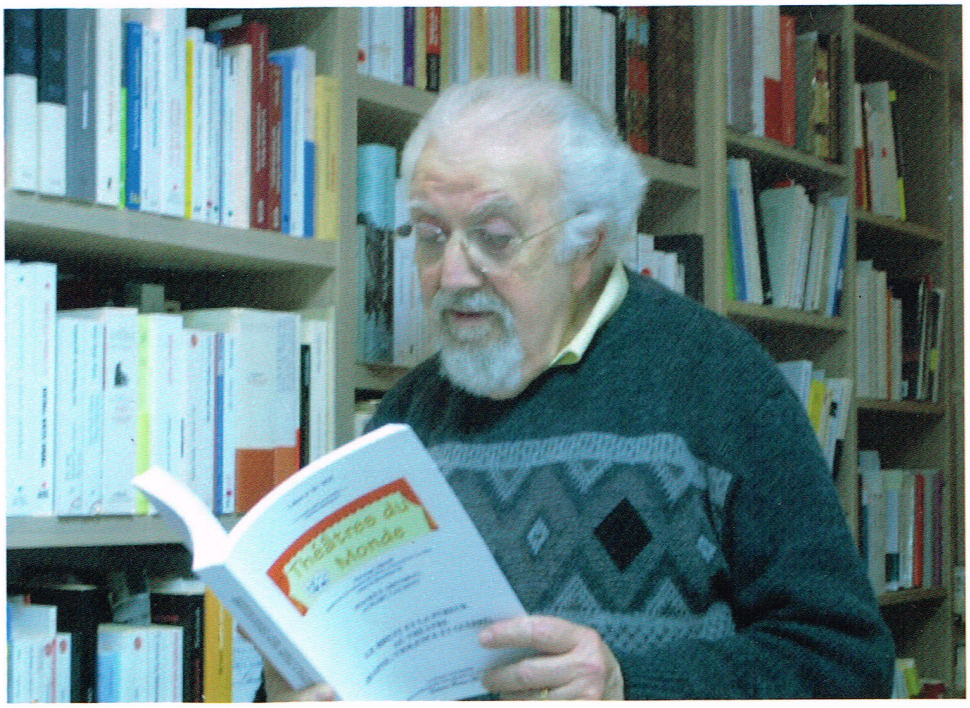
Théâtres du Monde
Cahier hors-série n°4 - 2020

« Le monde entier est un théâtre… »
(William Shakespeare)

HOMMAGE À MAURICE ABITEBOUL

POUR LES TRENTE ANS DE *THÉÂTRES DU MONDE*



Ouvrage collectif sous la direction de
MARIE-FRANÇOISE HAMARD et MARC LACHENY

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Cahier hors-série n°4
2020

« Le monde entier est un théâtre… »
(William Shakespeare)

HOMMAGE À MAURICE ABITEBOUL

POUR LES TRENTE ANS DE *THÉÂTRES DU MONDE*

Ouvrage collectif sous la direction de

MARIE-FRANÇOISE HAMARD
et
MARC LACHENY

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
***

Bureau

Directeur et fondateur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY
Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI
Trésorière et **Secrétaire** : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Marcel Darmon (Montpellier)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Théa Picquet (Aix-Marseille Université)
Henri Suhamy (Paris-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

SOMMAIRE

HOMMAGE À MAURICE ABITEBOUL POUR LES TRENTE ANS DE *THÉÂTRES DU MONDE*

AVANT-PROPOS - Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 9
Maurice Abiteboul

PRÉFACE - Marie-Françoise HAMARD et Marc LACHENY ---------- p. 11

RÉSUMÉS ---------- p. 15

THEATRUM MUNDI

Christian ANDRÈS ---------- p. 29
Castelvines y Monteses (*Les Castelvins et les Montèses*),
ou le *Roméo et Juliette* de Lope de Vega

Jacques COULARDEAU ---------- p. 53
La quadrature de la ternarité ou The Quartering of all Triads

Marcel DARMON ---------- p. 83
Il trionfo del tempo e del disinganno, oratorio de G. F. Haendel,
livret du cardinal Pamphili

Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 87
Mesure pour mesure de William Shakespeare dans une mise en scène
de Jean-Yves Ruf en 2008 à la MC93 de Bobigny

Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 97
A foresta que anda (*La Forêt qui marche*), création de Christiane Jatahy,
inspirée par *Macbeth* de William Shakespeare (2016)

Edoardo ESPOSITO ---------- p. 105
La Tempête de Shakespeare métamorphosée par la traduction
en dialecte napolitain

Marc LACHENY ---------- p. 145
Shakespeare parodié : l'exemple des parodies viennoises au XIX^{e} siècle
(Kringsteiner, Perinet, Meisl)

Thérèse MALACHY ---------- p. 157
Shakespeare et le Juif de Venise

Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 161
Genèse et destinée de l'opéra aux États-Unis

Théa PICQUET ---------- p. 193
L'amitié dans la comédie de la Renaissance italienne.
Annibal Caro, *Gli straccioni* (1543)

Jacques PLAINEMAISON ---------- p. 205
Jean Anouilh et le mythe d'Antigone

Jean-Pierre RICHARD ---------- p. 221
Sur une fable de Shakespeare : le Cerf en pleurs

Henri SUHAMY ---------- p. 233
Le bourgeois de Stratford

Claude VILARS ---------- p. 257
Femmes d'hier, femmes d'aujourd'hui… Éternels « objets » des hommes

VARIA

Olivier ABITEBOUL ---------- p. 291
Le temps… de la réflexion

René AGOSTINI ---------- p. 301
À propos de l'amitié. Lettre ouverte à Maurice Abiteboul

Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 307
Le motif vénitien, blason de *La Recherche du Temps perdu*
L'amante, la mère, Venise : des words, des mots… Où est la Muse ?

Aline LE BERRE ---------- p. 319
Malaise et soif d'évasion chez le héros romantique de Ludwig Tieck

Jean RIGAUD ---------- p. 333
Cobra

Jean-François SENÉ ---------- p. 335
Côté cour ou côté jardin

Bernard URBANI ---------- p. 341
Italo Svevo à la recherche du temps perdu. De *La conscience de Zeno*
à *Il Vecchione*

Ouriel ZOHAR ---------- p. 359
Les contes humoristiques de Nasreddin Hodja,
Base d'étude de la sagesse orientale

TRAVAUX ET PUBLICATIONS DE MAURICE ABITEBOUL ---------- p. 365

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 375

PRÉCÉDENTS NUMÉROS DE *THÉÂTRES DU MONDE* ---------- p. 385

AVANT-PROPOS

MAURICE ABITEBOUL

Comment évoquer Maurice Abiteboul comme homme et comme penseur ? Ce que j'ai toujours apprécié chez lui, en dehors de sa vaste culture et de son intelligence rayonnante, c'est son empathie, sa largeur de vues, sa bonhomie, son sens de l'humour, ses réparties plaisantes, sa profonde gentillesse, sa grande disponibilité, son accueil bienveillant et chaleureux, cette curiosité intellectuelle toujours en éveil, cet amour extraordinaire de la lecture, ce goût exquis pour la poésie qui l'a poussé à être lui-même poète. Il attribue d'ailleurs au poète une fonction précise :

> Le poète est le jardinier d'un siècle aride et dur
> il est le forgeron du verbe
> il ne caresse pas les mots
> il les cloue (« À défaut de silence », in : *Traces*, 2011).

Ses recueils de poèmes reflètent une âme délicate, sensible, lucide, toujours élevée. Le temps y occupe une grande place comme dans l'œuvre de Proust qu'il admire. On sent, chez ce saturnien proche du Jacques de *Comme il vous plaira* de Shakespeare, un regret de la fuite inéluctable du temps qu'il faut s'efforcer de contrer d'une manière ou d'une autre. « Il est urgent de vivre », écrit-il à plusieurs reprises, en mettant à profit chaque instant qui passe, en cultivant « la lenteur comme on savoure un mets » (*Itinéraire bis. De naguère à bientôt*, n° 48, 2012). Cette suggestion d'« apprendre à savourer les instants de bonheur comme on sirote une liqueur précieuse » revient comme un *leitmotiv* dans l'œuvre poétique de Maurice Abiteboul (*Le Temps de toutes les solitudes*, n° 9, 2014). Ce temps qui, selon la Rosalinde de la comédie de Shakespeare déjà citée, « voyage à des allures différentes pour des personnes différentes » (III, ii), s'alanguit pour le poète dans les moments heureux, les expériences amoureuses, les plaisirs de la table en bonne compagnie, l'audition de musique classique ou moderne (le jazz en particulier). Dans *Le Temps de toutes les solitudes*, il insiste sur l'idée que « le but est toujours d'*exister*, de sortir de soi, de *s'agrandir par excroissance*, de s'extraterritorialiser, de se chercher ailleurs » (n° 25). Selon lui, ce qui compte pour l'homme, englué dans sa solitude ontologique, c'est donc de tenter de vivre dans un monde difficile où l'existence « est un combat singulier / qui se livre au jour le jour » (*Ibid.*, n° 8).

Il y a chez Maurice Abiteboul une nostalgie du temps passé, du temps où il était jeune et où il se sentait éternel, à l'instar de tous les jeunes gens, comme le montre l'évocation de son Algérie natale, injustement « engloutie dans le néant de l'oubli », et de ses années à Nice et à Aix-en-Provence, lorsqu'il poursuivait ses études supérieures (V. *Dernières nouvelles du paradis*, 2017, en fait recueil de nouvelles, et les

poèmes de *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois*, 2019). Il n'y a, cependant, nulle angoisse existentielle chez lui, même s'il s'interroge sur le sens de la vie :

> Et quand le sablier sera complètement vide,
> Suffira-t-il de le retourner
> Pour que tout recommence ? (*Itinéraire bis. De naguère à bientôt*, n° 7, 2012),
>
> « ou va la vie qui va ? » (« Couleuvre-Quadrillage », in : *Traces*).

Il sait, en sage qu'il est, que des questions resteront sans réponse pour les humains que nous sommes (*L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*, n° 37, 2015). Peu importe, après tout, car :

> Nous partirons demain
> mais déjà
> toute absence est présente (« Une volonté solaire », in : *Traces*).

Pour l'instant, malgré le passage des ans, Maurice Abiteboul estime qu'il n'a pas lieu de se plaindre. Après tout, n'est vieux que celui qui se croit vieux. Tant que le soleil brille et que le monde offre une nouvelle journée pleine de promesses, il faut vivre en pragmatique : « De toute façon, à quoi ça sert de se tracasser pour ce qui ne peut plus changer, ni, d'ailleurs, pour ce qui n'est pas encore arrivé ? » (« En retard », in : *Dernières nouvelles du paradis*).

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

PRÉFACE

« Je tiens ce monde pour ce qu'il est […] :
Un théâtre où chacun doit jouer son rôle. »
Shakespeare, *Le Marchand de Venise* (Acte I, scène 1)
("I hold the world but as the world, Gratiano,
A stage, where every man must play a part."
Shakespeare, *The Merchant of Venice* (Act 1, scene 1)

« Alors ici rien ne finit,
alors ici commence
l'ère de poésie, art pratique de vivre. »
(Maurice Abiteboul, *L'Ère successive (poème d'un octobre)*)

« Ô temps ! suspends ton vol ; et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours ! »
(Lamartine, *Méditations poétiques*)

« Tout comme l'avenir, ce n'est pas tout à la fois,
mais grain par grain qu'on goûte le passé. »
(Marcel Proust, *La Fugitive*)

Trente années à la tête d'une revue que l'on a soi-même créée (en 1991), voilà qui n'est pas banal et qui force d'emblée l'admiration. Pour la date-anniversaire de la revue *Théâtres du Monde*, nous avons précisément souhaité rendre hommage à son fondateur, Maurice Abiteboul.

Pour son fils Olivier, toute la vie de Maurice a été l'histoire d'une oscillation entre temps et littérature, vie et livres. C'est la vie d'un intellectuel, d'un homme de lettres dont la culture n'a jamais oublié l'humain. Maurice Abiteboul a toujours consacré, consacre encore et consacrera toujours sa vie aux livres, qui prennent donc une place – à tous les sens du terme – de choix dans sa vie (et sa demeure). D'où son goût marqué pour les bibliothèques, à commencer par la sienne, dans laquelle il aime à dire qu'il est « comme dans sa tour d'ivoire », à la façon de Montaigne peut-être : comme un clin d'œil au roman *Auto-da-fé* (*Die Blendung*) d'Elias Canetti où le savant sinologue Peter Kien finit par brûler ce qu'il vénère le plus au monde : sa bibliothèque ; il a d'ailleurs écrit une nouvelle intitulée « La bibliothèque en feu » (publiée dans son recueil de nouvelles *Marcel Proust et ma mère*), dans laquelle il raconte la fin saisissante d'un homme de lettres qui meurt enseveli sous ses livres… Mais si Maurice aime les livres, ce n'est pas, nous l'avons suggéré, pour fuir la vie ou le temps, mais au contraire pour mieux comprendre et percevoir l'essence de

celle-ci, qu'en véritable poète-philosophe il ne cesse de chérir, et dont il aime sans cesse chanter les louanges, par-delà les tentations de l'amertume et du regret qui peuvent parfois s'emparer de lui, pour mieux rattraper aussi « le temps perdu » qu'il « recherche » en permanence, comme il l'a écrit dans un ouvrage inédit qu'il a intitulé *Ma recherche du temps perdu*, allusion évidente à son maître incontesté Marcel Proust.

À chacune des grandes étapes de sa vie, Maurice Abiteboul a su mettre la *culture* à l'honneur, sous une forme ou sous une autre. Qu'il nous soit permis ici, pour tenter d'approcher « l'homme et l'œuvre », d'en rappeler les grands jalons.

Né le 30 novembre 1936 à Oran, il apprend à lire et à écrire auprès de ses tantes Lucie et Yvonne. Ce sont elles qui lui donnent aussi l'amour de l'art : l'amour de la musique grâce à Lucie, l'amour de la peinture grâce à Yvonne. Ses tantes, qui étaient institutrices, seront ses propres préceptrices. Puis viennent les années de formation (1943-1951), qui n'ont rien à envier à celles du Wilhelm Meister de Goethe. Maurice entre à l'école primaire, où il apprécie tout particulièrement Mademoiselle Loussert, sa première institutrice (1943-1944), Monsieur Vérard, son instituteur en septième (1946-47), et Monsieur Le Bihan (1949-50), un « sublime histrion » comme il aime à le rappeler. Il fait ses premières lectures (1943-1950) et se pique déjà d'écriture, appréciant par ailleurs beaucoup les « bonnes histoires » de son père, l'émission policière du dimanche soir sur radio Alger, les cinémas d'Oran. Après un cursus au lycée Lamoricière d'Oran et un baccalauréat philo-lettres obtenu avec mention (1953), Maurice Abiteboul intègre, à l'âge de seize ans et demi, l'École Normale d'Instituteurs d'Oran (1953-54) en quatrième année (classe de Formation Professionnelle), à l'issue de laquelle il est titularisé. Ayant obtenu un congé pour études sans traitement et titulaire d'une bourse, il poursuit des études en Faculté (Université d'Alger en 1954-56, puis Université d'Aix-Marseille en 1956-59). Après sa licence et son DES (mémoire portant sur *Le pessimisme de Swift*), il obtient le CAPES d'anglais (1959). Professeur stagiaire à Marseille (1959-60), il est nommé au lycée Bouchez-de-Perthes d'Abbeville (1960-62), puis enseigne, pendant sa période militaire, à l'École Militaire de Strasbourg et au Gymnase Jean Sturm de Strasbourg (1962-1964). Il est ensuite nommé au lycée Robespierre d'Arras (1964-68). Entre-temps, il passe avec succès le concours de l'agrégation d'anglais (1966), qu'il obtient « dans la botte ». Nommé assistant à l'Université d'Avignon en 1968, il y fera toute sa carrière jusqu'en 1999, devenant successivement maître-assistant, maître de conférences, puis Professeur de 1ère classe. Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques (1995), il est Professeur Honoraire des Universités depuis 1999.

Spécialiste reconnu de Shakespeare et du théâtre élisabéthain, Maurice Abiteboul a pu bénéficier des conseils et de la direction de thèse de plusieurs maîtres : Félix Carrère (Université d'Aix-Marseille), Fernand Lagarde (Université de Toulouse), Jean Fuzier (Université de Montpellier). Après plusieurs séjours, à Londres notamment où il fréquente assidûment la *reading-room* du *British Museum*, il soutient sa thèse de Doctorat ès Lettres en 1984 (Université de Montpellier III), qui a pour sujet *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton : trois moments de la sensibilité jacobéenne* (travail publié en 4

volumes par l'A.N.R.T. en 1986). Il a dirigé et coordonné un grand nombre d'ouvrages collectifs (principalement sur le théâtre de Shakespeare, aux éditions du Temps, et plus généralement sur diverses thématiques relatives au théâtre, aux Presses Universitaires d'Avignon) et a participé au *Dictionnaire Shakespeare* (2005) publié sous la direction d'Henri Suhamy. Il a publié plusieurs ouvrages, notamment sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain et jacobéen, parmi lesquels on peut mentionner ici : *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (1995), *Le monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains* (2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet (2007), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare* (2008), *L'esprit de la comédie shakespearienne* (2013), *Être ou ne pas être Hamlet ?* (2017 ; 2e éd. : 2018). Très intéressé également par le monde des utopies et par le rôle et la place de la mythologie dans les littératures anglophones, il a par ailleurs publié News from Nowhere *de William Morris : la tradition utopique et l'esprit du temps* (2004) et *Mythologie et Histoire dans la littérature anglaise* (2012).

La « retraite » de Maurice Abiteboul, pour peu que ce terme ait un sens ici, est d'abord une retraite consacrée aux livres, faite de lectures et d'écriture, plus « (ré)créative » et « littéraire » que la période d'activité universitaire, avec plusieurs publications littéraires s'échelonnant de 2009 à aujourd'hui. Il a ainsi publié des recueils de nouvelles (*Marcel Proust et ma mère*, 2009, et *Dernières nouvelles du paradis*, 2017) ; un roman (*Encore un virage avant la dernière ligne droite*, 2009), une pièce de théâtre (*Hamlet n'est pas mort*, 2012) et plusieurs recueils de poésie, en particulier *Traces* (2011), *Itinéraire bis* (2012), *Le temps des solitudes remarquables* (2014) et *Le temps des solitudes ordinaires* (2014), *Le livre du silence* (2015) et *Le livre des promesses* (2015), *Dans les sillons du temps* (2017) et, enfin, *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois* (2019). Il a aussi rassemblé ses souvenirs dans *Ma recherche du temps perdu* (2016).

Cofondateur de la SFS (Société Française Shakespeare), Maurice Abiteboul a en outre participé, en 1981, à la fondation de la revue *Mythes, croyances et religions dans le monde anglo-saxon*, qu'il a ensuite dirigée pendant une dizaine d'années. Surtout, il préside depuis 1990 l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS) et a fondé en 1990 la revue *Théâtres du Monde* (Université d'Avignon), qu'il dirige depuis trente ans. On le voit, Maurice est certes un éminent spécialiste de Shakespeare, mais il est en même temps bien plus que cela. Ouvert, généreux, fidèle en amitié, il permet à tous les spécialistes de s'exprimer sur des sujets variés, touchant aussi bien au théâtre de répertoire, classique, qu'aux expériences du théâtre contemporain (incluant les études de mises en scène), et abordant également les domaines qui relèvent de l'opéra et du cinéma.

Depuis l'année de sa fondation, *Théâtres du Monde* explore tous les champs du théâtre, majuscules et minuscules, ainsi que ses marges. Le premier numéro (1991) de la revue fut consacré à « L'Homme en son théâtre », le deuxième (1992) au sujet « Autour du texte dramatique », alors que le troisième (1993) posait la question du lien entre le théâtre de jadis et celui d'aujourd'hui. S'ensuivit une réflexion collective

sur « penser le théâtre, aimer le théâtre » (1994), l'échec (1995), la famille au théâtre (1996), la pertinence de la notion de « théâtre engagé » (1997), « la norme et la marge au théâtre » (1998), le voyage (1999), « la promesse et l'oubli au théâtre » (2000). Puis on se pencha sur « la parole, le silence et le cri » (2001), « rêves et cauchemars » (2002), « fantastique et merveilleux » (2003), la relation dialectique entre « tradition et modernité » (2004), « hasard et destin » (2005), « le théâtre au féminin » (2006), la folie (2007), « histoire et théâtre » (2008) et « le théâtre dans le théâtre » (2009), avant de fêter, dans l'ample numéro de 2010 (« Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre »), les 20 ans de la revue. Le numéro 21 (2011) eut ensuite pour objet « le vrai / le faux au théâtre », puis ce fut « Mythes et croyances » (2012), « Le mal et le malheur » (2013), « Théâtre et temporalité » (2014) – un sujet particulièrement cher à Maurice Abiteboul –, « De l'amour au théâtre » (2015) et enfin, en collaboration désormais avec Marc Lacheny, « Théâtre et philosophie » (2016), « L'étranger (l'autre) au théâtre » (2017), « Le théâtre au risque de la traduction » (2018), « Bienséance et malséance au théâtre » (2019) et « Le bruit et la fureur au théâtre » (2020). Les prochains sujets retenus sont « Présence et absence au théâtre » (2021), « L'arrière-scène du théâtre : simulation et dissimulation » (2022) et « Le corps au théâtre » (2023). Au bout de cette aventure de trente années, on voit qu'il y a donc encore beaucoup à dire et à faire.

Se sont rejoints ici des proches, amis et collaborateurs qui, pour beaucoup d'entre eux, entourent Maurice Abiteboul depuis fort longtemps et ont suivi le projet *Théâtres du Monde* avec une grande fidélité. Ils ont souhaité apporter leur contribution personnelle à cet hommage, dans un volume qui comportera leurs articles, dédiés au théâtre (*Theatrum Mundi*) dans une première rubrique et regroupant ensuite, dans des *Varia*, quelques-uns des grands centres d'intérêt du directeur de la revue.

Que tous soient chaleureusement remerciés de leur collaboration scientifique précieuse, de leur amitié fervente, de la spontanéité avec laquelle ils ont répondu à notre appel, désireux comme nous de remercier à leur tour celui qui leur fit confiance et leur permit de nouer ensemble cette aventure durable, conviviale et passionnante qui n'est pas près de s'achever… Enfin, nos remerciements particuliers vont à Brigitte Urbani, qui s'est chargée de la confection de ce volume.

Marie-Françoise HAMARD
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
et
Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz
***Rédacteur en chef de* Théâtres du Monde,**

avec l'aimable complicité d'Olivier ABITEBOUL

RÉSUMÉS

THEATRUM MUNDI

Christian Andrès – *Castelvines y Monteses* (*Les Castelvins et les Montèses*), ou le *Roméo et Juliette* de Lope de Vega

Avec l'analyse d'une *comedia* de Lope de Vega intitulée *Castelvines y Monteses* (*Les Castelvins et les Montèses*), composée entre 1606 et 1612, soit quelque dix ans après le chef-d'œuvre de Shakespeare, Christian Andrès espère tirer d'un oubli injuste et multiséculaire ce premier drame espagnol sur les amants mythiques de Vérone. La source bandellienne est commune aux deux immenses dramaturges, et Lope de Vega n'a pas connu la célèbre tragédie anglaise. Mais l'interprétation qu'en fait Lope n'exclut pas la dimension comique (notamment par le jeu du *gracioso* et la scène du « fantôme » de Julia qui apparaît à son père), et tout finira bien avec le mariage de Roselo et de Julia, conformément à l'horizon d'attente de son public madrilène.

Cette pièce a été rejouée récemment en 2004 – soit cinq siècles après sa première représentation – au Festival du Théâtre Classique d'Almagro dans une adaptation de Darío Facal. Elle semble répondre également aux attentes du public espagnol contemporain.

Jacques Coulardeau – La quadrature de la ternarité ou The Quartering of all Triads

L'auteur souligne que *Love's Labour's Lost* est exceptionnelle car elle n'est une comédie que dans la mesure où un événement inattendu intervient à la fin, au moment même où le risque d'un drame d'ordre sexuel devient presqu'inéluctable. Son architecture repose sur une figure numérique qui rappelle l'architecture romane : d'abord un ou deux chiffres symboliques, puis une construction fondée sur des figures géométriques articulées les unes aux autres pour mettre en œuvre ce chiffre ou ces chiffres.

Ici Shakespeare utilise la figure de deux triades symétriques élargies en deux quadriades[1] tout aussi symétriques mais vouées à l'échec du fait de l'utilisation de déguisements et d'un discours fait d'illusionnisme sentimental pour à la fois piéger et rejeter les hommes en les ridiculisant, et piéger et conquérir les femmes en les roulant dans la farine. Et tout échoue quand le Roi de France meurt, imposant un deuil d'une année complète. Cette double figure numérique est fréquente chez Shakespeare.

[1] Une quadriade est un accord musical construit à partir d'une triade (do-mi-sol) et étendu à un quatrième degré (la) soit do-mi-sol-la, soit la-do-mi-sol. Le terme de quadriade est aussi employé aujourd'hui en dysfonctionnement néonatal isolé du tronc cérébral. Dans un cas comme dans l'autre, il y a un porte-à-faux qui correspond bien à la situation sur scène.

Marcel Darmon – *Il trionfo del tempo e del disinganno,* oratorio de G. F. Haendel, livret du cardinal Pamphili

Marcel Darmon rend compte d'une représentation scénique du premier oratorio de G. F. Haendel, composé à Rome lors de son séjour en Italie. Le livret, allégorique, met en scène quatre personnages : Belleza (la Beauté), Piacere (le Plaisir), Tempo (le Temps) et Disinganno (la Désillusion). La portée morale du livret du Cardinal Pamphili est évidente : une vie de plaisir ne peut mener qu'à l'enfer. La Beauté finit par abandonner cette vie et faire pénitence. Malheureusement, une mise en scène terne ainsi que l'absence d'émotion et de théâtre n'ont pas permis aux spectateurs de goûter pleinement ce chef-d'œuvre, alors que l'orchestre était parfait.

« Maurice Abiteboul et moi nous sommes rencontrés à Oran (Algérie), notre ville natale, en 1952. Nous sommes rapidement devenus très amis. J'ai suivi Maurice à Alger (il y était déjà depuis un an) où j'ai entrepris mes études supérieures et je dois beaucoup à Maurice qui a su me guider dans le choix de mes lectures. Puis nous avons rejoint la Métropole, où nous avons poursuivi et terminé notre cursus, lui à l'université d'Aix-Marseille, moi à celle de Montpellier, et nous avons continué à nous voir, mais moins souvent bien sûr. Notre dernière rencontre remontait, à cette époque, à juillet 1961… Nous avons alors échangé une correspondance jusqu'au jour où une lettre que je lui envoyai à Abbeville (où il occupait son premier poste dans l'enseignement secondaire) me revint, non distribuée. Bon. La vie a fait que le fil a été rompu… jusqu'à ce jour de juin 2000 où j'entendis la voix de Maurice au téléphone : il m'avait retrouvé après ces trente-neuf années écoulées. Inutile de dire notre joie. Nos relations n'ont pas cessé depuis lors. »

Marcel Darmon

Marine Deregnoncourt – *Mesure pour mesure* de William Shakespeare dans une mise en scène de Jean-Yves Ruf en 2008 à la MC93 de Bobigny

En novembre 2008, Jean-Yves Ruf propose au MC93 de Bobigny sa mise en scène de *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. Cette pièce est considérée comme un poème immontable, rarement monté, complexe et malaisé à définir, tant il mêle la comédie à la pastorale, à la farce et à la tragédie. Cette pièce met au jour toutes les contradictions humaines. Le puritain Angelo fait l'expérience de la violence d'un désir irrationnel, tandis qu'Isabelle n'entend pas sacrifier son honneur pour avoir la chance de sauver son frère Claudio. Face à la montée des intégrismes, Jean-Yves Ruf souhaite donner à entendre au public les interrogations shakespeariennes, qui demeurent extrêmement actuelles. Cet article se divise en deux parties : il est, dans un premier temps, question de « l'impureté générique » caractéristique de *Mesure pour mesure*, puis, dans un second temps, du duo Angelo / Isabelle, lequel constitue le cœur de cette mise en scène.

« Cher Maurice, te dire "merci" est bien peu face à ton immense amabilité et à ton regard authentique sur mes articles. Néanmoins, c'est tout ce que j'ai trouvé pour tenter de te rendre "mesure pour mesure" ce que je te dois, moi, jeune doctorante en

deuxième année de thèse ! Merci de me faire confiance ainsi et de me permettre de faire autant entendre ma voix à travers ces différentes contributions au gré des numéros et au fil des années ! Le grand Patrice Chéreau s'est plu à revendiquer le fait de s'être construit au fil de ses rencontres artistiques. Quant à moi, je peux dire que tu fais partie de mes belles rencontres, et je n'en suis pas peu fière ! »

Marine Deregnoncourt

Marine Deregnoncourt – *A Floresta que anda* (*La Forêt qui marche*), création de Christiane Jatahy, inspirée par *Macbeth* de William Shakespeare (2016)

A Floresta que anda (*La Forêt qui marche*) est le titre de la création proposée, en 2016, par Christiane Jatahy au Cent-Quatre à Paris, librement inspirée par *Macbeth* de William Shakespeare. Marine Deregnoncourt montre qu'il s'agit d'une installation ou, plus précisément, de la construction d'un espace au sein duquel se déplacent les « spect-acteurs ». Dans cette « salle d'exposition » créée pour l'occasion, il existe une structure d'écrans mobiles reliés, chacun, à un vidéoprojecteur qui diffuse une vidéo différente afin de faire entendre la voix des exclus. Tout commence par un documentaire et une vidéo d'installation. Il s'agit en somme d'un mélange de théâtre, de performance et d'exposition d'art vidéo. Dans ce cadre spécifique, les sorcières, représentation du surnaturel dans *Macbeth*, sont incarnées par Christiane Jatahy lorsqu'elle s'adresse aux spectateurs et délivre cette œuvre au public. Lady Macbeth, quant à elle, symbolise le pouvoir assassin, le désir d'enrichissement et « la luxure inextinguible du pouvoir qui s'autoalimente » (C. Triau). Quant à Macbeth, il devient un personnage contemporain qu'il y a lieu de chercher dans le réel et non pas uniquement dans la fiction. Macbeth représente le système social, économique et politique dans lequel nous vivons aujourd'hui et qui est tout aussi pervers que le personnage en lui-même. Comment Christiane Jatahy procède-t-elle pour adapter *Macbeth* ? Quelle est sa manière de travailler avec les acteurs pour en arriver à brouiller les rapports entre les personnes physiques et les personnages fictifs ? Comment un vrai parti pris esthétique et dramaturgique apparaît-il ? Comment le cinéma influence-t-il le théâtre, et *vice versa* ? Comment apparaît cette « ligne ténue entre réalité et fiction » (C. Triau), laquelle étonne et déroute les « spect-acteurs » ? C'est à toutes ces questions que l'autrice répond dans son article.

« Quand Madame Marie-Françoise Hamard et Monsieur Marc Lacheny m'ont contactée pour me faire part de leur projet, j'ai immédiatement donné mon accord, car *Théâtres du Monde* est devenu ma revue scientifique de cœur. Tu n'es pas étranger à ce sentiment, cher Maurice ! En effet, tu m'as encouragée, dès l'année 2017, à proposer un article en vue du prochain numéro, "Bienséance et Malséance au théâtre", et depuis, tu as toujours posé un regard extrêmement bienveillant et particulièrement précis sur mes productions ! Grâce à ce numéro hommage, je peux défendre le travail de Christiane Jatahy et j'en suis très honorée, alors permets-moi de te dire, tout simplement : MERCI ! »

Marine Deregnoncourt

Edoardo Esposito – *La Tempête* de Shakespeare métamorphosée par la traduction en dialecte napolitain

La traduction en dialecte napolitain de *La Tempête* shakespearienne faite par le grand dramaturge Eduardo De Filippo (1900-1984) peu de temps avant sa mort constitue une réécriture remarquable de l'original anglais. Il faut souligner d'emblée que la fidélité au texte source, tout en étant clairement revendiquée, concerne surtout la *fabula* et l'enchaînement des répliques, car, de l'aveu même du traducteur, les modifications apportées sont nombreuses, notamment en termes de tournures stylistiques, de choix lexicaux, d'ajouts textuels et surtout de connotations culturelles liées à la langue cible adoptée, qui est le dialecte napolitain du XVII^e^ siècle.

L'étude proposée a été structurée en deux étapes : la comparaison de plusieurs passages de la pièce, où le texte anglais est suivi de sa traduction en français puis de la version en napolitain, accompagnée d'une traduction originale en français, avec un commentaire ponctuel sur les changements marquants ; la prise en compte de l'ensemble des données relevées et la mise en perspective critique d'un travail de métamorphose linguistique ayant des connotations culturelles majeures. Si De Filippo explique, en effet, que son choix de *La Tempête* est lié au rôle prépondérant de la magie, lui rappelant les modalités de la féérie du XVII^e^ siècle qui avaient été adoptées dans le cadre d'un spectacle où il avait joué dans sa jeunesse et que c'est surtout le message de tolérance véhiculé par l'attitude du personnage de Prospéro qui l'a poussé à se lancer dans une tentative aussi risquée, il y a, en toile de fond, une dimension culturelle très particulière qu'il faut prendre en compte. Sa transposition de *La Tempête* dans un univers qui tourne constamment autour de l'identité linguistique napolitaine, de ses repères de tous genres et surtout des attributs positifs voire élogieux de ses locuteurs est également un moyen privilégié pour récupérer, à travers la féerie et donc son caractère anhistorique, toutes les impasses et les déséquilibres ainsi que, par conséquent, les stéréotypes négatifs associés à la région de Naples et à ses habitants depuis des siècles.

Cette *Tempête* radicalement revisitée est, en définitive, un grand témoignage d'amour de De Filippo envers sa terre natale, la féerie conçue par Shakespeare lui permettant de donner libre cours à un message de bienveillance porteur d'espoir pour les Napolitains comme pour tous les êtres humains.

Marc Lacheny – Shakespeare parodié : l'exemple des parodies viennoises au XIX^e^ siècle (Kringsteiner, Perinet, Meisl)

Dans sa contribution, Marc Lacheny se penche sur les parodies viennoises de Shakespeare au XIX^e^ siècle, à l'exemple des trois dramaturges populaires Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775-1810), Joachim Perinet (1763-1816) et Karl Meisl (1775-1853). S'inscrivant dans une longue tradition autrichienne, notamment sur les scènes dites populaires des faubourgs de Vienne, la parodie se présente ici, d'abord et avant tout, comme un jeu à fonction divertissante avec l'original, auquel il ne s'agissait pas nécessairement de porter atteinte. Bien plus, une telle forme de réception des « classiques » (Shakespeare ici, Schiller ailleurs) apparaît comme un mode privilégié de transfert du théâtre « d'en haut » vers le théâtre « d'en bas ».

« Je suis heureux d'offrir cet article à Maurice Abiteboul qui fut l'un des premiers à me permettre de publier et qui, quelques années plus tard seulement, me fit l'honneur de me proposer de devenir rédacteur en chef de *Théâtres du Monde* et de co-diriger avec lui tous les numéros de la revue depuis 2016, collaboration fort agréable qui a donné naissance à une belle amitié. Comme un certain nombre de celles et de ceux qui ont accepté de participer à cet hommage, je lui dois beaucoup et je souhaite lui dire ici un grand et très sincère merci. »

Marc Lacheny

Thérèse Malachy – Shakespeare et le Juif de Venise

Dans sa contribution, Thérèse Malachy engage une « petite controverse » avec Maurice Abiteboul au sujet du *Marchand de Venise* de Shakespeare. Sans contester la vision optimiste de la comédie propre à Maurice Abiteboul, elle en montre également une autre face, plus sombre, ainsi que la dimension puissamment ironique.

« Je n'ai jamais rencontré Maurice, mais j'ai su, dès notre premier échange par e-mail, que j'avais affaire à un être d'élite. Je ne me suis pas trompée. Au cours du temps, j'ai pu également apprécier ses grandes qualités intellectuelles. Son amitié m'est très chère ! C'est, pour moi, un honneur et une joie d'être parmi ceux qui lui rendent hommage. »

Thérèse Malachy

Jean-Pierre Mouchon – Genèse et destinée de l'opéra aux États-Unis

Cet article retrace l'histoire de l'opéra américain depuis ses origines (1735) jusqu'à aujourd'hui (2018). D'abord influencé par les ouvrages lyriques allemands, italiens, français, joués ordinairement en leur langue originale, cet opéra vernaculaire s'en est dégagé petit à petit pour emprunter des voies multiples en version anglaise. Avide d'expériences nouvelles (musique atonale, dodécaphonique, sérielle, électro-acoustique), de combinaisons hétérogènes, il a de plus en plus puisé ses sujets dans des auteurs autochtones contemporains.

Il s'est généralement voulu le reflet d'engagements politiques, de problèmes de société et a exploité le domaine de l'autobiographie. Parfois objet de polémiques passionnées, vilipendé par les uns, loué par les autres, il n'en a pas moins obtenu droit de cité auprès d'un public qui se veut ouvert à ses tentatives. À côté du répertoire européen omniprésent, il occupe une place de choix sur les scènes lyriques des États-Unis.

Théa Picquet – L'amitié dans la comédie de la Renaissance italienne. Annibal Caro, *Gli Straccioni* (1543)

Dans *Gli Straccioni* (*Les Gueux*), Annibal Caro (Civitanova 1507-Rome 1566) met l'amitié à l'honneur. Après avoir présenté l'auteur et le texte, Théa Picquet se donne pour objectif d'étudier les différentes facettes de ce sentiment pour déterminer le message véhiculé dans la comédie.

Jacques Plainemaison – Jean Anouilh et le mythe d'Antigone

L'auteur nous rappelle que si les données initiales et, d'une manière très générale, le déroulement de la tragédie sont les mêmes chez Sophocle et chez Anouilh, dont l'*Antigone* est datée de 1942, là s'arrête la ressemblance. Chez Sophocle en effet, si le conflit qui oppose Antigone à Créon est celui de la conscience individuelle aux prises avec les lois de la cité, c'est aussi le conflit de deux tempéraments, en proie à des passions opposées. Mais si Antigone est « la fille intraitable d'un père intraitable », elle n'est pas exactement une révoltée, et si Créon n'est pas un monstre tuant l'innocence, il n'en est pas moins un tyran envieux, injuste et borné. Chez Anouilh, au contraire, Antigone est une révoltée, qui se condamne elle-même parce que la vie n'est pas à la mesure de sa soif d'absolu. Créon, lui, fait tout pour sauver la jeune fille, car le conflit qui oppose ceux qui acceptent que la vie ne soit pas sœur du rêve et ceux qui le refusent oppose aussi chaque individu à lui-même.

Avec *Antigone*, pour la première fois dans l'œuvre de J. Anouilh, en face de la race des Sauvages (voir *La Sauvage*, 1934), qui incarne la noblesse du refus, un personnage, Créon, représente valablement le courage de vivre et de s'engager, même si, dans un monde dénué de sens, toute action peut elle-même être jugée absurde et déshonorante. Ainsi l'œuvre d'Anouilh, comme l'œuvre de Sophocle, est le reflet de son temps. À partir du mythe sophocléen, qu'il subvertit, Anouilh exprime donc « l'authentique mythe moderne » (G. Picon) de la révolte.

Jean-Pierre Richard – Sur une fable de Shakespeare : le Cerf en pleurs

Il est au moins deux façons contrastées d'entendre la fable du Cerf en pleurs au bord de son ruisseau, au deuxième acte de *Comme il vous plair*a. À l'exemple de Jaques le Mélancolique, on peut en tirer une triple leçon de morale. Mais s'arrêter là serait sans doute manquer la moitié du spectacle car le texte très travaillé de cet apologue se double d'un sous-texte poissard. À la manière de certaines de ces anamorphoses que l'on appelait à l'époque « perspectives dépravées », le poignant et édifiant tableau de l'animal blessé masque une vignette à caractère pornographique – un double jeu typiquement shakespearien.

La réflexion au long cours d'un auteur tel que Maurice Abiteboul, qui n'a de cesse d'explorer et d'interroger les rapports entre *éthique* et *esthétique* au théâtre, a été, en l'occurrence, une source directe d'inspiration, et l'accueil enthousiaste qu'il a réservé à notre dernier ouvrage[2] un puissant encouragement.

Henri Suhamy – Le bourgeois de Stratford

L'idée de cette contribution vient d'une polémique à laquelle il a été mêlé involontairement il y a quelques années. Comme trop souvent, la presse a accordé une place excessive et complaisante aux argumentations des antistratfordiens, notamment celles qui se fondent sur ce qu'on sait des activités commerciales, foncières, financières de William Shakespeare à Stratford et ailleurs. Un journaliste en a tiré la

[2] Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019.

conclusion triomphale que « le bourgeois affairiste de Stratford » ne pouvait pas avoir écrit les œuvres qui lui sont attribuées. Il m'a semblé que cet argument pouvait être retourné contre ceux qui l'invoquent. L'étude précise et exhaustive du vocabulaire de l'auteur, placé dans toutes sortes de contextes dramatiques, révèle des quantités considérables de mots se référant aux activités en question. Pour donner un exemple, on trouve dans les œuvres de ce fils d'un gantier de Stratford cinquante-et-une fois le mot *glove*, accompagné souvent d'une description précise et de la mention du type de cuir dont est formé cet accessoire. L'étude proposée ne s'arrête pas là, elle est liée au style et à l'inspiration visionnaire de Shakespeare, qui tire d'un matériau sémantique qu'on peut en effet qualifier de bourgeois des images, des métaphores, des métonymies qui transfigurent la langue familière et référentielle en langage poétique.

« C'est avec plaisir que je dédie cet article à Maurice Abiteboul. Je lui suis reconnaissant des commentaires qu'il a portés sur quelques-unes de mes publications. Nous ne nous sommes que rarement rencontrés, mais nous avons souvent échangé des courriers électroniques et autres. Nous partageons une même obsession, celle des hamletologues. Il domine beaucoup mieux que moi l'ensemble du théâtre élisabéthain, ce qui n'est pas inutile à quiconque s'intéresse à Shakespeare. Je lui souhaite de continuer encore longtemps ses travaux, dont une partie relève de la créativité littéraire. »

Henri Suhamy

Claude Vilars – Femmes d'hier, femmes d'aujourd'hui… Éternel « objet » des hommes ?

Dans son ouvrage *Dames de cœur, Femmes de Tête. La femme dans le théâtre de Shakespeare*, Maurice Abiteboul nous offre « une vue d'ensemble des divers aspects de la femme tels qu'ils apparaissent dans une œuvre spécifique » comme il le précise dans son introduction, ne la réduisant ainsi pas à un stéréotype ou à un objet d'étude sociologique. L'intérêt pour son ouvrage et le regard qu'il porte sur chacune de ces femmes a suscité de mon côté le désir de les regarder et de les comparer dans l'œuvre d'un dramaturge contemporain qui m'est familière, celle de Sam Shepard. L'intérêt principal de cette audacieuse tentative est d'opérer un rapprochement entre les époques, afin de faire ressortir dans chacune d'elle les attentes et les déceptions de la femme qui, quel que soit son milieu d'évolution et son époque, subit la loi du masculin. L'amour, comme le souligne Maurice Abiteboul, est ce qui fait rêver la jeune fille du théâtre shakespearien, mais qui vire à l'angoisse aussi, comme son théâtre le démontre. Dépourvue du droit de choix de son futur époux, elle rêve mais n'espère que le meilleur. Quatre siècles plus tard, Shepard met en scène des amantes ou des épouses qui n'ont plus que le souvenir de l'amour, leur réalité s'avérant rapidement cruelle et désespérante, et c'est cette réalité-là qui prédomine dans son théâtre. Dans ces deux sociétés si éloignées l'une de l'autre, on note que les restrictions qui entravaient la liberté des femmes, et qui sont aujourd'hui abolies, n'ont pas eu d'effet chez les personnages masculins du théâtre de Shepard, malgré la volonté

de ses personnages féminins de s'imposer. Shepard nous montre une femme soumise. Pour Shepard, la femme demeure un « objet » : un objet désiré, maltraité. Cette étude souligne ce qui sépare les deux dramaturges dans leur vision de la femme. Si Shakespeare expose et, ce faisant, problématise la femme dans l'immense variété des situations où il l'inscrit, Shepard, quant à lui, s'interroge en s'impliquant dans les personnages qu'il crée. C'est la distance qu'ils mettent entre eux et leur « objet » d'exploration qui fait la différence entre les deux auteurs, avec honnêteté, acuité et talent dans les deux cas.

Cette étude se clôt sur un commentaire du poème *Vénus et Adonis* relu par Maurice Abiteboul, autant pour la « sonorité » de la langue anglaise shakespearienne à laquelle il est sensible que pour la sensualité qui se dégage de ce long poème, ce qui nous amène à interroger le personnage de Vénus. À ce poème succède celui de Shepard, *Savage/Love*, co-écrit avec Joseph Chaikin, qui suit l'évolution d'un « coup de foudre » entre deux êtres, cela pour montrer que le poète qui rêve la femme et l'amour, Vénus dans son ardeur à séduire Adonis, mais aussi les deux personnages de *Sauvage/Amour* dans les aléas de leur amour, que ce poète, donc, rêve aussi le « conflit » qui opposera les amants et qui fait de la femme l'éternel « objet » du poète.

VARIA

Olivier Abiteboul – Le temps… de la réflexion

L'auteur nous rappelle d'abord que toute la vie de son père est, selon lui, l'histoire d'une oscillation entre temps et littérature, vie et livres. Mais s'il aime les livres, ce n'est pas pour fuir la vie ou le temps, c'est au contraire pour mieux comprendre et sentir l'essence de celle-ci, qu'en véritable poète-philosophe il ne cesse de chérir et dont il aime sans cesse chanter les louanges, par-delà les tentations de l'amertume et du regret, pour mieux rattraper aussi « le temps perdu », qu'il « recherche » en permanence, comme il l'a écrit dans un ouvrage inédit qu'il a intitulé *Ma recherche du temps perdu*, en signe d'« affinité élective » avec son maître incontesté Marcel Proust. C'est pour cette raison qu'il a semblé évident à l'auteur de consacrer sa réflexion à une analyse de la notion de temps.

Considérer le temps en lui-même, c'est d'abord vouloir penser le temps en soi, objectif, absolu. Mais que l'on tente de spatialiser le temps, de le quantifier et de le penser sous le schème de l'antérieur-postérieur, ou encore de le dire objectivement en faisant référence à la totalité du temps ou au temps de la vérité, on ne parvient pas à penser le temps en lui-même, car alors on fait l'économie de l'homme et de la subjectivité. L'apparent paradoxe qui consiste à vouloir dire le temps en lui-même en affirmant qu'il n'est que ce qu'il est pour nous (durée, flux et écoulement, temps de la conscience ou encore mémoire) aboutit au même constat : la temporalité subjective est tout aussi incomplète, et donc insuffisante, que la temporalité objective. Aucune ne nous donne l'essence du temps. Le temps semble donc plutôt désigner une pure fonction de mise en relation entre l'homme et le monde (forme subjective,

objective ; histoire comme relation homme/monde ; le temps comme incorporel). Encore faut-il éviter de considérer que ces définitions du temps nous donnent l'essence du temps, « le temps en lui-même ». Parce qu'aimer la vie, c'est évidemment craindre le passage inexorable du temps ; le seul moyen de lutter contre cette fuite, c'est sans doute d'essayer de le fixer, ce à quoi s'essaient en somme la plupart des livres… *Scipta manent*, du moins il paraît… Une réflexion sur le temps se trouve donc finalement tout aussi démunie pour fixer le temps que n'importe quelle création littéraire, car le projet de considérer le temps en lui-même revient à l'essentialiser, à le « détemporaliser ». L'idée de temps n'est pas le temps. Le temps en lui-même n'est pas le temps lui-même. Le temps de la réflexion n'est pas le temps de la sensibilité : ni la raison ni les livres ne peuvent arrêter, éterniser le temps vécu…

René Agostini – À propos de l'amitié. Lettre ouverte à Maurice Abiteboul

René Agostini écrit, à propos de l'amitié, une lettre à son ami Maurice Abiteboul, où il pose le mystère de l'amitié et des rencontres, tout en évoquant le parcours de Maurice Abiteboul, leur intérêt commun pour Albert Camus. Il se concentre enfin sur le cœur, cet *Être insaisissable*.

Il y a un appendice à cette lettre, des *Variations* entre passé et présent avec une brève incursion dans l'actualité qui ouvre sur les perspectives du XXI^{e} siècle.

Marie-Françoise Hamard – Le motif vénitien, blason de *La Recherche du Temps perdu*. L'amante, la mère, Venise : des words, des mots… Où est la Muse ?

Marie-Françoise Hamard consacre son étude à la symbolique de Venise dans les relations proustiennes, à la mise en regard des éléments alliés, défavorables, au fil de la quête du Beau, censée sauver le sujet qui la mène des manœuvres délétères du temps. La destination vénitienne est, pour le narrateur de *La Recherche du Temps perdu*, une occasion de se délivrer des amours toxiques qui l'enchaînent, l'éloignent de son travail, et de renouer avec ce qu'il croit être sa véritable vocation, dédiée à l'art, à l'écriture.

Ce voyage, il l'accomplit, pour oublier son amie Albertine, en compagnie de sa mère. Une concurrence s'instaure entre la figure de l'amante et la figure maternelle, imposant sans doute cette dernière comme la muse véritable ou l'alchimiste, au sein de la Sérénissime, la factrice d'une œuvre au noir susceptible de transformer un corps gênant (celui de la maîtresse) en personnage, d'écarter les menaces de stérilité créatrice, de préparer l'advenue du Livre : « si le grain ne meurt »…

Ce privilège apparemment réservé à la mère constitue une donnée ambiguë quant à sa valeur de viatique pour le narrateur, mais reste une confidence d'importance, qui nous donne une clef pour comprendre la psyché de Marcel, ce personnage auquel est confié le prénom même de l'auteur de ce volume si spécifique (auquel Proust réservait sans doute une place de choix, y travaillant tout juste avant sa mort) baptisé *Albertine disparue*, auteur qui, en lui indiquant sa voie, lui prêterait peut-être, ici encore plus qu'ailleurs dans *La Recherche*, ou dans d'autres ouvrages, sa propre voix.

« Nous avons souhaité offrir cet article à Maurice Abiteboul pour lui rendre hommage, le remercier tout particulièrement de la confiance chaleureuse, de l'affection qu'il nous a toujours témoignées, également dans des moments de vie, dans des conditions de travail difficiles.

Le choix de Proust s'est opéré en lien avec son goût pour cet auteur, avec un clin d'œil discret à Shakespeare, qu'il découvrira au cœur du texte.

Nous lui redisons ici toute notre reconnaissance, notre admiration, notre très fidèle attachement. »

Marie-Françoise Hamard

Aline Le Berre – Malaise et soif d'évasion chez le héros romantique dans un récit de Ludwig Tieck

« En apportant ma contribution à ce volume d'hommage, je souhaite témoigner ma gratitude envers Maurice Abiteboul et mon admiration pour la richesse de sa production universitaire et littéraire. Je désire le remercier de son soutien indéfectible, de ses incitations chaleureuses à poursuivre mes travaux, de son acceptation bienveillante à préfacer mon ouvrage sur le théâtre. Grâce à ses encouragements et à l'influence stimulante de sa belle revue, j'ai pu élargir et approfondir ma réflexion sur les œuvres dramatiques.

C'est pourquoi je lui dédie cet article sur *La Montagne au Runes*. Il ne s'agit pas pour une fois d'une pièce de théâtre, mais d'une nouvelle fantastique, autre pôle de mon activité de recherche. Ce conte énigmatique de Ludwig Tieck orchestre les thèmes fondamentaux du romantisme allemand : nostalgie, vagabondage, rêve, marginalité, culte de la nature. Il campe un héros instable et sensible, assoiffé d'évasion et réfractaire à la routine. Même le foyer que Christian a fondé avec la douce Elisabeth ne parvient pas à le retenir. Il est l'éternel passant, incapable de mener une vie bourgeoise et en quête d'une vérité sublime qui toujours se dérobe. Dans ce conte, Tieck a voulu illustrer non seulement le parcours type du personnage romantique, mais aussi confesser indirectement ses propres hantises et angoisses, tout en s'interrogeant sur la signification de l'existence. »

Aline Le Berre

Jean Rigaud – Cobra

Dans son petit conte intitulé « Cobra », Jean Rigaud évoque un aspect de cette Angleterre que nombre d'entre nous ont cherché à faire aimer. Il est ici offert non pas au Professeur Abiteboul, mais à Maurice Abiteboul poète et romancier. L'enseignement et les recherches du professeur ajoutent certes une ouverture dans leur domaine, mais l'œuvre du poète, celle du romancier, autonomes et originales, contribuent à la grande histoire de la littérature française ; elles sont appelées, en tant que telles, à toucher un public débordant largement le cadre de l'Université, à correspondre à un coin de la sensibilité de tout être humain, à rejoindre, en somme, les intentions de Jean Rigaud.

Jean-François Sené – Côté cour ou côté jardin

Dans sa contribution « Côté cour ou côté jardin », Jean-François Sené propose un hommage à « une pièce de théâtre aujourd'hui à l'affiche » ainsi qu'à Maurice Abiteboul. En introduisant des extraits de pièces connues (Beaumarchais, Beaumont, Beckett, Feydeau, Ionesco, Molière, Montherlant, Racine, Shakespeare, Soyinka, Tchékhov), il produit un effet d'écho donnant idée des dialogues et des silences entre les deux comédiens et amis.

Bernard Urbani – Italo Svevo à la recherche du temps perdu. De *La conscience de Zeno* à *Il vecchione*

Italo Svevo est le premier auteur italien qui mette en question l'homme de son temps en bouleversant les structures narratives traditionnelles. Comme Trieste, ses « héros » reflètent les crises de la société italienne de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle. *À la recherche du temps perdu* et *La conscience de Zeno* sont deux exemples de cette nouvelle tendance du roman contemporain à la première personne. Chez Proust, le narrateur raconte l'histoire de sa vie depuis l'enfance jusqu'à un âge avancé : il s'oriente vers son passé, conditionné par les résurgences de la mémoire involontaire. Chez Svevo, Zeno écrit ses mémoires sur les conseils du docteur S. : il s'agit là d'un effort conscient pour reconstruire le passé. Avec les doutes exprimés à la fin du *Temps retrouvé* quant à la réalisation du projet littéraire du je, *À la recherche du temps perdu* révèle l'incertitude et la nature provisoire de tout savoir humain. Dans *La conscience de Zeno*, le *je* n'arrivera jamais à dire la vérité et à raconter son passé. Toutefois, les deux narrateurs retrouvent leur identité. « La vraie vie c'est la littérature », « La vie sera littérarisée ».

Ouriel Zohar – Les contes humoristiques de Nasreddin Hodja, base d'étude de la sagesse orientale

Les contes de Nasreddin Hodja se terminent immanquablement dans une pirouette qui retourne la situation de façon surprenante, une façon qui vous oblige à réfléchir. Et si on commence à réfléchir vraiment et à analyser cette réflexion, on entrevoit toute une sagesse se profiler peu à peu derrière l'anecdote. Nasreddin Hodja est capable de faire lui-même des choses hors du commun, jusqu'à l'absurde, pour créer une réflexion chez le lecteur, l'auditeur au théâtre, afin que ce dernier revoie ses actes et révise jusqu'à sa façon de vivre pour l'envisager d'un autre point de vue. Nasreddin Hodja projette un miroir à la société pour l'aider à corriger ses erreurs par rapport à un chemin de vie que lui-même représente, par sa propre vie.

Il existe des éléments très puissants de la culture orientale témoignant de la modestie de Nasreddin Hodja, qui ne se prend pas au sérieux. La capacité de supprimer son ego et de le mettre complètement de côté, tout cela par abnégation, est destinée à fournir connaissance et sagesse aux autres. C'est là le chemin du sage.

THEATRUM MUNDI

CASTELVINES Y MONTESES (*LES CASTELVINS ET LES MONTÈSES*[1]), OU LE *ROMÉO ET JULIETTE* DE LOPE DE VEGA

Si c'est là le paradis, / Mon parti, qu'est-il donc ?/
C'est sûr, puisqu'il est ennemi, / Il doit être forcément l'enfer. /
Amour, viens remédier à ma peur – / Je suis fou, je suis téméraire…»
(Roselo, in *Castelvines y Monteses*, acte I, sc. IV[2])

Il est parfaitement inutile de rappeler ici l'incroyable fortune de *Roméo et Juliette*, puisque, pour nous en tenir seulement à quelques appréciations, les termes d'Henri Fluchère seront amplement suffisants : « Avec Hamlet, c'est la pièce la plus célèbre, la plus souvent traduite, de celui qu'on appelle, pour la circonstance, tout bêtement le « Grand Will[3] ». Et encore d'ajouter, à propos de ces amants mythiques : « Ce couple d'amants a fait le tour de la terre, sur les ailes de la renommée, aux accents lyriques des orphéons admiratifs. Il surpasse en éclat tous les couples d'amants que la légende, l'histoire ou le fait divers nous aient livrés, lui par sa fougue impulsive et l'ardeur de son amour, elle par sa jeunesse et sa pureté, l'un et l'autre par leur désir d'absolu et la fatalité de leur destin[4]. » En revanche, avec *Castelvines y Monteses* d'un autre « Grand » – mais madrilène celui-là, Lope de Vega –, il est question d'une pièce de théâtre bien peu connue, bien peu jouée en Espagne, et qu'une poignée d'hispanistes connaissent et apprécient à sa juste valeur. Qui sait, par exemple, que le Roméo de Lope de Vega s'appelle Roselo et que sa Juliette se nomme Julia ?... C'est toute l'ambition somme toute raisonnable de cette étude : non pas tenter une

[1] Titre ainsi traduit par François-Victor Hugo dans l'Introduction à sa traduction des *Amants tragiques* (*Roméo et Juliette*), 1868, p. 31 (voir bibliographie finale). Notre *comedia* lopesque a été publiée pour la première fois en 1647, soit douze ans après le décès de Lope de Vega (voir bibliographie finale).

[2] « Si aqueste es el paraíso, / Mi bando ¿qué viene a ser ? / Claro está, pues es contrario, / Que es el infierno, por fuerza. / Amor, mi temor esfuerza. – Loco soy, soy temerario… », *Castelvines y Monteses*, édition de Don Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, T. LII, IV, p. 3a. Nous donnerons plus de précisions sur ce tome de l'édition d'Hartzenbusch dans notre « bibliographie sélective » finale. Le texte présente des scènes numérotées selon un usage du XIX^e^ siècle et diffère en cela de l'édition académique qu'en fit Menéndez y Pelayo, conforme à l'usage du XVII^e^ siècle, plus fidèle donc à l'édition *princeps* et posthume (1647) de cette œuvre (voir bibliographie finale). Toutes les traductions sont nôtres (car nous ne connaissons guère de traduction française de cette *comedia* de Lope de Vega).

[3] *Œuvres complètes de Shakespeare, II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. LXXV.

[4] Henri Fluchère, *ibid.*

comparaison bien peu pertinente[5] et peu éclairante de deux pièces composées à des dates relativement proches dans le temps[6], si écrites dans des styles différents, pour des publics culturellement différents, incarnant des mentalités idiosyncrasiques, traitant cependant toutes les deux des amants tragiques de Vérone (et sans doute à partir de quelque source commune), mais nous limiter à faire connaître l'interprétation si originale de Lope de Vega, avec sa *tragicomedia* qui a pu déplaire, voire choquer maints critiques[7], et qui pourtant ne manque pas de beaux passages ni de mérites en soi. Ni d'aspects « actuels », au point d'avoir donné lieu après cinq siècles d'oubli à une adaptation et à une assez récente représentation théâtrale au célèbre Festival du Théâtre Classique d'Almagro en 2004[8].

1. À propos de la source (ou des sources) de *Castelvines y Monteses* et de sa date de composition

Nous savons que le premier témoignage écrit de ce qui va devenir la tradition argumentaire de *Roméo et Juliette* est un récit écrit par Masuccio Salernitano (1415-1476) et publié l'année même de sa mort, la *Novela 33* de son *Novellino* où il est

[5] Comparer un chef-d'œuvre reconnu depuis longtemps et unanimement comme l'est la tragédie de Shakespeare avec la *comedia* si peu connue de Lope de Vega qu'est *Castelvines y Monteses* ne nous a pas paru une entreprise particulièrement bienvenue, parce qu'il faut comparer ce qui est comparable. Cependant, nous apprécions nous-même la *tragicomedia* de Lope pour des raisons et beautés précises que nous essaierons de faire connaître, voire partager par nos lecteurs, et cet objectif est sans doute plus honnête, plus objectif et plus instructif que de la mettre sur un plateau de la balance avec un chef-d'œuvre depuis longtemps universellement reconnu.

[6] La tragédie de Shakespeare écrite à partir de la première traduction anglaise de la nouvelle de Bandello par Arthur Brooke (si Shakespeare n'ignorait pas la traduction de William Painter) a été composée très probablement dans les années 1595-1596, soit antérieurement à la pièce de Lope de Vega, une dizaine d'années auparavant. Mais la critique admet unanimement que Lope ne connaissait guère la tragédie de Shakespeare.

[7] Dès 1868, François-Victor Hugo estimait que « Lope de Vega a fait la parodie de la légende italienne, Shakespeare en a fait le drame. William a vengé les amants de Vérone des ironies de Lope… », introduction aux *Amants tragiques* (voir *supra*, note 1). Plus récemment, Antonio Gasparetti a dit que si l'on compare instinctivement cette pièce avec la tragédie de Shakespeare sur le même sujet, l'on ne peut qu'y voir « une des pires [*comedias*] de Lope », « Las "Novelas" de Mateo Maria Bandello como fuente del teatro de Lope de Vega Carpio », Salamanca, 1939, p. 29. Nous ne partageons pas du tout cet avis : *Castelvines y Monteses* n'est pas la meilleure tragédie ou tragi-comédie de Lope de Vega, mais certainement pas « une des pires » œuvres dramatiques de l'auteur.

[8] Par la compagnie théâtrale José Estrucht, dans l'adaptation du dramaturge Darío Facal, avec le metteur en scène Aitana Galán. Cependant, nous aurons plus loin dans notre étude l'occasion d'exprimer quelques réserves sur la manière dont Darío Facal a cru devoir adapter le texte de Lope de Vega.

question de l'histoire d'amour de Mariotto et Ganozza[9], et de Sienne comme lieu de l'action. Nous y voyons déjà des traits fondamentaux qui seront repris par la suite et présents voire modifiés (plus ou moins considérablement) dans les versions de Shakespeare et Lope de Vega, comme le mariage clandestin célébré par un moine augustin, le duel mortel de Mariotto avec un autre notable siennois, la fuite de Mariotto et son refuge à Alexandrie, la liqueur miraculeuse confectionnée par le moine à la demande de Giannozza et qui lui donnera l'apparence d'une morte pendant trois jours, stratagème pour échapper au mariage imposé par ses parents, le retour de l'amant à Sienne qui la croit morte, se fera prendre et exécuter, tandis que l'épouse meurt sur le cadavre de Mariotto ou entre au couvent (à la fin de la nouvelle, ce qui contredit l'« argument »).

Ensuite, il y aura la version[10] de Luigi da Porto, la première version vénitienne n'étant pas datée, tandis que trois autres éditions verront le jour autour de 1553. Cette fois, le lieu de l'action est Vérone. Et les deux nobles familles rivales sont les Monticoli et les Cappelletti qui, après de longues luttes, avaient fini par faire la paix par l'intercession du Seigneur de la ville, Bartolomeo de la Scala. Nous y trouvons une nuit de Carnaval, donc des masques, et l'intrusion du jeune Romeo Monticoli (masqué) chez Antonio Cappelletti, alors qu'il suivait une dame qui lui plaisait bien. Il est bien accueilli si sa présence surprend, et la belle Giuletta, fille d'Antonio Cappelletti, tombe sous le charme de Romeo, lui adresse même la parole, et une violente passion naît rapidement de cette rencontre. Les nuits suivantes, Romeo courtise la belle sous son balcon, jusqu'à ce qu'une nuit Giuletta lui donne accès à sa chambre contre la promesse en mariage, ce qui se fera peu après grâce à Frère Lorenzo da Reggio. Nos amants vivent heureux dans leur mariage secret jusqu'à ce qu'un jour éclate une rixe entre les deux familles rivales : Romeo Monticoli intervient pour calmer le jeu, mais, malheureusement agressé par Tebaldo Cappelletti, il se défend et le tue. C'est l'obligation de quitter Vérone sur le champ, et l'exil à Mantoue, tandis que Giuletta, qui en souffre, doit faire face à la décision de ses parents de la marier au comte de Lodrone. Giuletta, désespérée, demande à Frère Lorenzo de l'aider, et celui-ci lui donne une poudre qui la fera dormir pendant quarante-huit heures et la fera passer pour morte. Le corps de Giuletta reposera dans le Panthéon familial des Cappelletti, puis le moine l'en sortira, le cachera dans sa propre cellule, tandis que Romeo sera prévenu pour l'amener à Mantoue. Un religieux est chargé de remettre une lettre de Giuletta à son époux où elle lui explique tout cela, mais malheureusement il ne le trouve pas. Pendant ce temps, les parents se font plus pressants, et Giuletta décide de prendre la poudre d'escampette. Mais un fidèle serviteur, Pedro, qui croit morte Giuletta, va prévenir Romeo qui n'a pas encore reçu la lettre dans laquelle

[9] Le nom complet des amants tragiques siennois est Mariotto Mignanelli et Giannoza Saraceni.

[10] Le titre exact en est : *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la pietosa loro morte, intervenuta gia nella citta di Verona nel tempo del Signor Bartolomeo della Scala*, Venezzia, Bendoni, s. d.

Giuletta lui expliquait son stratagème… Romeo prend avec lui une fiole de poison et, de nuit, pénètre dans le caveau des Cappelletti. Il y voit Giuletta qu'il croit morte, prend le poison et se couche près d'elle. À cet instant précis, Giuletta se réveille et voit Romeo en train d'expirer. Elle lui ferme les yeux et meurt de douleur. Le Seigneur de la ville décide que les deux amants reposeront ensemble à jamais.

Une troisième source possible n'est pas la moindre : la *novella 9* de la Parte II des *Novelle* de Bandello (1485-1561)[11]. Cette version est la plus élaborée du point de vue littéraire, avec des dialogues plus denses ainsi qu'une dimension psychologique plus intense au cours de l'action. Sans trop nous étendre sur cette version du mythe amoureux, disons qu'ici les deux familles nobles et rivales de Vérone s'appellent les Montecchi et les Cappelletti. Il y a aussi la fête chez Antonio Cappelletti, la présence de Romeo Montecchi (qui y suivait une dame courtisée vainement jusque-là), le coup de foudre entre les deux jeunes gens, Romeo et Giuletta. Nous y retrouvons les scènes du balcon et la promesse de se donner à lui si le mariage est prononcé, ce que fera Frère Lorenzo da Reggio. Il y a donc un certain nombre de points communs entre cette version et celle de da Porto – dont le mariage décidé par les parents de Giuletta avec le comte Paris de Lodrone –, et nous n'y insisterons pas davantage, préférant relever quelques légères différences. Par exemple, la poudre mystérieuse agira moins longtemps (mais au moins quarante heures). Romeo, qui croit morte Giuletta, pénètre également dans le sépulcre et s'évanouit à la vue de celle qu'il prend pour un cadavre. En reprenant conscience, il prend du poison. Autre différence : ici, des gens d'armes voient Pedro et le moine près des deux morts, les arrêtent. Le Seigneur Bartolomeo della Scala décide de faire aux deux amants des obsèques solennelles et de les enterrer ensemble.

Il faudrait écarter comme source le premier récit, la nouvelle de Masuccio étant bien différente des deux autres versions. En revancha, la nouvelle de da Porto et celle de Bandello paraissent avoir été copiées l'une de l'autre ou avoir été inspirées par une même source commune que nous ne connaissons pas. Cependant, il y a eu une traduction castillane des *Nouvelles* de Bandello[12] en 1589 que Lope de Vega ne pouvait ignorer (même s'il savait lire sans problème l'italien dans le texte). Mais pour être sûr de la source dont s'inspira Lope de Vega, il faut bien connaître le récit de ses *Castelvines y Monteses* et sa propre version des *Amants tragiques*, ce qui ne saurait tarder.

Quant à la date de composition, nous n'en savons pas grand-chose : une seule certitude, c'est qu'elle est antérieure à 1618, date de la réimpression d'un roman de Lope de Vega intitulé (le) *Peregrino en su patria*, où figure une liste des *comedias* de Lope composées et jouées jusque-là. Et si l'on en croit les deux grands hispanistes

[11] Son titre en est : *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*. L'œuvre a été éditée en 1544.

[12] Il semblerait que le texte de Bandello ait été transmis aux autres langues romanes ainsi qu'aux Anglais par l'intermédiaire de la traduction française de Boisteau, *Histoires tragiques extraites des œuvres Italiennes de Bandel*, 1559.

anglo-saxons que sont Morley et Bruerton, l'on pourrait dater *Castelvines y Monteses* – sans plus de précision – dans l'intervalle de temps 1606-1612[13].

2. Le *Roméo et Juliette* de Lope de Vega

Castelvines y Monteses est une *comedia* de Lope entièrement versifiée, d'une longueur normale avec ses 3055 vers (en réalité, seuls 3042 vers sont parvenus jusqu'à nous, 13 vers manquant à divers endroits) répartis harmonieusement sur les trois actes[14]. Bien vite, le lecteur au fait de la versification espagnole classique remarquera une certaine richesse et diversité des mètres et formes strophiques employées, notamment à l'acte III[15].

L'action a lieu principalement à Vérone, l'acte I débutant non pas sur une scène de bataille rangée entre les deux familles rivales comme dans la célèbre pièce de Shakespeare, mais par une conversation entre deux chevaliers *Castelvines* (Capulets), Anselmo et Roselo, et un valet, Marín, d'abord dans une rue de Vérone, puis très vite dans le palais des *Monteses* (Montagues) où a lieu une fête. L'ami de Roselo, Anselmo, tente de le dissuader d'y entrer tant l'inimitié entre les deux familles est durable et meurtrière, mais le jeune et fringant Roselo meurt d'envie d'y voir de belles femmes, et il lui suffira de se masquer comme les invités à la fête :

> Il suffit, car le ciel répartit
> D'un côté et de l'autre
> Deux choses bien connues.
> À notre parti des Montèses
> Il a donné des hommes vaillants,
> Aux noms si excellents
> Comme tu peux voir dans les histoires ;
> Et dans celui des Castelvins
> Des femmes d'une telle beauté
> Que la nature en a volé
> L'image aux séraphins.
> Je pense que si les partis

[13] *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 299-300. Avec leur méthode de datation par rapport à la versification strophique, ils arrivent à établir cet intervalle en considérant qu'il n'y a pas de *pareados en sueltos* (comme c'est le cas ici) après 1612, et pour le *terminus a quo* ils proposent 1606, en considérant les tirades en *redondillas* si importantes dans notre pièce, et bien moins nombreuses après 1606. Sans compter que le texte publié en 1647 a pu subir bien des altérations.

[14] L'acte I présente 1003 vers, l'acte II 1029 vers et l'acte III 1010 vers.

[15] Pour détailler seulement les mètres et formes strophiques utilisés dans le troisième acte, nous y reconnaissons 6 formes strophiques (la *redondilla*, un sonnet, l'*octava real*, les *pareados*, la *lira*, les vers de *romance*), ainsi que 3 mètres : l'octosyllabe, l'hendécasyllabe et les « versos sueltos », c'est-à-dire les vers libres.

Se joignaient par la voie du mariage
Et renonçaient aux excès
Violents de leur vengeance,
L'Italie tout entière serait jalouse
Des hommes de Vérone[16].

Antonio, le chef du parti des Castelvins, est aussi le père de la belle Julia qu'il veut marier contre son gré à un parent, le jeune Octavio. L'ambiance est donc festive, à la galanterie, mais Roselo enlève son masque étourdiment, au grand dam de son ami Anselmo. Antonio est scandalisé en le voyant et voudrait l'assassiner, tandis que Teobaldo le raisonne. Roselo, lui, dès le premier regard est attiré par la beauté de Julia :

Laisse-moi, Anselmo, voir
Cet ange céleste,
Et qu'il m'arrive autant de mal
Que ces gens-là me souhaitent ;
Car s'il est nécessaire de devoir
Perdre la vie sur terre
Pour arriver jusqu'au ciel,
Il est juste que je réclame la mort.
Si les Castelvins tuent
Par le regard comme les basilics[17],
Oh, qui ne voudrait être de leur parti[18] !

[16] « Basta, que el cielo reparte / En la una y en la otra parte / Dos cosas bien conocidas. / A nuestro bando Montés / Ha dado valientes hombres , / De tan excelentes nombres / Como en las historias ves ; / Y en el de los Castelvines / Mujeres de tal belleza, / Que hurtó la naturaleza / La estampa a los serafines. / Pienso que si se juntaran / Los bandos por casamientos, / Y los extremos violentos / De su venganza dejaran, / Tuviera la Italia envidia / De los hombres de Verona. », *Castelvines y Monteses*, *op. cit*. (note 2), p. 1b.

[17] Le basilic est « une sorte de serpent » mentionné par Pline, et Covarrubias dans son célèbre *Tesoro de la lengua castellana o española* le décrit ainsi : « Il vit dans les déserts d'Afrique, a sur la tête une petite crête à trois pointes en forme de diadème et quelques taches blanches parsemées sur le corps ; il n'est pas plus grand qu'une palme, par son sifflement fait fuir les autres serpents et tue par sa vue et son haleine. » Nous avons traduit nous-même cette définition donnée dans notre thèse doctorale intitulée *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega*, Université de Paris X-Nanterre, vol. III, p. 1236 (voir bibliographie finale pour plus de précisions). Nous y donnons d'autres exemples de l'utilisation par Lope de cet animal mythique dans son théâtre.

[18] « Déjame, Anselmo, que vea / Aquel ángel celestial, / Y sucédame tan mal / Como esta gente desea ; / Que si es fuerza que la vida, / Para llegar hasta el cielo / Se ha de perder en el suelo, / La muerte es justo que pida / Si matan los Castelvines / Con basiliscos mirando, ¡ Oh quién fuera de su bando ! », *Castelvines y Monteses*, *op. cit*., p. 2c.

