fou, ou confus, chaotique, mais libre comme personne. "*Vous gâtez les têtes innocentes et vous rendez celles qui sont parfaitement utilisables parfaitement inutilisables* ", lui dit le Général...

L'Écrivain a donc la place que lui donne, que lui *vaut* , son absence ou son manque de place, ou *son déplacement*, son éloignement et sa proximité ensemble, sa vérité et son inutilité, sa présence rassurante et dérangeante (comme avec la Générale), éclairante et déconcertante, libératrice et flétrissante/paralysante, subversive et passante/inefficace...

"*Pendant la chasse* " (deuxième mouvement), c'est un grand moment d'intimité pour l'Écrivain et la Générale, qui parlent en jouant aux cartes, en buvant, en riant.

Le Général ne peut pas aller à la fête de la bière, parce qu'avec un seul bras on ne peut pas se balancer avec les autres gens...

L'Écrivain, à qui la Générale reproche sa façon impitoyable de dire la/les vérité(s), parle de la mort, des mourants que nous sommes tous. Et ils jouent, et ils gagnent - ensemble. Et ils rejouent. Et l'Écrivain parle de *l'altérité* , cette altérité essentielle qui fait que nous ne sommes pas ce que nous sommes, que tout est toujours différent de ce qu'on voit, de ce qu'on croit, de ce qu'on dit (quand on le dit). Et quand l'Écrivain conclut : "*Le monde qui nous entoure, chère madame, a des oreilles contre la tête et, pour détruire l'esprit, tous les moyens lui sont bons* " - la Générale s'écrie: "*(frappant la table des deux mains) : vous avez gagné !* "...

Les coups de feu des chasseurs achèvent ce deuxième mouvement.

---

2 Dans un de ses poèmes les plus célèbres : "*In my art or sullen craft...* " (soit : "en mon art, mélancolique artisanat...").

La "victoire" de l'Écrivain, aux cartes ou dans le jeu de la vérité, n'est pas pour autant assurée, et ne le sera pas (à preuve l'abattage de la forêt à la fin !). Le plus *fort* (comme on dit d'une moutarde qu'elle est forte), c'est que, dès le début du troisième mouvement, dès l'arrivée du Général ("*Après la chasse* "), l'Écrivain nie sa "victoire", en fait il nie sa propre liberté, il n'est pas plus libre que les autres (mais il ne se voue ni ne se donne ni ne s'abandonne aux mêmes démons ni aux mêmes dieux ni aux mêmes fantômes) - il nie sa liberté, mais sans rien dire (*que peut-on dire là-dessus ?*) :

- "LE GÉNÉRAL : *Certes quand il s'agit d'un être libre comme l'est votre personne (l'Écrivain éclate bruyamment de rire) qui peut faire de sa liberté ce qu'elle veut (l'Écrivain éclate bruyamment de rire)*..."- (*c'est moi qui souligne*)

Il éclate de rire, ou *il éclate d'écrire*, mais *il éclate* (éclat(s), expression, explosion, arrosage, dispersion, semaison, éclaboussures... - surtout : éclater comme *contraire de (se) (re)tenir, de phlegme, de sang-froid*, ou comme *accumulation, tension d'un trop-plein, barrage qui se lézarde, jaillissement irrépressible*). L'Écrivain, donc, éclate, c'est sa différence, mais il n'a pas plus le choix que les autres : il rit, il écrit, il dit ce qu'il voit, c'est sa façon à lui de régler les battements de son coeur, de respirer, de sentir, de vibrer. De vivre. Mais il n'a pas le choix, il n'est pas libre, il ne fait pas ce qu'il veut, il fait *ce que sa vie veut, ce que sa vie lui impose, lui dicte*. C'est sa liberté. C'est sa prison.

Ainsi le troisième et dernier mouvement : où l'Écrivain est d'abord étonnamment effacé, presqu'absent (sauf quelques banalités et platitudes ici et là), et où il laisse le Général parler, *étaler sa misère dans la démonstration même de son assurance et de son aplomb*, jusqu'au moment où l'Écrivain prend la parole et où plus personne ne dit rien (il parle *comme personne* - personne vraie qui représente, traduit, exprime, tout le monde, au-delà des surfaces et des apparences) : la vie humaine est une catastrophe ; tout, même la nature, est "*absence d'intérêt* " ; nos vies sont divertissement, "*mécanismes de divertissement* ", " *catastrophe artistique artificiellement naturelle* " - cette dernière phrase est mécaniquement répétée par le Général... D'ailleurs, les Ministres du Général lui veulent du mal, attendent sa démission (mais il est sur le point d'entrer en clinique !). L'Écrivain va peut-être *mettre le bostryche en scène* (allusion à la pièce elle-même, comme bien d'autres dans ce texte, mettant en perspective la métaphore centrale de *la maladie de la forêt qui n'est que celle des hommes et de la société humaine*). Il faut tout effacer - "*origine, source, racines* ". Et de citer Lermontov - tout le monde rit, sauf le Général... Etre humain, c'est abandonner. L'Écrivain est-il encore humain ?

Tout ce qui *reste* , aussi et surtout pour le Général qui *La* sert très bien tout en *La* décrivant tout aussi bien ("*sa description des soldats morts de froid est à mon avis la plus inhabituelle et la plus convaincante des visions de la mort* ", dit l'Écrivain du Général) - tout ce qui *reste*, c'est *La Mort* .

L'Écrivain dit - *déroule, déploie* - l'absurde et le tragique qu'il voit (le médiocre et l'insignifiant, le sordide et le dérisoire, l'obsédant et l'incontournable - *l'incompréhensible*). Quelque chose de propre à l'Autriche peut-être. Mais l'Autriche n'a jamais été qu'une petite partie de l'Occident [3]...

Là-dessus, le Général se suicide et la Générale réclame une cuvette (est-ce que le Général, qui s'était déjà "*presque vidé de son sang* ", va *cette fois-ci* se vider de *tout* son sang ? ou bien la Générale va-t-elle vomir ?).

---

3 L'Autriche dont Bernhard disait que c'est "*un cloaque sans esprit ni culture* ".

La Générale et l'Écrivain concluent par une allusion aux bûcherons qui, instantanément, se sont mis à abattre, toutes haches et tronçonneuses dehors, les arbres de la forêt - et qui, comme on sait, "*travaillent bien* ".

On sent que Bernhard règle ses comptes. Et il fait bien. Et il le fait bien. Mystérieusement (comme on le dirait d'un Cioran), il n'est pas pessimiste (et Cioran ne l'est pas non plus !) : cette pièce est une déclaration d'intention, une profession de foi, de l'Écrivain qui se (re)définit, se (re)situe dans son/notre monde (c'est d'emblée la fuite, l'exil - avec, selon ce beau titre de Henri Laborit, "*l'éloge de la fuite* "), dit ce qu'il y voit, dit ce qu'il dit face à ce que ce monde lui/nous dit. Devant le mensonge, amour fanatique de la vérité, amour inconditionnel. C'est le seul salut. *La seule possibilité* . Mais il n'y a pas de salut. Ou *le seul salut possible est de savoir qu'il n'y a pas de salut possible.* Et de (le) dire. Aimer (le) dire. Dire qu'on aime (le) dire, aimer dire qu'on aime (le) dire... Ici, en une image de (la) mort, avec la guerre (Stalingrad, blessure, infirmité), la chasse (métaphore de la guerre?), la maladie de la forêt et du Général, qui se mutile la jambe avec une tronçonneuse en voulant couper un arbre, en voulant tuer un arbre - *en voulant tuer*... Et cette image de (la) mort est sertie dans de confortables mondanités, jeu de cartes, alcools, conversations - échanges avec ou sans communication ?... Le dialogue délire un peu, divague, rayonne - ratisse large ou petit. Et puis, parfois, tout d'un coup, il se centre, se concentre, il "prend", comme une mayonnaise ou un ciment : résonne alors la voix de Bernhard, nette, tranchée/tranchante, lumineuse - "*impitoyable* " (dixit la Générale).

Ce n'est ni une comédie, ni de la philosophie (comme le texte l'avance, par la voix du Général, *pour nous tromper, pour nous égarer*) - ni, comme on pourrait croire que je le laisse entendre, du théâtre d'idées.

Pour dire l'absurde et le tragique, l'oeuvre n'en est pas davantage une tragédie ou du théâtre de l'absurde.

C'est un règlement de comptes dans les formes - *une fantaisie cynique* .

Dans les formes , c'est-à-dire, comme on le sait, *en vers* , c'est-à-dire pour ritualiser tout le jeu social - mieux : pour montrer le rituel qui préside à toute vie sociale, à tout échange - *à tout théâtre social ou à toute théâtralisation sociale*. Mais *en vers libres, irréguliers*, ce qui agrandit et renforce l'écart entre le rituel propre à l'Écrivain et celui du groupe (deux conventions carrément étrangères, ennemies) ; ce qui marque encore plus la distance entre ces deux mondes qui ne communiquent qu'apparemment ou qu'illusoirement (*précisément au théâtre...*) ; deux mondes qui ne se mélangent jamais vraiment, deux mondes qui se croisent, se regardent, se reflètent (de façon plus ou moins déformée/déformante), *relèvent* ou prennent note, mais continuent, chacun de son côté, leurs chemins essentiellement et radicalement différents, divergents, incompatibles, irréconciliables (sauf par la mort, par l'idée de la mort - serait-ce la tentative de Bernhard ici ?) - ces deux mondes qui, chaque jour, s'affrontent, se confrontent, et se tournent le dos (c'est une guerre froide) : le monde de l'Histoire, de la société, de la politique, des raisons d'Etat, de la mort de l'individu ; le monde de l'Ecrivain, de la solitude, de la lucidité, du renoncement, donc de la dérive, de l'errance, de la mort de l'individu et de sa résurrection (*mort de l'individu pour une résurrection ?*).

Bernhard montre ces *deux mondes en ce qu'ils ont de marginal l'un par rapport à l'autre* (deux planètes sans communication autre que l'illusion du savoir, de l'érudition, des théories littéraires, avec les leçons apprises ou à apprendre et *la caricature des explications de texte* - ou encore du Prince de *La société de chasse,* ou de n'importe quel esclave, qui, comme dit l'Écrivain, et comme c'est le cas pour beaucoup aujourd'hui, *écrit des poèmes pendant ses loisirs...*). Deux planètes très éloignées et très différentes, donc, et ce en dépit ou *à cause de* l'histoire littéraire, des anthologies, des universités et de la recherche, de l'enseignement, de la culture officielle, de *la récupération organisée* de l'art, de la pensée,

de la création - bref, à cause de *ce déplacement des artistes* dans une société qui, au fond, leur est indifférente, qu'ils ne changent pas et ne changeront jamais, et où ils disent ce qu'ils ont à dire ou crient ce qu'ils ont à crier, *sans autre conséquence que pour eux-mêmes (ou pour quelques âpres solitaires au service d'un terrible feu de désespoir et de joie).*

Ces trois tableaux (avant, pendant, et après la chasse, qu' y-a-t-il sinon *l'Écrivain et la mort* ?) - ces trois tableaux, qui sont comme l'exposé désinvolte, dégagé et distant (la forme versifiée y est paradoxalement pour beaucoup) d'*un autre Précis de décomposition* [4], peuvent se prêter à pas mal de manipulations sur une scène. Mais, quelles que soient ces manipulations, ils garderont un fond stable, invariable. Quelque chose qui s'impose. Un regard désabusé mais plein de vie qui pétille, qui éclabousse. Qui rafraîchit la mémoire ou l'esprit. Un pied-de-nez. Un haussement d'épaules. Une parole de passant qui sait pertinemment qu'il ne fait que passer, qui parle sans fard, sans manières, sans enjolivements, en nous rappelant que nous aussi, nous tous, nous ne faisons que passer - *des fois que ...* Qui ne veut ni plaire ni instruire (*surtout pas ça !!!*). Seulement dire et aller son chemin. Aller son chemin et dire. Passer son chemin. Passer.

Je ne sais rien de la vie de Thomas Bernhard, mais cette pièce est comme l'histoire d'une chute. Oui, il semble avoir fait une chute, une chute grave. Il s'est quand même remis debout. Et, contrairement à tous ceux qui pensent que tomber c'est honteux, ou pas bien, pas "correct", et qui donc se (re)tiennent, il a vu, entendu, compris, oui compris, et il nous le montre, que *tout le monde tombe* , le monde entier tombe, tout tombe, et personne n'en parle, personne ne dit rien, tout se taisent, mentent - par omission, bien sûr (c'est le "politiquement correct", non ?).

Donc il dit et montre sa chute, celle de tout le monde, celle d'une société tout entière. Sa différence c'est de le dire, d'abord de le voir, de le reconnaître, de l'accepter. Et alors seulement de le dire. Et d'essayer de le montrer. En une fantaisie cynique. *La société de chasse ...*

Trois tableaux qui, ensemble, deviennent mouvements. Trois tableaux mouvants sur la société du mensonge et de la mort - sur la chasse à la vérité et à la vie... Trois mouvements bien nets où la voix de l'Écrivain chante, en contrepoint, *insignifiances et illuminations* .

En somme, *La société de chasse* est-elle autre chose qu'"*une catastrophe artistique artificiellement naturelle* " ?...

C'est, en tout cas, une pièce de théâtre *qui compte*, dans l'esprit de ce que dit un *frère spirituel* de Bernhard :

"*Seul compte ce qui est né de la souffrance*." [5]

René AGOSTINI
Université d'Avignon

4 Titre de E.M. Cioran.
5 C'est E.M. Cioran dans ses *Cahiers* (*Gallimard*, 1997).

L'OUBLI ET LA PROMESSE DE LA JOIE TRADITIONNELLE DANS LE THÉÂTRE COLLECTIF AU KIBBOUTZ

En février 1978, le Comité des Fêtes inter-kibboutznick créa une nouvelle section nommée: "L'Atelier d'étude expérimentale de tous les artistes kibboutznicks". Nous ne décrirons pas ici l'historique de cette expérience novatrice, mais nous en donnerons les grandes lignes pour avoir une vue d'ensemble et disposer d'une synthèse qui ramasserait les résultats des investigations que nous avons faites au cours d'expériences antérieures. C'est un essai d'étude des fêtes de Pourim et une expérience qui propose la façon de les représenter; cette expérience se déroula pendant 3 jours à Nethanya et durant un jour à Tel-Aviv. Se créa, alors, un cadre à l'intérieur duquel s'articulait l'étude des idées des premiers pionniers - par rapport à la tradition juive, cadre inducteur d'une rencontre de deux courants de pensée différents, et instaurateur de moyens de communication entre des hommes contemporains quoique issus d'horizons divers.

Il y eut donc 120 artistes venus, pour la plupart, des kibboutzim, cependant que la minorité était composée de citadins. Le but que l'on s'était assigné ou que l'on recherchait était de focaliser toutes les activités vers un centre: le théâtre.

Voici le programme: 1) Premier jour: préparation et étude; 2) Deuxième et Troisième jour: travail dans les ateliers différents; 3) A la fin du Troisième jour: représentation d'un événement théâtral.

Le principe expérimental de cette rencontre fut le même que celui que nous avons pratiqué et démontré lors d'une séance de travail du Cours de Monsieur le Professeur André Veinstein, consacré aux "problèmes liés à la pratique théâtrale", expérience réalisée en mai 1979, à l'Université de Paris VIII. Durant 3 heures, les étudiants regroupés en 7 sections comprenant, chacune, un écrivain (écriture d'une courte pièce), des acteurs et des metteurs en scène (celui-ci était souvent l'écrivain et prenait part au jeu des comédiens) s'adonnèrent à une préparation puis chaque groupe présenta ses conclusions. Tous se sont exprimés ainsi que le professeur (à l'exception de 2 étudiants qui, nouveaux venus, paraissaient intimidés).

1) Le modèle de la préparation : "laisser l'initiative à l'événement lui-même".

Nous parlerons des détails de cette préparation pour comprendre l'ensemble de notre réflexion sur le "réalisme" et la "sacralisation" chez Brenner. L'organisation a une place considérable dans la cristallisation de l'idée commune et de sa réalisation. La cristallisation de l'idée et les relations entre les organisateurs étaient déjà d'un haut niveau, bien des semaines avant la construction de ce théâtre à Nethanya. Ce fut un groupe de plusieurs artistes, membres de la revue "Chdémotte" et étudiants au "Séminaire Oranim" (Université du Kibboutz) qui s'attela au travail sur les idées de GORDON, Brenner et Buber: "Nous désirons un travail de création, de vie, dans lequel la technique deviendrait aussi une création"[1]. Une ouverture entre les organisateurs éveilla une sensibilité au niveau de chaque courant, de chaque changement, de chaque mouvement sentimental et de pensée. Ce travail s'inspirait aussi de la vie quotidienne au kibboutz; nous exposons trois principes: a) Un travail de préparation idéologique, de discussion sur l'idée; b) Rencontre au complet du comité d'organisation. Tous participant à la clarification de l'idée essentielle, radiale, qui

1 GORDON: "Commune naturelle", p.448, Éd. Travailleurs de Haïfa et travailleurs sionistes, Ouvrages de GORDON (1925).

est la construction du théâtre; tous prennent part à la discussion; c) La réalisation devient obligatoire à cause de la décision collective (c'est le schéma de notre étude sur le kibboutz).

Nous aimerions attirer l'attention sur le point suivant et qui est en fait la personne de Aharon Brum: c'est lui qui est à l'origine du travail en question, c'est lui qui centralisa le comité. Son système de travail, sa façon de vivre ont toujours eu pour objectif d'atteindre le coeur de l'homme dans les kibboutzim et ainsi de rapprocher l'homme de lui-même; d'éveiller une culture vivante qui utilise les ressources du kibboutz, les fêtes de celui-ci (tradition déjà septuagénaire) afin d'arriver à des relations humaines optimales. Son chemin, sa voie et son travail ne sont qu'improvisations[2] qui sont, toutefois, bien préparées grâce à un travail de réflexion et de sensibilité.

"Le Comité des Fêtes de tous les kibboutzim", organe centralisateur adressa une invitation à différents comités culturels appartenant à l'ensemble des kibboutzim israéliens. Dans cette invitation, le comité des fêtes sollicite une attention toute particulière. Il explique les raisons de son projet de création d'un théâtre, dans le domaine des études et de la réalisation, pour des artistes issus de toutes les branches de l'art. On pouvait lire entre autres: "nous voudrions te voir participer à cette expérience exceptionnelle qui pourrait t'aider (au comité culturel et dans ton travail individuel) dans tes efforts pour encourager les membres de ta maison (kibboutz en l'occurrence) à une création personnelle, porteuse de fruits, de résultats meilleurs dans le futur - fruits qui pourront enrichir les fêtes et promouvoir la culture enracinée et originale dans tous les secteurs de l'art et de la vie[3]". A cette invitation était annexée une autre conviant tous les artistes disponibles à venir participer à la préparation de ces 4 journées de représentation et encourageait tous les créateurs à être présents qu'ils fussent: animateurs, acteurs, écrivains, ou auteurs dramatiques, metteurs en scène, compositeurs de musique, chorégraphes, danseurs, instrumentistes, sculpteurs, peintres, décorateurs, marionnettistes, photographes de style, gens de cinéma, etc. Par ailleurs, on leur demandait d'étudier à l'avance le sujet choisi et on leur proposait ce plan de travail: a) la philosophie du Livre d'Esther, telle qu'elle peut être perçue par nos contemporains - et si l'on peut en inférer un message universel; b) point de vue anthropologique: mythe, folklore, symboles - leurs significations; c) analyse et définition du caractère du Livre d'Esther - l'inspiration mythique; d) le jeu dans la fête de Pourim[4]; pourquoi celle-ci est-elle devenue comme un théâtre de la vie? une nécessité d'ordre existentialiste ? La fête de Pourim est-elle si stimulante qu'elle puisse se jouer aujourd'hui? Tels furent donc les sujets de réflexion et de discussion lors du premier colloque. Si nous analysons l'esprit de l'invitation, nous constaterons l'incitation intrinsèque qu'il contient, incitation à la méditation et à la méthode discursive pour des philosophes, des réalisateurs, des laïcs et des religieux. Au reste, c'est un programme pluridisciplinaire et d'une grande souplesse ou d'une ouverture aux activités de petits groupes qui, par la création, fût-elle collective ou individuelle, aboutira, au stade ultime, à l'événement théâtral de la dernière soirée, l'espoir étant que celui-ci perdurera au-delà de sa conjoncture ponctuelle. L'invitation souligne, d'autre part, le caractère de spontanéité que doit avoir la rencontre et la nécessité d'accorder l'initiative à l'événement lui-même, quoique l'importance de chaque individu en tant qu'entité humaine n'échappe pas aux organisateurs. Il a été d'ailleurs précisé: "c'est une création, et tu assisteras à tous ses développements;

2 Peter Boock, "On a le sentiment que si un *happening* devenait un mode de vie, alors, par opposition, la vie la plus monotone semblerait un fantastique *happening*", p.81. "Le théâtre sacré", in *L'espace vide*. Ed. Seuil, Paris (1977).

3 Lettre collective pour la construction d'un théâtre. Comité des Fêtes de tous les kibbutzim, Tel - Aviv, (1978).

4 "Carnaval juif" Fête de la Reine Esther, un livre dans la Bible.

nous serions heureux de recueillir, par voie postale ou téléphonique, tes suggestions, tes questions concernant tes besoins non seulement en tant qu'artiste mais aussi comme constructeur de ce théâtre". Un appel dans ce sens fut remis aux philosophes, sociologues et professeurs d'universités, religieux et laïques, des villes et des kibboutzim.

Parmi ces invités il y avait notamment les membres de la revue "Chdémotte", y compris ceux dont nous avons fait le portrait au cours d'autres études[5]. C'est en leur compagnie que le Comité des Fêtes inter-kibboutznick et en celle des responsables de l'Atelier des Sources des Études talmudiques près le Séminaire Oranim que fut préparée la rencontre. On remit aux participants un opuscule qui allait dans l'esprit de cette dernière: recueil de textes talmudiques, philosophiques où l'on remarquait les signature de GORDON, de Buber et de Brenner entre autres, et de réflexions sur le sionisme. La présentation de ces textes fut confiée à Aharon Brum, Yariv Ben-Aharon et à nous-même[6].

2) **L'ordre du jour des études - inspirées de GORDON, le maître.**

Parmi les thèmes, outre ceux que nous avons mentionnés, il y eut, aussi, les questions relatives au martyre du peuple juif, à sa pérennité en Israël et dans la Dispersion, à celles de l'assimilation (mariages mixtes), aux notions de travail "étranger au judaïsme", de peuple élu et d'antisémitisme. Tous ces sujets servirent de réflexion à GORDON, mais nous n'avons pas cru devoir les aborder lorsque nous vînmes à parler de lui au cours d'autres études, car nous avons, à leur endroit, des raisons de nous montrer réservé. Ces questions sont parmi les plus pénibles, et, naturellement, elles touchent au plus près la nation israélienne dans son passé et son devenir. S'occuper du judaïsme israélien en faisant montre de discrétion à leur égard reviendrait à discuter du théâtre du kibboutz sans évoquer les questions d'ouverture et de fermeture du kibboutz envers ce qui lui est extérieur; du reste la notion d'ouverture et de fermeture est fondamentale dans l'histoire de la philosophie humaine, et nous avons écrit déjà qu'en ce qui la concerne il convenait de questionner GORDON[7].

GORDON pensait que le travail de résurrection d'Israël était subordonné à un changement radical, à une révolution complète du sentiment religieux de la diaspora. Il ne parlait pas, en l'occurrence, aux hommes, dans leur identité collective, mais à chaque individu, car un conseil qui affecte la généralité lui paraissait vide de sens: chaque individu qui désire sa résurrection doit la réaliser non seulement à travers toutes les strates qui le composent mais également à travers le réseau de petits détails qui cimentent ces strates; pour que le juif de la Diaspora devienne libre, il faut que l'homme corrompu, ou écrasé, ou dénaturé qu'il peut y avoir en lui devienne saint, libre, fidèle à lui-même[8]. GORDON demandait à chaque individu de s'élever, d'exprimer son individualité intrinsèque afin

---

5 a) Zohar Ouriel, "The Kibbutz as a Sacred Theatre", in *Shdemot*, pp. 83-94, Tel-Aviv, (1983). b) Zohar Ouriel,"A.D. GORDON creates a New Theatre", in *Zehut*, pp. 51-60, Bar-Ilan University (1987). c) Prof. Radoslav Lazic, Zohar Ouriel, "Rezija Na Kibutzu" (Stage Directing in the Kibbutz) in *Odjek*, Yugoslav journal, (1988). d) Zohar Ouriel, "La fête dans la société du kibbutz" in *Revue de la société d'histoire du Théâtre* II, N°174, pp. 162-179, Paris (1992). e) Zohar Ouriel, "Le Théâtre de la Fête et de la Tradition du Kibboutz" in *Forum Modernes Theater*, Ruhr-Universitat Bochum, Band 9, pp. 161-178, Tubingen (1994). f) Zohar Ouriel, "The influence of A.D. GORDON on The Collective Theatre", in *Itone 77*, N° 171, pp. 18-22, Tel-Aviv (1994).

6 Cet opuscule fut édité par le Comité organisateur, à Tel-Aviv, (1978).

7 Voir notre Thèse de Doctorat à l'Université de Paris VIII. (voir *Cahiers d'Études Talmudiques* sur l'existence d'Israël du judaïsme et de la Diaspora)

8 Cahier sur le Livre d'Esther, (et la diaspora) distribué le jour de la rencontre, p. 52, photocopie d'un texte de GORDON.

d'atteindre la cime où la résurrection est possible. Pour lui, il s'agit d'un chemin difficile, mais sans substitution possible. Un chemin dépourvu d'argent, d'honneurs, où rien ne peut être acheté, où rien ne s'obtient grâce à l'étude des livres, voire par les introspections par trop psychologiques ou même grâce à une recherche qui mènerait vers les profondeurs humaines[9]. GORDON recherchait la liberté: un autre chemin pour réaliser l'idée de l'expérience religieuse cosmique et non celle qui procède du rituel. Or, d'un autre côté GORDON était un sioniste qui se sacrifia entier à la création d'un peuple nouveau, vivant, afin que surgisse, pur, un éveil d'une haute spiritualité d'où s'extrairait un "Moi national"[10]. Cet éveil, ce moi pourraient alors équilibrer, catalyser la diaspora et, plus particulièrement, celle qui est à l'intérieur de l'homme. "Il n'y a pas, pour nous, d'abri qui nous protégerait de cette diaspora qui est à l'intérieur de nous-mêmes". Le mot "diaspora" a ici signification d'exil intérieur. Chez GORDON, le moi individuel et le moi national sont UN et ce moi réclame la vie. Cette vie délivre le Moi et délivre l'homme mais, pour cela, il est nécessaire d'avoir une puissance volitive qui n'existe pas encore. Pour GORDON, la délivrance de l'homme peut se réaliser en Israël, mais là aussi, il n'est pas sûr qu'elle puisse réussir à transformer la diaspora intérieure sans effort ni souffrance.

Nous pourrions poursuivre cette analyse et rapporter, ici, les paroles prononcées par d'autres sionistes de la même époque, tels Bérel Katzenelson, Tabenkine, Yaari, Brenner etc.. et qui, d'ailleurs, ne faisaient pas l'unanimité entre eux, mais si nous avons pris GORDON c'est, spécialement, à cause de son intérêt pour la créativité, bien qu'il parle essentiellement d'une création dont le but soit national. Chez lui, il n'y a pas de contradiction entre création personnelle et création nationale, et il n'y a pas, non plus, de contradiction entre la création nationale et la création universelle. Bien que GORDON se soit intensément concentré sur la création d'une nouvelle patrie, la question de la paix avec les voisins arabes ne lui échappait pas: "Une nation ne lèvera pas l'épée contre une autre nation et ils n'apprendront plus la guerre"[11] "Cette prophétie doit se réaliser sur les bases de la vérité, car la paix est fondée sur la vérité cosmique. Nos relations doivent être bonnes et honnêtes avec chaque homme"[12]. Nous n'élargirons pas le débat afin de déterminer si GORDON était plus nationaliste qu'universaliste, mais nous nous sommes contenté d'esquisser une image en vue de la construction de la société du théâtre, pour démontrer que les maîtres spirituels peuvent être des metteurs en scène lorsqu'ils sont occupés par la création d'une société collective: les moyens nécessaires sont alors ceux qui prennent leurs racines collectives dans l'art, l'âme et l'espoir et réalisent le lien intérieur entre tous les individus qui poursuivent un but commun: la création de cette société elle-même.

Il importe donc de savoir que GORDON n'était pas opposé au mouvement d'émigration juive vers l'Argentine, tout au début de cette circulation migratoire; mais lorsque, plus tard, les chefs de ce mouvement décidèrent d'en faire un grand idéal national juif, il s'inscrivit en faux contre cette tendance et affirma que l'idéalisation qui en ressortait était inacceptable.

Il déclara, par ailleurs, que si les Arabes décidaient de s'opposer au mouvement des pionniers juifs, par la force du poing, qui est une force mensongère, ils ne feraient que saccager les bonnes relations établies avec eux sans réussir à extirper de leur terre ceux qui étaient venus reconstruire leur patrie: "Nous et eux sommes des alliés naturels, il importe

9 *Ibidem*, p. 52, "La Nation et le Travail", pp. 128-131.
10 *Ibidem*, les explications de GORDON sur l'être universel et l'être national, Ouriel ZOHAR, in *Revue Mosnaïm*, Tel-Aviv, (1995).
11 Esaï 11: 4.
12 GORDON: *La Nation et le Travail* Ed. Bergman et Chohate, p. 203, Bibliothèque Sioniste, Jérusalem (1952).

que nous soyons dans la fraternité raciale car, en fait, eux et nous sommes l'objet d'une même haine: celle qui s'exerce, de l'extérieur, contre les Sémites"[13]. Nous voyons là, la force de création collective du leader, catalysant les éléments qui peuvent regrouper et unir tous ses disciples pour une mission: construire un kibboutz ou un Théâtre ou encore semer les graines d'une nouvelle culture. Nous y voyons aussi la force d'un travail collectif puisant ses énergies dans le but commun mais aussi dans le danger commun. Se pose alors une question: GORDON essaye-t-il de chercher les différences entre les juifs et les autres peuples, ou bien souligne-t-il le caractère messianique d'un peuple à qui est donnée la mission de devenir le peuple de Dieu, le peuple élu parmi tous les peuples? un peuple solitaire qui ne s'assimile pas? GORDON se préoccupe-t-il de l'antisémitisme qu'appelle la croyance en l'élitisme du peuple juif, ou au contraire s'efforce-t-il de voir comment il peut être possible de dépasser ces différences entre les peuples et de considérer tous les hommes solidaires dans un désir de paix? C'est ainsi qu'une mission nationale peut s'universaliser. Selon notre étude, et dans ses limites, nous pouvons affirmer que GORDON a tout d'abord insisté sur le travail de l'homme sur lui-même, et, dans un deuxième temps, sur le travail de l'homme dans son kibboutz et dans sa patrie. De la même façon, il ne sépare pas le travail de l'homme dans l'univers et la fraternité entre les peuples[14]. Ainsi il voulait que les kibboutzim et les Mochavim aident les Arabes et il expliquait que si l'on donne de la terre aux Arabes, autour des kibboutzim et des mochavim, il fallait considérer aussi leur bien et ne pas se préoccuper uniquement de celui des kibboutzim. Il demandait de les aider par de bons conseils et ne pas favoriser uniquement les relations politiques[15]. Il croyait en la force de la vérité capable de tracer la voie de la vie commune, du travail en commun et d'apporter la bénédiction des deux côtés[16]. Aujourd'hui on peut se poser cette question: Quelle est cette vérité? Il faut dire que GORDON croyait à la délivrance de l'homme par la délivrance de la patrie, de la création d'un peuple nouveau dans son pays. D'autre part, certaines pages de sa vie et de son enseignement sont consacrées au Cosmos, à l'univers, à la création du monde par le travail de la terre. Qui est en mesure de dire ce qui lui paraissait être le plus important? Il s'intéressait aux généralités mais aussi aux plus infimes détails: il était absorbé par l'individualité du TOUT.

3) **L'avis de quelques participants laïques et religieux sur la fête de Pourim.**
Nous présenterons ici un dialogue entre plusieurs personnes.

-Question posée par une artiste d'un kibboutz: "On parle tout le temps de l'atmosphère de joie spontanée. Qui a dit qu'il fallait être heureux ? D'où vient cette obligation d'être heureux le jour de la fête de Pourim?"[17]

- *Réponse d'un artiste:* "Je me déguise pour la joie, pour me défouler une soirée dans l'année, sans aucun lien avec le Livre d'Esther, sans aucun lien avec la tradition juive".

- *Question*: "Mais pourquoi spécialement à Pourim ?"

---

13 *Ibidem* GORDON.

14 ..."Chez les artisans d'un nouveau théâtre, l'idée de communiquer avec le public, de créer un groupe d'amis associés à leur idéal esthétique, tenus au courant de leurs projets, assez enthousiastes pour accroître le nombre des fidèles. Des fidèles... c'est bien en effet une conception presque religieuse du théâtre qui les anime tous"... - Préface de Henri Gouthier, page 7, du livre d'André Veinstein, *Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leurs périodiques* (1887-1934). Librairie Théâtrale. Édition Bellaudot, Paris (1956).

15 GORDON: "La Nation et le Travail", Règles pour les Mochavim de travailleurs, p. 460 (1921).

16 Cahier des enregistrements du Comité des Fêtes de tous les kibbutzim et de l'Atelier des Études et des réalisations des artistes de tous les kibbutzim, Nethanya, 22/2/1978.

17 Ibidem Cahier des enregistrements, *op. cit.*

- Réponse d'un comédien de l'Atelier du théâtre au Nord (Kibboutz Mahanitte): "Je sens déjà l'atmosphère dans la nature. Avant mon arrivée ici aujourd'hui je commençais à sentir qu'il y avait quelque chose de Pourim, mais je ne savais quoi, peut-être la chaleur, le climat. Peut-être les soldes qui ont lieu en ce moment! Mais, sérieusement, je pense que ce n'est pas par hasard qu'on est heureux à Pourim. Je sais qu'à cette époque, on célèbre le Carnaval dans de nombreux pays et que les fêtes de Dionysos étaient aussi célébrées à la même époque. Peut-être y-a-t-il dans l'homme la nécessité d'être ivre par le vin? .

-Réponse d'un artiste membre du kibboutz Yavene (kibboutz religieux): "Chez nous la fête de Pourim est très importante. Dès le moment de la préparation, les artistes et tous les membres sont mobilisés. Les membres organisateurs s'inquiètent à l'avance et il faut dire que ceux qui viennent se réjouir se réjouiront vraiment, car ils sont prêts moralement et spirituellement pour cette soirée de défoulement. La fêtes est divisée en deux soirées: l'une juive, l'autre l'"Ad lo yada". La partie juive inclut la lecture du Livre et la fête des enfants de l'école à la maison le lendemain matin. L'autre soirée est une fête sans lien aucun avec le Livre d'Esther. Cette année, nous avons choisi le sujet du 'crime organisé'. Moi, en général, je ne me déguise pas, car, pour moi, il est difficile de participer à une soirée profane".

-Galia CARIV. comédienne et metteur en scène de l'Atelier du Négev (kibboutz laïque): "Je suis venue du Brésil en Israël. Là-bas, il y a 3 jours de Carnaval et personne ne demande jamais pourquoi il faut être heureux. Et dans notre kibboutz non plus... Ceux qui demandent pourquoi, resteront toujours à côté, ils regardent la joie des autres. Il y a des gens qui n'aiment pas danser, d'autres ne boivent pas et il faut trouver une solution à ce problème. C'est pourquoi nous avons eu l'idée de construire de petits ateliers de travail pour faire des chapeaux, des maquillages, peindre des masques ou des vêtements. Ils ne dansent pas, ils ne chantent pas, mais il font un chapeau pour celui qui vient sans déguisement".

-Un artiste de kibboutz laïque. metteur en scène de cinéma: "Etes-vous tellement certains que le retour à la tradition nous apportera la joie? Le sujet de la joie de Pourim est différent de la tradition de Pourim. Cela veut dire que nous devrons, peut-être, chercher quelque chose chez nous. Qu'est-il arrivé avec nous et qu'est-il advenu de notre joie? Ce n'est pas seulement chez nous, c'est aussi dans toute la culture occidentale moderne".

-Un peintre et sculpteur d'un kibboutz laïque: "Je vois la joie spécialement dans la préparation de Pourim. Chez nous il y a un phénomène de rencontre entre les membres qui ne se voient pas toute l'année (il s'agit d'un grand kibboutz). Cela veut dire que de petits groupes spontanés se forment et, si l'on passe dans le kibboutz un soir ou deux avant Pourim, on peut entendre de grandes rigolades dans toutes sortes de lieux de rencontre".

-Un sculpteur et peintre d'un kibboutz religieux (Béerotte-Yitzhak): "Personnellement, je souffre beaucoup à Pourim parce que je suis généralement l'animateur de cette soirée et, en fait, pour moi Pourim c'est toute l'année. Lorsque les autres font la fête le jour de Pourim, moi je souffre. Maintenant, sérieusement, je vais vous dire: la fête de Pourim, c'est la seule fête laïque et profane de toute l'année. Toutes les autres fêtes ont un caractère religieux, traditionnel et croyant: la lecture du livre d'Esther, après le festin, en chemise blanche, des nappes sur les tables, des prières pleines d'humour avec du vin, c'est une "Mitsva". Un autre rituel consiste à envoyer des cadeaux. Chez nous on les envoie à ceux avec qui on s'est fâché: ainsi, il y a la surprise de recevoir un très joli cadeau de quelqu'un dont on attendait plutôt autre chose... Ensuite chaque famille prépare quelque chose pour les pauvres. Après a lieu la préparation de la fête pour les enfants et un luna-park avec les parents; ensuite, c'est la fête du Carnaval et, si elle est réussie, alors c'est quelque chose d'extraordinaire! " .

-Un éditeur de la revue hebdomadaire du Hashomer Hatzair-"Hachavoua" (laïque): "Chez nous c'est la même chose mais c'est ainsi pour toutes les fêtes. Il n'y a pas de lien

avec la tradition. Seules les dates sont respectées, et, avec Pourim, souvent, nous nous permettons de changer la date. Aujourd'hui, à mon avis, c'est une joie sans contenu. Dans le passé, il y avait un contenu politique, social - l'actualité à l'intérieur du kibboutz. Maintenant c'est seulement une fête joyeuse. La question est de savoir dans quelle mesure il y a un lien essentiel entre le contenu traditionnel et une soirée de fête ou un meeting communal dans la fête".

-Prof. Rozner. sociologue à l'Université hébraïque de Jérusalem (religieux): "Ceux qui font de l'art toute l'année ne se sentent pas à l'aise le jour de Pourim parce qu'ils vivent tout le temps dans Pourim. Ils cherchent continuellement la liberté par rapport à certaines réalités et ce jour-là importe peu, qu'il soit religieux ou pas. D'après ce que dit le membre religieux, il y a une dialectique paradoxale entre le côté religieux et le sacré et l'aspect laïque et profane. Parce que la joie de Pourim est très spéciale, on peut rester à l'extérieur d'un cadre, et savoir que lorsque l'on sort au dehors, on est encore à l'intérieur. Exactement comme il existe une joie des Mitsvoth[18] et une joie de se libérer d'une Mitsva. Ce regard qu'il porte sur lui-même cause sa joie, car il ne lui permet pas de se prendre trop au sérieux lui-même. De savoir que je ne peux pas rester dehors, observer les autres, mais, lorsque je suis dehors, je vois qu'il y a quelque chose de sérieux. Je ne comprends pas les paroles de l'artiste qui a dit: "nous croyons ou nous ne croyons pas". Que voulais-tu dire par là? "Nous ne croyons pas en Dieu? nous faisons ce qui nous plaît?" Comment décides-tu de ce qui te plaît? d'après quelle croyance? quelle conception? d'après ce qui est sérieux ou ce qui n'est pas sérieux? Cela veut-il dire qu'il y a une réalité, une concurrence entre des croyances différentes? Je crois que les gens de croyances divergentes peuvent faire l'unité sur les principes existentialistes, sociologiques suivants: *lorsqu'un homme joue dans sa communauté, alors, dans le jeu. il y a quelque chose de très sérieux.* Il y a une perspective qui permet, le lendemain matin, après Pourim, d'avoir des relations sans tension, tout en conservant une philosophie sérieuse, des préceptes. Ces préceptes dont on s'est moqué le jour de Pourim. On peut se défouler sans raison, ainsi ce défoulement est-il utile s'il n'y a pas de lien avec la vie quotidienne? Lorsque je festoie, c'est toujours en relation avec des valeurs spécifiques. Dans chaque fête, il y a des relations avec les valeurs. L'idée du 'crime organisé', comme sujet, est significative, car on peut exécuter celui-ci dans les kibboutzim religieux et laïques. C'est un problème très difficile, inquiétant, et c'est pourquoi, un jour de fête, je puis me permettre de me moquer de ce sujet. C'est ainsi qu'à Pourim on peut tourner en dérision les valeurs et autres idées importantes".

-Daniel CHALITE, musicien, compositeur de grande notoriété. professeur à l'Université de Tel- Aviv (il vit lui même dans une sorte de dialectique à l'égard de la religion). "Je vous félicite, tous ici, de vous occuper de problèmes concrets. Vous avez des questions sérieuses à résoudre et vous pouvez vous permettre des discussions et des études pendant un long laps de temps, quoique la majorité d'entre vous, ceux qui font partie du Comité Culturel du kibboutz, soit attendue par ses camarades afin de faire des suggestions et préparer Pourim. Il y a des milliers de joies et deux d'entre elles sont la bouffonnerie et la joie de la Mitsva[18]. Je voudrais parler de la bouffonnerie... la joie de l'estomac, la joie des jambes qui sont joyeuses. Savez-vous ce qu'est la joie d'un chat qui se chauffe au soleil? Vous le savez - je parle sérieusement - ses membres se roulent dans la joie! C'est fantastique. Avez-vous observé le lion qui lui aussi se roule, la joie des plantes qui poussent? La joie! Puis-je comprendre ces choses là? Il y a une sorte de joie naturelle des choses, exactement comme la nature les a créées, elle est différente de la joie de l'homme. L'homme qui est misérable par sa condition humaine doit savoir ce qu'il fait; il doit savoir

18 Lois du Judaïsme, 613 préceptes.

comment se défouler et pouvoir devenir, à Pourim, comme un fou, mais savoir qu'il est fou... or là est la difficulté! Le problème de l'homme qui réfléchit est d'être heureux dans la joie naturelle, laquelle existe dans la Nature. Et je voudrais vous dire que le coeur souffre de voir un homme dont la personnalité est des plus responsables, qui doit savoir ce qu'il fait, essayer de retourner à la situation des plantes. C'est une situation pitoyable; cela ne marche pas; il n'y a aucun espoir. Dans la civilisation occidentale, et plus particulièrement parmi le peuple juif, nous sommes des hommes qui n'avions pas cette joie naturelle que l'on nomme ici défoulement, et, dans les kibboutzim, libération. Tous, dans le judaïsme du passé, étaient contre ces choses. Qu'étaient donc les orgies de Canaan? Pourquoi fallait-il détruire 7 peuples de Canaan? Car c'est une lutte très sérieuse que celle menée contre ces choses-là, contre la joie animale, contre les explosions du "sous-homme"... La joie de la Mitsva est légitime parce qu'elle élève et permet de s'extirper da la situation animale: c'est un état joyeux. Ceux qui ont déjà vécu cet état dans l'art, dans les études, dans leurs réflexions, ou dans leur travail - se sentir maître de soi-même, savoir que l'on est libre - connaissent ce sentiment de joie humaine... Mais la bouffonnerie est quelque chose de dangereux dans notre monde. Dans un monde délivré où seul l'humanisme existera, dans un monde hypothétique, un monde qui, en réalité, ne peut se réaliser mais qui est une bonne idée, alors le danger de la bestialité n'existera plus car c'est l'humanisme qui subsistera. A ce moment-là, peut-être, Pourim pourra être considéré comme *un phénomène légitime?* Cher public excusez-moi de vous parler ainsi, mais pour faire de Pourim une joie véritable, il faut vivre toute une problématique terrible - et penser comment être heureux... Dans le passé, il y avait un monde d'en-haut et un monde d'en-bas, monde divin, monde humain et monde sous-humain. Tout le système était assez organisé... La Cabale a trouvé cela dans le platonisme, dans l'hindouisme et chez tous ceux qui acceptaient l'élément invisible! Alors, chez eux, on trouve le monde de l'inanimé, des plantes, des animaux, du Verbe de Dieu et il n'est pas nécessaire de demander ce qu'est le sous-homme. Mais, dans notre monde où, peut être, électrons et atomes ne se trouvent réunis ensemble que par hasard, la question suivante paraît légitime: y-a-t-il une élite dans l'homme? existe-t-il un homme d'en-haut et un homme d'en-bas?"

4) **Les ateliers de création.**

Dans ce théâtre, 7 ateliers différents furent créés avec la participation de 120 artistes laïques et religieux venus de tous azimuts.

a) Atelier de décoration vestimentaire, de peinture, de sculpture, de maquillage et de masque. Doit répondre aux besoins et aux nécessités des autres ateliers; il fonctionne sous la conduite de deux personnes: un membre du kibboutz Choval (laïque) et un membre du kibboutz Beérotte-Yitzhak (religieux).

b) Atelier de création des danseurs et des chants afférents aux fêtes de Pourim sous la conduite d'un comédien de l'Atelier du Négev "Bimate Hakibboutz", laïque, et d'une musicienne, compositeur, poétesse, auteur dramatique, membre du kibboutz Dégania (laïque).

c) Atelier de composition créative, fondé sur des relations humaines intimistes et sur la connaissance profonde des participants, sous la conduite d'un compositeur (religieux), professeur de musicologie à l'Académie de Musique, Université de Tel-Aviv et de Bar-Ilan, André Haidou. Cet atelier donna lieu à des rencontres, à Jérusalem, durant plusieurs mois, et ce, après l'expérience qui est décrite ici.

d) Atelier de mise en scène, avec des comédiens kibboutznicks et des étudiants de Mise en Scène de l'Université de Tel-Aviv, non kibboutznicks, accompagnés du Professeur Joseph Israeli, de cette même université (ancien directeur artistique du théâtre national

Habima);

e) Atelier de travail collectif, créatif, fondé sur les mouvements physiques, les chants et la musique, sous la conduite de trois femmes laïques (une dramaturge, une musicienne et une danseuse) venues de Haïfa;

f) Atelier de création collective, travail d'écriture et de jeu sur les éléments théâtraux puisés dans le Livre d'Esther, avec des comédiens de l'Atelier du théâtre des kibboutzim "Bimate Hakibboutz" et avec d'autres acteurs. Ce travail s'effectua sous notre conduite, à la fin de nos Études de Mise en Scène à l'Université de Tel-Aviv (nous rappelons que nous étions membre du kibboutz laïque-libéral, Tel Yitzhak). Cet atelier donna lieu lui aussi à des suites de rencontres;

g) Atelier de création de film. L'atelier complet du Comité Culturel de tous les kibboutzim a participé à toutes les activités et a réalisé deux films en super 8. Un sur l'événement lui-même et le deuxième sur une comédie réalisée à partir de l'histoire d'Esther.

Durant deux jours, il y eut un grand travail de réalisation à l'intérieur de tous ces ateliers et le résultat fut visible par la représentation de la troisième soirée. Tous étaient comédiens et tous étaient public alternativement: comme dans le happening[19].

5) **Le chemin n'est pas achevé et la voie n'est pas complète.**

"L'Union des mouvements de tous les kibboutzim" décida d'interrompre cette activité théâtrale pour différentes raisons, qui relevaient, entre autres, de la raison matérielle et de la raison économique. Mais nous ne voulons pas entrer présentement dans le détail des motivations qui aboutirent à cette interruption, de la même façon que nous ne tenterons pas de montrer les répercussions immédiates de ces trois journées sur les fêtes de tous les kibboutzim, ni évoquer les réactions de la presse kibboutznique, ni enfin nous interroger sur la question de savoir si les membres des différents ateliers pouvaient accepter cette centralisation artistique, idéologique de toute l'activité culturelle des mouvements inter-kibboutznicks.

Précisons, toutefois, que l'aspect financier a déterminé l'arrêt de cette expérience, car, pour réunir ces 120 artistes, les inviter, les attirer, il avait fallu, dans une première étape, louer un hôtel à Nethanya (l'intention étant de les réunir, plus tard, dans un kibboutz qui eût pu les accueillir à moindres frais et dans une autre atmosphère). Or nous voudrions, ici, nous attarder sur un point qui nous paraît fondamental et explique l'amateurisme des artistes kibboutznicks à l'époque car il n'était possible de mobiliser ces derniers que grâce à des appâts... Une autre raison de l'interruption relève de l'idéologique: on n'a pas souhaité voir centraliser entre les mains de quelques uns le pouvoir de décision pour l'ensemble de toutes les activités culturelles. La troisième étant la transformation des objectifs de départ qui étaient d'étudier et d'enseigner la manière de réaliser les fêtes, alors que l'improvisation subséquente conduisit à l'idée d'un théâtre centralisant toutes les activités culturelles de l'ensemble des kibboutzim.

Cette forme de travail, sur le mode de l'improvisation, catalysa, néanmoins, une

---

19 Peter BROOK - "Le théâtre sacré", *op. cit* "L'espace vide", a- "Le *happening* est une invention riche de possibilités. Il détruit d'un seul coup de nombreuses formes sclérosées: la tristesse des théâtres et ses ornements sans charme que constituent le rideau, les ouvreuses, le vestiaire, le programme, le bar. Un *happening* peut avoir lieu n'importe où, n'importe quand, il peut avoir n'importe quelle durée. Rien n'est tabou, rien n'est nécessaire. Un *happening* peut être spontané, il peut être cérémonieux, anarchique, il peut provoquer en nous une énergie enivrante. Derrière le *happening*, il y a un cri: "Réveillez-vous!" p. 80-81. b- Voir aussi la spontanéité à la fin de la pièce "1789" au Théâtre du Soleil, la danse et les relations entre le public et les acteurs.

dynamique des participants - lesquels allèrent jusqu'à trouver des solutions d'ordre économique pour acquitter les dettes dues à cette première expérience. Le projet intéressa le Ministère de la Culture qui attribua une aide financière, mais seulement limitée à cette expérience[20]. Or, la construction d'un théâtre central, tel qu'on l'envisageait, impliquait un financement considérable, introuvable pour les années à venir. Mais cette idée suscita aussi une peur du changement parmi les kibboutznicks de "l'union" et du Comité Culturel qui ne souhaitaient pas transformer brutalement leur cadre de travail: en effet toute situation d'improvisation génère l'angoisse et l'inquiétude à cause de son inconnue.