Il est vrai que Lope de Vega aime recourir à ce mythe du basilic dans de nombreuses *comedias* pour la rencontre amoureuse, mais il n'en retiendra que le regard qui tue. Tout se passe très vite dans cette quatrième scène du premier acte où Anselmo, ayant remarqué l'étrange attitude de son ami Roselo, lui demande : « Que regardes-tu ? », et celui-ci de lui répondre : « J'ai vu ma mort ». En effet, le regard mortel du mythique basilic est comparé au regard non moins mortel d'une belle et jeune femme, ce qui suffit à suggérer dès le début que la passion a une force inexorable et que tout amant ne peut être que « victime ». Roselo ne peut donc échapper au pouvoir fatal des yeux de Julia. En fait, le basilic, ce reptile fabuleux, était déjà connu au Moyen Âge et utilisé pour illustrer la mort subite donnée par son regard, tandis qu'au Siècle d'Or espagnol, et avec Lope de Vega en particulier, nous assistons à une modification importante de la référence métaphorique au basilic, qui prend désormais une connotation esthétique et galante (si l'origine tragique n'en est pas complètement oblitérée). Julia, de son côté, n'est pas du tout insensible à la beauté de Roselo qu'elle compare à Cupidon, puis à Narcisse. Elle souhaite vivement qu'il s'approche d'elle, qu'il s'asseye près d'elle, alors qu'elle se trouve avec son soupirant du parti adverse, Otavio. Roselo semble avoir compris son souhait, puisqu'il se rapproche d'elle, ne regardant aucune autre belle femme présente dans cette fête, s'assoit près d'elle et lui déclare sa flamme en ces termes :

Bien que cela ait été de l'audace,
Madame, que d'avoir pris
Place près de vous,
– Ce que je mérite si peu –
Vous pouvez bien me pardonner,
Puisque c'est votre faute ;
Et pour vous disculper,
Vous ne pouvez donc m'accuser.
De votre rare beauté
Est née mon audace ;
Elle-même m'a appelé
Par sa lumière divine et pure.
Comme le papillon j'ai volé
Autour de la flamme[19] ;
Pour mourir dans la gloire
Je fus lâche au début.
Autour du beau rayon j'ai fait plusieurs tours,
Jusqu'à ce que j'arrive à avoir
L'audace d'être

[19] À propos de cette image si lyrique et dramatique du papillon de nuit attiré par la flamme de la chandelle – tel l'amant attiré par la beauté ardente et mortelle de sa belle –, voir notre analyse déjà ancienne de ce symbolisme chez Lope de Vega, in « Quelques figures d'un bestiaire igné dans la *comedia* de Lope de Vega », Eidôlon, *Aspects du feu*, Bordeaux, 1988, p. 159-161.

Phaëton[20], en mourant heureux.
Votre ciel[21] m'embrase ;
J'estime davantage à votre côté
Mourir, Madame, embrasé,
Que vivre gelé à l'intérieur de moi-même.
Et que cela ne vous paraisse pas, mon amour,
Pure audace et folie,
Car si la beauté est un rayon,
Son effet est un rayon tout autant.
Je vous dis bien vite combien je vous aime,
Je me sens bien vite mortel :
Le mal qui ne tue pas n'est pas un mal ;
Je peux donc parler librement, puisqu'aujourd'hui je me meurs[22].

Le lecteur aura compris l'importance du premier regard dans la scène de la rencontre amoureuse et de la différence de nature, pour ainsi dire, entre le regard féminin et le regard masculin. Roselo est tout de suite subjugué par tant de beauté chez la jeune Julia Castelvin, et qu'elle soit courtisée par Otavio n'a guère d'importance pour lui, tant il se sent fasciné et attiré par la jeune femme qu'il compare à un ange, à une lumière divine, à la flamme d'une chandelle, à un soleil, tandis que son regard est semblable à celui du basilic qui tue celui qui le voit. En même temps, Roselo se compare lui-même au papillon de nuit qui est attiré irrésistiblement par la flamme et s'immole, et aussi au mythique Phaëton qui périt lamentablement comme chacun sait pour avoir voulu trop se rapprocher du soleil… Une autre métaphore très fréquente dans la poésie et les *comedias* de Lope de Vega est celle du « ciel » pour

[20] Certes, ce mythe solaire et funeste de Phaëton était très connu et utilisé du temps de Lope, c'était un *topos* mythologique très suggestif dans une tirade dramatique, puisqu'il venait à symboliser l'orgueil démesuré, l'*hybris*, et son châtiment inévitable, la mort. Pour plus de détails sur son emploi par Lope (et si l'espagnol n'est pas un obstacle), voir notre étude « Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega », *Bulletin of the Comediantes*, Université de Californie, 1991, p. 36-38 en particulier.

[21] Le lecteur curieux de « cosmologie rationnelle » (aristotélicienne) et de l'utilisation poétique et dramatique qu'en fait Lope pourra consulter notre thèse *Connaissances et croyances*… (voir note 17 et notre bibliographie sélective), vol. II, p. 469-480.

[22] « Aunque atrevimiento ha sido, / Señora, el haber tomado / El lugar de vuestro lado, / De mí tan mal merecido, / Bien me podéis perdonar, / Pues que vos tenéis la culpa ; / y para vuestra disculpa, / Ya no me podéis culpar. / De vuestra rara hermosura / Mi atrevimiento nació : / Ella misma me llamó / Con su voz divina y pura. / Como mariposa anduve / Alrededor de la llama ; / Que para morir con fama, / Cobarde al principio estuve. / Di tornos al rayo hermoso, / Hasta que vine a tener / Atrevimiento de ser / Faetón, en morir dichoso. / Abrásame vuestro cielo ; / Que más estimo a este lado / Morir, Señora, abrasado, / Que vivir conmigo en hielo. / Y no os parezca, mi bien, / Atrevimiento y locura, / Que si es rayo la hermosura, / Su efeto es rayo también. / Presto digo lo que os quiero, / Presto me siento mortal/ / No es mal si no mata el mal ; / Bien puedo hablar, pues hoy muero. », *Castelvines y Monteses*, *op. cit*., p. 3a-3b.

parler de la beauté de la dame aimée. Dans son théâtre, nous avons trouvé de très nombreuses références aux « cieux », aux « sphères », qui le plus souvent étaient mentionnées par l'amant en parlant de la beauté de sa dame, et pour qualifier ainsi de manière galante et savante l'amour qu'elle pouvait lui inspirer. C'est que Lope de Vega, en lettré de la Renaissance et de l'âge baroque, connaît bien le vocabulaire aristotélicien et le système des cieux chez Ptolémée et Avicenne. Ici, Roselo ne parle pas de « sphère suprême », ni ne précise la position du « ciel » en question, car nous savons qu'ailleurs il existe des dénominations chiffrées, comme le troisième ciel (celui de la planète Vénus), le huitième et le neuvième. Roselo pense probablement au troisième ciel, puisque le ciel de Vénus s'impose en pareille circonstance.

Mais poursuivons avec cette belle scène IV qui est aussi un petit chef-d'œuvre de malice et de galanterie, puisque Lope de Vega se livre ici à un véritable tour de force dramatique et ironique en faisant dialoguer les deux jeunes gens (dont l'amour est naissant) en présence du soupirant officiel, Otavio, qui croit en même temps être l'objet des paroles de sa promise… C'est ainsi que Julia arrive même à donner un anneau à Roselo, tout en faisant croire à Otavio que c'est lui qui a son cœur :

Julia. (*À Roselo*.)
Garde ceci.
(*Elle donne un anneau à Roselo*.)
Otavio. Qu'il garde !
Que me donnes-tu ?
Roselo. (*En aparté*.) Que vous dois-je, ô cieux !
Julia. Tu ne m'as donc pas comprise ?
Otavio. Non, Julia.
Julia. J'ai mis ma main
Sur le cœur (il est clair
Que je te l'ai donné et soumis),
Et c'est pourquoi je te disais :
« Garde ceci. »
Otavio. Et tu as bien dit,
Pour que tes mains le donnent,
Et le garde mon âme.
Roselo. (*En aparté*.)
Quelle divine intelligence !
L'écouter m'émerveille.
Elle dit que je garde l'anneau,
Et lui croit que c'est son cœur.
Son esprit m'a achevé,
Si sa beauté m'a subjugué[23].

[23] « Julia. (A Roselo.) Guarde aqueste. / (Da un anillo a Roselo.) // Otavio. ¡Que éste guarde ! / ¿Qué me das ? // Roselo. (Ap.) / ¿Qué os debo ?, ¡ cielos ! // Julia. Luego ¿no me has entendido ? // Otavio. No, Julia. // Julia. Puse la mano / en el corazón (que es llano / Que te le he dado y rendido), / Y por eso te decía : / « Guarda aqueste. » // Otavio. Y dices bien, / Porque tus manos le dén, / Y le guarde el alma mía. // Roselo. (Ap.) ¡Qué divina discreción !

Les invités se retirent, Julia reste seule avec Celia, sa dame de compagnie. Dans cette scène V, elle lui avoue son amour si soudain pour Roselo, tout en semblant le regretter. Elle croit même avoir été ensorcelée pour avoir ressenti un énamourement aussi prompt et aussi violent :

Celia. Tu connais son nom ?
Julia. Non ; mais j'aurais voulu le connaître,
Parce que dès la première vue
Il a fait un tel effet sur moi
Que je crois en avoir été le galant,
Tant j'ai été hardie et flatteuse.
Mais j'ai entendu dire que beaucoup de jeunes hommes
Portent sur eux des amulettes
Qui incitent à de nouveaux pensers
Les jeunes filles les plus hautaines ;
Celui-là sans doute devait avoir sur lui
Quelque chose de ce genre, parce que désormais
Si je ne le revois pas
Mon âme ne connaîtra plus le repos[24].

Les scènes suivantes n'ont pas trop d'intérêt, et il nous faut voir de plus près la scène XII qui clôt l'acte I. Roselo a accédé au balcon de Julia, et les amants peuvent se parler. Julia commence par dire à Roselo qu'elle lui avait donné son cœur avant de savoir qui il était, mais que maintenant qu'elle a appris qu'il est de la famille des Monteses tandis qu'elle-même est la fille du chef des Castelvins, leur amour n'est plus possible. Elle maudit le sort qui désunit ces deux familles nobles, mais comme elle n'y peut rien, mieux vaut en rester là : que Roselo garde son anneau s'il veut, mais qu'il ne parle pas de cela, et surtout qu'il la laisse, qu'il descende du balcon et renonce à l'aimer – ce à quoi Roselo réplique :

Le ciel sait bien que je le ferais,
Si je pouvais t'obéir,
Ma chère ennemie,
Lumière de l'âme que tu détestes.
Mais comment cela sera-t-il possible ?
Car il sera facile de te rendre
L'anneau et les paroles

/ De oírla me maravillo. / Dice que guarde el anillo, / Y él piensa que el corazón. / Matóme el entendimiento, / Si me rindió la hermosura. », *Ibid.*, p. 4b.

[24] « Celia. ¿Sabes su nombre ? // Julia. No ; mas saberle querría, / Porque en la vista primera / Hizo tal efeto en mí, / Que pienso que el galán fui, / De atrevida y lisonjera. / Mas he oído decir que se ponen / Hechizos muchos mancebos, / Con que a pensamientos nuevos / Las más altivas disponen : / Y este sin duda traía / Algo desto, porque ya / Sin su vista no podrá / Sosegar el alma mía. », *Ibid*.

Ainsi que de ne plus escalader ces murs ;
Mais non de cesser de te parler,
Et te dire de ne pas penser
Qu'il faut retourner, si ce n'est au danger,
Et qu'il n'y a pas d'amour sans lui.
Tu dois donc réaliser, ma Julia,
Que moi aussi, en t'écoutant et en te voyant,
Je t'ai aimée sans savoir qui tu étais :
Tu dois bien savoir par toi-même si tu le mérites ;
Et lorsque j'ai su ton nom,
Et vu le péril présent,
Qui menaçait mon cou
Si cet amour venait à se savoir,
J'ai tenté de cesser de t'aimer :
Mais l'amour, qui toujours offre
Des ruses dans des impossibles,
Et parce qu'il n'y a pas de mal sans remède,
M'a dit de ne pas renoncer,
Ma Julie, à t'aimer :
Secrètement, tous les deux,
Si l'amour nous favorise,
Nous pourrons bien, ma Julia,
Bien, ma Julie[25]…

Ensuite, comme Julia demande à Roselo de mieux expliciter ce qu'il compte faire, celui-ci lui propose de faire un mariage secret dans sa paroisse, ce qui effraie d'abord Julia, mais qu'elle accepte tout de même. La scène et l'acte I se terminent sur l'avertissement de Celia (elle entend des pas) et sur un plaisant badinage sur le pied et la main de Julia, et même ses bras qu'elle lui offre…

L'acte II débute par l'évocation d'une place de Vérone avec une église où se célèbre une messe. Pendant l'office éclate une querelle entre Castelvins et Montèses (ou Montagues), et c'est à l'extérieur de l'église que les hommes des deux familles vont se battre. Roselo veut les séparer, cherche à les apaiser et propose, pour en finir avec la haine durable entre les deux familles, le mariage d'Otavio avec une dame des

[25] « Sabe el cielo que lo hiciera, / Si pudiera obedecerte, / Querida enemiga mía, / Luz del alma que aborreces. / Mas ¿cómo será posible ? / Pues será fácil volverte / El anillo y las palabras / Y el saltar estas paredes ; / Pero no dejar de hablarte, / Y decirte que no pienses / Que hay volver, si no al peligro, / Ni amor que sin él se esfuerce. / Advierte pues, Julia mía, / Que también, de oírte y verte, / Te amé sin saber quién eras : / Tú sabes si lo mereces ; / Y que, cuando supe el nombre, / Y vi el peligro presente, / Amenazando mi cuello / Si este amor se supiese, / Procuré dejar de amarte : / Mas amor, que siempre ofrece / Industrias en imposibles, / Y no hay mal que no remedie, / Me dijo que no dejase, / Julia mía, de quererte ; / Pues, de secreto los dos, / Si el amor nos favorece, / Bien podremos, Julia mía, / Bien, Julia mía… », *Ibid*., p. 7c.

Montèses, Andrea, et le sien avec Julia. Cela déchaîne au contraire la fureur d'Otavio puisqu'il est amoureux de sa cousine Julia… Il se jette sur Roselo qui, obligé de se défendre, le tue lors du duel :

Otavio. Lâche, cesse de parler ;
Je dois te tuer comme si tu étais
Une femme.
Roselo. Écoute, prends garde…
Otavio. Il n'y a pas de « prendre garde » qui tienne, allez, viens.
Roselo. Messieurs, soyez-moi témoins
Qu'il est en train de me provoquer,
Et que j'ai voulu vous faire amis,
Tandis que lui m'oblige à me défendre.
Otavio. Allez, viens, infâme.
Roselo. (*En aparté*. Ma Julia,
Pardonne-moi). Hors de ma vue, vil manant !
Cela n'a pas été de la lâcheté de ma part,
Mais ma main était retenue
Par qui seulement pouvait le faire.
(*Ils se battent ; Otavio s'écroule*[26].)

C'est alors qu'intervient le Seigneur de Vérone qui met un terme à la rixe et bannit de la ville Roselo pour de longues années. Notre amant va prendre congé de sa belle avant son départ, et c'est une scène émouvante à laquelle nous assistons alors :

Roselo. Ah, ciel ! Donne-moi la patience ;
Car la vie ne me suffit pas
Si je dois perdre sa lumière !
Julia, c'est moi, moi, ton époux
Pour le bien, pour le mal, pour la gloire et la peine ;
Et comme je l'ai été en ta présence,
Je serai le même dans l'absence.
Je pense que tu pleureras
Notre malheur : ne pleure
Pas ici ma mort,
Ni ne donne prétexte à ce que l'on entende.
Quoique si tu veux que pour tous les deux
Une même épée soit la fin de nos malheurs,
Je suis là : que meurent nos vies ;
Car ils ne sépareront pas nos âmes

[26] « Otavio. Cobarde, deja de hablar ; / Que te tengo de matar / Como a mujer. // Roselo. Oye, advierte… // Otavio. No hay que advertir : llega ya. // Roselo. Señores, séanme testigos / Que provocándome está, / Y que os quise hacer amigos, / Y que él ocasión me da. // Llega, infame. // Roselo. (*Ap*. Julia mía, / Perdona.) ¡ Fuera,villano !/ Que esto no fue cobardía, / Sino tenerme la mano / Quien solamente podía. // (Riñen ; cae Otavio.) », *Ibid.*, p. 10b-10c.

Ceux qui désirent ma mort,
Même s'ils divisent nos corps ;
Il n'y a pas de force qui vaille avec les âmes.
Ce qui s'est passé n'est pas de ma faute :
Si tu te plains de mon épée,
Tu vas contre l'opinion générale ;
Parce que mille infamies et affronts
Proférés par sa langue téméraire
J'ai endurés pour ne pas te perdre.
Mais si tu estimes davantage ton cousin
Que ton époux, ne laisse pas
Dans l'incertitude nos deux familles ennemies :
Prends cette dague, et avec elle
Transperce cette poitrine, et sa fureur,
Si elle dépend de ma mort, calme-la.
Tu ne réponds pas[27] ?

La réponse de Julia sera différée, parce que selon son habitude, même dans un tel contexte aussi pathétique et poignant, Lope de Vega a recours au personnage du *gracioso* (le valet-bouffon), Marín, ce qui rompt la tonalité lyrique et grave, certes, mais permet aussi de passer à un registre parodique qui détend l'atmosphère, avant de laisser Julia répondre à Roselo :

Celle qui, mon époux,
Pour toi tant de choses abandonne,
En quoi doit-elle estimer un cousin,
Ni même s'il s'agissait de son père ?
Si de toute ma lignée
Tu veux que je verse le sang,
Celui de ces veines, mon amour,
Je te l'offrirai tout de suite après.
Moi, je n'ai plus d'autre père,
Et il ne me reste plus d'autre remède.
En toi se trouve mon secours ;
Il me suffit que tu me défendes.

[27] « Roselo. ¡Ay, cielos ! dadme paciencia ; / ¡Que no me basta la vida / Para perder la luz della ! / Julia, yo soy, yo, tu esposo / En bien, en mal, gloria y pena ; / Y como en presencia he sido, / El mismo seré en ausencia. / Pienso que tendrás llorada / Nuestra desdicha : no seas / Mi muerte llorando aquí, / Ni dés causa a que te sientan. /Aunque si quieres que a entrambos / Una misma espada sea / Fin de desventuras tantas, / Aquí estoy : las vidas mueran ; / Que no apartarán las almas / Los que mi muerte desean, / Porque los cuerpos dividan ; / Que no hay en las almas fuerza. / Esto no fue culpa mía : / Si de mi espada te quejas, / Vas contra toda opinión ; / Pues mil infamias y afrentas, / Por no perderte sufrí / A su temeraria lengua. / Mas si estimas a tu primo / Más que a tu esposo, no tengas / Suspensos nuestros dos bandos : / Toma esta daga, y con ella / Pasa este pecho, y su furia, / Si está en mi muerte, sosiega. / ¿No respondes ? », *Ibid*., p. 12c.

C'est toi le parti que je suis,
Non pas celui que mes parents professent :
Castelvin je suis par le corps,
Mais par l'âme je suis Montèse[28].

À nouveau interviennent les valets, cette fois c'est Celia au service de Julia, éprise de Marín, qui s'exprime longuement. Et, ce qui devait amuser beaucoup tous les spectateurs espagnols de ce temps, la fin de sa tirade est tout à fait symétrique à celle de sa maîtresse, si dite de manière malhabile et quelque peu cacophonique : « […] toi tu es parti / que je suis, afin que tu croies / Que je suis Marine dans l'âme, / Bien que dans mon corps je sois Celia.[29] »

Roselo s'en va ; Antonio, le père de Julia, entend sa fille pleurer et veut savoir pourquoi. Julia fait semblant de pleurer la mort d'Otavio qui était son soupirant au sein de la famille des Castelvins, et son père lui propose aussitôt de la marier avec un meilleur parti encore – avec le comte Paris – et lui envoie un messager pour l'en informer. Mais le comte Paris a voulu prêter main forte à Roselo attaqué par les Castelvins en sortant de la ville, et le messager le trouve donc en compagnie de Roselo. Le comte fait part à Roselo du contenu de la lettre, ce qui ne peut qu'ébranler ce dernier. En effet, Roselo croit que Julia lui est infidèle, et décide de se venger d'elle en épousant une dame de Ferrare.

Le troisième acte commence par des prières et des menaces du père de Julia, puisqu'il voit bien que celle-ci ne veut pas du mariage avec un beau et riche parti, le comte Paris. Julia, désespérée, met tout son espoir dans le conseil et l'aide du religieux Aurelio, qui l'a mariée secrètement à Roselo et lui envoie Celia. Voici à la scène II un sonnet qui est aussi un émouvant monologue de Julia où elle se compare à des femmes illustres (avec une exception, Iphis), dans le style de la Renaissance et du Baroque espagnols :

Porcia peut bien chercher un feu ardent,
Un fer, Lucrèce ; Didon, épée en main,
De douces reliques du traître troyen,
Laquelle offrit à la mer d'Italie et sa plainte et ses supplications ;
Iphis se pendit, fou d'amour pour Anaxarète,
Et, à cause des menaces du romain,
Sophonisbe s'empoisonna ; qu'Hero
Attende en vain dans sa tour jusqu'à finir par s'en jeter ;

[28] « Quien, esposo, / Por ti tantas cosas deja, / ¿En qué ha de estimar un primo, / Ni cuando su padre fuera ? / Si de todo mi linaje / Quieres que la sangre vierta, / La destas venas, mi bien, / te ofreceré despues della. / Yo no tengo ya otro padre, / Ni otro remedio me queda. / En ti consiste mi amparo ; / Basta que tu me defiendas. / Tú eres el bando que yo sigo, / No el que mis padres profesan. / Castelvin soy en el cuerpo, / Y en el alma soy Montesa. », *Ibid*.
[29] « […] tú eres bando / Que sigo, para que creas / Que soy Marina en el alma, / Aunque en el cuerpo soy Celia. », *Ibid*., p. 13a.

La pointe sur son cœur et le souffle apaisé,
Que Thisbé glisse sur le sang misérable
De celui qui[30], par sa mort, fut la gloire des amants.
Mais pour moi ni feu ni corde ne peuvent valoir,
Car un acte d'amour étrangle l'âme,
Et il n'y a pas de couteau qui à la douleur puisse s'égaler[31].

Aurelio fait donner par Celia un flacon à Julia, et le poison fait immédiatement son effet : Julia s'écroule en prononçant le nom de Roselo. Celia croit avoir empoisonné sa maîtresse, et Julia ne sait pas que ce poison lui donne l'apparence de la mort mais ne la tue pas vraiment (sc. III). Les scènes suivantes se passent à Ferrare, et Roselo, qui ne connaît pas le stratagème ourdi par Aurelio et s'en tient à l'annonce de son mariage avec le comte Paris, décide donc de se venger en courtisant une belle dame de Ferrare, Silvia. Puis il y a la rencontre dans une rue de Ferrare d'Anselmo avec Roselo, et celui-ci apprend ce qui s'est passé réellement : Julia s'est empoisonnée, mais ce n'était qu'un breuvage soporifique, et il pourra retrouver son amante dans la crypte où les Castelvins reposent, puis s'enfuir avec elle quelque part en France ou en Espagne (sc. VIII). À la scène XI, nous sommes dans la crypte mortuaire des Castelvins, et Julia, qui vient de reprendre conscience, se lamente de la sorte :

Où m'a emmenée
Mon infortune ? Comment, si je suis morte,
Puis-je parler et retrouver mes esprits ?
Où suis-je, car sans fenêtre ni porte,
Dans les ténèbres obscures,
Le ciel me refuse ses lumières pures ?
Oui, je suis bien morte, sans aucun doute,

[30] Pyrame. Il y a quelque ressemblance entre cette tragique histoire mythologique de jeunes amants que les parents empêchaient de se voir avec la trame finale de *Roméo et Juliette* faite de méprises mortelles : Pyrame croit morte Thisbé et se suicide avec son épée ; puis Thisbé, découvrant le corps ensanglanté et expirant de Pyrame, comprend qu'il s'est tué par amour pour elle, parce qu'il l'a cru morte, dévorée par une lionne, et plonge dans son sein l'épée encore humide du sang de son amant. Dans le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, la méprise est tragique et double, puisqu'elle amène Roméo à se tuer sur le corps de Juliette qu'il croit morte alors qu'elle n'est qu'inconsciente par l'effet d'un breuvage, puis Juliette, qui retrouve ses esprits, se suicide en voyant près d'elle le cadavre de son amant ; chez Lope de Vega, tout se termine bien.

[31] « Porcia puede buscar ardiente fuego, / Hierro Lucrecia ; Dido, espada en mano, / Reliquias dulces del traídor Troyano, / Que al mar de Italia dio su llanto y ruego ; / Ifis cordel, por Anaxarte ciego, / Y por las amenazas del romano, / Veneno Sofonisba ; aguarde en vano / Ero en la torre, hasta arrojarse luego ; / La punta al pecho y el aliento en calma, / Tisbe en la sangre mísera resbale / Del que muriendo fue de amantes palma. / Que a mí ni fuego ni cordel me vale, / Pues un acto de amor degüella el alma, / Y no hay cuchillo que al dolor se iguale. », *Castelvines y Monteses*, *op. cit.*, p. 15c-16a.

Mais, pauvre de moi ! comment ne suis-je pas alors
Sans vêtements ni voix ?
Quelle maison est-ce là et qui y habite ?
Mais pour être si obscure et si massive,
Ce doit être à n'en pas douter le lieu où demeure la Mort.
Il me semble que je touche
Des corps, ici et là. Ô cieux ! Qu'est-ce là ?
J'invoque votre pitié
Si d'aventure je ne suis point morte ; qui donc m'a mise
Là où vivent les morts,
Et où ils me reçoivent, dans leurs grottes glaciales ?
Et si, comme il m'en souvient,
Aurelio m'a tuée avec ce flacon,
Comment, ciel ! n'ai-je pas perdu
Ce corps mortel que j'ai ? et comment
Puis-je parler, avoir des sensations, m'étonner
Chaque fois que je nomme la Mort ?
- Je vois là une lueur :
Je vais voir enfin si je vis dans l'Enfer,
Si j'ai franchi le Léthé,
Et si je reçois ici la peine de mon amour.
- La lumière se rapproche.
Si je ne suis pas morte, je vais mourir en tremblant[32].

La scène suivante (sc. XII) a pu choquer (et peut choquer encore) maints lecteurs et critiques, tant elle est ridicule et décalée par rapport au beau et plaintif monologue de Julia, en totale rupture avec l'atmosphère solennelle et la conclusion pathétique du mythe des amants ainsi que Shakespeare l'a immortalisée. C'est que Lope de Vega s'affranchit de sa source bandellienne et préfère à ce moment précis opter pour une tonalité étrangement comique, grotesque, avec l'intervention du peureux *gracioso* qu'est Marín, le valet de Roselo. En voici un extrait qui sera suffisamment parlant, croyons-nous :

[32] « ¿Adónde me ha traído / Mi desventura ! ¿Cómo, si soy muerta, / Hablo y tengo sentido ?/ ¿Adónde estoy, que sin ventana o puerta, / En tinieblas escuras, / Me niega el cielo ver sus lumbres puras ? / Que soy muerta es sin duda. / Mas ¡ay de mí ! ¿cómo no estoy agora / De carne y voz desnuda ? / ¿Qué casa es esta y quién en ella mora ? / Mas tan escura y fuerte, / Sin duda que es la estancia de la muerte. / Paréceme que toco / Cuerpos aquí y allí. ¡Cielos ! ¿qué es esto ? / Vuestra piedad invoco. / Si acaso no soy muerta, ¿quién me ha puesto / Donde los muertos viven, / Y en sus heladas cuevas me reciben ? / Y si, como me acuerdo, / Aurelio me mató con aquel pomo, / ¿Cómo ¡cielos ! no pierdo / Este cuerpo mortal que tengo ? y ¿cómo / Hablo y siento y me asombro / Todas las veces que la muerte nombro ?/ - Allí una lumbre veo : / Miraré ya si en el infierno vivo, / Si he pasado el Leteo, / Y aquí la pena de mi amor recibo. / - La luz se va acercando, / Si no soy muerta, moriré temblando. », *Ibid.*, p. 19b.

Marin. Ce ne serait pas mieux, Seigneur,
Qu'entrât ici le curé
Avec le goupillon et l'eau bénite ?
Roselo. Monte sur cette marche.
Marin. Que je monte !
Roselo. Hé bien, qui va te manger ?
Marin. Mon Dieu ! Qui me repousse ?

(*Apeuré, Marín agrippe son maître, tous deux tombent et la lumière s'éteint*.)

Roselo. Maudit sois-tu, amen,
On est restés dans l'obscurité !
Julia. (*En aparté*.) Sainte Vierge, secourez-moi !
Là où je me trouve, c'est sans doute
La tombe de mes ancêtres.
Roselo. On parle !
Marin. Tu entends une voix ?
Julia. (*En aparté*). Sans doute le flacon d'Aurelio
Était-il une confection infuse
En quelque rêve, et mon père
M'a enterrée dans cette tombe !
Roselo. On recommence à parler !
Marin. Saint Paul ! *Et ne nos inducas*…
Roselo. Prends cette bougie, Marín,
Et dans la seconde chapelle
De l'église, allume vite.
Marin. Que dis-tu là ?
Roselo. Ce que tu entends.
Marin. Mais comment pourrai-je y aller tout seul ?
Tu ne vois pas que la peur
Me rend sans forces[33] ?
Roselo. Finissons-en, lâche.
Marin. Encore ! Qui me repousse ?
Roselo. Reste ici ; c'est moi qui vais y aller[34].

[33] Lope de Vega emploie ici le verbe « *despulsar* », qui veut dire littéralement « priver de pouls ». En français du XVII^e^ siècle, nous aurions pu traduire : « Tu ne vois pas que la peur / Me fait perdre le pouls ? »

[34] « Marín. ¿No fuera mejor, Señor, / Que entrara acá dentro el cura / Con el hisopo y el agua ? // Roselo. Sube esta grada. // Marín. ¡Que suba ! // Roselo. Pues bien, ¿quién te ha de comer ? // Marín. ¡Santo Dios ! ¿Quién me rempuja ? / (*Asustado Marín, se coge a su amo, caen los dos y matan la luz*.) // Roselo. ¡Maldito seas, amén, / Que habemos quedado a escuras ! // Julia. (*Ap*.) / ¡Virgen Santa, socorredme ! / Que donde estoy, es sin duda / Túmulo de mis mayores. // Roselo. ¡Hablan ! / Marín. ¿Oyes voz alguna ? / Julia. (*Ap*.) / Sin duda el pomo de Aurelio / Era confección infusa / En algún sueño, y mi padre / ¡Me ha enterrado en esta tumba ! // Roselo. ¡Otra vez vuelven a hablar ! / Marín. ¡San Pablo ! *Et ne nos inducas*… // Toma, Marín, esta vela, / Y en la capilla segunda / De la iglesia, enciende presto. // Marín.

Roselo entre donc le premier dans la chapelle où Julia a été déposée dans le tombeau de ses ancêtres. Il se met à l'appeler. Julia, dans son sépulcre, entend une voix qu'elle prend d'abord pour celle d'Otavio, son défunt cousin, puisqu'elle ne peut imaginer un seul instant que ce soit Roselo qui l'appelle… Comme elle-même appelle « Otavio ! », Roselo lui répond : « Je ne suis pas Otavio. », et lui dit tout de go qu'il est Roselo – ce qui surprend Julia. Après lui avoir posé quelques questions très précises et dont seul Roselo peut connaître la réponse, elle est convaincue que c'est bien son mari… Et c'est Julia qui a l'idée de se réfugier dans la propriété de son père en se déguisant en paysans. Entre-temps, le père de Julia – le chef des Castelvins est un vieillard – décide de se marier avec sa jeune nièce, Dorotea, pour avoir une descendance. Les noces vont donc être célébrées dans les jardins du château des Castelvins, et à la scène XVI nous voyons nos amoureux déguisés en paysans, avec de grands chapeaux et des faux de moissonneurs… La scène XVII est un dialogue entre le vieil Antonio impatient de se marier et Tamar qui le trouve trop âgé pour se marier avec la jeune Dorotea. Puis nous assistons, dans les scènes XVIII et XIX, à un déploiement d'habileté et de ruse de la part de Julia pour arriver à ses fins, c'est-à-dire au mariage officiel avec Roselo accepté enfin par son père. Réfugiée au-dessus de la pièce où se trouve son père, Julia fait du bruit, comme si elle était une âme en peine :

Antonio. […]
(*Du bruit au-dessus*.)
Que le ciel me vienne en aide ! Quel bruit est-ce là ?
Ce ne sont pas des coups de tonnerre du ciel irrité.
On dirait que la machine céleste,
Aux deux gonds rompus, s'en vient par terre.
Que mon sang au grand âge que j'ai me donne du courage.
Quelle tristesse ! Tout me hérisse le poil[35].

La scène suivante s'enchaîne immédiatement, puisque la « revenante » Julia appelle son père, ce qui ne peut qu'effrayer davantage Antonio. Julia lui raconte alors tout ce qui s'est passé auparavant, ses amours avec Roselo (son mari clandestin avec qui elle a couché deux mois durant), et parvient ainsi – sinon elle menace son père de le tourmenter chaque nuit – à obtenir de lui qu'il reconnaisse son époux et l'admette « comme son fils ». Enfin, c'est la scène finale (sc. XX) dans laquelle on voit

¿Qué dices ? // Roselo. Esto que escuchas. // Marín. ¡Cómo he de poder ir solo ! / ¿No adviertes que me despulsa / El miedo ? // Roselo. Acaba, cobarde. // Marín. ¡Otra vez ! ¿Quién me rempuja ? // Roselo. Quédate aquí ; que yo iré », *Castelvines y Monteses*, *op. cit*., p. 19b-19c.

[35] « Antonio. […] (*Ruido en alto*.) / ¡Válgame el cielo ! ¿qué ruido es este ? / Pues no son truenos del airado cielo. / Parece que la máquina celeste, / Rota de sus dos quicios, viene al suelo. / Valor mi sangre en tanta edad me preste. / ¡Qué triste voy ! Todo me eriza el pelo. », *Ibid*., p. 22a.

des Castelvins amener prisonnier le Montague Roselo, pressés de venger la mort d'Otavio. Mais Antonio arrive à calmer leur ardeur sanguinaire en leur révélant son entretien avec le spectre de Julia. Apparaît alors Julia, en chair et en os, qui fait savoir que son état de mort apparente était dû à un fort poison, et que Roselo l'a sortie du sépulcre et emmenée jusque-là. Et la *comedia* se termine par trois mariages : celui de Julia avec Roselo, mais avec la bénédiction paternelle cette fois ; celui d'Anselmo avec Dorotea ; un mariage ancillaire entre Marín et Celia. C'est la fin heureuse d'un vieux et sanglant conflit entre les deux puissantes familles nobles de Vérone, les Castelvins et les Montèses.

3. Brève caractérisation critique

Il y a un aspect religieux et idéologique propre à cette *tragicomedia* qui n'est pas des moindres, et qui s'avère même délicat à traiter pour le dramaturge : mettre en scène un mariage secret dans une Espagne port-tridentine, sous l'œil attentif de la Sainte Inquisition. En effet, le mariage secret de personnages nobles comme Julia avec Roselo met en jeu un conflit entre l'ordre civil et le droit canonique, l'imaginaire social et les règles tridentines et post-tridentines[36]. Le mariage secret avait déjà été annulé par le Concile de Trente, et Philippe II avait fait compléter les dispositions en la matière en 1569 dans ses *Nuevas leyes de estos reynos*. Chez Bandello, il s'agissait d'un contexte pré-tridentin et, selon les règles canoniques du Concile de Latran de 1215, si les prêtres ne pouvaient célébrer un mariage secret sans le consentement du père (Canon 51), le mariage secret n'était pas pour autant déclaré nul et non avenu. Il en allait autrement en droit civil : qui se mariait sans le consentement paternel pouvait être déshérité et exclu de sa famille (selon les codes théodosiens et justiniens). Mais au XVI^{e} et au début du XVII^{e} siècles, pour Shakespeare et Lope de Vega il y a l'éloignement spatial (l'Italie, Vérone) et temporel qui fait que, malgré l'interdiction de pratiquer le mariage secret, l'envisager devant un public sur les planches n'était pas chose impossible (si cela n'était pas courant par ailleurs). Et ce qui, dans le cas de Lope de Vega, devait faciliter la tâche, c'était le parti-pris de vision comique avec une fin heureuse dans les amours des personnages de haut rang (Roselo, Julia, Anselmo, Dorotea) et du peuple (les serviteurs Marín et Celia). Le *gracioso* (Marín) intervient aussi très activement à la fin de l'acte III dans la version espagnole du drame de Bandello. Lope de Vega a donc joué sur l'hétérogénéité des personnages (nobles, serviteurs) à l'intérieur d'un cadre tragi-comique, mais aussi sur la démultiplication baroque des intrigues amoureuses, faisant fi du critère de l'unité d'action. Mais il y a encore un autre aspect des choses propre à la pièce de Lope : ici, la mère n'apparaît jamais, si Teobaldo, oncle du côté maternel, jouera un rôle non négligeable en intervenant dans la négociation du mariage entre son fils

[36] Nous devons toutes ces précisions à l'excellente communication de Carmen Rabell (voir bibliographie).

Otavio et sa nièce, Julia, puis à la fin dans le mariage qui permettrait de conserver le patrimoine dans la famille, entre sa propre fille Dorotea et le vieil Antonio, puisque l'on croit Julia morte. En effet, un tel mariage entre parents est considéré comme un inceste au second degré, ce que le Concile de Trente interdisait. Néanmoins, cette possibilité est écartée au tout dernier moment avec la « réapparition » de Julia, puisque Teobaldo était sur le point de demander une dispense pontificale.

Il nous faut encore remarquer dans cette pièce espagnole – par rapport à la source bandellienne et même par rapport à la tragédie shakespearienne – l'absence de représentation du prêtre sur scène, sage résolution qui peut éviter de graves problèmes avec l'Église. En effet, quelques années plus tard (par rapport à la composition de *Castelvines y Monteses* et à sa représentation théâtrale), en 1618 très exactement, un prêtre lui-même – le Père Bisbe y Vidal – réclamera l'interdiction de représenter les prêtres sur scène pour éviter la propagation des hérésies… Chez Lope de Vega, l'ecclésiastique Aurelio n'apparaît pas sur scène, tandis que Shakespeare ne craint pas de faire intervenir Father Lawrence.

Si bien d'autres aspects de cette intéressante pièce – injustement oubliée pendant tant d'années – peuvent évidemment être analysés, nous n'en considérerons qu'un seul désormais, la question générique, qui serait selon nous non pas la seule raison mais la principale ayant conduit à l'occultation si longue de cette *tragicomedia* lopesque. Il est vrai que le chef-d'œuvre de Shakespeare qu'est la tragédie *Roméo et Juliette* – composée avant la pièce de Lope de Vega – a eu un énorme succès, succès qui ne pouvait que faire de l'ombre à la tragi-comédie espagnole qu'est *Castelvines y Monteses*, quels qu'en fussent les mérites par ailleurs. Mais plus encore que le succès mondial et mérité de la tragédie anglaise, il nous semble que la pièce espagnole – dont la composition et la représentation ont été postérieures d'une dizaine d'années à la tragédie shakespearienne – a souffert surtout de son dénouement inattendu, voire choquant pour beaucoup de critiques et lecteurs divers, avec son couple d'amants qui, *in extremis* et contre toute attente, peuvent se marier finalement et vivre heureux… À tel point que l'on a pu imaginer que l'épilogue de l'acte III de *Castelvines y Monteses* – qui semble tant jurer avec les deux actes précédents – avait dû souffrir d'une intervention étrangère à la plume du grand Lope de Vega, l'impression du texte de cette *comedia* ayant eu lieu bien après le décès du célèbre dramaturge espagnol. Mais, sans faire cette hypothèse, reconnaissons que cette pièce – si l'on oublie un peu et la source bandellienne et la tragédie de Shakespeare – est conforme à la mentalité espagnole et au genre hybride qu'est la tragi-comédie espagnole du temps, qu'elle est en bref conforme à la *comedia nueva* telle que Lope de Vega l'a d'abord mise au point, puis définie lui-même dans son important traité générique en vers qu'est *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)[37]. En effet, partant

[37] Voir sur ce point précis (entre autres publications, mais les plus importantes sont en espagnol) notre propre article « *L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega » paru dans *Théâtres du Monde*, 2004, et notre petit ouvrage *Regards sur le*

du goût de son public populaire et sociologiquement le plus large possible (nobles et vilains, bourgeois, artisans, hommes et femmes, cultes et incultes), Lope de Vega crée et propose une nouvelle typologie générique, la tragi-comédie, un genre de *comedias* « barbares » qui doit avant tout plaire à son public espagnol hétérogène, sorte de « monstre, aux multiples apparences[38] », un art pour le peuple et non pour une poignée d'académiciens et de doctes théoriciens partisans de la distinction aristotélicienne des genres tels qu'ils fleurirent à la Renaissance. À considérer sous cet angle *Castelvines y Monteses*, l'étonnant (parce que comique et heureux, clos par trois mariages, et la réconciliation définitive des deux familles rivales et ennemies) dénouement de la version espagnole n'est pas si choquant ni incompréhensible que cela : le public espagnol du temps de Lope de Vega appréciait plus le recours au surnaturel, aux fantômes, et les amours qui finissent bien qu'une sombre issue tragique comme dans l'éternel drame « romantique » de Shakespeare…

François-Victor Hugo, traducteur de la tragédie skakespearienne, avait dès 1868 une opinion tranchée sur les qualités et les défauts de la tragi-comédie lopesque, en accentuant plutôt ces derniers. Sans nous livrer à l'énumération assez injuste qu'il en fit, ce qui nous a paru le plus sensible, c'est la préférence nettement affichée du traducteur pour le drame, le « suicide sublime » des héros amoureux, victimes de la fatalité tragique. Tandis que le « bonheur banal » des amants lopesques est par trop humain, à l'opposé du « martyr », de « l'agonie », du « désespoir » des amants shakespeariens… Deux décennies plus tard, le comte de Shack n'hésitait pas un seul instant à écrire que la conclusion de *Castelvines y Monteses* en était la partie la plus faible. Il y a encore, selon lui, une distance abyssale entre la fin « comique » du drame espagnol et le dénouement si pathétique et si émouvant du *Roméo et Juliette* shakespearien. En revanche, le comte de Shack reconnaît qu'il existe bien d'autres *comedias* de Lope de Vega qui n'ont rien à envier à la tragédie de Shakespeare dans l'expression de la flamme amoureuse, l'intensité et la tendresse des sentiments. Ce qui est sûr à nos yeux, c'est que le jugement négatif de François-Victor Hugo et du comte de Shack sur Castelvines y Monteses va perdurer et que nous le retrouverons intact en 1939 chez le critique italien Antonio Gasparetti.

Cependant, notre époque – le début du XXIe siècle – semble bien plus clémente envers la tragi-comédie lopesque, puisqu'un dramaturge espagnol, Darío Facal, en a fait une adaptation, et qu'une compagnie théâtrale, celle de José Estrucht, sous la direction d'Aitana Galán, a pu la rejouer à l'occasion du célèbre Festival du Théâtre Classique d'Almagro. Et cet événement n'a pas été motivé seulement par un parti-pris d'originalité ni par la décision de tirer d'un profond oubli une pièce comme *Castelvines y Monteses*, mais véritablement par la conviction que cette pièce était en

Théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVIIe siècles), Université d'Avignon, Éditions de l'Arias, 2004, p. 57-69 plus particulièrement.

[38] Dans la belle traduction de Jean-Jacques Préau : Lope de Vega, *L'Art nouveau de faire les comédies*, Paris, 1992, v. 36, p. 73.

quelque sorte toujours « actuelle » et qu'elle pouvait concerner encore un public espagnol cinq siècles après sa première représentation. Comme le dit Darío Facal, cette tragi-comédie ne manque pas de « beaux moments littéraires, de situations dramatiquement puissantes ni de scènes extrêmement délicates non dépourvues du sens de l'humour », et, ce qui est le plus important, « Lope nous touche par sa profonde et originale vision de l'amour et de la haine[39] ». Quant au metteur en scène, Aitana Galán, elle estime que *Castelvines y Monteses* est un « petit bijou » et que « s'y conjuguent, de manière très réussie, des moments poétiques exquis avec d'autres d'action dramatique pure, d'énorme théâtralité[40] ». Sans compter que, pour elle, le personnage de Julia a une « plus grande maturité psychologique » que la très jeune Juliet de Shakespeare (14 ans) et que le message final ironique et plein d'espoir de Lope est tout à fait conforme à notre contemporanéité. Soit. À notre tour, souhaitons que *Castelvines y Monteses* connaisse encore bien d'autres représentations, voire d'autres adaptations s'il n'est plus possible de la jouer en son état premier.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[39] Dans notre traduction de ces quelques extraits de « Sobre *Castelvines y Monteses* » par le dramaturge Darío Facal, dans son adaptation publiée par la RESAD/ Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, p. 10.

[40] Voir, dans l'édition de Darío Facal précédemment citée, Aitana Galán, « *Castelvines y Monteses* : notas de dirección », p. 40 (la traduction est nôtre). Par rapport à la distribution originelle des personnages, 30 chez Lope de Vega, Darío Facal n'en retient que 12 et se livre à quelques amalgames entre eux, parfois discutables. Il réduit aussi drastiquement le nombre de vers : 2212 dans son adaptation contre 3055 chez Lope. Et il invente un « Prologue » de 32 vers qui est sans doute plus conforme aux usages de Shakespeare qu'à ceux de Lope de Vega. Le public espagnol actuel préfère probablement des représentations théâtrales bien plus courtes qu'au XVII^{e} siècle… *O tempora, o mores !*

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sources

VEGA, Lope de, *Castelvines y Monteses* (la septième *comedia*), in *Parte veinticinco, perfecta y verdadera, de las comedias del Fénix de España, fray Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan… A D. Francisco Antonio Jiménez de Urrea…*, Zaragoza, por la viuda de Pedro Verges, A costa de Roberto Deuport Año, 1647.

–, *Castelvines y Monteses* (la première *comedia* imprimée dans ce tome), *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, juntas en colección y ordenadas por D. Juan Eugenio Hartzenbusch*, t. IV, Madrid, Rivadeneyra, 1860 ; réédition Biblioteca de Autores Españoles, t. LII, *Comedias escogidas*…, t. IV, Madrid, Ediciones Atlas, 1952.

–, *Castelvines y Monteses* (la neuvième *comedia* ici imprimée), Obras de Lope de Vega, édition de Marcelino Menéndez y Pelayo, Real Academia Española, t. XV, Madrid, 1913 ; réédition Biblioteca de Autores Espanoles, t. CCL, Obras de Lope de Vega XXXIII, *Comedias novelescas*, Madrid, Ediciones Atlas, 1972.

Ouvrages

ANDRÈS, Christian, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* [Thèse pour le doctorat d'État, inédite], vol. III, Université de Paris X-Nanterre, 1987 [Reproduction par l'A.N.R.T., Université de Lille III].

–, *Regards sur le Théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVI^e^-XVII^e^ siècles) / Des origines à l'agonie d'un genre : la* Comedia, Collection « *Theatrum Mundi* », Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université d'Avignon, Éditions de l'ARIAS, 2004.

FACAL, Darío, *Castelvines y Monteses / Lope de Vega* [adaptation], RESAD/Editorial Fundamentos, Madrid, 2005.

GASPARETTI, Antonio, « Las "Novelas" de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio », Salamanca, Imprimerie « Cervantes », 1939 (p. 17-31 en particulier).

SCHACK, Adolfo Federico, conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, t. III, Madrid, 1887 (en particulier p. 96-105).

VEGA, Lope de, *L'Art nouveau de faire les comédies*, traduction de Jean-Jacques Préau, Les Belles Lettres, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Articles et communications

ANDRÈS, Christian, « Quelques figures d'un bestiaire igné dans la *comedia* de Lope de Vega », *Eidôlon, Cahiers du laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imagination littéraire*, 35, *Aspects du feu*, Université de Bordeaux III, oct. 1988, p. 155-168.

–, « Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega », *Bulletin of the Comediantes*, vol. 43, Université de Californie, éditeur James A. Parr, 1991, p. 31-49.

–, « *L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau », *Théâtres du Monde. Tradition et modernité au théâtre*, Cahier n° 14, Université d'Avignon, Éditions de l'ARIAS, 2004, p. 93-104.

RABELL, Carmen, « Castelvines y Monteses : Comedia de orden postridentino », *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español : hacia Lope de Vega*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014, p. 233-243.

LA QUADRATURE DE LA TERNARITÉ
OU
THE QUARTERING OF ALL TRIADS[1]

La pièce de Shakespeare que je vais considérer dans cet article est à la fois une des plus célèbres comédies de cet auteur et pourtant une des plus difficiles à vraiment appréhender ; son style, qu'on dirait aujourd'hui « branché », est fondé sur l'humour et les jeux de mots parfois sexuels, parfois morbides, parfois simplement opportunistes, qu'il est absolument impossible de traduire en quelque langue que ce soit, car ces subtilités sont profondément ancrées dans la langue anglaise de Shakespeare. Je ne suis pas sûr que la traduction du personnage de Moth (Phalène) par François-Victor Hugo soit aussi parlante qu'en anglais (« phalène » n'est pas un mot que nous employons dans la conversation tous les soirs d'été), surtout que Karen Mahoney[2] en a fait le prénom d'une jeune fille faite vampire par un certain Theo qui, de par son nom, ne saurait être autre que divin. Et en outre, malgré Karen Mahoney, ce nom Moth a 4 383 fois plus de chances d'être le prénom d'un garçon que celui d'une fille. Rien n'est simple en ce bas monde anglais.

C'est donc plus pour sa difficulté que pour son charme particulier que j'ai choisi cette pièce. Mais avant toute chose j'aimerais dire en quelques phrases ce que je dois à Shakespeare dans cet univers dramatique.

J'ai lu *Macbeth* à 13 ans en anglais et je n'ai pas dû tout comprendre. J'ai vu *Hamlet* en matinée scolaire au Grand Théâtre de Bordeaux à 15 ans. Je sais que le billet était gratuit ; que nous étions (je n'étais pas seul) tout en haut frontal dans le pigeonnier, qu'on appelle aussi paradis. Mais ce n'était pas un problème dans ce théâtre qui est le modèle de l'Opéra Garnier à Paris. Parfaite audition et vision, même si elle est plongeante. J'ai commencé à lire systématiquement du Shakespeare en même temps que les *Buddenbrooks* de Thomas Mann dans la bibliothèque de mon École Normale à 15 ans, dans les langues originales. Le reste, ensuite, n'est que du plaisir qui s'estompe dans les dates mais reste bien vivace dans l'esprit. J'ai vu du Shakespeare en Angleterre. J'en ai vu plusieurs aux États-Unis, comme *The Tempest* à Davis (Californie). J'ai visité des théâtres comme le théâtre shakespearien d'Ashland, dans l'Oregon. Et j'ai vu des dizaines de pièces au théâtre, un peu partout en France.

Mais soyons plus précis. 1973, Jacques Teyssier me demande de consacrer mon mémoire de maîtrise linguistique à *Romeo and Juliet*, aux formes en V-ing dans la pièce. J'ai beaucoup progressé depuis cette date. Et Jacques Teyssier, le linguiste,

[1] « L'écartèlement ou la quadrature de toutes les triades ». Le jeu sur le mot « quartering » est typique de l'humour souvent sexuel ou morbide de Shakespeare dans cette pièce que j'utilise dans mon titre.

[2] Karen Mahoney, *Moth*, Kindle, Amazon, ASIN : B0091R2TSY, 2012.

me hante encore car, partant en Californie en 1973 avec sous le bras un programme énorme de recherche linguistique (« Lisez tout ce que vous trouverez sur ces structuralistes américains. N'ayez peur de rien. » – Jacques Teyssier était psychomécanicien –), j'ai traversé les États-Unis de New York à Davis en bus Greyhound en quinze jours, rendant visite à des amis en Caroline du Nord en cours de route, puis ce fut La Nouvelle-Orléans, Los Angeles, San Francisco, et arrivée à Davis à 8 heures du matin à la fin août. Et là, Jean Cazemajou qui, lui, venait d'arriver de Bordeaux, m'apprend que Jacques Teyssier était mort quelques jours plus tôt d'un accident cardio-vasculaire cérébral dans la forêt du Buch où il était parti seul chasser. J'ai enseigné, comme prévu, *Hamlet* à trois classes dans les trois trimestres qui ont suivi. Et, de retour en France, je bénéficiai un an plus tard de la brillante introduction à *Henry V* par Pierre Spriet et Laurence Olivier, un couple plus qu'inspirationnel, en 1975 pour l'agrégation d'anglais.

Les rendez-vous suivants seront avec Gildas Bourdet et le Théâtre de la Salamandre à Tourcoing et Lille, puis le théâtre de la Métaphore de Daniel Mesguich à Lille et Tourcoing, puis la Comédie de Béthune de Jean-Louis Martin Barbaz pour qui j'écrirai une pièce, *36, sans Épouvante et sans Souliers*, en 1986. Et bien sûr les films, que ce soit le *Romeo and Juliet* de Franco Zeffirelli ou *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann. Et la révolution du VHS puis du DVD m'a ouvert les grilles du paradis avec l'admirable Vincenzo Bellini et son *I Capuleti e i Montecci*, et toutes les productions de la BBC – et bien d'autres encore.

Mais une date doit être retenue, et elle est liée à Maurice Abiteboul. Ce fut en 1996 sa demande de participer aux volumes pour agrégatifs qu'il coordonnait aux Éditions du Temps. Il s'agissait de *As You Like It*. Qu'est-ce qu'un linguiste peut bien dire sur Shakespeare qui soit original ? J'avais vu de 1976 à 1995 dans le Nord-Pas-de-Calais tout ce que le théâtre, le ballet et l'opéra produisaient, plus une bonne partie du cinéma, en couverture critique pour la presse, les radios locales et mon propre plaisir. J'allais en ce temps-là au spectacle environ en moyenne trois ou quatre fois par semaine, au moins 52 semaines par an. Je pourrais écrire des volumes sur tout cela, mais en linguiste, une seule chose m'attirait dans Shakespeare : sa langue, et donc son style. Et je n'ai pas arrêté de faire cela sur Shakespeare et sur bien d'autres. Cela paraît étrange, et pourtant. Quand j'expliquais à Pascal Dusapin, concernant son *Faustus, The Last Night*, que je lisais son texte de façon littérale, il ne comprenait pas. Sa langue était comme une musique avec une mesure, des temps forts et faibles, des rythmes et des tempi, et je lui expliquais qu'appliquant cela à son texte, on trouvait des *patterns*, des figures ou des *Gestalten* fascinantes, des ternarismes multiples qui se multiplient en six et neuf et créent une atmosphère temporelle et rythmique mesmérisante, mais aussi inquiétante, comme le six qui, pour nous, est si élégant et stable, avec en arrière la sagesse de Salomon et l'étoile de David, et qu'à certains moments-clés du texte ce six expande sa sénarité en nonarité liée dans la pensée chrétienne à l'Apocalypse, la fin du monde, la Bête, Belial lui-même[3]. Pascal

[3] Chacun des groupes a conçu (sanaḥa) les choses différemment des autres. Ainsi, un groupe venu du manichéisme (ṯanawiyya) a conçu les choses selon la **dualité** (muṯanawiyya), un

Dusapin ne comprenait pas ce que « littéralement » pouvait vouloir dire. Prendre le texte au pied de la lettre. Et c'est exactement ce que je vais faire avec cette pièce des plus complexes. C'est ce que je dois à cette commande de 1996. La musique de la langue de Shakespeare n'est pas simplement une rythmique sonore ou des assonances sonores, bien sûr que non. Mais ce sont les architectures et les *Gestalten*, les formes et les *patterns* que l'on trouve à tous les niveaux du langage, des simples sons, voyelles et consonnes aux formes syntaxiques les plus complexes et les plus riches, sans oublier bien sûr les sémantismes, les images, et tout ce que les mots évoquent en nous paradigmatiquement et syntagmatiquement. C'est l'ensemble de ces phénomènes qui font la musique de la langue de Shakespeare, et le sens ne peut surgir que de cette patiente construction inspirée.

Cela étant dit, il ne me reste plus qu'à plonger dans le tourbillon de *Love's Labour's Lost*. Toutes les citations seront conformes à l'édition d'Oxford University Press, *The Oxford Shakespeare*, y compris les noms des personnages. Je donnerai les traductions des textes retenus en note, et ce seront très systématiquement les traductions de François-Victor Hugo qui présentent l'avantage d'être dans le domaine public et de respecter le sens des mots, parfois à l'extrême de leur superficialité ou de leur mono-sémantisme. J'ai déjà expliqué tout cela sur les Sonnets de Shakespeare à l'Université Catholique de l'Ouest à Angers il y a quelques années. Shakespeare est intraduisible, et le plus beau *Richard III* que j'ai vu à Lille était non pas de Shakespeare mais de Bernard Chartreux, mise en scène d'Alain Milianti, sous le titre de *Cacodémon Roi*. J'ai passé la soirée d'après spectacle à écouter l'acteur qui jouait Richard III, Marc Chikly, pour couvrir son travail pour la presse, et tout ce qu'il m'a dit ce soir-là très tard à Lille était la raison pour laquelle, peu de temps après en 1991, après ce spectacle, il nous a quittés, car pour lui Richard III n'était pas un monstre mais il l'était lui, son acteur, et dans ses choix de vie gay il était le monstre qui habitait tous les soirs le personnage de Richard III. Et je n'étais ce soir-là que son confesseur. La flûte de champagne qu'il m'offrit était d'un goût extrêmement amer, même si je ne savais pas que cet acteur qui souffrait devant moi allait décider de nous quitter. J'ai rarement vécu une telle intensité tragique avec un auteur, un acteur, un univers théâtral.

---

groupe venu du christianisme selon la **Trinité**, un groupe de naturalistes selon la **quadrité**, […] un groupe de corporalistes (ğirmiyya) selon la **quintité**, un groupe venu d'ailleurs selon la **sénarité**, un autre selon la **septenarité**, le groupe d'autres issus de la musique selon l'**octonarité**, un autre groupe venu d'Inde selon la **nonarité**. Mais chaque communauté exagérait (aṭnabat) dans l'exposition de ce qu'elle avait conçu, s'y attachait (šaġafat) et en négligeait ce qui ne s'y réduit pas. Quant aux **sages pythagoriciens**, ils rendirent à chacun ce qui lui était dû (fa-ʿṭū kulla ḏī ḥaqqin ḥaqqahu), en disant : **les êtres existent relativement à la nature des nombres**, ainsi que nous l'exposerons en partie dans cette épître. Et cette doctrine est celle de nos Frères, que Dieu les soutienne (épître 33, III 199) *[Note 43 : On retrouve approximativement la même suite dans l'épître 5, I 217. Et l'épître 32 (III 180-181) offrait quasiment le même paragraphe. Le gras de mise en relief est de mon fait.]* Institut Dominicain d'études Orientales au Caire, *Mélanges 33*, in *MIDEO – **M**iscellanies of the **I**nstitut **D**ominicain d'**É**tudes **O**rientales in Cairo*, Institut Français d'Archéologie Orientale, 2018.

I. Du titre à l'architecture existentielle

Tout commence par le titre, et ce que je vais dire rend toute spéculation sur la pièce mythique qu'est *Love's Labour's Won* fictive sinon simplement vaine, jusqu'à plus ample information du moins.

Love's	Labour's	Lost	
1 1	2 2	3 3	3 L + 3 S + 3 O visuels (prononciation variable)
1 syllabe	2 syllabes	1 syllabe	4 syllabes

On voit d'emblée que les trois ternarités (y compris donc la visuelle, qui n'est pas parfaite) construisent une première instabilité (trois), puis un premier équilibre (six) et ensuite un second déséquilibre (neuf, double instabilité de 3x3). La situation est vouée à l'échec. Cependant, ce titre comporte trois accents sur quatre syllabes. On a donc bien la quadrature de toutes ces ternarités et, comme le dit Biron :

> **BIRON**
> That you **three fools** lack'd me **fool** to make up the mess:
> *He*, *he*, and *you*, and *you*, ***my liege***, and ***I***, […]
> **DUMAIN**
> Now the number is **even**.
> **BIRON**
> True, true; we are **four**[4]. (Acte IV, scène 3)

« Three fools » + « fool » = quatre « fools ». D'où la conclusion « even » = pair, et son renforcement par Biron « four » = quatre, ce qui nous mène à six, renforcé par le double « true, true » qui nous conduit à huit, la Seconde Venue du Christ. Et notons le second vers : 2 « he » + 2 « you » (le second est purement rhétorique) + 2 « my » et « I », cela donne 6, l'équilibre de la sagesse de Salomon qui contrebalance le « mess » du vers précédent et qui, pourtant, contient ce « mess » dans les 3 références au Roi lui-même : « you », « you » et « (my) liege », ce désordre étant maintenant celui du Roi, et c'est lui qui est dans la mouise, même si celle-ci est également partagée entre les quatre lurons. De vrais bacheliers au sens du Bréviaire du Carabin. On voit bien alors que le titre *Love's Labours Won* est simplement impossible, puisqu'il lui manquerait toute logique égalisante et harmonisante, donc une logique fondée sur quatre ou six pour dépasser trois qui n'existerait plus que visuellement dans les trois mots et les trois « O ».

Les personnages sont de la même complexité. Un roi et trois courtisans (au sens d'hommes de cour), cela fait quatre, comme le titre. Une Princesse et trois

[4] **BIRON.** Que vous trois imbéciles manquiez d'un imbécile, moi-même, pour égaliser ce bordel. Lui, lui, vous, oui vous, mon Seigneur, et moi […] **D.** Maintenant le nombre est pair. **B.** Oui, Oui, nous sommes quatre.

courtisanes (au sens de femmes de cour), cela fait quatre, comme le titre. Les non-nobles du côté de Navarre sont sept, mais est-ce vraiment aussi parfait ? Le Roi de Navarre et ses courtisans ont deux acolytes plébéiens pour leur retraite savante : Don Adriano de Armado et son page Moth (un gamin de douze ou treize ans qui papillonne comme son nom l'indique autour de la flamme de son maître). Cela fait six. Parfait, ou presque (cf. la fin). Du côté de la Princesse de France et de ses trois courtisanes, il y a deux ou trois hommes, déjà un déséquilibre, en fait un présent tout le temps, Boyet, et cela fait cinq, un chiffre maléfique, avec un autre qui ne dit jamais rien, deux qu'ils disent dans la liste des personnages, deux présences silencieuses et totalement fictives, mais cela fait trois hommes au service de la Princesse, un déséquilibre visuel sinon communicationnel, trois auxiliaires mâles, dont un seul est actif, plus trois courtisanes, cela fait six, c'est parfait, mais avec la Princesse cela fait sept, ce qui l'est moins (comme la Semaine Sainte), et celui qui va égaliser cet impair est Marcadé, le messager qui apporte la nouvelle de la mort du Roi de France, le père de la Princesse, qui arrête les festivités, le cours normal des choses, comme un Deus ex De Profundis définitivement *post mortem*. Et le huit ainsi atteint est pour le moins dramatique : la confrontation à la Seconde Venue, à la fin d'un monde, à un jugement dernier, à une apocalypse, et quelle révélation : « Votre père est mort » – ce qui n'a rien à voir avec un quelconque « petit chat », même si cette allusion est totalement anachronique. C'est la Princesse, appelée soudainement Reine, ce qui est impossible par la loi salique française, et navarraise. Ce huitième intervenant du côté français est un oiseau de mauvais augure qui impose la décision de cette « Reine » qui ne saurait l'être : un an et un jour de réclusion dans quelque monastère pour faire pénitence pour le Roi et les autres, et pour Biron un an dans un hôpital à consoler les mourants. Les vœux initiaux de passer trois ans à étudier, sans le moindre contact avec des femmes, avec un seul repas par jour et un jour de jeûne par semaine, avec trois heures de sommeil par nuit et aucun bâillement les autres vingt-et-une heures, sont du petit lait en comparaison. Et la quadrature du cercle se termine en austère drame moral pour ces quatre nobles Navarrais.

Cependant, la pièce ne saurait se terminer de la sorte, et donc un événement final torsionne ce drame moral pour en faire un mélodrame comique. Malgré la cour continue de Costard, un paysan local, pour Jaquenetta, une Perrette au pot au lait locale, court vêtue bien sûr, c'est l'amuseur de la cour de Navarre, Don Adriano de Armado, qui met cette brave Jaquenetta enceinte, et le voilà dès lors obligé de l'épouser. C'est ainsi que l'on termine cette comédie sur une note légère qui est reprise en chanson, avec le coucou, cet oiseau de mauvais augure et symbole des cocus de ce monde – et ils le sont vraiment tous :

> The cuckoo then, on every tree,
> Mocks married men; for thus sings he,

Cuckoo;
Cuckoo, cuckoo: O word of fear,
Unpleasing to a married ear[5]! (Acte V, scène 2)

Mais les plébéiens de la pièce sont six hommes : Armado le bouffon de cour, Moth son page de 12 ou 13 ans, et quatre autres : Holofernes, un docte professeur professant le latin sans rémission ; Nathaniel, un curé de campagne proférant plus que professant la morale chrétienne ; Dull, un gendarme ou policier local ; Costard, un paysan rustique qui sans cesse s'aparle, comme on dit chez Jules Mousseron en picard rouchi de Valenciennes, avec en septième prime la seule femme Jaquenetta qui, soit dit en passant, est comme la cinquième roue féminine du chariot masculin si on exclut le bouffon et son page, et c'est d'elle, autant que du bouffon, que viendra le scandale maritalement résolu selon les normes en vigueur dans cette société faussement puritaine mais certainement pas morale. Comme cinquième femme, plébéienne en opposition aux quatre autres aristocrates, elle est vraiment une Belzébuth[6] en jupon.

Et en outre ces plébéiens vont jouer, à la fin, les Worthies ou Grands de ce Monde. Mais il y a une différence entre le projet annoncé à l'acte V, scène 1 et ce que cela deviendra à la fin de la pièce. La première annonce est celle-ci : Nathaniel sera Josué, Holofernes sera Judas Maccabée, Costard sera le Grand Pompée, Moth sera Hercule au berceau, et ensuite Holofernes annonce qu'il en jouera trois, sans plus de précision. On est loin de neuf et on n'en est qu'à quatre. À la fin de la pièce, on aura la distribution suivante : Armado sera Hector de Troie, Costard sera le Grand Pompée, Nathaniel sera Alexandre le Grand, Moth sera Hercule au berceau, Holofernes sera Judas Maccabée. Et là s'arrête la liste à cinq, un pentacle belzébuthien à nouveau, mais qui nous évite le nombre neuf normal dans cette liste, neuf comme l'Apocalypse et le Jugement dernier. Quatre en moins, un nombre bien pair qui fait régresser l'apocalypse de 9 au pentacle de 5. Quatre est bien la clé qui évite la tragédie[7]. Mais le pentacle final de cette pièce dans la pièce n'évitera pas la sentence de la « Reine » qui est une véritable ordalie pour ces jeunes nobles plus lubriques qu'érudits. Ils sont punis par cette « Reine » de France, et ce pour une année et un jour. Il ne leur reste plus que l'onanisme à condition de le bien cacher.

---

[5] Le coucou alors, d'arbre en arbre, / Se moque des maris, car il chante : / Coucou ! / Coucou ! Coucou ! … Ô mot sinistre, / Malsonnant à une oreille mariée !

[6] **Belzébuth** (arabe : الذباب بعل, Baʾal adh-Dhubā ; hébreu : זבוב בעל, Baʿal Zəbûb ; grec : Βεελζεβούλ, Beelzeboúl ; latin : Beelzebūb : Seigneur de tout ce qui vole) est un dieu du monde sémite vraisemblablement vénéré à Éqrôn (ou Accaron).

[7] Les neuf Worthies sont : *Les trois Worthies Juifs : Joshua, David, and Judas Maccabeus. Les trois Worthies Païens : Hector, Caesar, and Alexander. Les Trois Worthies Chrétiens : King Arthur, Charlemagne, and Godfrey of Bouillon. On remarque que Pompée remplace Jules César parmi les païens. Aucun des chrétiens n'est retenu. Un quatrième païen est ajouté, Hercule, pour, en oxymoron paradigmatique, donner un rôle à Moth qui est un gamin pré-adolescent.*

Mais revenons rapidement à ces vœux sacrés jurés des quatre aristocrates, au nombre de quatre :

> **KING** You three, Biron, Dumaine, and Longueville,
> Have sworn for three years' term to live with me,
> My fellow-scholars, and to keep those statutes. (Acte I, scène 1)

Ces « statutes » sont :

> **BIRON** … not to see a woman in that term
> …one day in the week to touch no food,
> And but one meal on every day beside,
> …to sleep but three hours in the night,
> And not be seen to wink of all the day … (Acte I, scène 1)

Et tout cela pour réaliser un seul objectif qui vient en premier dans la présentation de Biron :

> **BIRON** …to live and study here three years. (Acte I, scène 1)

Cela fait quatre vœux qui sont alors résumés par Biron dans sa conclusion :

> **BIRON** Not to see ladies, study, fast, not sleep[8]. (Acte I, scène 1)

Biron, ainsi, embrasse deux vœux positifs en forme syntaxique avec deux vœux syntaxiquement négatifs en NOT. Mais c'est un peu plus complexe si nous considérons la valeur sémantique de ces vœux.

	Not to see ladies	study	fast	not sleep
Syntax	**<0**	>0	>0	**<0**
Semantic	**<0**	>0	**<0**	**<0**

Il est facile de voir que ces vœux officiellement équilibrés en quadrité (Shakespeare est en avance de trois siècles sur Martin Heidegger et son « geviert ») se trouvent déséquilibrés par la sémantique négative trois fois contre la sémantique positive une seule fois, et en outre l'étude, qui est l'objectif positif, est littéralement assiégée deux fois, une première fois par deux éléments syntaxiquement négatifs et une

[8] **KING.** Vous trois, Biron, Du Maine et Longueville, / vous avez juré de rester ici avec moi pendant trois ans, / comme mes compagnons d'étude, et d'observer les statuts… **BIRON.** …comme de ne pas voir de femmes pendant tout ce temps-là … ; comme de vivre un jour de la semaine sans toucher un aliment, / et les autres jours avec un seul repas… ; / comme aussi de ne dormir que trois heures la nuit, / et de ne pas fermer l'œil de toute la journée … ! / **BIRON.** …de vivre et d'étudier ici trois ans. **BIRON.** …ne pas voir de dames, étudier, jeûner et ne pas dormir !

seconde fois par un et par deux éléments sémantiquement négatifs. Cela ne peut donc pas marcher sur deux pieds quand ce cheval en a trois qui boîtent sur quatre.

II. Les styles

Étrangement aussi, dans cette pièce, Shakespeare utilise quatre styles, trois poétiques plus la prose.

D'abord la prose employée par les plébéiens et certains aristocrates dans des scènes socialement mixtes, par exemple la scène 1 de l'acte I :

> **DULL.** Which is the Duke's own person?
> **BIRON.** This, fellow: What wouldst?
> **DULL.** I myself reprehend his own person, for I am his grace's farborough: but I would see his own person in flesh and blood.
> **BIRON.** This is he.
> **DULL.** Señor Arme--Arme--commends you. There's villainy abroad: this letter will tell you more.
> **COSTARD.** Sir, the contempts thereof are as touching me[9]. (Acte I, scène 1)

Il y a trois formes de poésie. D'abord des ensembles de pentamètres non rimés, puis des paires de pentamètres rimés dits « heroic couplets », ou distiques rimés de pentamètres, et enfin les quatrains du type employé dans les sonnets shakespeariens de pentamètres à rimes croisées (ABAB). Le sonnet shakespearien se compose de trois quatrains (rimés ABAB-CDCD-EFEF) et d'un distique rimé (GG). Cependant, de nombreux quatrains ne font pas partie d'un sonnet et de nombreux distiques rimés non plus (ces distiques rimés sont la forme normale du pentamètre dans les tragédies). Deux formes poétiques spécifiques sont employées dans la pièce (sans compter les chansons finales). Il y a d'abord les sonnets : j'en ai repéré trois vrais ou presque vrais (Biron à Rosaline, Armado à Jaquenetta, Longueville à Maria), un sonnet étendu de Biron aux dames, sa confession sur la mascarade en Russes qui contient cinq quatrains plus un distique sur le modèle du sonnet. Il y a aussi le sonnet étendu à deux voix, le Roi et la Princesse, avec quatre quatrains, un distique, et deux quatrains supplémentaires dont le dernier vers est de Rosaline, démentant ce que la Princesse vient de dire. Il faut ajouter une ode de Dumaine à Catherine de dix distiques rimés, et ces vers sont des tétramètres. Et bien sûr les deux chansons finales qui ont un quatrain de tétramètres à rimes croisées, plus un distique de tétramètres rimés, le cri de l'oiseau (dans le cas de la chouette, ce cri isolé n'est pas donné), et un distique final de tétramètres rimés intégrant le cri de l'oiseau deux fois à l'initiale. Ces genres

[9] **BALOURD.** Quelle est la personne du roi ? **BIRON** Ici, l'ami ; que lui veux-tu ? **BALOURD.** Je répréhende moi-même sa personne, car je suis sergent de son Altesse ; mais je voudrais voir sa personne en chair et en os. **BIRON***, montrant le roi.* Le voici. **BALOURD.** Le signor Arm… Arm… vous recommande bien. Il y a du grabuge là-bas ; cette lettre vous en dira davantage. **TROGNE.** Monsieur, le contentement de cet écrit me touche.

et formes poétiques sont très standard du temps de Shakespeare. L'originalité est d'étendre les formes du sonnet à des ensembles bien plus grands.

Mais on voit là, encore une fois, que la ternarité poétique est quadraturée par la prose, que les trois sonnets authentiques sont quadraturés par une ode et que deux sonnets étendus et deux chansons complètent l'ensemble, sans compter les longs passages ou les nobles navarrais ou françaises parlent en distiques de pentamètres rimés ou, plus simplement, en pentamètres non rimés.

J'aimerais maintenant donner ces sonnets dans leur ordre d'apparition et faire quelques remarques sur leur style.

Nathaniel lit à la demande de Jaquenetta ce qui est dit être une lettre d'Armado à elle-même, et qui est en réalité une lettre mal livrée par Costard de Biron à Rosaline. Tous les plébéiens s'accordent à penser que Jaquenetta doit livrer cette lettre au Roi, ce qui va révéler la duplicité de Biron. Costard livre l'autre, celle d'Armado à Jaquenetta, à ladite Rosaline, ce qui crée un *imbroglio* comique.

Mais voici d'abord le sonnet de Biron à Rosaline :

NATHANIEL
[*Reads*]
If love make me forsworn, how shall I swear to love?
Ah, never faith could hold, if not to beauty vow'd!
Though to myself forsworn, to thee I'll faithful prove:
Those thoughts to me were oaks, to thee like osiers bow'd.

Study his bias leaves and makes his book thine eyes,
Where all those pleasures live that art would comprehend:
If knowledge be the mark, to know thee shall suffice;
Well learned is that tongue that well can thee commend,

All ignorant that soul that sees thee without wonder;
Which is to me some praise that I thy parts admire:
Thy eye Jove's lightning bears, thy voice his dreadful thunder,
Which not to anger bent, is music and sweet fire.

Celestial as thou art, O, pardon, love, this wrong,
That sings heaven's praise with such an earthly tongue[10].

[10] **NATHANIEL**, *lisant.* Si l'amour me rend parjure, comment puis-je jurer d'aimer ? / Ah ! les serments ne sont valables qu'adressés à la beauté ! / Bien qu'à moi-même parjure, à toi je serai fidèle. / L'idée, qui pour moi est un chêne, devant toi plie comme un roseau. / L'étude cessant de s'égarer fait son livre de tes yeux / Qui recèlent toutes les jouissances accessibles à l'art. / Si la connaissance est le but, te connaître doit suffire. / Bien savante est la langue qui sait bien te louer ! / Bien ignorante l'âme qui te voit sans surprise ! / Il suffit à ma gloire d'admirer tes mérites. / L'éclair de Jupiter est dans ton regard ; sa foudre, dans ta voix / Qui, quand elle est sans colère, est musique et douce flamme. / Divine comme tu l'es, mon amour, oh ! pardonne / Si je chante le ciel dans une langue si terrestre.

Biron se veut spirituel, comme tous les autres, mais il suffit, comme montré dans la première strophe, qu'il emboîte les uns dans les autres des mots qui se font écho en structures embrassées ou en oxymoron entrecroisés. Dans le premier vers, le mot « love » embrasse « sworn » auquel « swear » fait écho, mais avec l'élément oxymoronique /for-/ en ouverture. Et le premier couple /love/-for-/swear/ qui porte l'oxymoron se concentre sur Biron en première personne objet (« me »), alors que le deuxième couple en ordre inversé s'appuie sur Biron en première personne agentive (« I »). Il porte sans le vouloir le parjure alors même qu'il ne jure que par l'amour, que par amour. On trouve trois iambes, puis deux syllabes non accentuées (est-ce un sixième pied pyrrhique, ce qui impliquerait que nous avons des hexamètres et non des pentamètres ?) et deux iambes finaux qui valorisent l'oxymoron :

- / - / - / (- -) **- / - / (iambe, iambe, iambe, - - , iambe, iambe)**

ou bien

- / - / - / - - - / - / (iambe, iambe, amphibraque, anapeste, iambe)

On voit alors le chaos de cette pensée qui ne sait pas trouver l'équilibre de sa rythmique avec son sémantisme, lui-même portant un oxymoron dans un embrassement ancré sur celui qui parle et se voit ainsi déchiré entre le fait d'être la victime de son parjure d'amour et celui d'assouvir le désir de sa promesse d'amour. Parjure et promesse sont les deux enfants de cet amour. [LOVE] – **me** – {for}-(SWEAR) – **I** – (SWEAR) [LOVE].

Le deuxième vers possède une structure similaire : le premier couple /faith-hold/ est repris par le second couple /beauty-vow'd/, et chaque couple s'appuie sur une négation, /never/ et /not/. La logique est que l'un ne peut pas être **SI** l'autre n'est pas. Et on voit alors l'oxymoron logique, l'impossibilité rationnelle, et donc la rationalité de l'impossible ou la logique de l'oxymoron. La rythmique à nouveau contredit en partie le sémantisme, ou plutôt démultiplie le sémantisme contradictoire :

- / - / - / (- -) **- / - / (iambe, iambe, iambe, - - , iambe, iambe)**

ou bien

(iambe, iambe, amphibraque, anapeste, iambe),

et offre donc la même structure que le premier vers.

Le troisième vers emboîte les deux structures. Une structure embrassée /for/-/sworn/ - /faith/-/ful/ porte l'assonance triple et donc déstabilisante sur l'initiale /f/. Le premier couple s'appuie sur Biron asserté en première personne réflexive, et le deuxième couple s'appuie sur Rosaline en deuxième personne objet avec un sursaut de Biron en première personne agentive d'un verbe rejeté en finale du vers, en dernier accent du pentamètre et l'accentuation met la pensée chaotique de Biron en scène. Les accents déconstruisent toute rythmique iambique [- / - / - / (- -) - / - /].

Je dois dire que les deux syllabes inaccentuées me gênent car elles portent « thee » qui est l'antagon de « myself » et de « I'll » :

(iambe, iambe, iambe, - - , iambe, iambe)

ou bien

(iambe, iambe, amphibraque, anapeste, iambe).

Mais ne serait-il pas plus juste de poser des hexamètres ? L'inaccentuation de « thee » porte à le penser.

Le quatrième vers est plus parallèle avec son sémantisme croisé : Biron en première personne objet portant la valeur d'un chêne puis Rosaline en deuxième personne objet portant la valeur d'un roseau, et pour rester dans la logique française de Jean de La Fontaine, d'un chêne qui plie mais ne se rompt pas, tout comme le roseau, ou l'inverse si l'on veut, ou l'opposition antagonique des deux. La rythmique là aussi porte à faux quelque part : - / - / - / (- -) - / - /. Et, là encore, l'une des deux syllabes inaccentuées est l'élément sémantique fort : « thee ». Certes la même rythmique, mais qui porte à faux :

(iambe, iambe, iambe, - - , iambe, iambe)

ou bien

(iambe, iambe, amphibraque, anapeste, iambe).

Cela pousse donc vers un sonnet composé d'hexamètres, ce qui est un comble pour un tel sonnet écrit par Shakespeare. Il est sûr, cependant, que le chaotisme de l'amphibraque et de l'anapeste est une élégante révélation de l'embarras dans lequel Biron se met en se parjurant pour jurer son amour à Rosaline. Comme quoi il ne faut jamais jurer de rien…

Le reste du sonnet ne fait que développer cet *imbroglio* de tempête non sous un crâne mais avec la raison que le cœur ne connaît pas car le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas. C'est probablement là la clé de cet humour branché plus badin que signifiant et qui veut cacher le badinage sous un clinquant spirituel mondain dont Shakespeare se moque abondamment par une parfaite régularité dans l'irrégularité.

Le deuxième sonnet est celui écrit par Don Adriano de Armado pour la laitière au pot au lait, Jaquenetta, pour en rester à nouveau à Jean de La Fontaine. C'est le Roi Ferdinand qui le lit :

FERDINAND
[*Reads*]
So sweet a kiss the golden sun gives not
To those fresh morning drops upon the rose,
As thy eyebeams, when their fresh rays have smote
The night of dew that on my cheeks down flows:

Nor shines the silver moon one half so bright
Through the transparent bosom of the deep,
As doth thy face through tears of mine give light;
Thou shinest in every tear that I do weep:

No drop but as a coach doth carry thee;
So ridest thou triumphing in my woe.
Do but behold the tears that swell in me,
And they thy glory through my grief will show:

But do not love thyself; then thou wilt keep

My tears for glasses, and still make me weep[11].

Il n'y a dans ce sonnet aucune contradiction subtile. Adriano de Armado enchaîne les synecdoques ou, si l'on veut, les métaphores en forme de comparaisons. C'est gentiment romantique, même si c'est hilarant car, en effet, comment comparer Jaquenetta au soleil qui pose ses regards sur la rose couverte d'une rosée légère qui se trouve être Adriano lui-même ? On ne peut penser qu'à Ronsard. Mais on a aussi le droit de penser au poète métaphysique John Donne, pour qui la relation des yeux des amants est autrement plus riche que cette métaphore à contre-genre, j'entends prenant les amants à rebrousse-genre.

The Good-Morrow
BY JOHN DONNE (1633)
[…] My face in thine eye, thine in mine appears,
And true plain hearts do in the faces rest;
Where can we find two better hemispheres,
Without sharp north, without declining west[12] ?

Sans vouloir être cruel avec Don Adriano de Armado, qui n'est qu'un bouffon de cour, Shakespeare se moque bien de ce bouffon, et c'est bien lui, Shakespeare, et tous les autres, sauf Armado lui-même, qui riront les derniers car, de rosée en pleurs, il noie littéralement son amour dans la saumure saumâtre qui pourtant n'ira pas par quatre chemins et simplement engrossera Jaquenetta comme une vulgaire bête de ferme. Et de plus, en l'espace de deux jours que dure la pièce, il met cette pauvre Jaquenetta enceinte de deux mois. Il fallait quand même, en ce temps-là, au moins un bon mois pour imaginer une telle issue à ce qui n'est qu'une fornication dont Shakespeare se gausse sans hurler au scandale comme le feront bientôt quelques auteurs puritains dont Ben Jonson se moquera abondamment dans *Epicoene, The Silent Woman*, qui n'est pas un homme par convention de scène, mais qui est un homme épousant un riche bourgeois qui veut que sa femme ne parle pas. L'héritage n'a pas de genre préféré. L'objectif est, bien sûr, de déposséder ce brave bourgeois de la meilleure façon possible. Ben Jonson est, en quelque sorte, un ancêtre de Molière.

[11] **LE ROI**, *lisant*. Le soleil d'or ne donne pas un baiser aussi doux / À la rose encore humide des pleurs de la fraîche aurore / Que ton regard, quand il darde ses frais rayons / Sur mes joues que la nuit inonde de rosée. / La lune d'argent ne brille pas à beaucoup près / À travers le sein transparent de l'onde / Autant que ta beauté luit à travers mes pleurs : / Elle resplendit dans tous ceux que je verse. / Chacune de mes larmes la porte comme un char / D'où elle domine triomphalement ma douleur. / Regarde seulement les pleurs qui gonflent mes yeux / Et tu y verras ta gloire à travers ma détresse. / Va ! ne réponds pas à mon amour, et tu pourras toujours / Te mirer dans mes larmes, en me faisant pleurer sans cesse. / Ô reine des reines, combien tu es sublime ! / La pensée ne peut le concevoir ni la langue humaine le dire ?
[12] Bonjour, […] Mon visage dans tes yeux, le tien dans les miens apparaît, / Et les vrais cœurs simples se reposent sur les visages ; / Où pouvons-nous trouver deux meilleurs hémisphères, / Sans Nord tranchant, ni Ouest déclinant ?

Shakespeare est plus subtil et discret dans la révélation du trait immoral de certains individus. Mais tout est bien qui finit bien, puisque ce couple au moins se marie avant que le rideau ne tombe, et nous sourions car il est vrai qu'en ces temps-là Jaquenetta était un gentil petit jeune adolescent et que les esprits grivois n'y voient là qu'une simple ségrégation anti-femme.

Le troisième sonnet est celui de Longueville à Maria :

LONGUEVILLE
Did **not** the **hea**venly **rhe**toric of **thine eye**,
'Gainst **whom** the **world** can**not** hold **ar**gu**ment**,
Per**suade** my **heart** to **this** false **per**ju**ry**?
Vows for thee **broke** de**serve** not **pu**nish**ment**.

A woman I forswore; but I will prove,
Thou being a goddess, I forswore not thee:
My vow was earthly, thou a heavenly love;
Thy grace being gain'd cures all disgrace in me.

Vows are but breath, and breath a vapour is:
Then thou, fair sun, which on my earth dost shine,
Exhalest this vapour-vow; in thee it is:
If broken then, it is no fault of mine:

If by me broke, what fool is not so wise
To lose an oath to win a paradise[13] ?

Le premier vers révèle une métrique plutôt lâche : **Iambe – iambe – anapeste – dibraque – spondée**. Cette métrique met en valeur la fin du vers « thine eye », également renforcée par l'assonance sur la diphtongue /ai// Le second vers est purement iambique. Le troisième vers est à nouveau purement iambique, bien que cela affaiblisse le mot « false ». Une alternative serait **iambe – iambe – dibraque – spondée – iambe**. Le quatrième vers commence par un trochée, puis redevient iambique. Mais cette métrique un peu chaotique met en valeur « thine eye » et « false perjury ». La première mise en valeur est un trait de galanterie à l'égard de Maria. La seconde mise en valeur est un oxymoron puisqu'un faux parjure n'est pas un parjure, et le trochée qui suit confirme cet oxymoron qui élimine la faute, car alors un engagement

[13] **L0NGUEVILLE.** N'est-ce pas la céleste rhétorique de ton regard, / À laquelle l'univers ne peut opposer d'argument, / Qui a entraîné mon cœur à ce parjure ? / À rompre un vœu pour toi on ne mérite pas de châtiment. / J'ai renoncé à une femme ; mais je prouverai / Qu'étant déesse, mon renoncement ne s'adresse pas à toi. / Mon vœu était tout terrestre, tu es un céleste amour. / Ta grâce obtenue me guérit de toute disgrâce. / Un vœu n'est qu'un souffle, le souffle n'est qu'une vapeur : / Aussi, beau soleil qui brilles sur ma terre, / Aspires-tu mon vœu à toi ; en toi il s'est absorbé ; / S'il est rompu, ce n'est pas ma faute. / Et, quand ce serait ma faute, quel fou n'est pas assez sage / Pour sacrifier un serment afin de gagner un paradis ?

sur cette voie n'est plus coupable et ne mérite pas un châtiment. Cette façon de penser est très casuistique. On peut promettre tout ce que l'on veut. Si l'on rompt ces promesses par amour, la faute n'y est plus. Remarquons qu'au troisième vers l'assonance en « per- » embrasse le cœur de Longueville qui se laisse aller à rompre sa promesse, mais cela n'est que faute négligeable. Notons que cette assonance se produit entre une syllabe non accentuée et une syllabe accentuée, ce qui insiste sur la légèreté de la faute.

Il est temps alors de se tourner vers l'ode de Dumaine, un genre moins strict et plus léger :

DUMAINE
[*Reads*]
On a **day**--a**lack** the **day**!--
Love, whose **month** is **e**ver **May**,
Spied a **blo**ssom **pa**ssing **fair**
Playing **in** the **wan**ton **air**:

Through the velvet leaves the wind,
All unseen, can passage find;
That the lover, sick to death,
Wish himself the heaven's breath.

Air, quoth he, thy cheeks may blow;
Air, would I might triumph so!
But, alack, my hand is sworn
Ne'er to pluck thee from thy thorn;

Vow, alack, for youth unmeet,
Youth so apt to pluck a sweet!
Do not call it sin in me,
That I am forsworn for thee;

Thou for whom Jove would swear
Juno but an Ethiope were;
And deny himself for Jove,
Turning mortal for thy love[14].

[14] **DU MAINE**, *lisant.* Un jour (hélas ! jour funeste !) / L'Amour, dont le mois est un mai éternel, / Découvrit une fleur ravissante / Se jouant dans l'air voluptueux : / Entre ses pétales veloutées la brise, / Invisible, se frayait un passage ; / Si bien que l'amoureux, malade à mourir, / Se prit à envier cette haleine du ciel. / Brise, dit-il, tu peux t'épancher à plein souffle ; / Brise, que ne puis-je triompher comme toi ! / Mais, hélas ! ma main a juré, Ô rose, / De ne jamais te cueillir à ton épine ! / Serment, hélas !, bien dur pour la jeunesse / Qui aime tant à cueillir les senteurs ! / Ne m'accuse pas d'un péché / Si je me parjure pour toi, / Toi près de qui Jupiter jurerait / Que Junon n'est qu'une Éthiopienne, / Toi pour qui, voulant se faire mortel, / Il nierait être Jupiter !

Dumaine choisit une métrique qui surprend un peu. Chaque vers possède quatre accents, mais soit on accepte trois trochées et un pied qui ne contient qu'une seule syllabe accentuée, soit on préfère deux trochées et un crétique (ou amphimacre). Cela accentue chaque fin de vers et produit comme un déséquilibre qui fait sursauter, rebondit vers le vers suivant. Il en appelle aux dieux pour couvrir son parjure qui est, rappelons-le, de regarder une femme avec quelque attirance, et il prétend dans la dernière strophe que Zeus ou Jupiter rejetterait sa propre épouse Junon ou Héra pour se faire humain afin de séduire Maria. Il faut d'ailleurs comprendre que Éthiope fait plus référence à une esclave qu'à une femme noire, qui ne peut en ce temps-là, autant celui de Jupiter ou de Zeus que celui de Shakespeare, se concevoir que comme une esclave. Il n'en reste pas moins que Maria inspirerait à Zeus un amour qui l'amènerait à répudier sa propre épouse et sa divinité, et à se faire homme. N'est-ce pas là un double parjure bien plus grave qu'écrire une ode à une femme après avoir juré ne pas regarder la moindre femme pendant trois ans ?

Il ne reste plus alors qu'à poser une missive poétique du Roi destinée à la Princesse. Cela n'arrive pas par écrit, mais Shakespeare nous donne un dialogue entre le Roi et la Princesse sous forme de sonnet étendu : quatre quatrains, un distique et deux quatrains supplémentaires. Mais ne retenons que la partie centrale qui a la forme d'un sonnet complet :

KING.
We **came** to **vi**sit **you**, and **pur**pose **now**
To **lead** you **to** our **court**; vouch**safe** it **then**.
PRINCESS
This **field** shall **hold** me; **and** so **hold** your **vow**:
Nor **God**, nor I, de**lights** in **per**jured **men**.
KING
Re**buke** me **not** for **that** which **you** pro**voke**:
The **vir**tue **of** your **eye** must **break** my **oath**.
PRINCESS
You **nick**name **vir**tue; **vice** you **should** have **spoke**;
For **vir**tue's **o**ffice **ne**ver **breaks** men's **troth**.
Now **by** my **mai**den **ho**nour, **yet** as **pure**
As **the** un**su**llied **li**ly, **I** pro**test**,
A **world** of **tor**ments **though** I **should** en**dure**,
I **would** not **yield** to **be** your **hou**se's **guest**;
So **much** I **hate** a **brea**king **cause** to **be**
Of **hea**venly **oaths**, **vow'd** with in**te**gri**ty**[15]. (Acte V, scène 2)

[15] **LE ROI.** — Nous sommes venus vous visiter, dans l'intention / de vous mener à notre cour : daignez donc nous accompagner. **LA PRINCESSE.** — Ces champs nous garderont ; gardez de même votre parole… / Ni Dieu, ni moi, nous n'aimons les hommes parjures. **LE ROI.** — Ne me reprochez pas ce que vous-même avez provoqué. / C'est la vertu de vos yeux qui a dû rompre mon vœu. **LA PRINCESSE.** — Vous invoquez à tort la, vertu : c'est de vice que vous devriez parler ; / car l'office, de la vertu n'est jamais de rompre les vœux des hommes. / Ah ! par mon virginal honneur, aussi pur encore, / que le lis immaculé, je le jure, / dussé-je

La rythmique parfaitement iambique tout du long, sauf pour le dernier vers, est la marque de la distance hautaine que la Princesse veut garder pour ennuyer le Roi plus que toute autre chose. Le Roi, lui, essaie de se montrer aussi courtois que possible en respectant sa musique iambique. Mais le dernier vers échappe à la Princesse et sonne pour ainsi dire le signal de la retraite. Le double déguisement que les hommes et les femmes se sont imposé va éclater au grand jour. Le quatorzième vers de ce sonnet est étonnamment chaotique : **iambe – anapeste – trochée – iambe – iambe**. L'anapeste traîne la jambe et le trochée boîte. Et justement le Roi va énoncer un premier mensonge pour s'amuser de la Princesse :

ROI
O, you have lived in desolation here,
Unseen, unvisited, much to our shame[16]. (Acte V, scène 2)

Et tel est pris qui croyait prendre :

PRINCESS
Not so, my lord; it is not so, I swear;
We have had pastimes here and pleasant game:
A mess of Russians left us but of late[17]. (Acte V, scène 2)

Et donc, de surprise en surprise, les Navarrais qui ont joué aux Russes juste avant pour se moquer de ces dames vont comprendre que les dames auxquelles ils avaient déclaré leur flamme sous déguisement étaient, elles-mêmes, déguisées – et donc qu'ils ont tous les quatre déclaré leur amour à quatre mauvaises interlocutrices. Il ne restera plus alors aux quatre Navarrais qu'à confesser leur manque de délicatesse et à assumer tout ce qui peut en résulter, en particulier leur parjure, mais en même temps, comme chacun a déclaré son amour à la mauvaise interlocutrice, ils n'ont pas fait acte de parjure mais simplement de pitoyable badinerie comme des écoliers à peine pubères, ce qu'ils sont en principe depuis le début puisque leur retraite de trois ans devait leur fournir l'occasion de s'adonner pendant trois ans à des études savantes, sans la moindre inclinaison ou le moindre dérapage sexuel, alimentaire ou dormitif[18].

---

endurer un monde de tourments, / je ne consentirai pas à accepter l'hospitalité dans votre maison ; / tant je répugne à causer la rupture / d'un vœu prononcé de bonne foi à la face du ciel.

[16] **LE ROI.** – Oh ! vous avez vécu ici dans un désert, / inaperçue, délaissée, à notre grande honte.

[17] **LA PRINCESSE.** – Non pas, monseigneur ! Cela n'est pas, je vous jure : / nous avons eu plus d'un passe-temps et d'une récréation fort réjouissante ; / une bande de Russes vient justement de nous quitter.

[18] J'emploie ici le terme « dormitif » avec le sens qu'il a dans le latin du troisième intermède du *Malade Imaginaire* de Molière : l'opium fait dormir car il a une vertu dormitive.

On voit donc ici comment Shakespeare crée une situation intenable et se moque de ces hommes à la fois phallocrates (par faiblesse de caractère) et assurés de leur succès (par simple vanité). Shakespeare les manipule de deux façons. D'une part, il leur fait écrire des vers si fins d'esprit qu'ils en sont tordus de poésie. D'autre part, il les fait s'humilier devant ces femmes qu'ils méprisaient ou en tout cas sous-estimaient. Biron peut dès lors se lancer dans un éloge de l'amour en soixante-dix-huit vers, un long monologue plus verbeux que romantique en pentamètres non rimés. On peut penser alors que cette quadrature est bien un « quartering », j'entends une mise à mort par écartèlement, une des attractions du champ de Saint Barthélémy où se pratiquaient au temps de Shakespeare les exécutions capitales. Et ce « quartering » aurait tout aussi bien pu être l'épreuve presque ultime de cette exécution, le démembrement qui précédait juste la décapitation, après bien d'autres choses.

III. Oxymorons et chiasmes

Nous avons vu en passant comment Héra (ou Junon) avait été transformée en Éthiopienne par Zeus, Jove ou Jupiter lui-même, c'est-à-dire en femme esclave noire. Il est remarquable d'observer à quel point les yeux de ces dames ou les yeux de ces messieurs, et à quel point la vision, la contemplation et toutes les autres formes de vision sont centraux (ou centrales) dans cette pièce, dans le discours de ces personnages, en particulier de Biron. Dans une très longue séquence avec Biron et le Roi (Dumaine et Longueville en spectateurs marginaux), les métaphores de l'œil, de la lumière et de la nuit se développent sur cent trente vers, dont dix-huit vrais quatrains à rimes alternées, et un faux quatrain de deux distiques rimés, soit soixante-seize vers, plus un monologue de Biron en pentamètres non rimés de 53½ vers, cette moitié de vers à l'ouverture faisant partie du dernier quatrain de la partie précédente. Pour ne donner ne serait-ce qu'une idée du filage de la métaphore de la noirceur, voici une liste des mots qui la construisent : **night – (thy love is) black as ebony – ebony – such wood – no face is fair that is not full so black – black is the badge of hell, the hue of dungeons and the school of night – in black – to make black fair – paints itself black – chimney-sweepers black – colliers counted bright – Ethiops of their sweet complexion – dark needs no candles now, for dark is light**[19]. On voit comment ce qui est *a priori* rejeté car représentant l'enfer, les oubliettes de quelque prison, les animaux prédateurs de la nuit, la suie des cheminées et des garçons ramoneurs, la poussière noire des mineurs, la peau noire des Éthiopiens, bref un ensemble de choses vues comme négatives, est simplement transformé

[19] nuit – (ton amour est) noir comme de l'ébène – ébène – un tel bois – aucun visage n'est clair (beau) qui ne soit pleinement noir – Noir est l'insigne de l'enfer, la teinte des oubliettes, et le troupeau des animaux nocturnes – en noir – faire le noir blond (beau, clair) – se peindre en noir – le noir des garçons ramoneurs – les mineurs pris comme représentant ce qui brille – Éthiopiens de leur douce couleur – l'ombre n'a pas besoin de bougies maintenant, car l'ombre est lumière.

en une lumière par le biais d'un oxymoron attributif : « **to make black fair** » et « **dark needs no candles now, dark is light** ». Et ce n'est là que la première moitié de cette longue scène.

La seconde moitié de cette séquence, un long monologue de Biron, est centrée sur l'œil et les yeux comme le sens fondamental s'appuyant accessoirement sur l'ouïe, le toucher et le goût pour invoquer et inspirer l'amour, pourvu que l'objet regardé ou vu soit une femme. J'ai relevé onze « lover » ou « love », ce dernier employé comme nom ou comme verbe. Les yeux d'une femme sont transmutés dans les trois choses pour lesquelles nos gentilshommes font retraite : « the books, the arts, the academes, that show, contain, and nourish all the world[20]. » Notez la sextuple figure salomonique obtenue par addition des trois noms et des trois verbes avec une chute finale heptagonique (Genèse ou Semaine Sainte ? Création et péché originel ou crucifixion et résurrection ?). Et ces livres, ces arts et ces traités savants ne sont rien s'ils ne s'appuient pas sur les yeux d'une femme. Ces yeux sont à nouveau la quadrature de ce cercle infernal du savoir humain. D'où la conclusion en forme d'oxymoron, chiasme majeur de la malédiction de l'esprit coupé des émotions amoureuses :

> Then **fools** you were these women to *forswear*,
> Or keeping what is *sworn*, you will prove **fools**.
> For **wisdom's sake**, a word that all men love,
> Or for **love's sake**, a word that loves all men,
> Or for **men's sake**, the authors of these women,
> Or **women's sake**, by whom we men are men,
> Let us once lose our oaths to find ourselves,
> Or else we lose ourselves to keep our oaths.
> It is religion to be thus forsworn,
> For charity itself fulfills the law,
> And who can sever love from charity[21] ? (Acte IV, scène 3)

On voit comment les deux « fools » embrassent ou encadrent l'oxymoron « forswear – sworn ». Jurer ne mène qu'au parjure et avant comme après, autant que pendant, ceux qui jurent sont des fous qui ne peuvent que se parjurer. Puis on remarque comment les quatre génitifs portant « 's sake » constitue là aussi la quadrature d'une situation qui tourne chacun de ces quatre hommes en bourrique, mais cette

[20] Les livres, les arts, les traités savants qui montrent, contiennent et nourrissent le monde entier.

[21] Vous étiez fous d'abjurer ainsi les femmes ; / vous seriez fous de tenir votre serment. / Au nom de la sagesse qui est si chère à tous les hommes, / ou au nom de l'amour à qui les hommes sont si chers, / au nom des hommes, auteurs des femmes, / ou au nom des femmes par qui, hommes nous sommes hommes, / sacrifions une bonne fois nos serments pour nous sauver nous-mêmes, / si nous ne voulons pas nous sacrifier pour garder nos serments. / C'est religion de se parjurer ainsi : / la charité est toute la loi divine ; / et comment séparer l'amour de la charité ?

quadrature porte à faux car autant « wisdom », « men » et « women » sont des termes matériels ou spirituels stables, autant « love » est une émotion, une passion, un sentiment, un quelque chose dénué de stabilité, un quelque chose d'évanescent, de déstabilisant, situé en dehors de toute logique. Mais on note comment les deux premiers s'opposent et se complètent dans un chiasme :

A word that all men love → wisdom – all men – love **structure ternaire**
A – B - C
A word that loves all men → love – loves – all men **structure ternaire**
D[C] – C - B

On voit ainsi le croisement de B – C en C – B, donc le chiasme. Un chiasme mental qui triche avec les mots car le « love » que j'ai identifié D[C] est un nom, alors que dans le chiasme le même mot est un verbe [C]. Les deux vers suivants donnent un autre chiasme qui fait allusion à la Genèse, la femme créée à partir de l'homme, et qui renverse cette relation en faisant de la femme le seul objet par lequel les hommes sont des hommes. La structure suivante est plus complexe. Parallèle entre « lose » et « find », qui sont pourtant oxymoroniques. Même parallèle entre « lose » et « keep » qui sont, eux aussi, tout autant oxymoroniques. Et on voit alors le chiasme se construire ; « our oaths » – « ourselves » – « ourselves » – « our oaths », sur la base d'un élément commun « our », d'où la structure

A (lose) **– B (our) – C (oaths) –** non-A_1 (find) **– B (our) – D (selves)**
A (lose) **– B (our) – D (selves) –** non-A_2 (keep) **– B (our) – C (oaths)**

On voit ainsi BC – BD s'inverser et devenir BD – BC.

Les trois vers de conclusion relèvent typiquement d'un délire mental construit sur une triade « religion-charity-love » qui laisse « forsworn » et « law » en dongles[22] parasites dans ces trois vers car ils ne se correspondent en rien. Et je ne vois pas en quoi cela peut être la religion. On s'aperçoit ainsi que Shakespeare utilise tout son savoir-faire lexical, linguistique, syntaxique, poétique et dramatique pour tourner en ridicule ces mâles en rut. Je n'ai pas insisté sur les plébéiens ni sur les Worthies

[22] Un **dongle** est un composant matériel se branchant sur les ordinateurs, généralement sur un port d'entrée-sortie. Dans les années 1980, ce terme désignait des matériels destinés à valider le droit d'utiliser un logiciel, remplissant le rôle de « verrous matériels ». Les opposants au franglais parlaient alors de ***sentinelles***. Il était généralement branché sur la sortie parallèle de l'ordinateur. Les dongles les plus récents se branchent sur un port USB. Actuellement, ce terme peut désigner toutes sortes de matériels comme des périphériques de stockage (clés USB), des clés permettant de se connecter à un réseau Wi-Fi, bluetooth ou infrarouge, ou encore de recevoir la TNT (relié à une antenne). Il s'agissait originellement de clés de sécurité branchées en parallèles sur un ordinateur. Une publicité célèbre à l'époque était le David de Michel-Ange vêtu d'un T-shirt long et qui demandait dans le magazine d'informatique BYTE, écrit en capitales sur son T-shirt : « Do you want to see my dongle ? » (« Voulez-vous voir mon dongle ? »).

qu'ils présentent à la fin de la pièce, car c'est simplement le niveau plus que grivois de ce dont parle Shakespeare. Il montre comment ces aristocrates ne pensent qu'à une seule chose mais en couvrant leur obsession par un langage plus ou moins polissé et policé, et les plébéiens sont là pour montrer la face cachée de la lune, ce que Holofernes appelle « the posterior of the day » pour « afternoon »[23] – et n'importe quel dictionnaire donne le sens de ce nom « posterior » comme étant « a person's buttocks »[24], donc clairement le derrière, pour rester aussi poli que Holofernes, un maître d'école, il est vrai pour aristocrates adultes. Et quand on comprend tout cela, on peut alors considérer la fin de la pièce.

IV. Le Deus ex Machina ou Deus ex De Profundis[25]

Après que les déguisements parallèles des hommes et des femmes ont été découverts, que les hommes ont fait amende honorable et que les femmes ont accepté leur humiliation comme suffisante pour un rachat, après que les Worthies des plébéiens ont introduit une dose de pugilat dans les festivités – on notera que le paiement de la dette contractée par le père du Roi de Navarre auprès du Roi de France a été oubliée dans le désordre organisé de part et d'autre –, la pièce n'avait pas de fin facile, si même une fin tout court qui fût respectable. On avait atteint un moment où la totale reddition des femmes aux vœux des hommes était la seule issue. Il fallait briser cette logique et donc, la raison étant devenue totalement déraisonnable, il fallait un Deus ex Machina, que Shakespeare avait en réserve : le Roi de France, qui avait été annoncé comme en totale décrépitude.

Le messager royal intervient à la surprise de tous, une surprise immédiatement endeuillée par la nature de la nouvelle que ce messager ne transmet même pas de sa propre voix :

> *Enter MERCADE*
> **MERCADE.** God save you, madam!
> **PRINCESS.** Welcome, Mercade;
> But that thou interrupt'st our merriment.
> **MERCADE.** I am sorry, madam; for the news I bring
> Is heavy in my tongue. The king your father--
> **PRINCESS.** Dead, for my life!
> **MERCADE.** Even so; my tale is told.

[23] Le postérieur du jour – après-midi.
[24] Les fesses d'une personne.
[25] Allusion à la chanson *De Profundis* du groupe Deux Ex Machina. « Maldita culpa mía!, / que hoy me lastima / Me desgarra el alma / Me orilla a un abismo / y no veo salida. » Traduction : Merde ma faute ! / ça me fait mal aujourd'hui / Ça déchire mon âme / Je resserre un abîme / Et je ne vois aucune issue.

BIRON. Worthies, away! the scene begins to cloud[26]. (Acte V, scène 2)

Le départ est annoncé comme immédiat, bien que la Princesse accepte que chaque homme fasse ses adieux personnels à chaque femme par chacun d'eux convoitée. La réponse est quatre fois la même :

PRINCESS. … No, no, my lord, **your grace is perjured much**,
Full of dear **guiltiness**; and therefore this:
If for my love, as there is no such cause,
You will do aught, this shall you do for me:
Your oath I will not trust; but *go with speed*
To some forlorn and naked hermitage,
Remote from all the pleasures of the world;
There stay until the twelve celestial signs
Have brought about the annual reckoning.
If this austere insociable life
Change not your offer made in heat of blood;
If frosts and fasts, hard lodging and thin weeds
Nip not the gaudy blossoms of your love,
But that it bear this trial and last love;
Then, at the expiration of the year,
Come challenge me, challenge me by these deserts,
And, by this virgin palm now kissing **thine**
I will be **thine**; and till that instant shut
My woeful self up in a mourning house,
Raining the tears of lamentation
For the remembrance of my father's death.
If this **thou** do deny, let our hands part,
Neither entitled in the other's heart[27]. (Acte V, scène 2)

[26] *Entre Mercade.* **MERCADE**, *à la Princesse.* Dieu vous garde, madame ! **LA PRINCESSE.** Sois le bienvenu, Mercade, bien que tu interrompes notre fête. **MERCADE.** J'en suis fâché, madame ; car la nouvelle que j'apporte pèse douloureusement à ma langue. Le roi votre père… **LA PRINCESSE.** Est mort, sur ma vie ! **MERCADE.** Oui, madame, je n'ai rien de plus à vous dire. **BIRON.** Preux, retirez-vous ; la scène commence à s'assombrir.

[27] **LA PRINCESSE.** C'est un temps trop court, ce me semble, pour conclure un marché à perpétuité. Non, non, monseigneur ! Votre Grâce s'est parjurée, elle s'est rendue chèrement coupable ; qu'elle m'écoute donc ! Si pour l'amour de moi, prétexte auquel je ne crois pas, vous êtes prêt à faire quelque chose, voici ce que vous ferez. Je ne me fie pas à vos serments ; mais retirez-vous au plus vite dans quelque ermitage solitaire et désolé, bien éloigné de tous les plaisirs du monde. Restez-y jusqu'à ce que les douze signes célestes aient subi leur recensement annuel. Si cette vie austère et insociable ne change rien à l'offre faite par vous dans l'ardeur des sens, si la gelée et le jeûne, le rude logement et les vêtements légers ne flétrissent pas l'éclatante floraison de votre amour, si votre amour résiste à cette épreuve et persiste, alors, à l'expiration de l'année, venez. Réclamez-moi, réclamez-moi au nom de votre mérite nouveau… et, par cette main virginale qui en ce moment étreint la tienne, je serai à toi ! Jusqu'à ce moment-là je veux enfermer ma tristesse dans une demeure de deuil, pour verser

D'abord il y a le refus de tout blanchiment de la faute de ces hommes, et du Roi en premier lieu. Puis une ordalie qui met bien en perspective ce qui serait arrivé si ce Deus ex De Profundis n'était pas arrivé juste à temps : une année complète de réclusion dans quelque monastère qui doit devenir un mon-austère. Et après cette année de deuil, on verra. Elle passe alors de la deuxième personne « you », du pluriel ou de politesse, à l'ancienne deuxième personne du singulier, mais qui n'est pas une simple deuxième personne du singulier comme semble le dire la traduction de François-Victor Hugo. Cette deuxième personne du singulier est celle que l'on utilise au temps de Shakespeare pour s'adresser à Dieu. C'est donc une réassertion de la distanciation éthique que la Princesse demande. On notera l'allusion à *Romeo and Juliet* (probablement écrite vers 1595, deux ans avant *Love's Labour's Lost*) dans le vers « this virgin palm now kissing **thine** » : « **ROMEO.** O, then, dear saint, let lips do what hands do[28]. » (Acte 1, scène 5) Cette allusion est portée par le verbe « kissing ».

Les trois autres hommes obtiennent des réponses similaires des trois autres dames.

> **KATHARINE** *(à Dumaine)* Not so, my lord; a twelvemonth and a day
> I'll mark no words that smooth-faced wooers say:
> Come when the king doth to my lady come;
> Then, if I have much love, I'll give you some[29]. (Acte V, scène 2)

> **MARIA.** *(à Longueville)* At the twelvemonth's end
> I'll change my black gown for a faithful friend[30]. (Acte V, scène 2)

> **ROSALINE.** *(à Biron)* … To weed this wormwood from your fruitful brain,
> And therewithal to win me, if you please,
> Without the which I am not to be won,
> You shall this twelvemonth term from day to day
> Visit the speechless sick and still converse
> With groaning wretches; and your task shall be,
> With all the fierce endeavor of your wit
> To enforce the pained impotent to smile[31]. (Acte V, scène 2)

---

une pluie de larmes lamentables au souvenir de la mort de mon père. Si tu te refuses à cela, que nos mains se détachent et que nos cœurs renoncent l'un à l'autre !

[28] **ROMÉO.** Alors, ma chère sainte, laissons les lèvres faire ce que les mains font.

[29] **CATHERINE.** Nenni, monseigneur. Je veux être un an et un jour sans écouter les paroles des soupirants à l'air doucereux. Revenez quand le roi reviendra près de la Princesse ; alors, si j'ai beaucoup d'amour, je vous en donnerai.

[30] **MARIA.** Au bout de douze mois, j'échangerai ma robe noire contre un ami fidèle.

[31] **ROSALINE.** Pour arracher cette amère ivraie de votre féconde cervelle, et aussi, si vous le désirez, pour gagner mon cœur que vous ne pouvez gagner qu'à ce prix, vous passerez une année, au jour le jour, à visiter les malades silencieux et à causer avec les pauvres agonisants ; et, ce sera là votre tâche, vous vous évertuerez de toutes les forces vives de votre esprit à faire sourire les souffrants incurables.

Et, pour unifier les trois répliques, Katherine avait clairement fixé les trois objectifs de ce que ces trois hommes devaient développer pendant ce deuil de douze mois :

> **KATHARINE. (1)** A beard, **(2)** fair health, and **(3)** honesty;
> With **three-fold** love I wish you all these **three**[32]. (Acte V, scène 2)

La première exigence est claire : grandissez un peu et devenez des hommes avec de la barbe au menton. Ces hommes sont des enfants et se comportent comme tels, j'entends des adolescents pubères, et les femmes, grâce au Deus ex De Profundis, ont la chance de pouvoir les arrêter net dans leur trajectoire. Notons l'ironie sur une scène du temps de Shakespeare. Les femmes sont des adolescents de 13-15 ans, avant qu'ils n'aient de la barbe au menton. Et les hommes sont des adolescents à peine plus vieux, probablement 16-18 ans, et donc peut-être avec un peu de poil au menton. Cette situation cocasse est aujourd'hui impossible sauf à en revenir à une distribution shakespearienne.

Et Shakespeare nous rappelle à la fin les deux choses que ces huit personnages ont évitées de justesse : une grossesse intempestive, c'est-à-dire un acte sexuel qui eût été de l'ordre du viol collectif et en bande, avec l'annonce de Don Adriano de Armado (notez la quintuplicité de ce nom dans ses assonances : trois voyelles et deux consonnes) avec inversion chiasmique des deux consonnes : A – D – R – A – O d'une part, puis A – R – A – D – O d'autre part, et l'assonance en /d/ de « Don » et « de » rend le pentacle sextuple D – A – D – R – A – O, puis D – A – R – A – D – O. On a alors 4 A et 4 D contre 2 R et 2 O répartis également sur les deux parties du nom et concernant deux consonnes et deux voyelles, ce qui représente le retour à l'ordre et aux convenances.

> **DON ADRIANO DE ARMADO.** I will kiss thy royal finger and take leave. I am a votary; I have vowed to Jaquenetta to hold the plough for her sweet love three years[33]. (Acte V, scène 2)

Ainsi est enterré, au moins pour trois ans, encore un trois qui traîne dans le texte, le conflit avec Costard qui, lui aussi, aspirait à pouvoir l'aimer, avant la matrimonie bien sûr, ladite Jaquenetta. Et comme si cela n'était pas suffisant, Shakespeare ajoute encore la chanson sur le coucou, symbole des cocus, et sur la chouette ou le hibou, symboles de la mort prochaine. Mais ces deux oiseaux, tous les deux de malheur, l'un de jour et l'autre de nuit, sont ce que Shakespeare a appelé the « school of

[32] **KATHERINE.** De la barbe, une bonne santé, et de l'honneur, / voilà les trois choses que je vous souhaite avec une triple tendresse. (J. C. : notez le comique de cette remarque sur la barbe venant d'un garçon de 13-15 ans disant cela à un garçon ou jeune homme de 17-18 ans sur la scène de Shakespeare.)

[33] **ARMADO.** Je veux baiser ton doigt royal et prendre mon congé ; J'ai prononcé mes vœux : j'ai juré à Jacquinette (J. C. : traduction de François-Victor Hugo, probablement à relier au diminutif Jacqui de Jacques) de tenir la charrue trois ans pour l'amour d'elle.

night ». Mais cela nous renvoie à la triade d'animaux évoqués par Don Adriano de Armado pour démontrer ce qu'est un « l'envoy » :

> **DON ADRIANO DE ARMADO. (1) The fox**, **(2) the ape**, and **(3) the humble-bee**,
> Were still at odds, being but **three**.
> There's the moral. Now the l'envoy.
> **MOTH.** I will add the l'envoy. Say the moral again.
> **DON ADRIANO DE ARMADO. (1) The fox**, **(2) the ape**, and **(3) the humble-bee**,
> Were still at odds, being but **three**.
> **MOTH.** Until **(4) the goose** came out of door,
> And stay'd the odds by adding **four**[34]. (Acte III, scène 1)

Notons l'ancien nom du bourdon en anglais jusqu'au XIX^e^ siècle, y compris du temps de Darwin :

Comment l'humble-abeille est devenu le bourdon. Lorsque Darwin, ou même l'un de ses contemporains, a écrit à propos de ces insectes gros et velus, il les aurait appelés humbles abeilles. Mais elles n'étaient pas humbles dans le sens d'êtres humbles faisant le travail de collecte de nectar et de pollen ; elles auraient plutôt été célébrées pour la puissante interaction évolutive avec les fleurs qu'elles avaient visitées pendant des millions d'années. Darwin les aurait appelées humbles abeilles car, en volant, elles bourdonnent (hum en anglais). Par contre le nom français ancien est « bordon » devenu « bourdon » avec l'évolution linguistique de la Révolution Française[35].

On remarque donc ce thème de la quadrature d'une triade, par ce que Don Adriano de Armado appelle un « l'envoi » ou « l'envoy ». Shakespeare en fait une longue scène entre les plébéiens qui se demandent ce que c'est. Et justement la chanson du coucou et du hibou (ou de la chouette) est l'envoi de la pièce qui peut alors se terminer par un envoi final d'Adriano de Armado en forme de choix binaire, mais appliqué à une réalité ternaire. « The (1) **words** of (2) **Mercury** are (3) *harsh* after

[34] **ARMADO.** Le renard, le singe et le bourdon (J. C. : Notons la traduction de François-Victor Hugo qui ne retient pas l'ancien nom de l'insecte « bumble-bee », supprimant ainsi la valeur de l'adjectif « humble » utilisé du temps de Shakespeare.) / Faisaient un nombre impair, n'étant que trois. / Voilà les prémisses. Maintenant l'*envoi*. **PHALÈNE.** Je vais ajouter l'*envoi*. Redites les prémisses. **ARMADO.** Le renard, le singe et le bourdon. / Faisaient un nombre impair, n'étant que trois. **PHALÈNE.** Quand l'oie sortit de la maison, / Et fit le nombre pair, en complétant quatre.

[35] D'après https://www.theguardian.com/environment/2010/aug/01/humblebee-bumblebee-darwin

the (4) **songs** of (5) **Apollo**. You that way: we this way[36]. » En fait, les hommes du Roi de Navarre vont dans une direction, les dames de la Princesse de France vont dans une autre direction et les plébéiens ne vont pas plus loin que leurs tâches quotidiennes ici-bas. Mais le binarisme est deux fois ternaire : (1) « You » (2) « that » (3) « way » par opposition à (1) « We » (2) « this » (3) « way ». Mais Shakespeare crée par parallélisme une structure quaternaire en doublant cette structure binaire finale d'une structure binaire initiale (2) « Mercury » (5) « Apollo », elle-même doublée (1) « words » (2) « Mercury » (4) « songs » (5) « Apollo », et pourtant cela porte à faux et boîte car (3) « harsh » n'a pas d'équivalent comme sixième élément d'équilibre. L'édition d'Oxford University Press que j'ai utilisée donne une note surprenante à ce moment-là :

> In Q these words, not assigned to any character, conclude the play. « The words » in question are almost certainly those of Marcadé, the messenger of death, and therefore the play's *Mercury*, while « the songs of Apollo » are probably the courtiers' sonnets and Biron's praise of love in 4.3.[37]

J'ai plutôt tendance à croire que ce messager Mercury est le messager de la séparation et que les chansons sont les deux chansons finales autant que les sonnets et ode des courtisans du Roi de Navarre, mais Apollon, fils de Zeus et de Léto, une fille des géants antiques, est une référence particulièrement complexe ici, quand on se souvient que Jove, autrement dit Jupiter ou Zeus, s'était déclaré, dans l'ode de Dumaine, prêt à renier sa propre épouse Juno ou Héra, en la traitant d'Éthiope, pour se faire homme et être capable d'aimer Katherine. La référence à Apollon est ici plus une référence morale et éthique imposée aux courtisans du Roi de Navarre, ainsi qu'au Roi de Navarre, référence incontournable s'il en est. On peut alors se demander si cette référence n'est pas une référence *post mortem* – et particulièrement bienvenue – au Roi de France qui a rappelé par sa mort la Princesse et ses dames à leur devoir qu'elles étaient sur le point d'oublier, consentantes ou non.

Conclusion

Cette pièce est très différente des autres comédies de Shakespeare comme *As You Like It* ou *A Midsummer Night's Dream* dans lesquelles il y a aussi quatre couples à marier. On est dans le sombre obscur et ténébreux de *The Tempest* mais sans « salvation » finale, ce que les plébéiens appelaient le « salve » de « l'envoy ». Ce

[36] Les paroles de Mercure détonnent après les chants d'Apollon. Voilà votre chemin, et voici le nôtre.
[37] « Dans Q ces mots, qui ne sont assignés à aucun personnage, concluent la pièce. "Les mots" en question sont presque certainement ceux de Marcadé, le messager de la mort, et donc du Mercury de la pièce, tandis que "les chansons d'Apollon" sont probablement les sonnets des courtisans et l'éloge de l'amour de Biron en 4.3. »

« salve » peut être vu comme un baume sur une blessure, mais il peut aussi être la « salvation » d'une situation difficile, et donc le salut, qui lui aussi peut n'être qu'une salutation finale à la fin du sonnet. Ici, rien de tel, et l'on peut toujours dire que ce n'est qu'un au revoir, « An Auld Lang Syne ». Il n'empêche que les conditions de cet (au) revoir sont draconiennes. C'est bien Apollon qui parle du haut de son Olympe. Mais l'acte final est une séparation avec, éventuellement, si ces conditions drastiques et rigoureuses (ce qui fait trois avec draconiennes) ont été remplies, si les quatre hommes ont poussé une barbe, sont restés en bonne santé (et donc n'ont pas fréquenté les prostituées que l'on connaît depuis Falstaff et son acolyte, le futur Henry V) et ont développé un sens moral solide, dans un an et un jour, la possibilité d'un, deux, trois ou quatre mariages, sans garantie pour le moment, et avec des « symptômes » de non-accomplissement de cette éventualité.

Si l'on met en parallèle cette pièce et *Measure for Measure* où il y a aussi quatre couples et, cette fois, quatre mariages, on peut se demander ce que *Love's Labour's Won* pourrait bien être : des quatre couples mariés à la fin de cette pièce, y en a-t-il un qui soit heureux ? : Claudio et Juliet, Angelo et Mariana, Lucio et Kate Keepdown, Vincentio le Duc et Isabella. Là aussi, un Deus ex Machina est utilisé pour passer d'une vraie tragédie sordide à une comédie sensiblement lugubre, et c'est le retour inopiné et déguisé du Duc de Vienne. Le seul couple qui fait un peu tache dans ce groupe de quatre est soit le couple heureux, Vincentio le Duc et Isabella, soit le couple dépravé, Lucio et Kate Keepdown (une prostituée).

Mais j'aimerais ajouter le cas spécial d'une triade transformée en quadriade. C'est dans *Macbeth*. Nous connaissons tous les « three weird sisters », les trois sorcières que consultent Macbeth. Mais elles ne sont pas trois car il y a deux fois l'intervention de leur divine patronne, Hécate, acte III scène 5 et acte IV scène 1. Citons l'intervention finale de Hécate :

> *[Enter HECATE to the other three Witches]*
> **HECATE.** O well done! I commend your pains;
> And every one shall share I' the gains;
> And now about the cauldron sing,
> Live elves and fairies in a ring,
> Enchanting all that you put in[38].

Mais, et c'est là le génie de Shakespeare, Hécate n'est qu'une des trois faces de la « thrice-crowned queen of night », la déesse triple qui unit Hécate, Diane et Séléné : d'abord la nuit et le monde des ombres, voire l'enfer, puis la vie diurne, la chasse et la procréation, enfin et en troisième lieu la lune et la nuit de toutes les amours. Cela construit une autre entité numérique car 3 + 3 = 6, soit la sagesse de Salomon, soit l'étoile de David (et n'oublions pas qu'il est l'ancêtre de Jésus). Cela

[38] *Entrent* HECATE *et* TROIS AUTRES SORCIERES. **HÉCATE**— Oh ! c'est bien ! j'approuve votre besogne ; / et chacune aura part au profit. / Maintenant, tout autour du chaudron, / entonnez une ronde comme les elfes et les fées, / pour enchanter ce que vous y avez mis.

amène et justifie la fin de cette tragédie qui punit les coupables et rétablit l'ordre. Jamais *Love's Labour's Lost* n'approche de cette sagesse, sinon forcée et artificiellement à la fin avec, peut-être, une promesse de sucre d'orge. Et la chanson maléfique avant le départ de Hécate est l'alliance entre cette sagesse et la magie toute puissante :

> **SONG. Black** spirits and **white**, **red** spirits and **gray**;
> ***M*ingle**, ***m*ingle**, ***m*ingle**, **YOU** that ***m*ingle *m*ay.**
> *[Exit Hecate]*[39] (Acte IV, scène 1)

Tout, dans ces deux vers, construit une logique magique (cinq /m/) qui doit apporter l'équilibre et l'ordre (quatre /mingle/, quatre couleurs, le premier vers coupé en deux groupes de quatre mots) et une image forte de sagesse avec chaque quadriade du premier vers contenant une triade construite sur l'inversion d'un adjectif : adjectif-nom-adjectif, les deux triades construisant l'image de la sagesse de Salomon et de l'étoile de David, et le vers lui-même est un hexamètre (/ / - - / | / / - - /) si on accepte un pied d'une seule syllabe accentuée au départ de chaque demi-vers, car il y a six accents dans ce vers. Le second vers a, lui aussi, six accents, cinq trochées et une syllabe accentuée finale qui clôt (et cloue) le destin de Macbeth.

La pièce ici considérée est d'une richesse extraordinaire en références culturelles, en profondeur d'analyse et de révélation de la superficialité des jeunes gentilshommes et de la vanité dangereuse des jeunes dames. Une autre richesse est le langage de Shakespeare, non pas un langage toujours brillant et éblouissant, loin de là. Nous avons donné quelques exemples de la brillante utilisation de ce langage pour montrer et révéler la pauvreté de la pensée ou la superficialité des sentiments et souvent l'incohérence clinquante de ce langage quand il reflète la pensée « blingbling » de ces jeunes gens et – ne les oublions pas – de ces jeunes filles. Ces personnages disent n'importe quoi pourvu que cela sonne bien. C'est justement Marcadé qui ramène le langage de ces personnages au ras du sol et donc à la raison morale d'une société civilisée. Il y aurait beaucoup d'autres choses à dire, mais c'est la malédiction de Shakespeare : il n'emploie jamais un mot sans le doter de plusieurs sens, et il sait que chaque son a une valeur, chaque syntagme plusieurs définitions et chaque phrase une infinité d'interprétations. Si l'on ajoute à l'interprétation du langage sculpté, peaufiné et martelé par l'art de l'auteur celle des acteurs et des spectateurs, on n'en finit jamais de tirer des fils nouveaux de cet écheveau. Et c'est là qu'on retrouve un autre artiste du verbe dramatique, Daniel Mesguich.

Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

[39] Traduction personnelle tentant de garder la rythmique et la syntaxe de Shakespeare : Noirs esprits et blancs, rouges esprits et gris ; / mélangez, mélangez, mélangez, VOUS qui mélangez maîtrisez. *[Hécate sort]*

BIBLIOGRAPHIE PERSONNELLE ET ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE (EN CONNEXION AVEC L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON)

Pour élargir le travail sur cette pièce de Shakespeare, j'ai publié un volume de critiques et d'essais sur les productions par la BBC de toutes les pièces de Shakespeare et un certain nombre d'articles qu'il me semblait nécessaire de « ressortir », dont le travail sur les Sonnets. Parallèlement, j'ai mis en ligne en *free open access* sur Academia.edu un certain nombre d'outils nécessaires à l'approche de la musique de la langue de Shakespeare. En voici les références :

1- *Shakespearian Addiction*, Éditions La Dondaine, Format Kindle, 80 000 mots, 264 pages, **ASIN :** B084V3XMN6.
2- *Shakespearian Addiction Extra resources*, Éditions La Dondaine, 40 000 mots, accès libre et gratuit à **https://www.academia.edu/41980597/Shakespearian_Addiction_Extra_resources**.

Jacques COULARDEAU, « The music of love or Juno's capriccios », in *Lectures d'une œuvre,* As you like it *de William Shakespeare*, ouvrage collectif coordonné par Maurice Abiteboul, Paris, Éditions du temps, 1997.
–, « In the Flowery Hands of Flamboyant Aphrodite », in *Lectures d'une œuvre,* Venus and Adonis *de William Shakespeare*, ouvrage collectif coordonné par Maurice Abiteboul, Paris, Éditions du Temps, 1998.
–, « A stylus on a Plotter or the Style of Plotting », in *Lectures d'une œuvre,* Richard III *de William Shakespeare*, ouvrage collectif coordonné par Maurice Abiteboul, Paris, Éditions du Temps, 1999.
–, « La Chaise Dieu, 3015 », nouvelle de science-fiction musicale, in *Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul*, Avignon, ARIAS, 2001.
–, « Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes. De l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique », in *Théâtres du Monde* n° 11, Avignon, ARIAS, 2001.
–, « Rêve et Cauchemar, Les créatures de la Nuit », in *Théâtre du Monde* n° 12, Avignon, ARIAS, 2002.
–, « Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller », in *Théâtres du Monde* n° 13, Avignon, ARIAS, 2003.
–, « Régénérer la tradition ou Traditions Are Very Hot Potatoes », in *Théâtres du Monde* n° 14, Avignon, ARIAS, 2004.
–, « De *Highlander* à *Beowulf* ou The Warrior's Blood is the Sword's Sweat », in *Duels en Scène* n° 2, Avignon, CERIEAS, 2005.
–, « Le Destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod », in *Théâtres du Monde* n° 15, Avignon, ARIAS, 2005.
–, « Théâtre dans la pierre en Livradois bénédictin : l'épée, symbole du verbe créateur », illustration Michel Thénot, photographe, in *Duels en Scène* n° 3, Avignon, CERIEAS, 2006.

–, « Le femme en épicentre. *Epicene* de Ben Jonson (1609) », in *Théâtres du Monde* n° 16, Avignon, ARIAS, 2006.
–, « De la folie suicidaire à la folie destructrice » et « À propos de *Kenneth Burke on Shakespeare* de Scott L. Newstok, ed. », in *Théâtres du Monde* n° 17, Avignon, ARIAS, 2007.
–, « Amour, Armes et Alliance matrimoniale ou Chaucer et l'inutile épée dans *Le Conte du Chevalier* (1387) », in *Duels en Scène* n° 4, Avignon, CERIEAS, 2008.
–, « Thomas Becket et Thomas Stearns Eliot ou peut-on avoir foi en l'histoire ? », in *Théâtres du Monde* n° 18, Avignon, ARIAS, 2008.
–, « Ninurta & Anzu, Indra & VRTRA, Siegfried & Fafner, Le Héros [abat le dragon (d'un coup d'épée)], de Zarathoustra à Wagner », in *Duels en Scène* n° 5, Avignon, CERIEAS, 2009.
–, « Lulu, de Frank Wedekind à Alban Berg, ou De la résonance sur une scène multiple », in *Théâtres du Monde* n° 19, Avignon, ARIAS, 2009.
–, « Delight meditant, offense searchant, wit allurant and freewill rampant, or Law and Justice, the servant-monster Caliban », in *Théâtres du Monde* n° 20, Avignon, ARIAS, 2010.
–, « *Le dit des Volsungs*, *The Volsung Saga* », in *Duels en Scène* n° 6, Avignon, CERIEAS, 2010.
–, « *Faustus, The Last Night*, opéra de Pascal Dusapin » et « À propos de *Faustus, The Last Night*, un entretien » avec Pascal Dusapin, in *Théâtres du Monde* n° 21, Avignon, ARIAS, 2011.
–, « Des lacs d'amour aux nœuds coulants : Médée aux prises avec l'histoire », in *Théâtres du Monde* n° 22, Avignon, ARIAS, 2012.
–, « Samuel Beckett ou la damnation de l'humanité », in *Théâtres du Monde* n° 23, Avignon, ARIAS, 2013.
–, « Du temps historique au temps spirituel : Hanay Geiogamah et la renaissance indienne » et « *Faust de Goethe* d'Edmond Rostand, une création de Philippe Bulinge », in *Théâtres du Monde* n° 24, Avignon, ARIAS, 2014.
–, « Le défi de la christianisation d'un mythe oral celte : Tristan et Yseult » et Notes de lecture : « James V. Hatch & Ted Shine, eds. Black Theater USA. Plays by African Americans. The Recent Period 1935-Today », in *Théâtres du Monde* n° 25, Avignon, ARIAS, 2015.
–, « Philosophie et religion chez Voltaire : *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1741), *Traité sur la tolérance* (1763) et *Les Guèbres, ou la tolérance* (1769) » et Note de lecture : « Jean Racine, Athalie », in *Théâtres du Monde* n° 26, Avignon, ARIAS, 2016.
–, « Benjamin Britten. L'étranger, l'enfant et la mort dans ses opéras », in *Théâtres du Monde* n° 27, Avignon, ARIAS, 2017.
–, « Traduire pour le théâtre, trahir sans vergogne ou transcrire dans la frustration » + contribution de José Valverde, « Libérez la parole de José Valverde », in *Théâtres du Monde* n° 28, Avignon, ARIAS, 2018.
–, « Jean-Marie Besset à l'affût de Jean-Baptiste Poquelin » et « Jean-Marie Besset : un entretien dans le Marais », in *Théâtres du Monde* n° 29, Avignon, ARIAS, 2019.

–, « De Cyrano à Agrippine, un gouffre d'horreur historique » et « Daniel Mesguich, un entretien », in *Théâtres du Monde* n° 30, Avignon, ARIAS, 2020.

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO
ORATORIO DE G. F. HAENDEL
LIVRET DU CARDINAL PAMPHILI

Opéra Comédie – Montpellier
(14 février 2020)

Dilyara Idrisova	Bellezza
Carol Garcia	Piacere
Sonja Runje	Disinganno
James Way	Tempo
Ted Huffman	mise en scène
Ensemble « Les Accents »	
Thibault Noally	direction musicale

Premier oratorio du jeune Haendel, déjà illustre dans bien des domaines, c'est déjà le modèle de l'oratorio haendélien. Plus tard, devenu aveugle, il dictera à l'un de ses élèves une nouvelle mouture baptisée *The Triumph of Time and Truth*.

Haendel passe près de quatre années en Italie, de fin 1706 au printemps 1710. Après Florence et Venise où il produit deux opéras, *Rodrigo* et *Agrippina*, Haendel gagne Rome. Il y fera la connaissance de nombreux musiciens et compositeurs, dont Corelli, mais aussi de riches mécènes. Le plus illustre était le marquis Francesco Ruspoli, et c'est chez lui que Haendel rencontra le cardinal Benedetto Pamphili (1653-1730), poète à ses heures et auteur de plusieurs textes destinés à être mis en musique.

À Rome, Haendel ne pouvait pas composer d'opéra et le faire représenter, toute représentation d'un opéra étant interdite depuis le ban papal publié en 1681. Mais Haendel put composer son premier oratorio sur le livret du cardinal Pamphili intitulé, selon certaines sources, *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* (« La Beauté repentie dans le triomphe du Temps et de la Désillusion »). Haendel préféra le titre de l'oratorio que l'on connaît aujourd'hui, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. La première audition de l'œuvre eut lieu au mois de mai 1707.

Le texte de Pamphili consiste en une série d'échanges entre des personnages allégoriques.

Bellezza (Beauté) est incitée par Piacere (Plaisir) à vivre une vie insouciante, entièrement vouée au plaisir, au divertissement et à la volupté. Bien sûr, il Tempo (le Temps) et il Disinganno (la Désillusion) la mettent en garde. Pour eux, le plaisir ainsi

compris mène tout droit en enfer. Si la Beauté veut gagner sa place au paradis, elle doit changer de vie. La Beauté se laisse finalement convaincre : elle rejette l'illusion du plaisir pour se tourner vers la vérité et s'engage sur la voie de la pénitence.

De la part du cardinal, il ne pouvait en être autrement. La Beauté physique et la recherche perpétuelle du plaisir ne peuvent remplir une vie et révèlent même un vide spirituel. Le Plaisir, tentateur, est un démon qui entraîne les âmes en enfer. La Beauté finit par reconnaître la Vérité et trouve le chemin de la vertu et de la vraie vie.

Le texte regorge d'images et de métaphores, et c'est un véritable avertissement adressé aux fidèles. Quant à la musique, comme d'habitude chez Haendel, elle est pleine d'invention et de beauté. Il nous faut signaler l'air qui conclut l'oratorio : la Beauté a la vision d'un guide angélique, vision dépeinte par un magnifique solo de violon flottant au-dessus des autres instruments (Corelli en fut certainement le premier interprète).

Vouloir représenter sur scène un oratorio tel que celui-ci, et prétendre en faire une sorte d'opéra, est une véritable gageure.

Le metteur en scène, Ted Huffman, a fait le choix d'une mise en scène minimaliste. Pas de décor, sauf un grand canapé bleu qui apparaît, puis disparaît dans les coulisses selon les circonstances. Couleurs ternes et tristes, défilé de personnages vêtus de gris clair et bleu, qui tournent presque sans arrêt autour de la scène, attitude statique des personnages : tout donnait une impression de monotonie, voire d'ennui. La vie ne semble reprendre ses droits que lors de la grande scène de la volupté et de la concupiscence, scène jouée sur le grand canapé bleu, hommes et femmes mimant les scènes de sexe, et ce pour bien montrer que Belleza s'est laissé convaincre par Piacere. À la fin de la représentation, Belleza s'est libérée de Piacere et nous la voyons sur le canapé avec deux jeunes enfants. Pour le metteur en scène, le salut réside dans la procréation et la famille. Le projet initial du cardinal Pamphili, la pénitence, se trouve remplacé par un projet de bonheur bourgeois. À nos yeux, voilà qui relève du contresens.

Cette œuvre était difficile à suivre pour ceux qui ne la connaissaient pas déjà. Il aurait fallu ajouter une bonne dose d'émotion et de théâtre : nous n'avons malheureusement rien eu de tout cela.

Parfois, la musique, pourtant très belle, brillante et inventive, a pu laisser une impression d'ennui s'installer, avec une succession lassante d'*arie da capo*, et ce, redisons-le, malgré la beauté des airs. Cette musique fut très bien interprétée par l'orchestre « Les Accents », dirigé, au violon, par Thibault Noally, interprétation séduisante par son engagement et la qualité des instruments.

Sur le plan vocal, l'impression est plus mitigée.

Dilyara Idrisova déploie un très beau timbre, mais son chant monochrome manque de variété et de couleurs. Où est passée l'émotion ? Carol Garcia, dans le rôle du Plaisir, nous a paru plus engagée, et ce au prix de quelques ratés. Elle nous a semblé plus touchante que Dilyara Idrisova. James Way incarnait le Temps avec beaucoup d'engagement mais son cahot nous a paru peu nuancé. Sonja Runje, le

Désenchantement, a constamment su capter l'attention des spectateurs : voix chaleureuse et nuancée de mezzo soprano, bonne compréhension du texte.

En fin de compte, cet oratorio, riche en symboles, exige du spectateur une bonne connaissance du livret allégorique, ainsi qu'une attention soutenue. Il aurait mérité une réalisation plus vivante et une mise en scène moins terne. On peut, pour finir, se poser la question suivante : un oratorio de ce genre peut-il être mis en scène comme un opéra ? Selon nous, la réponse est non.

Marcel DARMON,
Montpellier

MESURE POUR MESURE DE WILLIAM SHAKESPEARE DANS UNE MISE EN SCENE DE JEAN-YVES RUF EN 2008 À LA MC93 DE BOBIGNY

> « En partant de ces figures extrêmes et complexes, Shakespeare développe nombres de lignes : désir animal, désir de pouvoir, désir de Dieu, désir de mort, vertu publique, vice privé, justice humaine, justice divine. Comme toujours avec lui tout se mêle et se démêle en laissant des parts d'ombre importantes. C'est cela qui rend d'ailleurs le travail passionnant avec ce genre de pièce : rien n'est simple et tout est complexe comme peut l'être la nature humaine »[1].

Du vendredi 7 novembre au mardi 2 décembre 2008, Jean-Yves Ruf propose à la MC93 de Bobigny (salle Oleg-Efremov) sa mise en scène de *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. « Ne jugez point afin de n'être pas jugés. Car selon que vous aurez jugé, on vous jugera, et selon la mesure dont vous aurez mesuré, on vous mesurera ». Cette sentence évangélique de saint Matthieu (7. 1-2)[2] donne l'impulsion à William Shakespeare pour écrire ce poème jugé immontable, et de fait rarement monté, complexe et malaisé à définir, tant il mêle la comédie à la pastorale, à la farce et à la tragédie. Cette pièce met au jour toutes les contradictions humaines quand l'on se voit confronté à la morale, à la frustration, au pouvoir et au désir. Le puritain Angelo fait l'expérience de la violence d'un désir irrationnel, tandis qu'Isabelle n'entend pas sacrifier son honneur pour avoir la chance de sauver son frère Claudio. Face à la montée des intégrismes, Jean-Yves Ruf souhaite mettre le public face aux interrogations shakespeariennes aux résonances si contemporaines : la vertu privée et publique peut-elle être imposée par la terreur ? Désirer être pur ne déclenche-t-il pas une frustration mutilante et destructrice ? Telles sont les grandes questions posées par cette pièce à laquelle nous entendons consacrer notre article, divisé en deux parties. Nous nous attarderons, d'une part, sur « l'impureté générique », caractéristique de *Mesure pour mesure*, et nous nous focaliserons, d'autre part, sur le duo Angelo / Isabelle, lequel constitue le cœur de cette mise en scène de Jean-Yves Ruf.

---

[1] Propos de Jean-Yves Ruf lors d'un entretien avec Jean-François Perrier en juin 2008 (dossier de presse en ligne).

[2] Allusion à l'Ancien Testament et à « la loi de l'amour du Sermon sur la Montagne » vis-à-vis de la virginité d'une jeune femme, virginité narrée par Saint-Augustin.
Cf. Margaret Jones-Davies, « Préface », in André Markowicz, *Mesure pour mesure. William Shakespeare*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 11 ; Maurice Abiteboul, *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 266.

1. L'impureté générique

Après *Comme il vous plaira* (2002), Jean-Yves Ruf décide de mettre en scène *Mesure pour mesure*. Formellement parlant, il définit la seconde pièce comme étant cousine de la première. Le fond a, quant à lui, trait au désir. *Comme il vous plaira* concerne la découverte du désir, tandis que *Mesure pour mesure* s'intéresse davantage à la négation du désir. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de désir. Le désir est la matrice de cette pièce. À l'instar de *Comme il vous plaira*, *Mesure pour mesure* fait partie des pièces shakespeariennes dites « à problème ». Jean-Yves Ruf affirme qu'à ce titre, il est jubilatoire pour un metteur en scène de la proposer. Monstrueuse, d'une part, par la forme, *Mesure pour mesure* est une pièce qui passe des vers rimés aux vers blancs et à la prose et pratique même l'alternance en fonction des scènes. Passer du vers à la prose ou inversement n'est jamais innocent. Cela remplit une fonction dramaturgique[3]. Cette pièce est, d'autre part, monstrueuse par son architextualité, pour reprendre un terme de Gérard Genette tiré de son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). En effet, la pièce débute en étant tragique et politique avant de basculer dans la farce, les quiproquos, le comique carnavalesque et le tragi-comique. La mise en scène se doit de demeurer dans un entre-deux et une oscillation entre le comique et le sérieux, le drame politique, la comédie et la réflexion éthique : « La dialectique de l'ombre et de la lumière, du caché et du montré, la duplicité aussi, sont très bien suggérés dès la première minute, par la mise en scène »[4]. Selon Maurice Abiteboul, « l'enjeu essentiel, dans cette pièce dite "à problème", est bien de savoir si doit prévaloir la justice ou la clémence, si doit être respecté la lettre ou l'esprit de la loi, ou encore s'il est possible de parvenir à une sorte de compromis entre les exigences de rigueur qu'impose le maintien de l'ordre dans un État, d'une part, et, d'autre part, le devoir de pardon et de charité que commandent les préceptes de la foi chrétienne »[5].

Il s'agit d'une comédie noire où la mort est omnipotente, y compris dans les scènes sensuelles. Le désir morbide coïncide avec le désir sensuel et passionnel. La disputation mystique et religieuse fait écho au désir des corps et au transport amoureux. Il y a à la fois la pulsion de mort et la pulsion spirituelle. Le personnage d'Angelo découvre qu'« une vierge qui prie est d'une sexualité rare. Cela lui tombe dessus et il ne s'y attendait pas. La pudeur peut trahir les sens plus que la mini-jupe et il ne s'était pas consolidé contre cela »[6]. Dès lors, l'amour peut advenir par le prisme de l'image d'une vierge priante et la pudeur peut avoir une charge sexuelle et symbolique terrifiante. Nous y reviendrons dans la seconde partie de notre article.

---

[3] Propos de Jean-Yves Ruf. Gwénola David, « Jean-Yves Ruf. Quand la pureté succombe aux morsures du désir », *La terrasse*, 10 novembre 2008.

[4] Propos de Claude Peltrault : Claude Peltrault, « *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. Mise en scène de Jean-Yves Ruf », *Coulisses* [En ligne] n° 39 (2009).

[5] Maurice Abiteboul, *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, *op. cit.*, p. 263.

[6] Propos d'Éric Ruf, *Tout arrive*, 2008. Émission radio animée par Sophie Joubert et Arnaud Laporte, diffusée le 6 novembre 2008 sur France Culture.

Par ailleurs, la langue shakespearienne est d'importance. C'est pourquoi Jean-Yves Ruf a demandé à André Markowicz une traduction inédite[7]. Il y a lieu de saisir le ton singulier de cette langue fréquemment impertinente, oscillant entre le parler populaire et le langage soutenu et de comprendre la cause des changements formels. Il existe un ton propre à chaque scène, souvent surprenant pour le spectateur. Le metteur en scène et le traducteur ont déjà collaboré ensemble pour *Comme il vous plaira* et sont devenus depuis des compagnons de travail. *Mesure pour mesure* apparaît comme la suite logique de *Comme il vous plaira*. Cette pièce s'apparente à un opéra dans lequel il y a des arias poétiques, des chœurs et une alternance entre différentes formes musicales. Étant musicien, André Markowicz traduit à l'oreille : « Je sais qu'il traduira en décasyllabes les pentamètres iambiques anglais, qu'il sera très attentif à l'aspect musical de la langue de Shakespeare, à sa manière de mêler vers rimés, vers blancs et prose »[8]. Selon Éric Ruf, à l'instar des vers raciniens, les vers shakespeariens démontrent que le sens prend appui sur une forme[9]. Il y existe également un dialogue incessant entre le corps et l'esprit[10]. André Markowicz n'hésite pas à mettre en exergue l'obscurité de certains termes : « il ne craint pas d'affirmer que ce qui est obscur, il faut le traduire obscurément »[11].