On peut supputer une autre interprétation qui relève du politique et du religieux: elle nous semble essentielle. Moins d'un an après le changement intervenu dans les sphères de l'État israélien. Les travaillistes furent remplacés par un parti plus traditionnel, conservateur et capitaliste - s'éveilla, dans le mouvement de gauche, Hashomer Hatzair, qui avait amorcé un grand travail politique d'opposition au gouvernement de droite en place, une inquiétude face aux tendances prônant le retour aux sources traditionnelles et religieuses et qui se faisaient surtout jour dans la revue "Chdémotte", et, partant, se répercutaient dans ce théâtre. Cette lutte politique entre "Chdémotte" et les représentants du Hashomer Hatzair dans l'Union des Mouvements de tous les kibboutzim avait un caractère occulte et ne se manifesta pas ouvertement lors des discussions. Au reste, "Chdémotte" ne souhaitait pas un grand théâtre et c'est pourquoi elle ne lutta pas pour l'obtenir. Elle préféra créer, en coulisse, un petit atelier à "Séminaire Oranim" (Université kibboutznique) - un atelier qui fût à sa mesure, dans le silence et sans révolution.

Une autre explication réside dans la personnalité du responsable centralisateur du "Comité des Fêtes", artiste individualiste, foisonnant d'idées originales mais d'un caractère entier (comme GORDON dans son extrémisme) capable de susciter chez les autres suffisamment d'étonnement pour créer distance et recul. Cet homme possède une capacité de travail immense et le rythme qu'elle implique n'est accepté par personne. C'est pourquoi, dans cette situation, il se retrouva presque seul. En effet, son système d'improvisation le conduit, souvent, à des états qui sont imprévisibles pour lui-même; c'est alors la situation qui lui dicte sa direction, et les nouvelles idées corrélatives à cette improvisation l'entraînent à nouveau vers une sorte d'inspiration génératrice d'idées originales, assez exceptionnelles, toutefois trop grandes, trop immenses, trop utopistes pour qu'elles ne soient séparées rapidement de la réalité kibboutznique.

Bien qu'il soit un homme d'action, ses idées le conduisent infailliblement à une situation conflictuelle avec son entourage. Est-ce parce qu'il est trop idéaliste ou bien parce que les membres travailleurs sont trop matérialistes? Il voulait créer une nouvelle vie, catalyser l'inspiration et les forces intérieures de tous les mouvements kibboutznicks afin de créer un théâtre collectif fondé sur l'enseignement de GORDON et pour tenter de réaliser la parole biblique: "Que sa bouche et son coeur soient égaux". Aussi essayait-il de la sorte de créer une philosophie existentielle qui fût liée aux activités culturelles du kibboutz en relation avec la nature, le travail de la terre dans le but de promouvoir sinon d'améliorer les rapports d'amitié entre les hommes. Nous pouvons voir, aisément, que de telles paroles formulées par lui à des hommes kibboutzinicks, réalistes, organisés, méthodiques, planifiant à long terme et longtemps à l'avance, très économes, ne pouvaient être acceptées, car, selon leur point de vue, ils n'avaient besoin d'autres préoccupation en dehors des leurs.

Aussi Aharon Brum - car c'est de lui qu'il s'agit - n'était-il pas homme de théâtre

20 Le Ministère de la Culture à Jérusalem ne voulait pas trop s'immiscer dans les affaires relevant des mouvements kibboutznicks (1978).

professionnel, un animateur qui s'évertua à créer un théâtre selon le modèle de vie du kibboutz? Brum est poète, musicien, peintre; c'est également un éducateur. Mais toutes ses qualités, toute sa mélodie n'ont pas donné de partition qui fût en harmonie avec les désirs et les buts des kibboutzim de l'époque.

Si nous revenons à notre image primordiale de la société du théâtre, dans la pièce "Hamlet" de Shakespeare, nous remarquons que le chemin parcouru à travers les fêtes des kibboutzim se proposait de trouver un modèle idéal de théâtre pour les kibboutzim de l'époque. Il est vrai que cette démarche est opposée à celle de Shakespeare dans la pièce en question, car celle-ci dépeint une société décadente alors que nous avons tenté de repérer un modèle de société idéale dans le théâtre; elle ne nous paraît pas tellement réussie - ce qui revient à dire que nous nous sommes efforcé de décanter des caractères à travers lesquels se créerait une nouvelle société: idéaliste, utopiste mais qui, à la fin, aboutirait presque au même état que dans l'histoire de Hamlet. Pour toutes sortes de raisons, ce théâtre idéaliste n'a pas encore pris forme. Toutefois, les gens poursuivent l'expérience. L'idée de la synthèse des arts se poursuit dans la pratique. Le 14 avril 1989, nous avons participé, avec cent camarades kibboutznicks, de tous les mouvements, à la soirée de Rencontre des Arts qui s'est déroulée au Théâtre Tsavta à Tel-Aviv. Les deux premiers jours furent consacrés à la littérature allemande contemporaine avec un débat sur les livres de Ziegfrid Lantz, "Leçon d'allemand" et "Conversation dans la Ville". La deuxième journée comportait également des études sur la poésie d'un écrivain israélien célèbre, Nathan Alterman. A la fin du deuxième jour, une exécution musicale fut donnée, réalisée par trois compositeurs de musiques, kibboutznicks issus de trois kibboutzim différents. Elle se fondait sur les créations littéraires précitées et fut jouée par trois instrumentistes de l'Orchestre philharmonique israélien. Cependant, on exposait des peintures inspirées du même thème de création littéraire. A la fin fut projetée "La Leçon d'allemand" d'après le livre homonyme. Ces journées-là furent organisées par la section littéraire du département culturel inter-kibboutznick qui a d'ailleurs son siège dans la même salle à Tel-Aviv. Toutefois cette synthèse est une synthèse d'éléments artistiques, et non une rencontre d'hommes comme dans l'exemple donné sur Pourim, que nous avons réalisée avec Aharon Brum. Nous avons donné cet exemple du Théâtre comme une ébauche, un modèle, mais nous avons constaté, à nouveau, la distance qui existe entre les désirs, les belles idées et la réalité telle qu'elle se présente concrètement. C'est là, peut-être, que réside la tension caractéristique des kibboutzim de l'époque.

Muki Tssour nous a écrit, dans une lettre, qu'il ne fallait pas voir dans les rituels des premiers kibboutzim les fondements d'une nouvelle culture. Ce qu'il faut à une nouvelle culture c'est d'être prête à vivre dans le silence du rituel en acceptant celui-ci comme un verdict, afin qu'un jour, croisse une culture[21] qui ne cache pas l'abîme, les précipices, mais qui ose affronter ces derniers. Le fondement de la nouvelle culture est dans la volonté d'élargir la base de l'expérience, de ne plus accepter des réponses anciennes avec ce qu'elles ont de chaleureux et de sécurisant sans les confronter aux réalités d'un nouveau monde. C'est la nouvelle culture qui s'oppose à la tentation de l'assimilation, qui a accepté l'esthétique et l'historique au lieu de la Schéhina[22], Schéhina dont une aile est brisée - mais elle a compris que si l'aile de la Schéhina est brisée, les membres des kibboutzim n'en continuent pas moins à travailler, à créer la vie sociale et à vivre aussi dans l'intimité de l'usine.

---

21 Aharon Chourere, "la tradition ne peut pas se créer en une génération ou même deux, il y a encore beaucoup de travail à faire", in journal de gauche *Al-Hamishmar*, Tel-Aviv, (29/3/1972).

22 Schéhina: présence divine. Désigne aussi l'élément féminin de Dieu par rapport à l'élément masculin (Kaddosh Baruck Hou).

Dans ces propos, nous retrouvons l'ombre de Aharon-David GORDON, un des fondateurs de la "culture profane"; selon Muki Tssour, cette création dispose d'une base beaucoup plus profonde que la petite incroyance et sa réussite est beaucoup plus grande que la croyance institutionnelle. GORDON est lui-même cette création profane.

Pour achever, nous relaterons un fait rapporté par les membres âgés du kibboutz Dégania A, en juillet 1979. Un jour où tous travaillaient dans les champs, sous la chaleur torride, tous entouraient GORDON et écoutaient ses paroles; soudain, un vent léger (VENT et ESPRIT ont en hébreu le même radical: "rouah") adoucit l'atmosphère et GORDON dit alors: "Rouah hakodesh" - Le Saint-Esprit.

6) CONCLUSION

Nous pouvons dire que le mouvement kibboutznick a favorisé le renouvellement des fêtes et même leurs formes, mais que ses contenus nouveaux, qu'ils soient laïques et actuels ou antiques et religieux ont, parfois, éloigné le kibboutz de lui-même. Il n'ont toujours pas permis à l'expression artistique, théâtrale et spirituelle de la fête d'être l'élément spécifique de l'évolution du kibboutz.

La culture kibboutznique est, d'une part, celle des jeunes en révolte contre le passé et la Diaspora, concentrée sur ses états d'âme et la jeunesse d'esprit des pionniers et, d'autre part, une culture prolétarienne d'opposition à l'idéologie bourgeoise. C'est dans la croyance en ces deux cultures, pourtant séparées de la tradition, que réside la force de continuité du kibboutz. Pourtant cette force victorieuse portait en elle-même son propre échec: sa critique, sa révolte, sa volonté de tout examiner à nouveau ne lui permettaient pas de créer une culture qui prenne en compte l'expérience de l'individu, les valeurs traditionnelles de la société, l'héritage social de l'homme et les dimensions tragiques de sa destinée.

Nous avons trouvé des moments de sacré dans le kibboutz qui ont permis d'accéder à une source d'inspiration collective grâce à sa construction particulière, à son organisation culturelle, sociale, économique et éducative. Mais nous constatons que ces moments de sacré tendent à diminuer. L'expérience de Pourim, que nous avons relatée, avait pour but d'améliorer les relations humaines et de libérer les tensions quand celles-ci culminaient, mais elle n'a pas duré longtemps. Ne manquait-il pas au kibboutz une conscience claire de la raison sociale de la fête et du théâtre? des connaissances précises en vue d'une synthèse possible entre la fête et la vie qui s'articule en son sein? Cette conscience et ces connaissances auraient pu être le substrat d'une création d'un théâtre de fête original qui permît une vie sociale et culturelle riche et régénérée. Bien sûr, la réalité est différente. Car le camarade kibboutznick est de plus en plus influencé par la culture occidentale capitaliste et américaine et cela se manifeste de multiples manières; toutefois, il mène une vie plus saine que dans la ville, le kibboutz étant bordé de vastes champs, toujours lié à l'agriculture et la nature (du moins lorsqu'il cultive un petit jardin autour de sa maison). Seule une minorité peut trouver une satisfaction spirituelle ou artistique dans la culture florale ou arboricole. La majorité, elle, est attachée au travail technologique, industriel ou scientifique. L'ère de la télévision ramène les camarades vers la famille et les éloigne des activités sociales, culturelles qui intéressent l'ensemble du kibboutz. Le kibboutz tente de circonscrire ce phénomène et de lutter contre lui, car il ne doit pas abandonner les questions culturelles à la cellule familiale, cette prépondérance "risquant" de créer un espace culturel vide. Pourquoi y-a-t-il tension entre l'individu et la société? Il nous semble que c'est parce que le kibboutz n'a pas matérialisé ses buts, fussent-ils utopistes et idéalistes et qu'il s'en est même parfois éloigné comme il a pris ses distances envers GORDON. Par l'exemple qu'il donna, GORDON résolut l'essentiel de ses problèmes, mais malheureusement, il n'a pas livré de détails sur toutes ses réponses car il craignait que les gens ne le comprennent pas.

Dans d'autres études nous avons essayé de trouver comment il était possible de réaliser l'unicité de GORDON et du Kibboutz; nous avons montré l'exemple de Matityaou Shelem, d'Ishai Knole et de Léa Berkstein. Ce sont eux qui représentent la minorité - celle qui pave un nouveau chemin artistique et kibboutznick d'une richesse culturelle au kibboutz Ramath-Yohanan. Nous avons cependant signalé l'existence d'autres groupes qui travaillent dans le domaine artistique du kibboutz. Un de ces groupes est parvenu à fonder de nouvelles fêtes et s'efforce de sauvegarder leur essence pour qu'elles deviennent un jour pérennes et qu'elles s'inscrivent dans une tradition kibboutznique[23]. Un autre groupe est celui de Chdémotte et les études talmudiques du Séminaire Oranim. Il étudie les sources juives, religieuses et traditionnelles, afin que s'effondre le mur qui s'est élevé entre le kibboutz et la tradition juive, souhaitant ainsi l'unité. L'influence de ces groupes est peu considérable. Nous n'avons pas trouvé, dans ces tendances, assez de compréhension et de sensibilité envers la créativité gordonienne ou d'intérêt envers sa vie, sa vision théâtrale des choses. C'est pourquoi notre idée selon laquelle chaque kibboutz est un théâtre vivant ne concerne qu'une époque: celle qui part de la construction du kibboutz et qui aboutit aux premières années post-indépendantes de l'État d'Israël (comme si au moment où le but était atteint les recherches avaient cessé).

De temps à autre, il est possible de retrouver quelque chose dans les fêtes (Pessah), mais, la plupart du temps, on entend des textes peu clairs et alourdis de phraséologie ou de rhétorique, dépourvus, en tout cas, d'une grande imagination théâtrale[24]. Il manque donc ce dont le public a le plus besoin: la relation avec l'homme. Souvent, l'impression est donnée que quelques camarades kibboutznicks pratiquent les fêtes avec le désir - inconscient ou conscient - de n'être plus indifférents à la vie culturelle et sociale de la ville. Ce sont eux qui ont fait perdre au kibboutz son unicité, l'aspect unique de ses fêtes et de son théâtre.

Dans la société moderne - où la force est donnée à la communication - les distinctions entre vies différentes ont diminué. Il n'y a plus de grandes différences entre un kibboutz et un mochav coopératif, entre un mochav coopératif et un simple village, entre un village et une petite ville, entre une petite ville et une grande ville, entre la ville de Tel-Aviv et la ville de Paris. Mais, malgré tout, il y a des différences considérables entre Paris et un kibboutz[25]. Il ne s'agit pas seulement de variations quantitatives, la quantité comportant des différences de qualité, il s'agit, surtout, de variations idéologiques. La construction idéologique et démocratique du kibboutz lui permet, même aujourd'hui, de se confronter d'une façon qui lui est spécifique à la question de la culture.

Le kibboutz essaye de se retrancher de la guerre culturelle qui sévit jour et nuit à Paris ou à Tel-Aviv. Ainsi il y eut une discussion sur le sujet de savoir s'il fallait couvrir les tables de la salle à manger, avant les repas du vendredi soir, de nappes blanches[26]? Quelques kibboutzim ont discuté pour savoir s'ils avaient le droit de continuer à projeter

---

23 Ouriel ZOHAR, "La fête dans la société du kibbutz", *Revue d'Histoire du Théâtre* , N°11, 174, pp. 162-179, Paris (1992).

24 Haïm Yeini, "Afikim et son histoire" dans le journal de son kibboutz *Afikim*, Édition du Kibbutz (1979).

25 Ouriel Zohar, "Comparaison du Théâtre "Bimate Ha'Kibbutz" et de Théâtre National Israélien "Habima" et du Théâtre "Habima" avec la Comédie Française", in *Théâtres du Monde*, Revue Interdisciplinaire de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, N° 6, pp. 203-210, (1996). -Ouriel Zohar, "Un 'Living Theatre' Collectif, inspiré par l'idéologie du Kibboutz", in *Théâtres du Monde*, Revue Interdisciplinaire de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, N° 7, pp. 201-209, (1997).

26 Muki Tssour: "Doing it in the hard way", Ed. Am-Oved, p. 220, Tel-Aviv (1981).

des films le vendredi soir. Dans le kibboutz tout ce qui est susceptible d'être changé donne lieu à une phase qui consiste à convaincre chacun démocratiquement; puis on vote et on décide. La décision finale n'acquiert de véritable dimension que lorsqu'elle est réalisée. De quelle façon peut-on trouver des contenus alternatifs à chaque tradition et des formes culturelles permettant une vie créative artistique dans le quotidien? Il est possible de trouver des kibboutzim qui ont choisi le déclin culturel: ils s'ouvrent obligatoirement à toutes les influences extérieures de tous niveaux et aux nuances de toute nature jusqu'à perdre leur identité artistique. Nous nous fondons sur l'idée de créativité exprimée, à l'époque des premiers pionniers, par GORDON et Buber.

Grâce à son travail improvisateur, consciemment ou inconsciemment, le kibboutz est soumis à une vie de tension: elle se joue entre une culture riche de créativité qui s'exprime à chaque instant de la vie quotidienne et le lieu qui signifie une possible mort culturelle. Le kibboutz ne peut se satisfaire que de changements de principe, car chaque expérience qui porte des éléments de déséquilibre éveille immédiatement une réaction contraire à l'équilibre[27]. Ceci signifie qu'il faut trouver la voie qui respecte l'équilibre entre les tendances et c'est, peut-être, le mot clé qui désigne la création culturelle au kibboutz.

Des rencontres permanentes peuvent mieux infléchir l'oscillation des deux plateaux de la balance. Ainsi la tradition religieuse peut s'enrichir de l'expérience de la vie quotidienne au kibboutz en adhérant et en participant d'une façon plus globale à la vie économique, sociale et éducative. Mais dans la communauté religieuse, hassidique comprise, c'est le contenu culturel seul qui crée les liens sociaux. Par ailleurs, la société kibboutznique peut s'entrouvrir non seulement à la culture actuelle et aux idées universelles (celles de GORDON), mais peut aussi s'enrichir en s'abreuvant aux sources de la tradition, et, plus particulièrement, à la Cabale. Car GORDON a utilisé des notions cabalistiques[28].

C'est un chemin très long qui commence: par le travail de l'individu sur lui-même, consciencieusement, profondément, spirituellement, pratiquement. Ce travail trouvera place légitime au kibboutz. Plus tard, l'étape aura pour corollaire un enrichissement et une inspiration profitables à toute la société kibboutznique.

Cela ne veut-il pas dire que l'expérience de confrontation culturelle, sociale dans chaque groupe, dans chaque kibboutz, ne s'est pas encore réalisée dans la plénitude et n'a pas donné tout le potentiel de renaissance dont elle est capable ? Aharon-David GORDON a donné un exemple pour créer un art de vivre mais il n'a pas livré tout les détails de son art[29]. C'est en réalité ce qu'une petite minorité dans les kibboutzim a toujours cherché depuis sa création.

Ouriel ZOHAR
Université de Haïfa

---

27 Jean Luc Godard: ..."être au juste milieu, ça veut dire tenir compte des extrêmes comme pour la justice. Mais lui, il (Verneuil) dit que c'est cette justice qui est bonne et pas une autre, c'est ce plateau de la balance qui est bon; moi, je dis que c'est les deux... Alors si on se trouve trop loin à un extrême, on finit par abandonner, j'essaie de revenir au juste milieu. Au début, avec Truffaut, on parlait tous du juste milieu"... " Il y a des images commodes, on distingue l'amour du travail, la maison de l'usine, les vacances du loisir; mais, pour moi, il n'y a pas de différence entre le travail et le loisir, c'est comme si on parlait des temps forts et des temps faibles d'une mélodie", p. 154, par Catherine David, dans le *Nouvel-Observateur* du 20/10/1980 - Godard: "Travail-Amour-Cinéma", sur son film "Sauve qui peut (la vie)".

28 Nous traiterons les notions de la Cabale dans d'autres études. Eliezer Schweid, "A.D. GORDON, Guide spirituelle et exemple personnel", in *Ariel* no. XXXVIII, p.97, Publishing House, Jérusalem (1976). (français).

29 A.D. GORDON, Extrait de ses écrits en français: "L'Homme-Nation"; "La Nature Universelle"; "L'individu"; "La Famille"; "La Nation"; "L'individu et la Collectivité"; "Le Travail", in édition Ihoud Olami, Tel-Aviv, (1950).

BIBLIOGRAPHIE:

I) -Aharon David GORDON: "L'Extraordinaire", Conversation sur GORDON, 45 années après sa mort. Radio Israël 1967. Ed. Alex Tadmor, Présentateur: Joseph Banai (analyse graphologique du Manuscrit de GORDON par Arié Naftali). Enregistrée sur Magnétophone à la Maison de GORDON (45 minutes), (1980), (hébreu).

-GORDON: Émission radiophonique, (1967), enregistrée sur magnétophone à la Maison de GORDON, kibboutz Dégania A, (1980), (hébreu).

-GORDON: "L'Homme dans la Nature", d'après les vers de GORDON et son enseignement. Cantate de Haïm Alexander et de Lévi Ben-Amitai. Bibliothèque Nissimov de musique, no. 115, Édition du Département de la Culture et de l'Education, Histadruth, Tel-Aviv, (1960), (hébreu et anglais). -GORDON: "Le Jour arriva", cantate de Hanoch Yacovi, d'après des vers de GORDON, Bibliothèque de Musique Nissimov, n° 96, Edition du Département de la Culture et de l'Education de la Histadruth, Tel-Aviv, (1956), (hébreu et anglais).

-GORDON: "Mélodie de GORDON", publiée par la Maison GORDON, Dégania A, "Lamadrich" n° 10, p. 111, (1954), (musique). -GORDON, Extrait de ses écrits en français: "L'Homme-Nation"; "La Nature Universelle"; "L'Individu"; "La Famille"; "La Nation"; "L'Individu et la Collectivité"; "Le Travail", in édition Ihoud Olami, Tel-Aviv, (1950) .

-GORDON: "Commune naturelle", Édition Travailleurs de Haïfa et travailleurs sionistes, in Ouvrages de GORDON (1925).

-Aharon David Yéhiel-Michal GORDON, grand père de A.D. GORDON: pièce de théâtre "Rivières de la Paix et de la Guerre", Edition Hachoutafim, 3 actes, Vilana, (1836), (hébreu et yiddish).

2) Martin Buber: "Une expérience qui n'a pas rencontré l'échec", *Ariel*, N°XXIV, p. 6, Jerusalem Pub. House, Jérusalem, (1971), (français).

-Buber: "La vie- un dialogue" *Ariel* n° VI, p. 6, (1964), (français).

-Buber: "Lettre ouverte de Buber au Mahatma Gandhi", *O.S.M.* dossier n° 4, Jérusalem, (1939), (français).

3)Yariv Ben-Aharon: "Dialogue avec Méir Yaari", *Chdémotte* n° 72, pp.20-30, Tel-Aviv, (1979), (hébreu).

4) Bérel Katzenelson: "Pour la Confusion et contre le replâtrage", Hapoël Hatzair, Israël, (1925). 5) Méir Yaari: "Symboles déracinés", (1923) in *Chdémotte*, n° 72, p. 9-16, (1979), (hébreu).

6) Muki Tssour, Zvoulon Tahir, Porate Hanina: (membres de kibboutzim) *Ici sur la Terre*, Ed. du kibboutz Haméouhad et Bibliothèque des Travailleurs, Tel-Aviv, (1981) . (hébreu).

-Muki Tssour: *Doing it in the hard way*, Ed. Am-Oved, p. 220, Tel-Aviv (1981) .

7) Matityaou Shelem: *Le Berger et sa fête*, Ed. du Kibboutz Ramath-Yohanan, Ed. Dov Maizel Collection: EllaZvoulounni (kibboutzRamath-Yohanan), (1979), (hébreu).

-M.Shelem: *Hagénou Haméouhadim* (*Nos nouvelles fêtes*). Edition de l'Union des Mouvements kibboutznicks, Comité de la Culture inter-kibboutznick, Editeur Dov Maizel (du kibboutz Alonim), Dvir, Tel-Aviv, (1977), (hébreu).

-M.Shelem: *Zmarin* (Selected song), ed, Shlomo Kaplan, The Nissimov Music Librairy no. 186, Centre de l'Education et de la Culture, Histadruth, Tel-Aviv, (1969), (musique).

8) André Veinstein: *Théorie et Pratique, accords et désaccords*, pp. 285-292, "Maske and Kothurn", by Herman Bohlaus Nachb, (1972). (français et allemand).

-A. Veinstein: "Nouvelles Perspectives de recherches", *Réalisme et Poésie du Théâtre*, Paris, (1958). -A. Veinstein, "Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet". *Les Théâtres d'Art à travers leurs périodiques (1887-1934)* . Librairie Théâtrale. Édition Bellaudot, Paris (1956) .

LE SECRET DU THÉÂTRE SOUS LA CAMÉRA D'ORLOW SEUNKE.

Un acteur de pannes enfin triomphe en jouant sa propre vie sur scène, après la mort d'un père dont il a essayé d'exécuter l'ultime volonté: être inhumé dans les neiges de "Pervola", localité inconnue d'une vague région nordique. Le film titré *Pervola*[1] nous montre cette représentation, vite relayée par le récit filmé des événements vécus, jusqu'à l'épilogue qui nous ramène au théâtre. L'aventure "réelle" apparaît donc comme la vision imaginaire, dans l'esprit de l'acteur sur les planches, de l'aventure dont il a été le héros.

L'action se passe au début des années 30, à une époque où le cinéma a cessé d'être muet. Mais le drame des deux fils du défunt (l'un est comédien, l'autre est un agent de change enrichi notamment par les actions d'une société cinématographique) est bien plus qu'une métaphore de la rivalité du théâtre et du cinéma. Le théâtre a le premier rôle dans ce film où il nous parle de lui-même, en empruntant la voix de cet acteur déshérité par son père, qui met en scène sa dérive passée et sa quête filiale.