2. Le face-à-face d'Isabelle et Angelo

Même si cette pièce contrapuntique comporte plusieurs thèmes, Jean-Yves Ruf a été particulièrement interpellé par « le caractère extrême des figures d'Angelo et d'Isabelle, qui naviguent au bord de la folie, en niant toute possibilité de désir »[12]. Leur idéal de pureté le fascine, car tous deux ignorent sciemment la complexité contradictoire du réel. L'acmé tragique est ainsi atteinte avec ce duo / duel. Jean-Yves Ruf a d'ailleurs eu envie de monter cette pièce pour les scènes partagées par ces deux protagonistes, « deux longues scènes magnifiques »[13]. Selon Armelle Héliot, ces

[7] André Markowicz, *Mesure pour mesure. William Shakespeare*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
Nous prendrons appui sur cette édition tout au long de cet article.
[8] Propos de Jean-Yves Ruf lors d'un entretien avec Jean-François Perrier en juin 2008 (dossier de presse en ligne).
[9] Propos d'Éric Ruf. Leïla Adham et Jean-Michel Déprats, « Entretien avec Jean-Yves Ruf, Éric Ruf et Loïc Corbery », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* n° 31 (2014), p. 186.
[10] Propos de Loïc Corbery. Leïla Adham et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, p. 188.
[11] Propos de Jean-Yves et Éric Ruf quant à la traduction d'André Markowicz. Joshka Schidlow, « Conversation avec Jean-Yves et Éric Ruf », *Allegro Théâtre*, 10 novembre 2008.
[12] Propos de Jean-Yves Ruf lors d'un entretien avec Jean-François Perrier en juin 2008 (dossier de presse en ligne).
[13] *Ibid.*

séquences « entre Angelo et Isabelle sont parmi les plus hautes de la littérature »[14]. Ce sont des scènes de désir et de raisonnement rendues, dans cette mise en scène, de façon très charnelle et corporelle. Dans la première (Acte II, scène 2), Angelo rencontre Isabelle, jeune vierge vêtue de blanc et destinée au couvent, venue lui demander grâce pour son frère Claudio. Face à elle, Angelo se voit submergé par le désir, sentiment auquel il s'est toujours opposé. Il ne peut plus nier ce désir retenu, irrationnel et profanateur. Il tombe malade de désir, se sent complètement perdu, se demande ce qui lui arrive et tente de prier pour mieux se repérer… en vain. Il est victime d'une « expérience » « chimique »[15].

Resté seul, Angelo demeure à la fois craintif face à la tentation et troublé par l'amour qu'il ressent inopinément pour cette jeune vierge :

> Que fais-tu, Angelo, ou qui es-tu ?
> Si ton désir est vil pour cela même
> Qui la rend belle ? oh, que son frère vive : […]
> Ou, quoi, je l'aime, si j'ai ce désir
> De l'écouter parler ? de festoyer
> De son regard ? que vais-je rêver là ?
> Oh, diable qui, pour attraper un saint,
> L'appâte avec un saint : la plus terrible
> Des tentations est celle qui nous pousse
> À pécher par amour de la vertu :
> Jamais la force double des putains,
> Par l'art ou la nature, n'a troublé
> Ma chair ; mais cette vierge vertueuse
> M'a subjugué. Et moi qui souriais
> De voir l'amour rendre les gens niais[16].

Dans la seconde scène (Acte II, scène 4), Angelo, qui s'était rêvé juste et pur, tourne autour d'Isabelle, tel un fauve, pose la main droite sur sa tête, sa main gauche sur son épaule[17] et lui propose une nuit d'amour en échange de la liberté de Claudio. Angelo se découvre lui-même par ce « chantage sexuel »[18], en demandant à Isabelle de lui donner son corps :

> Que par un seul moyen que vous, sa sœur,

[14] Armelle Héliot, « À la MC93 de Bobigny, William Shakespeare dans sa plénitude », *Le Figaro*, 12 novembre 2008.
[15] Propos de Jean-Yves Ruf. Mariam Diop, « De la mesure en toute chose ! », *Bonjour Bobigny !*, 30 octobre 2008.
[16] André Markowicz, *Mesure pour mesure. William Shakespeare*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 75.
[17] Précisions de Claude Peltrault. Claude Peltrault, « *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. Mise en scène de Jean-Yves Ruf », art. cit.
[18] Yves Thoret, « La violence sexuelle dans *Mesure pour mesure* », *Sillages critiques* [en ligne] n°15 (2013).

Vous vous trouviez désirée par un homme
Qui aurait du crédit auprès du juge
Ou le pouvoir de tirer votre frère
Hors des ceps de la loi toute-puissante,
Et que le seul moyen de le sauver
Soit d'offrir les trésors de votre corps,
Quitte, sinon, à le laisser souffrir ?
Que feriez-vous ?[19]

Comment réagir face à l'amour ? Telle est la question. Pour quelqu'un qui s'est construit sans le désir et qui s'en est, toute sa vie, protégé, quand cela lui vient – très tard dans sa vie –, « c'est avec une force incroyable et c'est un désir irrépressible – comme toujours chez Shakespeare – un rapt »[20]. Selon Jean-Yves Ruf, il faut mettre en scène Angelo pris par un désir physique, bestial, irrépressible et augmenté par sa domination et son pouvoir. Face à lui, Isabelle passe de la maladresse et de la timidité (dans la première scène) à la colère (dans la seconde scène) :

Si peu d'honneur
Pour qu'on y croie beaucoup, et des pensées
Perverses ! L'apparence, l'apparence !
Je te dénoncerai, prends garde à toi.
Signe à l'instant le pardon de mon frère
Ou je dirai au monde, à gorge pleine,
Ce que tu es[21].

Angelo la désire d'ailleurs encore davantage quand elle l'insulte. Il s'agit donc de deux scènes troublantes et violentes dans lesquelles la religion, le sexe et le pouvoir sont intrinsèquement liés. Angelo et Isabelle sont des êtres secs, arides et froids qui, progressivement, se libèrent. Tous deux veulent s'élever : elle par la colère, lui par le désir.

Le metteur en scène choisit de privilégier un champ – contrechamp qui fige les personnages dans un face-à-face extrêmement tendu. Isabelle se tient debout face au public, tandis qu'Angelo est à genoux ou de dos. Côté cour, vêtu de noir, vertueux avant de devenir tyrannique, raide et inflexible, Angelo demeure, indépendamment de tout, un homme et finit par s'incliner, brisé par la culpabilité et la tyrannie du désir : « La rapidité avec laquelle il cède à la *tentation Isabelle*, sans aucun romantisme mais dans une sorte de délire pulsionnel incontrôlable, achève de le rendre tout à fait antipathique »[22]. Isabelle et Angelo apparaissent face à face, en miroir. L'un

[19] André Markowicz, *Mesure pour mesure. William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 84.
[20] Propos de Jean-Yves Ruf, *Surpris par la nuit*, 2008. Émission radio animée par Bruno Tackels, diffusée le 13 novembre 2008 sur France Culture.
[21] André Markowicz, *Mesure pour mesure. William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 86.
[22] Dominique Drouet-Biot, « *Mesure pour mesure* : Shakespeare sans accroc. Théâtre Vidy, Lausanne, du 24 février au 7 mars 2009, mise en scène de Jean-Yves Ruf », *L'Œil du spectateur* [en ligne] n°1 (saison 2008-2009).

semble être le double – blanc ou noir – de l'autre. Isabelle incarne l'âme la plus haute, jetée sur Angelo. Ce couple rigide se voit cristallisé dans l'intensité dramatique propre aux deux scènes. Angelo s'émeut de la sincérité de la jeune femme, et le rythme dialogal témoigne de la fulgurance du désir et du vertige d'Angelo. Sous le masque de l'inflexibilité et de la droiture, Angelo tente en vain de lutter contre cette passion irrépressible. Il désire Isabelle autant qu'il la tyrannise. Même s'il refuse de le reconnaître, il succombe bel et bien au charme, à la beauté pure et fragile, à la maîtrise psychologique, au courage et à la grâce d'Isabelle. Il se voit torturé par un désir brûlant qu'il exprime violemment. Il est, en effet, en proie à une violence, à un conflit et à un débat intérieurs : « Malgré ses principes, Angelo ne peut réfréner ce violent appel de la chair, ni apaiser la brûlure. Rivé à sa fonction, à ses convictions, il se trouve complètement démuni face à l'humain, face à la sensualité des corps, face à la complexité du réel. Sa frustration se mue en passion destructrice. L'« ange » devient diabolique »[23]. Selon Éric Ruf, « le théâtre est absolument magnifique pour cela »[24]. Le verbe anglais *to fall in love*, signifiant « tomber en amour », est encore utilisé actuellement par les québécois. « L'amour est magnifique, parce qu'il vous tombe dessus comme une maladie. L'amour, on ne le reconnaît pas en étant une chose qui complète et une chose qui rassure. C'est toujours une chose qui abîme, c'est une chose qui altère, c'est une chose qui fait une peur absolument atroce »[25].

Jean-Yves Ruf choisit, pour la première fois, de confier un rôle, celui d'Angelo, à son frère de deux ans son cadet, Éric Ruf. Ce projet collaboratif a mis quatre ans à voir le jour, notamment en raison des craintes de l'un et de l'autre que les querelles fraternelles ne refassent surface. Or, il n'en fut rien, tant leur compréhension fraternelle était au rendez-vous. Le metteur en scène affirme qu'avoir vu son frère interpréter Hippolyte dans la mise en scène par Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine en 2003 au Théâtre de l'Odéon (Ateliers Berthier) avec sa présence violente et sourde l'a décidé à lui attribuer le rôle d'Angelo. Éric Ruf incarne un Angelo sensible, faible et fragile à la parole abrupte et à la gestuelle brusque. Selon Marie-José Sirach, il « porte sur ses larges épaules tout le mystère et la lâcheté de son personnage »[26]. Dominique Drouet-Biot salue aussi l'interprétation d'Éric Ruf qui « interprète magistralement ce retournement de l'excès, ce changement de proie d'une tyrannie qui s'éveille et doit satisfaire sa soif de pouvoir et de contrôle »[27]. Voici ce qu'a conseillé Jean-Yves Ruf à son frère pour incarner Angelo : « c'est quelqu'un qui est rapté par

[23] Propos de Jean-Yves Ruf. Gwénola David, « Jean-Yves Ruf. Quand la pureté succombe aux morsures du désir », art. cit.
[24] Propos d'Éric Ruf, *Tranche 20h07/20h29*, 2008. Émission radio animée par Claire Baudéan, diffusée le 21 novembre 2008 sur France Info.
[25] *Tranche 20h07/20h29*, 2008. Émission radio animée par Claire Baudéan, diffusée le 21 novembre 2008 sur France Info.
[26] Marie-José Sirach, « Petits arrangements avec la vérité », *L'Humanité*, 10 novembre 2008.
[27] Dominique Drouet-Biot, « *Mesure pour mesure* : Shakespeare sans accroc. Théâtre Vidy, Lausanne, du 24 février au 7 mars 2009, mise en scène de Jean-Yves Ruf », art. cit.

le désir, mais qui le découvre tellement tard dans sa vie et qui a tellement fait d'efforts pour ne pas le vivre que quand ça lui vient, ça prend une force… mais je crois que ce qu'il serait beau de voir, c'est qu'il n'a pas le choix presque »[28].

Pour pouvoir interpréter deux scènes de rencontre aussi terribles que celles entre Isabelle et Angelo, la distribution est d'importance, tant le corps des comédiens participe à la clarté et à la compréhension de la pièce. Laëtitia Dosch, « toute en partition et en musicalité »[29], interprète Isabelle. Selon Éric Ruf, le partenaire constitue une aide précieuse : « C'est toujours formidable de jouer avec des partenaires formidables. C'est l'élément essentiel pour essayer de faire du théâtre »[30].

Selon Jean-Yves Ruf, travailler en binôme avec son frère sur cette pièce n'est pas innocent et a vraisemblablement un lien avec leur histoire familiale protestante, car la religion y a créé des dissensions cycliques et étranges : « Peut-être que le matériau de la pièce m'a fait penser que nous avions des choses à raconter là-dessus : la violence de la religion, la négation du désir : Il y a des figures que l'on connaît là-dedans »[31]. Éric Ruf le confirme en ces termes : « il y a beaucoup de figures de famille qui traversent cette pièce. On sait exactement de quoi l'on parle. On ne se parle pas beaucoup mais on se comprend très bien »[32]. Éric Ruf considère d'ailleurs l'art dramatique comme un culte, car il pense entretenir un rapport sacré aux textes. Il se souvient de ses grands-pères pasteurs (luthérien norvégien du côté maternel et adventiste suisse du côté paternel) qui s'adressaient à leurs fidèles et affirme qu'il est lui aussi un homme debout face à un public, à qui il se doit de donner un texte.

Conclusion

Tout au long de cet article, nous avons tenté d'approcher la mise en scène par Jean-Yves Ruf de *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. Dans un premier temps, nous nous sommes intéressée à « l'impureté générique », caractéristique de cette pièce-monstre. À la fois comédie et tragédie, oscillant entre langue soutenue et langue triviale, *Mesure pour mesure* pose des défis considérables à la représentation et fascine, dès lors, le metteur en scène. Dans la seconde partie, nous nous sommes axée sur le face-à-face entre Isabelle et Angelo et sur la confrontation de leurs désirs.

---

[28] Propos de Jean-Yves Ruf, *« Journal de la création*, n°1, 17/10/2008, en ligne sur le site mc93bobigny. www.**mc93**.com ». « *Mesure pour mesure* : Shakespeare sans accroc. Théâtre Vidy, Lausanne, du 24 février au 7 mars 2009, mise en scène de Jean-Yves Ruf », art. cit.

[29] Propos de Sophie Joubert et d'Arnaud Laporte, *Tout arrive*, 2008. Émission radio animée par Sophie Joubert et Arnaud Laporte, diffusée le 6 novembre 2008 sur France Culture.

[30] Propos d'Éric Ruf. *Tout arrive*, 2008. Émission radio animée par Sophie Joubert et Arnaud Laporte, diffusée le 6 novembre 2008 sur France Culture.

[31] Propos de Jean-Yves Ruf. Bruno Bouvet, « Frères à la ville, frères sur les planches », *La Croix*, 14 novembre 2008.

[32] Propos d'Éric Ruf, *Tout arrive*, 2008. Émission radio animée par Sophie Joubert et Arnaud Laporte, diffusée le 6 novembre 2008 sur France Culture.

Nous avons constaté que la rigidité et l'austérité ne peuvent rien contre l'amour, la pulsion et la passion. La spiritualité peut être intimement liée au désir et à la sexualité. Ces deux personnages, centraux dans la lecture de Jean-Yves Ruf, sont interprétés par Laëtitia Dosch et Éric Ruf, frère cadet du metteur en scène. Cette distribution fraternelle n'est aucunement due au hasard, mais a des résonances avec leur histoire familiale. L'intime rejoint ainsi l'universel.

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante à l'Université du Luxembourg,
en cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie

Sources

Markowicz André, *Mesure pour mesure. William Shakespeare*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Études critiques

Abiteboul Maurice, *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, Paris, L'Harmattan, 2013.
Adham Leïla et Déprats Jean-Michel, « Entretien avec Jean-Yves Ruf, Éric Ruf et Loïc Corbery », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* n° 31 (2014), p. 179-192.
Bouvet Bruno, « Frères à la ville, frères sur les planches », *La Croix*, 14 novembre 2008.
David Gwénola, « Jean-Yves Ruf. Quand la pureté succombe aux morsures du désir », *La terrasse*, 10 novembre 2008.
Diop Mariam, « De la mesure en toute chose ! », *Bonjour Bobigny !*, 30 octobre 2008.
Drouet-Biot Dominique, « *Mesure pour mesure* : Shakespeare sans accroc. Théâtre Vidy, Lausanne, du 24 février au 7 mars 2009, mise en scène de Jean-Yves Ruf », *L'Œil du spectateur* [en ligne] n°1, saison 2008-2009.
Dossier de presse en ligne.
Héliot Armelle, « À la MC93 de Bobigny, William Shakespeare dans sa plénitude », *Le Figaro*, 12 novembre 2008.
Peltrault Claude, « *Mesure pour mesure* de William Shakespeare. Mise en scène de Jean-Yves Ruf », *Coulisses* [En ligne] n°39 (2009).
Schidlow Joshka, « Conversation avec Jean-Yves et Éric Ruf », *Allegro Théâtre*, 10 novembre 2008.
Sirach Marie-José, « Petits arrangements avec la vérité », *L'Humanité*, 10 novembre 2008.
Surpris par la nuit, 2008. Émission radio animée par Bruno Tackels, diffusée le 13 novembre 2008 sur France Culture.
Thoret Yves, « La violence sexuelle dans *Mesure pour mesure* », *Sillages critiques* [en ligne] n° 15 (2013).
Tout arrive, 2008. Émission radio animée par Sophie Joubert et Arnaud Laporte, diffusée le 6 novembre 2008 sur France Culture.
Tranche 20h07/20h29, 2008. Émission radio animée par Claire Baudéan, diffusée le 21 novembre 2008 sur France Info.

A FLORESTA QUE ANDA (*LA FORET QUI MARCHE*), CREATION DE CHRISTIANE JATAHY, INSPIREE PAR *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE (2016)

> « L'intention du théâtre, en tant qu'art vivant et théâtre d'art, où la littérature théâtrale s'actualise dans un temps qui n'est pas nécessairement celui de son écriture (1606) ou de son histoire (XI[ème] siècle) et qui dès lors peut sembler anachronique, est de présenter aux sociétés et monde actuels leurs aspects et leurs caractères, leurs formes et leurs effigies, même si les mots et le texte sont d'hier. *Macbeth* […] n'est pas une lecture accessoire dans l'urgence politique et éthique du monde qui se dérobe. *Macbeth* est l'archétype de la rupture dont la destinée tragique peut nous donner quelques raisons, dans le désordre et les malheurs du temps, non seulement de ne pas avoir peur et de ne pas s'abandonner à l'apolitisme qui risque toujours de servir les révolutions conservatrices, mais d'espérer et de croire aux forces de l'art et de l'esprit »[1]

La création de Christiane Jatahy proposée, en 2016, au Cent-Quatre à Paris est librement inspirée par *Macbeth* de Shakespeare. *A Floresta que anda* (*La Forêt qui marche*) est le titre d'un projet qui se présente comme une installation, ou plus précisément comme la construction d'un espace singulier au sein duquel se déplacent les « spect-acteurs ». Dans cette « salle d'exposition » créée pour l'occasion, il existe une structure d'écrans mobiles reliés, chacun, à un vidéoprojecteur qui diffuse une vidéo différente afin de faire entendre la voix des exclus. Comment Christiane Jatahy procède-t-elle pour adapter *Macbeth* ? Quelle est sa manière de travailler avec les acteurs pour en arriver à brouiller les rapports entre les personnes physiques et les personnages fictifs ? Comment un vrai parti pris esthétique et dramaturgique apparaît-il ? Comment le cinéma influence-t-il le théâtre *et vice versa* ? Comment apparaît cette « ligne ténue entre réalité et fiction »[2], laquelle étonne et déroute les « spect-acteurs » ? C'est précisément à ces questions que nous entendons répondre dans cet article.

Christiane Jatahy est une autrice, dramaturge, réalisatrice, cinéaste et mettrice en scène brésilienne, à la tête de la compagnie *Vértice de teatro* (*Sommet du théâtre*). Ses influences artistiques sont dues :

- à José Sanchis Sinisterra, rencontré lors de *workshops* et dont elle met en scène *El lector por horas*[3] ;

[1] Stéphane Patrice, *Macbeth et le mal : dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, Paris, Descartes & Cie, 2010, p. 83.
[2] Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016, p. 81.
[3] Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », *Le Monde*, 7 octobre 2016.

- au dramaturge catalan Sergi Belbel, dont elle montera *Caresses*, spectacle au cours duquel le public fait office de caméra[4] ;
- à Anne Bogart et ses *viewpoints*, création scénique d'improvisations collectives ;
- à John Cassavetes, réalisateur qui vient du théâtre ;
- au metteur en scène autrichien Michael Haneke ;
- à Angelica Liddell pour la performance ;
- à Ingmar Bergman pour la structure de ses œuvres.

Depuis 2002, les œuvres polymorphes de Christiane Jatahy, « première Brésilienne à diriger la troupe de la Comédie-Française : en février 2017 »[5], « se créent à la frontière de tous les arts, dessinant de vertigineuses mises en abyme entre réalité et fiction »[6]. Ces deux termes, qui se révèlent comme un avers et un revers l'un de l'autre, sont comme deux utopies réciproques en constant dialogue, sans pour autant renforcer un pôle vis-à-vis de l'autre. Autrement dit, Christiane Jatahy allie ces deux notions dans le jeu, dans un *entre-deux* où l'un renvoie à l'autre et où l'un nourrit l'autre. En 2016, elle propose au Cent-Quatre à Paris, dont elle est désormais artiste associée, *A Floresta que anda*, un projet singulier inspiré par *Macbeth* de Shakespeare. L'artiste carioca réfléchit ainsi sur la façon de mettre en scène les classiques aujourd'hui. Voyons plus précisément ce qu'il en est dans la première partie de notre réflexion.

1. Faire du théâtre documentaire à partir d'une trilogie d'inspiration classique

Outre la voie musicale et poétique et la réécriture, Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*, considère le « geste rhapsodique » comme définitoire du théâtre contemporain[7]. Ce processus transversal désigne des gestes d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiéçage et la choralité. Ce procédé concerne des pièces davantage épiques, qui renvoient à un autre réalisme, et ce dans des textes résolument non-aristotéliciens. Tel est le cas du théâtre documentaire, post-brechtien ou post-piscatorien né en Russie au début du XX^{e} siècle et fondé sur l'assemblage hybride de fiction et de non-fiction.

A Floresta que anda s'inscrit dans cette voie singulière. L'aspect documentaire y est prégnant, ce qui n'a rien d'étonnant quand l'on sait que la première formation de Christiane Jatahy est le journalisme. Elle suivra ultérieurement des études de

[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*. Nous serons, à la rentrée 2020, publiée à ce propos aux éditions L'Harmattan.
[6] Marcus Borja, « Entretien avec Christiane Jatahy. Renoir. De nouveaux territoires de création », *24 images*, n°182, Mai - Juillet 2017, p. 28.
[7] Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », consulté sur https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131.
Tania Moguilevskaïa, « Le témoignage comme dispositif de mise en doute », consulté sur https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-136.htm.

philosophie, de littérature et de cinéma, mais sa première formation est bien le journalisme. *A Floresta que anda* est un projet qui se veut le continuum de *Julia* (*Julie*) et de *E se elas fossem para Moscou ?* (*Et si elles allaient à Moscou ?*). Ces trois œuvres, inspirées par des auteurs classiques, forment une trilogie. Dans le cas de *Julia*, c'est *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Pour ce qui est de *E se elas fossem para Moscou ?*, il s'agit des *Trois sœurs* de Tchekhov. « Dans une trilogie, on commence par poser une question, on continue par l'approfondir, et on finit en se posant la question qui fera l'objet du travail à venir »[8]. Cette manière d'agir est prototypique de la relation qu'entretient Christiane Jatahy avec les classiques. Auparavant autrice de ses créations, elle pense désormais sa recherche artistique différemment et se pose la question suivante : « comment puis-je insérer des éléments de réalité dans des textes déjà écrits ? »[9]. « Un texte d'hier, parce qu'il est grand, nous parle aussi d'aujourd'hui. Une tragédie, fût-elle d'hier, nous parle d'un mal que les moins de vingt ans risquent de ne pas méconnaître »[10]. Ces deux voies lui « permettent d'aborder la construction dramaturgique à partir d'une relation entre réalité et fiction »[11]. Quant à ce qu'elle choisit de reprendre et d'adapter, l'artiste fonctionne au cas par cas. Tout dépend de ce qu'elle a envie de dire à travers le matériau de travail :

- Dans *Julia*, c'est une adaptation qui contient l'essentiel du texte de Strindberg.
- Dans *Moscou*, le scénario de montage est déjà pensé en amont et beaucoup de matériaux se sont ajoutés au fil des répétitions. Christiane Jatahy est partisane de l'hybridité entre Tchekhov et les acteurs.
- *La Forêt qui marche* est un spectacle inspiré par *Macbeth* de Shakespeare.

Avant *E se elas fossem para Moscou ?*, Christiane Jatahy a créé *Utopie.doc*, un projet pour lequel elle se rendait chez les migrants et réfugiés et les questionnait sur leurs utopies. *A Floresta que anda* a nécessité de nouveaux entretiens, car tout commence par un documentaire et une installation vidéo. À l'origine du texte shakespearien, Macbeth aurait pu être n'importe qui, ou du moins quelqu'un de courageux, digne, loyal et héroïque[12]. « Destruction politique, destruction domestique, assomption du moi en une majesté qui ignore son caractère haïssable, *Macbeth* devient […] la tragédie d'un meurtrier sans histoire, sans mobile, une histoire pétrifiée dans un

[8] Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », *Le Monde*, 7 octobre 2016.
[9] Propos de Christiane Jatahy traduits en français. 104 Paris, « Entretien avec Christiane Jatahy – A Floresta que anda (La Forêt qui marche) »,
consulté sur https://www.youtube.com/watch?v=Iqak3_le8ew.
[10] Stéphane Patrice, *Macbeth et le mal : dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 17.
[11] Propos de Christiane Jatahy traduits en français. 104 Paris, « Entretien avec Christiane Jatahy – A Floresta que anda (La Forêt qui marche) »,
consulté sur https://www.youtube.com/watch?v=Iqak3_le8ew.
[12] Maurice Abiteboul, « La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans Macbeth », *MCRel.*, V, 1987, p. 13.

mal irréductible »[13]. Quand il prend la décision d'anticiper les faits, son chemin est tout tracé. « La convoitise aisément violence, la violence aisément crime, le crime aisément folie ; cette progression, c'est Macbeth. […] Macbeth n'est plus un homme. Il n'est plus qu'une énergie inconsciente se ruant farouche vers le mal »[14]. L'idée liminaire que Macbeth n'est pas forcément mauvais ni méchant fait écho à un thème commun aux trois pièces de Christiane Jatahy, à savoir les choix de chacun et la possibilité de changement.

Par le biais de cette trilogie, Christiane Jatahy développe également sa recherche formelle dans la relation du déplacement des caméras :

- Dans *Julia*, les caméras sont tournées vers les acteurs.
- Dans *Moscou*, elles sont latérales. L'espace de la scène est donc ouvert et les spectateurs peuvent même monter sur scène.
- Dans *La Forêt qui marche*, les caméras sont derrière le public, qui se retrouve dès lors au cœur de l'action. Il n'est donc plus possible de se sentir exempt et en dehors du système. Les spectateurs sont au contraire contraints de s'y inclure[15]. « Tout se passe comme si nous étions invités à un vernissage. Quatre écrans diffusent des films, des barmen servent à boire, les gens vont et viennent, regardent et discutent. Jusqu'au moment où le désordre se glisse dans la salle »[16].

Face à un dispositif d'une telle envergure, où l'acteur doit-il se situer et se positionner ? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre par ce qui suit.

2. Le jeu d'acteur : la *persona* comme « masque transparent »[17]

« Comment arriver à un jeu qui tombe dans l'espace scénique tout en se donnant une forme telle que le spectateur ne peut vraiment pas savoir si ce qu'il voit est une interprétation préparée à l'avance ou s'il s'agit d'une expérience du moment présent » ?[18]

Selon Christiane Jatahy, le jeu est :

- une performance qui en appelle à l'histoire personnelle des acteurs ;

[13] Stéphane Patrice, *Macbeth et le mal : dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 45.
[14] Propos de Victor Hugo repris par Stéphane Patrice dans : Stéphane Patrice, *Macbeth et le mal : dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 18.
[15] Remarque personnelle : Christiane Jatahy pousse les curseurs à leur paroxysme dans son nouveau spectacle *O Agora Que Demora* (*Le Présent qui déborde*), créé au Festival d'Avignon entre le 5 et le 12 juillet 2019, repris au Théâtre National de Bruxelles en octobre 2019, au Cent-Quatre en novembre 2019 et actuellement en tournée.
[16] Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », art. cit.
[17] Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, *op. cit.*, p. 63.
[18] *Ibid.*, p. 57.

- un acte théâtral, autrement dit, un « jeu sur la performance », car les acteurs recherchent « un travail d'interprétation théâtrale » qui puisse chaque jour se répéter et qui paraisse inédit, tout en ne l'étant pas ;
- piégé par le risque et le hasard des événements inespérés et des petites choses telles que des paroles improvisées incluses dans « une dramaturgie de l'ici et maintenant » et dans une conversation qui crée des relations[19] ;
- une chute.

Quand un acteur joue au théâtre, il doit pouvoir jouer avec le public et avec la caméra. Le regard du public va converger et faire l'équilibre entre les deux. Il faut que le jeu soit suffisamment vivant, intègre le public et tienne compte à la fois de la caméra et de la situation filmique.

Il existe trois fondements dans la démarche artistique de cette artiste brésilienne :

- 1. La relation directe avec la création dramaturgique, en d'autres termes une construction sur le quotidien au sein de laquelle les individus peuvent librement révéler leur subjectivité à partir de relations banales et quotidiennes.
- 2. Trouver la profondeur : les « grands » événements sont inespérés et inattendus, tout en étant construits pour produire une révélation.
- 3. Créer un dispositif qui soit un réseau entre les choses et qui puisse diriger l'interprétation des comédiens.

En l'occurrence, Julia Bernat est l'actrice qui fait le lien entre les trois créations mentionnées dans la première partie de cet article, car elle est présente dans les trois volets de la trilogie. Julia (*Mademoiselle Julie* de Strindberg) est un personnage qui se développe en Nirina (*Trois sœurs* de Tchekhov) et en une figure de séduction qui aurait pu être soit de Lady Macbeth[20], soit d'une des trois sorcières de Macbeth, moteur de l'acteur et incarnation de l'équivocité du futur, de la « confusion des valeurs »[21], du surnaturel, du mystère et de la prophétie. Les sorcières participent aux effets théâtraux et « matérialisent [...] le flux irrésistible du temps qui […] déborde dans l'instant présent et le submerge »[22]. Elles sont dès lors incarnées par Christiane Jatahy lorsqu'elle s'adresse aux spectateurs et délivre cette œuvre au public.

En ce qui concerne spécifiquement *A Floresta que anda*, comment et pourquoi Christiane Jatahy reprend-t-elle et s'inspire-t-elle de *Macbeth* de Shakespeare ? Que compte-t-elle faire passer comme message au public à travers cette adaptation ? C'est par ces deux questions que nous entendons conclure notre étude.

---

[19] *Ibid.*, p. 58.
[20] Maurice Abiteboul, « La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans *Macbeth* », art. cit., p. 14-15.
[21] Maurice Abiteboul, « La temporalité dans *Macbeth* », in Nadia J. Rigaud (dir.), *Aspects du théâtre anglais*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1987, p. 18.
[22] Maurice Abiteboul, « La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans *Macbeth* », art. cit., p. 16.

3. *A Floresta que anda* : un projet artistique inspiré par *Macbeth* de Shakespeare

A Floresta que anda s'inscrit dans la continuité de la recherche artistique de Christiane Jatahy. Son travail concerne l'expérimentation de territoires inédits, entre l'acteur et le spectateur, entre le théâtre et le cinéma et entre la réalité et la fiction. En l'occurrence, *Macbeth* relève d'une « logique ambiguë […] qui entraîne à la confusion de l'apparence et de la réalité »[23]. Ce spectacle de Christiane Jatahy est destiné aux galeries d'art et non au théâtre. C'est une installation vidéo composée de documentaires diffusés sur des écrans mobiles. Il s'agit plus précisément de construire un espace au sein duquel les spectateurs se déplacent comme s'ils se trouvaient dans une grande salle d'exposition. Au sein de cet espace, il y a une structure d'écrans mobiles reliés, chacun, à un vidéoprojecteur qui diffuse une vidéo différente, afin de faire entendre la voix des exclus. Le public suit ainsi quatre jeunes gens au Brésil, unis par un point commun : « l'actuel système politique et économique, aussi bien brésilien que mondial, a modifié leur vie »[24]. Les vidéos de cette installation changent chaque jour et sont tournées, chacune, dans des villes différentes. Autant dire que le film est réalisé en direct et que le public est convié à cette réalisation. Les spectateurs peuvent ainsi assumer les figures des personnages. Recourir à des oreillettes peut faire penser aux conspirations shakespeariennes. En effet, il existe certaines personnes qui en savent davantage que d'autres sur les événements qui sont en train de se produire. *A Floresta que anda* s'apparente donc à un mélange de théâtre, de performance et d'exposition d'art vidéo. Les films tournés constituent le tissu même de l'œuvre créée, autrement dit du spectacle présenté au public. Le film réalisé est projeté en fin de performance.

Dans *Macbeth*, rappelons que la confusion est reine. Dès lors, il n'est pas étonnant que « la temporalité, à la fois substance et armature du drame, subisse […] les effets de cette confusion : irruption brutale, au cœur d'un présent précaire, d'un futur énigmatique ou menaçant – et cette intrusion aura tendance à dilater l'instant présent au point de le dénaturer »[25]. Passé, présent et futur se confondent ainsi dans l'instant. Le passé impacte inévitablement le présent et le futur. Le glissement temporel fait advenir l'inéluctable. Cette pièce est, « en effet, tissée de peur, d'angoisse et d'ambiguïté », et « est un poème tragique sur la condition humaine »[26]. « L'économie et le domestique prennent le pas sur le politique et l'universel »[27].

---

[23] *Ibid.*, p. 21.
[24] Propos de Christiane Jatahy traduits en français. 104 Paris, « Entretien avec Christiane Jatahy – A Floresta que anda (La Forêt qui marche) »,
consulté sur https://www.youtube.com/watch?v=Iqak3_le8ew.
[25] Maurice Abiteboul, « La temporalité dans *Macbeth* », art. cit., p. 11.
[26] Maurice Abiteboul, « Configuration de l'enfance dans *Macbeth* », in Pierre Sahel et Jean Viviès (dir.), *L'enfance dans la littérature et la civilisation anglaise*, Avignon, Presses Universitaires de Provence, 1992, p. 110.
[27] Stéphane Patrice, *Macbeth et le mal : dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 16.

On comprend […], en voyant les écrans s'avancer, telle la forêt fatale à *Macbeth*, que l'on est entré dans une nouvelle dimension : le chaos du monde, relaté par les films que l'on voyait, se double du chaos propre à chacun, face à ce monde. Comment y faire face ? Il n'y a pas de réponse, Julia et les trois sœurs n'en avaient pas trouvé non plus, mais on retrouve la même friction entre la réalité et la fiction, l'artistique et le politique. De la proposition radicale de Christiane Jatahy, où le théâtre, dans un dispositif d'art contemporain, n'est plus que celui que l'on s'invente, sourd une inquiétude : celle d'une Brésilienne qui a grandi sous la dictature et voit la démocratie fragilisée[28].

Conclusion

Ce projet singulier de Christiane Jatahy est librement inspiré de *Macbeth* de Shakespeare. Cette création s'éloigne du texte original. Pour autant, qui dit adaptation libre ne signifie pas faire fi de l'auteur. Bien au contraire, il est omniprésent dans cette création. C'est la matière et la présence qui entourent le projet. Selon Christiane Jatahy, il y a lieu de s'inspirer de ce que *Macbeth* dit de notre contemporanéité et de nous interroger sur ce que représente et signifie encore cette œuvre actuellement. Macbeth n'est pas un personnage. Il incarne le Mal, au même titre que Lady Macbeth, et symbolise davantage le système auquel nous prenons tous part. Il nous questionne ainsi sur notre désir de nous soumettre ou non à ce système : « L'œuvre de Shakespeare […] montre comment le mal se concentre et se noue, se déploie et se délie jusqu'au délire paranoïaque, cherchant à tout envahir et défigurer, mais comment, miné de l'intérieur, il finit par s'effondrer, terrassé par de nouveaux possibles »[29]. Il faut donc chercher Macbeth dans le réel et ne pas rester uniquement dans la fiction. Macbeth, c'est le système social, économique et politique dans lequel nous vivons aujourd'hui, et ce système est aussi pervers que l'est le personnage de Macbeth lui-même. Autrement dit, « le mal est d'essence humaine » et « s'il n'est le propre de l'homme, il est propre à l'homme »[30]. Selon Maurice Abiteboul, *Macbeth* présente, en effet, un royaume fondé exclusivement sur la violence[31] et un monde dans lequel l'incohérence et la confusion règnent[32], tant le désir de surpuissance est d'importance. Dans cette création de Christiane Jatahy, Lady Macbeth incarne le pouvoir assassin (*libido dominandi*[33]), le désir d'enrichissement et « la luxure

[28] Brigitte Salino, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », art. cit.
[29] Stéphane Patrice, *Macbeth et le mal : dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, *op. cit.*, p. 44.
[30] *Ibid.*, p. 27.
[31] Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, ARIAS, coll. « Theatrum Mundi », 1995, p. 601.
[32] Maurice Abiteboul, « La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans *Macbeth* », art. cit., p. 22.
[33] *Ibid.*, p. 16.

inextinguible du pouvoir qui s'autoalimente »[34]. Les spectateurs sont ainsi amenés à s'interroger et se retrouvent dans un entre-deux entre perception du pouvoir qui provoque oppression et exclusion et perception d'une identification vis-à-vis des plus démunis.

Dès lors, la figure d'une communauté des « sans communauté » participe au travail de Christiane Jatahy, lequel consiste, *in fine*, à « capter en images des versions du quotidien », à enregistrer des versions distinctes de l'expérience du commun, à la fois familier et quotidien, collectif et communautaire[35].

Marine DEREGNONCOURT
Doctorante à l'Université du Luxembourg,
en cotutelle avec l'Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie

104 Paris, « Entretien avec Christiane Jatahy – A Floresta que anda (La Forêt qui marche) », consulté sur https://www.youtube.com/watch?v=Iqak3_le8ew.
Abiteboul Maurice, « La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans *Macbeth* », *MCRel.*, V, 1987, p. 11-23.
–, « La temporalité dans *Macbeth* », in Rigud Nadia J. (dir.), *Aspects du théâtre anglais*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1987, p. 11-22.
–, « Configuration de l'enfance dans *Macbeth* », in Sahel Pierre et Viviès Jean (dir.), *L'enfance dans la littérature et la civilisation anglaise*, Avignon, Presses Universitaires de Provence, 1992, p. 109-118.
–, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, ARIAS, coll. « Theatrum Mundi », 1995.
Borja Marcus, « Entretien avec Christiane Jatahy. Renoir. De nouveaux territoires de création », *24 images* n° 182 (mai-juillet 2017), p. 28-32.
Moguilevskaïa Tania, « Le témoignage comme dispositif de mise en doute », consulté sur https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-136.htm.
Naugrette Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », consulté sur https://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131.
Patrice Stéphane, *Macbeth et le mal* : *dramaturgie du mal dans l'œuvre de Shakespeare*, Paris, Descartes & Cie, 2010.
Salino Brigitte, « Christiane Jatahy, le théâtre et son trouble », *Le Monde*, 7 octobre 2016.
Triau Christophe, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Paris, Publie.net, 2016.

[34] Christophe Triau, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, *op. cit.*, p. 48.
[35] *Ibid.*, p. 44.

LA TEMPÊTE DE SHAKESPEARE MÉTAMORPHOSÉE PAR LA TRADUCTION D'EDUARDO DE FILIPPO EN DIALECTE NAPOLITAIN*

Il n'est pas rare que les comédiens et auteurs de textes de théâtre évoquent leur dette envers l'œuvre multiforme de Shakespeare, à la fois par la richesse des thèmes traités et par la maîtrise incomparable des modalités d'expression employées.

Le grand dramaturge italien Eduardo De Filippo (1900-1984)[1], maîtrisant à la fois les registres de la comédie et de la tragédie, a été de ceux-là, allant jusqu'à honorer une telle dette de la plus concrète et risquée des façons, avec la traduction en dialecte napolitain de *La Tempête*. Ce texte, dont la rédaction se situe entre 1610 et 1611, constitue peut-être la dernière pièce écrite par Shakespeare[2] et doit être classé dans

* Le sujet de cette étude, où la présence de la langue anglaise est très importante, a été spécialement retenu pour rendre hommage, par l'interculturalité, au domaine de recherche d'élection de Maurice Abiteboul. Il s'agit d'une contribution s'inscrivant, à travers l'analyse des contacts et des différences linguistiques, dans le sillage de la belle aventure de *Théâtres du Monde*, qu'il a su faire naître et progresser avec la compétence et la modestie des vrais maîtres dont il fait partie.

[1] L'ensemble de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo, comprenant trente-neuf pièces, a donné lieu à une édition de référence : *Cantata dei giorni pari*, Turin, Einaudi, 1979 ; *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Turin, Einaudi, 1979. L'intégralité de ces textes a fait l'objet, à partir de 2000, d'une nouvelle édition, qui a bénéficié d'un travail philologique de grande envergure : Eduardo De Filippo, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, I, *Cantata dei giorni dispari* II, III, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milan, Mondadori, 2000-2005-2007. Pour une excellente introduction à son théâtre, cf. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Rome, Bulzoni, 1995, ainsi que la mise à jour d'importants problèmes critiques que représente son ouvrage *Eduardo*, Turin, Einaudi, 2003. Voir également Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, EUS, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Nicola De Blasi, *Eduardo*, Rome, Salerno Editrice, 2016.

[2] Cf. William Shakespeare, *The Tempest*, edited by Stephen Orgel, Oxford, Oxford World's Classics, 2008 (1987), p. 64 : « The most we can say is that the evidence supports a date of late 1610 to mid-1611, and that Shakespeare was writing the play just after, or just before, or at the same time as *The Winter's Tale*. We can say with reasonable confidence that before the closing of the theatres *The Tempest* was performed at the Blackfriars as well as at court. There is no evidence that it was performed at the Globe, but no reason why it could not have been. If surviving allusions are evidence of popularity, it was not among Shakespeare's best-known works ».

le registre des comédies, avec la spécificité non négligeable d'une fin heureuse et du rétablissement de l'ordre institutionnel et des pouvoirs hiérarchiques.

L'histoire débute par le naufrage, provoqué par une terrible tempête, du navire royal près d'une île inconnue. Ses passagers de haut rang, tels Alonso, roi de Naples, son frère Sébastien, son fils Ferdinand, le conseiller Gonzalo et Antonio, duc de Milan, se retrouvent sains et saufs mais séparés sur cette île. Le naufrage est l'œuvre des pouvoirs magiques de Prospéro, duc légitime de Milan, qui a été détrôné par son frère Antonio douze ans plus tôt. Contraint à l'exil avec sa fille Miranda, il a fini par trouver refuge sur cette même île, où il a découvert une créature monstrueuse, mi-bête et mi-homme, Caliban, fils de la sorcière Sycorax. Ayant libéré l'esprit aérien Ariel, emprisonné par la sorcière dans un pin pendant douze ans, il a pu se prévaloir de son aide pour être le maître absolu de ce lieu mystérieux où, grâce à ses pouvoirs magiques, il a réussi à soumettre le récalcitrant Caliban aussi, à qui il a appris l'usage de la parole dans sa langue. La rencontre de Ferdinand, le jeune héritier du royaume de Naples, avec Miranda, toujours orchestrée par Prospéro, entraîne la naissance de leur amour ainsi que la mise en place de certaines épreuves pour le noble soupirant. Entre-temps, dans un autre endroit de l'île, un autre complot se prépare, car Sébastien et Antonio s'apprêtent à tuer Alonso et son conseiller Gonzalo durant leur sommeil, tandis que Caliban pousse les serviteurs félons Trinculo et Stéphano à préparer le meurtre de Prospéro afin de devenir les nouveaux maîtres de l'île. Le duc déchu, après avoir donné son accord au mariage de sa fille avec Ferdinand, fait appel à Ariel pour l'organisation de la cérémonie fort solennelle d'un Masque[3] en l'honneur de leurs fiançailles. La progression des événements s'accélère et, grâce à l'intervention de l'esprit aérien, les deux tentatives de meurtre échouent avant même d'être enclenchées. Ariel, sur les ordres de Prospéro, amène vers lui les comploteurs qui l'avaient privé de son duché ainsi que ceux qui envisageaient de s'emparer du royaume de Naples. Ayant recouvré ensuite leurs esprits, ces différents coupables reconnaissent leurs fautes et promettent de s'amender. Prospéro, magnanime, accorde son pardon et déjoue ensuite, par la dérision, la tentative grotesque de prise de pouvoir de Trinculo et Stéphano. Il récupère en même temps son duché, obtient l'accord du roi pour le mariage de leurs enfants respectifs et, pleinement épanoui avec ses agissements bienveillants parce qu'aucune victime du naufrage n'est à pleurer et que les membres de l'équipage et le navire n'ont subi aucun dommage, décide que sa mission de magicien a atteint ses buts et qu'il faut y mettre fin définitivement. Resté seul sur scène, il prend congé solennellement du public de la pièce tout en revendiquant son statut d'être humain, susceptible d'obtenir un accueil bienveillant.

[3] *Ibid.*, p. 43-44 : « Prospero's masque for his daughter's betrothal constitutes the prime example we are shown of his art. As the wedding is a matter of state, the masque is an assertion of princely power: the art that raised the tempest and sent ominous apparitions to its victims – enemies of the state, rebels, invaders, usurpers – is presented now in its ceremonial and celebratory mode. […] The masque in *The Tempest* is not a court masque, it is a dramatic allusion to one, and it functions in the structure of the drama not as a separable interlude but as an integral part of the action ».

C'est de ce magnifique texte féerique qu'Eduardo De Filippo a livré, quelques mois avant de mourir, une traduction originale, avec une motivation qui a l'allure d'un testament moral.

Il explique en effet, dans une courte postface, que son choix de *La Tempête* est lié au rôle prépondérant de la magie, lui rappelant les modalités de la féerie du XVII^e^ siècle qui avaient été adoptées dans le cadre d'un spectacle où il avait joué dans sa jeunesse, mais il s'empresse de souligner qu'il y a d'autres raisons d'un tel choix, la plus marquante d'entre elles étant le message de tolérance véhiculé par le comportement et les propos de Prospéro, cruellement désavoués par ce qu'on peut constater dans le monde actuel[4].

Quant au travail de traduction proprement dit, la fidélité au texte source est certes évoquée, mais aussitôt nuancée par l'octroi clairement revendiqué de nombreuses libertés, en termes de jeux de mots, d'ajouts textuels, de modifications de formes d'expression, sans compter le choix du registre linguistique du dialecte napolitain du XVII^e^ siècle, censé posséder un charme particulier en raison de la douceur de ses tournures stylistiques et de sa structure très proche du latin[5].

Il paraît nécessaire de souligner d'emblée que la fidélité affichée par De Filippo doit être considérée essentiellement comme une affirmation de bonne volonté en marge d'un travail de lecture et de compréhension d'un texte prestigieux, orienté vers une conception de la traduction qui cherche moins à reproduire la configuration formelle de la textualité originale que le sens profond de cette même textualité.

---

[4] Cf. William Shakespeare, *La tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Turin, Einaudi, 1984, p. 185-186.

[5] *Ibid*., p. 186-187 (ma traduction) : « J'ai essayé d'être le plus fidèle possible au texte, comme tout traducteur devrait l'être, à mon avis, mais je n'y suis pas toujours parvenu. Parfois, surtout dans le cas des scènes comiques, le comédien que je suis se révoltait contre des jeux de mots désormais dénués de sens, et je me suis donc attelé à les changer ; en d'autres occasions, j'ai éprouvé le besoin d'ajouter quelques vers dans le but de mieux expliquer à moi-même et au public quelques concepts ou de faire ressortir le grand amour protecteur de Prospéro envers Miranda. Les chansons sont différentes aussi, davantage dans la forme que dans le fond. Ariel garde son caractère espiègle et poétique, mais tout naturellement je l'ai fait se comporter, de temps à autre, comme un enfant des rues de Naples, à l'esprit rusé et moqueur. Quant au langage, je me suis inspiré du napolitain du XVII^e^ siècle, mais tel qu'il serait écrit par quelqu'un qui vit à l'époque actuelle ; il serait anormal de vouloir chercher une correspondance totale avec une langue qui désormais n'est plus utilisée depuis des siècles. Cependant… que ce napolitain ancien est beau, si proche du latin, avec ses mots accentués sur l'avant-dernière et non pas sur la dernière syllabe, avec sa musicalité, sa douceur, son exceptionnelle souplesse ainsi que sa faculté de faire revivre des créatures et des faits magiques, mystérieux, dont aucune langue moderne n'est plus en mesure de disposer ! Je me dois d'ajouter que, d'une certaine façon, j'ai traduit directement de l'anglais, car mon épouse Isabella m'a carrément transposé en italien l'intégralité de cette pièce, acte après acte, scène après scène, cherchant ensuite dans certains de ses livres anglais le sens polyvalent des quelques mots archaïques que je ne parvenais pas à saisir ».

Comme il apparaîtra clairement au cours de l'examen comparatif entre les deux registres linguistiques, De Filippo se laisse littéralement entraîner par les caractéristiques morphosyntaxiques, les ressources formelles et le rythme musical de la langue cible et, tout en suivant de très près les séquences de la *fabula*, apporte une connotation tout à fait nouvelle à l'ensemble de la pièce. Le motif de fond de celle-ci n'est plus uniquement la représentation d'une féerie visant à redresser les torts et à octroyer un pardon bienveillant aux fautifs, mais la métamorphose de cette même féerie à travers une réécriture qui met en scène le napolitain et ses locuteurs et, par là, leur univers.

Car une marge importante est octroyée à l'interprétation et aux ressources stylistiques dans l'exercice de transfert de l'anglais du XVII[e] siècle[6] au système linguistique du dialecte napolitain de la même époque[7].

---

[6] Concernant la spécificité et la complexité de la langue de Shakespeare, Jean-Michel Déprats (*Shakespeare*, Paris, PUF, 2016, p. 64-65) parle d'« idiolecte shakespearien », explicitant le choix de ce terme de la façon suivante : « Malgré la périphrase bien connue désignant l'anglais comme "la langue de Shakespeare", Shakespeare n'écrit pas en anglais, mais dans un idiolecte poétique différant tout autant de l'anglais d'aujourd'hui par son obscurité, sa liberté créatrice, son lexique et sa syntaxe, que de la langue de ses contemporains. S'il a largement contribué à l'évolution et à l'enrichissement de sa langue maternelle, celle que son œuvre déploie peut être considérée, quoique creusée dans l'anglais, comme étrangère, tout à la fois proche et lointaine, morte et vivante, d'autant plus fertile qu'elle résiste à la compréhension, à la prononciation, à la traduction et empêche toute fixation du son et du sens. Il existe de nombreux glossaires et dictionnaires consacrés à cette langue souvent ambiguë, complexe, polysémique. S'ils contiennent des milliers d'entrées, c'est en raison de l'ampleur et du "foisonnement quasi rabelaisien" du vocabulaire shakespearien, qu'il est courant d'opposer à l'extrême économie du vocabulaire de Racine. Un total de 30 000 mots est communément porté au crédit de Shakespeare. Il renvoie aux statistiques fournies par la *Concordance* de Martin Spevack, premier essai de recension électronique, qui répertorie 29 066 mots différents sur un total de 884 647 mots. Cette prodigalité lexicale tient en partie au fait que l'anglais est une langue duelle, mixte de vieil anglais et de français médiéval, soit d'une langue germano-scandinave aux mots courts, le plus souvent monosyllabiques, et d'une langue d'origine française aux mots longs, polysyllabiques. Les deux fonds coexistent – par exemple *to begin* et *to commence* – et se mélangent avec des effets expressifs divers ». Voir aussi Henri Suhamy, « Traduire Shakespeare », *Théâtres du Monde*, n° 28 (2018), p. 123-143 et Maurice Abiteboul, « Traduire Hamlet… ou ne pas traduire : à propos de la traduction française, au cours des siècles, du monologue *To be or not to be* (III.1.56-90) », *Théâtres du Monde*, n° 28 (2018), p. 145-184.

[7] Sur le napolitain, dont la pratique dans la communication orale est solidement attestée, à l'époque actuelle, dans la région de Naples, bien qu'elle soit en perte de vitesse, cf. Nicola De Blasi - Luigi Imperatore, *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Naples, Libreria Dante & Descartes, 2000. Voir aussi M. C. Battista, C. Busico, I. Criscuolo, M. Fabris, M. R. Forni, A. Pino, S. Rago Sartoris, A. Sepe, A. Trematerra, « Lingua, dialetto e ambiente socioeconomico nel napoletano », in *L'insegnamento dell'italiano in Italia e all'estero. Atti del Quarto Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Mario Medici e Raffaele Simone, I, Rome, Bulzoni, 1971, p. 155-193 ; Rosanna Sornicola, « Dialetto e italiano a Napoli oggi. Primi risultati di una indagine sociolinguistica in corso », in F. A.

Si, en d'autres termes, *La Tempête* de Shakespeare émeut et sollicite la sensibilité intellectuelle et morale de De Filippo, la traduction proposée s'affiche comme un texte où l'interprétation la plus attentive n'hésite pas à se mesurer dans la réécriture, en explicitant ou en amplifiant le message de tel ou tel propos ou en ayant recours, à l'inverse, à une argumentation / expression plus succincte lorsque le sens de certains passages du texte source semble poser un problème majeur, notamment au niveau de leur exploitation optimale pour la scène[8].

On est en présence, dans le cas de De Filippo, d'un traducteur non professionnel, qui est surtout un homme de théâtre génial et expérimenté, ne pouvant s'empêcher de faire apparaître sa propre clé de lecture d'une pièce célèbre en fonction d'un choix de registre linguistique marqué par une forte connotation culturelle.

Tout bilan sur cette belle démarche intellectuelle se doit de passer préalablement par l'analyse du texte de la traduction, notamment des passages où l'intervention du traducteur a procédé aux variations et aux changements les plus importants. On procédera donc à la transcription d'un certain nombre de ces passages, en commençant, dans l'ordre, par le texte anglais avec sa traduction française, suivi de la version en napolitain et de sa traduction originale en français[9].

Leoni (a cura di), *I dialetti e le lingue delle minoranze di fronte all'italiano, Atti dell'XI Congresso Internazionale di studi della SLI (Cagliari 27-30 maggio 1977)*, Rome, Bulzoni, 1979, p. 405-418.

[8] Cf. Angela Leonardi, *Tempeste : Eduardo incontra Shakespeare*, Naples, Colonnese Editore, 2007, p. 38-39 (ma traduction) : « La plupart des modifications du texte sont représentées par des amplifications des vers originaux : des paraphrases, des expansions grammaticales ou sémantiques (obtenues souvent à travers le remplacement d'un ou de plusieurs mots anglais par des expressions idiomatiques ou des proverbes napolitains), des compensations linguistiques, des ajouts *ex novo* de phrases plus ou moins longues ou de didascalies. Eduardo se sert des amplifications, de temps à autre, afin de souligner le sens des passages de la pièce qui comptent le plus pour lui, afin de mieux expliquer "à lui-même et au public quelques concepts" ou quelques situations qui ne sont qu'esquissés chez Shakespeare, dans le but de déplacer l'axe ethnolinguistique de la pièce à travers l'introduction de vers ayant une puissance évocatrice susceptible d'amener le public dans un milieu qui lui soit familier ou dans des lieux différemment suggestifs, et, enfin, dans le but de caractériser les personnages avec une plus grande intensité ou de tout autre manière ».

[9] Les citations de la traduction française renverront à William Shakespeare, *La Tempête*, édition présentée, annotée et traduite par François Laroque, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 2011. Cette traduction est effectuée à partir de l'édition de Stephen Orgel, qui est suivie ici. Dans un but de simplification des renvois des différents textes cités, les versions anglaise, française et napolitaine seront indiquées respectivement par les sigles *Temp.1*, *Temp.2* et *Temp.3*. Je me suis chargé de la traduction du texte napolitain en français, répertoriée sous le sigle *Temp.4*.

a) Acte I, scène 1 (*Temp.1*, p. 97 ; *Temp.2*, p. 35 ; *Temp.3*, p. 5)

Temp.1

Master Good – speak to th'mariners. Fall to't yarely, or we run ourselves aground. Bestir, bestir! ***Exit***
Enter Mariners
Boatswain Hey, my hearts! Cheerly, cheerly, my hearts! Yare, yare! Take in the topsail. Tend to th'master's whistle. (***To the storm***) – Blow till thou burst thy wind, if room enough!

Temp.2

Le capitaine Allez, va parler aux hommes. Fais vite, sans quoi on va s'échouer. Du nerf, du nerf ! ***Il sort.***
Des marins entrent.
Le maître d'équipage Allez, les gars ! Mettez-en un coup, un bon coup, les gars ! Vite, vite ! Amenez le hunier. Suivez le sifflet du capitaine. (***À l'orage***.) Toi, souffle à en crever, du moment qu'on passe !

Temp.3

Capitano Tiempo 'a perdere nun ce n'è. Sotto è una massa de scuoglie. Cumme s'è miso lu mare, o ncagliate rumanimmo o da nu mumento all'auto se spacca la rota de poppa. Dàtte da fare. (***Esce in fretta***).
Nostromo (***ai marinai che entrano***) Guagliú, curríte. Faciteve curaggio : 'a Maronna 'a Catena nce aiuta. Ammainate 'a vela maestra e manteníteve lèse. Appizzate li rrecchie pe' lu sisco de lu Capitanio. Guagliú, facímmece annòre : símmo Napulitane !
Marinai (***in coro***) Símmo Napulitane ! (***Escono di corsa***). **Nostromo** (***al vento che soffia forte***) Sciosciasciò ! Puozza jettare lu sango, tu e la tempesta de chi t'è muorto !

Temp.4

Le Capitaine Le temps presse**.** Il y a plein de rochers dessous. Avec cet état de la mer, le bateau va s'échouer ou bientôt la roue de poupe va éclater. Vas-y, du nerf. (***Il sort rapidement***).
Le maître d'équipage (***aux marins qui entrent***) Dépêchez-vous, les gars. Courage : La Vierge est avec nous. Amenez la grand-voile et restez en alerte. Tendez vos oreilles au sifflet du capitaine. Il en va de notre honneur, les gars : nous sommes napolitains !
Les marins (***en chœur***) Nous sommes napolitains ! (***Ils sortent en courant***).

Le maître d'équipage (***au vent qui souffle avec intensité***) Souffle, souffle ! Que tu puisses crever, toi avec ta tempête de malheur !

On peut remarquer, dès le tout début de la pièce, la façon de procéder du traducteur italien qui, tout en restant proche du sens des répliques, procède à une véritable amplification textuelle, allant dans le sens de notions et de termes qui comptent beaucoup pour le système culturel napolitain, tels l'appel à la protection de la Vierge et la volonté clairement affichée de revendiquer, dans la *fabula*, une identité napolitaine non cantonnée au seul domaine linguistique. Une identité napolitaine qui est désignée comme étant marquée par de nobles traits de caractère.

b) Acte I, scène 2 (*Temp.1*, p. 105-108 ; *Temp.2*, p. 44-47 ; *Temp.3*, p. 18-24)

b.1

Temp.1	***Temp.2***
Prospero	**Prospéro**
My brother, and thy uncle, called Antonio –	Mon frère, ton oncle donc, qui s'appelle Antonio –
I pray thee mark me, that a brother should	Suis bien ce que je te dis, ah ! qu'un frère puisse être
Be so perfidious – he whom next thyself	Si perfide – lui qu'après toi j'aimais plus que tout
Of all the world I loved, and to him put	Au monde, eh bien, c'est à lui que je confiai
The manage of my state, as at that time	Les rênes de mon État qui était à l'époque
Through all the signories it was the first,	Le tout premier d'entre les seigneuries,
And Prospero the prime duke, being so reputed	Et Prospéro le plus grand des ducs, lui qu'on louait
In dignity, and for the liberal arts	Pour sa dignité, et qui n'avait pas son pareil
Without a parallel; those being all my study,	Pour les arts libéraux ; comme ils prenaient tout mon temps
The government I cast upon my brother,	Je confiai le gouvernement à mon frère,
And to my state grew stranger, being transported	Et j'oubliai les affaires de l'État, absorbé
And rapt in secret studies. Thy false uncle –	Que j'étais par des travaux secrets. Ton traître d'oncle –
Dost thou attend me?	Dis-moi, tu m'écoutes ?
Miranda	**Miranda**
Sir, most heedfully.	Je suis tout ouïe, monsieur.

Temp.3

Prospero
Ncopp'a stu munno,
doppo 'e te, s'intenne,
aggio vuluto bbene a mio fratello,
a lu zio tujo : Antonio.
Siente,
siente fino a che punto po' arrivare
la scumma verde
de lu veleno amaro
ca cresce
nziemo cu la gelusia
sotto a la pelle
de nu frate tujo…
Milano, tanno,
era la primma Signuria,
nfra lli Ducate
'o cchiú desiderato.
Prospero ? 'O meglio Princepe Rignante.

Pe' ddà tiempo
a lu studio 'e l'arta mia,
pe' addeventà lu primmo de li primme,
piazzaje Antonio a capo d' 'o Ducato.
Nun l'avesse maje fatto,
figlia mia !
Ncantàto,
anema e cuorpo me menaje,
cu ll'huocchie nchiuse,
mbraccio a la magia.
Sturiavo notte e ghiorno,
mentre li mmane favuze
'e nu frate carnale…
Tu, me siente ?
Miranda
Sí, pà, ve sento !
Sfogateve, ve sento !

Temp.4

Prospéro
Dans ce monde,
c'est mon frère Antonio,
ton oncle, que j'ai aimé,
bien entendu après toi.
Écoute,
écoute jusqu'où peut aller
l'écume verte
du poison amer
qui croît
avec la jalousie
sous la peau
d'un frère…
Milan était, à l'époque,
la première des Seigneuries,
le duché le plus convoité
parmi les duchés.
Prospéro ? Le premier parmi les princes souverains.
Je plaçai Antonio
à la tête de mon duché
afin d'avoir du temps
pour m'occuper de mon art.
Si seulement je n'avais jamais fait cela,
ma fille !
Ensorcelé,
je me consacrai corps et âme,
les yeux fermés,
à la magie.
J'étudiais nuit et jour,
pendant que la traîtrise
de mon propre frère…
Est-ce que tu m'écoutes ?
Miranda
Oui, père, je vous écoute !
Videz votre cœur, je vous écoute !

b.2

Temp.1

Prospero
Being once perfected how to grant suits,

How to deny them, who t'advance, and who

Temp.2

Prospéro
Une fois qu'il eut appris comment dire oui ou non
À des requêtes, qui promouvoir et qui brider

To trash for overtopping, new created
The creatures that were mine, I say : or changed 'em,
Or else new formed 'em ; having both the key
Of officer and office, set all hearts i'th' state
To what tune pleased his ear, that now he was
The ivy which had hid my princely trunk,
And sucked my verdure out on't – thou attend'st not !

Miranda
O, good sir, I do !

Pour excès de pouvoir, il fit siennes les créatures
Qui étaient à moi ; ou bien, dis-je, il les changea,
Ou les forma de nouveau ; comme il tirait tous les fils
Des postes et de leurs occupants, il accorda
Tous les cœurs de l'État à son diapason à lui,
Et lui, le lierre accroché à mon tronc princier,
A ainsi sucé toute ma sève – tu ne m'écoutes pas !

Miranda
Oh, que si, monsieur !

Temp.3

Prospero
Stu frate ngannatore,
apprufittanno
de la fiducia mia ca ll'heva data…

A chi cercava, aveva ;
chi denare vuleva,
isso c' 'e ddeva ;
avanzamiente 'e grade a cane e puorce…
Tutta la ggente ch'era a me fedele,

cu li buscie, calunnie e falsitade
ca semmenava attuorno mio fratello,

me li fece nemice…
Se facette 'o deserto attuorno a me.

Tu, staje sentenno ?

Miranda
Uh, faccia mia… comme, nun sentevo ?

Temp.4

Prospéro
Ce traître de frère,
profitant
de la confiance que je lui avais accordée…
il faisait siens ceux qu'il sollicitait ;
il donnait de l'argent
à ceux qui en demandaient ;
des promotions à la racaille…
Toutes les personnes qui m'étaient fidèles
devinrent mes ennemis
par les mensonges, les calomnies et les faussetés
semées par mon frère…
Un véritable désert finit par m'entourer.
Est-ce que tu es en train de m'écouter ?

Miranda
Oh, comment peux-tu le croire…
comment aurais-je pu ne pas t'écouter ?

b.3

Temp.1

Prospero I pray thee mark me:
I thus neglecting worldly ends, all dedicated

Temp.2

Prospéro Écoute bien ce qui suit :
Comme je négligeais les affaires

	courantes, absorbé
To closeness and the bettering of my mind	Que j'étais par la méditation et l'étude
With that which, but by being so retired,	De questions qui, parce qu'elles sont si secrètes, dépassent
O'er-prized all popular rate, in my false brother	L'entendement du vulgaire, la méchanceté
Awaked an evil nature, and my trust,	Naturelle de mon frère s'éveilla, et ma confiance,
Like a good parent, did beget of him	Telle une bonne mère, fit naître en lui
A falsehood in its contrary as great	Son contraire, une fausseté au moins égale
As my trust was, which had, indeed, no limit,	À ma confiance qui, c'est vrai, était sans limites,
A confidence sans bound. He being lorded,	Une confiance aveugle s'il en est. Dès lors,
Not only with what my revenue yielded,	Paré, non seulement de ce que mes biens rapportaient,
But what my power might else exact, like one	Mais aussi des autres avantages du pouvoir,
Who, having into truth by telling of it,	Il finit par croire à ses propres mensonges et
Made such a sinner of his memory	Trahit si bien sa mémoire pour faire croire à ses
To credit his own lie, he did believe	Mensonges qu'une fois qu'il eut usurpé toutes mes
He was indeed the duke, out o'th' substitution	Prérogatives en jouant au roi, il se
And executing th'outward face of royalty	Persuada que le duc, c'était lui.
With all prerogative. Hence his ambition growing –	Son ambition –
Dost thou hear?	Tu entends ?
Miranda Your tale, sir, would cure deafness.	**Miranda** Ce récit, monsieur, guérirait un sourd.

Temp.3	***Temp.4***
Prospero	**Prospéro**
Io sturiavo p' 'a Scienzia e p' 'a Magia,	Alors que j'étais retenu par l'étude de la science et de la magie,
isso p' 'o trono e p''a putenzia mia !	il songeait au trône et à mon pouvoir !
E io comm'a pate lu volevo bene :	Et moi, je lui voulais du bien comme à un père :
cchiú bene le vulevo,	plus je lui voulais du bien,
cchiú nemico m' 'o facevo…	plus il devenait mon ennemi…
Cchiú nemico addeventava,	Plus il devenait mon ennemi,
cchiú penzava	plus il réfléchissait
e cchiú tramava.	et plus il tramait.
La malizia cchiú cresceva,	La malice ne cessant de croître chez lui,
isso cchiú se cunvinceva	il ne cessait de se persuader
c' 'a buscia era veritade.	que le mensonge c'était la vérité.

Duca ? Duca assoluto	Être duc ? Il voulut devenir
vulette addiventare,	le seul duc,
Duca de Milano !	le duc de Milan !
E siente, siente chello ca facette.	Écoute, écoute ce qu'il fit.

b.4

Temp.1	*Temp.2*
Prospero	**Prospéro**
To have no screen between this part he played	Son ambition grandit et pour mieux supprimer
And him he played it for, he needs will be	Tout fossé entre le rôle et l'acteur, il dut
Absolute Milan. Me, poor man, my library	Devenir seul maître à Milan. Moi, pauvre bougre,
Was dukedom large enough. Of temporal royalties	Mes livres me servaient de duché. Il me croit
He thinks me now incapable; confederates –	Incapable de toute gestion ; sa soif de pouvoir
So dry he was for sway – with' King of Naples	Est telle qu'il négocie avec le roi de Naples,
To give him annual tribute, do him homage,	Acceptant de lui payer un tribut annuel,
Subject his coronet to his crown, and bend	De lui rendre hommage, d'assujettir son diadème
The dukedom yet unbowed – alas, poor Milan! –	À sa couronne, humiliant ainsi un duché
To most ignoble stooping.	Encore jamais soumis – hélas ! pauvre Milan ! –
Miranda O, the heavens!	**Miranda** Ô Ciel !

Temp.3	*Temp.4*
Prospero	**Prospéro**
Facette nu decreto,	Il publia un décret,
e me dichiara ncapace a guvernare !	me déclarant incapable de gouverner !
Io, pover'ommo cu na libraria	Moi, pauvre homme ayant une bibliothèque
ca me pareva granna,	qui me paraissait grande,
cchiú granna ancora de nu regno sano !	bien plus grande qu'un royaume tout entier !
Tanta fuje la sete di potere,	Sa soif de pouvoir fut tellement grande
ca strignette nu patto : saje cu chi ?	qu'il fit un pacte : sais-tu avec qui ?
Fece amicizia cu lu Rre de Napule,	Il se lia d'amitié avec le roi de Naples,
lu Rre mperzona.	le roi en personne.
Se mpegnava dàrece	Il s'engageait à lui payer
ricco tributo annuale,	un important tribut annuel,

e a fà li reverenzie a chillu Rre,
assoggettanno lu Ducato sano –
oje mar'a mmè, povera Milano –
alla cchiú triste e vile schiavitú.
Miranda
Dio mio !

et à faire acte d'allégeance à ce roi,
en soumettant tout le duché –
hélas, pauvre Milan –
au plus sombre et vil état d'esclavage.
Miranda
Mon Dieu !

b.5

Temp.1

Prospero
Mark his condition, and th'event; then tell me

If this might be a brother.
Miranda I should sin
To think but nobly of my grandmother:

Good wombs have borne bad sons.
Prospero
Now the condition.
This King of Naples, being an enemy
To me inveterate, hearkens my brother's suit,
Which was that he, in lieu o'th' premises

Of homage and I know not how much tribute,

Should presently extirpate me and mine

Out of the dukedom, and confer fair Milan,

With all the honours, on my brother; whereon,

A treacherous army levied, one midnight

Fated to th' purpose did Antonio open

The gates of Milan, and i'th' dead of darkness

The ministers for th' purpose hurried thence
Me and thy crying self.

Temp.2

Prospéro
Vois ces clauses et ce qui en
résulte ; et dis-moi
S'il s'est comporté comme un frère.
Miranda Ce serait un péché
De penser autre chose que du bien de
ma grand-mère :
Le bien a engendré le mal.
Prospéro
Les clauses à présent.
Ce roi de Naples, l'un de mes ennemis
Invétérés, prête l'oreille à la demande
De mon frère, qu'en échange de
l'hommage et d'un tribut
De je ne sais combien, il m'extirpe moi
et les miens
Du duché, et qu'il accorde le beau
royaume
De Milan, avec tous les honneurs, à
mon frère.
Sur quoi, après avoir levé une armée de
traîtres,
Le jour choisi, à minuit, Antonio a
ouvert
Les portes de Milan et, au cœur des
ténèbres,
Les sbires à son service nous ont jetés
dehors,
Moi et toi, un bébé qui pleurait.

Temp.3

Prospero
Considera mò chello ch'haje sentuto

e dimme tu che pienze

Temp.4

Prospéro
Réfléchis maintenant à ce que tu as
entendu
et donne-moi ton avis

’e nu frate tanto malamente
nfamo, carogna, sgràto e scanuscente.
Miranda
Farría peccato si suspettasse de vàvella mia…

Miez’ ’e pecure janche,
è proprio overo,
nce truove sempe ’a pecorella nera !
Prospero
Nun è fernuto ancora lu travaglio :
siente la pecurella che cumbina.
Miranda
’A pecurella nera ?
Prospero
E chella janca era, ’a rinto,

cchiú nera
’e chella nera :
stu Rre Napulitano fuje nu nfamo,

lu cchiú nemico de li nemice mieje.
Lu ppejo vene mòne, siente buono.
La proposta d’o fratello
fuje accettata lappellà.
Priesto ’o patto se facette,
se facette e se firmaje.
Lu tributo fuje scambiato
cu la cacciata mia
e de li mieje dal Ducato
e la promessa di assegnare

co’ tutte le onoranze a mio fratello
la mia cetate, la Milano bella !
Perzò tutto n’esercito,
na vranca ’e traditure,
ggente pavàta a sciòsciole,
pezziente disgraziate…
all’ora tale Antonio,
nfamone e disumano,
ordina,
e s’arapèttero
lli pporte de Milano.
Che notte nera !
Nun se vedeva da nu passo a n’auto !
Figlia… lu cielo nuvoloso
s’era cuccàto nterra…
Cu li ttorce appicciate,
cchiú de cinquanta

sur un frère tellement
infâme, vil, ingrat et dénaturé.
Miranda
Je pécherais si j’avais le moindre
soupçon sur ma grand-mère
Il est bien vrai que
dans un troupeau,
on trouve toujours une brebis galeuse !
Prospéro
L’intrigue n’est pas encore terminée :
écoute ce que cette brebis complote.
Miranda
La brebis galeuse ?
Prospéro
Elle avait beau paraître comme les
autres,
elle était plus malfaisante
qu’une brebis galeuse :
ce roi de Naples fut quelqu’un
d’infâme,
le plus hostile de mes ennemis.
Le pire vient maintenant, écoute bien.
La proposition de mon frère
fut acceptée immédiatement.
Le pacte fut stipulé rapidement,
avec les signatures qu’il fallait.
Le tribut fut échangé
avec l’expulsion de ma personne
ainsi que des miens du duché
et l’engagement d’attribuer à mon
frère,
avec toutes les honneurs,
ma belle ville de Milan !
C’est pour cela que toute une armée,
une poignée de traîtres,
des gens de peu,
de misérables vauriens…
reçurent l’ordre, à une heure donnée,
de l’infâme et inhumaine créature
d’Antonio
et que les portes de Milan
furent ouvertes.
Quelle nuit noire !
On n’y voyait rien !
Ma fille… le ciel nuageux
s’était couché par terre…
Plus de cinquante hommes,
portant des torches,

ll'uommene	avec des soldats,
nzieme cu li suldate,	suivant le plan
secondo 'o piano ch'eva fatto Antonio…	conçu par Antonio…
« Jammo », e me strascenavano.	« Allons-y », et ils me traînaient.
Cu na corda	Ils avaient attaché
m'avevano attaccato	mes bras
li bracce,	avec une corde,
e miez' 'e bracce attaccate	et entre mes bras attachés
stive tune,	il y avait toi,
ca chiagnive	qui pleurais,
e 'o core me spezzava	tes pleurs
lu chianto tujo :	me brisant le cœur :
le parpètole nfose	tes paupières étaient mouillées
e ll'huocchie ddoje funtane.	et tes yeux ressemblaient à deux fontaines.

La traduction d'une grande partie de ce dialogue, qui retrace la cause du long exil sur l'île, montre clairement la façon de procéder de De Filippo, qui effectue un véritable travail d'interprétation, en intervenant sur la structure morphosyntaxique et tout particulièrement sur les choix lexicaux, dans le but très précis d'exploiter au maximum les ressources du dialecte napolitain, examinées dans les analyses comparatives qui vont suivre :

b.1 L'introduction du mot « monde » apporte à l'affirmation des sentiments d'amour paternel une connotation plus solennelle. L'évocation d'un frère « so perfidious » aboutit à la réplique « Écoute, écoute jusqu'où peut aller l'écume verte du poison amer qui croît avec la jalousie sous la peau d'un frère… », où la traîtrise du frère est détaillée de façon très expressionniste, avec l'image dévastatrice de la jalousie, marquée par une représentation matérielle de sa force négative.

b.2 La description relativement succincte de l'art de gouverner et, en l'occurrence, de gagner le soutien des sujets d'une autorité légitime donne lieu, chez De Filippo, à une véritable théâtralisation du portrait du frère félon, représenté dans les différentes facettes de son comportement vis-à-vis de personnes d'autant plus faciles à manipuler qu'elles appartiennent au milieu social des exclus et des incultes et qu'elles sont donc dépourvues de discernement critique ou de la moindre faculté de contestation. Antonio « new created the creatures that were mine, I say : or changed'em, or else new formed 'em », détournant donc les esprits de l'entourage de Prospéro en sa faveur, devient, dans la traduction plus récente, celui qui entraîne tout particulièrement l'inimitié des membres de cet entourage contre son frère et qui fonde son nouveau pouvoir sur « les mensonges, les calomnies et les faussetés », ces caractéristiques malfaisantes n'étant aucunement explicitées dans le texte original.

b.3 Si le texte en napolitain exprime fidèlement le cheminement de l'état d'esprit d'Antonio, finissant par ne plus distinguer ses souhaits de la réalité et par nuire, en retour, à son frère bienveillant, il faut souligner qu'une telle fidélité n'est pas ponctuelle au sens traditionnel du terme et qu'elle se traduit, en l'occurrence, par un phénomène de réduction textuelle relativement rare en tant que procédé de traduction

adopté par De Filippo. L'argumentation « and my trust, like a good parent, did beget of him a falsehood in its contrary as great as my trust was, which had, indeed, no limit, a confidence sans bound » donne lieu, dans la langue cible, à une exploitation rhétorique axée sur la répétition, à cinq reprises, de l'adverbe « plus », amplifiant la description du contraste entre la confiance, d'un côté, et la traîtrise, de l'autre, selon un *crescendo* annonciateur des agissements les plus ignobles pour évincer Prospéro.

b.4 Le récit de la perte du pouvoir, occasionnée par l'intérêt constant porté par Prospéro au domaine de la magie, l'éloignant des affaires de l'État, se résume à « Me, poor man, my library was dukedom large enough. Of temporal royalties he thinks me now incapable », alors que la version en dialecte consiste en une description détaillée du décalage entre l'attitude du duc et les répercussions juridiques des intrigues de son frère, avec la mention de la publication d'un décret d'incapacité à assumer les fonctions du pouvoir, qui apporte donc un simulacre d'autorité aux actes de l'usurpateur. De plus, une place plus importante est donnée au fait que Prospéro avait, d'une certaine façon, une part de responsabilité dans sa propre éviction parce qu'il avait négligé ses fonctions de gouvernement.

b.5 Alors qu'il est question de la formulation « Mark his condition, and th'event; then tell me if this might be a brother » pour désigner un frère félon, la traduction procède à une véritable réécriture de la représentation de la traîtrise, avec le support de l'imagerie animale. L'évocation de la brebis galeuse (avec un jeu de mots, dans le texte en napolitain, sur les couleurs de la peau des brebis, qu'il est impossible de reproduire dans la traduction française) désigne, en l'occurrence, la dérive cruelle du comportement d'Antonio, dont les caractéristiques fort négatives sont décrites avec un déploiement d'adjectifs dépréciatifs, fustigeant les entorses répétées à la morale de la loyauté entre frères et à la notion de loyauté tout court. L'expulsion de la ville est l'occasion d'une théâtralisation extrême, où plusieurs détails (une nuit noire, un grand nombre d'hommes et de soldats s'éclairant avec des torches, le duc étant littéralement traîné de force hors de sa ville, ayant de surcroît les bras attachés et portant dans cette posture inconfortable sa fillette en pleurs) sont destinés à décrire une scène hautement pathétique et l'intensité des liens d'amour et de tendresse entre Prospéro et Miranda, contraints désormais de faire face à toutes sortes de malheurs pour leur survie.

c) Acte I, scène 2 (*Temp.1*, p. 111-112 ; *Temp.2*, p. 50-51 ; *Temp.3*, p. 28-30)

Temp.1	*Temp.2*
Prospero	**Prospéro**
(*Calling*) Come away, servant, come.	**(*Il appelle Ariel.*)** Viens, mon serviteur, viens.
[*Puts on his cloak*] I am ready now.	À présent je suis prêt.
Approach, my Ariel. Come.	Approche, mon cher Ariel. Viens.
Enter Ariel.	***Entre Ariel.***

Ariel
All hail, great master, grave sir, hail! I come

To answer thy best pleasure, be't to fly,

To swim, to dive into the fire, to ride

On the curled clouds; to thy strong bidding task

Ariel and all his quality.
Prospero
Hast thou, spirit,
Performed to point the tempest that I bade thee?

Ariel
Salut, grand maître, auguste sire, salut ! Je viens
Répondre à ton bon plaisir, qu'il s'agisse de voler,
De nager, de plonger dans le feu, de chevaucher
Les volutes de la nue ; impose tes volontés
À Ariel et à tous ses semblables.
Prospéro
Esprit, as-tu
Déchaîné la tempête comme je te l'ai commandé ?

Temp.3

Prospero
Mio servo, sono pronto !
Ariele, assomma.
Ariele (*appare*)
Arrivo a spron battuto
e comm' 'o viento,
pe' lu grande rispetto ca te devo,
signore venerabile e padrone.
Songo pronto a vulare,
a natà sott' 'o mare
e summuzzare
pe' sfidà li pisce.
Cu na bracciata de chistu braccio mio,
attraversasse lu mare quant'è luongo !

Pe' te da' tutte li sfizie
e ogne gulío
me menasse int' 'o ffuoco,
zumpasse ncopp' 'e nuvole
a cavallo !
Mi vado a riposare
ca sto stracquo e me fa male 'o callo.
Prospero
Tu qua' stracquo, qua' callo e qua' riposo ?

Nun di' buscie ! Addò l'he' visto scritto ?

Chi te l'ha cummannato ? Chi t' 'ha ritto ?
Ariele
M' 'o ddice la stanchezza.

Temp.4

Prospéro
Mon serviteur, je suis prêt !
Ariel, avance-toi.
Ariel (*il apparaît*)
J'arrive tambour battant
et comme le vent,
au nom du grand respect que je te dois,
auguste sire et maître.
Je suis prêt à voler,
à nager sous la mer
et à y rester
pour défier les poissons.
Avec la force de mes bras
je pourrais traverser la mer dans toute sa longueur.
Afin de satisfaire tous tes caprices
et toutes tes envies
je me jetterais dans le feu,
je sauterais sur les nuages
à cheval !
Je vais me reposer
car je suis fatigué et j'ai mal au pied.
Prospéro
Toi, quelle fatigue, quel mal au pied, quel repos ?
Arrête tes mensonges ! D'où sors-tu tout cela ?
Qui te l'a ordonné ? Qui te l'a dit ?
Ariel
C'est la fatigue qui me le dit.

Prospero	**Prospéro**
È nu malinteso :	C'est un malentendu :
stanchezza nun ce nn'è.	il n'y a pas de fatigue.
Mò dimme, comm'a spireto	Dis-moi, maintenant, en esprit
faticatore e onesto,	travailleur et honnête,
cumme ll'he miso in atto	comment as-tu organisé
sta furia 'e la tempesta ?	cette furie de la tempête ?
È andato tutto in ordine ?	Est-ce que tout s'est bien passé ?
He' fatto qualche sbaglio ?	As-tu commis quelques erreurs ?
Parla, si no tu 'o ssaje…	Parle, sinon tu le sais…

L'échange de ces longues répliques entre Prospéro et l'esprit Ariel est une création presque intégrale de l'auteur napolitain. Ce serviteur fidèle du duc est représenté comme quelqu'un de volubile, cherchant à flatter son maître mais également à ménager sa peine en évoquant sa fatigue d'exécutant d'ordres aussi complexes que le déclenchement d'une tempête ou la manipulation des réactions psychologiques des naufragés. Son profil est calqué sur celui des enfants des rues de Naples (les « scugnizzi »), amenés à se débrouiller très vite dans la vie, en ayant recours à toutes sortes de moyens, souvent illicites. Son esprit très vif est contré de façon tout aussi vive par Prospéro, dont les propos autoritaires ne parviennent pas à masquer une attitude foncièrement bienveillante.

d) Acte I, scène 2 (*Temp.1*, p. 119-121 ; *Temp.2*, p. 60-61 ; *Temp.3*, p. 45-48)

d.1

Temp.1	*Temp.2*
Caliban	**Caliban**
I must eat my dinner.	Il me faut aller manger.
This island's mine by Sycorax my mother,	Cette île, dont tu m'as dépossédé, est à moi,
Which thou tak'st from me. When thou cam'st first,	Par ma mère Sycorax. Quand tu es arrivé,
Thou strok'st me and made much of me; wouldst give	Tu m'as flatté et donné de l'importance ;
me	Tu voulais m'offrir de l'eau avec des
baies	
Water with berries in't, and teach me how	À l'intérieur, et tu as voulu m'enseigner
To name the bigger light and how the less,	Le nom de la grande lumière et de la petite,
That burn by day and night ; and then I loved thee,	Qui brillent le jour et la nuit ; je t'aimais alors,
And showed thee all the qualities o'th' isle,	Et je t'ai montré toutes les richesses de cette île,

The fresh springs, brine pits, barren place and fertile	– Sources, puits salés, lieux arides ou fertiles –
Cursed be I that did so! All the charms	Idiot que j'étais alors ! Que tous les envoûtements
Of Sycorax, toads, beetles, bats light on you!	De Sycorax, crapauds, scarabées, chauves-souris te tombent dessus !
For I am all the subjects that you have,	Car moi qui n'avais d'autre roi que moi-même,
Which first was mine own king, and here you sty me	Je suis ton seul sujet, et tu m'as parqué,
In this hard rock, whiles you do keep from me	Tel un porc, sur ce dur rocher, gardant
The rest o'th' island.	Le reste De l'île pour toi tout seul.

Temp.3

Calibano

Piglio stu muorzo amaro
e me l'agliotto !
Chest'isola è la mia !
Me l'ha lassata
màmmema Sicurace.
Tu arrivaste,
e appriesso a Calibano te mettiste…
Cu la furbizia toja me faciste
li cerimmonie e tutte le carizze
ca se fanno a nu figlio,
tutte l'attenzione :
ll'acqua cu lu zuco de li bacche…
me mparaste a parlà la lengua toja,
me nzignaste lu nomme de la luce maggiore

quello de la minore
che sbrènneno de lu juorno
e de la notte…
E io, fesso fesso, allora ce credevo
ca me vulive bene,
m'affeziunaje e bene te vulevo.

Te mise a canuscenza
de li ccose cchiú belle 'e tutta ll'isola :

de li surgente fresche,
de li ffosse d'acqua salmastra,
de la terra malata
e chella fertila…
Li muntagne de nuce e de nucelle…
e perzine 'e la grotta 'e Sicurace.
Smaleríco lu juorno ca si' nnato !
Tutto lu maleficio

Temp.4

Caliban

Je prends ce morceau amer
et je l'avale.
Cette île est à moi !
C'est ma mère Sycorax
qui me l'a laissée.
Quand tu es arrivé,
tu suivais Caliban…
Fort de ta ruse, tu as eu recours
aux façons et à toutes les flatteries
ainsi qu'aux égards
qu'on a envers son enfant :
l'eau avec le jus des baies…
tu m'as appris à parler ta langue,
tu m'as appris le nom de la grande lumière
et celui de la petite lumière
qui resplendissent de jour
comme de nuit…
Et moi, tout bêtement, croyant alors
que tu me voulais du bien,
je me suis attaché à toi et je te voulais du bien.
Je t'ai fait connaître
les choses les plus attrayantes de cette île :
les sources d'eau fraîche,
les fosses d'eau saumâtre,
la terre malade
et la terre fertile…
les monticules de noix et de noisettes…
et même la grotte de Sycorax.
Je maudis le jour où tu es né !
Que tous les maléfices

de mamma Sicurace,
e ruospe e scarrafune e scurpiune
ncopp'a li ccape voste hanna cadè !
Ero lu Rre, ccà ncoppa,
e mò so' schiavo !

Tu saje chi si' ?
L'usurpatore mio !

de ma mère Sycorax
et crapauds, cafards et scorpions
tombent sur vos têtes !
J'étais le roi de ces lieux,
alors que maintenant je suis un esclave !
Sais-tu qui tu es ?
Tu es l'usurpateur de mon royaume !

d.2

Temp.1

Prospero
Thou most lying slave,
Whom stripes may move, not kindness,

I have used thee –

Filth as thou art – with humane care, and lodged thee

In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honour of my child.
Caliban
O ho, O ho! Would't had been
done!

Thou didst prevent me – I had peopled else
This isle with Calibans.

Temp.2

Prospéro
Tu mens, esclave, toi qui
Préfères le fouet à la gentillesse, toi, vaurien
Que j'ai traité avec humanité et logé dans
Ma cellule jusqu'à ce que tu essaies de violer
L'honneur de ma fille.

Caliban
Ah ah ! ah ah ! Ah, que n'ai-je
Réussi ! Tu m'en as empêché, sans quoi j'aurais
Peuplé l'île de petits Calibans.

Temp.3

Prospero
Schiavo e busciardo…
Tu capisce sulo la frusta,
no la gentilezza.
Tu non si' n'ommo,
tu si' na munnèzza !
T'aggio trattato con umanitade,
t'aggio purtato dint' 'a grotta mia ;
ce sarriste rimasto
si nun te venèva
la smania e lu vulío
di violare l'onore di mia figlia,
l'unico bene mio !
Calibano
Ah, si l'avesse fatto !
Si a tiempo nun venive

Temp.4

Prospéro
Esclave et menteur…
Tu ne comprends que le fouet,
pas la gentillesse.
Tu n'es pas un homme,
mais une ordure !
Je t'ai traité avec humanité,
je t'ai accueilli dans ma grotte ;
tu y serais resté
si tu n'avais pas succombé
au caprice et à l'envie
de violer l'honneur de ma fille,
mon unique bien !
Caliban
Ah, si je l'avais fait !
Si tu n'étais pas venu à temps

tu cu la mazza mmane
chest'isola vedive
chiena de Calibane !
Miranda
Pà, lu sentite ?

muni d'un bâton,
tu verrais cette île
peuplée de Calibans !
Miranda
Père, vous l'entendez ?

d.3

Temp.1

Miranda
Abhorrèd slave,
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill! I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other. When thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endowed thy purposes
With words that made them known. But thy vile race –
Though thou didst learn – had that in't which good natures
Could not abide to be with; therefore wast thou
Deservedly confined into this rock,
Who hadst deserved more than a prison.

Caliban
You taught me language, and my profit on't
Is I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language!

Temp.2

Prospéro
Exécré, insensible à toute marque de bonté,
Capable de tout !
j'ai
Je t'ai pris en pitié, J'ai tenté de t'apprendre à parler en t'enseignant
À tout moment telle ou telle chose.
Alors que toi,
Sauvage que tu es, qui ne savais t'exprimer
Qu'avec des sons barbares, je t'ai appris à faire
Comprendre en mots tes intentions.
Mais, malgré tes progrès, ta vile race

avait en elle ce qui est odieux aux gens de bien ; voilà pourquoi
Il est normal que tu sois confiné sur ce Rocher, toi qui as mérité pire que la prison.

Caliban
Tu m'as appris ta langue et tout ce que j'en tire,
C'est de savoir jurer. Que la peste rouge t'emporte
Pour m'avoir appris ta langue !

Temp.3

Prospero
Io te nzignaje a parlare…
ogne ora, ogne momento
cercavo de nfilarte
caccosa int'a la mente.
Spalancave la vocca
cumm'a lupemannàro,

Temp.4

Prospéro
Je t'ai appris à parler…
à chaque instant
j'essayais de faire passer
quelque chose dans ton esprit.
Tu ouvrais grand la bouche
tel un loup-garou,

strillave	tes cris
ca scappaveno li pisce da lu mare.	faisaient fuir les poissons de la mer.
Ire animale	Tu étais un animal
e tale si' rimasto,	et tu l'es resté,
è la tua discendenza :	c'est ta race :
canusce sulo 'o mmale.	tu ne connais que le mal.
Chi lava 'a capa all'aseno,	Quand on lave la tête d'un âne,
ricordatèllo buono :	souviens-toi bien de cela :
nun solo perde l'acqua,	ce n'est pas que de l'eau qu'on gaspille,
ma pure lu ssapone.	mais également du savon.
Calibano	**Caliban**
Crideme, ncopp'a st'isola	Crois-moi, ce n'est pas toi
nunn aspettavo a te.	que j'attendais dans cette île.
'O ssaccio, ero sarvaggio	Je sais, j'étais un sauvage,
ma nu sarvaggio Rre !	mais un sauvage roi !
Ognuno 'a lengua soja :	Chacun avec sa langue :
io tenevo la mia	moi, j'avais la mienne
e tu la toja.	et toi, tu avais la tienne.
L'unica cosa c'aggio guadagnato	Je vais te dire maintenant
mò t' 'a dico :	quelle est la seule chose que j'ai gagnée :
te pozzo smalerí	je peux te maudire
c' 'a stessa lengua	dans la même langue
ca tutt' 'e dduje sapimmo	que nous connaissons tous les deux
e ce capimmo !	et dans laquelle nous nous comprenons.
Dint'a la pesta rossa ammatuntàto,	Je voudrais te voir emporté par la peste rouge
te vulesse vedere arravugliato,	après qu'elle t'aurait frappé,
pe' chesta lengua ca tu m'he' mparata !	pour cette langue que tu m'as apprise !

d.1 Concernant les premiers contacts de Caliban avec Prospéro, la sobre formulation « When thou cam'st first, Thou strok'st me and made much of me » donne lieu à l'évocation d'une ruse d'autant plus coupable qu'elle emprunte les formes d'expression de l'amour paternel. La représentation du confinement de Caliban sur un rocher, comparable au traitement réservé à un porc, dans le texte anglais, aboutit à une traduction qui insiste, en revanche, sur la perte du pouvoir absolu sur l'île, au profit d'un Prospéro usurpateur.

d.2 Il y a de la redondance dans l'énumération des qualités négatives du profil de Caliban chez De Filippo, avec la phrase « Tu n'es pas un homme, mais une ordure ! », qui scelle sans appel le portrait d'un être malfaisant et méprisable. Il faut noter également l'ajout de la réplique « Père, vous l'entendez ? », prononcée par Miranda, choquée tout particulièrement en tant que femme et victime de la violence évoquée, par les propos plus que désinvoltes de Caliban à propos du viol manqué, susceptible d'entraîner le repeuplement de l'île déserte.

d.3 Une mise au point d'ordre textuel s'impose préalablement au sujet de l'identité du locuteur de la première réplique de cette section. Suivant la tradition

manuscrite, l'auteur de l'édition anglaise citée dans cette étude attribue ces propos à Miranda[10], alors que le traducteur français, bien qu'il affirme suivre cette même édition, et De Filippo les attribuent à Prospéro. Les propos de Miranda dans le texte anglais sont soumis à une réécriture intégrale, privilégiant une amplification de tous les traits qui caractérisent la nature monstrueuse de Caliban, notamment avec un procédé axé sur la mise en scène d'images saisissantes, comme l'évocation du comportement effrayant d'un loup-garou ou le rappel de l'inutilité de la démarche de vouloir laver la tête d'un âne, à savoir de s'atteler à changer la nature d'un être qui, n'étant pas humain, est dans l'impossibilité d'évoluer de façon positive. Quant à la réaction verbale de Caliban, la très rapide constatation, chez Shakespeare, que le seul gain d'avoir appris une langue civilisée consiste à pouvoir jurer dans cette langue donne lieu, encore une fois, à une traduction qui s'évertue à introduire une multitude d'images et d'associations d'idées nouvelles, telles celle du sauvage qu'était Caliban avant l'arrivée de Prospéro, disposant néanmoins du pouvoir d'un roi sur une île déserte, ou encore la représentation fortement physique d'une langue qui enveloppe, en le contraignant et en le dépossédant, celui qui l'apprend.

e) Acte I, scène 2 (*Temp.1*, p. 124-125 ; *Temp. 2*, p. 64-65 ; *Temp. 3*, p. 54-56)

Temp.1	*Temp.2*
Ferdinand	**Ferdinand**
Most sure, the goddess	C'est sûrement là
On whom these airs attend. Vouchsafe my prayer	La déesse à qui ces chants s'adressent. Exaucez
May know if you remain upon this island,	Ma prière, dites-moi si vous vivez sur cette île,
And that you will some good instruction give	Et veuillez me donner de bons conseils
How I may bear me here. My prime request,	Sur la manière dont je dois me comporter ici. Ma première question,
Which I do last pronounce, is – O you wonder! –	Que je vous pose en dernier, est
If you be maid or no?	– Ô Merveille que vous êtes ! – êtes-vous oui ou non jeune fille ?

[10] Cf. *The Tempest*, *op. cit.*, p. 17-18 : « Indeed, the passive Miranda was felt by commentators from Dryden and Theobald to the Cambridge editors and Kittredge to require an emended text: 'Abhorrèd slave…' was regularly, until well into this century, given to Prospero in editions of *The Tempest*; and even in modern productions, in an age when complexity and ambiguity are common measures of artistic value, the speech is often, still, not Miranda's but Prospero's. Such examples are enough to indicate the profound gap that has, historically, existed between the textual and the performing traditions of this play. For *The Tempest* to represent the crowning moment of the dramatist's career, to express a sufficiently genial farewell to his art, or even to achieve the reconciliation and restoration that seem to be implied by the genre of comedy, a good deal has always had to be either emended or overlooked ».

Miranda
No wonder, sir,
But certainly a maid.
Ferdinand
My language! Heavens!
I am the best of them that speak this speech,
la parlent,
Were I but where 'tis spoken.
Prospero
How? The best?
What wert thou if the King of Naples heard thee?

Ferdinand
A single thing, as I am now, that wonders

To hear thee speak of Naples. He does hear me,

And that he does, I weep: myself am Naples,

Who with mine eyes, never since at ebb, beheld

The King my father wrecked.
Miranda
Alack, for mercy!

Miranda
Une merveille, certes pas, monsieur,
Une jeune fille certainement.
Ferdinand
Ciel ! Elle parle dans ma langue !
Et moi qui suis le premier de ceux qui

J'aimerais bien être là où on la parle.
Prospéro
Comment ça,
Le meilleur ? Et si le roi de Naples
t'entendait ?
Ferdinand
L'homme seul que je suis à présent
s'étonne de t'entendre
Parler de Naples. Il est certain qu'il
m'entend
Et cela seul me fait pleurer : car Naples,
c'est moi,
Moi qui, de mes yeux jamais secs
depuis, ai vu
Le roi mon père faire naufrage.
Miranda
Hélas, miséricorde !

Temp.3

Ferdinando (*a Miranda*)
Tu si' la dea dell'isola,
sòna pe' tte sta musica :
mi sbaglio o nun me sbaglio ?

Pòcca, si nun me sbaglio,
te cerco nu cunziglio :
cumme se campa ccà, cumm'è ca s'ha da fare,

dimme qua' so' li rregole ca s'hann' 'a rispettare.

Ma primma d' 'a risposta
te pongo na dimanna :
tu fusse nu miracolo,
o si' na guagliuncella ?
Miranda
Miraculo nun songo,

songo na figliulella.
Ferdinando
Cielo, tu staje parlanno

Temp.4

Ferdinand (*s'adressant à Miranda*)
Tu es la déesse de cette île,
cette musique sonne pour toi :
est-ce que je me trompe ou je ne me
trompe pas ?
Parce que, si je ne me trompe pas,
je te demande un conseil :
comment vit-on ici, comment doit-on
s'y prendre ?
Dis-moi quelles sont les règles qu'il
faut respecter.
Mais avant que tu ne me répondes
j'ai une question à te poser :
appartiens-tu au monde des merveilles
ou es-tu une jeune fille ?
Miranda
Je n'appartiens pas au monde des
merveilles,
je suis une jeune fille.
Ferdinand
Ciel, tu parles

'a lengua mia, che gioia !	ma langue, quelle joie !
Io so' Napulitano	Je suis napolitain
e parlo 'a lengua toja !	et je parle ta langue !
Si mò stessemo a Napule,	Si maintenant nous étions à Naples,
io e te, sotto lu vraccio…	toi et moi, bras dessus bras dessous…
Miranda	**Miranda**
Comme ?	Comment ?
Ferdinando (***le porge delicatamente il braccio***)	**Ferdinand** (***lui tendant délicatement son bras***)
Comme ? Accussíne. Appòggiate	Comment ? C'est de cette façon. Appuie-toi
e nun havè appaura :	et n'aie pas peur :
sotto a stu braccio, a Napule,	en me donnant le bras, à Naples,
nennè, stisse sicura.	la jeune fille que tu es serait en sécurité.
Miranda	**Miranda**
Pòcca tu forze a Napule	Parce que, peut-être,
si' na perzona intesa ?	tu es quelqu'un d'important ?
Ferdinando	**Ferdinand**
Lu meglio de lu popolo,	Le meilleur qui soit au sein du peuple,
lu cchiú putente e ricco !	le plus puissant et le plus riche !
Prospero	**Prospéro**
Lu meglio e cchiú putente…	Le meilleur et le plus puissant….
lu Rre nun conta niente ?	Le roi ne vaut-il rien ?
Si 'o Rre mò te sentisse !	Si maintenant le roi t'entendait !
Ferdinando	**Ferdinand**
Lu ssaccio ca me sente,	Je sais qu'il m'entend,
oje mar'a mmè !	hélas !
Papà, signore mio,	Mon père, mon seigneur,
sta dànno cunto a Dio !	est en présence de la justice divine !
Papà me sta sentenno…	Mon père est en train de m'entendre…
Sulo pe' chesto chiagno e me dispero.	Ce n'est que pour cela que je pleure et me désespère.
Io so' lu Rre de Napule	Je suis le roi de Naples
da quanno songo visto	depuis que je l'ai vu,
cu chist'huocchie mieje	de mes yeux,
affugare nfunn'a lu mare…	se noyer sous les flots…
Miranda	**Miranda**
Pace eterna lle sia !	Que son âme connaisse la paix éternelle !

On peut constater, en l'occurrence, un véritable travail de réécriture amplifiée du texte original, à compter des propos décrivant la première rencontre des deux jeunes gens, axée sur la faculté commune de parler la langue napolitaine, jusqu'à la représentation de l'avenir de rêve que connaîtrait la jeune fille à la cour royale (l'ajout, en particulier, des répliques sur la donnée que Ferdinand est désormais le plus puissant et le plus riche des Napolitains car le roi son père serait mort) en tant que future

épouse du nouveau roi, héritier naturel du royaume de Naples. Il est question, d'une certaine façon, de l'évocation anticipée des honneurs qui seront réservés à Miranda.

f) Acte V, scène 1 (*Temp.1*, p. 192-195 ; *Temp. 2*, p. 155-158 ; *Temp. 3*, p. 162-166)

f.1

Temp.1

Ariel sings, and helps to attire him
Ariel
Where the bee sucks, there suck I,
In a cowslip's bell I lie;
There I couch when owls do cry ;
On the bat's back I do fly
After summer merrily.
Merrily, merrily shall I live now

Under the blossom that hangs on the bough.
Prospero
Why, that's my dainty Ariel! I shall miss thee,

But yet thou shalt have freedom.
(***Arranging his attire***).
So, so, so.

To the King's ship, invisible as thou art;
There shalt thou find the mariners asleep

Under the hatches. The master and the boatswain
Being awake, enforce them to this place,
And presently, I prithee.
Ariel
I drink the air before me, and return

Or ere your pulse twice beat.
Exit

Temp.2

Ariel chante, et l'aide à s'habiller
Ariel
Comme l'abeille je butine aussi,
Dans le coucou je fais mon lit ;
Je me couche où les hiboux crient ;
Je m'envole sur une chauve-souris
Et l'été gaiement je poursuis.
Gaiement, gaiement, je vais vivre à présent
Dessous la fleur qui à la branche pend.
Prospéro
Voilà bien mon bel Ariel ! Tu vas me manquer,
Et pourtant, ta liberté, tu l'auras
(***Il ajuste sa mise.***)
Vole, toujours invisible, jusqu'au bateau du roi ;
Tu y trouveras les mariniers endormis
Sous les écoutilles. Une fois le capitaine et
Le maître d'équipage réveillés, fais-les venir
Ici, tout de suite, je t'en prie.
Ariel
Je bois l'air qui est devant moi, et je reviens
Avant que ton pouls ait battu deux fois.
Il sort.

Temp.3

Ariele (***canta, aiutando Prospero a prepararsi***)
Rosa de maggio
e rose d'ogne mese,
appena torno cercaraggio

Temp.4

Ariel (***il chante, en aidant Prospéro à se préparer***)
Rose de mai
et roses de tous les mois,
dès que je serai de retour je vous

scuse
d'averve trascurato…
ma na bacchetta magica
me fece nu signale,
era na cosa seria
e me songo prestato…
Rose de maggio
e rose d'ogne mese,
sto stanco, da lu pietto
sceppateve li fronne
prufumate :
preparate nu lietto,
tengo suonno !

demanderai pardon
de vous avoir négligées…
mais une baguette magique
m'a fait signe,
c'était une affaire sérieuse
et je m'y suis prêté…
Rose de mai,
et roses de tous les mois,
je suis fatigué,
arrachez vos feuilles
parfumées :
préparez un lit,
j'ai sommeil !

Prospero

Sei un simpaticone, Ariele mio : me mancarraje...

Ma libertade avraje ! Invisibile cumme seje mòne,

curre alla nave de lu Rre. Ce truove li

marenare addurmentate sotto li boccaporte.
Lu capitano e lu nostromo lle raje la sveglia

e li puorte ccàne. Ma priesto priesto,
me raccumanno !

Prospéro

Tu es très sympathique, mon Ariel : tu me manqueras...

Tu auras la liberté ! Demeurant invisible comme tu l'es

maintenant, cours jusqu'au bateau du roi. Tu y verras les

marins endormis sous les écoutilles.
Réveille le capitaine et le maître d'équipage

et fais-les venir ici. Mais fais très vite,
je t'en prie !

Ariele

Duje sciate d'aria, e torno primmo
ca lu puzo tujo ha sbattuto ddoje vote.

(***Esce***).

Ariel

Deux souffles d'air, et je reviens avant qu'il n'y ait eu deux battements de ton pouls.

(***Il sort***).

f. 2

Temp.1

Gonzalo

All torment, trouble, wonder, and amazement
Inhabits here. Some heavenly power guide us

Out of this fearful country!

Prospero

Behold, sir King,
The wrongèd Duke of Milan, Prospero.
For more assurance that a living prince

Does now speak to thee, I embrace thy body,

Temp.2

Gonzalo

Tout ici n'est que tourment, trouble,

Et stupeur. Que quelque puissance divine nous guide
Hors de cet effrayant pays !

Prospéro

Sire, vous voyez
L'infortuné duc de Milan, Prospéro.
Pour que tu sois bien sûr que c'est un prince vivant
Qui te parle à présent, je t'étreins à bras-le-corps

Embraces Alonso
And to thee and thy company I bid
A hearty welcome.
Alonso
Whe'er thou beest he or no,
Or some enchanted trifle to abuse me,

As late I have been, I not know. Thy pulse

Beats as of flesh and blood; and since I saw thee,

Th'affliction of my mind amends, with which

I fear a madness held me. This must crave,

An if this be at all, a most strange story.

Thy dukedom I resign, and do entreat

Thou pardon me my wrongs. But how should
Prospero
Be living, and be here?

Prospero (***to Gonzalo***)
First, noble friend,

Let me embrace thine age, whose honour cannot

Be measured or confined.
Embraces Gonzalo
Gonzalo
Whether this be,
Or be not, I'll not swear.

Et, à toi et à ta compagnie, je souhaite
Chaleureusement la bienvenue.
Alonso
Que tu sois lui
Ou pas, ou quelque enchantement
destiné à
M'abuser, comme cela a récemment
été
Le cas, je l'ignore. Ton pouls est celui
d'un homme
De chair et de sang ; et, depuis que je
te vois,
Mon esprit se sent moins affligé, état
qui,
Je le crains, venait d'une forme de
folie. Voilà
Qui renvoie, si tout ceci est réel, à
quelque
Étrange histoire. Je renounce à ton
duché, et
Te demande de me pardonner mes
torts. Comment se fait-il que Prospéro
soit vivant et ici ?
Prospéro (***à Gonzalo***)
Tout d'abord, noble ami, permets-moi
d'étreindre
Ton corps marqué par l'âge, toi dont
l'honneur est
Sans mesure ni limites.
Il prend Gonzalo dans ses bras.
Gonzalo
Je ne jurerais pas
Que tout cela est vrai, ni le contraire.

Temp.3

Gonzalo
Tutte li guaje, turmiente, meraviglie e stupore
de casa ccàne stàcene .

Sulo nu Dio putente
pòtece accumpagnare
fòre da stu paese de spavento !
Prospero
Majestà, ve prejo, guardateme :
Prospero !
De Sio Rre la vittima :

Temp.4

Gonzalo
Tous les ennuis, tourments, merveilles
et étonnements ont trouvé leur place
ici.
Seul un Dieu puissant
peut nous accompagner
hors de ce lieu d'épouvante !
Prospéro
Sire, je vous en prie, regardez-moi :
je suis Prospéro !
Je suis la victime de mon Seigneur

	le Roi :
lu Duca de Milano…	le Duc de Milan…
Gnorsíne, assicurateve,	Oui, mon Seigneur, soyez-en certain,
si ve n'arricurdasseve	si vous vous en souvenez,
chesta è la vocia mia.	c'est bien ma voix.
Vi stringo a me e vi porgo	Je vous serre contre moi et je vous souhaite
cordiale benvenuto,	chaleureusement la bienvenue
a voi e il vostro seguito.	ainsi qu'à votre compagnie.
Alonso	**Alonso**
Si tu si' tu a lu vero,	Que ce soit toi
o si' n'apparizione	ou l'apparition
de na figura magica	conçue par un enchantement,
nun te lo ssaccio dicere.	je ne saurais le dire.
Lu vvero chi lu ssape ?	Qui peut bien connaître la vérité ?
Io stongo mmiez' 'e nnuvole :	Je suis dans les nuages :
tengo nu mbruoglio ncapa.	mon esprit est confus.
De carne e ssanghe tu si' ?	Es-tu fait de chair et de sang ?
Lu core sbatte ?	As-tu un cœur qui bat ?
Ma nun c'è sicurezza	Mais il n'y a aucune certitude
de comme tu si' fatto…	sur ta nature…
La menta mia ndelirio	Mon esprit bouleversé
se stace ripiglianno,	est en train de se ressaisir,
ma me pare mpossibile,	mais cela me paraît impossible,
pare ca sto sbaglianno.	je crains que je ne me trompe.
Si chello ch'è succieso ncopp'a st'isola	Si ce qui est arrivé dans cette île
è tutta sacrosanta veritade,	est réellement vrai,
na spiegazione dettagliata e logica	je voudrais qu'on me donne une explication précise et logique,
la vularría, me spetta… pe' pietade !	j'y ai droit… par pitié !
Rinunzio a lu Ducato tujo, gnorsíne.	Oui, je renonce à ton Duché.
Tu certamente me perdunnarràje.	Tu m'accorderas certainement ton pardon.
Ma comme t'arretruove ncopp'a st'isola ?	Mais comment se fait-il que tu sois dans cette île ?
Cumme si' vivo me lu diciarràje ?	Me diras-tu comment tu as fait pour demeurer vivant ?
Prospero	**Prospéro**
Primma de tutto	Tout d'abord
voglio	je veux
dint'a li bbracce astregnere	te serrer dans mes bras,
chesta vicchiaja toja,	ta personne marquée par l'âge,
degna d'onore,	dont l'honneur
d'onore smisurato	est sans mesure
e senza cunfino.	et sans limites.
(***Stringe tre le braccia Gonzalo***).	(***Il serre Gonzalo dans ses bras***)
Gonzalo	**Gonzalo**
Stongo scetato	Suis-je éveillé

o duormo a suonno chino ?	ou endormi, en proie à un profond sommeil ?

f. 3

Temp.1	*Temp.2*
Prospero	**Prospéro**
You do yet taste	Vous avez
Some subtleties o'th' isle, that will not let you	Encore en mémoire certaines subtilités de l'île
Believe things certain. Welcome, my friends all!	Qui vous prémunissent contre toute forme
(***Aside to Sebastian and Antonio***)	(***À part, à Sébastien et à Antonio.***)
But you, my brace of De certitude.	Bienvenue à tous, mes amis !
lords, were I so minded,	Quant à vous, mes deux seigneurs,
I here could pluck his highness' frown upon you,	si je voulais, je pourrais rabattre un peu
And justify you traitors. At this time	de votre superbe
I will tell no tales.	Et vous dénoncer comme des traîtres.
Pour l'instant,	Je ne dirai rien.
Sebastian (***aside***)	**Sébastien** (***en aparté***)
The devil speaks in him!	Le diable parle en lui !
Prospero	**Prospéro**
No.	Non.
For you, most wicked sir, whom to call brother	Quant à toi, espèce de pervers que je ne puis
Would even infect my mouth, I do forgive	Appeler du nom de frère sans m'écorcher la bouche,
Thy rankest fault – all of them – and require	Je te pardonne tes pires fautes – oui, toutes –
My dukedom of thee, which perforce I know	Et je te demande mon duché, que tu es bien
Thou must restore.	Obligé de me rendre.
Alonso	**Alonso**
If thou beest Prospero,	Si tu es Prospéro,
Give us particulars of thy preservation,	Explique-nous comment tu as survécu, comment
How thou hast met us here, whom three hours since	Tu nous as trouvés ici, nous qui, trois heures plus tôt,
Were wrecked upon this shore, where I have lost –	Venions de nous échouer sur ce rivage, où j'ai
How sharp the point of this remembrance is! –	Perdu – comme cette évocation me fait mal ! –
My dear son Ferdinand.	Mon cher fils Ferdinand.
Prospero	**Prospéro**
I am woe for't, sir.	J'en suis navré, monsieur.

Alonso
Irreparable is the loss, and patience

Says it is past her cure.
Prospero
I rather think
You have not sought her help, of whose soft grace

For the like loss I have her sovereign aid,

And rest myself content.

Alonso
You the like loss?
Prospero
As great to me, as late ; and supportable

To make the dear loss, have I means much weaker

Than you may call to comfort you, for I

Have lost my daughter.
Alonso
A daughter?
O heavens, that they were living both in Naples,

The king and queen there! That they were, I wish

Myself were mudded in that oozy bed
Where my son lies. When did you lose
your daughter?

Alonso
C'est une perte irréparable, à laquelle même la patience
ne saurait remédier.
Prospéro
Je pense plutôt
Que vous ne lui avez pas demandé secours,
Elle qui, à l'occasion d'une perte semblable,
M'a permis de bénéficier de sa grâce et
De ses bienfaits et je m'en trouve bien.
Alonso
Une perte semblable ?
Prospéro
Aussi grande et aussi récente ; et, pour rendre
Cette perte supportable, je dispose de plus faibles
Moyens que vous n'en avez pour vous consoler,
Car j'ai perdu ma fille.
Alonso
Une fille ?
Ô Ciel, s'ils pouvaient tous deux vivre à Naples, pour y
Être roi et reine ! J'aurais préféré qu'ils le fussent,
Et moi enterré dans ce lit de vase où gît
Mon fils. Quand avez-vous perdu
votre fille ?

Temp.3

Prospero
È lu sapore magico
dell'isola
ca siente ancora
e allora nun puo' credere
alle cose reale.
(***A Sebastiano e Antonio***)
Sia ben venuti a voi, amici miei :
state bene accucchiate
tutt'e dduje.
Io mòne, si vulesse
pazzià contre de vuje,
cu tutta la certezza
farría spaparanzare

Temp.4

Prospéro
C'est la saveur magique
de l'île
que tu ressens encore
et qui t'empêche donc de croire
aux choses réelles.
(***S'adressant à Sébastien et à Antonio***)
Soyez les bienvenus, mes amis :
vous êtes bien ensemble
tous les deux.
Si je voulais maintenant
plaisanter contre vous,
je ferais très certainement
écarquiller

chell'huocchie de Sua Altezza.
« Contro de chi ? », forse m'addimannàte…

« Contro de vuje »,
risponno,
« no certo contr' 'e nuje ».
Traditure vuje site,
lli prove li tengh'io,
ma nun ne tengo genio,
e ringraziate a Dio !
Sebastiano (***a parte***)
Le parla dint' 'a recchia lu diavulo.

Prospero
No, nun ne tengo genio.
E ghiammo nnante.
Addonca, nobilissimo signore,
scusate si « fratello » nun ve chiammo :

me spurcarría la vocca, sissignore.
Lu fatto síne, chillo lu cuntammo.

La colpa grossa nzieme cu tant'aute
te li perdono. Lu Ducato mio me lu darraje

cumme te l'haje pigliato :
me lu darraje, pe' quanto è certo Dio !

Alonso
Si Prospero si' tu
vurria sapere
da l'a a la zeta
cumme si' venuto nsalvamiento
ncopp'a st'isola
e cumm'è stato
ca doppo lu naufragio
m'haje ncucciato.
Ccàne aggio perzo Ferdinando,
figliemo !
Che spina int'a lu core
ch'è sta spina !
Prospero
Nu delore cchiú forte nun nce stace,

lu capisco, Majestà.
Alonso
Nun nce stace remmedio
pe' la perdita,

les yeux de Son Altesse.
« Contre qui ? », me demanderez-vous peut-être…
« Contre vous »,
c'est ma réponse,
« sûrement pas contre nous ».
Vous êtes des traîtres,
j'en ai les preuves,
mais je n'ai pas envie de cela,
et remerciez Dieu !
Sébastien (***en aparté***)
C'est le diable qui lui souffle ces propos.
Prospéro
Non, je n'en ai pas envie.
Continuons.
Donc, très noble seigneur,
pardonnez-moi si je ne vous appelle pas « frère » :
car c'est sûr que je salirais ma bouche.
Oui, ce qui s'est passé est pris en compte.
La grosse faute avec toutes les autres
te sont pardonnées. Tu me rendras mon Duché
de la même façon que tu me l'as pris :
tu me le rendras, aussi vrai que Dieu existe !
Alonso
Si tu es Prospéro
je voudrais savoir
en détail
comment tu as pu trouver refuge
dans cette île
et comment,
après le naufrage,
tu m'as trouvé.
Car j'ai perdu Ferdinand,
mon fils !
Que cette épine dans mon cœur
me fait souffrir !
Prospéro
Il n'y a pas de douleur qui soit plus dure à supporter,
je le comprends, Sire.
Alonso
Il n'y a aucun remède
pour une telle perte,

rassegnarse nun è nu remmedio.	se résigner n'est en rien un remède.
Prospero	**Prospéro**
Pot'essere ca l'aiuto	Peut-être n'avez-vous pas cherché
nun l'avite cercato.	à avoir de l'aide.
Pe' lu stesso delore	C'est à cause de la même douleur
me songo addenucchiato :	que j'ai plié mes genoux :
soccorso nn'aggio avuto	j'ai obtenu du secours
e me so' rassignato.	et je me suis résigné.
Alonso	**Alonso**
Perdita haje avuta	As-tu enduré une perte
simmela a chesta mia ?	proche de la mienne ?
Prospero	**Prospéro**
Recente m'è venuta.	Cela a eu lieu récemment.
È la sventura mia :	C'est mon malheur :
songo stato privato	j'ai été privé
de tutta na famiglia.	de toute ma famille.
Io pure songo pate…	Je suis père moi aussi…
aggio perzo mia figlia !	j'ai perdu ma fille !
Alonso	**Alonso**
Na figlia ?	Ta fille ?
Embè, lu cielo	Eh bien, si seulement le ciel
si lli vuleva vive a tutt'e dduje	avait voulu que tous les deux soient vivants,
a Napule Rigina e Re purtàvemo…	nous les aurions connus comme Roi et Reine de Naples…
E che felicità pure pe' nnuje !	Et quel bonheur cela aurait pu être pour nous aussi !
Si chesto putess'essere,	Si seulement cela pouvait arriver,
si se putría avverare,	si une telle issue pouvait se produire,
addò stace mò figliemo	j'irais m'enfouir
me jesse a sotterrare…	là où mon fils se trouve maintenant.
Quanno ll'è perza a figlieta ?	Quand as-tu perdu ta fille ?

f.1 Le ton léger de cette amorce du texte anglais, bâti sur l'image d'une abeille qui butine sur les fleurs, connaît un véritable bouleversement dans la version napolitaine, où la légèreté emprunte des modalités d'expression d'un tout autre genre. On peut relever non seulement une représentation plus percutante du personnage d'Ariel, dans ses réactions de jeune homme se confrontant joyeusement à l'autorité de Prospéro, mais encore l'évocation des roses de mai, qui renvoie à un trait récurrent de l'imagerie du retour et de la plénitude du bonheur lié à l'arrivée du printemps, qu'on retrouve couramment dans les chansons napolitaines. La tournure « rose de mai » constitue, en l'occurrence, un véritable refrain.

f.2 Les propos du roi de Naples, qui avoue son désarroi face aux déclarations fort étonnantes d'un Prospéro rescapé de l'exil et de la mort, donnent lieu, chez De Filippo, à la description du portrait fort nuancé d'un souverain totalement démuni et qui, ne disposant désormais d'aucune certitude et se sentant accablé par les remords, se soumet au pouvoir de son interlocuteur tout en avouant son impuissance face à

des envoûtements mystérieux et surtout sa culpabilité. C'est ce désarroi qui est affiché avec une richesse de détails de très grande envergure, où toute la multitude des doutes et des incertitudes de l'esprit est évoquée.

f.3 Le face-à-face de Prospéro avec son traître de frère et Sébastien, résumé chez Shakespeare par le rappel rapide de leur imposture, aboutit dans la version en dialecte napolitain à une longue réplique du duc déchu, qui interpelle de façon très vive, avec le recours à toutes sortes d'interrogations rhétoriques et d'affirmations éclatantes, ceux qui ont conspiré contre lui et qui s'attendent à une vengeance qui n'arrivera pas. On remarquera également que De Filippo glisse, dès que possible, l'évocation fort appuyée de la ville de Naples, notamment à propos du mariage de rêve qui aurait pu réunir Ferdinand et Miranda.

g) Acte V, scène 1 (*Temp.1*, p. 203-204 ; *Temp. 2*, p. 169-170 ; *Temp. 3*, p. 180-181)

Temp.1	*Temp.2*
Prospero	**Prospéro**
Sir, I invite your highness and your train	Monsieur, j'invite Votre Honneur et votre entourage
To my poor cell, where you shall take your rest	Dans ma pauvre cellule, où vous pourrez passer
For this one night, which part of it I'll waste	La nuit pour vous reposer ; quant à moi, je vais
With such discourse as I not doubt shall make it	En partie la passer à raconter des choses qui
Go quick away: the story of my life,	La feront sans doute s'écouler vite : l'histoire
And the particular accidents gone by	De ma vie, et tout ce qui m'est arrivé
Since I came to this isle; and in the morn	Depuis que j'ai mis le pied sur l'île ; et, demain matin ;
I'll bring you to your ship, and so to Naples,	Je vous conduirai à votre bateau, puis à Naples,
Where I have hope to see the nuptial	Où j'espère bien assister au mariage de
Of these our dear-belov'd solemnizèd,	De nos deux enfants bien-aimés,
And thence retire me to my Milan, where	Pour me retirer ensuite à Milan, où
Every third thought shall be my grave.	un tiers de mes pensées seront consacrées à la tombe.
Alonso	**Alonso**
I long	Je suis impatient
To hear the story of your life, which must	D'entendre le récit de votre vie, qui doit être
Take the ear strangely.	Tout à fait surprenant.

Prospero
I'll deliver all,
And promise you calm seas, auspicious gales,

And sail so expeditious that shall catch

Your royal fleet far off. My Ariel, chick,

That is thy charge. Then to the elements
Be free, and fare thou well. – Please you draw near.

Exeunt all

Prospéro
Je vous raconterai tout,
Et je vous promets une mer calme, des brises propices,
Et des voiles si rapides que vous rattraperez
La flotte royale au large.
(*À Ariel.*) Ariel, mon petit,
C'est ta mission. Après, va librement rejoindre les éléments, et adieu.
– Approchez, s'il vous plaît.

Tous sortent.

Temp.3

Prospero
Vostra Altezza col seguito
nella mia grotto invito –
scusate la miseria –
dove riposerete stanotte solamente.

Della mia vita vi dirò la storia,
i casi strani, ca li tengo a mente.

Lu tiempo passarrà velocemente.
Dimane ve conduco a la nave

e ghiammo a la cetate de Napule
cu la speranza de nguadiare cu sbrendore
li nostri beneamati figli.
Io me retiro nt'a la mia cetate
de Milano, addove uno ogne tre

pensiere sarrà pe' la tomba mia.

Alonso
La storia toja, ne songo certo,
have da essere nteressante assaje.

Prospero
Durante lu viaggio
ve la conto pe' filo e pe' segno,

e ve prometto
mare cumm'a na tavula,

viente roce cumm'a li ccarezze,
na traversata veloce
da secutare
e strapassare

Temp.4

Prospéro
J'invite Votre Altesse et votre suite
dans ma grotte –
pardonnez son état misérable –
où vous pourrez vous reposer cette nuit seulement.
Je vous raconterai l'histoire de ma vie,
les faits étranges, car ils sont dans mes souvenirs.
Le temps s'écoulera vite.
Demain je vous conduirai à votre bateau
et nous irons à la ville de Naples
avec l'espoir de marier fastueusement
nos enfants bien-aimés.
Je me retirerai dans ma ville
de Milan, où une de mes pensées sur trois
sera consacrée à ma tombe.

Alonso
Ton histoire, j'en suis certain,
doit être très intéressante.

Prospéro
Durant le voyage
je vous ferai le récit dans les moindres détails,
et je vous promets
une mer aussi calme que la surface d'une table,
des vents aussi doux que des caresses,
une traversée tellement rapide
que vous pourrez rattraper
et dépasser

lu riesto della reale vostra flotta. (***Ad Ariele***) Ariele, pulicino mio, questo incarico spetta a te, poi te ne vaje libero pe' ll'aria… Addio, mio Ariele ! (***Agli altri***) Entrate, se vi piace. ***Escono tutti tranne Prospero.***	le reste de votre flotte royale. (***À Ariel***) Ariel, mon poussin, cette tâche te revient, puis tu seras libre de t'en aller dans les airs… Adieu, mon Ariel ! (***Aux autres***) Entrez, s'il vous plaît. ***Tout le monde sort à l'exception de Prospéro.***

Bien que le texte de De Filippo soit ici globalement fidèle à l'original, on notera, comme d'habitude, le recours à un registre linguistique plus familier (« pardonnez son état misérable », « une de mes pensées sur trois », « une mer aussi calme que la surface d'une table », « vous pourrez rattraper et dépasser votre flotte royale », « Ariel, mon poussin »), typique des tournures stylistiques du dialecte.

L'abondance de morceaux de texte cités montre de façon éloquente, me semble-t-il, la spécificité de la démarche de traducteur de De Filippo en termes de poétique et d'approche culturelle.

Car le choix d'un dialecte ayant une très grande vitalité depuis le XIV^e^ siècle se porte, sur le plan linguistique, à un stade chronologique bien précis de son évolution : le XVII^e^ siècle, à savoir l'époque de la parution du recueil de contes *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Giambattista Basile (1575-1632)[11], s'inspirant d'une tradition dialectale orale et destiné à entretenir agréablement les gens de la cour avec des histoires où le rire et les situations qui le déclenchent occupent une place majeure.

Le linguiste Nicola De Blasi rappelle l'influence de deux autres auteurs de textes narratifs de cette époque, Giulio Cesare Cortese et Pompeo Sarnelli, ce dernier ayant insisté sur l'importance de recourir à des mots « de grand format », non tronqués, susceptibles d'apporter une sonorité autrement plus percutante au rythme de la phrase[12]. C'est bien aux ressources d'un tel registre linguistique et à son aptitude à exprimer de la façon la plus appropriée l'atmosphère féerique de *La Tempête* shakespearienne que De Filippo fait certainement référence dans la postface citée.

[11] Cf. Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milan, Garzanti, 2002 (1986).

[12] Cf. Nicola De Blasi, *Eduardo*, Rome, Salerno Editrice, 2016, p. 311-314. L'auteur de cet essai rappelle que le dialecte du XVII^e^ siècle cité par De Filippo est loin d'être considéré par les spécialistes comme une construction linguistique autre que littéraire (il fait référence notamment aux réserves exprimées par Roberto De Simone, acteur, dramaturge et musicologue napolitain éminent), mais il ajoute qu'une grande partie des phénomènes relevés dans la langue employée dans la traduction lui étaient familiers et que, de toute façon, ils étaient bien en place dans la communication entre dialectophones à la fin du XIX^e^ siècle.

Au-delà de cette mise au point à propos d'une influence linguistique ponctuelle, il me paraît essentiel de souligner non seulement la performance d'une rédaction fort soignée, nécessitant une maîtrise peu courante de la langue écrite, mais encore la connotation hautement symbolique du choix du dialecte napolitain pour traduire le texte d'un auteur aussi célèbre.

Se mesurant à la richesse et à la complexité du texte anglais[13], il livre une version de *La Tempête* qui n'est rien moins qu'un hommage à la langue de Naples et à ses locuteurs, voire un ultime témoignage d'amour.

En effet, l'univers du personnage de Prospéro le magicien, tout en étant situé dans une île non précisée, acquiert des traits distinctifs qui renvoient sans cesse à Naples, à son aire géographique et aux traits distinctifs de la mentalité de ses habitants, comprenant, entre autres, la musicalité de leurs chansons[14].

Il suffit, à titre d'exemple, de relever les données suivantes : le maître d'équipage fait appel à la réputation de courage des Napolitains pour inciter ses hommes à faire face à la tempête, p. 5 ; c'est un Napolitain bienveillant qui, ayant pitié du sort réservé à Prospéro et à sa fille, n'hésite pas à charger sur leur bateau des vivres, des vêtements et surtout les précieux livres d'arts magiques qui leur permettront de tenir bon durant leur errance et de survivre sur l'île, p. 26-27 ; Ariel est représenté comme un enfant des rues de Naples, ayant un caractère vif et malicieux, p. 29, 53 ; c'est encore Ariel qui accompagne le jeune fils du roi de Naples, après son naufrage, dans l'endroit le plus beau de l'île, près d'une grotte bleue, qui évoque la célèbre grotte bleue de Capri, située en face du golfe de Naples, p. 33-34 ; la sorcière Sycorax, créature malfaisante et mère de Caliban, est désignée comme étant originaire de la ville de Bénévent, située dans la région de Campanie et censée abriter justement des sorcières d'après des légendes qui remontent au Moyen Âge, p. 38 ; l'accent est mis, lors de la première rencontre entre Miranda et Ferdinand, sur l'étonnement que ce dernier éprouve en l'entendant parler sa langue, le napolitain, explicité avec force, à travers un long ajout de texte décrivant son ardent désir de pouvoir avoir la jeune femme à ses côtés dans la ville de Naples, dont il sera un jour le roi, p. 54-55 ; Gonzalo, le vieux et honnête conseiller du roi, remercie Saint Janvier, protecteur de la ville de Naples, d'avoir permis aux naufragés d'avoir la vie sauve, p. 64, et évoque également les « friarielli », un terme qui désigne des légumes appartenant à la famille des brocolis, très prisés dans la région de Naples, qu'il serait heureux de planter dans

[13] Cf. « Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti », in Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non di inchiostro*, Rome, Bulzoni, 2004, p. 76 (ma traduction) : « Le vrai homme de théâtre était, d'après lui, celui qui joue quatorze fois par semaine. Et Shakespeare était proche de lui de ce point de vue : c'était quelqu'un qui, dans le domaine du théâtre, pouvait tout faire : il écrivait, était actionnaire de sa compagnie, dirigeait les comédiens, jouait le rôle du fantôme dans *Hamlet*… Il était habité par le théâtre. Et Eduardo croyait à l'existence d'une communauté idéale dont faisaient partie Shakespeare et Molière, des personnes qui, d'après lui, étaient le théâtre. Ils n'étaient pas que le comédien ou l'auteur, mais des hommes de théâtre complets et il pouvait donc, de ce point de vue, les tutoyer ».

[14] Cf. A. Leonardi, *Tempeste : Eduardo incontra Shakespeare*, *op. cit*., p. 84-87.

l'île inconnue, p. 73 ; l'invocation que Caliban adresse au soleil pour qu'il fasse du mal à Prospéro débute par la formulation « Oje sole mio » (« Oh, mon soleil »), qui renvoie à l'amorce d'une chanson du répertoire musical napolitain de la fin du XIX[e] siècle, devenue mondialement célèbre, p. 90 ; Stéphano, tombant pour la première fois sur Caliban, s'étonne de l'entendre parler napolitain dans la version de De Filippo, alors que dans le texte original on ne mentionne pas l'identité spécifique de la langue entendue, p. 95 ; Caliban, faisant acte de soumission devant Stéphano en présence de Trinculo, exprime son incompréhension momentanée des propos qu'on vient de lui adresser en demandant qu'on lui parle en napolitain, p. 100 ; la tentative de prise de pouvoir de l'île par Stéphano, Trinculo et Caliban consiste en une sorte de pantomime grotesque, qui renvoie aux modalités de la *commedia dell'arte*, avec une très forte connotation napolitaine, p. 115-122 ; Ariel, s'adressant rageusement au roi et à son entourage qui ont dégainé leur épée, affirme de façon péremptoire que leurs armes sont impuissantes contre les envoûtements orchestrés par Prospéro et par lui et qu'elles se briseraient comme des macaronis, p. 128.

Ces données répertoriées et tant d'autres ne sont pourtant que les traces ponctuelles voire matérielles d'une textualité qui, dans la transition de l'anglais au napolitain, ne cesse d'innover à plusieurs niveaux, la langue cible devenant l'occasion de concevoir, à travers le même déroulement féerique, un tout autre univers.

La fidélité à l'original ne concerne, en effet, que l'enchaînement de la *fabula* et des répliques, alors que les ressources du napolitain du XVII[e] siècle ainsi que les connotations culturelles correspondantes et quelques actualisations linguistiques aboutissent à une pièce entièrement métamorphosée[15].

Le comédien et auteur de pièces de théâtre prend le dessus sur le traducteur de façon presque inéluctable, dans une sorte de dialogue permanent avec son prédécesseur, dont il reconnaît le génie et le rôle de modèle incontestable de toute conception d'un spectacle théâtral[16].

Le choix de la versification pour la presque totalité des répliques et, de temps à autre, d'une rime suivie[17], et donc une quête des sons et des rythmes qui sont propres

[15] Cf. Annamaria Sapienza, « Dalla scena elisabettiana al teatro di figura : *La tempesta* di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo », *Testi e Linguaggi*, 7/2013, p. 363-374, http://elea.unisa.it:8080/jspui/bitstream/10556/1148/1/Sapienza,%20A.%20Dalla%20scena%20elisabettiana%20al%20teatro%20di%20figura.%20La%20tempesta%20di%20Shakespeare%20nella%20traduzione%20di%20Eduardo%20De%20Filippo.pdf, consulté le 15/03/2020.

[16] Cf. Eduardo De Filippo, *Leçons de théâtre*, trad. française, Paris, L'Arche, 1993, p. 76 : « J'ai beaucoup lu quand j'étais jeune et que j'avais encore de bons yeux. Parmi tous les auteurs, naturellement j'ai d'abord choisi le premier de la classe : William Shakespeare ». C'est entre 1981 et 1983, peu de temps avant sa mort, qu'il donna des leçons d'écriture théâtrale à l'Université « La Sapienza » de Rome et qu'il suggéra la rédaction d'une pièce qui s'inspirerait du *Marchand de Venise*.

[17] Eduardo De Filippo est également l'auteur d'un important corpus de poèmes en dialecte napolitain, réunis dans le recueil *Le Poesie di Eduardo*, Turin, Einaudi, 1975.

au napolitain, contribuent considérablement à façonner un texte tout à fait autre, où des modalités d'expression spécifiques et des tournures idiomatiques renvoient à un système culturel fort connoté, qui affiche une distance nette par rapport à sa source anglaise.

L'impact majeur de la langue de *La Tempesta* et les modifications textuelles mentionnées contribuent également à identifier une dimension culturelle qui tourne constamment autour de Naples, comme lieu de vie, et des Napolitains, ses habitants, avec leurs réflexes et leurs attitudes, dans un cadre de douce féerie qui finit par les associer, d'une certaine façon, à un climat de bonheur ou du moins de sérénité des esprits. C'est probablement à ce niveau-là que se situe l'aspect le plus marquant du témoignage d'amour pour Naples de De Filippo, célébrant *de facto* un univers où les personnages s'expriment dans une langue napolitaine qui identifie constamment ses locuteurs sous un jour positif et bienveillant.

Tous les stéréotypes des natifs de Naples et de sa région, marqués traditionnellement par une surabondance de traits négatifs, ont disparu comme par enchantement, grâce à l'autorité du modèle shakespearien et à son empreinte magique, délibérément étrangère à une quelconque prise en compte de la réalité historique[18].

L'historien Giuseppe Galasso rappelle que la caractérisation négative du type du Napolitain, qui apparaît au XIII^e^ siècle dans le domaine théâtral, s'étend aux aspects de la vie quotidienne de telle sorte qu'on peut parler d'un *topos* parfaitement établi à la fin du XVII^e^ siècle[19]. Certaines remarques de l'abbé Ferdinando Galiani, auteur d'un traité sur le dialecte napolitain en 1779, vont également dans ce sens : « Les gens qui le (= le dialecte napolitain) parlent, ayant gardé pendant vingt siècles, même au milieu de leurs nombreux malheurs, une joie inextinguible, et se souvenant

[18] Cf. Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002, p. 299 : « Tout se joue en l'espace d'environ trois siècles et demi, de 1503 à 1861, c'est-à-dire du début de la domination espagnole, exercée sous la forme du contrôle direct d'un vice-roi nommé par Madrid, au départ définitif du dernier souverain de la dynastie des Bourbons. Ces deux événements résument, à eux seuls, respectivement le commencement et la fin de deux périodes qui, de par leur durée et de par les faits marquants qui se sont déroulés, ont façonné durablement l'histoire du Sud italien et tout particulièrement l'attitude des Napolitains à l'égard des autorités officielles et de la notion même d'autorité. La première période, qui va de 1503 à 1707, est désignée par le journaliste et essayiste Antonio Ghirelli (*Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1992, p. 25) comme celle où une grande muraille a été dressée entre les Italiens du Sud, devenus les sujets de la couronne espagnole, et le reste de la Péninsule ; quant à la seconde, qui commence en 1734, avec l'arrivée du souverain Don Carlos, elle est marquée par l'empreinte des Bourbons d'Espagne, qui gouvernent le nouveau Royaume, désormais indépendant de Madrid, avec des méthodes à certains égards très proches de celles de la domination espagnole. Dans les deux cas on assiste à une conception autoritaire du pouvoir, ne se souciant pas d'atténuer les écarts, sur le plan économique, entre les classes sociales ».

[19] Cf. Giuseppe Galasso, *L'altra Europa*, Milan, Mondadori, 1982, p. 146-148. Voir également Colette Vallat, Brigitte Marin, Gennaro Biondi, *Naples : démythifier la ville*, Paris, L'Harmattan, 1998, en particulier p. 13-58.

presque de descendre des Osques, l'ont destiné et consacré entièrement aux traits d'esprit et parfois à de vulgaires obscénités ; et il y a eu un tel amalgame des idées et des voix qu'on a désormais l'impression que parler napolitain et faire le bouffon ne font qu'un »[20].

Cette espèce de légende noire associée à l'identité des habitants de Naples et de sa région, qui persiste à l'époque actuelle, a suscité, dans le dernier quart du XX^e^ siècle, un important débat entre les intellectuels sensibles à la problématique liée à la condition de Napolitain.

On est allé, en l'occurrence, jusqu'à forger le terme « napolitude » (*napoletanità* en italien) pour définir une catégorie de l'esprit marquée par une perception particulière du passé et du présent de la réalité historique locale, façonnée par les nombreuses formes de déséquilibre[21] qui l'ont caractérisée et nécessitant pour cela une réflexion critique nouvelle, qui a même fait l'objet de la publication d'un recueil d'études d'un intérêt scientifique non négligeable sur une question ne relevant aucunement d'un quelconque excès de réflexion intellectuelle[22]. La notion de « napolitude » étant beaucoup trop floue[23], il appartient de la mentionner uniquement en tant que trace bien repérable d'un malaise toujours actuel, qui touche à tout ce qui relève de la représentation de l'univers napolitain, au sens large du terme, à cause également

[20] Cf. Ferdinando Galiani, *Del dialetto napoletano*, a cura di F. Nicolini, Naples, R. Ricciardi, 1923, p. 7.

[21] D'après Giuseppe Galasso (*Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di Percy Allum, Bari, Laterza, 1978, p. 69), l'évolution de l'histoire de Naples est caractérisée par la notion de déséquilibre. Il s'agirait du déséquilibre du développement d'une ville capitale, reflétant plusieurs paramètres déséquilibrés au sein du vaste territoire méridional de la Péninsule, concernant à la fois l'économie, l'administration et la démographie, sans oublier la complexité des relations entre l'autorité centrale et le peuple, qui ne cesseront de s'avérer problématiques, voire insolubles.

[22] Cf. *La Napoletanità*, interviste a cura di Antonio Ghirelli, Naples, Società Editrice Napoletana, 1976 ; Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Milan, Mondadori, 1986, p. 25-49. Voir aussi Edoardo Esposito, « A proposito della napoletanità : un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari », *Narrativa*, n° 24, 2003, p. 25-53 et Gigi Di Fiore, *Napoletanità : dai Borboni a Pino Daniele, viaggio nell'anima di un popolo*, Milan, UTET, 2019.

[23] Cf. E. Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, *op. cit.*, p. 308 : « Quant à la "napolitude", un terme que j'accueille avec une certaine réserve, j'estime que le champ conceptuel qu'elle est censée couvrir est beaucoup trop vaste, voire flou, pour qu'on puisse y faire référence, dans le but justement de mieux cerner les paramètres d'une éventuelle identité napolitaine. Une identité qui ne pourrait être définie, dans tous les cas, qu'à partir de données historiques et de repères culturels ainsi que des témoignages capitaux que sont les œuvres littéraires et théâtrales, et qui devrait résulter de l'examen, étalé sur une longue période, d'un corpus documentaire très étendu. Ce qui n'est pas le cas pour la réflexion de La Capria, dont il faut néanmoins tenir compte parce qu'elle évoque le problème de la spécificité des réflexes mentaux des Napolitains et accessoirement des moyens d'analyse à utiliser pour les répertorier et les classer ».

de l'augmentation très importante du phénomène de la criminalité, relayée par les médias et tout particulièrement par le cinéma.

Les quelques mises au point qui viennent d'être faites visent à apporter des éléments d'information complémentaires à la matière traitée par De Filippo et surtout au sens de sa démarche intellectuelle. Une démarche qui s'est traduite également par une extraordinaire performance d'interprétation, avec l'enregistrement vocal des rôles de tous les personnages de cette pièce, à l'exception de celui de Miranda. Le couronnement d'une telle performance a été le spectacle présenté le 4 octobre 1985 au théâtre « La Fenice » de Venise, avec plus de 150 marionnettes de grande taille sur scène, sous la direction de la célèbre compagnie de la famille Colla, un remarquable arrangement musical accompagnant la voix d'un De Filippo ressuscité par le miracle du théâtre[24].

Sa *Tempesta* constitue, en définitive, un moyen fort percutant de bouleverser les règles du temps, telles que nous les entendons, et de se jouer de la réalité historique en laissant libre cours aux lois rédemptrices d'une magie des êtres et des mots, susceptibles de résoudre les situations les plus critiques. Une magie bienveillante, porteuse d'espoir, usant sans modération de ses pouvoirs et se révélant être un antidote aux convoitises et aux esprits étriqués, bref aux maux qui guettent les êtres humains depuis toujours et qui ne cessent de faire des ravages trop souvent irréparables. Cette magie est également celle d'une langue napolitaine qui saisit toutes les opportunités des dialogues pour faire en sorte que la sobriété du texte anglais connaisse de très nombreux changements et amplifications en vue d'exprimer une tout autre façon de représenter les relations humaines.

C'est le mérite de l'art dramaturgique de De Filippo d'avoir réussi, dans une telle entreprise, à nous apporter un complément majeur de réflexion sur l'actualité du message de *La Tempête*, où les atouts du merveilleux pour améliorer le monde croisent l'éternel domaine des passions humaines, ces dernières ayant le dernier mot dans la fiction comme dans la réalité.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université
Avignon Université

[24] Cf. A. Sapienza, art. cit., p. 370. Voir l'extrait vidéo de ce spectacle sur le site https://www.youtube.com/watch?v=AjaSK8MCxlE, consulté le 17/03/2020.

SHAKESPEARE PARODIÉ : L'EXEMPLE DES PARODIES VIENNOISES AU XIX^e SIÈCLE (KRINGSTEINER, PERINET, MEISL)

Pour Maurice Abiteboul,
en témoignage de reconnaissance et d'amitié

Préambule méthodologique sur la parodie[1]

Il est toujours difficile de partir d'une définition véritablement convaincante et opératoire de la notion de parodie, genre séduisant mais aux contours souvent mal circonscrits : « Car force est de constater que la notion de parodie est utilisée à tort et à travers, de façon approximative et souvent dans des sens contradictoires. C'est l'exemple même du concept fourre-tout, et cela non seulement dans le langage quotidien, mais aussi dans le discours littéraire »[2]. Le terme « parodie » provient du grec *parodia*, signifiant l'imitation bouffonne d'un chant poétique ; au sens étymologique du terme, la parodie désigne donc un poème « auprès », parallèle ou second. Au départ utilisé au sens de pendant comique de la tragédie, le mot a par la suite davantage été appliqué à un ouvrage tournant en dérision un modèle sérieux connu, à un courant littéraire précis ou à un certain mode ou type d'écriture ayant pour caractéristique principale d'accentuer, parfois jusqu'à l'outrance, les caractéristiques thématiques ou formelles du texte parodié – notamment par le jeu de la réduction ou de l'élargissement, de la substitution ou encore du déplacement de certains éléments du texte parodié ou de l'action elle-même. Une large majorité de dictionnaires, généraux ou plus spécialisés, comme *Le Grand Robert de la langue française*, définissent aujourd'hui la parodie comme l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. Plus précisément, nous explique Littré, il s'agit d'« un ouvrage, en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en se servant de leurs expressions et de leurs idées dans un sens ridicule ou malin »[3]. Pour le *Trésor de la langue française*, la parodie est « un texte, ouvrage qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la

[1] Sur la parodie théâtrale, voir notamment *Théâtre et parodie, de la Renaissance à nos jours*, sous la dir. de Carine Barbafieri et Marc Lacheny = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série – 2017.
[2] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Librairie José Corti, 2007, p. 12.
[3] *Dictionnaire de la langue française*, par Émile Littré, Paris, Hachette et Cie, 1863, tome second, première partie, p. 960.

tournant en ridicule une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue »[4]. La moquerie acerbe semble, ainsi, caractériser fondamentalement le rapport du texte parodique au texte parodié. Dans *La Relation parodique*, Daniel Sangsue définit la parodie comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier[5] ». Et dans *L'Analyse du discours*, enfin, Dominique Maingueneau fait de la parodie un rapport de texte à texte fondé sur une « stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres », et la parodie relève pour lui également d'une authentique stratégie de subversion visant à disqualifier l'hypotexte à l'aide de moyens textuels ciblés[6].

Les définitions susmentionnées de la parodie ne sont évidemment pas sans poser problème et méritent d'être sinon corrigées, du moins interrogées : la parodie porte-t-elle seulement sur un texte précis, comme le soutient le *Trésor de la langue française* ? Ne vise-t-elle alors que ce seul texte ou prend-elle aussi en compte sa réception, voire son exécution scénique ? Faut-il étudier hypotexte et hypertexte, comme le préconise dans son approche structurale Gérard Genette[7] ? Ou texte parodié et ensemble des parodies connues de ce texte à une époque donnée, afin de conduire à une étude sérielle stricte ? Par ailleurs, on peut s'interroger sur les buts visés par la parodie : « raillerie », « fins satiriques ou comiques » sont-elles constitutives du genre ? Les travaux de D. Sangsue et D. Maingueneau cités plus haut soulignent avant tout la dimension critique et polémique de la parodie, tandis qu'est passée sous silence l'idée que la parodie littéraire peut également avoir des visées gentiment comiques, qu'elle peut tendre à faire rire ou sourire sans nécessairement nuire à l'auteur ou à l'œuvre soumis à parodie. Le spectre de la parodie peut en effet aller du divertissement et du dialogue comique avec l'original à la critique littéraire subtile[8], la parodie oscillant entre le jeu comique avec l'original qui confirme – même sous une forme trivialisée – sa valeur littéraire d'une part et le rabaissement critique de ce même original – relativisation critique ou satirique, voire attaque frontale des ambitions esthétiques de l'original par rupture du style noble – d'autre part. La notion de « comique de rabaissement » (*Komik der Herabsetzung*) proposée par Bernhard Greiner en référence aux travaux de Hans Robert Jauß[9] mériterait sans doute d'être (ré)interrogée dans ce contexte.

---

[4] *Trésor de la langue française*, Paris, CNRS/Gallimard, 1986, t. XII, p. 1022 (art. « parodie »).
[5] Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 104.
[6] Voir Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.
[7] Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
[8] Voir *ibid.*
[9] Voir Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen et Bâle, Francke, 2006. Sur la parodie littéraire dans l'espace germanique, voir par ailleurs l'ouvrage classique de Winfried Freund, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.