Un père n'oublie pas son fils

Le souvenir des tragédies grecques est sensible dans cette histoire où la figure d'Antigone le dispute à celle d'Oedipe. Mais les noms de l'agent de change: Hein, celui de son frère Simon et du directeur du théâtre: Adelaar, mais encore celui du guide Aapo suggèrent des modèles bibliques, et en particulier les figures de Caïn et d'Abel, d'Abraham et d'Isaac. (Ainsi le nom d'Aaron, frère de Moïse, se voit littéralement déchiré entre celui d'Aapo, guide des deux frères, et celui de Ron, le sbire de Hein à la bourse.) Simon, qui a longtemps cru être oublié de son père, décide de se rendre à son chevet lorsque Hein, pour des raisons obscures, néglige ce devoir. Alors Hein change d'avis, mû par une émulation malsaine. L'oubli dont souffre Simon - un mythe entretenu par Hein, jusque dans les informations qu'il communiquait à son père (fausses lettres de Simon) -, cet oubli masque une mémoire repentante, dont Simon n'éprouvera la lumière qu'après la mort de son père.

Le théâtre n'est pas en reste dans cette fable, si l'on voit dans la quête de Simon le reflet de celle de l'art (en l'occurrence théâtral), engagé dans un cheminement spirituel qui le conduit à la contradiction originelle sur laquelle il se fonde. L'amour de ce père inégalement et injustement réparti, son éloignement (avec une seconde femme, plus jeune que la première épouse décédée) s'entendent comme les échos du tourment infligé par le Père mythique, dont ce film indique le rôle dans la genèse et la finalité de l'art théâtral.

1*Pervola* (*Pervola, sporen in de sneeuw*) 1985, Maya film prod. (distribué par "Films sans frontières"). Film néerlandais de Orlow Seunke, scénario de O.Seunke et Dirk Ayelt Kooiman. Mes citations et remarques sont basées sur le script, qu'Orlow Seunke m'a aimablement envoyé. Mes remerciements vont aussi à la revue *Théâtres du Monde,* qui accepte le principe de la publication d'un article que j"envisage moi-même comme un hommage à ce cinéaste, conscient de mon impuissance à le dédommager d'un insuccès (français) qui fut à la mesure du choc insupportable provoqué par la beauté spirituelle et plastique de ce film.

Le film commence par un gros plan sur un livre dont la reliure en cuir porte le titre *Sporen (Tracks in the snow)*. Ce livre s'ouvre en nous découvrant des photographies des deux frères, tandis que retentissent les applaudissements d'une représentation qui commence à peine. Nous sommes en effet dans une salle de théâtre; l'ouverture du livre signifie celle du rideau, et la voix d'un présentateur (celle de Simon) annonce le thème du spectacle. Il s'agit de l'aventure des deux frères dont les photographies ornent cet album. Cet univers photographique explose dans un éclat de lumière: la photo de Simon en fringant costume de scène s'anime... Mais le Simon qui apparaît ensuite sur la vraie scène où il exécute sa performance est un acteur désenchanté, désépris de son art en raison (comme on le comprend à la fin du film) du sens du drame qu'il s'apprête à représenter. Aux illustrations du livre ont succédé d'immenses photos projetées sur écran, toujours commentées par Simon qui braque alors un projecteur sur son frère Hein, présent parmi l'assistance. (Ces photos sont une référence aux formes primitives du théâtre, à mi-chemin du mystère et des tréteaux forains.) Alors les photos géantes des deux frères exerçant leur métier font place aux véritables lieux de cette histoire, qui s'achèvera par l'interprétation théâtrale dont elle est l'objet: celle à laquelle nous assistons au début du film.

À la faveur de cette clôture en boucle, les repères spatio-temporels s'annulent, dans une magie qui amplifie, pour mieux la signifier, celle du théâtre. L'essentiel de cette magie qui consiste à marier fiction et réalité, s'exprime lorsqu'un peu plus tard les deux frères se rencontrent sur les lieux de travail de Simon l'acteur: le feu de leur différend les rend inconscients du fait qu'ils sont parvenus sur la scène, où le public les applaudit.

Le rapport des deux frères: des doubles inversés dont les caractères s'altèrent au cours de leur aventure, jusqu'au baiser qui scelle leur réconciliation (sur la scène où Hein rejoint Simon), est le support d'une allégorie concernant le travail du comédien, confronté au personnage auquel il s'identifie. La violence du rapport des deux frères exprimerait les enjeux cathartiques de cette identification... Tout au long du scénario écrit, dans les indications scéniques et même dans le dialogue, l'usage du verbe "(to) act" ou expressions équivalentes confirme cette dimension réflexive. Celle-ci s'accuse lorsque l'acteur travesti "Olga", étonné par le costume si austère de Hein, le prend pour un acteur prêt à monter sur scène. (Cette séquence redouble en fait un jeu de mots plus savant, lorsque le jeune amant de Simon demande à Hein qui vient de lui dire son nom de famille (Van Oyen): "He's at the theatre, isn't he?": ce nom ne peut être que celui de Simon, mais le moment clef du destin du Hein est préfiguré dans cette remarque innocente...)

Le thème homosexuel trouve son sens dans ce questionnement qui porte sur la duplicité inhérente au travail de l'acteur. Les reproches du père de Simon à son fils, apprend-on plus tard, concernaient aussi bien sa vocation théâtrale que son homosexualité: deux effets convergents d'un affect lié au Double? Quoi qu'il en soit le thème homosexuel est débordé par celui de l'imitation qui lui est d'ailleurs rattaché: dans le rapport de Simon et d'Aapo, le guide en haillons dont la jeunesse et la beauté renforcent l'aura sacrificielle qu'il doit à ses allures de bouffon. Aapo dont les déambulations zigzagantes s'apparentent à celles de l'acteur, imite volontiers Simon, notamment lorsqu'il le voit mimer (par simple jeu, pendant le voyage) le rapport d'un maître et d'un serviteur qui lui sert à boire. La

mimésis d'Aapo, lorsqu'il voit Simon "représenter" le parricide dont il accuse Hein, est plus inquiétante. Et ces situations ne font que préciser le sens de deux séquences antérieures où Simon se livre à une imitation moqueuse du comportement si raide et de la duplicité de son frère. (Le verbe "(to) mimic" est utilisé dans les indications scéniques.)

Le film est donc cousu d'aspirations philosophiques intéressant la place de la violence mimétique dans la catharsis théâtrale. Le film tout entier se lit comme un aveu du théâtre parlant de lui-même. La remémoration de l'aventure est elle-même l'expression de cette auto-analyse qui nous découvre - en même temps que la raison profonde du théâtre? - la cause originelle du dualisme qui régit les rapports humains. Un fil conducteur nous est tendu, qui nous aide dans cette périlleuse glissade philosophique. Le lieu scénique connaît de nombreux avatars au cours du film. Leur évolution même est le support de l'introspection progressive, qui s'attache à cerner la motivation originelle de l'art théâtral.

Les avatars de la scène

La voix de Simon commentant les photos projetées sur écran continue à se faire entendre quand le film nous présente le décor des activités de Hein: la bourse. L'indication du script: "a small curbicle which resembles the one on stage" signale bien l'identification du lieu scénique et de la bourse. Nous comprendrons bientôt que dans l'un et l'autre lieux, la même violence se domestique, dans l'art théâtral comme dans la compétition boursière. La frénésie des computations boursières (on songe au Thomas Pollock Nageoire de *L'Échange* de Claudel) peut d'ailleurs s'entendre comme l'écho démultiplié du battement alternatif produit par le choc fusionnel du Oui et du Non dans la bouche du Père mythique. (Un choc "interprété" par de nombreuses données du film...) C'est d'ailleurs dans ce lieu que survient l'appel télégraphique du père mourant, dont le contenu même est appris de ses fils par des voies détournées, retardées, dans lesquelles se perpétue la même contradiction.

Les premières séquences du film font alterner avec insistance (douze séquences sont ainsi concernées) l'univers théâtral de Simon et l'univers boursier où les costumes aux couleurs violemment contrastées des hommes d'affaires (un symbole chromatique de la violence en question), la longue rangée des lumières des appels téléphoniques évoquent les costumes de théâtre et les feux de la rampe. Au plancher de la bourse arpenté par Hein ("stock-exchange floor") succèdent les planches du théâtre, quand une "performance" est annoncée par le directeur Adelaar. (Le mot "performance" est peut-être une explication du nom de cette localité imaginaire "Pervola", où le père demandera bientôt à être inhumé!)

L'effet de miroir entre la scène et la bourse se précise entre la situation de l'acteur et celle de l'agent de change, dont le rapport symétrique est suggéré par l'usage du téléphone, au théâtre comme à la bourse. Notons, plutôt que les détails confirmant cette équivalence, le renouvellement vers la fin du film de cette alternance des lieux, lorsque le décor boursier est cette fois associé aux paysages enneigés dans lesquels erre encore Simon: autre métaphore de l'espace scénique, savamment préparée...

Le parallélisme des univers de Hein et de Simon se resserre ensuite, lorsqu'à la maison de Hein où Simon cherche à voir son frère absent, succède celle de Simon, dans laquelle Hein cherche tout aussi vainement son frère. (Cette recherche partagée se

renouvelle à la fin du film, lorsque Hein torturé rejoint son frère au théâtre, où Simon règle ses comptes avec le souvenir de ce double oppressant.)

Le décor "kitsch" de la maison de Hein, les manières affectées de la servante qui reçoit Simon dans le hall d'entrée nous découvrent un aspect connu du théâtre social. Aussitôt après, le corridor qui conduit à la chambre de Simon (dans laquelle sommeille un éphèbe solitaire) et l'humble femme de ménage contrastent avec les motifs précédents.

La rencontre des deux frères dans le "dressing room" du théâtre se passe de commentaire. (Simon résiste négligemment aux intimations de son frère, peu désireux que Simon se rende au chevet du vieux père.) Et lorsque tous deux surgissent par inadvertance sur la scène, la transition brutale avec un univers marin: le bateau sur lequel les deux frères ont finalement embarqué, prolonge la métaphore du lieu théâtral. Le lien des deux univers, indiqué par les jeux de Simon avec ses miroirs (miroir de la loge puis étui à cigarettes) est souligné par le discours de Simon à son frère dans les coulisses du théâtre, qui se poursuit dans cette séquence marine. Le rythme marin peut d'ailleurs s'entendre comme l'expression transcendée des fluctuations boursières.

L'instabilité de la surface marine est une métaphore rayonnante, recreusée dans celle des planches qui tapissent l'intérieur du bateau. Dans la salle à manger du bateau se trouve d'ailleurs une scène ("stage"), certes réservée à une performance musicale (autre catharsis, sur laquelle nous reviendrons). Mais cette "scène" complète le sens des espiègles tours de Simon ivre et de l'imitation parodique de Hein, tandis que maints symboles gémellaires (nombre, position, discours des personnages avec le contraste des langues et des propos) rappellent le poids du dualisme dans cette allégorie éclatée. L'évocation de l'"Aurora borealis" par un personnage domine cette énigme qui prend un relief purement langagier dans l'allusion en allemand aux effets du froid extrême sur l'eau bouillante qui gèle avant d'avoir touché le sol, une image à laquelle sont opposés en anglais les effets de la chaleur du désert sur l'eau qui s'évapore avant de tomber sur le sable. Cette métaphore voyante du "paradoxe mimétique" semble recouvrir les techniques du dialogue mises en oeuvre dans l'écriture théâtrale. (Le rôle social tenu par les personnages présents, véritables caricatures, vérifie cette supposition.)

Et bientôt la cabine obscure où Simon, après son exhibition provocatrice, regarde une photo de son père, se substitue à la loge où l'acteur rendu à lui-même affronte sa vérité d'homme. Mais au noir total dans lequel Simon s'effondre, succède - autre paradoxe - la blancheur d'une station de chemin de fer enneigée, encombrée de symboles sacrificiels (créatures en haillons, poulets vivants ou grillés, couple de gorets etc.), dont la "plat-form" est une autre scène. (On peut songer ici au "*Chemin de fer de la ville de Kalda*" de Kafka, ou au "railway" de *Michel et Christine*, dans lequel Rimbaud stigmatise les visions d'un univers théâtral qui convergent sur les "cent Sologne longues comme un railway.") La démarche affectée de Simon descendu du train ("walks pompously") honore d'autant mieux la théâtralité secrète du lieu que les spectateurs environnants ne sont guère sensibles à cette parade.

Cette "plat-form" est celle des violence totalitaires qui sévissent dans cette contrée nordique dirigée par des oppresseurs en uniforme noir. Les grimaces de Simon pour surmonter les difficultés d'une communication langagière impossible sont bien celles d'un mime. (Il s'agit d'une langue inconnue, inventée pour les besoins du film.) Et les sonorités "japonaises" (le terme est employé par Simon) du langage des autochtones, tandis qu'une musique "japonaise" se fait entendre en fond sonore, élargissent l'horizon culturel de cette allégorie qui s'empare du théâtre No.

Les moqueries suscitées par la trousse de maquillage de Simon lorsque les soldats éventrent ses bagages viseraient la pratique des masques, notamment dans le théâtre No. (La suspicion qui pèse - à juste titre - sur la détermination sexuelle de Simon confirme cette interprétation, si les rôles de femmes sont tenus par des hommes dans ce théâtre.) L'idée plus générale d'une auto-accusation du théâtre se précise, quand ces militaires au crâne rasé apparaissent comme autant de doubles inversés de Simon qui porte une perruque pour cacher sa calvitie. Humilié, Simon gesticule "mélodramatiquement" et chante une aria. Et les violences de la situation présente semblent générées par le nom magique de "Voriversi", la localité indiquée par le père, dont Simon demande le chemin: une expression nominale appréciable des revirements dans lesquels se manifeste un aspect commun de la violence dualiste.

On retrouve dans la maison du père, à laquelle sont parvenus les deux frères, les mêmes photos exposées au théâtre. Ces photos désignent alors cet espace clos et lambrissé comme un avatar de la salle de spectacle. Une remarque antérieure du directeur de théâtre: "This is a bloody theater, not a funeral contractor's!" préparait cette métaphore qui prendra toute sa dimension à la fin de cette aventure. Le père (victime d'un parricide?) rend le dernier souffle dans la maison où les deux frères, chacun à sa manière, "composent" un personnage. Hein lui-même masque son mépris en accompagnant Simon au piano; - mais c'est en jouant du violon, auquel certains poètes rattachent l'idée de violence... (Simon n'a jamais su, à cause des machinations de son frère, que ce père s'était repenti de l'avoir déshérité. Mais la mise à jour de certains documents met Simon sur le chemin de la découverte de la vérité...)

Le dialogue des deux frères se poursuit à travers différents changements de décor. Les lambris d'une auberge, puis ceux d'un sauna! relaient ceux de la maison paternelle. Le sauna fermé où s'entretiennent les deux hommes (image de l'espace scénique - ou de l'enfermement introspectif du théâtre lui-même?) est dressé dans les neiges où Hein, expulsé par son frère, disparaît soudain.

Le "*monologue intérieur*" de Simon (en français dans le texte) se poursuit au fil des séquences suivantes, qui relatent les préparatifs du départ vers Pervola, le lieu mystérieux où le père a souhaité être inhumé. L'intérêt se focalise alors sur le traîneau équipé sous les yeux des autochtones spectateurs, digne de l'équipage des comédiens du *Roman comique*. Table pliante, fleurs artificielles et autres objets d'utilité douteuse: autant de symboles du faux-semblant. Le comportement de Simon chez le marchand d'accessoires est d'ailleurs celui d'une diva essayant des costumes. Mais surtout la neige, lorsque s'y répand la poudre somnifère de Simon, s'impose comme un symbole absolu de l'espace scénique, matrice des illusions.

Cette métaphore couvre en fait tous les domaines de l'art, d'après les références à l'écriture, à la musique et aux arts plastiques, entrecroisés dans le scénario. J'ajouterai que les 121 pages du script que m'a envoyé Orlow Seunke sont décorées dans leur partie basse par la même file grise de traces de pas dans la neige, en surimpression des dernières lignes dactylographiées. L'avancée des deux frères dans la neige serait encore le reflet de l'aventure d'écriture à laquelle Orlow et Dirk Ayelt Kooiman ont collaboré. (Le nom des frères "Van Oyen" peut d'ailleurs s'entendre comme une contraction de celui des deux auteurs du scénario.)

Le cercueil du père sur lequel se juche Simon s'impose comme l'avatar ultime de la scène. Mais avant de se préciser, cette projection métaphorique emprunte des formes moins énigmatiques, avec la colline et surtout l'immense lac gelé, à la vue duquel Aapo imite ("copies") Simon qui fume un cigare. (La valeur sacrificielle de l'action de fumer est sensible dans de nombreuses séquences, où la cigarette de Simon est le prétexte d'allusions diverses.)

La violence mimétique des deux frères (déplacée dans la curiosité admirative d'Aapo pour Simon), se traduit dans les craquements de l'étang qui n'inquiètent pas Simon, désormais maître du jeu. Puis le couteau vengeur de Simon qui déchire la toile de bâche et celui d'Aapo qui se plante dans la carcasse en bois de la cariole couverte, stigmatisent l'ivresse de la représentation théâtrale, cette fois rabaissée dans les mensonges (passés et présents?) de Hein qui nie le parricide dont Simon l'accuse en mimant les gestes de ce meurtre sous les yeux d'Aapo. La solitude insupportable de Hein se propose alors comme une vision dramatique de l'isolement de l'acteur sous le poids des regards qui le jugent...

Le symbolisme de la neige s'altère: il faut y voir un reflet du stade ultime de l'abolition violente des différences, quand les loups se rassemblent autour de la tente rapidement montée par Aapo, une tente-chapiteau, autre espace scénique consacrant le divorce des deux frères - et l'union de Simon et d'Aapo? (Il semble en fait que leur rapport soit dégagé du désir sexuel et de l'intérêt personnel qui s'y attache: le lien de Simon et d'Aapo est une leçon - ou une expérience muette, qui trouvera son utilité à la fin du film.)

Puis un rideau d'arbres identiques et la nuée de fumée qui entoure la carriole rassemblent tous les mystères du traditionnel rideau de théâtre. Les jeux du "chat et de la souris" (l'expression figure dans le dialogue) atteignent leur degré optimal, et la vision de Hein esseulé, nu "on a wooden platform", comme celle du trou creusé par le feu dans la neige, traduisent les tensions inhérentes au rapport des acteurs/ personnages sur scène.

Comme toujours le monologue intérieur de Simon souligne le lien de ces visions avec celles qui, vers la fin du film refermé en boucle, reprennent les motifs du départ de cette aventure. Hein est rentré chez lui, laissant Simon poursuivre cette équipée démentielle. Cette passion filiale est suspecte, dans la mesure où elle semble portée par une violence générée par celle du rejet dont Simon se croyait victime. (La reprise des activités théâtrales à la fin du film ne sera pas moins suspecte...)

Nous sommes dans la maison de Hein où ce dernier, les traits défaits, adopte des attitudes mondaines et mensongères qui lui sont pourtant insupportables, tandis que Simon dans ses neiges se nourrit "with composure" en compagnie d'Aapo. (Un peu plus tôt le

détail des nourritures gelées suggérait l'irréalité des comestibles; à présent c'est l'acte de manger qui est vécu comme un artifice théâtral.) Chacun des deux frères assume donc à sa manière la culpabilité inhérente au travail (mimétique) de l'acteur. La substitution de la graisse protectrice au maquillage, l'abandon de la perruque un peu plus tard, etc. ne disent rien d'autre.

De nombreux détails et le même fond musical signalent alors l'équivalence des nouvelles visions de la bourse et des paysages neigeux. Au corridor de la bourse, répond la rivière gelée qu'enjambe un pont volant: deux symboles (le second, redoublé) de la violence dualiste, dont nous comprenons pourtant qu'elle n'a plus cours. (Les difficultés de Simon et Aapo à traverser le pont, le glissement des cordes du cercueil suggèrent cette évolution.) Un peu plus tard cet échec de la violence trouve une sublime consécration dans la chute du cercueil, tombant dans le vide pour briser la glace de la rivière: "with an incredible racks of knots." Et cette chute entraîne avec elle bien plus que l'hystérie des planches de théâtre (sans rien dire des machineries du décor, auxquelles semble adapté le thème filé des cordes). Aapo ne repêche que le couvercle du cercueil; et si les cris de Simon auxquels répondent ceux d'Aapo conjuguent l'échec et la victoire, ceux que Hein étouffe manifestent ses regrets: autre victoire. Le couvercle où s'est rétréci l'espace de la scène indique bien le rôle du meurtre fondateur dans les pulsions fratricides qui ne réclament pas que la catharsis théâtrale.

La portée de cette révélation se précise dans les dernières séquences du film: passage du cadre neigeux à l'espace théâtral, substitution du décor peint au paysage réel - avec de la neige artificielle, tandis que Hein, spectateur du drame joué par Simon revenu en ville, participe aux applaudissements avant de monter sur la scène. La vocation mimétique de l'art - en l'occurrence photographique - ne se lave de ses maléfices que dans le flash sous lequel se fige le baiser des deux frères. Et c'est la dernière photo de l'album relié de cuir, qu'une main referme à présent.

La neige, mémoire du théâtre

Ces applaudissements mettent d'ailleurs un terme à l'énigme sonore filée dans tout le film, intéressant les origines de l'art musical. Aux détails déjà soulignés, ajoutons le gramophone qui voisine avec deux poulets en cage, et le chant de Simon parmi les loups. L'association visuelle des deux poulets et du gramophone est une énigme qui s'éclaire dans la chanson de "nursery" de Simon, qui réconforte Aapo malade en appliquant dans son dos une corne d'animal chauffée au feu. La vue d'une dizaine de cornes suggère la répétition de cette action, qui n'a pas qu'une signification érotique. La simultanéité du chant et de la pose de la corne, dans le contexte présent, vérifie les théories de Théodor Reik sur les origines de la musique, éclairées par le rituel du schofar, dépeint comme un exorcisme des pulsions meurtrières (impliquant d'abord les figures du Père et du Fils) qui menacent la tribu. Le robuste Aapo, le protecteur, conjugue les rôles du Père et du Fils, et la maladie fait de lui un avatar désirable du père charnel de Simon. Ce dernier, dans son rôle de guérisseur s'identifie aussi bien à ce père puisque dans son ivresse à bord, il a prétendu que son propre père était le fils d'un guérisseur africain! (Si ténues soient-elles, les connotations religieuses de cette évocation valent d'être soulignées.) Le thème de la maladie, qui

concerne tour à tour les trois protagonistes, suggère la même identification au père défunt. (Hein le premier, curieusement, lorsqu'il se plaint d'avoir les "pieds gelés".)

Le relais de la chansonnette par la frénésie boursière n'est pas moins explicite, si l'on reconnaît dans cette frénésie l'accélération des rythmes où se musicalise - plutôt que le cri de la victime abattue - la contradiction que transposent les détails les plus variés.

La psychologie des personnages principaux illustre bien les tendances cyclothymiques des sociétés en crise: revirements du père et de ses fils, instabilité du caractère et du comportement (surtout celui d'Aapo). Les deux occurrences du motif de l'aurore boréale (dans le dialogue), en soulignant la structure circulaire du film, dominent le jeu de valeurs contrastives qui caractérise l'esthétique du film. Le flirt de la neige et du feu, surtout lorsque le chariot s'enflamme, fait mieux que flatter nos attirances esthétiques, mises en accusation par le contexte. Les dictons déjà cités en anglais et en allemand sont le chiffre textuel de cette esthétique, qui trouve encore sa clef dans une réplique de Simon mimant son frère: "Yes, Dad. No, Dad. Right Dad, any time, Dad." Savoureuse expression de la contradiction qui nous occupe, et qui trouve d'inquiétants reflets scéniques. La tête volontiers secouée des acteurs, et plus précisément celui du vieil homme totalement sourd à qui Hein coupable, dans le vacarme des téléphones, raconte son histoire tandis qu'une porte "s'ouvre et se ferme."

Le scénario est d'ailleurs saturé de détails qui suggèrent, en même temps que l'opposition des caractères antagonistes, les liens qui les unissent. (Il s'agit d'un véritable jeu d'écriture (littéraire ou cinématographique) qui déborde la mimésis plus ou moins consciente à laquelle cèdent les protagonistes.) Les vêtements du père endossés par le coquet Simon réclament des interprétations inconciliables... L'oubli coupable du père (jadis parti à Voriversi pour abriter ses nouvelles amours) est d'ailleurs imité par Simon à qui son propre frère fait observer qu'il a abandonné son jeune ami pour s'élancer dans les neiges, en quête du père si peu compréhensif.

La symétrie, dans une même scène, du regard de Hein sur le journal intime de son père et du regard d'Aapo sur la séance de maquillage de Simon, indiquerait le sens occulte du maquillage scénique, envisagé comme une catharsis de la crise du sujet où la figure du Père aurait un rôle déterminant. Dans sa violence, le rapport des deux frères s'altère d'ailleurs dans une savante gradation, soulignée par des moyens voyants dont j'esquiverai le commentaire. La perruque enflammée de Simon manifeste la condamnation des artifices scéniques, parmi les moyens sans nombre d'une catharsis réclamée par la violence dont le feu est le signe immédiat.

Enfin les données concernant l'âge des personnages (autant de doubles) ou certains événements passés sont le prétexte d'une floraison de multiples de 20, qui dominent en fait une prolifération de détails qualifiés par les numéraux "deux" et (moins fréquemment) "douze": personnages, éléments du décor les plus variés. (Je laisse le lecteur imaginer le commentaire que mériteraient les trois occurrences de l'expression: "six days (on that journey)" dans la bouche de Hein. - D'abord dans la maison du père défunt (deux fois), puis un peu avant la séparation des deux frères, lors du multiple flash back où revient

notamment cette exclamation-interrogation qui nous vaut un saisissant reflet du nombre de la Bête double de l'*Apocalypse...*)

Cette mise en abyme de la dualité s'exaspère dans les deux cris de Hein à la bourse, que sépare une intervention malvenue de son assistant: "get 10,000 (...) That 10,000". Et le sens de ce délire numérique et répétitif, qui recoupe le sens occulte de celui des protagonistes du *Pain dur* de Claudel, s'inverse bien plus tard, lorsque Hein monnaye piteusement son retour à la ville (et son rachat) sans convaincre son frère impassible: "fifty - fifty ... 60 - 40 ...70 - 30"...

L'humour de cette situation se précise en une autre occasion, lorsqu'aux deux poulets convoyés dans leurs cages respectives, répond bientôt la vision du seul poulet fixant Simon, terrassé par un malaise après une tentative de fratricide qui fait suite à sa mimésis du parricide supposé.

Les fondements de la métaphysique, schématisés dans le crucifix qui domine le lit du père mourant, sont ébranlés par la prolifération durdouble qui s'empare des réalités les plus triviales. Le seul poulet vivant, mieux que le cadavre "à demi dévoré" par les loups rencontré plus tôt, signifie l'échec d'une tradition fondée sur la violence. Son regard accusateur conjugue sans doute l'angoisse des victimes et l'éveil du prédateur. Mais ce regard est avant tout le reflet condensé de celui des photographes qui harcèlent Simon au théâtre, dédaigneux de leur attention inquisitoire. La reproduction du réel par des moyens mécaniques mérite certes ce dédain, dans la logique de la démonstration accusatoire entreprise dans ce film. L'oeil fixe du poulet réfléchit sans doute celui du metteur en scène, en même temps que celui des spectateurs qui applaudissent à la représentation. On songe ici au regard que l'Art (pas seulement théâtral) pose sur lui-même. Les opérations boursières de Hein: "the "ECO's are incredible, the rest is luke-warm (...) . Write this down: 10,000 ECO's for Wijman" sont en fait un clin d'oeil qui vise la société "ECCO films" fondée par Orlow Seunke à Amsterdam.

Voilà tournée en dérision l'introspection critique, qui participe du cheminement mystique de Simon... Cette dérision même viserait, plutôt que la violence des mystiques admirée par Cioran!, celle qui s'active dans ce repli autocontemplatif de l'oeuvre (écrite ou filmée)... Quoi qu'il en soit l'ivresse du "retour sur soi" (qui recouvre celle du retour au Soi) se voit dramatisée dans le cri de Hein tirant deux coups de feu en réclamant un rapatriement immédiat: "It is all OVER! (Hein points back along (the) trail.) Back!" Ce cri manifeste l'horreur entrevue au "*Coeur des ténèbres*" dont le théâtre au moins est pétri. Et c'est pourquoi Hein, plus tôt dans cette aventure, peut dire à son acteur de frère: "You're trying to escape yourself. But you'll be confronted with yourself in Pervola."

Je me permettrai, en guise de conclusion, de citer ici un extrait d'une lettre qu'Orlow Seunke m'a envoyée il y a quelques années. (On l'aura compris, reprendre en mains ce projet d'article, en décembre 1999, est pour moi le moyen de rappeler, ne serait-ce qu'à quelques personnes, l'existence aussitôt condamnée à l'oubli par les Français, de l'une des oeuvres les plus percutantes de ces dernières décennies, concernant le théâtre.) Orlow dans cette lettre se montre dédaigneux du théâtre, sans lui préférer explicitement le cinéma. Seuls comptent pour lui les "real-life-problems", le cinéma étant aujourd'hui le meilleur moyen de les exposer? On songe au Rimbaud des dernières pages de la *Saison* , soucieux d'étreindre, ailleurs que dans l'Art, *la vérité*.

Le manque d'intérêt d'Orlow pour le théâtre condamnerait en fait tous les artifices qui restent en deçà de cette vérité. Et dans son film, la métaphorisation du théâtre tend à occulter - et c'est à son honneur - sa fonction métaphorique à l'égard de toute exhibition artistique.

"I did not make any theatre before I made my film Pervola. I have been on stage as an actor for 3 monthes (sic), but that was a joke for me. In that period I liked to try all things that were new to me, including stage-acting. To tell you the truth: most of all theatre pieces I see I find terribly boring. In the case of the film I just needed a form, a structure to tell my story. The only place the 2 brothers could meet was the theatre. I did not want to make a pessimistic film, in which one brother would become "crazy" and the other would end at the top of a snowy hill to see the village he had wanted to reach with the coffin. When writing a screenplay I do not think metaphoric or symbolic, but I do try to be as clear as possible, as basic as possible, which gives the audience the possibility to see greater lines, metaphors, symbols as my themes are based on real-life-problems."

Michel AROUIMI
Université du Littoral

UN CERTAIN OUBLI DU THÉÂTRE

I LE MAL DE THÉÂTRE

(Lettre d'un habitant de La Ferté-sous-Jouarre)

La Ferté-sous-Jouarre, 8 septembre 1998

Mon cher Monsieur,

Il faut d'abord que je vous demande bien honnêtement de ne pas prêter attention plus que ça aux grosses bêtises qui, pour sûr, gâtent mon français. Je sais par cœur tous mes départements, mon bon Monsieur, et toutes mes préfectures, et mes sous-préfectures presque toutes. Mais je n'ai pas mon certificat d'études, à cause qu'en ce temps-là (je vais sur mes quatre-vingt-six ans, voyez-vous), il a fallu que je prenne au pied levé la place de feu mon père, qui était journalier et qui est mort bien avant l'heure.

Voilà, Monsieur, je viens au fait. C'est à cause de mon petit-fils. Le tout dernier, celui qui a vingt-quatre ans, qui est pourtant à ma charge. Il s'est mis en tête de faire l'acteur. Jusque-là, rien à redire, pour sûr. J'ai toujours eu bien du regret, moi qui vous parle, d'être demeuré comme qui dirait en friche. C'est pour vous dire que s'il veut faire de l'art et du théâtre, le gamin, c'est sûr qu'il peut compter sur son pépé pour lui donner un coup de main. C'est un bon petit, je dis pas, et sa défunte mère, ma fille, qui n'aurait pas dû partir avant moi, je peux bien dire, sans vanité, que c'était la meilleure fille et même la plus belle plante à vue de pays.

Donc, voilà. Donner un bon coup de main au gamin, qu'il ait plus de lecture et de bonheur que moi, ça se discute pas. Si ça se trouve, ça sera mon dernier et mon plus grand plaisir. Mais c'est que, voyez-vous, Monsieur, tout en me méfiant bien de moi-même, rapport au manque d'instruction, je me demande s'il s'est pas fiché bien des idées de guingois dans la tête. Des idées toutes bizarres, qui n'ont pas de bon sens. C'est tout juste pour cette raison que, si c'est pas abuser, j'ai pris la plume pour vous demander une consultation.

Figurez-vous qu'il s'est mis dans la tête, le Justin, que pour faire l'acteur, pas besoin qu'il apprenne. Mon bon Monsieur, ça a-t-il du sens commun? C'est-il pas des fadaises? C'est comme qui dirait que pour faire l'exploitant agricole, comme ils disent à cette heure, pas besoin de savoir comment qu'on travaille la terre, comment elle vient à bien donner, ni les bêtes, comment elles veulent être traitées, ou les arbres, comment ils veulent qu'on les taille, enfin tout ce que nous, on a appris, avec le temps, en voyant faire nos vieux. Il a qu'une idée en tête, le petit, aller à Paris, "monter là-bas", comme il dit chaque jour que Dieu fait. A croire que sous la tour Eiffel coulent le lait et le miel et que "là-bas", c'est un vrai pays de Cocagne.

Quand je lui demande...

Quand je lui demande: "Et comment tu les apprendras, les rudiments?" , il répond: "C'est pas mon problème." Alors moi: "Pour faire le comédien, faut quand même que tu saches y faire." Lui: "Le théâtre, c'est le pied." Moi: "Tu peux pourtant pas faire rien que ce que t'as envie ! - Maintenant, qu'il me répond, c'est plus comme avant. Avant, les acteurs, ils gueulaient. Maintenant, faut faire dans l'inaudible. Plus tu dis bas, plus on t'écoute." Moi, inquiet: Et ta vie, comment que tu feras ? Faut quand même que tu la gagnes! - Ben, je ferai l'intermittent." Je lâche pas prise: "Au lieu d'être chômeur, faut que t'apprennes les rudiments." Il bouge pas pareil: "C'est pas mon problème. Le théâtre, tu t'éclates." Je reviens encore: "Sans les rudiments, tu peux toujours te lever matin! La terre demande-lui un peu si c'est à son goût, quand on a pas appris à la manier, à la prendre comme elle veut être prise!" Et lui, toujours de même: "On est plus à l'âge des cavernes. Le public, faut qu'il apprenne à écouter. Faut qu'il se retrousse les manches, qu'il apprenne à le faire, son boulot!"

Qu'est-ce que vous en dites, Monsieur? Est-ce qu'il aurait raison, des fois, le gamin? Je me méfie de moi, parce qu'au jour d'aujourd'hui, les jeunes, ils savent des tas de choses, que nous, faut bien reconnaître, on était pas mal balots et qui sait, pas seulement capables. Mais voyez-vous, Monsieur, c'est quand même quelque chose qui passe mal. Ça me serre. Seulement, comme le théâtre, j'y ai jamais été que trois fois de ma vie, des ambulants qui passaient par le pays, j'ai peur comme qui dirait de l'empêcher de pousser, ce petit, de lui faire de l'ombre, alors que je voudrais l'aider, comme les jeunes plantes, vous savez ce que c'est, ça leur donne de bien belles forces, quand on leur met un tuteur.

C'est comme quand il me dit, le Justin: "Pour mes débuts, je ferai le scénographe. - Scénographe? je lui réponds, c'est pas cinématographe que tu veux dire?" Le voilà qui part d'un grand rire. Il me rit pas au nez, parce que c'est un bon petit. N'empêche. J'ai bien compris. Ma forme est vidée, je suis tout du passé. Paraîtrait qu'à présent, il faut du scénographe partout, même dans les bureaux de la sécu, dans les halls des gares et tout. Quand je lui ai demandé ce que c'est que ce mot qui fait le grand dadais, il m'a répondu: "C'est juste un mot. C'est trop long pour t'expliquer" Quelques jours après, il m'a dit encore que ça a rapport aux décors et aux machines. Ça, du moins, ça m'a rassuré. Au moins, ça lui ferait les rudiments. Menuisier, mécanicien, il gagnerait sa vie, pas besoin qu'il fasse l'intermittent. Et voilà que pas plus tard qu'à la Saint-Jean-Baptiste, il m'annonce que faire le menuisier ou même le mécanicien, c'est pas son truc, comme il dit. C'est ça surtout qui me turlupine. Des fois ça m'empêche de trouver le sommeil. La consultation, Monsieur, c'est pourtant pas rapport à cette inquiétude-là.

J'ai demandé à Cotonet, qui a le même âge que moi (on se connaît depuis toujours), mais qui a bien du savoir, lui, parce qu'il a fait l'instituteur plus de quarante ans, de m'expliquer la scénographie. Huit jours après, il est revenu. "T'as raison, il m'a dit. C'est un mot qui fait le malin. Avant fallait faire comme les peintres, voir à construire la salle, faire l'architecte, tout calculer pour que les proportions, les perspectives y soient. Au théâtre, faut que les gens y voient bien, se laissent piéger, si tu veux. Faut qu'ils croient que tout ce qu'on leur montre de faux est bien vrai. Faut qu'ils y trouvent leur compte, dans ce mensonge, et même leur plaisir." Aujourd'hui, qu'il a ajouté, c'est la même chose, sauf qu'il y en a qui se permettent de fourrer du spectacle partout. Dans les procès. Aux nouvelles. C'est tout affaire de savoir mettre en valeur. Ou se mettre en valeur. Dans les musées, il m'explique, suffit plus de montrer les trésors, faut tout plein d'artifices, de trucs, de machins, tout un cirque autour des plus beaux tableaux. C'est comme qui dirait du marketing.

Je suis bien tenté de lui dire, au Justin, que si son théâtre, ça doit être de l'esbroufe, m'est avis qu'il ferait mieux de rester au pays. De faire comme on a toujours fait, nous autres. Rapport à la scénographie, l'aïeul, il regardait la nature, il avait son content.

Un jour, je lui ai quand même dit, l'air de rien: "Et pourquoi que tu veux en faire, toi aussi du marketing? Est-ce qu'ils ne trompent pas assez le monde comme ça, à longueur d'année, à la télé, aux journaux, aux élections et tout? C'est pas que je veuille prendre la place à monsieur le curé. Tromper le monde, mentir au théâtre, pour sûr, il faut ça. Hors de là, faut que t'appelles un chat un chat, faut pas duper les gens. - Le théâtre, c'est géant." Alors, moi: " T'as qu'à regarder nos champs. Celui qui a fait ça, il m'assomme pas de belles phrases, il se paie pas de mots. Tandis que toi, mon gars, avec tes nouvelletés et tes grands mots arrogants, ça serait pas, des fois, autre chose que t'aurais derrière la tête?" C'est rien que le souci qui me rendait agressif comme ça.

Comme c'est un bon petit (faut que je vous le redise), il a bien voulu m'expliquer. "Pépé, qu'il a dit, tu veux pas voir que le monde, lui, il va de l'avant. Scénographe, c'est pas ringard, c'est chic. Tu veux quand même pas qu'on m'appelle décorateur? Et pourquoi pas maçon, tant qu'on y est? Scénographe, c'est comme ça qu'il a commencé, Bob, le grand Bob, Bob Wilson. Le temps de me faire un presse-bouc (je crois bien que c'est comme ca qu'il a dit). De là, je passe metteur, metteur en scène. Justin Dupuis, scénographe-metteur en scène, hein, qu'est-ce que tu en dis? »

Tout ça, Monsieur, c'étaient les commencements. C'était encore pas trop méchant. Il avait plus bien faim, il sortait plus guère, il faisait plus bien pétarader sa moto, il allait plus en boîte, il regardait plus après les filles du pays, de belles plantes, cependant. Cotonet disait: " C'est peut-être de ce côté-là que ça le gratte." Mais il avait encore toute sa tête. Je me suis pas inquiété plus que ça. Là-dessus, ses mots à échasses, ses Messieurs de Paris nous l'ont tout gâté.

On a fait venir le toubib

Vous me croirez ou pas, mais depuis tantôt deux mois il se passe chez nous des choses pas ordinaires. Il s'est mis à plus regarder sa télé, pas même sa "Comedia" sur *Arte,* qu'il jurait pourtant que par ça. Plus de radio, pas même son "Masque" et sa "Plume" sur France-Inter, que peu avant il en avait que pour son Jérôme Garcin. Son Lucien Attoun, sur France-Culture, il y avait belle lurette, déjà, qu'il l'écoutait plus, il disait que ça le faisait [un mot biffé] enrager. Puis après, il restait rien qu'à flemmarder dans la maison, même que je commençais à trouver ça un peu fort. J'allais lui dire, et voilà qu'il s'est mis à même plus sortir du tout, pas seulement pour aller s'acheter ses revues spéciales qui vous l'arrangeaient bien, qui vous le rendaient tout excité, son *Joumal du Théâtre,* son *Cassandre,* son *Action-Theâtre,* son *Avant-scène,* même plus son *Commentaire,* que ça faisait des années, pourtant, qu'il se ruinait, sauf votre respect, par amitié pour vous. Il restait là à rêvasser, il vous regardait, il vous voyait pas. Le jour où qu'il a commencé avec tous ses noms et son grand carrousel de visions fantastiques, son Savary, son Planchon, son Françon, sa Delbée-Suréna-rapeur, son Miquel-Horace-SS, sa Brochen-Amazones-au-tub, et j'en passe, on a fait venir le toubib.

Le toubib est venu, il a dit qu'il peut rien faire, que le mal du théâtre, on lui a pas appris, à la Faculté. Il a même fait tout exprès des recherches. En fouillant dans ses bouquins, qu'il nous a dit, huit jours après, il est bien tombé sur la "mélancolie érotique". Même qu'elle a été décrite au dix-septième siècle par un dénommé Ferrand, Jacques, qu'il a ajouté, et que c'est une maladie qui s'attrape sans crier gare, qui peut aller jusqu'à vous faire passer l'arme à gauche. Mais "mélancolie dramatique" (il a dit tout juste comme ça), ça se trouve pas dans ses livres, nulle part, et qu'il faudrait peut-être bien envoyer le Justin à Meaux. Mais avec tout ce qui se passe, vous savez ce que c'est, à l'hôpital, ils seraient bien

capables de nous le détraquer pour de bon. Et puisque le docteur Bartholo, qu'est bien estimé dans tout le pays, peut pas le soigner, vaut mieux pas hanter ces messieurs et tout leur fourbi davantage. Pas plus tard que l'an dernier, ils m'ont bien arrangé deux vaches, elles en sont mortes, les pauvres bêtes, l'une comme l'autre.

Depuis huit jours, rien ne va plus. D'abord, à force de fourrager dans tous ses livres à lui, Cotonet a trouvé. Le docteur Bartholo, faut qu'il retourne sur les bancs. Cotonet a la preuve: la "mélancolie dramatique", ça existe. Mêmement que Cotonet a retrouvé le nom de celui qui l'a anatomisée (c'est tout juste son mot): un dénommé Burton. Burton, Robert, il m'a bien répété. Pas Richard. A ce qu'il paraît, la "dramatique", c'est encore bien plus sournois, bien plus malin, que l'"érotique".

Aussi, je le quitte plus de l'œil, le gamin. Et voilà-t-il pas, justement, depuis trois jours bien comptés, que son mal s'aggrave. Il a perdu le boire et le manger. Il est tout abîmé dans sa rêverie, il vous regarde, il vous voit pas, il a une idée fixe, il parle plus que de "Stan". "Stan" et "Stanislavski". Ça n'arrête pas. Il y en a que pour eux. "Stanislavski", comme de juste, vous voyez, vous connaissez. En tout cas, Cotonet, il connaît, il l'a retrouvé en moins de deux jours. Le "théâtre d'art", si vous voyez ce que je veux dire. Je finis, moi aussi, par savoir, parce qu'il nous en sert, le Justin, dans son drôle d'état, à pleines louches: Bergman, Strehler, Chéreau, Vitez, Stein, Vassiliev, Jouvet, Vilar, Baty, Lorca! Et Mnouchkine!

Cotonet, il dit que leur "théâtre d'art", c'est juste encore un piège à [un mot biffé] alouettes. Qu'avec le Stanislavski, ça voulait dire quelque chose, mais que maintenant, en fourrant tout ce beau linge dans le même panier, c'est juste pour attirer les étourneaux. Qu'ils ont même créé une Académie rien que pour s'écouter causer, l'"Académie expérimentale du théâtre". Même qu'il vient de partout dans le monde des visionnaires, tout blessés du cerveau, pour les entendre se passer la pommade.

Cotonet a recherché

Pour l'autre, il a eu bien plus de mal, Cotonet. "Stan", "Stan", "Stan", tout comme je vous le dis. On a cru d'abord qu'il était envoûté, le pauvre gamin, et que "Stan", "Stan", "Stan", c'était le Malin: "Satan!", "Satan!", "Satan!". Ça m'a donné froid dans le dos, je vous en fais pas mystère, malgré que les histoires de possession, dans le pays, ça fait bien du temps qu'elles ont fait leur temps. Puis, à force d'écouter tout ça qu'il n'arrête pas de débiter, en veux-tu en voilà, Cotonet, il s'est mis à rechercher dans toutes les revues du gamin, des quantités, ah je vous dis pas, mon cher Monsieur, que j'aurais mieux fait de jeter tout ça dans la fosse, au fur et à mesure, au lieu que ça nous l'a tout détraqué. Cotonet, qu'est un homme très posé, comme vous savez, très posément, des heures et des heures, il est resté à côté du petit. Il a tout noté, tout couché par écrit de sa belle écriture ronde. C'est pas qu'il se prenne pour un savant, lui, mais il a eu l'idée de comparer avec ce qu'il avait déterré dans toutes les revues. Et voilà-t-il pas que ça se tient comme bonnet blanc et blanc bonnet, c'est tout pareil, sauf que ce pauvre Justin, il vous sert ça à pleines brouettées, ça n'arrête plus, que c'est une pitié. Cotonet vous envoie un peu de ce crottin, il dit pour l'analyse, pour vous aider à vous faire votre idée:

"Méga-événement: Brochen trahit avec soin et bonheur Kleist" (Michel Cournot).

"Pour mettre en scène Le Cid, *j'ai sauté le dix-huitième et une partie du dix-neuvième, et je me suis retrouvé avec la vision de la Vienne austro-hongroise au tournant du siècle dernier. L'action se déroule dans un musée squatté par des militaires. Ils font de la gymnastique et s'entraînent très tôt, en catimini à l'usage des armes.* Le Cid *est une pièce préhistorique. On a essayé de vérifier cette idée, et, petit à petit, les choses, les moments, se sont mis en place"* (Gérard Desarthe).

"L'enjeu est de taille. Il nécessite un engagement particulier, un engagement du corps au-dehors du théâtre. Si le théâtre ne montre pas à la ville qu'il est un citoyen comme un autre, avec droits et devoirs afférents, il n'a aucune chance d'être un acteur de cette ville parmi d'autres..." (Stanislas Nordey).

"Il faut réinterroger nos pratiques et, sans se payer de mots *[c'est Cotonet qui a souligné), accomplir une révolution sur nous-mêmes. Une révolution, c'est-à-dire* tourner *sur soi-même pour porter un regard clair sur tout ce et tous ceux qui nous entourent [...]: un lieu de résistance pour la démocratie"*

("Nouveaux équipiers du Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis", Stanislas Nordey *et al)*

"Stage AFDAS. L'acteur considérera le plateau théâtral comme un espace " à épuiser" dont il définira les codes, devra en accepter d'autres, expérimentera l'urgence de comprendre une esthétique scénographique, travaillera à l'écoute de l'autre et dans une nécessité de proposition, d'invention. Le plateau de théâtre devient un monde à part qu'il faut, puisque c'est l'enjeu du théâtre de Shakespeare, tenter de renverser. Lieu violent, lieu érotique, le théâtre est l'univers dans ses tensions les plus extrêmes. C'est à cette étape que l'acteur devra exercer sa plus grande liberté d'invention. Droits et dossier de demande de prise en charge auprès de l'AFDAS, l'Assurance Formation des Activités du Spectacle."

Cotonet, il dit que tout ça, c'est encore des leurres. Que le fameux Stan (Nordey, Stanislas, dans le civil), il a juste mis au goût du jour les idées d'un certain Monsieur Copeau, Jacques. Et de deux autres messieurs qui à cette heure mangent les pissenlits par les racines, eux aussi. Un Monsieur Bertolt dont le nom m'échappe, mais qui était d'Allemagne, et un Monsieur Vitez, Antoine, bien de chez nous, celui-là. En sorte que le grand Stan, qui fait la pluie et le beau temps jusque dans les Ministères, c'est comme qui dirait la troisième ou même la quatrième copie du même prêche. Au siècle dernier, qu'il dit, Cotonet, ça avait bien du sens, ces grandes phrases-là. Mais à cette heure, c'est tout détrempé et délavé. C'est rien que pour piper le jocrisse et faire croire que demain on rasera gratis. "Justin, faut qu'il plante des choux" il est affirmatif, Cotonet.

Je fais ma conclusion

Maintenant, Monsieur, je fais ma conclusion. Ça sera, comme qui dirait, une demande bien pressante, bien urgente, s'il vous plaît. Cotonet et moi, on est bien d'accord. Comme toujours. Faut surtout que je vous donne tous les éléments. Ça vous aidera à vous faire votre idée. Comme j'ai dit, y a pas de superstition dans notre affaire. Les histoires de revenants, de fantômes, de loups-garous, c'était bon pour la Fernande, qu'était une bien brave femme, dure à la tâche, qu'avait pas sa pareille pour la traite et qui m'a fait de beaux petits par-dessus le marché. C'est égal, ce qui m'est arrivé pas plus tard que la nuit dernière, c'est tout de même pas bien ordinaire, ça trouble bien l'esprit de même.

Voilà qu'en dormant (après avoir été longtemps à veiller le gamin), j'ai eu une vision. Je vous marque bien méticuleusement ce que j'ai vu de mes yeux et entendu de mes deux oreilles. J'ai vu le grand Ange à la trompette, Ministre de Dieu, tout comme je vous vois. Sa trompette sonnait très fort, à vous percer les oreilles. Puis un terrible silence. Trois fois: trompette, silence, trompette, silence, trompette, silence. Enfin, une voix. Profonde ! Caverneuse ! Terrible ! Le Jugement dernier ! Ce qui me turlupine, c'est qu'il a pas du tout, mais pas du tout, été clair. Ça complique méchamment notre affaire. Même Cotonet n'y comprend goutte. D'abord:

De la farce ton Justin
Ne sera pas le badin.
Qu'on le conduise à Paris!

Terrasser les aigrefins,
Tel sera son grand destin!

Et aussitôt après:

De la farce ton Justin
Finira le grand badin.
Ne l'envoie pas à Paris!
Berné par d'affreux malins,
Il y trouverait sa fin!