La parodie dans les lettres autrichiennes : le poids d'une longue tradition, de Blumauer à Nestroy

Comme l'illustrera largement l'exemple des parodies viennoises de Shakespeare au XIX^e siècle, il semble donc bien qu'il faille réexaminer le spectre des rapports aux modèles parodiés sans le limiter à l'opposition révérence/irrévérence. À côté du comique moqueur, le comique sans malice doit être réévalué, comme rapport de connivence culturelle qu'il s'agit de créer au sein d'une communauté de spectateurs que l'on cherche à fédérer. La question de la finalité de la parodie est donc plus complexe qu'il n'y paraît à première vue : veut-elle critiquer en faisant rire ? Faire rire sans forcément critiquer ? Fédérer une communauté autour de valeurs communes ? Enfin, il faut souligner que les parodies dramatiques constituent un corpus d'étude privilégié : les moyens dont dispose le système verbal au sens strict sont, au théâtre, complétés par un second système, celui des moyens d'expression et de représentation non verbaux, comme la mimique, la gestuelle, les costumes, les décors ou la musique, qui renforcent ou accentuent en partie l'intention parodique.

Sur la base de ces réflexions liminaires, il serait prématuré de considérer d'emblée les pièces populaires qui ont vu le jour à Vienne au début du XIX^e siècle comme l'expression d'un théâtre destructeur, car l'une des principales finalités des « scènes populaires » (*Volksbühnen*) ou commerciales des faubourgs de Vienne, dont le financement était presque exclusivement garanti par les ventes de billets, était précisément de toucher, y compris par l'utilisation ciblée des auteurs canoniques, le plus large public pour améliorer les recettes. Par ailleurs, l'examen des parodies viennoises de Shakespeare au XIX^e siècle s'inscrit dans un contexte plus vaste, celui de l'assimilation massive par les scènes des faubourgs de Vienne des apports étrangers, intégrés notamment sous la forme de l'adaptation à leur propre substance. Ce phénomène d'incorporation des classiques prend donc place dans une étude plus large des échanges au sein du théâtre européen, marqués surtout à partir des années 1830 par un important mouvement d'internationalisation[10]. On ne saurait trop rappeler dès l'abord à quel point le théâtre autrichien des XVIII^e et XIX^e siècles s'est précisément constitué non pas en opposition, mais en dialogue avec des modèles et des traditions hétérogènes issus de l'étranger, qui lui ont imprimé une marque profonde. C'est de

[10] Voir W. E. Yates, « Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », in : *Austrian Studies* 13 (2005), p. 37-54, ainsi que mon article « Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e siècle », in : *Le théâtre des romanciers (XIX^e-XXI^e siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation.* Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon sous la direction de Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3 (2018), p. 107-122.

la vitalité de ces interactions et de l'intensité de ces échanges que provient le positionnement singulier de ce théâtre entre littérature « haute » et littérature « basse »[11].

Selon l'historien du théâtre Otto Rommel, la parodie constitue le principal « ferment de la comédie populaire »[12] viennoise. Sur ce point, Rommel établit une distinction entre une forme populaire élémentaire, relevant selon lui plus d'une tendance que d'un genre littéraire – tendance qui s'achèverait avec Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775-1810) –, et une forme ultérieure, majoritairement ironique et satirique, qui accéderait véritablement à la littérature avec Johann Nestroy (1801-1862). Il distingue donc entre la féerie parodique et la caricature mythologique privilégiant le rire dépourvu d'intention critique d'une part et la parodie littéraire satirique créée, selon lui, par Nestroy d'autre part. Si cette différenciation a d'abord pour effet de couper arbitrairement Nestroy de son ancrage dans la tradition populaire locale viennoise, elle a également pour corollaire de négliger entièrement la dimension ludique du théâtre de Nestroy, indissociable de la satire, et surtout de reléguer ses prédécesseurs au sein du théâtre populaire (Gleich, Meisl, Bäuerle) dans la catégorie des auteurs inoffensifs, dénués de toute intention satirique[13]. En outre, nous avons déjà pu voir que les frontières entre imitation populaire, adaptation farcesque et parodie littéraire délibérée, de même que l'opposition entre parodie « comique » et parodie « critique », sont loin d'être aussi étanches que ce que suggérait Rommel en son temps.

Quoi que l'on pense de la dichotomie proposée par O. Rommel, il convient d'ajouter à ses réflexions que le remaniement textuel à finalité parodique, reposant sur l'appropriation, la transformation, voire la déformation, le remplacement ou le déplacement de certains éléments, la location viennoise (« viennisation »), l'actualisation et la popularisation de canevas, de conventions ou de modèles dramatiques, en lien constant avec la situation du théâtre, le public et la censure[14], représente un trait constitutif du théâtre des faubourgs de Vienne en général, et ce dès l'époque de Joseph Anton Stranitzky, au début du XVIII[e] siècle : « Dans le personnage de Hanswurst déjà, la parodie littéraire s'associe à des éléments relevant de la parodie populaire de tous les jours[15]. » De 1776 à 1870, on a ainsi pu dénombrer pas moins

[11] Voir Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut ? », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016.

[12] Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952.

[13] J'ai montré ailleurs, à l'exemple de Bäuerle, les limites de cette vision des choses : Marc Lacheny, « Un théâtre "qui ne fait de mal à personne" ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle », in : *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), *L'étranger (l'autre) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 115-128.

[14] Voir Jürgen Hein, « Nachwort », in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par J. H., Stuttgart, Reclam, 1986, p. 383-411, ici : p. 386 *sq*.

[15] *Ibid.*, p. 383 s*q*. : « *Schon in der Figur des Hanswurst verbindet sich literarische Parodie mit Elementen volkstümlicher Alltagsparodie.* »

de 270 parodies viennoises, pour la plupart non publiées. La parodie littéraire, entendue ici au sens de poème « auprès », parallèle ou second (voir *supra*), a par exemple été pratiquée abondamment à Vienne dès l'époque joséphiste : c'est le cas notamment de Joseph Franz Ratschky (1757-1810) transposant à Vienne les odes d'amour d'Horace, ainsi que d'Aloys Blumauer avec son *Énéide travestie*, dans laquelle la simplification de l'action virgilienne et la métrique burlesque se trouvent encore renforcées par « l'actualisation et la localisation de cette même action, ainsi que par l'usage d'expressions, d'images, de calembours même qui font contraste avec le style noble de l'épopée héroïque[16]. » Ces adaptations parodiques avaient pour fonction première non pas d'agresser ou d'attaquer de front l'auteur parodié, comme Goethe le fait avec Wieland dans sa farce précoce *Götter Helden und Wieland* (1774), mais plutôt de rendre accessible à un large public le patrimoine canonique allemand (Schiller, Goethe) et européen (Shakespeare), en transportant les thèmes, les personnages et les schémas des sources parodiées sur les planches des théâtres viennois, d'encourager ainsi le « détrônement carnavalesque » (Bakhtine) des classiques, de servir en somme de médiatrices entre le style « haut » et le style « bas », bref de favoriser la circulation entre culture « d'en haut » et culture « d'en bas ». Ainsi, le dialogue avec les classiques ne s'opère pas seulement dans le registre du rabaissement comique. Issus de la tradition savante au sens où l'entend Bakhtine dans son étude sur Rabelais, ces textes, une fois adaptés et « naturalisés », pouvaient devenir des objets de lecture partagés. L'objectif principal était donc de trouver des modèles efficaces que les auteurs du théâtre populaire pouvaient aisément adapter en tenant compte des particularités viennoises et surtout des attentes du public local. Les pièces classiques représentaient par conséquent surtout des canevas propices à une appropriation rapide sous une forme burlesque, comique et ludique.

Quelques noms parmi les plus célèbres du théâtre des faubourgs de Vienne de Philipp Hafner à Ferdinand Raimund, Joseph Ferdinand Kringsteiner (*Werthers Leiden*, 1806-1807, librement adaptée quelques décennies plus tard par Karl Meisl), Josef Alois Gleich (*Fiesko der Salamikrämer*, 1813) et Adolf Bäuerle (*Maria Stuttgartin*, 1815 ; *Kabale und Liebe*, 1827), renouent ainsi, par leurs parodies, avec une tradition ayant débuté bien avant le début du XIX^e siècle, celle des *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky (*Amphitruo*, 1716), une tradition poursuivie plus tard par J. F. von Kurz (*Prinzessin Pumphia*, 1756), P. Hafner (*Evakathel und Schnudi*, 1764) ou encore A. Blumauer (*Virgils Aeneis travestiert*, 1788).

La nouveauté tient dès lors à l'élargissement du spectre des auteurs parodiés : à Shakespeare surtout, ainsi qu'à Molière ou Virgile, s'ajoutent à partir du tournant du XIX^e siècle Goethe, Schiller, Kleist, Kotzebue, Grillparzer, Halm, Raupach, Schreyvogel et même certains auteurs du théâtre populaire viennois lui-même, comme Ferdinand Raimund, parodié à plusieurs reprises par Meisl, lui-même parodié par un

[16] Roger Bauer, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34, ici : p. 27.

autre auteur de théâtre populaire aujourd'hui oublié, F. X. Told ! Il y a donc là un phénomène de parodies en chaîne qui mériterait une étude séparée. Aux yeux des parodistes viennois, force est en tout cas de constater que l'opposition entre théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas » ne représentait pas un critère significatif : il leur fallait avant tout trouver dans le répertoire germanique et universel des textes susceptibles d'être rapidement remaniés et prêtant le flanc à une parodie à fonction surtout divertissante.

Shakespeare parodié[17] : Kringsteiner, Perinet, Meisl

On se demandera ici, à l'exemple des parodies viennoises de Shakespeare, dans quelle mesure les textes accessibles soumis à l'examen illustrent les deux facettes – affirmative (confirmation de l'original) et/ou destructrice (refus ou du moins mise à distance de ce même original) – traditionnellement propres au genre de la parodie, donc le phénomène d'oscillation entre « pure moquerie » et « critique littéraire subtile ». On se demandera par conséquent si les parodies concernées relèvent uniquement d'un « comique de rabaissement » (Jauß/Greiner) de l'original ou si la nouvelle pièce s'émancipe de l'original pour conquérir une existence quasi autonome, indépendamment du jeu parodique.

À la liste de parodies mentionnées ci-dessus s'ajoutent également, dans le cas précis de Shakespeare, *Der travestierte Hamlet* (1794) de Karl Ludwig Giesecke, *Othello, der Mohr in Wien* (1806) et *Romeo und Julie* (1808) de J. F. Kringsteiner, *Hamlet* (1807) de Joachim Perinet ou encore *Othellerl, der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht* (1829) de Karl Meisl, adaptation de la parodie d'*Othello* de Kringsteiner[18]. Après les premières parodies de Stranitzky, Kurz et Hafner, *Der travestierte Hamlet* de K. L. Giesecke (représenté en 1794 au Freihaustheater auf der Wieden, l'ancêtre du Theater an der Wien), considérée comme la première parodie shakespearienne du théâtre des faubourgs de Vienne, introduit donc toute une série d'adaptations viennoises de Shakespeare. La parodie de Giesecke est toutefois dépourvue de l'ancrage local caractéristique des parodies ultérieures de Shakespeare, celles de Kringsteiner, Perinet et Meisl, qui poursuivront cette veine parodique.

Bien que, dans le processus de transformation parodique d'une source sérieuse ou tragique, de nombreux facteurs (comme l'exagération grotesque, la simplification caricaturale, la trivialisation, etc.) soient en jeu, c'est sans aucun doute la « viennisation » (*Verwienerung*), c'est-à-dire la localisation du propos à Vienne, qui

[17] Sur la présence de Shakespeare dans le théâtre populaire viennois, voir notamment Margarethe Schrott, « Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater », in : *Maske und Kothurn* 10 (1964), p. 282-300.

[18] Voir la liste de parodies viennoises figurant dans *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, *op. cit.*, p. 377 *sq*.

constitue l'élément phare de la plupart des parodies viennoises de Shakespeare[19]. « La technique traditionnelle des parodistes populaires à Vienne […] était de reproduire l'action d'un original prétentieux dans un cadre viennois moins élevé », constate à juste titre W. Edgar Yates, avant de faire remarquer au sujet de la parodie d'*Othello* par Kringsteiner[20] : « sa technique est surtout celle de la "viennisation", transférant à Vienne l'action de l'original parodié et la reproduisant à un niveau social inférieur[21]. » L'examen des parodies de Shakespeare par Perinet, Kringsteiner et Meisl permet d'une part de mesurer l'originalité et la créativité des parodistes, d'autre part de comprendre l'énorme succès public obtenu par ce genre.

Le jeu parodique de « viennisation »/localisation commence dès les noms pourvus de diminutifs typiquement viennois (Othellerl, Desdemonerl, Herr von Nascherl, Jakerl, Rodrigerl, Wastl, Mussi Cassio, Frau Resel, Lenerl dans la parodie d'*Othello* par Kringsteiner) et la profession de nombreux personnages (chez Kringsteiner : « concierge » – *Hausmeister* –, « compagnon barbier venu de la campagne » – *Barbiergeselle vom Land* –, etc.) ; la langue elle aussi, teintée de dialecte, pose d'emblée un cadre viennois, au même titre que les renvois à diverses institutions locales. Ainsi, tandis que, dans la tragédie de Shakespeare, Hamlet répond à la question de Polonius sur la nature de sa lecture par un évasif « Words, words, words » (II, 2), le prince précise dans la parodie de Perinet : « Le Neuwieder », donc « un petit journal local beaucoup lu » (*Den Neuwieder* – also *ein vielgelesenes Lokalblättchen*[22]).

Par ailleurs, l'argent, les costumes, le boire et le manger ne jouent dans les tragédies sinon aucun rôle, du moins un rôle secondaire (à l'exception peut-être d'*Othello*

[19] Voir Manfred Draudt, « Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, Vienne, Lehner, 2006, p. 113-135, ici : p. 113.

[20] Le texte de Kringsteiner, *Othello, der Mohr in Wien*, figure dans *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, *op. cit.*, p. 29-66. La première de la parodie d'*Othello* par Kringsteiner eut lieu le 28 mai 1806 au Theater in der Leopoldstadt de Vienne. Cette parodie fut ensuite jouée à 67 reprises jusqu'en 1823 (et plus tard dans l'adaptation de Karl Meisl, *Othellerl, der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht*).

[21] W. E. Yates, *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972, p. 35 et 38 : « *The traditional technique of the popular parodists in Vienna […] was to reproduce the action of a pretentious original in a less elevated Viennese setting* » ; « *his technique is essentially that of "Verwienerung", transferring to Vienna the action of the original parodied and reproducing it at a lower social level.* »

[22] La parodie de *Hamlet* par Perinet figure dans *Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen, Francke, 1990, p. 293-363, ici : p. 321 et note. Les citations tirées de la pièce de Meisl se réfèrent à l'édition suivante : *Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen et Bâle, Francke, 1993, p. 35-73.

et de *Hamlet*[23]) ; dans les parodies viennoises en revanche, ces éléments de trivialisation jouent un rôle central : Perinet et Meisl renvoient ainsi dans leurs réécritures parodiques respectives à diverses unités monétaires (« *harte Thaler, Kupfergeld* », « *Dukaten* », « *Kreutzer* » et « *Schilling* » chez Perinet, p. 307, 313, 323 ; « *Sechserl* » et « *Gulden* » chez Meisl, p. 41, 44, 65, 66). Cette fixation sur l'argent témoigne de l'intérêt vital que les personnages, ancrés dans un milieu social « bas », portent aux choses matérielles. Les mets servis – de même que les jeux de société – sont, tout comme les costumes, caractéristiques de certaines régions autrichiennes et participent du « coloris local ». Chez Kringsteiner par exemple, la nourriture sert aussi de métaphore comique, lorsqu'Othello annonce par exemple qu'il souhaite inviter Cassio « à manger un Strudel tyrolien » (*auf ein' Tirolerstrudl*, p. 62), une expression figée qui signifie en réalité « promettre une raclée à quelqu'un » !

Pour ce qui est des autres plaisirs de la table, contrairement à leurs modèles mesurés chez Shakespeare, les dames n'hésitent pas à afficher, en bonnes Viennoises, leur passion pour le « café au lait » (*Milchkaffee*) : Ophélie serait même prête, dans la parodie de Perinet (p. 309), à renoncer à son époux pour un café au lait, et tant chez Kringsteiner que chez Meisl Desdemonerl invite Cassio à la rejoindre souvent chez elle « pour prendre une petite tasse de café » (*auf ein Schalerl Kaffee* : Kringsteiner, p. 52). La plupart des personnages présents dans les parodies étudiées ont, en outre, un net penchant pour la dive bouteille, ne serait-ce qu'en raison de leur appartenance à une couche sociale « inférieure » : dans la scène I, 4 du *Hamlet* de Shakespeare, dans laquelle Hamlet fustige la beuverie du roi Claudius, on boit du vin rhénan au palais ; dans la parodie de Perinet, c'est au contraire du « vin nouveau » (*Heuriger*) que l'on boit à l'auberge. L'ivresse de Cassio, déjà présente chez Shakespeare (*Othello*, II, 3), est largement accentuée dans le registre grotesque par Kringsteiner[24]. On ne s'étonnera donc guère que, dans les deux parodies d'*Othello*, les personnages fréquentent assidument d'innombrables auberges viennoises[25], Desdemonerl conseillant même à Cassio, pour se réconcilier avec Othello, de séjourner « au Kärtnertor ou à l'auberge du Pan » (*beim Kärtnertor oder beim Pfauenwirtshaus*, p. 52), une auberge bon marché bien connue des Viennois de l'époque.

Rien que les titres des parodies de Kringsteiner (*Othello, der Mohr in Wien*) et de Meisl (*Othellerl, der Mohr von Wien*) signalent un déplacement de l'action vers Vienne, tout comme Perinet procède, dans sa parodie de *Hamlet*, à la transposition parodique d'un sujet tragique dans un milieu viennois « bas » : le Claudius de Shakespeare, roi de Danemark, devient chez Perinet Alpha, « Seigneur du marché aux

[23] Dans *Othello*, Iago rend Cassio ivre (II, 3) et incite Roderigo à glisser l'argent dans sa bourse (I, 3) ; Ophélie mentionne par ailleurs la tenue totalement négligée de Hamlet (*Hamlet*, II, 1).

[24] Voir Kringsteiner, *Othello, der Mohr in Wien*, p. 41 (scène 6) : « *der is g'segnet! Daß ihm d' Wollzeil z' klein wird. Er taumelt auf uns zu* ». La *Wollzeil* est une rue située dans le premier arrondissement de Vienne.

[25] Voir *ibid.*, p. 32 (scène 1) par exemple, où Rodrigerl conduit Othello à la célèbre auberge viennoise *Zum roten Apfel* (1680-1890).

puces » (*Herr vom Tandelmarkt*). Ce phénomène de localisation à Vienne est encore accentué par de nombreux renvois à des lieux bien connus comme le *Graben* (l'une des rues les plus célèbres du centre-ville de Vienne), notamment lorsqu'on demande à l'« esprit du père d'Hamlet » (*Spiritus von Hamlets Vater*) :

> Que fais-tu encore si tard sur le Graben,
> Tu veux peut-être faire une danse macabre[26] ?

Plus encore que par les allusions au centre de Vienne, on est frappé à la lecture des parodies de Kringsteiner, Perinet et Meisl par les constantes références à ses faubourgs, où la plupart des personnages ont leurs racines : l'expédition d'Othello ne mène pas ce dernier à Chypre comme chez Shakespeare, mais « *auf der Wieden* » (Kringsteiner, p. 42), le plus vieux faubourg de Vienne (aujourd'hui situé dans le quatrième arrondissement de la ville) ; dans la parodie de Meisl adaptée de Kringsteiner, le Prater ne constitue pas un but d'excursion et un lieu de divertissement uniquement destinés à Othellerl et ses amis, car Rodrigerl rappelle aussi à Desdemonerl leurs « serments au clair de lune au Prater » (*unsere Schwüre beym Mondschein im Prater* : Meisl, p. 58) ; dans la dernière scène de sa pièce (24), Kringsteiner introduit même Thaddädl, le célèbre personnage comique du théâtre des faubourgs de Vienne, pour favoriser le *happy-end* traditionnellement inscrit dans le genre de la farce. La parodie à fonction trivialisante se distingue ici clairement de l'original tragique – centré sur les problèmes éthiques, moraux et métaphysiques – dans lequel une représentation théâtrale, comme dans *Hamlet*, ne sert pas le divertissement, mais uniquement la révélation de l'identité du meurtrier. Dans les parodies viennoises de Shakespeare en revanche, les moments de divertissement spécifiquement « viennois », comme la danse et le théâtre, ont pour effet de renverser le ton et l'atmosphère de la tragédie. Ainsi, l'Ophélie de Perinet n'est plus une jeune femme chaste et timide comme dans la pièce de Shakespeare, mais un être joyeux et débordant de vie, encouragé par Hamlet à fréquenter avec lui les salles de danse les plus courues de Vienne[27]. On se rapproche ici d'une parodie parfaitement émancipée de l'original shakespearien, donc – surtout chez Meisl – d'un texte où le jeu avec l'hypotexte est largement remplacé par le pur divertissement farcesque et par une offre d'identification du public peu cultivé (et donc peu au fait du modèle shakespearien) au spectacle proposé. Cela correspond du reste à la finalité de la « parodie gaie » (*Die heit're Parodie*) selon Meisl : la plaisanterie, l'amusement du public. La parodie de Perinet, en revanche, se caractérise par l'intégration de nombreux détails topographiques qui ont souvent un lien direct avec le texte de Shakespeare : Perinet semble ainsi – bien davantage que Meisl – avoir visé un public cultivé, y compris un public de lecteurs familiers de la tragédie shakespearienne.

---

[26] Perinet, *Hamlet*, p. 299 : « *Was machst du noch so spät auf dem Graben, / Willst vielleicht gar einen Todtentanz haben?* ».
[27] *Ibid.*, p. 312.

Conclusion

En définitive, l'assimilation des classiques par les auteurs du théâtre populaire viennois avant Raimund relève le plus souvent du divertissement ou du jeu avec l'original, auquel il ne s'agissait pas nécessairement de porter directement atteinte. Dans le cas des modifications ciblées des textes de Schiller (l'auteur allemand le plus parodié avec Wagner), Goethe, Grillparzer ou Shakespeare, la parodie ne vise pas à mettre fondamentalement en cause les textes et les auteurs concernés, mais tend plutôt au divertissement du public viennois, conformément à la définition que Grillparzer donne de la parodie dans ses *Pensées éparses sur l'essence de la parodie* (*Zerstreute Gedanken über das Wesen der Parodie*, 1808) : il y définit la parodie comme « un poème qui représente sous un jour comique une action sérieuse à l'aide du *Witz* et de la bonne humeur », estimant que la littérature ne détient guère, « dans tout son champ d'action, de genre plus divertissant que la parodie[28]. » Plutôt que de parler de destruction parodique des textes canoniques par les auteurs de théâtre populaire, il nous semble plus juste parler de *jeu* avec les textes classiques, un jeu qui n'exclut pas, notamment chez J. A. Gleich, la satire sociale.

Cette pluralité de manifestations du genre parodique, du dialogue avec la tradition littéraire à la critique, en passant par les formes de localisation viennoise, donne accès à un chapitre essentiel de la réception des classiques sur les scènes populaires viennoises au XIX^e siècle. Elle témoigne en outre du caractère éminemment ambivalent de ce mode de réception, qui est au moins autant emprunt que transmission au public, à la critique, à une autre aire culturelle. L'appropriation sous forme d'adaptations « triviales » de leurs pièces était, bien plus qu'une destruction parodique de ces classiques, un signe fort de leur succès croissant sur les scènes des faubourgs de Vienne.

L'étude des parodies viennoises de Shakespeare par Kringsteiner, Perinet et Meisl nous conduit à nuancer sensiblement la validité de la thèse d'une dichotomie entre théâtre de cour et pratique théâtrale sur les scènes viennoises dites « populaires » du XIX^e siècle : si l'on considère les parodies viennoises non pas comme une forme de rabaissement des classiques, mais plutôt comme un mode de transfert du théâtre « d'en haut » vers le théâtre « d'en bas », il convient alors de relativiser l'opposition entre les deux et de déplacer les frontières censées les séparer.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

[28] Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, vol. III, Munich, Hanser, 1964, p. 292 *sq.* : « *ein Gedicht, welches eine ernsthafte Handlung mit Witz und Laune von einer komischen Stelle darstellt* » ; « *in ihrem ganzen Gebiete nicht leicht eine unterhaltendere Dichtungsart als die Parodie.* »

Bibliographie

Sources

Grillparzer Franz, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, vol. III, Munich, Hanser, 1964.

Hein Jürgen (éd.), *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart, Reclam, 1986.

Kringsteiner Joseph Ferdinand, *Othello, der Mohr in Wien*, in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 29-66.

Meisl Karl, *Othellerl, der Mohr von Wien*, in : *Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen et Bâle, Francke, 1993, p. 35-73.

Perinet Joachim, *Hamlet*, in : *Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen, Francke, 1990, p. 293-363.

Études critiques

Bauer Roger, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34.

Draudt Manfred, « Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, Vienne, Lehner, 2006, p. 113-135.

Freund Winfried, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

Greiner Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen et Bâle, Francke, 2006.

Lacheny Marc, *Littérature « d'en haut ? », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016.

–, « Un théâtre "qui ne fait de mal à personne" ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle », in : *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), *L'étranger (l'autre) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 115-128.

–, « Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e siècle », in : *Le théâtre des romanciers (XIX^e-XXI^e siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation.* Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon sous la direction de Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3 (2018), p. 107-122.

Maingueneau Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

Rommel Otto, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952.

Sangsue Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Librairie José Corti, 2007.
Schrott Margarethe, « Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater », in : *Maske und Kothurn* 10 (1964), p. 282-300.
Théâtre et parodie, de la Renaissance à nos jours, sous la dir. de Carine Barbafieri et Marc Lacheny = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série – 2017.
Yates W. E., *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972.
–, « Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », in : *Austrian Studies* 13 (2005), p. 37-54.

SHAKESPEARE ET LE JUIF DE VENISE

Dans *L'Esprit de la comédie shakespearienne* de Maurice Abiteboul, et dans la foulée du célèbre vers de Baudelaire dans *L'Invitation au voyage*, tout n'est qu'ordre et beauté, élégance, rigueur et intégrité. C'est pourquoi, sur ce fond, je me permettrai d'avoir, avec lui, une petite controverse à propos d'une des comédies recensées dans son livre : *Le Marchand de Venise*. Loin de moi le désir de contester sa vision optimiste de la comédie, mais d'en montrer une autre face, plus sombre.

La comédie classique se reconnaissait, des siècles durant, on le sait, à sa structure pratiquement immuable et à ses matériaux narratifs récurrents. Elle commençait mal et finissait bien, par un ou deux mariages, mais surtout par la suppression de l'obstacle au bonheur des favoris du public. Le genre comique ne présentait, dès lors, d'ambiguïté que très rarement. Molière est parmi les premiers auteurs dont les comédies, à carcan classique, auront été interprétées, à partir du XIX^e^ siècle, tantôt en conformité avec la tradition, tantôt en drames.

Même chez Shakespeare, qui pourtant n'était pas soumis aux règles au même titre que Molière, ce qui laisse plus de liberté à la lecture du genre, il y a une séparation nette entre les tragédies et les « *comedies* ». Mais la pièce qui, dans le répertoire comique de Shakespeare, bat le record d'interprétations diverses, voire opposées, est de toute évidence *Le Marchand de Venise*, dont le protagoniste, en dépit du titre, est le Juif Shylock. Stéréotype à part entière, il est flanqué d'un faux nez crochu et coiffé d'une perruque rousse lors de la création de la pièce, le 10 février 1605, à la cour de Jacques I^er^. René Girard prête à Shylock les fonctions simultanées de bouc émissaire structurel des personnages rabat-joie et celui de bouc émissaire mythique réservé aux Juifs[1]. Il est clair que le problème soulevé par l'ethnie de Shylock s'incorpore naturellement dans la réticence qu'inspirent les personnages atypiques du théâtre comique, pour ne citer que Tartuffe. Deux traits, *sine qua non*, proposés par Aristote dans *La Poétique* caractérisent le personnage comique de la tradition : un physique rébarbatif et un caractère déplaisant. Cela ne réduit en rien la violence de l'antisémitisme cristallisé sur Shylock pendant des siècles. « Shylock n'est pas seulement un Juif, c'est le Juif. Il faut en le jouant, le généraliser et en faire une statue ethnique », déclare Firmin Gémier dans un entretien de 1925[2].

Passant par des avatars multiples, le Shylock du XX^e^ siècle, joué par Laurence Olivier, devient à l'écran, contre toute attente, un Rothschild de la plus noble espèce. Comment expliquer une telle métamorphose ? Faut-il y voir le malaise éprouvé par l'Occident qui a rendu l'antisémitisme impopulaire, au terme de la Seconde Guerre mondiale, face à l'extermination systématique de plus de six millions de Juifs ?

---

[1] *"To entrap the wisest". A reading of the Merchant of Venice in Literature and Society*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 110-119.

[2] « Un rôle : Shylock », in *Gémier*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1925.

A priori, la fable correspond pourtant au schématisme structurel et événementiel de la comédie traditionnelle. L'action se situe en grande partie à Venise (tout en se transportant ici et là dans un lieu mythique appelé Belmont). Deux protagonistes s'affrontent : le chrétien Antonio, riche marchand vénitien, et le Juif usurier, Shylock, qui bénéficie à Venise d'un statut d'« étranger toléré » du fait de sa fortune. Le marchand a un protégé, le jeune Bassanio, qui a un besoin pressant d'argent pour courtiser Portia, la riche héritière de Belmont. Les navires d'Antonio étant en mer, le marchand est à court de liquide, et pour venir en aide à son ami, il demande à l'usurier de lui avancer la somme en attendant l'arrivée imminente de sa marchandise. Le prêt se négocie dans un climat enjoué de façade qui cache mal une haine et une méfiance irréductibles entre Antonio et Shylock. Le chrétien signe avec l'usurier un accord notarié qui l'engage, le jour dit, de s'acquitter de la dette, à défaut de quoi le créancier lui réclamera une livre de chair, clause stipulée dans le contrat. Au même moment, Jessica, la fille unique de Shylock, Juif fidèle à sa religion, se fait enlever par le chrétien Lorenzo avec lequel, à l'insu de son père, elle entretenait une relation amoureuse. Pour aggraver la situation, elle emporte, dans sa fuite, une bourse bien garnie et une turquoise à laquelle le vieux Juif tenait tout particulièrement parce qu'elle lui avait été offerte par sa défunte épouse. Rien de tel pour envenimer encore davantage le ressentiment de Shylock pour les chrétiens qui l'entourent. Entretemps, le sort des marchandises d'Antonio devient incertain. Les rumeurs les tiennent pour perdues en mer. Le marchand ne peut s'acquitter de sa dette le jour convenu. Shylock, tout à sa rage, fixe sur Antonio son irrépressible désir de vengeance. Il réclame son dû. De son côté, Bassanio obtient la main de Portia, et les jeunes gens scellent leur union en échangeant anneaux et serments.

Au IV^{e} acte, un procès va trancher le litige qui oppose Shylock à Antonio. Au regard de la loi vénitienne, rien ne peut empêcher Shylock d'obtenir « réparation ». Il s'entête dans son droit, mais comme le rappelle Maurice Abiteboul, « dans la comédie, tout est possible ». Ici, Portia, pour secourir l'ami de son époux, se déguise en juge et, par une manœuvre judiciaire brillante, l'emporte sur le plaignant. Shylock sera dépossédé de ses biens en faveur de Jessica devenue chrétienne et forcé d'abjurer et d'embrasser la religion chrétienne, ce qui équivaut pour le vieux Juif à un arrêt de mort.

Tout est bien qui finit bien. L'obstacle au bonheur général est éliminé. Le rabat-joie est définitivement neutralisé, et le V^{e} acte clôt la pièce dans le jardin édénique de Belmont. Les couples *innamorati* s'y retrouvent pour échanger une fois de plus les serments de fidélité en musique et dans un climat festif digne du dénouement de la comédie qui assure ainsi « le mouvement de passage d'une certaine forme de société à une autre forme […] à norme morale »[3]. C'est ainsi que Maurice Abiteboul voit, du reste, le dénouement en apothéose de la pièce : « La loi qui gouverne Belmont est celle de l'amour et du partage, de l'échange et de la générosité. À l'application stricte d'une justice aveugle, Portia préfère l'exercice généreux de la clémence

[3] Northrop Frye, « Mythos du printemps : la comédie », dans *L'Anatomie de la critique*, 1969, p. 199-207.

et de la charité. Au monde fermé de la rigueur sans âme elle s'emploie à substituer le monde ouvert de la bienveillance et de l'amour ». En se laissant emporter par cette promesse d'un monde meilleur, Maurice Abiteboul renchérit avec enthousiasme : « C'est en effet dans une atmosphère de joie que se préparent les festivités qui vont conclure la comédie. »

Au plan structurel, *Le Marchand de Venise* offre, dès lors, le modèle du genre. Le personnage comique cumule suivant la règle « la laideur et le défaut ». Il est vieux, avare et obsessif. De même qu'Euclion dans *La Marmite* de Plaute avant lui et qu'Harpagon dans *L'Avare* de Molière après lui, Shylock est la risée de la ville. Voici comment Solanio relate (II, 8) la réaction du Juif à la fuite de sa fille unique : « Je n'ai jamais entendu fureur aussi désordonnée, aussi étrange, aussi extravagante, aussi incohérente que celle que ce chien de Juif exhalait dans les rues : Oh ma fille… Oh mes ducats !... Oh ma fille ! enfuie avec un chrétien… Tous les enfants de Venise le suivent en criant : Ohé sa fille, ses pierres et ses ducats ! » Comme dans toute comédie traditionnelle, la situation est inversée *in extremis*, le vilain châtié, bon débarras, et l'harmonie reconstituée dans un monde représenté par Belmont où règnent jeunesse et amour.

En surface, sans doute, mais à y regarder de plus près, on risque de s'apercevoir que Shakespeare dissimule à peine dans le retournement de la situation initiale les failles de l'univers de pacotille de la comédie. En apparence, il n'y a pas de place dans un monde normatif pour un personnage comme Shylock, atrabilaire solitaire qui, comme dans un mauvais lieu, se rend à la synagogue pour ses tractations financières. Sournois, vindicatif, c'est « une âme mauvaise » (I, 3). « le Juif est une espèce de diable […] je meurs de faim à son service » gémit Lancelot, son valet (II, 2). Et sa propre fille n'hésite pas à le condamner : « Notre maison est un enfer » (II, 4). En même temps, le dramaturge, cas exceptionnel dans la tradition du genre comique, arme d'un réquisitoire l'homme à abattre. Il est, lui et sa religion, la cible de la haine et du mépris affichés. « [Antonio] hait notre sainte nation » (I, 3). « Vous m'appelez mécréant, chien, coupe-jarret, et vous crachez sur mon gaban juif » (I, 3). Il n'est pas facile de faire grief à Shylock d'en vouloir à une société qui le conspue systématiquement, semble dire Shakespeare par la voix du Juif. Ce qui fait de lui le paria idéal, n'est-ce pas sa fidélité inébranlable à la religion de ses aïeux ? Il a le tort supplémentaire d'avoir de la fortune, de jouir, par conséquent, des privilèges accordés aux riches marchands, fussent-ils étrangers. Tout en étant « autre », ce n'est guère un fantoche unidimensionnel, et la conscience du spectateur risque d'être mise à rude épreuve lorsqu'il prononce son célèbre monologue qui ouvre pratiquement l'acte III (et nous connaissons l'importance de l'acte III dans la dramaturgie classique). Il revendique le droit à la différence, or on le soumet à la torture en l'atteignant dans ce qu'il a de plus précieux : son argent et sa fille qui le pille, le trahit et vend à vil prix la bague, seul souvenir de sa Léa bien-aimée. Nous verrons dans d'autres comédies classiques comme *Tartuffe* et même *Dom Juan* de Molière que lorsque le sort réservé au bouc émissaire risque de paraître impitoyable, son crime se doit d'être assez ignoble pour justifier le caractère outrancier de la sanction aux yeux du public. Ce qui permet de condamner Shylock sans dégâts est bien entendu le caractère inhumain

de sa vengeance, puisqu'en exigeant une livre de chair, il demande la mort de son débiteur. Il y a là, de surcroît, une allusion évidente au mythe populaire du crime de sang rituel dont les Juifs étaient accusés. Il n'en faut pas davantage au spectateur élisabéthain pour approuver la sentence et rire de bon cœur au tour que Portia, déguisée en juge, vient de jouer au Juif.

Toutefois, Shakespeare ne se contente pas, *dans Le Marchand de Venise*, d'inventer un transgresseur comique qui assurera à la pièce le dénouement souhaité. Ses flèches n'épargnent pas la société normative qui triomphe habituellement dans la comédie classique. On demande au Juif de ne pas appliquer la loi du talion. Lorsque le tour de ses ennemis sera venu de disposer de son sort, se souviendront-ils de la charité chrétienne ? La question a été souvent posée. Shylock y répond en toute logique : « la perfidie que vous m'enseignez, je la pratiquerai. » (III, 1).

Au V^e^ acte, que fait Portia sinon adopter les principes du Juif fidèle à ses engagements, sensible au caractère sacré du serment ? Elle reproche à Bassanio d'avoir failli, d'avoir cédé la bague qui les a unis au juge, en guise de gratitude. Elle l'oblige à refaire le serment. La comédie se dénoue par une apologie, en bonne et due forme, pour une justice plus souple que la loi stricte, une justice qui autorise le repentir et le pardon, à défaut de quoi le bonheur serait impossible. Bassanio et son compagnon ont failli à leurs promesses. Ils ont droit à la contrition et à la grâce dans le meilleur des mondes possibles de Belmont. Mais cette prétendue générosité, dans la clémence de la dernière scène, rend plus scandaleux encore le régime d'exception dont est frappé Shylock. Pour commencer, il n'a pas de nom, il est « le Juif ». La charitable Portia, sous son déguisement de juge, demande d'entrée de jeu : « Lequel ici est le marchand, et lequel le Juif ? » (IV, 1). Synonyme d'ignominie, son identité alterne entre « Juif » et « chien de Juif ». Pourtant, elle lui fait valoir la souplesse en matière de justice : « … avec la stricte justice nul de nous ne verrait le salut » (IV, 1). Quelques moments plus tard, quand il s'agit de le condamner, elle oublie comme par enchantement ses nobles principes.

Après la disparition opportune de Shylock dans l'atmosphère utopique de Belmont, le V^e^ acte, à scène unique, garantit indiscutablement l'apothéose du dénouement comique. Cependant, le silence de Jessica, la fille prodigue de l'exclu, projette comme une ombre sur ce finale festif. Et le spectateur ou le lecteur de nos jours peut-il se laisser abuser par les héros couronnés dans cette comédie ? Bassanio, véritable *play-boy* élisabéthain, est un coureur de dot averti. Lorenzo n'est pas insensible aux grâces monétaires de la belle Juive. Antonio se drape, à défaut de la joie de vivre, de l'orgueil du marchand vénitien. Quant à Portia, étrangère au même titre que Shylock, elle jouit, en bonne chrétienne, des privilèges offerts aux citoyens de Venise.

Comment ne pas reconnaître dans cette comédie intemporelle un chef-d'œuvre d'ironie shakespearienne sous-entendue, et la modernité de son regard de génie ?

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

GENÈSE ET DESTINÉE DE L'OPÉRA AUX ÉTATS-UNIS

Les premiers colons européens qui traversèrent l'océan pour s'établir, à partir de 1607[1], dans le vaste pays appelé à devenir les États-Unis d'Amérique eurent, pendant longtemps, peu d'occasions de se préoccuper de musique, car ils durent faire face à des conditions de vie extrêmement difficiles et penser d'abord à se nourrir, à s'abriter et à se vêtir. Seule la musique religieuse fit partie de leur existence[2]. « *Ballad Opera* » (opéra-ballade), *Flora or Hob in the Well* (*Flora ou Hob dans le puits*) dont le livret est attribué à Thomas Doggett et John Hippisley et la musique à un compositeur inconnu, fut joué pour la première fois à Charleston en 1735[3]. Ce serait, *stricto sensu*, le premier opéra américain[4]. En 1750, on donna à New York deux ouvrages importés, *The Beggar's Opera* (*L'Opéra du gueux*) du Berlinois Johann Christoph Pepusch (1667-1752) sur un livret de John Gay (1685-1732)[5] et *The Mock Doctor* (*Le Pseudo-Médecin*), pièce de Henry Fielding (1707-1754) inspirée par *Le Médecin malgré lui* de Molière à laquelle neuf chansons se trouvaient ajoutées. En 1762, le livret de *The Disappointment or The Force of Credulity* parut à New York. Nous savons très peu de choses sur cette satire en deux actes du gouvernement de George III et de notabilités philadelphiennes, écrite par Andrew Barton. En effet, elle ne fut pas représentée et la partition a disparu[6]. En juillet 1769, un autre « *ballad opera* »

[1] Des colons anglais fondèrent Jamestown le 13 mai 1607 sur le territoire qui allait devenir l'État de Virginie. Ceux qui furent appelés les « Pères pèlerins » débarquèrent dans une région différente (le futur État de Massachusetts) en novembre 1620 et fondèrent Plymouth, du nom du port britannique qu'ils avaient quitté le 6 septembre de la même année.

[2] Voir, par exemple, John Tasker Howard, *Our American Music, Three Hundred Years of It*, p. 3-4 (New-York, Thomas Y. Crowell Company, 1929, 3e édition 1946, 841 p.).

[3] Voir l'article de Paula Citron, « Flora or Hob in the Well » (*Opera Canada*, vol. 51, n° 3, automne 2010) et celui de Michael Evenden, « Flora's Descent or Hob's Re-Re-Re-Resurrection » (*Eighteenth-Century Studies*, Johns Hopkins University Press, vol. 44, n° 4, été 2011, p. 565-567).

[4] Et non pas *Aurelia the Vestal* (1841) ou *Leonora* (1845) de William Henry Fry, comme l'affirment certains musicologues.

[5] *The Beggar's Opera* (Londres, 1728) est un « *ballad opera* », sorte de comédie musicale satirique en trois actes bâtie sur des refrains populaires. L'ouvrage met en scène voleurs et geôliers et fustige toutes les grandeurs humaines, en particulier les mœurs de l'aristocratie. Il a eu de nombreuses adaptations dont celle de Benjamin Britten (1948), d'une grande originalité. Il a même fait partie du programme de l'agrégation d'anglais de 1960. Jacques Michon en a fait une traduction précédée d'une introduction (Paris, Aubier-Montaigne, 1983, 304 p.) En 2010, il a été repris au Festival de Spolète.

[6] Le compositeur Samuel Adler reconstitua la partition de cet opéra-ballade et le fit représenter à la bibliothèque du Congrès (Washington) le 29 octobre 1976. Notons qu'il n'a rien à voir avec le documentaire de Brian Springer (*The Disappointment : Or, The Force of*

en trois actes, *Love in a Village*, fut donné en concert à Boston. La première de ce pot-pourri, composé et arrangé par le Britannique Thomas Arne (c. 1710-1778), avait eu lieu à l'Opéra royal de Londres le 8 décembre 1762. En 1781, *The Temple of Minerva* de Francis Hopkinson (1737-1791), l'un des signataires de la Déclaration d'Indépendance, fut proposé comme « *oratorial entertainment* » (divertissement sous forme d'oratorio), en présence de George Washington. Il voulait célébrer l'alliance franco-américaine. Il ne nous est rien resté de ce divertissement qui mettait en scène quatre personnages historiques, le Génie de la France, le Génie de l'Amérique, Minerve et son Grand Prêtre. L'ouvrage se terminait par un chœur exaltant la grandeur tout à la fois de la déesse de la sagesse, des armées française et américaine, des généraux Greene et Washington[7]. En dehors des ouvrages cités jusqu'ici, rares sont les autres opéras authentiquement américains de cette période qui nous soient parvenus. *The Reconciliation, or the Triumph of Nature*, « *ballad opera* » en deux actes de Peter Markoe, fut publié à Philadelphie en 1790 mais n'eut aucune représentation en raison de désaccords entre auteur et directeur de théâtre[8]. *Tammany: The Indian Chief* de James Hewitt (1770-1827) sur un livret de la Britannique Anne Julia Hatton (1764-1838) fut produit à New York en 1794 par la « Tammany Society », groupe politique anti-fédéraliste[9]. Même s'il n'innovait pas particulièrement, car les Amérindiens venaient de faire l'objet à Londres d'un opéra du compositeur Stephen Storace (1762-1796) sur un livret de James Cobb (*The Cherokee*, 1794), il avait l'avantage d'être une œuvre américaine. *Slaves in Algiers, or A Struggle for Freedom* (*Esclaves à Alger, ou Lutte pour la liberté*), « *ballad opera* » en trois actes de la romancière Susanna Rowson (1762-1824), sur une musique du prolifique compositeur anglais Alexander Reinagle (1756-1809)[10], fut joué pour la première fois au Théâtre nouveau de Philadelphie le 22 décembre 1794. Peu de temps après, *The Archers, or Mountaineers of Switzerland* (*Les Archers ou Alpinistes de Suisse*), opéra historique en trois actes de William Dunlap (1766-1839) et du compositeur Benjamin Carr (1768-1831), fut représenté à New York (1796). Les auteurs le bâtirent sur

Credulity, 2007) concernant quatre trésors perdus, enfouis dans le voisinage d'une ferme du Missouri.

[7] V. Gillian B. Anderson, « "The Temple of Minerva" and Francis Hopkinson: A Reappraisal of America's First Poet-Composer » (*American Philosophical Society*, vol. 120, n° 3, 15 juin 1976, p. 166-177).

[8] La *National Gazette* du 2 février 1792, p. 110, col. 4, signale le décès de Peter Markoe à l'âge de quarante-trois ans.

[9] Premier livret connu écrit par une femme et également premier livret d'opéra écrit aux États-Unis sur un thème purement américain.

[10] Établi à Philadelphie comme directeur musical du théâtre de Chestnut Street, en 1790, ami de George Washington, Reinagle produisit de nombreux opéras, en collaboration avec l'acteur et metteur en scène Thomas Wignell, et organisa des concerts. Après la mort de son collaborateur, il déménagea à Baltimore où il travailla dans le cadre du Théâtre de Holliday Street jusqu'à son propre décès, le 21 septembre 1809, peu de temps avant la disparition de Nicolas Dalayrac, compositeur de *La Famille américaine (*1796), comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes, sur un livret de Jean-N. Bouilly.

la légende de Guillaume Tell dont l'écrivain allemand Schiller (1759-1805) devait tirer son drame plus tard (1804). Rossini, Étienne de Jouy, Hippolyte Bis, Armand Marrast et Adolphe Crémieux en tirèrent également parti pour leur opéra grandiose en quatre actes (Paris, 3 août 1829). La même année, le Français Victor Pelissier (c. 1740-c. 1820), établi aux États-Unis depuis 1792 (Philadelphie, New York), donna, au milieu de multiples publications, *Edwin and Angelina*, première œuvre d'une production importante. Notons que *The Farmer*, « *ballad opera* » joué à Boston en juillet 1794, n'est pas un opéra-ballade américain. Il semble y avoir confusion avec une œuvre anglaise homonyme[11], étant donné que nombre d'ouvrages produits en Angleterre étaient ensuite joués sur les différentes scènes américaines comme s'il s'agissait d'œuvres d'autochtones. Mais, en définitive, peu d'ouvrages lyriques du XVIII[e] siècle écrits par des compositeurs et librettistes américains surnagent.

Pour apporter un peu plus de distractions aux amateurs d'opéra américains[12] réduits à la portion congrue, on fit appel à des compagnies italiennes, françaises et espagnoles en tournée qui eurent le mérite de faire connaître le vaste répertoire lyrique de l'époque dans de nombreuses grandes et petites villes, soucieuses d'attirer du monde (Williamsburg[13], Charleston, Philadelphie, Annapolis, Richmond, New York, Washington, La Nouvelle-Orléans, Baltimore, Jamestown, Providence, Rhode Island, Augusta, etc.), au grand dam de groupes religieux, violemment opposés aux représentations d'œuvres lyriques dans leurs villes respectives, sous prétexte qu'elles étaient le cloaque de tous les vices[14]. En dépit de cette hostilité, les compagnies lyriques prirent beaucoup d'importance au siècle suivant. En effet, le XIX[e] siècle vit arriver aux États-Unis de nombreuses œuvres étrangères composées par Mozart, Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Gounod et Bizet. Un poète comme Walt Whitman s'enthousiasma pour les ouvrages de ces compositeurs comme en témoigne son poème « Proud Music of the Storm » (Fière musique de l'Orage)

[11] Il existe, en effet, un opéra-comique anglais en deux actes du violoniste et compositeur William Shield (1748-1829), livret de John O'Keeffe (1787), qui porte le même titre. Il fut donné pour la première fois à Richmond (Virginie), le 18 octobre 1790. À John O'Keeffe, on doit aussi le livret de *The Dead Alive, or, The Double Funeral*, opéra-comique en deux actes sur une musique de Samuel Arnold, joué d'abord à Londres le 24 septembre 1789 avant d'être donné par « The Old American Company » à New York la même année.

[12] Notons que George Washington et le poète Walt Whitman étaient des amateurs d'opéra (v. la thèse de Robert D. Faner, *Walt Whitman & Opera*, 1951, Southern Illinois University, 1972, 264 p.) et, parmi les articles, ceux respectivement de Louise Pound (« Walt Whitman and Italian Music », *American Mercury* 6, 1925, p. 58-63) et Julia Spiegelman (« Walt Whitman and Music », *South Atlantic Quarterly* 41, 1942, p. 167-176).

[13] Selon nombre d'historiens, Williamsburg, capitale de la colonie de Virginie de 1699 à 1780, serait la première ville américaine à avoir eu son théâtre vers 1722.

[14] Au nom de leurs principes religieux, des opposants aux spectacles lyriques allèrent jusqu'à tout saccager dans un théâtre new-yorkais en 1765. Pendant la guerre de l'Indépendance (1775-1783) menant à la création de la République fédérale des États-Unis, le Congrès interdit même toute représentation d'opéras en 1774 et en 1778 avant d'abroger ces lois en 1789.

(*Leaves of Grass* / *Feuilles d'herbe*, 1869)[15], dans lequel il n'oublie pas les symphonies et oratorios de Beethoven, Hændel et Haydn.

Des impresari comme le ténor Manuel del Popolo Vicente García (1775-1832), Phineas Taylor Barnum (1810-1891), Maurice Strakosch (1825-1887), Leopold Damrosch (1832-1885), Henry Eugene Abbey (1846-1896), Maurice Grau (1849-1907) et Heinrich Conried (1848-1909) emmenèrent des troupes en tournée dans des centres urbains ou dirigèrent des théâtres appelés à devenir célèbres. Des cantatrices comme María Felicitá Malibran (née García) (1808-1836), Giulia Grisi (1811-1869), Jenny Lind (1820-1887), Adelina Patti (1843-1919), des ténors comme Giovanni Matteo, dit Mario (1810-1883), Victor Capoul (1839-1924), Italo Campanini (1845-1896), Jean de Rezké (1850-1925) et Albert Saléza (1867-1916), des basses comme Pol Plançon (1851-1914) et Édouard de Reské (1853-1917), parmi tant d'autres, se firent entendre en concert ou sur la scène et déchaînèrent l'enthousiasme de publics peu connaisseurs ou totalement ignares en matière de musique lyrique. En particulier, signalons que Jenny Lind, le « rossignol suédois » auquel Walt Whitman reprochait la « façon de chanter française, grêle et engorgée » (« the thin, throaty, French way of singing »)[16], alors qu'Hector Berlioz l'encensait[17], fit sensation aux États-Unis quand Barnum la persuada de venir, en 1850, pour assurer une série d'environ cent trente-cinq concerts, en lui offrant de fabuleux cachets[18].

Pour permettre une meilleure compréhension des œuvres étrangères, qui s'étendirent jusqu'au répertoire allemand et autrichien (*Fidelio* de Beethoven, *Die Zauberflöte* de Mozart, *Der Barbier von Bagdad* de Cornelius, *Die Königin von Saba* de Goldmark, *Der Trompeter von Säkkingen* de Cornelius, *Die Lustigen Weiber von Nürnberg* de Nicolai, tous les opéras de Wagner), des centres musicaux, à l'instar de celui de Baltimore, de La Nouvelle-Orléans ou de Boston, favorisèrent l'adoption d'opéras en version anglaise. Le directeur de théâtre Henry W. Savage (1859-1927) contribua même à cette innovation au sein de la compagnie qu'il dirigea jusqu'en 1925. De son côté, le baryton quaker David Bispham (1857-1921) se fit un devoir d'interpréter des ouvrages lyriques dans sa propre langue, considérant que le public américain devait comprendre ce qu'on chantait sur scène. Au lendemain de sa mort fut créé le « Bisham Memorial Medal Award » (Prix de la médaille commémorative de Bisham) décerné aux opéras en anglais de compositeurs américains (1921-1932). Néanmoins, les premiers chanteurs scéniques américains réputés, tout en adoptant

[15] L'Américain Norman Dello Joio (1913-2008), prix Pulitzer en 1957, composa pour *Proud Music of the Storm* une musique pour chœur mixte, cuivres et orgue (1967).
[16] Cité par Robert D. Faner, *op. cit.*, p. 63.
[17] Voir *Les Grotesques de la musique* (Paris, A. Bourdilliat et Cie Éditeurs, 1859).
[18] Voir l'article anonyme « Jenny Lind to Be Honored by Americans » (*Cordova Daily Times* du mercredi 1er septembre 1920, p. 3, col. 1-2) et Fred B. Pitney, « World Remember Jenny Lind Though Her Voice Is Still » (*New York Tribune* du dimanche 2 septembre 1920, p. 3, col. 1-8).

cette tradition du tout en anglais chantèrent également des opéras en version originale. Ce fut le cas, par exemple, de Clara Louise Kellogg (1842-1916), fameuse Gilda (*Rigoletto*) et Marguerite (*Faust*), et de sa rivale Minnie Hauk (1851-1929), première Juliette américaine (*Roméo et Juliette*) et illustre Carmen qui ne tombait pas dans les excès réalistes de l'actrice britannique Lillie Langtry (1853-1929)[19].

Tout au long du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, les ouvrages étrangers (allemands, français, italiens) furent donnés concurremment aux ouvrages américains dans les différents théâtres du pays, même pendant la guerre de Sécession (1861-1865). Les chanteurs américains encore en trop petit nombre pour assurer la distribution de tous ces opéras donnés dans les différents théâtres des grandes villes (New York, Boston, Philadelphie, La Nouvelle-Orléans, Los Angeles, Chicago), mais aussi dans des salles de moindre importance, manquaient cruellement de centres de formation et devaient se rendre en Europe pour apprendre à chanter ou pour se perfectionner. Ainsi, le soprano Emma Eames fut l'élève de la grande Mathilde Marchesi et le soprano Geraldine Farrar de l'illustre Lilli Lehmann, après des cours pris à Boston et à Paris. En ce qui concernait le jeu de scène, les artistes le considéraient comme secondaire et, en dehors d'exceptions notables, il était fort négligé. Elvira Amazar, soprano du Grand Opéra de Chicago, estimait que « le grand opéra [était] la terre de vies faciles et d'amours faciles » et n'insistait pas sur le travail ardu à fournir pour obtenir le succès[20]. Quoi qu'il en soit, pour étoffer les listes de service (« *rosters* ») dans les théâtres lyriques, pourvoir à toutes les distributions des rôles (« *castings* »), les directeurs et les impresari durent recruter largement à l'étranger. Les artistes italiens se rendirent aux États-Unis très tôt et, dès les vingt dernières années du XIX^e^ siècle et dès le début du XX^e^, beaucoup d'entre eux chantèrent dans les théâtres les plus prestigieux du pays, comme le Théâtre d'Orléans (1819-1859) et ensuite l'Opéra français (« *the French Opera House* ») (1859-1919) à La

[19] V. H. E. Krehbiel, « Geraldine Farrar Fund To Assist Famous Singer Impoverished by World War » (*New York Tribune* du 22 février 1920, p. 6, col. 1-3) et Lucien Cleves, « Minnie Hauk, Famous 'Carmen', Penniless and Alone – light of Talented Opera Singer Reaches Geraldine Farrar's Ears and This Present Day Portrayer of Role Seeks Aid in Providing Comforts and Necessities » (*The Sun And New York Herald* du dimanche 29 février 1920, partie 7 de la partie revue, p. 4, col. 1-5).

[20] « Grand opera is the land of easy lives and easy loves. Prima donnas give out interviews in which they talk of their hard work. But do not believe the life is an ascetic one. The singer and the austere life know each other not. They sing much, but they love to sing. That is not drudgery which one loves to do – it is play » (« Secrets Behind the Scenes in the Grand Opera – Mlle. Amazar, the Pretty Soprano and the Sweetheart of the Russian Baklanoff, Tells of the Rapid-Fire Romances Among the Singers », *The Wahington Times* du 1^er^ février 1920, dernière édition, p. 5, col. 3). Notre traduction : « Le Grand opéra est la terre des vies faciles et des amours faciles. Les prima donna accordent des entretiens dans lesquels elles parlent de leur dur labeur. Mais n'allez pas croire que cette vie est ascétique. Chanteur et vie austère ne se connaissent pas. Les chanteurs chantent beaucoup, mais ils aiment chanter. Il ne s'agit pas d'une corvée qu'on s'appuie – c'est un jeu. »

Nouvelle-Orléans[21], l'Opéra d'Uranus Crosby (« *Crosby's Opera House* ») (1865-1871) et l'Auditorium (1889-1910) à Chicago, l'Académie de Musique (1854-1883) et l'Opéra métropolitain (« *The Metropolitan Opera House* ») (1883-1966)[22] à New York, où se réunissait le beau monde dans un faste inouï (Familles Vanderbilt, J. P. Moran, J. A. Roosevelt). Par exemple, les ténors Roberto Stagno, Italo Campanini, Francesco Tamagno, les barytons Mario Ancona, Antonio Scotti, Pasquale Amato et Titta Ruffo remportèrent de grands succès sur les scènes américaines. De 1903 à 1920, le célèbre ténor international Enrico Caruso (1873-1921) fut applaudi non seulement à New York mais aussi à Baltimore, à Boston, à Philadelphie, à Los Angeles et dans de nombreuses autres villes américaines[23], à la suite de prédécesseurs prestigieux comme Giulia Grisi et Mario, en 1855, et Adelina Patti, en 1860.

Bien entendu, des chanteurs allemands, mais pas uniquement[24], arrivèrent dès 1859 pour interpréter les œuvres du répertoire allemand à côté, notamment, des sopranos Lillian Nordica et Geraldine Farrar et de la basse Herbert Witherspoon, tous trois américains. *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber, *Die lustigen Weiber von Windsor*, d'Otto Nicolai, *Martha*, de Friedrich von Flotow, subséquemment chantée en italien, *Die Königin von Saba*, de Karl Goldmark, *Hänsel und Gretel*, d'Engelbert Humperdinck, et surtout les ouvrages de Richard Wagner trouvèrent des interprètes prestigieux en des chanteurs scéniques comme les ténors Heinrich Gudeus, Adolph Wallnöfer, Alois Burgstaller, Leo Slezak et Andreas Dippel ; les sopranos Luise Reuss-Belce, Lilli Lehmann, Johanna Gadski, l'indispensable second soprano Mathilde Bauermeister, artiste toujours prête à remplacer une collègue défaillante au pied levé et grandement admirée par Nellie Melba ; les mezzo-sopranos Marie Ritter-Götze et Johanna Pöhlmann ; le baryton Otto Goritz ; les basses Edward Schlömann, Robert Blass, Adolphe Mühlmann, le baryton-basse Emil Fischer, parmi tant d'autres.

---

[21] Il fut notamment dirigé par le ténor français Agustarello Affre de 1913 à 1915. Un autre ténor français célèbre, Léon Escalaïs, s'y produisit entre 1909 et 1910 (voir Jean-Pierre Mouchon, *Le Ténor Léonce Escalaïs*, p. 106-127, Saint-Denis, Édilivre, 2014, 207 p., ill.).

[22] Voir Irving Kolodin, *The Metropolitan Opera, 1883-1966: A Candid History* (New York, A. A. Knopf, 1966, XXI-762, XLVII pp., + 22 p., ill.). Le bâtiment fut détruit en 1967 et remplacé par le nouvel Opéra métropolitain, construit entre 1963 et 1966 à Lincoln Square, Broadway.

[23] Voir Jean-Pierre Mouchon, *Chronologie de la carrière artistique du ténor Enrico Caruso* (Marseille, Académie régionale de chant lyrique, 1992, 423 p., ill.) et Pietro Sandro Beato, *Enrico Caruso. Cronologia delle recite e discografia* (Lido di Venezia, Italie, publication à compte d'auteur, 2016, 235 p.).

[24] Par exemple, le ténor Jacques Urlus et le baryton-basse Anton Van Rooy étaient néerlandais ; le célèbre ténor Jean de Reszké et son frère, la basse Édouard de Reszké, étaient polonais ; le soprano Milka Ternina venait de Zagreb (Yougoslavie) ; le contralto Ernestine Schumann-Heink de Lieben (Tchécoslovaquie) ; le ténor Leo Slezak de Tegernsee (Bavière) ; le ténor Ernest Van Dyck (Dijck) d'Anvers (Belgique).

Le répertoire français du XVIII[e] et du XIX[e] siècle (Halévy, Meyerbeer, Gounod, Thomas, Berlioz, Reyer), qui bénéficiait d'un traitement de faveur à La Nouvelle-Orléans depuis l'ouverture du « *French Opera House* », voisinait avec les ouvrages italiens et allemands. À côté d'artistes américains, italiens, néerlandais, allemands et espagnols (par exemple, le ténor Francisco Viñas), de grands artistes français se produisirent aux États-Unis. Le distingué baryton marseillais Victor Maurel fut le créateur, en Europe, des rôles de Simon (dans la seconde version de *Simon Boccanegra* de Verdi, 1881), de Iago (*Otello* de Verdi, 1887), de Tonio (*Paillasse* de Leoncavallo, 1892), de Falstaff (*Falstaff* de Verdi, 1893), du capitaine Lionel (*Moïna* de De Lara, 1897) et de Mathis (*Le Juif polonais* d'Erlanger, 1901). Il chanta au Metropolitan Opera de 1895 à 1899, y assura ensuite des mises en scène et y réalisa des décors. La basse chantante Pol Plançon enthousiasma les spectateurs américains après avoir enthousiasmé ceux de Lyon, de Paris et de Londres. Cet artiste possédait une voix souple, étendue, large, capable de nuances infinies et apte à effectuer des trilles comme un soprano léger. Il était à l'aise dans tous les répertoires français et italiens. Ses disques, malgré la piètre qualité de l'enregistrement acoustique, constituent toujours des modèles de « *bel canto* » à la française. Avec un timbre moins beau, mais beaucoup plus éclectique, la basse Marcel Journet fit également le régal du public à New York comme à Philadelphie, à Los Angeles ou à Chicago. Le soprano Emma Calvé excellait dans *Carmen* et fut la première Santuzza française. Elle fit de nombreuses créations et se produisit non seulement à l'Opéra métropolitain de New York (1893-1904) mais aussi à l'Opéra de Manhattan d'Oscar Hammerstein (1907-1909)[25], puis à Boston (*Carmen*), auprès du ténor Édmond Clément. Nous pouvons nous faire une idée de sa technique vocale stupéfiante grâce à ses enregistrements acoustiques désormais disponibles sur CD comme ceux de la plupart des autres grands chanteurs du passé.

Parallèlement à ces spectacles lyriques importés de la vieille Europe, interprétés la plupart du temps par des chanteurs internationaux ou des troupes étrangères ou locales, les œuvres typiquement américaines continuaient à apparaître. Le « *ballad opera* », encore sensible dans *The Indian Princess* (1808) de John Bray, *Enterprise* (1822) d'Arthur Clifton (pseudonyme de l'Italien Philip Anthony Corri) et *The Saw Mill or A Yankee Trick* (1824) de Michael Hawkins (1777-1825), céda la place à des œuvres plus marquées par l'influence italienne et française comme *Aurelia the Vestal* (1841), qui ne fut pas jouée, *Leonora* (1845) et, d'inspiration hugolienne, *Notre Dame de Paris* (1864) de William Henry Fry (1813-1864), par ailleurs ardent défenseur d'un opéra vernaculaire. D'autres musiciens voulurent secouer le joug de l'imitation sans toujours réussir à s'en détacher véritablement.

[25] Pour faire concurrence au Metropolitan Opera, Oscar Hammerstein (1846-1919) avait créé à New York, en 1906, la Compagnie de l'Opéra de Manhattan et engageait des artistes prestigieux comme Emma Calvé, Lina Cavalieri, Clothilde Bressler-Gianoli, Nellie Melba, Giovanni Zenatello, Alessandro Bonci, John McCormack, Luisa Tetrazzini, Mary Garden...

George Frederick Bristow (1825-1898), instituteur à New York, musicien accompli (il jouait tout à la fois du piano, de l'orgue et du violon) s'inspirant de Washington Irving bien avant le compositeur français Robert Planquette[26] et son compatriote Reginald De Koven (1851-1920)[27], donna son *Rip Van Winkle* en 1855 et composa bien plus tard la cantate *The Grand Republic* (1872).

Julius Eichberg (1824-1893), compositeur d'origine allemande installé à Boston, est plus connu pour ses opérettes (*A Night in Rome*, 1864 ; *The Rose of Tyrol*, 1865 ; *The Two Cadis*, 1868) que pour son opéra (*The Doctor of Alcantara*, 1862).

Dudley Buck (1839-1909), organiste, compositeur et professeur réputé, a laissé, à côté de pièces musicales diverses, un opéra-comique sur un livret de William Augustus Croffut (1835-1915) mettant en scène des Mormons (*Deseret, or A Saint's Affliction*, 1880) et un opéra portant sur un dieu égyptien, dont il écrivit également les paroles (*Serapis*, 1889)[28].

John Knowles Paine (1839-1906), le plus classique des compositeurs américains de l'époque et le premier aux États-Unis à accéder à la célébrité pour sa musique symphonique, est également l'auteur d'un opéra, *Azara* (1901). Il fait partie de l'école de Boston, groupe de musiciens du XIX^{e} siècle qui, en dehors de lui, comprenait la pianiste et concertiste Amy Beach, Arthur Foote, Edward MacDowell et Horatio Parker.

Silas Gamaliel Pratt (1846-1916) fit jouer son *Zenobia, Queen of Palmyra* à Chicago, tout d'abord sous forme de concert (« *Central Music Hall* », 1882), puis sous forme d'opéra (« *McViker's Theater* », 1883), sans obtenir le succès escompté. Son *Lucille* (Chicago, « *Colombia Theater* », 14 mars 1887), version remaniée d'un *Antonio* seulement joué sous forme d'extraits vers 1871, ne fut guère plus heureux. Il s'efforça néanmoins de défendre un opéra national et fonda un « *Grand Opera Festival* » (1884) destiné à promouvoir les œuvres en langue américaine, dont il fut le chef d'orchestre attitré. Le 10 octobre 1892, son opéra-cantate allégorique *The Triumph of Columbus* fut joué pour la première fois à New York (Carnegie Hall), à l'occasion du quadricentenaire de la découverte du Nouveau Monde par Christophe

[26] Son opérette (1882), sur un livret anglais de Henry Brougham Farnie, se réclame des légendes très populaires aux États-Unis de *The Legend of Sleepy Hollow* et de *Rip van Winkle* de Washington Irving. Une version française sous le titre de *Rip van Winkle*, livret d'Henri Meilhac et Philippe Gile, fut jouée pour la première fois en 1882 (voir *Le Temps* du vendredi 29 septembre 1882, p. 4, col. 4-5).

[27] Voir l'article de B. M. Johns, « Writing an All-American Grand Opera on Contract – It's Being Done Right Here in New York, By MacKaye and de Koven » (*New York Tribune* du dimanche 15 juin 1919, p. 11, col. 1-8).

[28] Voir l'article de Henry Edward Krehbiel, « The Late Dudley Buck – Career of a Notable American Musician – Characteristics of the Man and His Music – A Persuasive Personality and Influence » (*New-York Daily Tribune* du 10 octobre 1909, p. 2, col. 1-2) et celui de Thomas J. Kelly, « Dudley Buck – His Life and Work. – How a Boy Destined for the Law Triumphed Over His Father's Prejudices and Became a Great Musician and Composer and Made a Deep Impress on His Day by His Devotion to His Art » (*The Omaha Sunday Bee* du 10 octobre 1909, p. 9, col. 1-2).

Colomb. Homer Moore tenait le rôle de Colomb et Katherine Hilke celui de la reine Isabelle. Les prétentions personnelles excessives de Pratt, ses embarras[29], refroidirent regrettablement nombre d'amateurs de théâtre lyrique pendant un certain temps.

Bien que non représentés, citons *Montezuma* (1885) de Frederick Gleason (c. 1817-1896), journaliste de profession (cf. l'hebdomadaire illustré « *Gleason's Pictorial* ») et l'opérette *The Peer and the Pauper* (1884) de George Whitefield Chadwick (1854-1931). De ce dernier, en revanche, l'opérette *A Quiet Lodging* (1892) et les deux opéras *Tabasco* (Boston, 29 janvier 1894) et *Judith* (Worcester, 23 septembre 1901), furent représentés[30]. *The Padrone* (1912), d'inspiration vériste, sera repris, le 29 septembre 1995, à l'Opéra de Thomaston (Connecticut).

Notables entre tous furent *Epithalia* (Denver, 1891) et *The Martyr* (Denver et Chicago, 1893) du compositeur Harry Lawrence Freeman (1875-1954). En effet, il s'agit des premiers opéras connus écrits par un musicien afro-américain. *The Martyr* est un grand opéra en deux actes dont Freeman est également l'auteur du livret, comme pour ses opéras *Nada* (1898, non représenté), *An African Kraal* (1903), *The Octoroon* (1904, non représenté), *Valdo* (1906), *The Tryst* (1911), *The Prophecy* (1911, non représenté), *The Plantation* (1915, non représenté), *Athalia* (1916, non représenté), *Vendetta* (1923) et *Leah Kleschna* (1931, non représenté). L'intrigue en est fort simple. Le noble égyptien Platonus (le baryton William Carey)[31] est emprisonné sur ordre du pharaon (la basse Abram Williamson) après s'être converti au judaïsme. Il repousse les supplications de sa fiancée, Shirah (le soprano Ida Williamson), et réaffirme sa nouvelle foi. Rei, le grand prêtre (la basse Edward Bennett), condamne à mort Platonus, et la reine Meriamum (le mezzo-soprano Asah Roberts), en rejetant l'appel de Shirah, fait exécuter la sentence. Freeman fonda la « *Freeman School of Grand Opera* » et dirigea aussi de nombreuses compagnies éphémères. Son opéra *Voodoo*, composé en 1928, ne fut représenté que quatre ans plus tard à Broadway, offrant au public un mélange de « *negro spirituals* », de jazz, de mélodies du Sud et d'opéras italiens. Le jazz avait déjà fait l'objet d'un autre opéra de Freeman l'année précédente, *American Romance* (1927) et se retrouve dans *The Flapper* (1928). *Uzziah* suivit dans la même veine (1931). *The Zulu King* (1934), *Nada the*

[29] Voir, par exemple, l'incident plutôt comique survenu à Council Bluffs, à propos du logement de la troupe chicagoïenne, le 8 juin 1886, dans *Omaha Daily Bee* du 9 juin 1886, p. 8, col. 1 : « Music and Musicians ».

[30] Il n'est pas notre propos de traiter ici de l'opérette et de la comédie musicale américaines représentées essentiellement par des musiciens comme Jerome Kern (1885-1945), Irving Berlin (Israel Baline, dit) (1888-1989), Cole Porter (1892-1964), Vincent Youmans (1898-1946), l'Allemand Kurt Weill (1900-1950), également auteur de deux opéras (*Street Scene*, 1947 ; *Down in the Valley*, 1948), qui eut pour disciple Robert Kurka (1921-1957), Richard Rodgers (1902-1979) (*South Pacific*, 1949), Leonard Bernstein (1918-1990) dont nous reparlerons (*On the Town*, 1952 ; *Peter Pan*, 1950 ; *Wonderful Town*, 1953 ; *West Side Story*, 1957, film 1962 ; *1600 Pennsylvania Avenue*, 1976 ; *A Party with Betty Comden and Adolph Green*, 1977 ; *The Madwoman of Central Park West*, 1979) et des réalisateurs comme George Cukor (1899-1983) (*A Star is Born*, 1954 ; *My Fair Lady*, 1964).

[31] Nous fournissons les noms de la distribution de 1893 à Chicago.

Lily (1944) et *Allah* (1947) forment une trilogie nommée *Zululand* dans la production importante de Freeman.

Dans la même lignée, il faut mentionner aussi les deux opéras du compositeur afro-américain Scott Joplin (1867 ?-1917), *A Guest of Honor* (1903), aujourd'hui perdu, et *Treemonisha* (1911) qui n'est pas à proprement un « *ragtime opera* » mais une œuvre inspirée de l'opéra européen, avec ouverture, prélude, récitatifs, chœurs, ballet et airs (« *folk songs* », « *negro spirituals* » se mêlent à des réminiscences de Bellini, Gounod, Dvorak et Sullivan). Le thème de l'opéra est que le salut de la race noire, tenue en servitude pendant si longtemps, réside dans l'éducation. L'héroïne, la métisse Treemonisha, recueillie et élevée par Ned et Monisha, s'attire des ennuis en voulant aider ses coreligionnaires à suivre cette voie et est en butte à l'obscurantisme de son époque. Comme pour les premières œuvres de Freeman, les opéras de Joplin ne rencontrèrent pas beaucoup de succès. Leur valeur musicale, plutôt médiocre, peut expliquer en partie ces fiascos. Mais il y a plus. Les Afro-Américains, alors pratiquement incultes, n'étaient pas attirés par les œuvres lyriques, fussent-elles écrites par l'un des leurs. Quant aux blancs, à de rares exceptions près, ils s'en seraient voulus d'aller assister à des ouvrages écrits pour des Noirs. *Treemonisha* fut reprise en 1972 à Atlanta, en version de concert, grâce aux efforts des compositeurs William Bolco et Thomas Jefferson Anderson (« *Morehouse College* »). Trois ans plus tard, la réorchestration, façon jazz, d'Anderson fut modifiée par Gunther Schuller, qui lui donna une forme plus classique pour une nouvelle création au Grand Théâtre de Houston. En 2005 et en 2006, la Compagnie Lester McNutt la monta au théâtre Darius Milhaud, à Paris, et lui assura vingt-quatre représentations. En 2008, la même compagnie donna trois représentations de l'œuvre au Théâtre Adyar, toujours dans la capitale française. En 2010, le Théâtre du Châtelet, dirigé par Jean-Luc Choplin, la reprit à son tour avec, notamment, le soprano Adina Aaron (Treemonisha), le mezzo-soprano Grace Bumbry (Monisha), le baryton-basse Willard White (Ned) et le ténor Stanley Jackson (Remus) dans les rôles principaux. Dans son compte rendu, Laëtitia Stagnara écrivit : « Si l'œuvre emporte l'adhésion, c'est bien parce qu'elle rassemble les éléments encore épars d'une culture afro-américaine naissante au lendemain de l'abolition de l'esclavage[32] ».

Walter Damrosch (1862-1950), qui, comme son père le chef d'orchestre Leopold Damrosch, fit beaucoup pour mettre en valeur le répertoire wagnérien dans son pays[33], est le premier compositeur mondial à avoir écrit la musique d'un opéra tiré de *The Scarlet Letter* (*La Lettre écarlate*) (1850) de Nathaniel Hawthorne, sur un livret de George Parsons Lathrop (Boston, 10 février 1896). Il sera suivi par dix

[32] « Treemonisha-Paris (Châtelet) » (*ForumOpera.Com Le Magazine du monde lyrique* du mercredi 31 mars 2010).

[33] Voir, par exemple, « The Wagner Season – Damrosch's Grand Opera Company Coming Thursday. – The Productions to Be Assisted by the Damrosch Orchestra of Seventy-Five Instruments » (*The Indianapolis Journal* du dimanche 12 janvier 1896, p. 10, col. 1-2) et « Amusements. – Damrosch to Give "Lohengrin" Instead of "Die Walkuere" [sic] » (*Ibid.*, du 15 janvier 1896, p. 3, col. 1).

autres compositeurs inspirés par l'histoire de l'héroïne, Hester Prynne[34], aux premiers temps de la colonie puritaine de Boston, sans compter les réalisateurs de films et de séries télévisées vivement intéressés, entre 1908 et 2018, par les ressorts psychologiques, moraux et symboliques de ce long récit. La nouvelle d'Edward Everett Hale, *The Man without a country* (1863), donna une autre occasion à Damrosch d'écrire un opéra sur un livret d'Arthur Guiterman. L'ouvrage fut joué pour la première fois à l'Opéra métropolitain le 12 mai 1937.

À partir du XX^e^ siècle à proprement parler (1901), l'opéra américain suivit des voies multiples, tiraillé entre des influences diverses. Il se réclama quelque peu de l'opéra allemand qui avait pu être apprécié dès la fin du premier quart du XIX^e^ siècle, avec *Der Freischütz* de Weber (Philadelphie, 1824), *Fidelio* de Beethoven (New York, 1839), *Zar und Zimmermann* d'Albert Lortzing (New York, 1851), *Martha* de Goldmark (New York, 1852), mise à mal en 2009 par la compagnie Lester McNutt qui en produisit une adaptation rock-jazz-salsa à Paris, et *Tannhäuser* de Wagner (New York, 1859). Des chanteurs comme Barron Berthald, Conrad Behrens, Emil Fischer, Johanna Gadski, Katharina Lohse-Klafsky, Marie Mattfeld, Gerhard Steinmann, et tant d'autres, s'étaient fait entendre dans un répertoire qui tranchait sur les ouvrages français ou italiens. Cette influence de la musique d'opéra allemande est sensible dans deux ouvrages du compositeur américain Horatio Parker (1863-1919). *Mona*, sur un livret de Brian Hecker, se déroule en Angleterre à l'époque de l'occupation romaine. Dirigé par Alfred Hertz lors de la création à l'Opéra métropolitain, l'ouvrage traite des amours malheureuses de Gwynn et Mona, fille adoptive d'Enya et d'Arth, et dernière descendante de la reine Boadicée (1912)[35]. *Fairyland* (1915) est un opéra en trois actes, sur un livret du poète Brian Hooker (1880-1946), traducteur du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. On peut lui adjoindre son aîné Victor Herbert (1859-1924) qui, bien qu'irlandais de naissance, vécut aux États-Unis de 1886 jusqu'à sa mort. Son *Natoma*, opéra en trois actes sur un livret de Joseph D. Redding, donné pour la première fois à Chicago en 1911, est marqué par l'influence wagnérienne et voulait ouvrir la voie à l'opéra américain[36].

La nouvelle génération de compositeurs américains ne se contenta pas d'être influencée par l'opéra allemand, français et italien, et s'efforça de s'engager dans cette nouvelle voie indiquée par Parker. Elle voulut métaphoriquement, comme Robert Frost en poésie, « curer la source du pré »[37]. Elle se réclama donc de plus en plus de sujets historiques américains ou même étrangers. Désireuse de faire passer dans ses

[34] Voir Margaret Ross Griffel, *Operas in English: A Dictionary*, revised edition, p. 435-436, Scarecrow Press, Inc., 2013.
[35] Voir « At the Metropolitan – "Mona", $10,000 Prize Opera, To Be Seen Thursday » (*New-York Daily Tribune* du dimanche 10 mars 1912, p. 2, col. 1-2).
[36] Voir *The Evening World* du 25 février 1911, dernière édition, p. 7, col. 2-4.
[37] « I'm going out to clean the pasture spring » (*The Pasture*).

textes des thèses philosophiques ou sociales qui lui tenaient à cœur, elle fit appel à des librettistes de talent pour les écrire ou se chargea elle-même de les préparer avant de composer sur eux une musique orchestrale. Elle puisa des thèmes dans des auteurs comme les Américains Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Mark Twain, Arthur Miller, Eugene O'Neill, F. Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Annie Proulx et Charles Frazier. Dans sa recherche de nouveauté, elle n'oublia pas les Britanniques. Elle compta non seulement sur Shakespeare, toujours susceptible de lui offrir une comédie, une tragédie, voire ses *Sonnets*, mais aussi sur Emily Brontë, William Butler Yeats, Somerset Maugham ou encore Salman Rushdie, dont *Les Versets sataniques* (1989) déchaînèrent contre lui la fureur de l'ayatollah Rouhollah Khomeini qui émit une fatwa à son encontre. De son côté, le jazz, avec ses caractéristiques essentielles (rythmes particuliers, importance de l'improvisation, traitement original des sonorités instrumentales et vocales), s'imposa à elle après avoir pris les formes diverses de « *work songs* », de « *Blues* », de « *ragtime* », de « *negro spirituals* » et de « *gospel songs* ». Nous avons déjà parlé de Scott Joplin, le plus célèbre représentant du « *ragtime* ». Il faudrait sortir du cadre de l'opéra pour parler de célébrités comme Charles « Buddy » Bolden, Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Louis Armstrong et Miles Davis et pour évoquer des écrivains tels que James Baldwin[38].

Henry Kimball Hadley (1871-1937), élève de Chadwick pour la composition, est à cheval entre deux siècles. Il ne s'intéresse pas au jazz. Au milieu d'une production variée (poèmes symphoniques, symphonies, cantates, oratorios, musique orchestrale et de chambre), il n'en oublia pas pour autant l'opéra. Ses ouvrages sont de nature historique et nous promènent à travers les siècles. *Safié*, opéra en un acte sur un livret anglais d'Edward Oxenford, fut monté à l'opéra de Mayence en version allemande (1909). La princesse perse Safié est amoureuse d'Ahmed qui partage son sentiment. Zehu, fils du magicien Alasman, l'aime également. Profitant de l'absence d'Ahmed, il tente de s'imposer à la princesse qui doit son salut à l'arrivée de son oncle, Mahud Khan. Pour se venger, Zehu envoie un bracelet empoisonné à Safié qui, en portant le bijou, tombe gravement malade. Elle meurt en prononçant le nom de son bien-aimé, en recevant la première des roses que ce dernier lui avait promis d'envoyer en gage de son propre amour. *Azora, the Daughter of Montezuma*, sur un livret de David Stevens, nous fait remonter à l'époque du conquérant espagnol Cortès, destructeur de l'Empire aztèque, mais sauveur des deux amoureux (Xalca et Azora) que Montezuma avait condamnés à mort (1917)[39]. *Bianca, Op. 79* (1918), ouvrage en un acte, sur un livret de Grant Stewart, se réclame de *La Locandiera* de Carlo Goldoni et met en scène sept personnages. Le rôle de Bianca (Mirandoline dans la pièce italienne), la jeune aubergiste, fut tenu, lors de la première série de représentations, par le soprano Maggie Teyte[40]. *Cleopatra's Night* (1920) est un opéra en deux actes sur un livret d'Alice Leal Pollock, d'après une nouvelle de Théophile Gautier (*Une nuit de*

[38] Voir sa nouvelle « Sonny's Blues » (in *Going to Meet the Man*, 1965).
[39] Rien à voir avec l'ouvrage de Frederick Gleason.
[40] Voir Sylvester Rawling, « Henry Hadley's Opera "Bianca" Gets a Hearing » (*The Evening World*, samedi 19 octobre 1918, p. 9, col. 4).

Cléopâtre). Donné en lever de rideau à *Paillasse* de Leoncavallo[41], il traite d'une nuit d'amour entre Cléopâtre, reine d'Égypte, et Meïamoun, jeune Égyptien. Le compositeur use d'une orchestration riche rappelant la musique de Wagner et de Richard Strauss. Le livret de *A Night in Old Paris* (1924), fondé sur une pièce de Glen Macdonough, est de Frederick Truesdell. L'action se déroule au dix-septième siècle. Des bourreaux sont réunis dans une petite taverne et se racontent leurs histoires respectives. L'un d'entre eux narre le supplice d'un jeune homme qui, avant de mourir, dit à son exécuteur qu'il reviendra d'outre-tombe pour prendre son âme et l'emporter en enfer. En entendant l'histoire, la tavernière se rend compte que cet homme abject avait non seulement été autrefois l'amant qui l'avait abandonnée sans savoir qu'elle était enceinte de lui, mais que sa victime était leur propre fils. Au moment où le groupe s'apprête à partir, elle retient son ex-amant pour lui offrir un dernier verre. Elle l'empoisonne et, tandis qu'il se trouve à l'agonie, lui raconte la partie de l'histoire qu'il ne connaît pas. Sur ces entrefaites, le fantôme du jeune mort apparaît et emporte l'âme de son bourreau.

Mary Carr Moore (1873-1957) est une des rares compositrices américaines, avec Amy Beach et Deborah Drattel. Elle se réclame de Debussy et de l'impressionnisme, même si son style est tonal et si, durant toute son existence, elle fut farouchement opposée aux tentatives et exécutions avant-gardistes de nombre d'autres compositeurs américains. Parmi ses opéras, citons *Narcissa, or The Cost of Empire* (Seattle, 1912, reprises à San Francisco, 1925, et Los Angeles, 1945) relatant, en quatre actes, la vie de Marcus et Narcissa Whitman, et l'attaque de leur mission à Walla Walla (Washington), le 29 novembre 1847, par ceux que l'on appelait alors Indiens ou Peaux Rouges (tribu des Cayuses). *David Rizzio*, opéra en deux actes, composé sur commande pour Venise, en italien, ne fut en fait créé qu'à Los Angeles, sur un livret anglais d'Emmanuel Browne, le 26 mai 1928, sous la direction d'Alberto Conti. Il met en scène le chanteur et musicien David Rizzio, favori et secrétaire de Marie Stuart. Il fut égorgé, en 1566, sur ordre de Darnley, qui avait des soupçons sur la nature de ses relations avec sa royale épouse.

Ernest Bloch (1880-1959), ressortissant suisse naturalisé américain (1924), est un compositeur fécond. Au milieu de son immense production, notons, pour mémoire, son opéra de jeunesse *Macbeth* (première à l'Opéra-Comique le 30 novembre 1910), sur un livret d'Edmond Fleg, d'après la pièce éponyme de Shakespeare. Chanté en français, se réclamant de la « polyrythmie de la psychologie », l'ouvrage en un prologue et trois actes, contrairement à celui de Verdi en italien, fut vivement critiqué. Dans *Le Figaro*, Gabriel Fauré écrivit : « D'une manière générale, le style de M. Ernest Bloch est ferme et même rude. Les duretés orchestrales sont fréquentes dans sa partition, ce qu'explique suffisamment la violence du drame. Mais pourquoi des laideurs ? La fadeur des sentiments et la laideur des sons constituent des choses différentes et l'on ne parviendra pas à me convaincre qu'il soit nécessaire de se servir

[41] Voir Paul Morris, « Nineteen Operas To Be Sung This Week by Metropolitan and Chicago Companies » (*The New York Herald*, dimanche 25 janvier 1920, troisième partie, p. 10, col. 1-3).

de l'une pour traduire l'autre »[42]. Après quelques représentations, l'ouvrage fut retiré de l'affiche.

La musique amérindienne (avec des thèmes tirés de chants des tribus de Cheyennes, Omahas, Osages) est sensible dans *Shanewis, or The Robin Woman*, opéra en un acte et deux scènes de Charles Wakefield Cadman (1881-1946), sur un livret de Nelle Richmond Eberhart (1894-1943) relatant la rivalité de deux hommes pour une femme, comme dans *Il Trovatore* de Verdi ou *Safié* de Hadley. Le compositeur avait pu compter sur la collaboration de la chanteuse de la tribu Creek, Tsianina Redfeather, pour la musique purement amérindienne de son ouvrage[43]. La première représentation fut donnée à l'Opéra métropolitain le 23 mars 1918, sous la direction de Roberto Moranzoni conjointement avec le ballet *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert. La distribution en était la suivante : le mezzo-soprano Sophie Braslau (Shanewis), le contralto Kathleen Howard (Mrs. J. Asher Everton), le soprano Marie Sundelius (Amy Everton), le ténor Paul Althouse (Lionel Rhodes) et le baryton Thomas Chalmers (Philip Harjo). Dans son long compte rendu enthousiaste, le critique anonyme du *New York Times* souligna tout à la fois l'originalité et le réalisme de l'ouvrage, dont l'action se déroule en Californie, et la musique si imprégnée de « *folk songs* » et de petits airs familiers de l'ouest des États-Unis[44]. L'ouvrage fut repris à Denver (Colorado) en 1924 et à Los Angeles (Californie) en 1926[45].

Avec *The Emperor Jones* (1933), adapté par Kathleen de Jaffa du drame d'Eugene O'Neill et mis en musique par Louis Gruenberg (1884-1964), on sent l'influence des « *negro spirituals* » et du jazz comme dans d'autres opéras américains. Le baryton américain Lawrence Tibbett[46] tint le rôle du personnage titulaire à l'Opéra métropolitain (1934), avant que la basse afro-américaine Paul Robeson ne chantât une scène de l'ouvrage dans le film de J. Elder Wills, *Song of Freedom* (1936)[47].

---

[42] « Les Théâtres – Théâtre national de l'Opéra-Comique, première représentation de *Macbeth*, poème de M. Edmond Fleg, d'après Shakespeare, musique de M. Ernest Bloch » (*Le Figaro* du mercredi 1er décembre 1910, p. 5, col. 5).

[43] V. Pamela Karantonia et Dylan Robinson, *Opera Indigene: Re/presenting First Nations and Indigenous Cultures*, p. 178 (Routledge, 2016).

[44] « 'Shanewis', Indian Opera, Captivates – Charles W. Cadman's Little Work of Folk Songs Is Tuneful and Picturesque –' The Dance in Place Congo' – Henry F. Gilbert's Ballet the Most Artistic Piece of Negro Ragtime Rhapsody Broadway Has Shown » (*The New York Times* du 24 mars 1918, p. 19).

[45] Voir *The New York Times* du 26 juin 1926, p. 13.

[46] Voir Andrew Farkas, *Lawrence Tibbett* (Portand, Amadeus Press, 1991, 160 p., ill.).

[47] On doit également à Gruenberg les opéras suivants : *The Bride of the Gods*, livret de Busoni, traduit par C. H. Meltzer (1913) ; *The Dumb Wife*, livret d'après *La Comédie de celui qui épousa une femme muette* par Anatole France, d'après Rabelais (1923) ; *Jack and the Beanstalk*, livret de John Erskine (1931) ; *Queen Helen* (1936) ; *Green Mansions* (opéra radiophonique), livret d'après une nouvelle de William Henry Hudson (1937) ; *Helena's Husband*, livret de P. Moeller (1938) ; *Volpone*, livret du compositeur d'après la pièce de Ben

The King's Henchman (1927) est un opéra historique en trois actes de Deems Taylor (1885-1966), sur un livret d'Edna St. Vincent Millay. Commandé par Giulio Gatti-Casazza (1869-1940), directeur de l'Opéra métropolitain (le « *Met* »), et dirigé par Tullio Serafin, il remporta un grand succès. Taylor composa aussi *Peter Ibbetson* (1931), *Ramontcho* (1942) et *The Dragon* (1958). C'est lui qui, dans le long métrage d'animation de Walt Disney, *Fantasia* (1939), joua le rôle du narrateur. Comme le soprano Geraldine Farrar, il fut commentateur des premières retransmissions radiophoniques en direct des ouvrages affichés au « *Met* ».

John Laurence Seymour (1893-1986), compositeur et auteur dramatique, étudia la composition en Italie (1923-1928) sous la direction d'Ildebrando Pizzetti et de Felice Boghen, et, en France, sous celle de Vincent d'Indy. La première représentation de son opéra en un acte, *In the Pashha's Garden*, dirigée par le chef d'orchestre argentin Ettore Panizza, eut lieu à l'Opéra métropolitain le 24 janvier 1935. Malgré la présence du soprano Helen Jepson, du ténor Frederick Jagel et du baryton Lawrence Tibbett dans les rôles principaux, l'ouvrage tomba à plat. Seymour écrivit aussi *Ramona* (1970) et *Olanta, el Jefe Kolla* (1977), au milieu d'autres productions d'un genre plus léger comme *The Two Gentlemen of Verona*, sur un livret de Henry Chester, d'après la pièce de Shakespeare.

Bernard Rogers (1893-1968), ancien élève d'Arthur Farwell, d'Ernest Bloch, de Percy Goetschius et de Nadia Boulanger, professeur de composition à l'École de Musique Eastman (« *Eastman School of Music* ») à Rochester pendant trente-huit ans, est l'auteur de symphonies, de chœurs, de musique sacrée, de cantates pour soli et orchestre et d'opéras : *Deirdre* (1922), *The Marriage of Aude*, livret de Charles Rodda (1932), *The Warrior*, livret de Norman Corwin (1946, joué en 1947), *The Veil*, livret de Robert Lawrence (1954) et *The Nightingale* (1854), version orchestrale d'après le conte de fées de Hans Christian Andersen (*Le Rossignol et l'Empereur de Chine*, 1843). Il s'attache à des personnages de la vie courante, telle cette Lucinda qui, dans *The Veil*, est placée dans un hôpital psychiatrique par son frère désireux de s'approprier sa fortune, ou biblique, comme Samson dans *The Warrior*[48].

À côté de musique de chambre et de film, de musique orchestrale, Douglas Moore (1893-1969) est surtout connu pour ses ballets, opéras et opérettes : *Twelfth Night* (1927), musique de scène pour *La nuit des rois* de Shakespeare, *Greek Games*, ballet (1930), *White Wings*, opéra de chambre (1935), *The Headless Horseman*, opérette (1936), *The Devil and Daniel Webster*, opéra folklorique (1939), *Giants in the Earth*, opéra (1949-50, gagnant du prix Pulitzer en 1951), *The Ballad of Baby Doe*, opéra

Jonson (1945) ; *One Night of Cleopatra*, livret du même, d'après la nouvelle de Théophile Gautier (1838) ; *The Delicate King*, livret du même, d'après Alexandre Dumas père (1955) ; *Antony and Cleopatra*, livret du même, d'après William Shakespeare (1955).

[48] Voir David Diamond, « Bernard Rogers » (*The Musical Quarterly*, vol. 33, n° 2 (Apr. 1947), p. 207-227).

« *folk* » (1956), *Gallantry*, opéra « *soap* » (1958) en un acte[49], *The Wings of the Dove*, opéra (1961), *Carry Nation*, opéra (1966). Sa pièce en un acte, *The Greenfield Christmas Tree* (1962), sur un livret de l'écrivain et dramaturge Arnold Sundgaard (1909-2006), rencontre toujours beaucoup de succès lors des fêtes de Noël aux États-Unis. Le charmant ouvrage raconte l'histoire du premier arbre de Noël, érigé à Cambridge (Massachusetts) par Charles Follen (1796-1840) qui introduisit ainsi la charmante et touchante coutume aux États-Unis.

William Grand Still (1895-1978), appelé le « Doyen » des compositeurs afro-américains du XX^e^ siècle, au sein d'une production importante, dont de la musique filmique, écrivit huit opéras. Parmi ces derniers, *Blue Steel* (1935) ne fut pas joué de son vivant. *Troubled Island*, achevé en 1941, ne fut créé qu'en 1949, mais remporta un succès inouï sur le moment.

Pédagogue, compositeur, lauréat du prix de Rome américain (1921), prix Pulitzer (1944), directeur de la « *Eastman School of Music* » de Rochester pendant quarante ans, Howard Hanson (1896-1981), parmi ses nombreuses productions, est l'auteur de *Merry Mount* (Hill Auditorium, Ann Arbor, État du Michigan, 20 mai 1933 ; Opéra métropolitain, 10 février 1934), opéra en trois actes, sur un livret de Richard Stokes. L'ouvrage se réclame grosso modo de la nouvelle *The May-Pole of Merry Mount* (*Twice Told Tales/Contes racontés deux fois*, édition de 1837) de Nathaniel Hawthorne, auteur dont *The Scarlet Letter* avait déjà retenu l'attention de Walter Damrosch en 1896.

Compositeur prolifique, pratiquant en virtuose l'atonalité, la polytonalité, la polyrythmie, usant de thèmes propres au « *folk* » et d'idiomes musicaux non-occidentaux, influençant profondément la musique expérimentale d'avant-garde aux États-Unis, dont celle de Lukas Fuchs, Henry Cowell (1897-1965) est avant tout l'auteur de pièces pour piano, de musique de chambre et de mélodies. Son unique opéra en trois actes, *O'Higgins of Chile* (1949), sur un livret d'Elizabeth Harald, est consacré au champion de l'indépendance du Chili, Bernardo O'Higgins Riquelme (1778-1842). L'ouvrage ne fut jamais orchestré ni joué en raison de difficultés rencontrées lors de la conception du livret et d'événements politiques survenus aux États-Unis juste à ce moment-là.

Synthèse de jazz, de musique populaire et de techniques orchestrales européennes, *Porgy and Bess* (1935) de George Gershwin (Jacob Gershowitz) (1898-1937), livret de son frère aîné Ira Gershwin (Israël Gershowitz) (1893-1983), tiré de la pièce (*Porgy*, 1925) du romancier et scénariste Edwin Dubose Heyward (1885-1940), est un opéra archiconnu dont la berceuse « *Summertime* » est sur toutes les lèvres. Le film musical d'Otto Preminger, sorti en 1959, avec Sidney Poitier, Dorothy Dandridge et Sammy Davis, Jr. dans les rôles principaux, contribua à faire de l'ouvrage un grand classique de l'opéra américain, même si des autorités américaines

[49] « *Soap* » ou « *soap opera* », traduit par « opéra savon » par les Canadiens francophones, est une sorte de feuilleton, avec intrigues sans fin, personnages multiples, radiodiffusé ou télévisé, comme les séries « Dallas », « Les Feux de l'Amour », « Desperate Housewives » et « Grey's Anatomy ».

comme le pianiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz Duke Ellington (1899-1974) eussent remis en question son authenticité culturelle[50].

Marcus Samuel Blitzstein (1905-1964) fut, comme Henry Cowell, victime du système (la *doxa*), mais pour des raisons différentes. D'une part, arrêté et condamné pénalement en 1936 en raison de sa bisexualité, Cowell resta en prison jusqu'en 1940. Cet emprisonnement le détruisit psychologiquement, même s'il continua à produire énormément en adoptant une écriture plus conservatrice, marquée par la musique « *folk* » américaine. D'autre part, Blitzstein appartient à la longue cohorte des victimes du maccarthysme (1950-1954). Il se suicida à Fort-de-France en Martinique, avant d'avoir terminé son dernier ouvrage consacré aux anarchistes Sacco et Vanzetti[51]. En dehors de musiques de film, il écrivit un opéra, *No for an Answer* (1941), caractérisé par un style calqué sur la façon de parler américaine et sur des formes commerciales populaires, et une adaptation de *L'Opéra de quat'sous*[52] dont le rôle principal (Jenny) était alors tenu par la chanteuse et actrice Lotte Lenya (1898-1981).

Neveu du célèbre contralto américain Louise Homer (1871-1947) et élève de chant du baryton hispano-américain Emilio de Gogorza (1874-1949), Samuel Osmond Barber II (1910-1981) nous conduit bien avant dans le XX^{e} siècle. Surtout connu pour son *Adagio pour orchestre à cordes*, qui trouva grâce auprès du très exigeant chef d'orchestre Arturo Toscanini, et pour son *Agnus Dei*, on en vient à oublier son *Vanessa* (première à l'Opéra métropolitain, le 15 janvier 1958), opéra en quatre actes réduits par la suite à trois (1964), sur un livret de Gian Carlo Menotti, qui lui valut le prix Pulitzer. L'ouvrage connut quelques reprises (Saint-Louis, 1988 ; Dallas, 1995 ; Monte-Carlo, 2001 ; Los Angeles, 2004 ; New York, 2007) et l'air du soprano, précédé de son récitatif, « *He has come, he has come!... Do not utter a word* », a été enregistré par Leontyne Price et Renée Fleming. Lors de la création, le rôle titulaire fut assuré par le soprano Eleanor Steber à la place de Sena Jurinac, initialement prévue. Les mezzo-sopranos Rosalind Elias et Regina Resnik chantèrent les parties respectives de la nièce et de la mère de Vanessa. Le ténor Nicolaï Gedda endossa les habits d'Anatol, amoureux de l'héroïne, et la basse Giorgio Tozzi apparut sous les traits du vieux docteur. Dimitri Mitropoulos dirigea l'orchestre. L'ouvrage fut unanimement apprécié alors que la première version d'*Antony and Cleopatra*, sur un livret du réalisateur italien Franco Zeffirelli (1923-2019), jouée à l'occasion de l'ouverture du nouvel Opéra métropolitain à Lincoln Center (New York, 1966), fut fort contestée. La révision de 1974 reçut un meilleur accueil.

Bien qu'italien de naissance, Gian Carlo Menotti (1911-2007) est un compositeur américain. Il se rattache à l'opéra vériste par certains côtés. Il diversifia sa

[50] Nous ne parlons pas des autres productions de Gershwin, comme *Rhapsody in Blue* (1924) et *An American in Paris* (1928), qui reflètent toutes des éléments du modernisme classique (Debussy) et de la musique populaire américaine.

[51] C'est Anton Coppola qui créa lui-même un *Sacco et Vanzetti* en 2001. Voir l'article de Eugene H. Cropsey in *The Opera Quarterly*, volume 19, n° 4, automne 2003, p. 756-780.

[52] *Die Dreigroschenoper*, musique de Kurt Weill et livret de Bertolt Brecht (Berlin, 1928).

production, allant de l'opéra bouffe (*Amelia al Ballo*, 1937 ; *The Telephone*, 1947) au grand guignol (*The Medium*, 1946), en passant par l'opéra dramatique (*The Island God*, 1942), les œuvres engagées (*The Consul*, 1950 ; *The Saint of Bleecker Street*, 1954 ; *Maria Golovin*, 1958 ; *L'Ultimo Selvaggio*, 1963) et historiques (*La Loca*, 1979 ; *Goya*, 1986), et mit à profit les moyens de communication en masse comme la radio (*The Old Maid and the Thief*, 1939) et la télévision (*Amahl and the Night Visitors*, 1951)[53] pour donner des œuvres moins sérieuses et souvent destinées à des enfants, à l'instar de Julia Smith (1911-1989) et de Martin Kalmanoff. Adulé, critiqué, selon le cas, il composa énormément et fonda à Spolète (Italie, Ombrie), en 1958, avec le chef d'orchestre américain Thomas Schippers (1930-1977), le « Festival des Deux Mondes » qui attire depuis musiciens, chorégraphes, chanteurs, metteurs en scène et peintres de tous les pays.

Hugo Weisgall (1912-1997), imprégné de la religion de ses pères à l'instar de Marvin D. Levy, écrivit dans le domaine de la musique vocale mais surtout dans celui de l'opéra. On lui doit des ouvrages souvent tirés d'auteurs classiques ou abordant des thèmes bibliques : *Night* (1932), *Lilith* (1934), *The Tenor* (1950), *The Stronger* (1952), *Six Characters in Search of an Author* (1956), d'après la pièce de Luigi Pirandello, *Purgatory* (1958), d'après la pièce de William Butler Yeats, *The Gardens of Adonis* (1959, révisé entre 1977 et 1981) dont le livret de Jon Olon-Scrymgeour est tiré du poème narratif de Shakespeare (*Venus and Adonis*), *Athaliah* (1963), le livret de Richard Frank Goldman étant tiré d'*Athalie* (1691), tragédie de Racine, *Nine Rivers from Jordan* (1968), *Will You Marry Me?* (1989), d'après la pièce d'Alfred Sutro (*A Marriage Has Been Arranged*) et *Esther* (1993), d'après le personnage biblique également utilisé par Racine dans sa pièce éponyme (1689), donné la même année qu'*Orphée* (Philipp Glass) et *The Singing Child* (Menotti).

Robert Eugene Ward (1917-2013), né la même année qu'Anton Coppola, se réclame de la pièce d'Arthur Miller dont il emprunta le titre dans *The Crucible* (*Le Creuset*) (première à l'Opéra métropolitain le 26 octobre 1961), puis de celle de l'écrivain norvégien Henrik Ibsen, dans *Claudia Legare* (1978), après avoir composé *He Who Gets Slapped* (1955) et *The Lady from Colorado* (1964) dont la seconde version (1993) s'intitule *Lady Kate*. Ses autres opéras sont : *Abelard and Heloise* (1981), *Minutes Till Midnight* (1982), *Roman Fever* (1993), dont le livret, écrit par Roger Brunyate, est tiré du roman d'Edith Wharton. *A Friend of Napoleon* (2005) est une opérette en deux actes écrite en l'honneur de James Stuart, fondateur d'une compagnie de petits opéras-comiques (« *Ohio Light Opera* ») qu'il dirigea de 1979 à 1999. Le livret est tiré de la nouvelle de l'écrivain et scénariste Richard Connell (1893-1949).

Leonard Bernstein (1918-1990), déjà évoqué (cf. la note 30), touche-à-tout de génie qui, selon l'expression de Katrine Ames, « changea l'aspect de la musique

[53] Cet opéra, archiconnu des Américains, est celui qui est le plus joué aux États-Unis par des groupes musicaux, durant la période de Noël.

américaine »[54], nous a laissé deux opéras, *Trouble in Tahiti* (1952) et *A Quiet Place* (1983), sur un livret de Stephen Wadsworth, qui, grosso modo, est une suite (« *Sequel* ») du précédent. Les personnages, Dinah et Sam, forment un couple banal à l'instar de ceux que l'on rencontre aux États-Unis comme ailleurs, avec leurs hauts et leurs bas. Après avoir été éreinté par la critique, *A Quiet Place* subit des remaniements et fut à nouveau joué à Milan (1984), à Washington (1984), à Vienne (1986), à Cambridge (1988) et à New York (2010). Mais, comme nombre d'ouvrages américains, cet opéra ne connut qu'un succès d'estime. Il bénéficia cependant d'enregistrements effectués sur scène chez « Deutsches Grammophon » (1986).

Martin Kalmanoff (1920-2007) est un ancien élève de Walter Piston à Harvard. Il est l'auteur de nombreuses chansons dont « *Just Say I Love Her* », en collaboration avec Jimmy Dale, Sam Ward et Jack Val, qui obtint un grand succès dans les années 1950. Quinze de ses nombreux opéras sont écrits pour enfants et furent radiodiffusés par WNYC[55]. Il s'agit d'ouvrages courts, généralement en un acte, comprenant une distribution limitée et sans chœurs. Ils se réclament souvent d'histoires connues comme *Fit for a King* (1949), sur un livret tiré du célèbre conte de Hans Christian Andersen, *Le Nouveau costume de l'Empereur* ; *Noah and the Stowaway* (sous forme de concert, 1951, puis mis en scène à New York, 1952), version futuriste d'un événement biblique fort connu ; et *Godiva* (1953), retraçant le naufrage du mariage d'une femme, victime de pressions sociales. Atra Baer fut le librettiste de ces trois ouvrages. Parmi les autres opéras de Kalmanoff dont il écrivit parfois le livret lui-même, notons *Opera Opera* (1956), satire des conventions théâtrales basée sur l'avant-première de William Saroyan ; *The Bald Soprano*, adapté de la pièce d'Eugène Ionesco *La Cantatrice Chauve* (1950) ; *The Insect Comedy* (1977), en trois actes avec prologue et épilogue, sur un livret de Lewis Allan, d'après la comédie de Josef (1887-1945) et Karel (1890-1938) Čapek (*The World We Live In /The Insect Comedy*), mettant en scène un vagabond quelque peu philosophe qui s'endort dans une forêt et, dans son rêve, observe la comédie et la tragédie de la vie des insectes fort semblable, en définitive, à celle des humains ; *The Photograph* (1971), long monologue dont le livret s'inspire de l'ouvrage de Gertrude Stein[56] et *The Harmfulness of Tobacco* (1979), d'après une pièce en un acte d'Anton Chekhov (1886), toujours d'actualité.

Jack Beeson (1921-2010), partageant sa vie professionnelle entre l'enseignement et la composition, écrivit énormément (musique de chambre et d'orchestre, impressionnante musique vocale composée sur des textes de Sir Walter Raleigh, William Wordsworth, John Keats, Percy Bysshe Shelley, William Blake, Edgar Allan Poe, Gerald Manley Hopkins, Herman Melville, Walter de la Mare, Wystan Hugh Auden, William Butler Yeats, Aldous Huxley, William Saroyan, Peter Viereck), mais est

[54] « Changed the face of American music » (« An Affair to Remember », *Newsweek* du 29 octobre 1990, p. 54).

[55] Voir Saul Nathaniel Scher, *Voice of the City: The History of WNYC, New York City's Municipal Radio Station* (New York, New York University, 1965, 748 p.).

[56] Un opéra en cinq actes de Thomas Oboe Lee (1978, révisé en 1982) porte le même titre.

surtout connu pour ses opéras : *Jonah* (1950), ouvrage dont il écrivit le livret lui-même comme pour le suivant, d'après la pièce de Paul Goodman, alors qu'il séjournait à Rome (1948-1950) grâce à son prix de Rome et à sa bourse Fulbright ; *Hello Out There* (1953), d'après la pièce de William Saroyan ; *The Sweet Bye and Bye* (1956, révisé en 1958), ouvrage en deux actes et cinq tableaux, sur un livret de l'écrivain Kenward Elmslie ; *Lizzie Borden* (1965), dont le livret, encore du même, est fondé sur un scénario de Richard Plant ; *My Heart's in the Highlands* (1969), adapté par le compositeur à partir de la pièce de William Saroyan ; *Captain Jinks of the Horse Marines* (1975, livret de Sheldon Harnick, basé sur la pièce de Clyde Fitch ; *Doctor Heidegger's Fountain of Youth* (1978), également de Sheldon Harnick, fondé sur la nouvelle de Nathaniel Hawthorne ; *Cyrano* (1990), comédie musicale héroïque du même librettiste, se réclamant de la pièce d'Edmond Rostand et *Sorry Wrong Number* (1996), opéra en un acte dont Beeson tira le livret de la pièce à suspense de Lucille Fletcher, située dans les années 1940.

Lukas Foss (1922-2009) a écrit deux opéras, *The Jumping Frog of Calaveras County* (1950), d'après le conte de Mark Twain, et *Griffelkin* (1955), spécialement composé pour la télévision. Après avoir cultivé un style traditionnel, assimilant respectivement celui de son maître Paul Hindemith et ceux d'Aaron Copland et d'Igor Stravinsky, il a voulu tenter de multiples expériences avec le sérialisme, la forme ouverte, des combinaisons pré-calculées, l'électroacoustique et même une musique anonyme où la composition devient exécution[57].

Gunther Schuller (né à Queens, N. Y., le 22 novembre 1925), compositeur, directeur musical, musicologue, professeur, conférencier, chef d'orchestre, qui a abondamment écrit, est surtout connu pour être, avec John Lewis, l'un des initiateurs du « troisième courant » (« *Third Stream* »), tentative de fusion entre la musique classique et le jazz. Il est notamment l'auteur de *The Visitation* (Hambourg, 1966), sur un livret inspiré par Kafka, et de l'opéra pour enfants *The Fisherman and His Wife* (1970), dont le rôle féminin fut interprété, lors de la première à l'Opéra de Boston, par le mezzo-soprano américain Muriel Costa-Greenspom (1937-2005).

Carlisle Floyd (né en 1926) se réclame surtout du sud des États-Unis et, auteur de ses livrets, puise généreusement dans la littérature américaine qui l'inspire particulièrement et un peu moins dans la littérature anglaise. Ses opéras révèlent de grandes qualités scéniques. *Susannah* (1955) remporta un grand succès à l'université de l'État de Floride et fait concurrence à *Porgy and Bess* de George Gershwin en termes de popularité. *Wuthering Heights* (Santa Fe, 1958 ; ouvrage révisé, New York, 1959), tiré du roman d'Emily Brontë, fut joué la même année que l'opéra éponyme de Bernard Herrmann (1911-1975). Ce dernier, essentiellement compositeur de musiques de film, s'appuie sur un livret de Lucille Fletcher (1912-2000) qui s'inspire uniquement de la première partie du roman de Brontë. *The Passion of Jonathan*

[57] Voir, par exemple, l'entrée « FOSS (Lukas) » in *Dictionnaire de la Musique*, publié sous la direction de Marc Vignal, p. 295 (Paris, Larousse, 1987).

Wade (New York, 1962) fut revu en 1991[58]. Les autres opéras sont : *Markheim* (La Nouvelle-Orléans, 1966), d'après l'histoire de Robert Louis Stevenson, *Of Mice and Men* (Seattle, 1970), fondé sur le roman de John Steinbeck, *Bilby's Doll* (Houston,1976), d'après *A Mirror for Witches* (1928) d'Esther Forbes et *Willie Stark* (Houston, 1981), d'après une nouvelle de Robert Penn Warren (*All the King's Men*) portant sur la vie du gouverneur démocrate de Louisiane, Huey P. Long (1893-1935). Une version réduite fut également donnée à la télévision en 1981.

Dominick Argento (1927-2019), en partie formé à Florence par le pianiste Luigi Dallapiccola (1904-1975), observe une facture plutôt conservatrice dans ses opéras : *Sicilian Limes* (1954), *The Boor* (1957), *Colonel Jonathan the Saint* (1958-1960), *The Masque of Angels* (1964), *Christopher Sly* (1962), d'après un passage de la pièce *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, *The Shoemaker's Holiday* (1967), d'après la pièce éponyme (1599) de Thomas Dekker, *Postcard from Marocco* (1971), *The Voyage of Edgar Allan Poe* (1976), *Miss Havisham's Fire* (1977)[59], *Casanova's Homecoming* (1984), *The Aspern Papers* (1987), d'après la nouvelle d'Henry James et *The Dream of Valentino* (1993).

Robert Ashley (1930-2014) est notamment l'auteur, pour la scène comme pour la télévision, de *That Morning Thing* (1967), *Music with Roots and the Aether* (Paris, 1976), *Perfect Lives* (1979), ces deux derniers pour la télévision, *The Lessons* (New York, 1981), *Atalanta (Acts of God)* (Montréal, 1985), de la tétralogie *Now Eleanor's Idea* (*Improvement*, 1985, *eL/Aficionado*, 1987, *Now Eleanor's Idea*, 1993), puis de *Foreign Experiences* (1994), *Balseros* (1997), *Your Money My Life Goodbye* (1998), *Dust* (1998), *Celestial Excursions* (2003), *Concrete* (New York, 2006) et *Crash* (2014). Ces quatre derniers ouvrages sont explicitement autobiographiques, comme le sera plus tard, par exemple, *Strange Things Happen: A Life with The Police, Polo, and Pygmies* (2009) de Copeland. *Quicksand* (2014) est le dernier opéra écrit par Ashley.

Martin David Levy (1932-2015), ancien élève de Philip James et d'Otto Luening, donne une importance discrète à la dissonance et à l'atonalité[60] dans ses opéras : *The Tower* (Santa Fe, 1957), opéra bouffe en un acte, *Escorial* (1958) livret de Lionel Abel, d'après la pièce de Michel de Ghelderole, *Mourning Becomes Electra* (Opéra métropolitain, 17 mars 1967 ; reprise à Chicago en 1998, à New York et à Seattle en

[58] Voir, entre autres, l'article de Sergio Segalini dans *Opéra international* de mars 1991, n° 145, p. 32-34.

[59] Cet opéra connaîtra deux versions revues sous le titre de *Miss Havisham's Wedding Night* (La Nuit de noces de Mademoiselle Havisham) (1981 et 1995).

[60] La musique atonale « remet en cause toute la logique de la musique tonale, refusant les distinctions hiérarchiques entre la note tonique et les autres notes, garantissant à la place l'égalité de toutes les notes entre elles. Une forme d'esprit totalitaire souffle sur cette musique, pourrait-on dire. Les tournures dissonantes et consonantes se confondent. Et l'on parle même d'"émancipation de la dissonance" » (« Musique atonale : conférence au Collège de France » du 5 février 2013, https://reinformation. tv en ligne du 14 janvier 2013). Arnold Schönberg, Anton Webern, Edgard Varèse et Alban Berg sont des compositeurs représentant la musique atonale.

2003, et à Miami en 2013), le livret de ce dernier se réclamant de la pièce d'Eugene O'Neill, et *The Balcony* (1978).

Eric Salzman (1933-2017) est le concepteur du « *New Music Theater* » (Théâtre de la musique nouvelle), qui veut se distinguer du grand opéra et de la musique populaire contemporaine sur le plan économique comme sur le plan esthétique. De 1984 à 1991, il dirigea la prestigieuse revue américaine *The Musical Quarterly*. De 2000 à 2012, il fut directeur artistique du Centre de l'Opéra Contemporain (« *Center for Contemporary Opera* ») à New York. Avec Michael Sahl (1934-2018), il est le coauteur de différentes œuvres lyriques telles que *The Conjuror* (1975), *Stauf (an American Faust)* (1976, révisé en 1987), *Civilization and its Discontents* (1977), titre emprunté à l'ouvrage de Freud[61], *The Passion of Simple Simon* (1979) et *Boxes* (1988). Sahl est également l'auteur de *Dream Beach* (1987), *Junkyard* (1992), *John Grace Ranter* (1996) et *Sally Anne ; Home Sweet Home* (2004), ces deux derniers sur un livret de Margaret Yard.

Gordon Getty (né en 1933) est tout d'abord un homme d'affaires, avant de se révéler philanthrope et compositeur de musique classique. On lui doit, à côté d'œuvres chorales et orchestrales, *Usher House* (San Francisco, 2014) dont il écrivit aussi le livret, basé sur la nouvelle de Poe (*La Chute de la maison Usher*) et *The Canterville Ghost* (2015), d'après la célèbre nouvelle d'Oscar Wilde, ouvrage en un acte présenté à Leipzig avec *Pagliacci* de Leoncavallo. Getty sut habilement marier le monde des affaires au monde de la musique. Son collègue Paul Bowles (1910-1999) opéra une transformation un peu moins spectaculaire que la sienne. Après sa musique pour piano, il écrivit un opéra, *The Wind Remains* (1943), inspiré par un poème de Federico García Lorca et dirigé par Leonard Bernstein, puis se consacra entièrement au roman.

Conrad Stephen Susa (1935-2013) est un compositeur américain d'origine slovaque dont la production englobe *The Love of Don Perlimplin* (Purchase, N. Y., 1984), d'après la tragédie de Federico García Lorca, et *Dangerous Liaisons* (San Francisco, 1994), d'après le roman épistolaire (1782) de Choderlos de Laclos.

John Eaton (1935-2015), pianiste de jazz, universitaire, emploie la musique électronique et microtonale dans ses opéras de nature historique ou réaliste : *Ma Barker* (1957), sur un livret d'Arthur Gold ; *Heracles* (1972, revu en 1964 et 1968), *Myshkin* (1973), d'après *L'Idiot* de Dostojewski ; *The Lion and Androcles* (Indianapolis, 1974) ; *Danton and Robespierre* (Bloomington, 1978) ; *The Cry of Clytemnestra* (Bloomington, 1980), considéré comme le premier opéra féministe ; *The Tempest* (Santa Fe, 1985), sur un livret d'Andrew Porter, d'après la pièce de Shakespeare ; *The Reverend Jim Jones* (New York, 2004), sur un livret de James Reston portant sur le révérend Jim Jones et le suicide collectif de neuf cents de ses disciples en Guyane en 1978 ; *Golk* (Chicago, 1996), sur un livret de Richard Stem, auteur par ailleurs de la nouvelle éponyme ; *Antigone* (Chicago, 1999) ; et *King Lear* (écrit entre 2003 et 2004), autre pièce de Shakespeare. Il fut aussi le fondateur à New York

[61] *Das Unbehagen in der Kultur* (*Le Malaise dans la culture/civilisation*, en français) fut publié en 1930 à Vienne.

du groupe « *The Pocket Opera Players* » (*Joueurs d'opéras de poche*) dont le but était de jouer des « *pocket operas* » de sa composition ou de celle de confrères, comme *Let's Get This Show on the Road* (écrit en 1993), *...Inasmuch* (écrit en 2002 et joué la même année à New York)[62] et *The Curious Case of Benjamin Button* (New York, 2010) qui se réclame du conte satirique de F. Scott Fitzgerald. Ces œuvres font appel à un petit nombre de chanteurs et de musiciens d'orchestre.

Les noms de quatre compositeurs américains notoires, férus de littérature comme Jack Beeson, marquent les toutes dernières années précédant la Seconde Guerre mondiale.

Philip Glass (né le 31 janvier 1937) est un géant de la musique, joué un peu partout. Il a abordé à peu près tous les genres. Dans le domaine de l'opéra, il a d'abord écrit une trilogie concernant les hommes qui, par le pouvoir de leurs idées, ont changé le monde. Le premier volet porte le titre de *Einstein on the Beach* (1975-1976) et fut présenté dans une mise en scène de Robert Wilson. Le second volet est *Satyagraha* (1978-1979), sur un livret de Constance De Jong. Le dernier, *Akhnaten*, fut créé au Théâtre d'État de Stuttgart, sous le titre allemand d'*Echnaton*, le 24 mars 1984, sous la direction de Dennis Russell Davies et dans une mise en scène d'Achim Freyer. La première américaine eut lieu un peu plus tard, à l'Opéra de Houston (12 octobre 1984), sous la houlette de John DeMain. L'ouvrage s'inspire de la vie du célèbre pharaon. Les autres opéras sont : *The Making of the Representative for Planet 8* (1988), sur un livret de Doris Lessing, *The Voyage* (1992)[63], *White Raven* (1991), *The Marriages Between Zones Three, Four, and Five* (1997), *Galileo Galilei* (2002), *Waiting for the Barbarians* (2005), *Appomattox* (2007), *Kepler* (2009), *The Perfect American* (2013) et *The Lost* (inauguration de l'opéra de Linz, 2013), sur un livret de Rainer Mennicken imité de la pièce de l'écrivain et réalisateur autrichien Peter Handke, *Spuren der Verirrten* (*Traces des Égarés*) (2006).

John Corigliano (né à New York, le 16 février 1938), parmi ses œuvres, dont de la musique de film, est l'auteur d'un opéra en deux actes, *The Ghosts of Versailles* (New York, 1991) qui s'inspire de *La mère coupable* de Beaumarchais et utilise le procédé de la mise en abyme, parfois employé par des écrivains comme Kundera.

William Bolcom (né à Seattle, le 26 mai 1938), au sein de multiples formations, a écrit, pour l'opéra de Chicago (« *Lyric Opera* »), *McTeague* (saison 1992-1993) et *A View from the Bridge*[64] (saison 1999-2000), d'après la pièce d'Arthur Miller.

John Harris Harbison (né à Orange (Californie), le 20 décembre 1938) a composé la musique de quelques opéras. *A Winter's Tale* (San Francisco, 1979) se réclame de la pièce de Shakespeare. *A Full Moon in March* (1979, Cambridge, Massachusetts) est tiré du recueil de vers éponyme de William Butler Yeats. *The Great Gatsby* (New York, 1999), tiré du troisième roman de F. Scott Fitzgerald, inclut des parties

[62] Opéra de poche très alambiqué dont Ted Shen rend compte dans la *Chicago Tribune* du 17 septembre 2002, p. 2.

[63] Voir le compte rendu de Michael Walsh dans *Time* du 2 novembre1992, p. 56, col. 1-3.

[64] Marcel Aymé traduisit la pièce en 1958 sous le titre *Vu du pont*. Un film franco-italien de Sidney Lumet, tiré de la même pièce, sortit en 1962.

inspirées par le jazz comme dans le « *pop opera* » apparu vers la fin des années 1990, dans le sillage de la musique populaire américaine.

Après la Seconde Guerre mondiale, d'autres compositeurs américains se sont joints aux précédents. Avec certains de leurs aînés, ils se sont complu à bousculer davantage la « *doxa* », essentiellement conservatrice, pour favoriser l'« *épistémé* », de nature progressiste, et ont suscité nombre de polémiques en s'employant à aborder des sujets délicats et des poncifs du « politiquement correct ». Ils ont voulu se livrer à des expériences plus ou moins réussies. Souvent, ils n'ont fait aussi qu'utiliser les mêmes recettes un peu lassantes et ont irrité public de connaisseurs et critiques. Tous se sont néanmoins efforcés de servir leur musique nationale sous ses aspects les plus divers. En particulier, l'opéra en langue anglaise s'est imposé à côté des ouvrages lyriques étrangers. Cette constatation aurait rempli d'aise William H. Fry, Silas G. Pratt et Henry W. Savage, si désireux, en leur temps, de favoriser un opéra national. Sans compter que la représentation d'ouvrages étrangers en langue vernaculaire semblait aussi aller de soi dans un pays où la connaissance plus ou moins approfondie d'une autre langue paraît sinon tenir du prodige, du moins dépasser les possibilités intellectuelles de tout « *homo americanus* » normalement constitué, si l'on veut bien en croire Sinclair Lewis, dans son célèbre *Babbitt* (1922), et John P. Marquand, dans son savoureux roman épistolaire satirique *The Late George Apley* (1937).

Pour nous en tenir à l'ordre chronologique des naissances, mentionnons d'abord la compositrice, chanteuse (soprano), danseuse et chorégraphe Meredith Monk (née à New York le 20 novembre 1942). Au milieu de multiples œuvres vocales et instrumentales et de chorégraphies, elle a fait jouer son opéra en trois actes *Atlas* en 1991, la même année que *The Death of Klinghoffer* (John Adams) et *The Ghosts of Versailles* (John Corigliano), opéra bouffe dont le triomphe fut extraordinaire. En 1993, *Atlas* fut publié par « *Edition of Contemporary Music* », plus connue sous le sigle « *ECM New Series* ».

De son côté, Thomas Pasatieri (New York, 20 octobre 1945) est l'auteur d'une vingtaine d'opéras dont *La Divina*, opéra bouffe en un acte (1965) ; *The Trial of Mary Lincoln*, fondé sur la vie de Mary Todd Lincoln, épouse du président américain, et *Black Widow*, se réclamant de *Dos madres* du poète et romancier espagnol Miguel de Unamuno, tous trois de 1972 ; *The Seagull*, tiré de *La Mouette* d'Anton Chekhov et *Signor Deluso*, ouvrage en un acte, d'après *Sganarelle, ou Le Cocu imaginaire* de Molière, de 1974 ; *Frau Margot*, sur un livret du metteur en scène Frank Corsaro, imité de sa pièce *Lyric Suite*, et *Hotel Casablanca*, opéra-comique en deux actes, de 2007 ; et d'*Alleluia* (2010) pour voix de soprano et chœur.

John Coolidge Adams (Worcester, 15 février 1947), après une période minimaliste, s'est ensuite très diversifié. Son *Nixon in China* (Houston, 1987), sur un livret de la poétesse Alice Goodman, entièrement en vers, est connu des amateurs d'opéra

mondiaux[65]. Adams se réclame parfois d'événements contemporains particulièrement dramatiques comme dans *The Death of Klinghoffer*, fondé sur l'histoire de la prise d'otages du paquebot italien *Achille Lauro* (Bruxelles, 1991), et *On the Transmigration of Souls* (2002), en hommage aux victimes du 11 septembre 2001. Par ses prises de position aussi provocantes, par exemple, que celles du compositeur Henry Cowell et de l'écrivain autrichien Peter Handke, Adams a été l'objet de vives critiques et souvent voué aux gémonies.

David Conte (né en 1955) est l'auteur de nombreuses œuvres chorales, de musiques de film, d'une comédie musicale (*The Passion of Rita St. James*, Conservatoire de San Francisco, 2003) et de six opéras. *The Dreamers* (1996), sur un livret de Philipp Littell, met en scène une ville de « rêveurs » que tout sépare mais qui finissent par se rassembler au travers de leurs rêves respectifs. *The Gift of the Magi* (1997), sur un livret de Nicholas Giardini d'après l'ouvrage éponyme d'O. Henry (1905), est un conte de Noël dont les premières eurent lieu au Conservatoire de Musique de San Francisco, avec accompagnement de deux pianos, les 7 et 8 décembre 1997, et, dans la version orchestrale, le 3 décembre 2000. *Firebird Motel* (2003), ouvrage en un acte avec prologue, mêlant sordide et sublime, se déroule dans le cadre d'un motel, lors d'un orage, après la disparition d'une ancienne danseuse de Las Vegas, qui avait fini au motel quelque temps auparavant (Julie). Corina est l'objet de sarcasmes de la part d'un policier du coin (Trooper) en présence du veilleur de nuit du motel (Ivan). Le policier exige que Corina le rejoigne dehors sous la pluie battante pour des explications. Ivan a vu le même manège se produire avec Julie quelques jours plus tôt et ressent de l'appréhension. Sur ces entrefaites, Julie fait sa réapparition et informe Ivan qu'elle a été blessée par Trooper et abandonnée par ce dernier dans le désert. Elle prévient Ivan que Corina est en danger de mort et qu'il se doit de lui porter secours. Quelques heures plus tard, Nova, résidente du motel, arrive en brandissant un pistolet, suivie de Corina et de Trooper, l'oreille ensanglantée et bandée. Corina et lui se sont violemment battus et le policier n'a pas eu le dessus. Une panne d'électricité se produit et, dans l'obscurité, alors que Trooper menaçait la jeune femme de son arme, un coup de feu part. Épouvantée, croyant Corina morte, Nova court se réfugier dans sa chambre. La lumière revenue, Ivan se rend compte que Corina n'a pas été blessée et qu'elle n'a même pas utilisé l'arme de Nova pour se défendre. Rêvant d'un monde sans violence, Ivan et Corina s'enfuient vers une destination inconnue, tandis que l'on entend la voix de Julie au moment où le

[65] Voir *Opéra international* de décembre 1987, n° 109, p. 32-33, compte rendu de Sergio Segalini. Cet opéra fut également commandé par l'« *Academy of Music* » de Brooklyn et par le « *Kennedy Center. Wortham Center* » de Houston, sous la direction musicale de John Demain ; mise en scène de Peter Sellars qui mettra en scène d'autres opéras d'Adams (*El Niño*, 2000, *Doctor Atomic*, 2004, *A Flowering Tree*, 2006, *The Gospel According to the Other Mary*, 2012, *Girls of the Golden West*, 2017), décors d'Adrianne Lobel, costumes de Dunya Ramicova. Distribution : Sanford Sylvan (Chou en Lai), James Maddalena (Nixon), Thomas Hammons (Kissinger), John Duykers (Mao), Carolaan Page (Pat Nixon) et Trudy Ellen Craney (la femme de Mao).

soleil se lève. *Mutatis mutandis*, cet opéra fait penser à *La Fille du Far-West* (1910) de Puccini, également plein de fureur, mais se terminant sur une note d'espoir en un monde meilleur dans les accents de Minnie et de Dick Johnson. *America Tropical* (2007, reprise en 2011) aborde un sujet historique. Le peintre mural Siqueiros examine le mur où il peindra sa dernière œuvre en date, « *America Tropical* ». À mesure que son travail avance, passé et avenir de San Francisco se déroulent sur la paroi. Maria Soledad, paysanne mexicaine revenue à la vie, reproche à Siqueiros de ne pas avoir su saisir l'âme de ceux qui ont peuplé et qui peuplent la ville. Sa peinture est détruite tandis que les habitants de la ville chantent « *We live here and now* ». *Famous Stonewall* (2012), sur un livret de John Stirling, se situe dans le domaine spirituel et met en scène les personnages centraux de l'actrice, chanteuse et danseuse Judy Garland (1922-1969), si fraîche, si ingénue, si captivante, si merveilleuse dans *Le Magicien d'Oz* (« *The Wizard of Oz* », 1939, film de Victor Fleming et Noel Langley, tiré du roman éponyme de L. Frank Baum) et l'auteur, compositeur, interprète, danseur Michael Jackson (1958-2009), figure majeure de la musique « *pop* » dans les années 1980-1990.

Anthony Davis (Paterson, 20 février 1951) est l'auteur de *Wakonda's Dream* (Omaha, 2007), sur un livret de Yusef Komunyakaa. La distribution de la première, dirigée par Rhoda Levine, comprenait, entre autres, Eugene Perry, Patrick Kilcoyne, Arnold Rawls, William Ferguson, Kristopher Irmiter, Mara Bonde, Phyllis Pancella, Joe Fitzgerald et Earl Howard. X. *The Life and Times of Malcolm X* (Philadelphie, 1985) et *Amistad* (1997), écrits sur un livret de la femme de lettres et scénariste Thulani Davis (née à Hampton, Virginie, le 19 juillet 1949), sont deux autres de ses opéras qui mêlent la musique européenne à des éléments de jazz et de hip-hop, genre musical caractérisé par un rythme accompagné de « *rap* » et de chants.

Stewart Armstrong Copeland (Alexandrie, 16 juillet 1952) est d'abord connu pour son appartenance au groupe « *The Police* » (1977-1986). Il a surtout composé la musique de très nombreux films, de bandes originales (BO) de séries télévisées et même de jeux vidéo entre 1983 et aujourd'hui. Son *Ben Hur* a été joué pour la première fois dans la salle omnisports située dans le complexe du Dôme millénaire (« *The O2 Arena* ») à Londres, le 17 septembre 2009. La particularité de cet ouvrage est d'être chanté en partie en latin et en partie en araméen, Copeland s'étant fait tout de même un devoir de fournir un surtitrage en anglais.

Ricky Ian Gordon (Oceanside, N. Y., 15 mai 1956) est imprégné de musique de cabaret et de théâtre. Parmi ses opéras, notons *My Life with Albertine* (2003), tiré d'un volet du vaste monument littéraire de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) ; *The Grapes of Wrath* (Saint Paul, 2007), d'après le roman de Steinbeck *Les Raisins de la colère* ; *A Coffin in Egypt* (Houston, 2014) ; *Twenty-Seven* (Saint-Louis, 2014), sur un livret de Royce Vavrek racontant les relations de Gertrude Stein avec Alice B. Toklas ; *Morning Star* (Opéra de Cincinnati, 2015) et *The House Without a Christmas Tree* (Houston, 2017), d'après le livre de Gail Rock.

Deborah Drattell (Brooklyn, N. Y., 1956) est, avec Amy Beach, Mary Carr Moore et Meredith Monk, une rare compositrice américaine. Violoniste de formation, elle a écrit cinq opéras dans une veine minimaliste : *Festival of Regrets* (1999), *Marina*

Tsvetaïeva (2000), *Lilith* (2001), *Nicholas and Alexandra* (2003) et *Best Friends* (2005). Elle a pu compter sur la collaboration de la dramaturge Wendy Wasserstein (1950-2006) et de l'écrivain David Steven Cohen pour ses livrets. Son *Lilith* imagine Ève revenue à Eden après les funérailles d'Adam et a peu à voir avec l'ouvrage éponyme de Hugo Weisgall (1934).

Tom Cipullo (Lond Island, N. Y., 22 novembre 1956) a écrit de la musique pianistique, vocale et obtenu un grand nombre de récompenses. Ses opéras sont *Glory Denied* (2007, revu en 2010 et 2013), concernant la vie du colonel Jim Thompson, prisonnier de guerre au Vietnam de 1964 à 1973, et *Lucy* (2009)[66].

Stewart Wallace (né à Philadelphie le 21 novembre 1960) a passé une longue partie de sa carrière à composer des opéras expérimentaux. *Harvey Milk* (1995), se fondant sur la vie de l'homme politique du même nom, est joué la même année que *I Was Looking At The Ceiling and Then I Saw the Sky* (John Adams), *Cabildo* (Amy Beach) et la reprise, le 29 septembre, de *The Padrone* (George W. Chadwick). *Kabbalah* (1989) évoque la tradition mystique juive pendant des années d'exil. *Hopper's Wife* (1997) nous présente le mariage du décorateur de théâtre Edward Hopper avec la chroniqueuse cancanière Hedda Hopper. Le troisième personnage est l'artiste de cinéma Ava Gardner (1922-1990) qui apparaît d'abord en scène sous les traits d'un modèle de Hopper. La première, à l'Opéra de Long Beach, le 14 juin 1997, sous la direction de Christopher Alden, eut, comme distribution, le mezzo-soprano Juliana Gondek (Hedda Hopper), le baryton Chris Pedro Trakas (Edward Hopper) et le soprano Lucy Schaufer (Ava Gardner). *The Bonesetter's Daughter* (2008), opéra en un prologue et deux actes, sur un livret d'Amy Tan, fut créé à San Francisco (« *War Memorial Opera House* » / Opéra commémoratif de guerre).

Jake Heggie (West Palm Beach, Floride, 31 mars 1961) a composé de très nombreuses chansons interprétées par des artistes de renom comme Joyce DiDonato, Renée Fleming, Susan Graham, Frederica von Stade et le baryton-basse Bryn Terfel. Il a composé les opéras suivants : *Dead Man Walking* (San Francisco, 2000), sur un récit de Helen Prejean portant le même titre, *The End of Affair* (2004), d'après le roman éponyme de Graham Greene, *At The Statue of Venus* (2005), *To Hell and Back* (2006), *Three December* (2008), *Moby-Dick* (2010), d'après le roman (1851) d'Herman Melville et *Great Scott!* (2015).

Daron Aric Hagen (né à Milwaukee, Wisconsin, le 4 novembre 1961) est compositeur, pianiste, librettiste et chef d'orchestre. Son opéra pour enfants *The Elephant's Child* (1994) a été joué la même année que *La Belle et la Bête* (Philip Glass) et *The Dream of Valentino* (Dominick Argento). Ses autres ouvrages sont *Shining Brow* (Opéra de Madison, 1993), supposé être le premier acte d'une trilogie intitulée *Grand Concourse*, *Bandanna* (Université du Texas, Wisconsin, 1999), *Vera of Las Vegas* (Centre de l'opéra contemporain, New York, 2003), second volet d'une trilogie non encore terminée à ce jour, *The Ancient Concert* (New York, 2007), sur des livrets de l'écrivain, poète, universitaire et critique irlandais Paul Muldoon, auteur

[66] Voir la thèse d'Elizabeth Bell, *The Art of Songs of Tom Cipullo* (City University, New York, 2010).

de recueils de poèmes comme *The Annals of Chile* (1994) *Six Honest Serving Men* (1995) et *Superior Aloeswood* (2017), *Amelia* (Seattle, 8 mai 2010), ouvrage en deux actes sur un livret de Gardner McFall d'après une histoire de Stephen Wadsworth se déroulant aux États-Unis et au Vietnam entre 1966 et 1996 et *New York Stories* (Kentuck Opera, Louisville, 30 octobre 2010), trilogie en un acte, avec un livret du compositeur et de Barbara Grecki.

Mark Adamo (Philadelphie, 1962), en dehors de musique pour orchestre, est l'auteur de *Little Women* (1998), tiré du roman éponyme de Louisa May Alcott (*Les Quatre filles du docteur March*, en français) et de *Lysistrata or The Nude Goddess* (2005).

Jennifer Higdon (Brooklyn, N. Y., 31 décembre 1962), au milieu d'autres œuvres, a composé un opéra en deux actes, *Cold Mountain* (Santa Fe, 2015). Le livret de Gene Scheer se réclame du roman de Charles Frazier (1997) dont un film du réalisateur Anthony Minghella a été tiré en 2003 (*Retour à Cold Mountain*), avec Nicole Kidman, Jude Law, Renée Zellweger et Natalie Portman dans les rôles principaux. Reprenant un épisode de la guerre de Sécession, la compositrice américaine nous fait immanquablement penser à *Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*, en français) (1936) de Margaret Michell et au film de Victor Fleming qui en fut tiré, avec Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Clark Gable (Rhett Butler), Olivia de Havilland (Melanie Hamilton), Leslie Howard (Ashly Wilkes), Hattie McDaniel (Mammy) et Butterfly McQueen (Prissy). Elle évoque également pour nous l'*Appomattox* (2007) de Philipp Glass, sur un livret de Christopher Hampton.

Nico Muhly (Vermont, 26 août 1981), au milieu d'une production musicale immense, a composé deux opéras. *Iphegenia at Aulis* (2005), emprunté à Euripide, arrive après l'*Iphigénie en Aulide* (1674) de Racine et la « tragédie-opéra » en trois actes de Gluck (1774), sur les paroles du bailli du Roullet. *Two Boys* (création à l'Opéra national anglais [« *English National Opera* »] de Londres le 24 juin 2011, sous la direction de Rumon Gamba, et à l'Opéra métropolitain de New York le 21 octobre 2013, sous la houlette de David Robertson), opéra en deux actes sur un livret de Craig Lucas, est fondé sur un sujet d'actualité survenu à Manchester, en Angleterre, en 2001.

Dans un compte rendu du *Boston Evening Transcript*, le critique Henry Taylor Parker, en rendant compte d'une représentation d'*Aida* de Verdi, avec Emma Eames (Aïda), Josephine Jacoby (Amneris), Enrico Caruso (Radames), Riccardo Stracciari (Amonasro) et Pol Plançon (Ramfis)[67], se plaignait de l'état de la musique américaine de son temps en ces termes, tout en faisant confiance à l'avenir : « Quelquefois il nous semble avoir presque oublié ce pouvoir intrinsèque de la mélodie. Dans l'opéra et dans la musique symphonique, notre époque n'est pas celle du mélodiste. Mais quel avenir est en attente de lui au théâtre et dans la salle de concert quand,

[67] Voir Jean-Pierre Mouchon, *Chronologie de la carrière artistique du ténor Enrico Caruso*, *op. cit.*, p. 165.

comme il le fera sûrement, il renaîtra ? »[68]. S'il avait vécu jusqu'à notre époque, par quelque magie, comme l'Orlando de Virginia Woolf, Henry Taylor Parker n'aurait peut-être pas apprécié, à l'instar de la compositrice américaine Mary Carr Moore et de l'essayiste italien Alessandro Baricco[69], la musique atonale, dodécaphonique ou sérielle de certains compositeurs comme Martin David Levy, les combinaisons hétérogènes employées par un Virgil Thompson, les combinaisons pré-calculées et électro-acoustiques de Lukas Foss, la musique électronique de John Adams, les productions controversées du « *Hartt Opera Theater* » à Hartford (Connecticut). Il aurait peut-être désapprouvé les opéras reflétant les engagements politiques à l'instar de ceux d'Henry Cowell et de Marcus Samuel Blitzstein ou certains problèmes de société comme ceux de Martin Kalmanoff, Leonard Bernstein, Eric Salzman, Michael Sahl et Conrad Stephen Sura, sans compter les ouvrages purement autobiographiques de Robert Ashley. Néanmoins, il aurait reconnu le grand dynamisme des compositeurs de musique lyrique américaine, soucieux d'entrer pleinement dans leur siècle. Il n'aurait pas été insensible au métier des artistes scéniques formés par des écoles prestigieuses[70], lancés par des centres réputés[71], devenus, grâce à leur travail acharné et à leur conscience professionnelle, les égaux d'insignes chanteurs étrangers internationaux. Il aurait eu plaisir à constater que nombre de compositeurs sont, en partie ou totalement, les auteurs de leurs propres livrets (Carlisle Floyd, Martin Kalmanoff, Jack Beeson) ou ont fait appel à des écrivains de valeur (Doris Lessing, Arthur Miller, Gertrude Stein, John Updike, Wendy Wasserstein), des réalisateurs notoires (Robert Altman), ou d'autres compositeurs (Gian Carlo Menotti), pour les écrire. Il aurait sans doute apprécié le talent de grands chefs d'orchestre comme William Grant Still, Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Fiora Contino, David Stern, Marin Alsop, Karina Canellakis et Anton Coppola ou de metteurs en scène insignes comme Frank Corsaro. Il aurait goûté les retransmissions radiophoniques depuis 1931[72], ou télévisées depuis le début des années 1950, les courts métrages du système Vitaphone (1926-1930), les films d'opéra, depuis l'avènement du cinéma parlant

[68] « Sometimes we seem almost to have forgotten this intrinsic power of melody. In opera and in symphonic music ours are not the days of the melodist. But what a future in the theatre and the concert-room awaits him when he is born, as he surely will be, again? » (*Boston Evening Transcript* du lundi 8 avril 1907, p. 13).

[69] Voir Alessandro Baricco, *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin* (Paris, Albin Michel, 1998, 150 p.).

[70] La Juillard School (New York) a formé de nombreux chanteurs comme Dorothy Kirsten, Leontyne Price, Arthur Thompson. Le Curtis Institute (Philadelphie) a également formé des chanteurs comme les sopranos Anna Moffo, Gianna Rolandi et le ténor Juan Diego Flórez.

[71] James Melton, Jan Peerce et Dorothy Kirsten, par exemple, débutèrent à Cincinnati, Debria Brown et Faye Robinson à Jackson (Mississipi). Houston et Kansas City, comme tant d'autres centres lyriques américains, donnent leur chance aux jeunes artistes prometteurs.

[72] La première retransmission radiophonique expérimentale date du 13 janvier 1910 (Metropolitan Opera de New York). De rares privilégiés entendirent des extraits de *Cavaleria rusticana*, avec Emmy Destinn et Riccardo Martin, et de *Pagliacci* avec Enrico Caruso et Pasquale Amato.

(1927), les enregistrements en studio ou en direct, les vidéo-cassettes, les DVD, les disques audionumériques (CD) qui l'auraient dédommagé des vieux disques acoustiques de son temps, poussifs, grésillants, à la vitesse fantaisiste, qui réduisaient et déformaient les voix, surtout celles des femmes. Il aurait été émerveillé par la floraison et l'activité des grands centres lyriques, toujours déterminés à produire « les meilleurs opéras, tels que ceux de Verdi, interprétés par les chanteurs les mieux payés du monde »[73]. Il aurait partagé l'enthousiasme d'un F. Scott Fitzgerald, d'un Sinclair Lewis, d'un Clifford Odets et de tant d'autres pour cette musique lyrique américaine si avide d'expériences nouvelles, si variée, si riche, si étonnante, qui trouve, à juste titre, une place de choix auprès des compositions de la vieille Europe.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

Bibliographie succincte

* Brunel (Pierre) et Wolff (Stéphane), *L'Opéra* (Paris, Bordas, 1980, 264 p., ill.).
* Ewen (David), *Encyclopedia of the Opera* (New York, A. A. Wyn, Inc., 1955, 594 p.).
* Ewen (David), *The New Encyclopedia of the Opera* (New York, Vision Press Limited, 1973, 759 p.).
* Fitzgerald (Gerald), Uppman (Jean Seward), Peterson (Geoff), *Annals of the Metropolitan Opera. The Complete Chronicle of Performances and Artists. Chronology 1883-1985* (New York, The Metropolitan Opera Guild, Inc., Macmillan Press, 1989, 1000 p., ill. + index 1883-1985 de 313 p., ill.).
* Griffel (Margaret Ross), *Operas in English: A Dictionary* (Greenwood Press, 1999, 978 p.).
* Hamilton (sous la direction de David), *The Metropolitan Opera Encyclopedia. A Comprehensive Guide to the World of Opera* (New York, Simon and Schuster, 1987, 415 p., ill.).
* Kutsch (Karl-Josef) & Riemens (Leo), *Unvergängliche Stimmen. Kleines Sängerlexikon / Voix immortelles. Petit lexique des chanteurs* (Berne et Munich, Saur, 1962, 429 p.).
* Kutsch (Karl-Josef) & Riemens (Leo), *Großes Sängerlexikon/ Grand dictionnaire des chanteurs* (Bern, Saur, cinq volumes principaux + deux suppléments, entre 1987 et 2003).
* Mesa (Franklin), *Opera: An Encyclopedia of World Premieres and Significant Performances, Singers, Composers, Librettists, Arias and Conductors, 1597-2000* (Jefferson, North Carolina, and London, McFarland & Compay, Inc., Publishers, 2007, vii+ 467 p.).

[73] « The best operas, such as Verdi, rendered by the word's highest-paid singers » (Sinclair Lewis, *Babbitt*, 1922).

* Rosenthal (Harold) & Warrack (John), *Concise Oxford Dictionary of Opera* (Londres, Oxford University Press 1964, 446 p., plusieurs rééditions depuis cette date).
* Wlaschin (Ken), *Encyclopedia of Opera on Screen: A Guide to More Than 100 Years of Opera Films, Videos, and DVDs* (New Haven et Londres, Yale University Press, 2004, 896 p.).
* Wlaschin (Ken), *Encyclopedia of American Opera* (Jefferson, Caroline du Nord, McFarland & Company, 2006, 480 p.).

Par ailleurs, il est bon de consulter les biographies et les autobiographies des chanteurs d'opéra américains, les revues musicales spécialisées (*Avant-Scène Opéra*, *Diapason : le magazine de la musique classique*, *Gramophone*, *Opera*, *Opera Canada*, *Opéra International : le magazine de l'art lyrique*, *Opéra Magazine*, *Opera News*, *The Opera Quarterly*, *Opernwelt*), les sites officiels des différents théâtres lyriques également américains et, si possible, leurs archives quand elles sont mises en ligne.