Et tout de suite après, tonnant, mais vraiment que ça me fait dresser les cheveux sur la tête encore maintenant:

Ils ne servent pas le théâtre!
Ils se donnent en spectacle!

Un silence, éternel. Et en écho, dans les espaces infinis, plus terrifiant que jamais:

Ils ne servent pas le théâtre!
Ils se donnent en spectacle!

Dites-moi donc bien vite, Monsieur, où j'en suis. Qu'est-ce que je dois faire? Faut-il l'envoyer à Paris, accomplir le grand destin ? Mais s'il pouvait plus se dépêtrer du Malin? Mon monde est failli. C'est-il que je sois tout vermoulu pour de bon ? Il faut pourtant leur faire confiance, à nos jeunes. C'est pas le moment de lui refuser sa chance, au gamin.

J'ai bien l'honneur.

CHARLES DUPUIS, à La Ferté-sous-Jouarre
Correspondance transmise par notre chroniqueur dramatique, Louis van Delft

II PLATON ET LES GUIGNOLS

(Grumberg, Attali, Vinaver et quelques autres)

Plus d'un lecteur me demande des nouvelles de Justin Dupuis, ce jeune homme de La-Ferté-sous-Jouarre, fou, malade de théâtre, habité par d'insensés rêves de gloire et de grandeur, mais persécuté par les dieux cruels, dès avant sa venue au monde, au point d'être né, ignominieusement, dans une famille d'agriculteurs. Ira? Ira pas? Montera? Montera pas (à Paris, naturellement) ? Tel était le douloureux dilemme sur lequel s'achevait l'émouvante lettre de son grand-père reproduite dans nos colonnes.

Qui osait encore y croire ? De nos jours même, il arrive qu'il n'y ait de charretier si embourbé à qui le ciel ne vienne en aide pour peu, comme dit la fable, qu'il "se remue". Justin s'est remué. Il est venu, il a vu. Il n'a pas encore vaincu, mais du moins il ne marche

sur les traces ni de Rastignac ni de Mesguich, ni de Bel-Ami ni de Savary. Comme je le vois prêt à se retrousser les manches, mais qu'il est vraiment encore par trop rustique, je lui suggérai, il y a peu, de faire un séjour aux Enfers.

Les Enfers sont un endroit charmant. Je vous le recommande sans réserve. Il est frais, ombragé, partout des sources, des allées délicieuses. Tout ce qu'on a pu vous raconter sur ses cercles mal famés est pure calomnie. Rien à voir avec ces sinistres cafés où la malheureuse philosophie fait maintenant la cocotte. On n'y rencontre que des gens exquis. Autrefois, on s'y pressait en foule, un peu comme aujourd'hui sur les Champs-Élysées. Mais nous sommes si ingrats, à présent, envers les Anciens ! Et pourtant nous leur devons tout! Je suis un des rares à continuer à me rendre chez Pluton assidûment. L'art de la conversation y est encore à l'honneur. Croyez-moi, je me suis toujours bien trouvé de m'entretenir avec ces morts plus vivants mille fois que tant de vivants.

C'est donc dans ce lieu très sélect que j'expédiai Justin. Un jour, on tirera peut-être quelque chose de ce garçon. Mais, pour l'heure, il est loin de compte. Il a encore le plus grand besoin de se dégrossir.

- Allez faire vos classes là, lui dis-je. Ne vous contentez pas d'un week-end, ni d'un vague stage. Visez le dialogue à durée indéterminée ! Faites comme Monsieur Lucien et Monsieur de Fontenelle. Ils se seraient fait damner plutôt que de renoncer à leurs bons entretiens sur les bords du Styx.

Hélas ! je dus renoncer à l'accompagner. Maudits soient les auteurs, les metteurs en scène qui m'obligent à rester à Paris, à perdre neuf soirées sur dix pour rendre compte de leur travail souvent si bâclé ou ampoulé ! Qu'ils aillent à tout jamais, vrai partage du diable, bouillir dans des chaudières effroyables !

Cependant, lecteur, je suis en mesure de te rendre compte avec la dernière exactitude des échanges de Justin avec les bons morts. Je suis doué d'ubiquité. Car j'ai moi-même partie liée avec le Diable, je descends en droite ligne du Diable boiteux.

Canal Plus aux Enfers

Justin arriva aux Enfers le 20 février. Je bats encore ma coulpe. N'importe quelle date eût mieux convenu, j'aurais à tout prix dû l'empêcher de s'embarquer ce jour-là. Vous vous souvenez: c'était le lendemain de la soirée historique commémorant les dix années des "Guignols de l'info" sur Canal Plus. Justin était encore ébloui, exalté même, devant ces prodiges d'esprit, devant pareil feu d'artifice fusant, jusqu'à deux heures du matin, en inventions perpétuellement renouvelées. Est-il possible, s'était-il encore demandé tout au long de la traversée de l'Achéron, d'être aussi génial, jour après jour, dix ans durant, sans que jamais la source tarisse ? Miracle de l'art ! Il faudra que les stars des Enfers m'expliquent une réussite aussi éclatante.

Quel accueil! Charon put à peine amarrer sa barque. L'air était chargé d'électricité. Justin n'avait pas encore mis pied à terre que déjà une troupe d'Anciens l'entoura, le prit à partie, l'agressa presque. Le malheureux jeune homme, cependant, ne se doutait absolument de rien. Quelle douche froide ! Gordon Craig était méconnaissable. Un rictus défigurait ses traits que la culture, l'ironie avaient si finement ciselés.

- *Hell!* criait-il, *for God's sake!* Retournez là-haut immédiatement! La première barque de retour! *Back to Paris, right away!* Mais qu'avez-vous donc osé faire, là-haut, des marionnettes que Herr von Kleist et moi-même, et même Monsieur Kantor, nous sommes donné tant de mal pour mettre à l'honneur? Des "Guignols de l'info" ! Rien à voir avec ma Supermarionnette impassible, hiératique, inaccessible aux futilités humaines, communiquant aux spectateurs le souffle du sacré!

- Gordon, dit alors, très flegmatique, un personnage qui ne faisait qu'arriver (c'était justement Kleist), *what is the matter with you? Keep smiling, old chap!*

Il fallut que Justin commît juste à ce moment son premier impair:

- Trois millions, quatre millions de spectateurs, mais est-ce que vous vous rendez compte un peu de l'audimat, de la part de marché que ça représente?

- *Was?* cria Kleist, métamorphosé, hors de lui. *Drei Millionen, vier Millionen ?* Et qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse, à moi, même dix millions de téléspectateurs, si le noble art de la marionnette est ravalé au rang d'une satire, d'une caricature au tout premier degré ? Que dis-je ? A un degré tout primaire, sans une once de stylisation ni de style ! Je l'ai toujours dit, de la politique d'accord, mais alors comme chez les *fantoccini* à Rome, n'est-ce pas, Herr Stendhal? *Quatsch! Scheisse!* Allez, allez ! Vous n'avez rien à faire ici ! Allez vous éclater chez les vivants!

- *Exactly,* renchérit Craig, *you said it!*

- Messieurs, dit alors Charles Nodier, croyez que je partage en tous points votre sentiment. Qu'est-ce que des marionnettes qui ne visent plus qu'à donner une photographie, un fac-similé de la vie? Il y a fagot et fagot.

Justin sentit qu'il valait mieux ne pas insister. Il se rappela fort à propos le conseil que je lui avais donné.

- Est-ce qu'il y a moyen, demanda-t-il, de rencontrer un certain Monsieur... attendez voir... Platon! Oui, c'est ça, Monsieur Platon. Il paraît que ses idées sur les guignols tiennent la route.

- Platon? lui dit-on. Vous n'y pensez pas! Il est bien trop occupé. Il a bien mieux à faire. Il est avec Alexis.

Là-dessus, seconde bourde.

- Au fait, s'enquit Justin, c'est vrai qu'il a plus de vingt siècles, son bouquin? Dans ce cas, j'insiste pas. Une vieille barbe comme ça ne peut rien comprendre au théâtre moderne !

- Et vlan! dit Pascal. Tête baissée dans le panneau! On ne s'imagine Platon et Aristote qu'avec de grandes robes de pédants. Apprends, blanc-bec, apprends que ce sont des gens honnêtes et, comme les autres, riant avec leurs amis. Et quand ils se sont divertis à faire leurs *Lois* et leur *Politique,* ils l'ont fait en se jouant. S'ils ont écrit de politique, c'était comme pour régler un hôpital de fous et s'ils ont fait semblant d'en parler comme d'une grande chose, c'est qu'ils savaient que les fous à qui ils parlaient pensaient être rois et empereurs.

Et là-dessus presque toutes les vieilles barbes le plantèrent là.

- C'est pas vrai! dit Justin. Je rêve!

Seuls trois habitants des souterraines contrées demeurèrent auprès de lui. Justin crut bien voir quelques éclairs de malice dans leurs yeux et il ne lui échappa pas qu'ils s'adressaient des signes d'intelligence. Tous trois se montraient cependant très affables et même d'une courtoisie exquise.

- Eh oui, mon garçon, dit l'un d'eux avec douceur. Tu ne crois pas si bien dire. C'est très exactement ça. Tu rêves.

Choc culturel

- Mes amis t'expliqueront ça bien mieux que moi, reprit ce personnage. Mais permets que je fasse les présentations. Je suis Pedro, Pedro Calderón de la Barca. Voici Bill, Bill Shakespeare. Et Luigi Pirandello.

On échangea force politesses.

- Dis-moi, poursuivit Calderón. Je sais bien que tu viens de La Ferté-sous-Jouarre. Mais tu ne crois tout de même pas à la réalité du monde ?

- Ni à la réalité de ton existence? ajouta Shakespeare.

- Ni à la réalité de ton être ? renchérit Pirandello.

Justin n'était pas neuf seulement aux Enfers mais très neuf, aussi, quant au monde d'où il venait, et aux choses de la vie. Il eut toutefois l'habileté de penser que le silence est le parti le plus sûr de celui qui se défie de soi-même.

Il faut dire aussi qu'il crut discerner de plus en plus distinctement, sous les manières douces et polies des trois vieilles barbes, de l'indulgence amusée. Cela le vexa. Mais surtout, à mesure qu'il les vit davantage, il perçut dans le regard de ses interlocuteurs quelque chose d'étrange, de déconcertant, une limpidité presque inquiétante. Il eut la nette impression qu'aucun des trois n'avait toute sa tête. Tous trois avaient le regard très beau, étonnamment calme. Seulement, au tréfonds semblait continûment renaître une petite lueur malicieuse, troublante. Un regard venant d'*ailleurs,* qui vous déstabilisait.

- N'est-ce pas, demanda Shakespeare, tu le sais aussi bien que moi, que tu es fait de l'étoffe même des rêves?

- Et que ta vie, enchaîna Calderón, n'est qu'un songe?

- Et que tu n'es rien, toi non plus, qu'un personnage en quête d'auteur ? insista Pirandello.

Sous ce tir groupé de questions, mais surtout sous ces regards si insondables, si pénétrants, d'étrangers attachés à on ne sait quel très lointain entre-deux, à quel soleil infiniment éclatant et distant, Justin sentit un vertige le gagner, et il n'eut que la force de bredouiller:

- Complètement. *No problem.*

Cette façon pour eux si nouvelle de parler français réjouit fort les trois barbes, qui échangèrent de nouveaux clins d'œil complices, mais dépourvus de toute malignité.

- Voilà ce que c'est que de vivre au royaume des ombres, dit en maugréant Vaugelas qui passait là tout à fait par hasard et avait entendu. A force de vivre si loin de Paris, bougonna-t-il encore, on ignore tout du bon usage actuel.

A cet instant, un vertige gagna Justin. Il fut pris d'un bref mais intense étourdissement. Je crois bien que c'est le mot d'ombres qui déclencha son malaise. Une sorte de fulguration le traversa et pendant quelques moments il passa comme de l'autre côté d'un vaste miroir. Comme sous l'effet d'une substance hallucinogène, une vision, littéralement, le terrassa. Toute perspective s'inversa, se renversa. Le monde entier lui apparut comme un théâtre, et l'humanité, à perte de vue, comme une foule d'ombres.

Il vacilla, s'affaissa.

- Holà, camarade! cria Shakespeare, pas de bêtise, *I beg you*! Tiens-toi à moi!

- On est là, dit Pirandello. On connaît. On est habitués.

Mais déjà Justin revenait à lui-même.

- *Che peccato!* soupira Pirandello. C'est si formateur! *Como si dice...* si salutaire!

Plus rien ne semblait subsister de la sorte d'illumination qui avait arraché Justin à lui-même. Plus trace de l'éclair qui l'avait frappé.

La troisième gaffe, aussi bien, ne se fit guère attendre:

- J'ai pédalé dans la choucroute. C'était quoi, tout ce cirque? fit-il, étonné.

La question fit sourire ces Messieurs.

- C'est ça qui vous fait flipper? C'était nul!

Vaugelas prenait des notes, fébrilement.

L'évidente allégresse des vieilles barbes exaspéra le jeune Français.

- C'est complètement débile, prononça-t-il à côté des Guignols!

Pour peu flatteuse qu'elle se voulût, cette comparaison eut le don d'exciter la franche hilarité du trio.

- Ah, si seulement Platon l'entendait! s'esclaffa l'un.

- Divin Platon, pouffa un autre. Par Zeus! Une allégorie comme ça, c'est quand même pas à la portée de tout le monde!

Justin en conçut un secret dépit et se jura de ne pas quitter ces lieux sans s'expliquer avec leur grand manitou.

- Blague à part, *hijo,* finit par dire Calderón, regarde-moi un peu! Ne me dis pas que tu me prends vraiment pour ce que je parais être! Rappelle-toi, je l'ai très clairement dit dans toutes mes pièces: bien avant d'être *terra et cinis,* terre et cendre, nous ne sommes déjà qu'...

- Et moi donc ! l'interrompit Shakespeare. Tu la connais, ma formule: ... *but the shadow of a dream,* rien que l'ombre d'un rêve ! Alors, s'il te plaît, réfléchis un peu ! Si j'ai dit ça de vous autres sublunaires, là-haut, qu'est-ce que nous pouvons bien être, nous, les habitants de ces sombres bords? Des...? Des...? *My friend,* rappelle-toi ! Comment l'appelle-ton, depuis la nuit des temps, notre royaume?

- *Basta, basta cosi!* jeta avec force Pirandello. Vous y allez beaucoup trop fort! Vous savez bien qu'il y a belle lurette que la mythologie a été supprimée des programmes. Simplifions ! On n'arrivera à rien, en le brusquant.

Et se tournant amicalement vers l'ingénu voyageur:

- Donne-nous plutôt des nouvelles du théâtre à Paris.

Mirmidons

Ils entraînèrent Justin vers la cafétéria, commandèrent une bouteille de côtes-de-l'orcus millésimé et invitèrent les autres morts attablés à profiter des nouvelles toutes fraîches de la scène parisienne.

- Alors? Que joue-t-on de bon? Qu'est-ce que tu nous recommandes?

- *Rêver peut-être,* de Grumberg. La gendarme en mini-jupe, je ne vous dis que ça!

- Quoi d'autre ? Que faut-il avoir vu à Paris ?

- *Les Portes du ciel,* d'Attali, évidemment! Génial ! Depardieu !

- Continue, continue!

- *Les Huissiers,* de Vinaver. Super ! C'est écrit dans *Libé* et *Le Monde.*

- Ah, je vois, murmura Calderón. C'est toujours le même théâtre du monde.

- C'est tout? Pas possible? Vous en êtes là?

- *Les Surfeurs,* de Durringer. On y fait du surf sur la scène. Tu te crois au cinéma. T'as une vraie mer sur le plateau. Pareil que dans son film, *J'irai au paradis car l'enfer est ici.* Plus fort que ça, tu meurs.

Tous les morts sursautèrent.

- Comment, comment ? "... l'enfer est ici"??? Durringer? Qui est ce cuistre? On lui fera un procès en diffamation!

Mais déjà, de toutes parts, on réclamait des détails.

- Ben... *Rêver peut-être,* quand ça commence, t'es complètement paumé. Tu te demandes où tu es, si t'es pas à l'asile. Y a des personnages qui courent dans tous les sens, t'arrives même pas à bien voir, tant c'est mal éclairé. On dirait des spectres. Y en a un avec un poignard, il va pour tuer un autre qui porte une couronne. Puis t'as une bonne femme qui sort du pieu, complètement déboussolée, celle-là aussi. Y en a pas un qui parle. C'est nul.

- *That bastard !* cria Shakespeare. Il m'a piqué *Hamlet !*

- Enfin, poursuivit Justin, c'est confus pas possible. Heureusement, ça ne dure pas. Après t'as la gendarme qui arrive. Des lolos d'enfer! Alors là, crois-moi, c'est pas de la frime !

- Pardonnez-moi, vous avez bien dit: des spectres? demanda un client du fond. C'était l'auteur de *La Sonate des spectres,* Strindberg. Les spectres, c'est ça que vous appelez de la frime ?

- Ouais, enfin... tu vois ce que je veux dire... Des ombres, si tu préfères. Ouais, des ombres, voilà !

A ce mot monta de toute la salle un murmure extrêmement approbateur, flatteur même. Justin se sentit pousser des ailes:

- C'est pas clair comme aux Guignols. Là, tu sais toujours: Nanard, c'est Tapie, Dame Chrissine, c'est Ockrent. Putain, dix ans!

- Et ces *Huissiers ?* s'éleva une voix très inquiète. (C'était celle de Beckett.) On prétend que Vinaver pourrait devenir un autre classique du XXe siècle? Je vous le dis, ce n'est qu'un faux cul!

- Pareil ! T'as pas des ombres, d'accord, mais c'est kif-kif. Quelque part, c'est pire, parce que ça ne s'arrange jamais. Ça parle d'une affaire Audin, dont personne n'a jamais entendu parler. Et d'une guerre, quelque part en Algérie, qu'on se demande où ils sont allés chercher ça. Enfin, *Le Monde* et *Libé* ont dit d'y aller. Mais si tu veux mon avis, c'est zéro à côté des Guignols. Chez eux, tu sais toujours, ils te commentent la vraie Histoire, tu vois ce que je veux dire? Ce qui s'est passé le matin même.

La sympathie montrée par la salle n'était plus tout à fait aussi fervente. Justin ne s'aperçut de rien. Quelqu'un lança:

- Et *Les Portes du ciel?* C'est pas un titre pour nous. Mais racontez toujours!

- Ben... Si t'as vu *Astérix et Obélix,* tu vas pas manquer ça ! Tu l'as là, en chair et en os, t'en crois pas tes yeux. Il fait un vieil empereur, dans un vieux château, quelque part, au XVIe siècle.

- De quoi, de quoi ? dit Calderón en se levant d'un bond. *Dios mios!* Mais c'est ma *Vie est un songe !*

- T'énerve pas, Pedro, mon pote ! L'histoire, on n'en a rien à faire. D'ailleurs, c'est qu'une tartine après l'autre, l'argent, le sexe, Dieu...

- Ah ça, je te demande bien pardon, rétorqua avec une subite hauteur l'Espagnol. Le sujet est en or. "*Et que l'on veuille encore régner, quand il faut finir par s'éveiller! Il rêve celui qui commence à s'élever! Il rêve, celui qui commence à s'élever! Il rêve, celui qui s'agite et sollicite! Il rêve, celui qui offense et outrage.*"

- Monsieur de La Barca, dit un homme au nez aquilin, si j'ai bien compris ce que cet excellent jeune homme s'est appliqué à nous faire entendre en son patois, ces Grumberg, Attali, Vinaver sont bien moins coupables que certain Elisabéthain que la charité m'interdit de nommer et, si je l'osais dire, moins blâmables qu'il ne vous arrive de l'être vous-même. (C'était Jacques-Bénigne Bossuet en personne qui parlait.) Car, pour déplorable que soit leur art, ces histrions-là ne font point l'esprit fort, ils n'offensent point Dieu en profanant sur des tréteaux la parole sacrée: *Et l'Éternel sépara la lumière d'avec les ténèbres.* En vérité, ils n'oseraient parler de rêve ni de songe. Ils n'ont point l'audace de représenter l'homme telle une ombre vaine. Ils savent raison garder et par cette même raison ils se gardent bien de faire concurrence aux Guignols. Ils savent, et chacun d'entre vous, Messieurs, pendant que nous sommes ici assemblés, doit se pénétrer de cette même vérité (et il foudroya Calderón du regard) que c'est entre les mains de Dieu seul que l'homme n'est qu'un jouet, qu'un pantin, qu'une marionnette: *Et inter manus Dei sicut pupa. Ecce mensurabiles...*

- Assez, vieille barbe! cria Calderón. Tout le monde sait que tu as osé écrire des *Maximes* contre le théâtre et que tu n'as jamais rien, *nada de nada,* compris au plus noble des arts !

Ce n'était sans doute pas la première fois que ces morts-là avaient des mots. La Fontaine voulut calmer le jeu:

- Amis, à quoi sert d'être aux Enfers, si c'est pour nous conduire aussi bêtement que là-haut? Chacun songe en veillant. Je gage que ces Modernes ne pensent pas autrement que moi là-dessus. Vraiment, le monde est vieux comme un enfant.

- A vue de nez, Messieurs, dit Pirandello, ces trois auteurs dont c'est le tour d'être un instant modernes n'ont pas su tirer parti de leurs sujets. Ils avaient tous trois une superbe matière. Ce n'est pas très difficile, d'ailleurs: tout ce qui est de l'homme, même le plus humble, est *tanto... como si dice... dubitoso,* fantasmagorique ! Mais selon ce qu'a dit le petit *Justino,* leurs oeuvres en sont restées toutes trois au premier degré.

- C'est l'effet de la divine Providence, repartit Jacques-Bénigne. C'est elle qui veille à ce qu'ils n'aient aucun talent. De quelque façon qu'on le considère, le théâtre est l'école du vice. Mais puisqu'on ne veut point nous suivre, Tertullien, Cyprien, Augustin et moi, qu'il soit un premier degré, cet art démoniaque. Voilà ce que décrète la divine Providence. Qu'il soit un premier degré, dis-je. Mais un premier degré vers Dieu.

- La question n'est pas là du tout ! dit Boileau. Il s'agit de poétique. Et je ne doute aucunement, Messieurs, ajouta-t-il d'un air menaçant, que vous me faites la grâce de me prêter sur ces mystères quelques lumières.

L'atmosphère s'électrifiait à nouveau.

Et là-dessus il prouva que pour montrer que la vie est un songe, il faut procéder d'une manière toute contraire à celle de certain rimeur, par delà les Pyrénées, et tout au rebours des trois freluquets d'en haut, peser avec un maximum de méthode, mesure et minutie la part de vie, sans négliger de doser avec un maximum de minutie, mesure et méthode la part de songe.

- *You bum, you maniac, you cray Frenchy!* (Comme si souvent, c'est un Britannique, en l'occurrence Shakespeare, qui créa l'incident.) Vous ne voyez même pas quelle est la vraie, la haute, la superbe fonction du théâtre: créer un choc, faire basculer, voler en éclats le sentiment du réel! "*When they next wake, all this derision / Shall seem a dream and fruitless vision...*" Hein? Mon *Songe d'une nuit d'été! But of course,* Despréaux, *you fucker,* on ne va pas entretenir ça à longueur de soirée ! Ça n'aurait plus aucun sens, plus aucun effet ! Mais de là à ramper misérablement, deux, trois heures durant, comme c'est *obviously* le cas de ces trois insectes...

- Bill, Bill, *per favore,* l'interrompit Georgio Strehler. Au nom de ta *Tempête* que je t'ai mis en scène, arrête de fulminer comme ça !

- Ce mirmidon, continua à siffler l'autre. Tu parles d'un connaisseur du Parnasse! Quand je pense que son *Art poétique* passe pour la loi et les prophètes en matière de dramaturgie et qu'il ignorait jusqu'à mon nom! Il y avait presque un siècle, tu m'entends, pédant, que j'avais écrit mon *Songe !* Rimailleur de mes deux!

Brave new world

- *Ma... ma... Cosa vuoi?* lui dit Strehler, en tentant de s'interposer (ils en étaient presque aux mains). *Signori, signori! Non è possibile! Ma...* c'est comme à Milano ! Et pourquoi croyez-vous que j'ai démissionné du Piccolo? *Calma, calma, Billy!*

Puis, le tintamarre s'apaisant un peu:

- Messieurs, je sais bien qu'il y a fort peu de temps que j'ai l'honneur d'être des vôtres, j'ai néanmoins sur vous *un* avantage: j'ai encore pu voir dans l'autre monde les spectacles de la saison. Je m'inscris en faux contre ce que vous raconte Justino.

- Viens ici, *ragazzo,* dit-il sans aménité au Fertois. As-tu vu *L'Atelier,* du même Grumberg?

- Non, dit Justin.

- Tu as raté le meilleur. Et *Antigone,* dans la traduction nouvelle de Jean Bollack?

- J'ai vu. Faut se la farcir, cette meuf!

- Misérable! Tu n'as donc même pas senti à quel point Créon et elle sont enfin dépoussiérés, à quel point ils vivent, l'un comme l'autre, dans la folie, à quel point ils sont

enfermés chacun dans son songe? Et le clash de ces forcenés, ça ne t'a pas secoué, sorti de ta torpeur? Dis, le festival Jeannine Worms au moins, tu y es allé?

- Worms? Connais pas. Pas mon truc.

- Je l'aurais juré. Tu n'as rien vu. "*Des tas de gens, comme des ombres! On ne peut pas vivre avec des fantômes.*" Et le festival de l'imaginaire, à la Maison des cultures du monde? Ne me dis pas que tu l'as raté aussi !

- Cultures du monde ? On est en France, non ?

- Toi qui en tiens pour les Guignols, si seulement tu étais allé voir *L'Atelier,* tu saurais ce que deviennent de plus en plus d'hommes, ce que tu risques fort de devenir toi-même: un pantin pris au piège de l'Histoire. Si seulement tu te donnais la peine d'aller boulevard Raspail, à la Maison des cultures du monde, tu comprendrais ta veine: à Paris, sans aller plus loin que le VIe, c'est le théâtre du monde entier qu'on t'apporte sur un plateau. Tu aurais vu les théâtres d'ombres de l'Inde, sans seulement te déplacer, et tu aurais compris d'un coup où tu en es toi-même. Mais dis-moi: il n'est pas possible que tu aies manqué *Popcorn!*

- *Popcorn?* J'aime pas. J'en ai trop vu, de blé, à La Ferté.

- Mais, rustaud, *Popcorn,* ce sont tes Guignols, qui sortent de leur lucarne, qui s'installent chez toi, qui s'expliquent, sans personne qui les manipule!

Suivit une discussion des plus animées; tous ces Messieurs avaient plus d'idées et même de projets les uns que les autres. Mais abrégeons: les ouvrages les plus courts sont toujours les meilleurs.

Justin: Soyons clairs. Vous l'avez eu, votre tour. Vous voulez quand même pas qu'on rabâche toujours vos histoires! Nous, on est les gens de maintenant.

Pirandello, Calderón, Shakespeare (ensemble): Milagro! Miracolo! Good Heavens! Il parle d'or !

Molière: C'est *texto* ce que je dis, dans *Le Malade imaginaire!* Mes amis, ce garçon a de l'esprit, bien plus d'esprit que nous pensions.

Justin (ravi): Vous l'avez eu, votre tour, et bien eu. On veut pas pousser du coude. Mais aujourd'hui, c'est nous, c'est nos histoires à nous. Faut pas rêver.

Pirandello: Tu as mille fois raison. Sauf sur un point.

Calderón: Claro!

Shakespeare: Right! D'histoire, il n'y en a qu'une seule. Changez les lieux, changez les temps, changez les sujets, vous avez cent pour cent raison. Montrez le monde toujours recommencé. *Brave new world!* Mais pénétrez-vous bien de cette idée: après tout cela, d'histoire véritable, il n'y en a jamais eu, il n'y en a, il n'y en aura jamais qu'une! *See the light, my friend ?*

Pirandello: Vero ! Bravo ! (*Soudain grave.*) Un court somme... Une ombre... Comme en un voyage... Et alors on dit: il me semble que je rêve... Des rêves pas seulement liés. C'est un mur! Ce n'est qu'un mur! Cogner contre le mur! Vous n'êtes pas là! Songe... sans suite. *(A Justin.)* Au réveil, tu sens seulement que tu as dormi longtemps, longtemps... Tu doutes... de ce dont tu doutais le moins... Une parade! Et nous? Figurants d'on ne sait quelle représentation... Comprends-tu?

- Messieurs, dit Kantor, vous vous faites *encore* des illusions. Ce jeune homme est mal parti. Ça crève pourtant les yeux. Rien à faire: il croira toujours au monde. Vous aurez beau lui expliquer qu'il est endormi, engourdi, que le théâtre doit être exactement comme Kafka dit du roman, "la hache qui brise la mer gelée en nous" , que le théâtre doit jouer sur l'ombre, que lui seul peut nous secouer, nous tirer de notre léthargie, qu'il peut être la trompette qui réveille les morts (et nous savons un peu, ici, de quoi il retourne !) *(Martelant ses mots.):* il n'est pas fait, ce morveux, mais alors pas du tout fait pour comprendre.

- Voudriez-vous par hasard me faire entendre que j'ai perdu toute ma peine? dit vivement Shakespeare en fonçant en direction du costaud Polonais.

- Complètement, rétorqua sans s'émouvoir l'auteur de *La Classe morte*. Prenez encore le cas de cet Attali. C'est vraiment ce qu'on appelle un cerveau. C'est même le tout premier de la classe. Mais il n'y a rien compris. Il écrit une pièce, sur un empereur - Charles Quint, je parie - sentant sa mort prochaine.

- Un rat qui s'est retiré du monde, opina La Fontaine.

- Donnée superbe ! Le monde..., le moi... l'Histoire... le pouvoir... La mort qui approche, qui le frôle... Et plus rien qu'un homme errant dans les décombres de son passé. Et patatras! L'auteur ne voit rien du noyau dur, il n'en approche jamais, il ne pressent en rien la quintessence, l'insoutenable tension entre chimère et vérité. Qu'est-ce qu'il fait ? Des tartines ! Du degré primaire ! Une logorrhée aiguë! Il escamote le conflit, il rate le choc primitif. Quel gâchis ! Remarquez, il n'est pas seul. Même Vinaver ! C'est indigne du théâtre, cette bouillie pour les chats. Le théâtre n'est plus que l'ombre de lui-même.

- Dois-je comprendre que selon vous j'aurais œuvré en pure perte ? s'enquit à son tour Calderón, qui avait repris des airs de comte-duc.

- Voyez l'ectoplasme, répliqua Kantor (et il désigna Justin sans lui accorder un seul regard).

- Tadeusz, tu charries, dit Strehler. Et la meilleure preuve en est... en est...

- L'interrogatoire de l'ectoplasme ne laisse subsister aucun doute, acheva froidement Kantor. Il est parfaitement représentatif de sa génération. Il est incurable. Il croit dur comme fer à sa réalité. Aucune trompette n'est à même de le tirer de son hébétement. Il n'est pas capable une seconde d'imaginer qu'il pourrait figurer lui-même dans un castelet, manipulé à l'aide d'une gaine ou de quelques ficelles.

- As-tu vu Beckett, mis en scène par Chabert, demanda Strehler à Justin, la cérémonie, cette musique enfin jouée selon les indications de l'auteur? Et Howard Buten, dit-il en revenant encore à Justin, il ne te rappelle rien ? Est-ce qu'il n'a pas toujours une marionnette à portée, est-ce que ce n'est pas un clown menaçant à tout moment de passer lui-même à l'état d'une marionnette porteuse de l'essence même de la condition humaine ?

- Un clown? Ah, j'adore! J'irai.

Alors, Strehler, à voix bien plus basse et amie:

- Tu verras, c'est ça, toujours, le fond du théâtre. Tu verras... la même lisière, la même frontière invisible... Le même doute... la même peur... *Bello... bello... bellissimo...*

La caverne

Imperceptiblement, la nuit tombait (les Enfers sont bien loin d'être aussi noirs que le donne à penser la vulgate). Tout prenait un sens plus énigmatique, et surtout les visages. Une ombre douce cernait lentement les traits. Les voix baissèrent, la discussion s'apaisa. L'heure n'était plus à la dispute, celle des murmures, des confidences même s'annonçait. Justin, sans qu'il s'en rendît compte, fut pénétré par le calme de cette nuit qui s'étendait, par l'immobilité, le recueillement qu'elle semblait instiller dans les cœurs. Était-ce l'effet des côtes-de-l'orcus, dont on lui avait fait boire en quantité, celui de la pénombre, celui des fatigues du voyage et de la sorte d'interview à laquelle il avait fallu se soumettre ? Toujours est-il que ses yeux papillotèrent et qu'il fut peu après visité de Morphée.

Aussitôt se présenta à lui une bande fort joyeuse de petites personnes les unes plus colorées et pittoresques que les autres, toutes en pleine forme, toutes facétieuses, virevoltant, s'ébaudissant, se disputant allègrement, se cajolant. Qui débitait une déclaration galante, qui se dépensait en tours d'adresse, qui tapait sur un commissaire, qui dansait sur une corde dans les airs. Soudain, tout ce monde se mit en rang d'oignons.

- Je suis Guignol, dit l'un.

- Et nous, Madelon et Gnafron.
- Je suis Polichinelle.
- C'est moi Pinocchio.
- C'est moi Punch.
- Et moi Judy.
- Eh, n'oublie pas Kaspar!

Quand tous eurent dit leur nom, Polichinelle avança vers Justin. Il avait une grosse bosse dans le dos et portait un drôle de chapeau pointu: un sacré numéro.

- Je suis délégué par eux tous, déclara-t-il. Il paraît que tu veux absolument rencontrer le grand Manitou?

- Platon? s'écria Justin. Et comment!

Alors, ils le prirent fraternellement par la main et l'entraînèrent en une sarabande joyeuse. Tout en sautant, dansant, faisant leurs mille farces et attrapes, ils arrivèrent près d'une grande caverne. J'emprunte à un historien injustement oublié la description des lieux. On voudra bien ne point traiter de vétilleuses ces précisions: elles ont une importance capitale dans l'histoire des hommes et de leur théâtre. "Une très large entrée. En dehors, à mi-hauteur au moins de cette entrée, un mur, un chemin qui monte. [...] et projette [des] ombres.[1]"

- Entre, dit Polichinelle, viens avec moi. Ne crains rien. Mes camarades vont rester à l'entrée, les montreurs les attendent.

Ils pénétrèrent dans la caverne. Ils n'eurent pas à descendre aussi bas que compte descendre Madame Laure Adler[2]. Ils parvinrent dans une salle absolument immense, à demi plongée dans l'obscurité.

- Mais qu'est-ce que c'est? s'étonna Justin. Où sommes-nous?

- Pas facile à décider pour quelqu'un comme toi, répondit le Délégué. Dans l'Étant, que quelques-uns appelaient autrefois l'Être ou plus bêtement encore la vie. Ou alors au théâtre. C'est selon. Pour nous c'est assez clair. A toi de juger, par toi-même.

Justin observa les lieux de plus près.

- C'est pas mal difficile à décider, finit-il par lâcher. En tout cas, c'est une sacrée salle. On dirait le Palais des Sports avec le Stade de France. Comment tu veux trouver Platon là-dedans ?

Ses yeux tombèrent alors sur une inscription, déchiffrable en dépit de l'obscurité: *"Figure-toi des hommes dans un souterrain en forme de caverne. Figure-toi des montreurs de marionnettes et imagine leurs prestiges."*

Là-dessus, Polichinelle, toujours d'excellente humeur, le reprit par la main et tout en continuant ses tours, il le mena droit au premier rang des spectateurs.

- Là! dit-il à Justin. Et il indiqua du doigt, très respectueux pour une fois, un spectateur grand et robuste qui, d'une main, tenait un stylet, et de l'autre caressait Agathon, un garçon beau comme l'Amour.

Justin regarda plus attentivement. Il vit que Platon seul n'était pas enchaîné.

Cependant, à l'entrée de la caverne, les marionnettes passaient et repassaient en une noria sans fin[3].

---

1 Auguste Diès, "Guignols à Athènes", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, janvier 1927, p. 7.

2 "Nature et décidée, elle souhaite ouvrir l'antenne à la "culture du bas" [...] Une bouffée d'Adler", interview, *Télérama* n° 2566, 17 mars 1999, p. 170.

3 On a plaisir à signaler cet ouvrage excellent: *Les Mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Textes réunis et présentés par Didier Plassard, Charleville-Mézières, Éditions Institut de la Marionnette, 1996.

P.S.: Revenu sur terre. Même théâtre. La DRAC Ile-de-France vient de supprimer la subvention de la Compagnie Pierre Chabert, talentueuse et valeureuse entre toutes, qui a servi Pinget, Arrabal, Rezvani, Dubillard, et par-dessus tous Beckett, d'une façon exemplaire. *Fin de partie,* présenté au Lucernaire a été l'un des rares moments forts de la saison. De même, le Théâtre Essaïon, irremplaçable banc d'essai qui donne leur chance aux nouveaux auteurs et a su détecter les meilleurs qui se bat depuis vingt ans "pour que la parole du poète vivant soit le coeur vivant du théâtre", est menacé de mort: le ministère de la Culture diminue de façon drastique sa subvention. L'envie prend, en apprenant de telles injustices, de retourner de ce pas chez Pluton. Chez lui, du moins, la culture n'est pas bafouée. Certains décideurs vous feraient penser que "la vraie vie" est aux Enfers.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X - Nanterre

VOULOIR OUBLIER

"Vouloir oublier" : la forme nominale de cette expression, son mode impersonnel, expriment simplement l'idée d'une action, d'une façon abstraite et indéterminée. D'une action, mais aussi du désir d'une action. L'ambiguïté du verbe "vouloir" est déjà révélatrice d'une certaine indétermination des termes. Il s'agira de préciser petit à petit les concepts de volonté et d'oubli, ou plus exactement de "vouloir" et d'"oublier".

Mais sans avoir encore explicité ces deux concepts, il apparaît que dans l'expression globale "vouloir oublier" se trouve sous-jacente toute une problématique de la volonté, le verbe "oublier" faisant lui aussi référence au "vouloir" car il évoque quelque chose d'involontaire. Ainsi, derrière cette expression, se profile un certain nombre de notions comme la décision, la maîtrise, le pouvoir, le volontaire et l'involontaire, la défaillance, le besoin, l'intention: autant de termes qui participent d'un réseau de connections rendant compte d'une apparente contradiction. En effet, l'expression "vouloir oublier", à un niveau rhétorique, correspond à une sorte d'oxymore: comment peut-on vouloir l'involontaire ?

Il s'agira donc tout d'abord de nous demander, en tentant de définir le mécanisme du "vouloir oublier", si cette entreprise n'est pas contradictoire, paradoxale. Nous serons ensuite amené, pour tenter de définir le concept positivement, à nous interroger sur les conditions de possibilité du "vouloir oublier". Nous verrons enfin si la contradiction dans les termes de cette expression ne correspond pas à une contradiction que l'on pourrait trouver dans la réalité, sous la forme d'une force à définir que serait une "volonté involontaire ".

Le mythe d'Orphée

Pour saisir l'entreprise de "vouloir oublier" dans sa radicalité, il semble intéressant de prendre un cas absolu et par exemple d'interroger le mythe d'Orphée: la loi qui interdit à Orphée de "se retourner" vers Eurydice est symbolique d'une tension à l'intérieur même de la volonté, d'un écartèlement entre la "volonté-désirante" de se tourner vers l'inévitable, vers l'impossible objet de l'oubli qu'est Eurydice, et une "volonté-contraignante", une contre-volonté qui veut la loi, la loi de l'oubli, la loi de la vie, entre une volonté portée vers un objet et une volonté qui se veut elle-même. Le vouloir oublier apparaît ici comme une nature double: il y a un dédoublement entre une volonté d'oublier et une volonté de vouloir, entre deux termes, l'un relatif, l'autre absolu. Et si Orphée perd Eurydice, c'est qu'il est coupable d'impatience. Son erreur est de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable qu'est l'impossibilité d'oublier Eurydice, de ne pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur. L'impatience de celui qui veut oublier, c'est la faute de qui veut se soustraire à l'absence de temps; la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence de temps en faisant d 'elle un autre temps, autrement mesuré.

Tout se passe comme si, en désobéissant à la loi de l'oubli, en regardant Eurydice, Orphée n'avait fait qu'obéir à l'exigence profonde du "vouloir oublier": vouloir oublier, c'est avoir conscience que l'on veut oublier. Et oublier, c'est oublier que l'on veut oublier. La conscience paralyse le vouloir. Dans le regard désiré d'Orphée, le "vouloir oublier" se perd, de sorte que c'est aussi dans ce regard seulement qu'il peut se dépasser, s'unir à son origine et se consacrer dans l'impossibilité. Par le mouvement démesuré du désir, Orphée se porte vers l'origine du "vouloir oublier", vers le "vouloir oublier". De sorte que le "vouloir oublier" se demande lui-même, il demande l'inconscience de son souci, l'insouciance. Et qui n'est pas impatient n'en viendra jamais à l'insouciance, à cet instant où le souci s'unit à sa propre transparence; mais, qui s'en tient à l'impatience ne sera jamais

capable du regard insouciant, léger, d'Orphée.

C'est pourquoi l'impatience du "vouloir oublier" doit être le coeur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence, la réserve de la patience font jaillir de son sein, non pas seulement comme l'étincelle qu'allume l'extrême tension du "vouloir oublier", mais comme le point brillant qui a échappé à cette attente, le hasard heureux de l'insouciance. Vouloir oublier, c'est vouloir oublier que l'on veut oublier. Vouloir oublier commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin qui fait qu'il y a quelque chose à oublier et brise le souci du "vouloir oublier". Pour vouloir oublier, il faut déjà vouloir oublier. Dans cette contradiction qui est contrariété, se situe l'essence du "vouloir oublier", la difficulté de l'expérience d'oublier, le saut du vouloir.

Le doute méthodique comme volonté d'oubli

A un niveau réflexif, c'est donc, absolument, l'origine que l'on veut oublier. Vouloir oublier, c'est en quelque sorte vouloir oublier ce qui fait qu'il y a quelque chose à oublier: le souvenir, l'habitude, la pensée. Vouloir oublier, c'est pour ainsi dire vouloir cesser de penser. Le "vouloir oublier" peut être ainsi appréhendé comme un effet de négativité, comme la négation de la pensée par la volonté.

Prenons par exemple l'incroyable entreprise de Descartes dans la première de ses *Méditations métaphysiques:* "me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues". Faire table rase de tous les préjugés, vouloir oublier tous les présupposés de la pensée, c'est vouloir tout révoquer en doute. Mais les raisons de douter (argument du rêve, possibilité du Dieu trompeur) sont trop subtiles et difficiles pour empêcher le retour en force de mes anciennes opinions et de tous mes préjugés avec le poids de leur vraisemblance et de leur probabilité. Or, n'oublions pas que le doute de Descartes est un doute volontaire, un exercice spirituel, une ascèse, une "méditation" au sens étymologique du terme. Le doute est méthodique et systématique car vouloir oublier est un exercice contre-nature, une entreprise héroïque qui rencontre à tout moment avec mes habitudes et mes préjugés des obstacles psychologiques. Le plus difficile, quand on veut oublier, c'est qu'il faut maintenir le doute et non oublier pour un instant : "Mais il ne suffit pas d'avoir fait ces remarques, nous dit Descartes, il faut encore que je prenne soin de m'en souvenir". Remarque fondamentale qui définit le "vouloir oublier" comme la recherche d'une méthode, la tentative non plus seulement d'atteindre une fin (oublier), mais de se donner des moyens pour y parvenir.

La lutte de la volonté contre l'habitude

Vouloir oublier, c'est donc avoir compris qu'il faut une médiation pour rendre possible un changement. Le "vouloir oublier" est une lutte de la volonté contre l'habitude en vue du nouveau. C'est ici que le vouloir est transcendé en volonté. Pour ne pas se tromper, il convient d'opérer à présent une distinction opératoire et capitale à l'intérieur même du vouloir: alors que le vouloir agit *avant* la représentation déterminée d'une fin à atteindre (l'oubli), la volonté est motif nettement conçu, dans le cours d'une vie, pour la modifier.

Pour étudier cette action de la volonté sur l'habitude (qu'est l'objet inoubliable), prenons, dans le *Précis de l'Encyclopédie des Sciences philosophiques,* le texte de Hegel sur l'habitude *(la philosophie de l'esprit;* l'esprit subjectif: l'Anthropologie, l'âme sensible). Définissant l'habitude comme une seconde nature, Hegel fait d'elle "une information et une formation complète de la corporéité, relevant des déterminations sensibles comme telles et des déterminations de la représentation et de la volonté". Ainsi, l'habitude d'une pensée obsédante que l'on ne peut oublier est en fait le produit de déterminations "subordonnées,

comme des moments, à la volonté rationnelle". Le concept de "volonté rationnelle" définit donc le "vouloir oublier" non plus comme un simple vouloir, mais comme une volonté délibérée, au sens que nous avons précisé plus haut.

L'impossibilité de vouloir oublier qu'implique la double signification du terme "vouloir" est donc causée par l'antagonisme du vouloir et de la volonté. Mais si cette séparation du concept de "vouloir" est révélatrice d'une problématique, elle nous donne aussi les moyens de penser les conditions de possibilité du vouloir oublier.

Pouvoir vouloir oublier

Vouloir oublier présuppose l'impossibilité d'oublier; sinon, l'expression n'aurait plus de sens. Le problème est donc, fondamentalement, de pouvoir vouloir oublier. Mais l'homme est-il "libre", qu'il puisse ce qu'il veut ? Existe-t-il une coïncidence du pouvoir et du vouloir en l'homme qui fasse sa liberté ? Nous tenterons, en interrogeant le texte de Jankélévitch sur la "volonté de vouloir" dans *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien,* de voir comment il est possible de vouloir oublier.

Vouloir implique la possibilité de vouloir, non une potentialité distincte du vouloir lui-même. Le vouloir est déjà cette potentialité, cette puissance. Ici, il convient de procéder à une nouvelle distinction conceptuelle: il y a la faculté de vouloir et son usage sous la forme d'une volonté d'oublier actualisée que nous appellerons volition. L'homme peut oublier s'il le veut, à condition de le pouvoir; il peut vouloir oublier s'il le veut, à condition de le vouloir. On voit donc que vouloir oublier présuppose l'essence et l'existence confondues, la possibilité de vouloir et la volition. C'est-à-dire qu'en fait, dire qu'on n'a pas la " force " de vouloir oublier, c'est ne pas vouloir oublier, c'est cacher sous couvert de faiblesse le cercle vicieux de sa mauvaise volonté. Vouloir oublier n'a pas de conditions de possibilité car la faculté de vouloir n'est pas relative mais absolue. Rendre raison du "vouloir oublier", c'est tenter, avec un entendement fini, d'expliquer cette réalité infinie qu'est la volonté. "Quand une volonté veut, il est superflu *a fortiori*, inutilement analytique et absurdement tautologique de préciser qu'elle peut vouloir, étant donné que pour pouvoir vouloir il suffit par définition de le vouloir". Vouloir, c'est pouvoir, non pas pouvoir oublier ce qu'on veut mais, *ipso facto,* pouvoir vouloir oublier. Cet acte de foi est un paradoxe qui méconnaît le passage du "vouloir oublier" au "oublier ".

"Vouloir oublier" ne supporte pas l'incohérence du vouloir faire et du faire, la distinction entre vouloir et volonté. Dire que l'on veut oublier sans le faire, c'est mentir, c'est dire qu'on veut sans vouloir... La dialectique du pouvoir et du vouloir ne conduit-elle qu'à des lapalissades ? Elle fait la distinction entre intériorité du vouloir et extériorité du pouvoir. En fait, il semble à présent indispensable de distinguer plusieurs types de vouloir et, corrélativement, de s'interroger sur les conditions de possibilité non du "vouloir oublier" mais du "oublier".

On distingue le vouloir de l'impossible (non pas vouloir mais voeu platonique), le vouloir des choses impossibles qu'on croit possibles, le vouloir des choses non "pues" (en acte, en fait), le vouloir des choses qu'on peut et le vouloir des choses immédiatement pues. En fait, ces cinq types de vouloir se réduisent à trois: vouloir l'impossibilité absolue, vouloir la possibilité relative, vouloir l'absolue possibilité. Tout le problème est de savoir déterminer le degré de possibilité d'oublier.

Définir les conditions de possibilité du "vouloir oublier", c'est s'attacher ainsi au second sens de "vouloir" que nous avons dégagé précédemment sous le nom de volonté. Vouloir oublier ce qu'il est absolument impossible d'oublier, c'est vouloir oublier quelque chose qui n'est pas palpable, qui est vide, l'effectivité en général. Ce qui est absolument impossible, c'est que l'on oublie ses conditions de vie: la mortalité, la spatialité et la

temporalité de l'homme. Comme nous l'avons dit, vouloir oublier présuppose l'impossibilité d'oublier. Absolument, vouloir oublier, c'est donc vouloir l'impossible. Le fait accompli est notre destin; on ne peut oublier une impossibilité *a priori* impossible.

Vouloir oublier ce qu'il est relativement possible d'oublier, c'est vouloir oublier certaines déterminations, certaines conditions (et non des conditions de vie qui sont en fait inconditionnées). On ne peut oublier que quelque chose de déterminé. Il ne s'agit pas de chercher les conditions de possibilité *en fait* (ce serait s'attacher au "vouloir oublier" proprement dit, que nous étudierons dans notre dernière partie), mais *en droit,* c'est-à-dire les conditions de possibilité d'une "volonté d'oublier": il faut donc présupposer déjà que l'on peut oublier, mais au sens de possibilité, non de potentialité. Une fois établi ce présupposé, qu'est-ce qu'il faut pour pouvoir (potentialité) oublier ? Qu'est-ce qu'un oubli volontaire ? Il est clair maintenant qu'il faut s'attacher aux conditions de possibilité non plus du "vouloir oublier", mais de la "volonté d'oublier". Comment penser une *"décision"* d'oublier ?

On ne peut donc déduire la volonté d'un pouvoir-vouloir: pour vouloir, il faut le vouloir et donc, pour vouloir vouloir oublier il faut encore le vouloir, il faut vouloir ce vouloir de vouloir oublier, *et ita in infinitum,* comme le dit Leibniz de Dieu. Cette dialectique, amie de la tautologie, nous conduit inexorablement au règne de la stagnation et du bégaiement. L'entendement, par la régression et l'analyse, s'embrouille dans d'infinis dédoublements, le dialecticien de la volonté balbutie, incapable de rendre raison de l'idée de création, de commencement de la volonté d' oublier.

Il faut donc penser le "vouloir oublier" en distinguant la liberté proprement dite et la décision déjà décidée. Il s'agit ici de penser la liberté de "vouloir oublier", non de diviser à l'infini ou d'établir une conscience de la conscience, de douter, d'être impuissant, bref, de manquer de courage: la liberté est la négation de la conscience dans la décision tranchante.

La " volonté d'oublier " bien portante commence par vouloir car seul le mouvement de la "volonté voulante " donne une réponse à l'agonisante paralysée qu'est la volonté sage et consciente. La création ne donne pas ses raisons. Il y a là un impératif catégorique. La décision doit précéder la délibération et faire ainsi coïncider pouvoir-vouloir et vouloir oublier. Ce passage à la limite, à l'asymptotique, à l'extrémisme fait de l'acte de "vouloir oublier" un absolu de pureté et de simplicité. "Il faut savoir ce qu'on veut". La sincère volonté d'oublier ne supporte pas les complications et les *distinguo* de la conscience du "vouloir oublier". On comprend ici que "vouloir oublier" est inconditionnel et anhypothétique. il n'y a pas de conditions de possibilité de la "volonté d'oublier " si ce n'est la "volonté d'oublier" elle-même.

Une " volonté involontaire".

Qu'il s'agisse de "vouloir oublier" ou de "volonté d'oublier", on voit donc que l'on se situe à l'opposé de toute nécessité rationnelle. La source du "vouloir oublier" est arbitraire et mystérieuse, ou, pour parler en termes kantiens, c'est une nécessité inconditionnelle et irrationnelle, absolue.

Essayons de penser, en analysant un texte de Proust, extrait du début d'*Albertine disparue,* le "vouloir oublier" non plus comme décision, comme force à ma disposition, mais comme force en moi. Il ne s'agit certes pas de donner raison à Proust, il s'agit de comprendre que le "vouloir oublier" est aussi *un fait* de la volonté, que s'il est possible de comprendre pourquoi l'on veut oublier, il n'en reste pas moins que la compréhension ne donne pas les moyens d'oublier. Lorsque le narrateur apprend la disparition d'Albertine, lorsque donc la possibilité tant souhaitée d'oublier Albertine devient réelle, il comprend le fossé qui sépare ce qu'il disait vouloir et ce qu'il voulait réellement: "Comme la souffrance

va plus loin en psychologie que la psychologie ! (...) en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation (...) était justement ce que je voulais". C'est qu'en fait, lorsque l'homme dit qu'il veut sa volonté, il se leurre en confondant volonté et désir. Mais cette illusion du "vouloir oublier" n'est-elle pas, comme le note Marcel, notre "instinct de conservation" ? Cette confusion entre "vouloir oublier" et "velléité d'oublier" ne constitue-t-elle pas le moteur d'une activité vitale ?

Il semble qu'il faille penser le "vouloir oublier" non pas comme ce que veut la volonté, mais ce qui veut dans la volonté. Pour mieux saisir cet acte de se surmonter soi-même, prenons pour base d'analyse un texte comme "De la maîtrise de soi" extrait de la seconde partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra.* Tentant de dégager le sens de cet acte de "vouloir oublier" par lequel chaque être se projette au-delà de lui-même inlassablement, on peut s'arrêter sur cette phrase de Nietzsche: "On commande à celui qui ne peut pas s'obéir à lui-même. Telle est la nature de ce qui vit. " Le concept de vouloir est donc celui d'une force qui se rapporte à une autre force: sous cet aspect, la force s'appelle vouloir. Le "vouloir oublier " est donc l'élément différentiel de la force. Ce qui déplace le problème du "vouloir oublier " du rapport du vouloir avec l'involontaire au rapport du vouloir qui commande à un vouloir qui obéit.

Le "vouloir oublier" est une chose complexe parce que, en tant qu'il veut, il veut être obéi, mais seul un autre vouloir peut obéir à ce qui le commande. Il faut donc bien présupposer *dans* le "vouloir oublier" un "vouloir-se-souvenir" que cherche à commander un "vouloir-oublier". On doit donc nécessairement penser le "vouloir oublier" comme multiple, comme antagonisme de deux "forces voulantes", car poser l'unité, l'identité de la volonté d'oublier, c'est nier la volonté.

Que le "vouloir oublier" se rapporte à lui-même, qu'une force de mémoire et d'habitude se rapporte à une force d'oubli en lui, soit pour commander, soit pour obéir (car enfin, certains parviennent à oublier ce qu'ils veulent oublier, d'autres pas), voilà ce qui nous met sur la voie de l'origine du " vouloir oublier".

En effet, l'origine du "vouloir oublier" est la différence dans son origine. Et la différence dans l'origine du "vouloir oublier", c'est la hiérarchie, c'est-à-dire le rapport d'une force dominante à une force dominée, d'un vouloir obéi à un vouloir obéissant, d'un "vouloir-se-souvenir" (involontaire) à un "vouloir-oublier" (volontaire). La hiérarchie est le fait originaire du "vouloir oublier", l'identité de la différence en lui et de son origine. Quand le "vouloir oublier" est un acte et non un désir, une velléité, il est tout de même une sorte de "volonté involontaire".

Le "vouloir oublier" est une nécessité naturelle. Vouloir oublier, c'est vouloir sa propre nature contre une force qui est ressentie à cet instant précis comme contre nature: le souvenir, la mémoire. Cette contradiction volontaire est la condition de l'évolution vitale, elle est la condition de l'unification du moi. La nature du "vouloir oublier" se comprend dans une logique de la contradiction, dans une logique de la recherche de la force. L'oxymore "vouloir oublier" révèle une contradiction dans les termes car il est révélateur d'une contradiction réelle : celle d'une "volonté involontaire". Le "vouloir oublier" est un "vouloir vivre", une force plus forte que moi qui me force à être fort.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

NOTES SUR LES AUTEURS

Perle ABBRUGIATI

Maître de conférences d'italien à l'Université d'Aix-Marseille I.

Auteur d'une thèse de Doctorat sur la maison d'édition Einaudi de Turin. Elle est traductrice de Campanella, de Guichardin, du journal des Lumoères milanaises « *Il Caffè* ». Ses recherches actuelles portent essentiellement sur le XVIIIème et le XIXème siècles italiens.

Maurice ABITEBOUL

Professeur (honoraire) de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984; Lille, ANRT, 1986), de nombreux articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XXème siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A édité *Lectures d'une oeuvre : Hamlet* (Paris : Ed. du Temps, 1996), *Lectures d'une oeuvre : As You Like It* (Paris : Ed. du Temps, 1997), *Lectures d'une oeuvre : Venus and Adonis* (Paris : Ed. du Temps, 1998), *Lectures d'une oeuvre : Richard III* (Paris : Ed. du Temps, 1999). A animé le groupe de recherche « Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon », et dirigé et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (de 1988 à 1998). Dirige et édite la revue *Théâtres du Monde* depuis sa fondation en 1991. Membre du Laboratoire de recherche *« Théâtres, Langages et Sociétés »*.

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie au Lycée Masséna à Nice. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence.

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIème siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (ARIAS, 1997) et *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris : Flammarion, 1998). Il mène actuellement une recherche portant sur les rapports de la littérature et de la philosophie et prépare un ouvrage sur *Le Sens de la relation : essai sur la rhétorique et la philosophie.*

René AGOSTINI

Professeur à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse sur le théâtre de J.M.Synge (1986) dont il a traduit les poèmes (Ed. *La Différence*, Coll. "Orphée"-1995-). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (*Artus*, 1992), *l'Irlande et ses Langues (P.U. de Rennes*, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (*Gerrards Cross, Colin Smythe*, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain (P.U. de Caen*, 1998). Il a écrit sur W.B.Yeats, James Joyce, Sean O'Casey ; a traduit *Résonances* de Ocni Oting (poétesse galloise) ; *Art de Terre et Sang* , de James Crowden

(GB) ; adapté *Le Tribunal de Minuit* (1780) de Brian Merriman (Irlande) : ces deux derniers titres sont à paraître chez *L'Harmattan,* où il a déjà publié un recueil personnel (*Presqu'île plein vent*). Deux autres de ses recueils sont parus chez *Encres Vives* (*Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux*). Il a publié divers essais, textes et traductions dans diverses revues. Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques.

Christian ANDRES

Professeur de langue et littérature espagnoles à l'Université d'Amiens.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur *Le Siècle d'Or,* de plusieurs traductions et de divers articles sur Lope de Vega, Cervantes, etc. Est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Michel AROUIMI

Maître de conférences de littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'Ecole du Louvre. Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Melville et Kafka et de nombreux articles et études parus dans des revues françaises et étrangères, il pfrépare une thèse de Doctorat nouveau régime.

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions.*

Richard DEDOMINICI

Preofesseur agrégé d'italien à Nice. A enseigné plusieurs années à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur le théâtre ou l'opéra italien du XIXème siècle.

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences d'espagnol à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse intitulée *La versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-15).* A publié plusieurs articles sur Lope de Vega et le Siècle d'Or. Collabore avec le GESTE (Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol) de l'Université de Toulouse et l'AISO (Association Internationale sur le Siècle d'Or). Responsable de la « *Noticia de Francia* » de la revue *Criticon.*

Aline LE BERRE

Maître de conférences d'allemand, habilitée à diriger des recherches, à l'Université de Limoges.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice*

dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann (Bern, 1996). A récemment publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.). Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Emmanuel NJIKE

Enseigne à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle, *Le Théâtre d'André Roussin de 1945 à 1954 : organisation dramatique et stylistique*. A entrepris une recherche sur « la raison d'Etat dans le théâtre français au XXème siècle » en vue d'un Doctorat d'Etat (Université de Yaoundé I).

Théa PICQUET

Professeur à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne sur *Donato Giannott e la Repubblica Fiorentina* et de divers articles, notamment sur le théâtre italien de la Renaissance. A soutenu une thèse d'habilitation à diriger des recherches, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance. Egalement auteur d'articles sur des textes rares ou inédits. Anime un séminaire de recherche sur l'historiographie de la Renaissance.

Jean POITEVIN

Professeur de littérature anglaise à l'Université de Saint-Denis-de-La-Réunion.

Il est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat intitulée *Les Arts scéniques et les handicaps mentaux en Grande-Bretagne*. Metteur en scène, il s'intéresse à l'exploration de la notion d'interprétation (scénique, critique, traductologique).Il s'intéresse aussi à la productione et à la diffusion culturelles à l'université.

Carole RODIER

Lectrice à Brasenose College, Keble College et Magdalen College (Université d'Oxford). Assistante de recherche à All Souls College (Oxford).

Auteur d'une thèse de Doctorat sur Virginia Woolf. Publications de nombreux articles sur Woolf, ainsi que sur Paul Auster, Katherine Mansfield, Walter Scott, Arthur Miller et Shakespeare. Trésorière de la Société d'Etudes Woolfiennes, membre de l'Ecole de Grenoble, membre de la Senior Common Room de StEdmund Hall, Oxford. Co-organisation du premier colloque de la SEW à Nîmes (Montpellier III) en 1997 et d'un colloque sur *Virginia Woolf and the Body* à la Maison Française d'Oxford (1999).

Louis VAN DELFT

Professeur (honoraire) de littérature française à l'Université de Paris X - Nanterre. Il a longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Québec, au Sénégal, en Allemagne, en Israël, aux Etats-Unis, etc.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». Eminent spécialiste de La Bruyère, il s'est vu confier récemment par l'Imprimerie Nationale une édition savante des *Caractères* (Paris, 1998). Il tient depuis plusieurs années la chronique théâtrale de la revue *Commentaire*. Il est membre

du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université.

THÉÂTRES DU MONDE

SOMMAIRE DU NUMERO 1 L'HOMME EN SON THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: L'homme en son théâtre

I THÉORIES, TECHNIQUES ET EXPÉRIENCES THÉÂTRALES
René AGOSTINI
Pour une esthétique du récit dramatique
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO
Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu
Maurice ABITEBOUL
La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard
Fatima FERREIRA
Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne
Michel AROUIMI
Zéami, Kleist.... et le TSE

II THÉÂTRES POLITIQUES, THÉÂTRES POPULAIRES
Bernard URBANI
Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine
Joseph VELASCO
Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?
Enrique BAEZA MARTINEZ
L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Diaz: *Le voilier dans la bouteille*
Brigitte URBANI
Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III ÉPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS
Maurice ABITEBOUL
Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène
Céline GARCIA
Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre
Jean-François PODEUR
Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal
René AGOSTINI
Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne
Bernard URBANI
Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THÉÂTRE.
Louis VAN DELFT:
La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain
Albert BENSOUSSAN:
La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPÉCIFICITÉS ET UNIVERSALITÉ.
Aline LE BERRE:
Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler
René AGOSTINI:
Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?
Edoardo ESPOSITO:
La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo
Marielle RIGAUD:
Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation
Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRÉ-TEXTE DRAMATIQUE
Maurice ABITEBOUL:
A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden
Brigitte URBANI:
Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)
Jacques PLAINEMAISON:
Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée
Jean-François PODEUR:
Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ÉCRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCÈNE ET THÉÂTRALITÉ
Didier ALEXANDRE:
Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel
Maurice ABITEBOUL:
Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound*
Anne LUYAT:
Le théâtre comme métamorphose:Wallace Stevens et Claude Régy
René AGOSTINI:
Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars
Michel AROUIMI:
Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 LE THÉÂTRE JADIS ET NAGUÈRE... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"
Maurice ABITEBOUL:
Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance
Christian ANDRES:
Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIÈCLE VINGTIÈME
François CHEVALDONNE:
Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles
René AGOSTINI:
Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE
Jean-Claude CRAPOULET:
Le théâtre écossais de 1918 à 1926
Liliane MEFFRE:
Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein
René AGOSTINI:
La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène
Aline LE BERRE:
Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth

IV. L'APRES GUERRE
Marielle RIGAUD:
Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire
Jean-François PODEUR:

Don Juan, de Leopoldo Marechal: du mythe à l'allégorie du salut

Maurice ABITEBOUL:

Lecture de *Au bois lacté,* de Dylan Thomas : attitudes galloises

Edoardo ESPOSITO

L'art de la comédie d'Eduardo de Filippo

Andrée STEPHAN

Le Chemin du Roy, de Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE

Bernard URBANI:

"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*

Michel AROUIMI:

Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

Anne LUYAT:

Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"

Christian IMBART

La fin du consensus: à propos du *Barillet,* de Jean-Pierre Pelaez

Céline GARCIA

A propos du *Barillet :* éléments de mise en scène

SOMMAIRE DU NUMERO 4 PENSER LE THÉÂTRE, AIMER LE THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Penser le théâtre, aimer le théâtre

I. PENSER LE THEATRE: SUR LA THEORIE DRAMATIQUE, L'ART DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN

Georges BARTHOUIL:

Leopardi et le théâtre

Marie-Françoise HAMARD:

Pour une poétique dramatique du silence: Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Mélisande*

Olivier ABITEBOUL:

Théâtre et paradoxe: l'argument de Diderot

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL

Ciaran ROSS:

L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot,* de Samuel Beckett

Xavier CERVANTES:

Dédoublement de la représentation et représentation du dédoublement: les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto,* de Handel

Michel AROUIMI:

Le logiciel faustien

III. THÉÂTRALISATION ET THÉÂTRALITÉ

Bernard URBANI:

Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches

Brigitte URBANI:

..."Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée": Vittorio Gassmann, Melville et Dante

Maurice ABITEBOUL:

Dieu, de Woody Allen: une pièce "sans queue ni tête"?... ou le triomphe de la théâtralité

IV. LE THÉÂTRE ET LA VIE: PORTRAITS DE FEMMES

Aline LE BERRE:

Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm,* de Lessing

Richard DEDOMINICI:

La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio

Edoardo ESPOSITO:*Filumena Marturano,* d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme de mélodrame napolitain

Jean-François PODEUR:
Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*, de Leopoldo Marechal

V. AIMER LE THÉÂTRE: CHRONIQUE
Maurice ABITEBOUL:
Phèdre, d'après Racine: "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante
René AGOSTINI:
A propos de *La Fontaine aux Saints*, de J.M. Synge, par le "Théâtre du Rêve Eveillé"
Louis VAN DELFT:
Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

SOMMAIRE DU NUMERO 5 CONTOURS DE L'ÉCHEC AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Contours de l'échec au théâtre.

I. LA NOTION D'ECHEC DANS LE THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE
Théa PICQUET
La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ?
Christian ANDRES
La dialectique nationaliste de l'échec dans *Le Siège de Numance* de Cervantès
Maurice ABITEBOUL
La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme"

II. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: AUTOUR DU THÈME DE L'ÉCHEC
Bernard URBANI
Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre
Marie-Françoise HAMARD
Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra
Richard DEDOMINICI
L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907)

III. Le XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: L'ÉCHEC EN QUESTION
Aline LE BERRE
Esthétisme et mariage: une impossible gageure dans *L'Irrésolu* de Hugo Von Hofmannstha (1921)
Edoardo ESPOSITO
Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti: *Corruption au palais de justice* (1944)
Philippe WELLNITZ
De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre: le *théâtre de l'échec* de langue allemande

IV. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCÈS
William M. BUCKNER
Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957)
Jean-Patrick FESTE
La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967)
Elisabeth ANGEL-PEREZ
De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée

V. POUR UNE RÉUSSITE AU THÉÂTRE: LES CONTOURS DE LA THÉÂTRALITÉ
Olivier ABITEBOUL
L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens
Nicolas ROMEAS
A quoi sert le théâtre ?
Michel AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même
Louis VAN DELFT Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

SOMMAIRE DU NUMERO 6 THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ : LA FAMILLE EN QUESTION

INTRODUCTION:Maurice ABITEBOUL : Théâtre et Société : la famille en question.

I. THEATRE ET SOCIETE A L'EPOQUE CLASSIQUE :
LA FAMILLE, LA CRISE, LA MARGE.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et la crise de la famille : Donato Giannotti, *Le vieillard amoureux.*
Christian ANDRES:
La folie dans la *Comedia* lopesque.
Maurice ABITEBOUL:
La Comédie des méprises de Shakespeare : la famille en question et la quête du moi.
Jean-Luc BOUISSON:
Roméo et Juliette : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille.
René AGOSTINI:
Le Tribunal de minuit, de Brian Merriman : le bâtard.
Aline LE BERRE:
Révolte contre le père et contestation politique dans *Les Brigands* de Schiller.

II. LA FAMILLE EN QUESTION DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN.
Michel AROUIMI:
Parricide et fils de Rimbaud : *Le Pain dur* et le questionnement poétique de Paul Claudel.
Monique PINTHON:
De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon Marguerite Duras.
Emmanuel NJIKE:
L'image de la famille dans les comédies de famille d'André Roussin.
Richard DEDOMINICI:
Effondrement de la famille et exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio (1898-1914) : la tâche involontaire.
Edoardo ESPOSITO:
Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino!* de Luigi Pirandello.
Brigitte URBANI:
Six Personnages en quête d'auteur : la famille censurée.
Claude VILARS:
L'impossible évasion : l'hérédité à l'oeuvre dans les «familles» de Sam Shepard

III. FORMES ET FORCES D'UN THÉÂTRE ENGAGÉ:
Ouriel ZOHAR:
Bimate Ha-Kibbutz, le théâtre d'une société collective.
Ouriel ZOHAR:
Comparaison du théâtre *Bimate Ha-Kibboutz* et du théâtre national israélien *Habima* ; et du théâtre *Habima* avec la Comédie Française.
Emmanuel NJIKE:
Problématique de l'intégration sociale et politique dans *Les Mouches* de J.P. Sartre.
Brahima CAMISSOGO:
Formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70.

VARIA : PROPOS ET REFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE
Lino FONSSAGRIVES:
Réflexions et commentaires sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski.
Olivier ABITEBOUL:
Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche.
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et cinéma : exemple d'une dialectique dans l'esthétique de la représentation.
NOTES DE LECTURE: Bernard URBANI:
Alain Couprié, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire)

*SOMMAIRE DU NUMERO 7 **THÉÂTRE(S) ENGAGÉ(S) ?***

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: Théâtre(s) engagé(s)?

I. L'ANTIQUITÉ, LA RENAISSANCE ET L'ÂGE CLASSIQUE :
Nikos XENIOS:
Pouvoir et Théâtre : l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et l'engagement. Jacopo Nardi : *I due Felici Rivali* (1513). (*Les deux heureux rivaux*).
Maurice ABITEBOUL:
La "guerre des sexes" dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare: perversion, subversion et conversion.
Jean-Luc BOUISSON:
La musique et le duel : illustrations du désengagement idéologique et de l'engagement esthétique dans l'univers dramatique shakespearien.
Christian ANDRÈS:
Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega : oeuvre "révolutionnaire" ou conservatisme politique ?
Emmanuel NJIKE:
Instincts vivants et volonté de puissance dans *Britannicus* de Racine.

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'AGE ROMANTIQUE
Aline LE BERRE:
Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ? La dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe.
Anny BOUVIER-CAVORET:
Lorenzaccio de Musset, un jeu de rôles?
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO :
Le peuple dans *La mort de Danton*, de Georg Büchner.
Richard DEDOMINICI :
Le *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir.

III. LE VINGTIÈME SIÈCLE : QUELQUES ASPECTS DE L'ENGAGEMENT AU THÉÂTRE
René AGOSTINI:
Une Livre sur demande de Sean O'Casey, ou l'engagement dégagé.
Olivier ABITEBOUL:
L'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre.
Sophie NEZRI :
Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel.
Edoardo ESPOSITO:
Le théâtre de Sciascia ou le délire du pouvoir.
Brahima CAMISSOGO:
De la colère figée d'Osborne à la révolte impuissante du théâtre anglais post-68 : beaucoup de cris, d'écrits, pour rien ?
Claude VILARS:
Mise en abîme du rôle : jeu, protection, emprisonnement, dans *Action* de Sam Shepard.
Brigitte URBANI:
Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : *Histoire du Tigre* et *Johan Padan à la découverte des Amériques.*

IV. OÙ EN EST LE THÉÂTRE "ENGAGÉ" AUJOURD'HUI ?
Ouriel ZOHAR:
Un "Living Theatre collectif", inspiré par l'idéologie du Kibboutz.
René AGOSTINI :
Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb...

SOMMAIRE DU NUMERO 8 : LA NORME ET LA MARGE AU THÉÂTRE

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: La norme et la marge au théâtre

I. LE « DÉTOURNEMENT » DU MODÈLE
Dorothée MARCIAK:
Théâtre provisoire, théâtre fixe: un modèle romain antique à la Renaissance? autour des fêtes du Campidoglio, à Rome en 1513.

II. L'ESPRIT DE LA COMÉDIE : EXCÈS, DÉRIVES, LIMITES
Théa PICQUET:
Dérive, déviance et marge au théâtre : *La Flora* de Luigi Alamanni.
Maurice ABITEBOUL:
Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare ou les limites de la comédie.
Christian ANDRÈS:
Rire médical et médecine du rire dans les Comedias de Lope de Vega.
Michel AROUIMI:
Le « chien de Tobie» : le rôle idéal du Bouffon du *Roman comique*.

III. MARGES ET MARGINALITÉS
Aline LE BERRE:
La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz. : entre marginalité et intégration..
Richard DEDOMINICI :
L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi.
René AGOSTINI:
La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge.
Emmanuel NJIKE:
La dérive de l'engagement politique dans *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre
Brigitte URBANI:
Musique, génie, folie : *Novecento Pianiste*, de Alessandro Baricco.

IV. TRADITIONS, INNOVATIONS, DÉRIVES...
Georges VOISSET:
De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones
Françoise QUILLET:
Les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle : dérive ou désorientation?
Ouriel ZOHAR:
Les éléments du sacré dans le théâtre au Kibboutz
Louis VAN DELFT :
Le théâtre en feu

V.. POUR CONCLURE...
Olivier ABITEBOUL :
La norme et la marge

SOMMAIRE DU NUMERO 9 :VOYAGES ET VOYAGEURS AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Voyages et voyageurs au théâtre

Théa PICQUET-STELLA :
Voyages et voyageurs dans le théâtre du Cinquecento: *La Pellegrina (La Pèlerine)* de Girolamo Bargagli
Maurice ABITEBOUL :
Voyages et voyageurs dans *Hamlet* de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON :
Périclès de Shakespeare : «aventures et fortunes » d'un Prince voyageur.

Emmanuelle GARNIER :
Dire le voyage dans *la Doncella Teodor* de Lope de Vega
Christian ANDRES :
Aspects astrologiques dans le théâtre de Cervantes et de Lope de Vega
Aline LE BERRE :
Voyage, mythe et réalité dans *le Grand Cophte* de Goethe
Anne BOUVIER CAVORET :
Dans *Ruy Blas*, de Victor Hugo, Don César de Bazan, voyageur
Georges BARTHOUIL :
L'*Apollonide* de Leconte de Lisle : adaptation ou re-création de l' *Ion* d'Euripide ?
Michel AROUIMI :
La Bohême en fusion de Claudel et Kafka
Carole RODIER :
Errance et déshérence : la fin du voyage ou le dernier voyage dans *Death of a Salesman (Mort d'un Commis Voyageur)* d'Arthur Miller
Annick CIZEL :
Porgy and Bess à la conquête de l'Europe : mirages d'intégration raciale au cœur de la guerre froide
Brigitte URBANI :
Voyages au bout de la vie : deux textes de Gérard Gélas
Jean POITEVIN :
Voyages créatifs : Sham's et « Leconte de Lisle »
Ouriel ZOHAR :
Amnon Shamosh, homme de théâtre au Kibboutz, et le bon usage des voyages
Louis VAN DELFT :
Dario Fo : Arlequin Prix Nobel
Olivier ABITEBOUL :
Nomadisme et sédentarité de la pensée

Dépot légal : Mai 1999
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 100 F