CERC

L'AMITIÉ DANS LA COMÉDIE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE ANNIBAL CARO, *GLI STRACCIONI* (1543)

> Le traité de l'amitié – *de Amicitia* – […] est un des derniers textes de Cicéron. Pour le célèbre avocat romain, l'amitié est le bien fondamental : « Je me demande, écrit-il, si, à part la sagesse, les dieux ont donné aux hommes quelque chose de meilleur. » Comment choisir ses amis ? Comment les mériter ? Comment les garder ? Sur ces points, les réflexions de Cicéron n'ont pas pris une ride. […] [dans] ce superbe texte de Cicéron écrit cinquante ans avant Jésus-Christ, on se dit que l'amitié est le sentiment le plus élevé mais aussi le plus difficile à vivre dans toutes ses vertus,

déclare le prix Goncourt Tahar Ben Jelloum dans sa préface à la nouvelle traduction du *De Amicitia* de Cicéron[1].

Dans *Gli Straccioni*[2] (*Les Gueux*), Annibal Caro (Civitanova 1507-Rome 1566), met justement l'amitié à l'honneur. Après en avoir présenté l'auteur et le texte, notre propos se donne pour objectif d'étudier les différentes facettes de ce sentiment pour déterminer le message véhiculé dans la comédie.

L'auteur

Annibal Caro (1507-1566) est né en 1507 à Civitanova dans les Marches[3]. Élève de l'humaniste Rodolfo Iracinto, il fait, à Florence, la connaissance de Benedetto Varchi. En 1530, il entre au service de Giovanni Gaddi, Grand Camérier de Clément VII, et le suit à Naples où il rencontre Le Tasse, Tansillo, Telesio, Rota, Costanzo. Après la mort de Gaddi en 1542, il occupe le poste de premier secrétaire de Pier Luigi Farnese, nommé duc de Parme en 1545. Il est chargé de nombreuses ambassades et missions diplomatiques, dont une auprès de Charles Quint. Après l'assassinat du duc en 1547, il passe successivement au service du duc Octave et du cardinal Alexandre Farnese, qui l'honore du titre de Commandeur de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem. En 1553, il compose pour ce dernier un poème à la louange des Valois, *Venite all'ombra de' gigli d'oro*[4], qui suscite une violente polémique avec Castelvetro, à la suite de laquelle un partisan de notre auteur trouve la mort et Castelvetro est exilé par le Saint-Office. En 1563, il se retire dans les environs de Frascati et prépare une traduction de l'*Éneïde*. Il est également l'auteur de poésies, *Rime*, d'œuvres de

[1] En présentant la nouvelle traduction du latin par Christiane Touya, Cicéron, *L'Amitié*, Paris, Arléa, 2016. Source Internet : http:/babelio.com/livres/Ciceron-LAmitie/48804

[2] Édition de référence : Annibal Caro, *Gli Straccioni*, in *Commedie del Cinquecento*, volume II, Milan, Feltrinelli editore, 1967, p. 193-279.

[3] Pour plus de précisions, voir : Claudio Mutini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20 (1977).

[4] *Venez à l'ombre des lys d'or*. Les traductions sont miennes.

caractère rustique (*La Nasea, Il Commento di ser Agresto*[5]), de la comédie *Gli Straccioni* (*Les Gueux*), d'une traduction des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* et de nombreuses *Lettres*.

Le texte

Il s'agit d'une comédie en cinq actes, composée sur la demande de Pier Luigi Farnese en 1543 et publiée à titre posthume chez Aldo Manuzio le Jeune à Venise en 1582, puis rééditée par le même en 1589. Les deux éditions sont réimprimées plusieurs fois, avec des variantes dues notamment à la censure, jusqu'à l'édition critique du texte proposée par Aulo Greco[6] en 1942, d'après le manuscrit Vaticano Urbinate latino 764, qui est probablement une copie non autographe, mais autorisée, envoyée par Caro lui-même pour sa représentation, le 2 décembre 1556, au duc d'Urbin, Guidubaldo della Rovere, par l'intermédiaire du capitaine Paolo Casale[7].

L'intrigue

La comédie met en scène deux couples d'amoureux : Giuletta, fille de Giovanni, l'un des frères Straccioni, et Tindaro ; Madonna Argentina et le Chevalier Giordano, en proie aux vicissitudes du destin. Enlevée par des corsaires turcs au cours de leur fugue amoureuse, Giuletta est crue morte par son amoureux. Se retrouvant seul, le jeune homme, qui a pris le nom de Gisippo pour échapper à la justice romaine, cède à la proposition de mariage de Madonna Argentina, convaincue à son tour d'avoir perdu son mari à la guerre. Celui-ci réapparaît le jour prévu pour les noces de Tindaro/Gisippo avec Argentina. Il prépare sa vengeance, mais tombe sous le charme d'Agatina, en réalité Giuletta, alors sous la coupe de Marabeo, son propre fermier. Cependant, comme dans toute comédie, l'épilogue est heureux : les équivoques se résolvent, les deux couples se retrouvent et les frères Straccioni du titre s'enrichissent inopinément grâce au procès gagné contre la famille Grimaldi.

Le décor

Le décor est planté à Rome, Campo de' Fiori. Les faits rapportés et les personnages sont réels, à tel point que Caro déconseille de représenter la comédie à l'extérieur de la cour des Farnese[8], où elle perdrait de sa saveur et ne serait pas comprise.

Originalité

La pièce se détache de la tradition comique de l'époque dans la mesure où elle renonce à la typologie de la Renaissance. Elle prend pour modèle le *Décaméron*, en particulier les nouvelles de Gerbino (IV 4), pour les malheurs survenus au jeune

[5] *La Neziade, Le Commentaire du sieur Agresto.*
[6] Edizioni del Teatro dell'Università, Rome, 1942.
[7] *Letteratura Italiana, Dizionario delle Opere*, Turin, Giulio Einaudi editore, 2003, volume II, p. 573.
[8] Lettre à la duchesse d'Urbin, dans *Lettere familiari* n°337, Edizione critica con introduzione e note di Aulo Greco, Florence, Le Monnier, 1957.

couple d'amoureux, de Calandrino et l'héliotrope (VIII 3) pour la farce faite aux dépens de Mirandola, le simplet de la place. On y trouve aussi la trace du *Roland amoureux* de Boiardo et du *Roland furieux* de l'Arioste, en particulier pour les épisodes relatifs à l'anneau d'Angélique qui rend invisible celui qui le met dans sa bouche. Le Grec Achille Tatius, avec le *Roman de Leucippé et Clitophon*[9], inspire les aventures compliquées dues à la Fortune, naufrage, enlèvement par des Corsaires, retour de ceux qu'on croyait disparus – ce qui explique aussi un certain goût pour le sentimentalisme habituellement absent des comédies du Cinquecento.

Cela dit, le thème de l'amitié tient une place prépondérante dans la pièce objet de notre étude, où la différence entre l'amitié « utilitaire » et la véritable amitié est particulièrement manifeste.

L'amitié « utilitaire »

Cicéron réfute l'opinion de ceux qui ne voient dans l'amitié qu'un calcul d'intérêt (*De Amicitia*, VII-VIII). Annibal Caro le met pourtant en scène à travers Pilucca et Marabeo, respectivement valet et fermier de Madonna Argentina. Ils partagent le même penchant pour le vin (I 4), ce qui donne l'occasion à l'auteur de nommer les différents crus : « greco », « corso », « mazzacane » et de préciser non sans humour que le premier connaît plus les auberges que les monuments de Rome et que son emprisonnement par les Turcs l'a fait souffrir, non pas tant pour les mauvais traitements subis que parce qu'il était mis à l'eau et au pain sec (I 1). Les deux individus sont amis pour mieux se liguer afin de voler leur maîtresse. Ainsi, lorsque Pilucca, de retour à Rome, révèle qu'il est chargé de vérifier les comptes de la maison, son complice lui rappelle l'accord stipulé entre eux (I 4). Et Marabeo de déclarer qu'il n'a pas fait de profit pendant l'absence du valet qui, le connaissant bien, n'en croit pas un mot[10]. Il précise en outre qu'il était à bonne école (« C'est toi qui m'as appris le métier »[11]) et qu'il s'est perfectionné en prison[12]. Évoquant leur passé commun, il note qu'ils ont tout intérêt à rester unis[13]. Cependant, Pilucca n'hésite pas à recourir au chantage pour revendiquer sa part. Marabeo s'y résout, contraint et forcé d'être solidaire : « Finalement, j'ai tellement peur et tellement besoin de quelqu'un comme toi que suis contraint de faire ce que toi tu veux. »[14] Ils s'engagent ainsi pour le passé comme pour l'avenir, mentionnant toutefois que les bons comptes font les bons amis

[9] Achille Tatius, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, édition bilingue, texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud, introduction, notes, annexes et révision de la traduction par Françoise Frazier, Classiques en poche, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

[10] I 4 : « Marabeo, tu sai ch'io ti conosco, e tu conosci me ». Traduction : « Marabeo, tu sais que je te connais, comme toi tu me connais. »

[11] « ho imparato l'arte da te ».

[12] « mi sono addottorato in galera » : « j'ai obtenu ma licence en prison ».

[13] « Avemo fatte tante tristizie insieme che per ambedue fa di star cheti e di tenerci il sacco l'un l'altro » : « nous avons fait tant de mauvais coups ensemble qu'il faut rester tranquilles tous les deux et nous soutenir l'un l'autre ».

[14] « Infine io ho tanta paura e tanto bisogno d'un tuo pari che son forzato a far ciò che tu vuoi. »

et que les promesses ne valent pas les espèces sonnantes et trébuchantes. De plus, comme ils ont profité de la mort (prétendue) de leur maître, ils entendent tirer bénéfice de l'actuelle passion de leur maîtresse pour mieux s'enrichir et ils préfèrent mourir sur le gibet plutôt que mourir de privations. Aussi, à l'annonce du projet de remariage de Madonna Argentina, ils se liguent pour faire courir la calomnie qu'elle est enceinte d'un autre et faire capoter les noces encore une fois (II 3). De plus, Marabeo, qui séquestre Agatina dans sa maison, compte sur son « ami » pour qu'elle ne parle pas et n'en appelle pas à la justice (I 5). C'est ainsi qu'il verra si Pilucca a de l'affection pour lui[15]. Les deux compères sont donc liés par leurs menus larcins comme par leurs basses manigances et chacun est au courant des actions malhonnêtes de l'autre : « … tu as voulu découvrir mes canailleries, et moi je connais les tiennes ; nous sommes quittes » (IV 1)[16], et Marabeo n'a de cesse de le rappeler : « moi je l'ai volé (le maître) et toi tu n'as pas été inactif »[17]. Aucune sympathie ne transparaît donc dans cette relation. L'apparente amitié se trahit sans état d'âme. Chacun s'enfuit de son côté et Pilucca n'entend pas être pendu pour la captivité d'Agatina (IV 3). D'ailleurs, la confiance ne règne pas entre les deux malfrats. Le fermier pense, à tort toutefois, que le valet l'a trompé dès le début et qu'il est arrivé en compagnie de Messer Giordano, qui aurait fait courir le bruit de sa mort pour mieux découvrir ce qui se passe dans sa maison en son absence. Il se sent pris au piège comme une souris dans une souricière (IV 1)[18], ce qui ne l'empêche pas de vouloir tirer profit de la situation en comptant revendre la jeune fille à son maître pour 100 ducats, se félicitant du marché qu'il est prêt à conclure[19].

En somme, il s'agit bien ici de l'attitude que Cicéron qualifie de « bestiale », vile, méprisable. À ce simulacre d'amitié, qui se fonde sur le calcul d'intérêt, le philosophe romain oppose l'amitié véritable.

La véritable amitié

Elle résulte tout d'abord de la conformité des caractères et des goûts. C'est le cas de Giovanni et Battista Canali, dits les Straccioni, pour qui la fraternité se confond avec l'amitié. Ils sont identiques et ne font même qu'un : « deux en un ou un en deux » (Prologue)[20], si bien qu'on pourrait les appeler « Giovanbattista ». Aussi beaux que Castor et Pollux, mais en plus sales, ils présentent un aspect semblable (Prologue) : ils portent les cheveux longs, ont le nez pointu, endossent de longs

[15] « E ora conoscerò, Pilucca, se tu mi vuoi bene ».
[16] « … tu hai voluto scoprir le mie macatelle, e io le tue ; a far e far sia ».
[17] « io gli ho menato le mani addosso e tu non te le tenesti a la cintola » : l'expression est cependant plus imagée en italien.
[18] « E se questo è, io ho mangiato il cacio ne la trappola » : « Et s'il en est ainsi, j'ai mangé le fromage dans la souricière ».
[19] « E così, poiché non ho potuto far de l'olio, ne farò dell'agresto » : « Puisque je n'ai pas pu tirer le profit que j'espérais, j'en aurai un autre. », littéralement : « Puisque je n'ai pas pu faire de l'huile, j'en aurai du vinaigre. »
[20] « erano due in uno o uno in due ».

manteaux, rapiécés et raccommodés, sont particulièrement graisseux[21]. Leur apparence est déplorable, et Demetrio de les qualifier d'abrutis, de bagarreurs, de fous (I 2)[22]. Ils ont suivi le même parcours : de Chios à Gênes, puis de Gênes à Rome[23]. Demetrio reconnaît à leurs costumes qu'ils proviennent du Levant et apprend qu'ils sont venus à Rome pour affaires et que leurs vêtements sont les trophées de leur litige (I 2). Les Straccioni partagent le même état d'âme, qu'ils soient désespérés ou contents (I 2 ; II 5 ; III 3). Ils ont la même vision des choses et parlent d'une seule voix. Ils semblent interchangeables. Toujours ensemble, ils se cachent pour écouter la conversation entre Demetrio et Tindaro/Gisippo (III 3). Et c'est ainsi que Rome les voit : ils se déplacent toujours par deux, font et disent les mêmes choses, parlent en même temps : l'un se fait l'écho de l'autre. Cela vaut pour la vie et la mort : si l'un est mort dans l'au-delà, le mort vit ici-bas et vice-versa, ou ils sont morts tous les deux, ou ils sont vivants tous les deux (Prologue). Et de pauvres et « fous » qu'ils étaient, le dénouement les fait riches et sages.

En bref, les frères Straccioni illustrent le concept de l'amitié à travers la conformité des caractères et des goûts. Entre Demetrio et Tindaro/Gisippo, on observe non seulement un parfait accord, mais aussi un sentiment mutuel de bienveillance et d'affection.

Tout d'abord, l'amitié conduit à chercher l'autre : c'est ce que fait Demetrio à son arrivée à Rome (I 1). Ensuite, comme Cicéron (*De Amicitia*, VI), Annibal Caro montre la fidèle affection qui lie les deux amis (II 1) et la reconnaissance de Tindaro[24] qui se plie aux arguments de Demetrio, mais aussi que ce sentiment naît de la fréquentation de l'autre. Il n'y a pas de secrets entre eux, ainsi Tindaro/Gisippo dit à Barbagrigia qu'il peut parler librement en présence de Demetrio (II 1). Ce dernier connaît bien Tindaro : il attend ainsi qu'il soit dans de meilleures dispositions et choisit le moment opportun pour lui rapporter des nouvelles désagréables (I 3). L'amitié est aussi partage. Voyant pleurer son ami, Demetrio lui en demande les raisons et compatit à son malheur d'avoir perdu Giuletta[25] ; il essaie cependant de le raisonner, l'invitant à la prudence et à la constance du gentilhomme qu'il est (I 3). Elle est complicité, et Demetrio n'a pas hésité à prêter main-forte à Tindaro pour enlever la jeune fille (I 2) ; elle est abnégation : le premier se réjouit pour Tindaro

[21] « unti e bisunti ».

[22] « uccellacci », vilains oiseaux ; « litiganti », bagarreurs ; « archemisti », alchimistes, dans le sens de « fous ».

[23] Jusqu'en 1566, où elle tomba sous l'emprise turque, l'île de Chios était dirigée par la « Moana », une société d'armateurs génois. Il y avait de nombreuses relations économiques entre Chios et Gênes. Les frères Canali sont des personnages réels passés dans la comédie.

[24] « … io son già vinto da l'obbligo che vi tengo » : « … je suis déjà vaincu, étant votre obligé ».

[25] Gisippo : « … Viva mi si negava, morta mi si concede » : « Vivante elle m'était niée, morte elle m'est accordée », évoquant son projet de mariage avec Giuletta.
Demetrio : « Questa è veramente una gran perdita », « C'est vraiment une grande perte. »

plus que pour lui-même (II 1)[26] et son individualisme disparaît avec l'emploi de la première personne du pluriel : « nous avons couru le risque d'être tués », « il suffit que nous t'entendions… », dit-il à Barbagrigia en résumant la situation, « nous le tuerons une autre fois », à propos de Messer Giordano (V 2)[27]. L'ami est aussi de bon conseil. Pour convaincre Tindaro de se résoudre au mariage avec Madonna Argentina, Demetrio rappelle que le brouillard des passions obscurcit la lumière de la raison, même chez les sages (II 1). Il évoque l'image du soleil et ses effets sur les esprits et les corps[28]. De la même façon, il le freine quand ce dernier court retrouver sa bien-aimée, oubliant la colère de Messer Giordano (V 2). Il se fait son médiateur avec les frères Straccioni et, pour que les premiers acceptent d'accorder la main de Giuletta, il argue que le jeune homme est le plus noble, le plus riche et le plus « homme de bien » de l'île de Chios (I 2). Il justifie son ami qui n'a agi que par excès d'amour, déclarant que la patience sans espoir se transforme vite en désespoir. Il le préserve aussi. Ainsi, il se trouve devant un cas de conscience : rapporter la calomnie qui entache l'honneur de la belle veuve et conduire son ami au désespoir, la passer sous silence et prendre le risque de le déshonorer. Il se sent responsable de la situation, du « labyrinthe » où il l'a mis et d'où il doit maintenant le sortir. Pour le protéger, il propose de reporter les noces avec l'excuse de la maladie (III 1). Pour la même raison, il garde pour lui toutes ses hésitations : fuir la justice pour ne pas répondre de l'enlèvement de Giuletta, ou rester et risquer la prison, se résoudre au mariage avec Madonna Argentina ou affronter l'inimitié de sa famille, dire la vérité à Tindaro/Gisippo, le faire partir et le ruiner ou le trahir et lui faire injure (III 4). Son aide est indéfectible. Et Tindaro le sait, qui lui demande de répondre à sa place aux frères Straccioni s'enquérant des nouvelles de Giuletta (III 3). Demetrio prend les choses en main : « … laissez-m'en le soin », lui dit-il[29]. C'est lui qui agit : il lui lit la lettre de la jeune fille, prend les décisions à sa place (V 2). C'est encore lui qui accompagne l'avocat chez le gouverneur (V 3). Demetrio apparaît donc comme l'illustration de l'amitié véritable.

Il y a pourtant quelques limites. En effet, si l'amitié a ses lois, comme le déclare Lélius, le porte-parole de Cicéron (*De Amicitia*, XI-XXVI), et que Gisippo s'y plie (II 1), elle n'est pas vraiment réciproque dans notre comédie. Demetrio fournit un soutien sans faille à son ami, mais à sens unique ; Gisippo lui impute même la situation inconfortable où il se trouve (V 2). De son côté, le premier lui avait reproché de ne penser qu'à lui et d'abandonner les autres ; il lui avait rappelé que pour lui il a quitté sa patrie, ses amis, abandonné ses biens. Il le désapprouve aussi de ne pas

[26] « … io me ne gravo per utile e contento vostro più che per moi » : « je m'en charge plus pour votre intérêt et votre satisfaction que pour moi. »
[27] « siamo stati a rischio d'esser ammazzati » ; « Basta che t'intendemo… » ; « lo faremo morire un'altra volta ».
[28] « … non nasce mai sole che non ci rechi qualche mutazione così nell'animo come del corpo. » : « le soleil ne se lève pas sans causer quelques changements dans notre esprit comme dans notre corps. »
[29] « lassate la cura a me ».

vouloir être heureux pour lui, qui est malheureux comme lui (II 1). En outre, pour le couvrir, Demetrio recourt au mensonge, prétextant une maladie de son ami, moyen pour lui de retarder ainsi les noces (III 4).

Mais l'amitié est un bonheur. Évoquant La Boétie, Montaigne écrira bien, quelques années plus tard, « qu'un véritable ami est une douce chose »[30]. Et la joie qu'éprouve Demetrio lorsqu'il retrouve Tindaro/Gisippo est immense (I 3). En somme, l'amitié véritable est bien illustrée par le personnage de Demetrio.

Le message moral : la vertu et l'honneur

Cela dit, seule la vertu a le privilège d'engendrer l'amitié et de la rendre durable. Et Lélius de préciser à ses gendres que l'amitié résulte aussi de l'affection qui suit la probité et la vertu (*De Amicitia*, VII-VIII). Il ajoute que nous ne devons ni demander ni accorder à un ami quelque chose de honteux, mais qu'au contraire il convient d'attendre de lui et de faire pour lui tout ce qui est honnête (XII-XIII). C'est là l'un des messages d'Annibal Caro.

Dans la comédie, le sens de l'honneur est d'une importance primordiale. Ainsi, Demetrio fait remarquer aux frères Straccioni que leurs guenilles les déshonorent (I 2)[31]. Ceux-ci se sentent diffamés par l'enlèvement de la jeune fille et entendent laver l'affront par la vengeance[32]. S'ensuit tout une discussion sur le sens de l'honneur (I 2). De la même façon, Demetrio et Tindaro/Gisippo se sentent offensés d'être traités d'« hommes vils et étrangers » par le Chevalier Giordano qui, lui, s'est cru injurié dans sa patrie et dans sa maison (V 4). Mais c'est surtout de l'honneur des dames qu'il s'agit. Et bien que Barbagrigia déclare qu'une veuve amoureuse est comme un feu de salpêtre, de charbon ou de soufre (III 4), Argentina est dotée de toutes les qualités : beauté, richesse, amour, mais surtout honnêteté (II 1). Elle-même se considère atteinte dans son honneur lorsque ses noces sont reportées (V 1) et, au retour de l'époux que tout le monde croyait disparu, elle se sent couverte de honte même si elle n'a commis aucune faute (V 1)[33]. De plus, lorsque son mari met en doute sa fidélité, c'est le procureur en personne qui s'étonne, et Tindaro/Gisippo de souligner sa grande intégrité (V 5).

Il en va de même pour Giuletta/Agatina. Elle précise bien dans sa lettre à Tindaro qu'elle l'a suivi « par amour légitime » et non par concupiscence (V 2)[34] et entend que sa famille le sache. Malgré tous les revers de fortune, elle est restée pure. Même Marabeo, qui l'a rachetée en tant qu'esclave, la respecte et espère d'elle un seul

[30] Montaigne, *Les Essais*, I 28, *De l'Amitié*.
[31] « che stracci son questi ? […] un bell'onor vi fate ! » : « que sont ces guenilles ? […] c'est ainsi que vous vous faites honneur ! ».
[32] « E negli ingiuriati si risolve in vendetta » : « Et pour les injuriés, la solution est la vengeance ».
[33] « … mi dà noia più la vergogna che la colpa » : « … la honte me touche plus que la faute ».
[34] « « per legittimo amore e non per incontinenza, ho consentito a venir con voi » : « j'ai accepté de venir avec vous par amour légitime et non par concupiscence ».

regard, attiré qu'il est par sa beauté, sa bonté, sa sagesse et sa noblesse (I 5)[35]. Messer Giordano, lui aussi charmé par elle, attend son consentement : il ne veut pas posséder seulement son corps, ce qui serait prendre une morte, mais aussi son esprit. Il a tout essayé : la prière, les promesses, les pleurs, la colère et la menace, en vain. Et il la compare à la vertueuse Lucrèce, qui n'a pas survécu au déshonneur (IV 2).

À travers le thème de l'amitié, Annibal Caro montre donc la valeur de la vertu dans les relations sociales. Cependant, plus largement, il s'interroge sur la condition de l'homme et sa place dans le monde, soumis à Dieu et à la Fortune.

La place de l'homme dans le monde

Dieu

La Vierge est évoquée à deux reprises, tout d'abord par Agatina, au moment où son geôlier a l'intention de la confier à Fra Cerbone (IV 3), puis par Mirandola qui en appelle à Notre-Dame des sept Douleurs pour tordre le cou aux frères Straccioni (IV 5)[36].

La beauté de Madonna Argentina est due à Dieu lui-même : « ce visage d'ange, ces yeux, ce corps sont de la main de Dieu » (II 1)[37], s'exclame Barbagrigia. Et c'est Dieu en personne qui l'a mise sur le chemin de Tindaro/Gisippo en compensation de son grand malheur (I 3). Il faut placer sa confiance en lui, dit Demetrio à son ami, pour le réconforter (II 1). Argentina, apprenant que son mari est vivant, invoque Jésus-Christ à deux reprises, puis Dieu. Et Barbagrigia de l'assurer que Dieu l'aidera (V 1). C'est encore lui qui remercie Dieu d'avoir protégé les deux amis de la colère meurtrière du Chevalier (V 2).

Toutefois, les personnages apparaissent surtout en proie à la Fortune[38].

La Fortune

Messer Giordano tout d'abord, que tout Rome croit mort, réapparaît en costume de marin (II 4). Prisonnier des Turcs, il doit sa liberté aux Chevaliers de Malte (IV 1). De même, Demetrio, « sorti des mains des Maures », rencontre par hasard les frères Straccioni et entame une conversation avec eux, en ne révélant pas son identité dans un premier temps (I 3). Le plus affecté semble Tindaro/Gisippo. Il se plaint de la Fortune, des coups qu'elle assène et des malheurs qu'elle provoque. Quant aux faveurs qu'elle peut accorder, ou ils n'arrivent jamais ou ils arrivent toujours trop tard (I 3). En outre, il considère qu'il n'est pas si « ami » de la Fortune pour pouvoir se passer des richesses d'Argentina et que sa plus grande chance est d'être désiré par

[35] « bella e buona e savia a meraviglia […] cristiana e libera, e mostra d'esser nobile » : « belle et bonne et sage à merveille […] chrétienne et libre, et certainement noble. »

[36] « al corpo della Cruciata », dit-il (« par le corps de la Cruciata »). La « Cruciata » est la Mater Dolorosa ; « cruciare » signifie affliger, tourmenter.

[37] « Quel viso d'angelo, quegli occhi, quella persona di man di messer Domenedio ».

[38] À propos de la Fortune dans la comédie du Cinquecento, voir : Théa Stella Picquet, *La Comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société*, Rome, Aracne editrice, 2018, p. 62-65.

la belle veuve. Pourtant, il pense que le sort lui offre ce bienfait justement parce qu'il ne peut pas en tirer avantage (II 1). Cependant, c'est Giuletta qui est particulièrement le jouet de la Fortune. Le récit de sa mort cruelle fait frémir. Après son enlèvement, les deux amoureux se dirigent vers Corfou. Ils sont attaqués par cinq navires turcs dans la mer Ionienne, à proximité de l'île de Zante. Tindaro réussit à s'échapper pour aller chercher du renfort auprès des galères vénitiennes en provenance de Céphalonie. Quand il revient, il voit sa bien-aimée attachée à la poupe du bateau, décapitée par les Turcs et jetée à la mer (I 5), comme dans la nouvelle de Gerbino (*Décaméron*, IV 4). Pourtant, la jeune fille est bien vivante : une autre a pris sa place et elle doit son salut aux galères pontificales (V 2), en route pour le Levant pour combattre les infidèles (I 5). Les prisonniers chrétiens sont libérés dès leur arrivée à Civitavecchia, mais le capitaine garde la jeune fille pour lui, puis par besoin d'argent la vend à Marabeo, avec la promesse qu'il ne la conduira pas à Rome. Ce dernier cependant ne tient pas parole, avec l'intention de la cacher pour « être bien fourni en luxure »[39]. Toutefois, il n'a jamais réussi à la faire céder (I 5). Bref, après moult mésaventures, Giuletta, qui a pris le nom d'Agatina, se retrouve esclave du fermier de Madonna Argentina (V 2). Elle, qui a sauvé son honneur lorsqu'elle était aux mains des Turcs, se retrouve maintenant séquestrée et martyrisée par des Chrétiens, témoins les chaînes et les traces de coups (IV 4). C'est aussi à la Fortune qu'elle doit sa liberté : juste au moment où Marabeo la fait sortir pour la conduire en lieu sûr, en l'occurrence auprès de Fra Cerbino, ce religieux corrompu, le procureur, Messer Rossello, le voit, la libère et la conduit se réfugier auprès de Madonna Argentina (V 3). L'*agnitio* entre en jeu : Agatina est reconnue pour Giuletta grâce à la bague que Tindaro lui avait offerte en gage de la promesse de mariage, grâce aussi à une lettre de sa main, dont le jeune homme identifie l'écriture (V 2). Malmenée par la Fortune, Giuletta a pourtant tout supporté avec patience et constance, dans l'espoir de retrouver son bien-aimé (V 2).

En somme, la Fortune apparaît toute-puissante. Et Marabeo de déclarer que la Fortune joue bien des tours : les disparus réapparaissent, les morts ressuscitent (IV 1). Demetrio dit que le remède vient d'elle, qui a empêché les noces qu'il acceptait à contrecœur : Giuletta est vivante et Madonna Argentina a retrouvé son mari. Tout est rentré dans l'ordre (V 2)[40].

C'est encore la Fortune qui participe au « lieto fine », l'épilogue heureux. En effet, les Straccioni réapparaissent bien habillés ; ils sont devenus riches grâce au procès gagné contre les Grimaldi, qui leur a fait récupérer 300 000 ducats, dont 100 000 iront dans la dot de Giuletta et 2000 dans les frais de justice (V 5). Ils découvrent en outre qu'ils sont les cousins du Chevalier Giordano. En fait, ils sont tous parents. Giordano et Gisippo apprennent qu'ils ont les mêmes origines : Giordano est né à Rome, d'un père génois venu pour ouvrir une société commerciale, quatre ans avant le Sac de Rome (1527), le père de Gisippo est de Chios, alors sous domination

[39] « ben fornito per la lussuria ».

[40] L'expression est très imagée : « … la cosa camminerà co' suoi piedi » : «… la chose marchera avec ses pieds », c'est-à-dire qu'elle avancera d'elle-même.

génoise. Ils sont de la même patrie et de la même famille, les Coresi : Messer Franco, le père de Giordano, et Messer Agabito, celui de Gisippo, sont frères. D'ailleurs, Messer Giordano était parti au Levant à la recherche des Straccioni pour partager l'héritage de Paolo Canali qui revenait à Madonna Argentina, la fille de ce dernier, frère de Giovanni et de Battista. Giuletta et Argentina découvrent donc qu'elles ont cousines (V 5).

En somme, la Fortune s'est finalement montrée favorable.

Cela dit, si Annibal Caro s'interroge sur la place de l'homme dans le monde, sa comédie est aussi un hommage à la ville de Rome.

Rome

Le retour de Demetrio est l'occasion d'une promenade à travers la ville, d'abord grâce à Pilucca (I 1), puis grâce à Gisippo (I 3). Les différents quartiers sont évoqués. Ripa, où Caro avait résidé, se situe entre le pont Saint-Ange et Tor di Nona, où il y avait via de' Banchi ; Campo de' Fiori, scène de la comédie, se trouvait dans un nouveau quartier, le quartier Regola, tout comme le Palazzo Farnese, un édifice commencé en 1514 par Alessandro Farnese, futur pape Paul III, sur un projet d'Antonio da Sangallo, qui provoque l'admiration de Demetrio : « oh le beau palais ! oh la belle place ! oh la belle ville de Rome ! » (I 1)[41]. Lispa fait croire à Mirandola que le Grand Turc va entrer dans la ville ; il lui conseille de lever des troupes et de les placer dans des positions stratégiques. C'est l'occasion de nommer le Château Saint-Ange, le Colisée, le Panthéon, les obélisques, les thermes, le quartier du Testaccio, mais il invente un quartier inexistant, Piccarda (II 5). La place Saint-Pierre, les deux colonnes, de Trajan et d'Antonin le Pieux, méritent également leur attention (II 5)[42]. En outre, Lispa, profitant de la naïveté de son interlocuteur, lui dit son projet de déplacer Monte Mario[43] à l'intérieur de la ville (II 5). Plus tard, Palazzo Farnese est évoqué pour le gibet qu'on y dressait et que Marabeo mérite (IV 4). La servante Nuta, en colère contre le fermier, lui rappelle Corte Savella, l'une des deux prisons romaines (II 2).

Mais c'est surtout le microcosme de Campo de' Fiori qui est mis en exergue. Les trois petits malfrats, Ciullo, Filigatto et Lispa, y jouent aux cartes pour tuer le temps (II 5). Messer Rossello, le procureur, entend crier Agatina depuis sa fenêtre (IV 3). Barbagrigia, l'imprimeur, y tient boutique et converse avec Madonna Argentina sur le pas de la porte (I 4, V 1). Et Gisippo passe tous les jours devant l'imprimerie (II 1). En fait, le personnage a réellement existé. Il s'agit d'Antonio Blado da Asola,

[41] « oh bel palazzo ! oh bella piazza ! oh bella Roma ! ». Le Palais Farnèse est aujourd'hui le siège de l'Ambassade de France.

[42] La colonne trajane se trouve dans le Forum et célèbre la campagne militaire de l'empereur Trajan (107-113 après Jésus-Christ) contre les Daces. L'obélisque d'Antonin le Pieux est élevée en l'an 161 à Montecitorio à la mémoire de cet empereur (138-161) par ses successeurs Marc-Aurèle et Lucius le Vieux.

[43] Monte Mario est une colline située au Nord-Ouest de Rome, sur la rive droite du Tibre. Il s'agit d'un vilain tour aux dépens du personnage, bien évidemment.

surnommé Barbagrigia, qui, en 1539, avait publié notamment le commentaire de Caro à un chapitre de Molza, « La Ficheide » (*Commento di Ser Agresto de Ficaruolo sopra la prima ficata del Padre Siceo*), avec la mention « imprimé à Baldacco par Barbagrigia di Bengodì, avec les figues de la première pluie d'août »[44]. D'autres personnages existants sont cités, comme Boccacio (I 1) : Leonardo Boccaccio, commissaire général de l'approvisionnement, responsable des démolitions et préposé aux travaux de rénovation de la zone de Campo de' Fiori, que l'imprimeur appelle « le surintendant de la faim » ou encore « le lieutenant du tremblement de terre »[45]. Les frères Canali, dits Straccioni, sont (II 5) tailleurs de pierres précieuses à Rome, alors que les Grimaldi appartiennent à la noble famille génoise rattachée à la banque de Saint Georges (Prologue).

Dans ce quartier de Campo de' Fiori, tout le monde se connaît et la rumeur va bon train. La nouvelle du mariage de Gisippo avec Madonna Argentina se répand très vite (III 4) et Pilucca comme Marabeo comptent sur l'opinion publique pour le faire échouer, d'autant plus que, selon les propos de Barbagrigia, quand il s'agit de l'honneur, les Romains sont très exigeants (III 4).

Le petit monde de Campo de' Fiori vit ainsi à travers la comédie. Cela dit, la justice de Rome est particulièrement mise à l'honneur.

La justice

Giovanni et Battista Straccioni en appellent à elle contre Tindaro/ Gisippo qui a enlevé Giuletta et endosse, selon eux, la responsabilité de sa disparition (III 3). Un mandat du Bargello[46] est lancé contre le jeune homme (IV3, 5). Ils font de même pour régler le litige contre les Grimaldi (IV 5). D'ailleurs, le procureur affirme : « À Rome, on connaît les causes du monde entier » (III 5)[47]. Et, lorsque Agatina est prise de doutes et se demande s'il est possible qu'à Rome on ne trouve ni justice ni miséricorde (IV 4), Messer Rossello l'assure que ce misérable de Marabeo sera puni (IV 4). Ce dernier en tremble déjà : il craint d'être incarcéré ou pendu (I 5), il sent le bourreau lui taper sur l'épaule (II 2), essaie de dissuader Nuta de porter au Gouverneur[48] le dépôt de plainte de la jeune fille (I 4). Il sait mériter la potence (V 5). De même, devant la colère de Messer Giordano qui brandit son épée contre Gisippo, le procureur s'insurge : « Quelle insolence est la vôtre ? Ne voyez-vous pas que vous êtes en présence d'un représentant du Pape ? » (V 4)[49]. Il lui reproche de se faire justice lui-même, de forcer les femmes, de tuer les hommes, mais surtout de montrer si peu de respect envers « un prince comme celui-ci »[50]. Il le met en garde, lui rappelant qu'il encourt la peine capitale (V 5). Survient la garde pontificale qui sépare

[44] I 1, note 10 : « co' fichi della prima acqua d'agosto ».
[45] I 1, note 23.
[46] Le « Bargello » est le chef de la police.
[47] « In Roma si conoscono le cause di tutto il mondo. »
[48] Le Gouverneur est le magistrat en charge des causes criminelles et de l'ordre public.
[49] « Che insolenza è questa vostra ? Non vedete d'esser in cospetto del Papa ? »
[50] « d'aver sì poco rispetto a un principe, come questo. »

les deux hommes (V1). Est évoqué aussi le « Spartimatrimonio »[51], terme populaire pour désigner le prélat de la Rote romaine compétent en annulation de mariages (III 4). Enfin, avec le « lieto fine », l'heureux dénouement, la justice triomphe et le mot de la fin revient justement au procureur (V 5).

Le Pape

L'éloge de la justice s'adresse aussi au Pape, Paul III Farnèse. Ainsi, même si l'Église est quelque peu dénoncée à travers le moine receleur, Fra Cerbone (IV 1), ou le cardinal libidineux attiré par les charmes de Madonna Argentina (III 2), le Pape est particulièrement honoré. Les violences ne sont pas tolérées sous son autorité (IV 4). Agatina a d'ailleurs été libérée par les galères pontificales (IV 4) ; elle demande à obtenir une audience auprès du souverain pontife qu'elle appelle « Sa Sainteté » et qualifie de « si grand prince » (IV 4). La réalité et la fiction se confondent toutefois lorsque le Prologue présente l'auteur de la comédie comme un serviteur des Farnèse.

En somme, Rome, « une patrie si noble » (II 1)[52], apparaît comme la véritable protagoniste de la comédie, avec ses qualités et ses défauts (I 2)[53].

En conclusion, la comédie *Gli Straccioni* constitue un véritable éloge de l'amitié. Comme Cicéron, Annibal Caro rejette l'amitié intéressée, distingue les faux amis des vrais, chante les qualités de l'ami véritable et souligne la valeur morale de ce sentiment fondé sur la vertu.

Elle nous invite aussi à une promenade à travers Rome, nous plonge dans le petit monde animé de Campo de' Fiori, très loin du drame qui s'y jouera un demi-siècle plus tard avec l'exécution d'un philosophe, condamné à mort pour hérésie, lui aussi auteur de comédies, Giordano Bruno[54].

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université

[51] Terme populaire formé sur « spartire », séparer, et « matrimonio », mariage.
[52] « una sì nobil patria, qual'è Roma » : « une si noble patrie comme est Rome », s'exclame Demetrio.
[53] « Roma santa, Roma santa, Roma del diavolo », « Roma del diavolo, Roma doma » : « Rome sainte, Rome sainte, Rome du diable », « Rome du diable, Rome toute-puissante ».
[54] Nola, janvier 1548-Rome, 17 février 1600.

JEAN ANOUILH ET LE MYTHE D'ANTIGONE

Que sait-on de la légende d'Antigone avant Sophocle ? Rien. Mais cette absence de sources connues ne signifie pas que Sophocle n'a pas eu de sources. La légende se rattache au cycle de Thèbes, qui a fait l'objet de poèmes aussi anciens que l'*Iliade* et l'*Odyssée*, malheureusement perdus, à l'exception de fragments dans lesquels il n'est pas question d'Antigone, la fille d'Œdipe.

Quand Œdipe a été exilé de Thèbes, ses fils, Étéocle et Polynice, se sont disputé le pouvoir. Étéocle, le cadet, a réussi à chasser Polynice, qui lève une armée et marche sur Thèbes. C'est à ce moment que se situent les démarches vaines de Créon et de Polynice dans *Œdipe à Colone* pour convaincre Œdipe de prendre parti en faveur soit d'Étéocle, soit de Polynice car, selon les oracles, la victoire doit revenir au parti qu'aura rejoint l'ancien roi de Thèbes.

Au moment où la tragédie d'Antigone commence, Œdipe est mort. Antigone, qui avait accompagné son père dans son exil volontaire, est revenue à Thèbes. Étéoc1e, victorieux, a été tué, ainsi que son frère, dans le combat et Créon, le frère de Jocaste, a pris le pouvoir et interdit sous peine de mort de donner une sépulture aux restes de Polynice, coupable à ses yeux d'avoir porté les armes contre sa patrie.

L'*Antigone* d'Anouilh débute là où commence celle de Sophocle et se termine, comme celle de Sophocle, par la mort d'Antigone, d'Hémon et d'Eurydice, la femme de Créon. Entre ces deux termes, le déroulement des faits est à peu près identique[1], même si Anouilh a modifié l'équilibre du discours dramatique sophocléen en ajoutant et en retranchant des scènes[2]. Là s'arrête la ressemblance.

Chez Sophocle, Antigone défend les droits du sang. Paul Mazon remarque que les premiers mots de la jeune fille sont significatifs à cet égard : « Elle recourt à Ismène parce qu'Ismène est "son sang, sa sœur[3]"». À la question d'Ismène, qui lui demande si elle songe à ensevelir Polynice « en dépit de la défense faite à toute la

[1] À une exception près : dans la pièce d'Anouilh, Antigone a déjà jeté de la terre sur le cadavre de Polynice quand l'action commence.

[2] L'auteur de l'*Antigone* moderne a introduit au début de sa pièce une scène entre Antigone et sa nourrice, puis une autre entre la jeune fille et Hémon, son fiancé – scène d'adieu paradoxalement destinée à impliquer davantage Hémon dans le drame –, et, à la fin, une scène entre Antigone et un garde, sur laquelle nous reviendrons, tandis que le personnage même du devin Tirésias disparaissait de la pièce.

[3] Sophocle, t. I : *Les Trachiniennes*, *Antigone*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, 5e tirage revu et corrigé par J. Irigoin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Des Universités de France », 1981, notice d'*Antigone*, p. 65-66.

cité » (vers 44)[4], Antigone n'apportera pas d'autre réponse que celle-ci : « C'est mon frère » (vers 45-46), en précisant : « Créon n'a pas à m'écarter des miens » (vers 48). Et, à Créon, elle déclarera : « Subir la mort, pour moi, n'est pas une souffrance. C'en eût été une, au contraire, si j'avais toléré que le corps d'un fils de ma mère[5] n'eût pas, après sa mort, obtenu un tombeau. De cela, oui, j'eusse souffert ; de ceci je ne souffre pas. » (Vers 465-468)

Nous pouvons être surpris par ces paroles d'Antigone, plus encore par l'explication que la jeune fille donnera de son geste aux vers 905-912, imités d'Hérodote. Simone Fraisse observe que ce « calcul [...] n'était pas incompatible avec une structure familiale où la loi du sang l'emportait sur les liens du mariage[6] ». La famille tient une grande place dans la cité grecque et, tout d'abord, dans le cœur de chaque citoyen. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque classique, en cas de meurtre, la poursuite du meurtrier appartient à la famille. C'est ainsi que, dans la version du mythe donnée par Ion de Chios, un contemporain de Sophocle, le meurtrier d'Antigone (et d'Ismène) n'est pas Créon mais Laodamas, le fils d'Étéocle, qui se trouve être le vengeur naturel de son père. Au V^e^ siècle, le procès pour meurtre est encore un procès privé et l'État n'intervient que pour contraindre la famille à faire son devoir, si elle est défaillante.

Le devoir d'ensevelir les membres de sa famille s'inscrit à l'intérieur d'un contexte religieux. Ismène reconnaît à la fois l'existence de ce devoir et son fondement religieux, lorsqu'elle dit : « Pour moi en tout cas, je supplie les morts sous la terre de m'être indulgents puisqu'en fait je cède à la force » (vers 65-66). Et Antigone, qui, elle, ne se résout pas à obéir à Créon mais se révolte contre l'ordre injuste, réplique à sa sœur :

> Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d être : j'enterrerai, moi, Polynice et serai fière de mourir en agissant de telle sorte. C'est ainsi que j'irai reposer près de lui, chère à qui m'est cher, saintement criminelle. Ne dois-je pas plus longtemps plaire à ceux d'en-bas qu'à ceux d'ici, puisqu'aussi bien c'est là-bas qu'à jamais je reposerai ? Agis, toi, à ta guise, et continue de mépriser tout ce qu'on prise chez les dieux. (Vers 71-77)

Antigone reprend d'ailleurs un peu plus loin cette idée que c'est aux morts qu'il faut plaire avant tout : « C'est qu'ainsi je suis bien certaine de plaire à ceux à qui je dois plaire avant tout » (vers 89). Georges Méautis écrit :

> La « présence de la mort » est partout chez les Grecs ; les tombeaux n'étaient pas parqués, relégués, comme chez nous, en d'obscurs, de sombres cimetières, ils ornaient l'entrée des villes, les voies les plus passantes de la grâce

[4] Les citations d'*Antigone* sont faites d'après la traduction de P. Mazon (voir note précédente).

[5] On remarquera le caractère très charnel de l'expression τὸν ἐξ ἐμῆς μητρὸς, « celui qui est sorti du ventre de ma mère » (vers 466-467).

[6] Simone Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, « U prisme », 1974, p. 71.

> mélancolique de leurs sculptures. À de certains jours, on venait près d'eux faire des libations, des repas funéraires. Un jour chaque année, même, les ombres s'échappaient des tombes, erraient sur la terre. Les morts étaient appelés « les plus nombreux », la majorité, et Hadès, le dieu d'en bas, était Pluton « le riche », celui dont, journellement, la fortune s'accroît de tous ceux qu'il accepte en son royaume et qu'il ne rend pas. La mort est donc plus puissante que la vie ; la pensée que nous devons mourir doit orienter nos actions, tout simplement, et c'est ce qu'affirme Antigone, parce que nous passerons un temps plus long dans l'au-delà que sur cette terre. C'est donc aux morts qu'il convient de plaire, non aux vivants. Obéir aux morts, c'est obéir aux dieux[7].

Et, lorsque Créon s'étonnera de ce qu'elle ait osé transgresser sa loi, Antigone prononcera ces paroles célèbres :

> Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée ! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux ; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui ni d'hier, elles sont éternelles, et nul ne sait le jour où elles ont paru. Ces lois-là, pouvais-je donc, par crainte de quelque homme, m'exposer à leur vengeance chez les dieux ? (Vers 450-460)[8].

Quelles sont ces « lois non écrites » auxquelles Antigone obéit, si ce n'est celles qui commandent à tout homme de secourir les siens ? À la loi de Créon, Antigone oppose donc une autre loi, si bien que, à la différence de l'Antigone de Jean Anouilh, elle n'est pas à proprement parler une révoltée, puisque le « non » qu'elle oppose aux lois de Créon suppose un « oui » aux lois des dieux inscrites dans sa conscience. Dans le passage que nous venons de citer, la jeune fille ne pose pas un principe général : le pronom « 1' » du vers 450 renvoie à la « loi » de Créon et à la « loi » de Créon seule. En effet, le « non » que l'Antigone de Sophocle oppose aux pouvoirs établis est lié à une situation de fait, caractérisée par l'existence de deux lois contradictoires : celle des dieux et celle de Créon, et les droits de Créon ne sont contestés que dans la mesure où ils empiètent sur d'autres droits, ceux des dieux. C'est parce qu'Antigone dit oui aux dieux qu'elle dit non à Créon. Mais la loi politique, qui assure l'ordre, et les lois des dieux ne sont pas nécessairement en contradiction.

D'autre part, en honorant Polynice, Antigone ne se conduit-elle pas de façon impie envers Étéocle ? C'est ce que soutient Créon, mais Antigone invoque le témoignage d'Étéocle lui-même : – « Qu'on en appelle au mort : il dira autrement. » –

---

[7] Georges Méautis, *Sophocle, essai sur le héros tragique*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 177-178.

[8] En désobéissant à son oncle, la jeune fille refuse d'« être punie devant le tribunal des dieux » : tel est le sens quasi technique de l'expression ἐν θεοῖσι et de la locution δίκην διδόναι (vers 459-460).

« C'est le mettre pourtant sur le rang d'un impie », réplique Créon. Et le dialogue se poursuit :

> ANTIGONE. - Mais l'autre était son frère, et non pas son esclave.
> CRÉON. - Il ravageait sa terre ; lui se battait pour elle.
> ANTIGONE. - Hadès n'en veut pas moins voir appliquer ces rites.
> CRÉON. - Le bon ne se met pas sur le rang du méchant.
> ANTIGONE. - Qui sait si, sous la terre, la vraie piété est là ?
> (Vers 515-521)

Au sujet de ce dialogue, Paul Mazon écrit : « Le devoir civique dont Créon se prévaut n'a plus de sens lorsqu'il s'agit d'un mort : ce devoir-là ne se prolonge pas au-delà de la vie. L'amour familial constitue au contraire une loi éternelle, une loi non écrite, et qui vaut aux enfers tout comme en ce monde. [...] Qui peut dire que la piété n'est pas là-bas d'accorder à tous une part égale d'hommages ?[9] ».

Antigone est d'ailleurs persuadée que, en mourant, elle va retrouver ceux qu'elle aime. C'est cette croyance qui la soutient :

> Ô tombeau, chambre nuptiale ! retraite souterraine, ma prison à jamais ! en m'en allant vers vous, je m'en vais vers les miens, qui, déjà morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends, la dernière de toutes et la plus misérable, avant d'avoir usé jusqu'à son dernier terme ma portion de vie. Tout au moins, en partant, gardé-je l'espérance d'arriver là-bas chérie de mon père, chérie de toi, mère, chérie de toi aussi, frère bien-aimé, puisque c'est moi qui de mes mains ai lavé, paré vos corps ; c'est moi qui vous ai offert les libations funéraires. (Vers 891-902)

Rappelons que le devoir d'ensevelir les morts a, chez les Grecs, une signification religieuse très précise : l'ensevelissement est une consécration aux dieux infernaux, auxquels les morts appartiennent. Que dit le fantôme de Patrocle à Achille ? « Ensevelis-moi au plus vite, afin que je passe les portes d'Hadès » (*Iliade*, ch. XXIII, vers 71)[10]. Ce passage est suspect chez Homère, mais c'est la même idée qu'exprime le devin Tirésias à la fin d'*Antigone* : « tu retiens sur la terre un mort qui appartient aux dieux infernaux » (vers 1070-1071). En soustrayant un mort aux dieux d'en bas et en imposant le spectacle de son cadavre à ceux d'en haut, Créon a violé l'ordre divin.

Antigone incarne donc, en face de Créon, le droit naturel, qui veut qu'on porte secours aux siens, et la religion, loin d'aller contre ce droit, le garantit.

Créon, le roi légitime de Thèbes depuis la mort des fils d'Œdipe, représente, lui, ce qu'il est convenu d'appeler « la raison d'État ». Sa première tirade constitue déjà une véritable profession de foi : « Qui s'imagine qu'on peut aimer quelqu'un plus que son pays, à mes yeux, ne compte pas » (vers 182-183), et encore : « je ne puis

[9] Notice d'*Antigone*, p. 66.
[10] Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Des Universités de France », 1967, tome lV, p. 99.

tenir pour mon ami un ennemi de mon pays » (vers 187-188). La patrie, la cité, passent donc avant tout pour Créon. En application des principes qu'il vient d'énoncer, le nouveau roi fait part au chœur de sa décision : Étéocle recevra une sépulture, tandis que Polynice en sera privé.

Par la suite, Créon reviendra à maintes reprises et « avec une intransigeance de plus en plus grande[11] » sur ces principes, et Antigone aura beau faire appel de la décision arbitraire de Créon « devant le tribunal des dieux » (vers 459)[12], il n'hésitera pas une seconde à faire mourir la fiancée de son fils. À la question d'Ismène : « Quoi ! tu mettrais à mort la femme de ton fils ? » (vers 568), il répondra avec cynisme : « Il est bien d'autres champs ailleurs à labourer ! » (Vers 569). Et Ismène ne pourra s'empêcher de laisser échapper ce cri : « Cher Hémon, que ton père tient peu compte de toi ! » (Vers 572). Antigone mourra donc. Pas même « Zeus protecteur des droits du sang » (vers 658-659) ne pourra la sauver car Antigone représente le désordre.

« C'est celui que la ville a placé à sa tête à qui l'on doit obéissance, et dans les plus petites choses, et dans ce qui est juste, dans ce qui ne l'est pas » (vers 666-667), assure à son fils le roi de Thèbes. À propos de ces vers, P. Mazon observe que ce dernier se pose en défenseur de la thèse bien connue : « Mieux vaut une injustice qu'un désordre[13] ». En effet, Créon poursuit : « Il n'est pas, en revanche, fléau pire que l'anarchie. C'est elle qui perd les États, qui détruit les maisons, qui, au jour du combat, rompt le front des alliés et provoque les déroutes » (vers 672-675). Hémon affirme alors que son père, en condamnant Antigone, n'est pas l'interprète des sentiments de la cité mais que, au contraire, la cité murmure dans la pensée que, loin de devoir être condamnée pour ce qu'elle a fait, la jeune fille est « digne [...] de l'honneur le plus éclatant » (vers 699). Créon admet la réalité du fait mais il se bute : « Thèbes aurait donc à me dicter mes ordres ? » (Vers 734.)

Tirésias se chargera de signifier à Créon le jugement des dieux : « ce mal dont souffre Thèbes, il nous vient de ta volonté », déclare-t-il (vers 1015). Créon, en voulant « à tout prix assurer l'ordre dans sa ville, a lui-même violé l'ordre divin[14] ». Ses principes l'ont conduit à commettre une injustice grave et à s'aliéner ainsi sa propre famille et sa propre cité, si bien que, à la fin de la tragédie, les Érinyes, déesses de la vengeance, n'auront plus qu'à s'emparer d'un Créon qui, ayant perdu toute son assurance, toute sa morgue, nous apparaîtra comme un malheureux.

Le conflit entre Antigone et Créon est irréductible : aucun des deux ne peut céder. Créon, en particulier, sait très bien qu'il ne pourra briser l'opposition incarnée par sa nièce qu'en faisant mourir la jeune fille, et c'est une des raisons pour lesquelles rien ne pourra le faire fléchir. Il est à remarquer que, dans ce conflit qui oppose Antigone à Créon, la famille à l'État, les lois naturelles, non écrites, aux lois de la cité, mais

[11] P. Mazon, notice d'*Antigone*, p. 64.
[12] Voir note 8.
[13] *Antigone*, note 3, p. 97.
[14] P. Mazon, notice d'*Antigone*, p. 65.

aussi les sexes et les générations[15], Sophocle a pris nettement parti. Non pas que tous les torts soient du côté de Créon dans la pièce : Antigone est « la fille intraitable d'un père intraitable » (vers 471-472). Faisant preuve d'une capacité d'aimer et de se donner, qui en fait naturellement le champion de la cause qu'elle défend, Antigone n'en est pas moins dotée d'une nature violente. Terriblement fière et passionnée, elle est bien un personnage tragique, puisqu'elle est tout entière soumise au destin, mais le destin, pour Antigone, c'est sa passion : sa haine pour Créon est à la mesure de son affection pour son frère mort, naguère banni, et de ses « malheurs sans nombre » (vers 463). Créon n'est pas un monstre tuant l'innocence, mais il est vrai qu'il est, chez Sophocle, un despote cruel, sans grandeur, imbu de son autorité, assoiffé de sang et, ne craignons pas de le dire, borné. Qu'il cherche à se venger, s'acharnant sur Polynice mort, comme il s'est acharné sur Œdipe, ne fait aucun doute : « J'entends qu'on le laisse là, cadavre sans sépulture, pâture et jouet des oiseaux ou des chiens » (vers 205-206). « Il y a bien là [...] la volonté d'insulter ce cadavre, de le bafouer, non pas seulement le désir de le priver de sépulture, mais bien quelque chose de plus, le désir de s'acharner sur celui qui n'est plus », commente G. Méautis[16]. Lorsque Hémon objecte à son père que la cité n'est pas la propriété de son chef (vers 737), Créon n'a rien à lui répondre. Comme le remarque G. Méautis, il « place sur le même pied la patrie, chose divine d'inspiration, et l'État, chose humaine, et c'est à l'État qu'il demande que l'on sacrifie ses affections personnelles[17] ».

Telle est la signification du mythe d'*Antigone* : derrière Antigone et Créon, qu'opposent l'âge, le sexe, le caractère, derrière deux passions : celle d'Antigone pour son frère Polynice, qui occupe toute sa pensée, et celle de Créon pour le pouvoir, ce sont deux lois, deux conceptions du monde totalement différentes, qui s'affrontent en un drame puissant, éternel, que les hommes vivent encore.

Alors que, chez Sophocle, la fatalité s'incarne dans les dieux, acharnés contre une famille, celle des Labdacides, la fatalité qui pèse sur Antigone est, chez Anouilh, une fatalité d'ordre dramatique : « Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout…[18] » Cette fatalité, qui est inscrite dans son nom, l'héroïne va en quelque sorte l'« intérioriser » progressivement : tel est le mouvement de la pièce.

Dès le début, nous devinons donc que les personnages, soustraits à l'emprise des dieux, vont évoluer dans un climat dramatique tout à fait différent. Ce changement

[15] « Ce serait nous alors qui irions, à notre âge, apprendre la sagesse d'un garçon de son âge, à lui ! », s'indigne Créon à propos de l'argumentation de son fils Hémon (726-727), auquel il reproche de se faire « le champion de la femme » (vers 740), après s'être récrié devant le chœur, à propos d'Antigone : « Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme, si elle doit jouir ici impunément de son triomphe. » (vers 484-485)

[16] G. Méautis, *op. cit*., p. 183.

[17] *Ibid*.

[18] *Nouvelles Pièces noires* : *Jézabel*, *Antigone*, *Roméo et Jeannette*, *Médée*, Paris, La Table ronde, 1946, p. 135. Toutes les citations de la pièce seront données d'après cette édition, que nous désignerons conventionnellement par *NPN*, sans mention de l'œuvre, s'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'*Antigone*.

de climat dramatique, accentué encore par « ce décor neutre, Créon en habit, ces gardes en cotte de cuir, ce langage de tous les jours[19] », n'est pas sans importance car il aura pour conséquence que les actes accomplis par les personnages, spécialement Antigone et Créon, auront une signification elle-même différente.

Tout de suite ou presque, au cours de sa conversation avec Ismène, l'Antigone d'Anouilh nous apparaît comme une révoltée, une forte tête. Elle s'oppose par là à celle de Sophocle, dont P. Mazon écrit : « C'est à peine si l'on peut l'appeler une révoltée[20] ». Antigone est celle qui ne veut pas comprendre : « Comprendre… Vous n'avez que ce mot-là dans la bouche, tous, depuis que je suis toute petite. [...] Moi je ne veux pas comprendre, Je comprendrai quand je serai vieille[21] ». Ces derniers mots nous livrent, croyons-nous, la clef du personnage : Antigone, c'est l'enfance, le caractère absolu de l'enfance.

Dans la pièce d'Anouilh, la mort de la jeune fille est apparemment gratuite. Chez Sophocle, Hémon, Ismène essaient de défendre Antigone contre Créon ; chez Anouilh, Ismène essaie de défendre Antigone, non plus contre Créon, mais contre elle-même. Antigone ne cherche plus à ensevelir Polynice, mais à mourir. Les circonstances mêmes dans lesquelles elle accomplit son geste l'indiquent assez : alors que, dans la pièce de Sophocle, elle profite, pour recouvrir le corps de son frère, d'un coup de vent qui soulève un nuage de poussière et la cache aux yeux des gardes, chez Anouilh, c'est, semble-t-il, presque volontairement qu'elle se fait prendre. Reportons-nous au récit de sa capture : « Elle devait bien penser qu'on ne pouvait pas ne pas la voir. Et quand elle a vu que je lui courais dessus, vous croyez qu'elle s'est arrêtée, qu'elle a essayé de se sauver peut-être ? Non[22] ».

Un moment, on pourrait croire qu'Antigone, en rendant à Polynice les devoirs que l'on doit rendre à un mort, obéit à des motifs semblables à ceux qui font agir l'héroïne de Sophocle, c'est-à-dire qu'elle obéit à un devoir religieux et familial : « Ceux qu'on n'enterre pas errent éternellement sans jamais trouver le repos », déclare-t-elle[23]. En fait, il n'en est rien. Antigone reconnaît devant Créon que son geste est absurde et qu'elle ne le fait ni pour son frère ni pour les autres. « Pour qui alors ? », demande Créon, et Antigone répond : « Pour personne. Pour moi[24] ». Antigone ne représente pas seulement, comme le dit Créon, « l'orgueil d'Œdipe[25] » ; elle est l'orgueil de l'homme, et sa révolte, en face d'une vie qui n'est pas à la mesure

[19] Pierre De Boisdeffre, *Des vivants et des morts*, Paris, Éditions universitaires, 1954, p. 174. On fera cependant attention au fait que, comme l'écrit Gérard Genette (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982, p. 406), « l'adoption de costumes et d'un cadre modernes n'a pas inévitablement pour effet une actualisation du texte ». De fait, la modernisation des costumes d'Antigone tendrait plutôt, selon nous, à « déshistoriciser » le conflit.
[20] Notice d'*Antigone*, p. 65.
[21] *NPN*, p. 146.
[22] *Ibid.*, p. 171.
[23] *Ibid.*, p. 173.
[24] *Ibid.*, p. 178.
[25] *Ibid.*, p. 175.

du rêve, en face de la condition humaine. L'homme n'est pas libre car, à partir du moment où il a dit oui, fût-ce une seule fois, il ne peut plus revenir en arrière, il est engagé. Il n'a qu'une liberté négative, celle de dire non et de mourir. C'est cette liberté que revendique Antigone, c'est pour elle qu'elle meurt.

Cependant, après ce que Créon révèle à Antigone au sujet de la moralité de Polynice, qui n'était qu'un jouisseur, un voyou, qui ne méritait en rien que sa sœur lui sacrifiât sa vie, et surtout au sujet de celle d'Étéocle, « ce prix de vertu », qui « ne valait pas plus cher que Polynice[26] », la jeune fille est ébranlée dans sa résolution : « Pourquoi m'avez-vous raconté cela[27] ? » Nous sommes ici à un tournant de la pièce : en Polynice, Antigone avait un semblant de motif pour mourir. Créon l'a privée de ce semblant de motif et Antigone, désemparée, va renoncer. Mais, le mouvement de la pièce étant celui de la reconnaissance progressive et de l'acceptation de son destin par Antigone, en croyant s'opposer à sa mort, les autres personnages, et singulièrement Créon, ne font que la précipiter[28]. Ainsi Créon est maladroit. Par besoin de se justifier lui-même peut-être, il commet la faute d'insister trop sur sa victoire. Créon ne sait pas se taire. Il parle du bonheur en adulte :

> Tu l'apprendras toi aussi, trop tard : la vie, c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue à vos pieds, un outil qu'on tient bien dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison. Tu vas me mépriser encore, mais de découvrir cela, tu verras, c'est la consolation dérisoire de vieillir : la vie, ce n'est peut-être tout de même que le bonheur[29] !

Pour Créon, le bonheur ne se trouve pas hors de la vie quotidienne. Il est à notre portée, il suffit de savoir le prendre : « La vie est faite de pièces de deux sous, et il y en a une fortune pour ceux qui savent les amasser », dira le Comte dans *Ardèle ou la Marguerite*[30]. Mais Antigone, nous l'avons vu, représente l'enfance – ou l'adolescence –, éprise d'absolu, et elle ne peut ni ne veut accepter le bonheur tel que l'a défini Créon : « Quel sera-t-il mon bonheur ? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone ? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur[31] ? » Et c'est un nouveau tournant, une nouvelle « péripétie » dans la pièce. Antigone n'acceptera pas le bonheur dont lui parle Créon :

> Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et

[26] *Ibid.*, p. 189.
[27] *Ibid.*
[28] Telle est la forme prise dans la pièce par ce qu'on a coutume d'appeler l'« ironie du destin ».
[29] *NPN*, p. 191. Malgré la ponctuation, le démonstratif « cela » renvoie à ce qui précède, conformément au bon usage.
[30] Jean Anouilh, *Pièces grinçantes*, Paris, La Table ronde, 1956, p. 53.
[31] *NPN*, p.191.

> cette petite chance, pour tous les jours si on n'est pas trop exigeant. Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier, – ou alors je refuse ! Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir[32].

Inutile d'aller plus loin. Dans cette tirade, nous avons tout Antigone. « Jusqu'ici, elle s'était peut-être abusée sur ses mobiles, elle avait pris appui sur les règles du droit surnaturel et elle vient de perdre pied un moment lorsque son adversaire l'a privée de cette caution. Mais à présent, dépouillée, lucide, elle est obligée de restituer à son acte son vrai sens », remarque Hubert Gignoux[33]. Antigone ne veut que d'un bonheur à la fois total et immédiat. Or elle sait qu'elle ne le trouvera pas dans un monde qui n'est pas à la mesure de son appétit de bonheur ; aussi, malgré la vie qu'elle aime et qui bouillonne en elle, malgré sa famille, malgré Hémon, elle n'aura plus qu'à mourir. Afin que Créon ne lui laisse aucune chance de vivre, elle le provoquera, recherchant elle-même la mort, et c'est de bonne foi que Créon pourra dire :

> C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir[34].

La conversation qu'Antigone a avec le Garde, le dernier humain avec lequel elle parlera et son « dernier visage d'homme[35] », montre bien quel est le sens de sa mort : si Antigone meurt, c'est pour échapper à cette vulgarité, à cette laideur, à tout ce trop-humain que le personnage du Garde incarne. « Cet individu ridicule, pas méchant, ce minuscule sujet de Créon, qui nous fait rire et nous choque en même temps, est l'image même de la vie qu'Antigone refuse », écrit Pierre Brodin[36].

Cette vie, Créon, lui, l'a pourtant acceptée :

> Quelquefois, le soir, il est fatigué, et il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes. Si cela n'est pas un office sordide qu'on doit laisser à d'autres plus frustes... Et puis, au matin, des problèmes précis se posent, qu'il faut résoudre, et il se lève tranquille, comme un ouvrier au seuil de sa journée[37].

---

[32] *Ibid.*, p. 193.
[33] Hubert Gignoux, *Jean Anouilh*, Paris, Éditions du Temps présent, « Artistes et écrivains du temps présent », 1946, p. 102.
[34] *NPN*, p. 196.
[35] *Ibid.*, p. 201.
[36] Pierre Brodin, *Présences contemporaines*, Paris, Debresse, 1954, p. 431-432.
[37] *NPN*, p.136.

Être roi, pour Créon, c'est un métier, qui réclame du courage de la part de celui qui l'exerce.

Pour faire ce métier, « Créon est seul[38] ». Orphée l'affirmait déjà : « On est seul. On est bien seul. C'est la seule chose sûre[39] », et, dans *Roméo et Jeannette*, Lucien lui fera écho : « Parce qu'on est seul au monde[40]. » Mais, dans *Antigone* même, l'impossibilité de *communiquer*, expression concrète de la solitude de l'être humain, est illustrée par la double tentative de l'héroïne qui, après avoir en vain cherché à entrer en relation avec le Garde, essaie de lui dicter une lettre pour Hémon, son fiancé, mais finalement y renonce et se résout à mourir seule et en silence. Toute tentative pour sortir de la solitude est donc vouée à l'échec : les mots nous trahissent, même l'amour ne supprime pas les barrières. Ce thème de la solitude, nous le retrouvons à la fin de la pièce, lorsque le malheur s'est abattu sur la tête de Créon : « LE CHOEUR. – Et tu es tout seul maintenant, Créon. CRÉON. – Tout seul, oui[41] ». Ainsi, l'homme est irrémédiablement seul : seul en face de la mort comme Antigone, seul en face de la vie comme Créon :

En tant que roi, Créon s'est attaché « à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible[42] ». Il remarque : « Ce n'est même pas une aventure, c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers[43] ». Et, rappelant le souvenir d'Œdipe, il conclut : « Les rois ont autre chose à faire que du pathétique personnel, ma petite-fille[44] ».

Comme chez Sophocle, Créon obéit à des fins politiques chez Anouilh, lorsqu'il refuse qu'on ensevelisse Polynice. Mais – c'est là la différence – il ne croit pas que le fait de ne pas l'avoir enseveli prive le mort de quoi que ce soit dans l'au-delà. Créon ne croit pas à l'au-delà. S'il a refusé qu'on ensevelisse Polynice, c'est pour des raisons de gouvernement, c'est pour faire un exemple : « Parce que ton Polynice, cette ombre éplorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t'enflamme, ce n'est qu'une histoire de politique », déclare-t-il sans ambages à Antigone[45]. D'ailleurs, Créon fait preuve d'un certain machiavélisme : il prive Polynice de funérailles mais à Étéocle, qui – nous l'avons vu – « ne valait pas plus cher que Polynice[46] », il accorde des funérailles nationales. Son attitude a quelque chose d'odieux, Créon ne le nie pas : « ANTIGONE. – Vous êtes odieux ! CRÉON. – Oui, mon petit. C'est le métier qui le veut. Ce qu'on peut discuter, c'est s'il faut le faire ou ne pas le faire. Mais si on le fait, il faut le faire comme cela[47] ».

---

[38] *Ibid.*, p. 137.
[39] Jean Anouilh, *Eurydice, Pièces noires*, Paris, Calmann-Lévy, 1942, p. 497.
[40] *NPN*, p. 283.
[41] *Ibid.*, p. 210.
[42] *Ibid.*, p. 175.
[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*, p. 176.
[45] *Ibid.*, p. 181.
[46] Voir note 26.
[47] *NPN*, p. 181.

Une fois pour toutes, Créon a accepté d'être roi. Sans doute aurait-il pu refuser alors, il le reconnaît : « Je le pouvais. Seulement, je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui [48] ». Mais, une fois ce premier « oui » prononcé, Créon ne peut plus reculer. Dès le début de la pièce, Ismène exprime cette nécessité : « Il est le roi, il faut qu'il donne l'exemple[49] ». Et, en Créon, Antigone a senti là une faiblesse, qu'elle exploite à fond :

> ANTIGONE. - [...] Et vous, avec votre couronne, avec vos gardes, avec votre attirail, vous pouvez seulement me faire mourir, parce que vous avez dit « oui ». [...]
> CRÉON, *sourdement.* - Eh bien, oui, j'ai peur d'être obligé de te faire tuer si tu t'obstines. Et je ne le voudrais pas.
> ANTIGONE. - Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas ! Vous n'auriez pas voulu non plus, peut-être, refuser une tombe à mon frère ? Dites-le donc, que vous ne l'auriez pas voulu ?
> CRÉON. - Je te l'ai dit.
> ANTIGONE. - Et vous l'avez fait tout de même. Et maintenant, vous allez me faire tuer sans le vouloir. Et c'est cela, être roi !
> CRÉON. - Oui, c'est cela[50] !

Et Antigone ne pourra s'empêcher de conclure : « Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui tord le ventre, moi je suis reine[51] ».

En face d'Antigone, qui est libre au sens où, à la différence de la Sauvage ou d'Eurydice, elle n'a pas, derrière elle, un passé qui pèse sur elle et où elle peut encore dire non à ce qui est laid ou vil, Créon, lui, n'est plus libre car, en disant oui, l'homme perd sa liberté. Or tout homme, s'il ne choisit pas de mourir, dit oui au moins à la vie. L'homme n'est donc pas libre.

Chez Anouilh, Créon n'a pas la même insensibilité que chez Sophocle : bien loin de vouloir tuer Ismène, pourtant innocente, c'est parce qu'il ne peut pas faire autrement, parce que le peuple est là, hurlant derrière les portes du palais, qu'il fait mourir Antigone. Il fera tout pour sauver la jeune fille, qui se perdra elle-même. Créon, qui est indulgent, humain, souffre donc de devoir la condamner. On en arrive ainsi à ce que, paradoxalement, le roi supplie Antigone de vivre : « Alors, aie pitié de moi, vis. Le cadavre de ton frère qui pourrit sous mes fenêtres, c'est assez payé pour que l'ordre règne dans Thèbes. Mon fils t'aime. Ne m'oblige pas à payer avec toi encore. J'ai assez payé[52] ».

---

[48] *Ibid.*, p. 182.
[49] *Ibid.*, p. 145.
[50] *Ibid.*, p. 182-183.
[51] *Ibid.*, p. 183.
[52] *Ibid.*

Enfin, Créon n'est pas chez Anouilh le tyran avide de pouvoir, et sans doute envieux à l'égard de la famille des Labdacides, qu'il était dans la pièce de Sophocle. S'il a accepté d'être roi, c'est parce qu'« il faut pourtant qu'il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque[53] ». Mais le métier de roi représente pour Créon une dure servitude.

Pour Anouilh, le dénouement a beaucoup moins d'importance que pour Sophocle. Il occupe d'ailleurs une place beaucoup plus réduite : trois pages dans la pièce d'Anouilh contre le double environ dans celle de Sophocle. Chez Sophocle, ce dénouement se présente comme un châtiment des dieux, qui accable un coupable. CRÉON : « Ah ! j'ai bien peur que le mieux ne soit pour l'homme d'observer les lois établies[54] jusqu'au dernier jour de son existence », s'inquiète déjà le roi, avant même que le messager ne vienne annoncer la mort d'Antigone et de son fiancé (vers 1113-1114). Chez Anouilh, les dieux sont absents, ou ils se taisent, et la mort des siens n'est pour Créon qu'une épreuve supplémentaire, la plus terrible, que lui impose la vie. Créon, à la fin de la pièce, ne nous apparaît pas comme un coupable ; il est seulement un pauvre homme fatigué : « CRÉON – [...] La journée a été rude. *Un temps. Il dit sourdement.* Cela doit être bon de dormir[55] ». Et c'est la conclusion :

> Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient rien et qui se sont trouvés pris dans l'histoire sans rien y comprendre. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. Antigone est calmée maintenant, nous ne saurons jamais de quelle fièvre. Son devoir lui est remis. Un grand apaisement triste tombe sur Thèbes et sur le palais vide où Créon va commencer à attendre la mort[56]…

Le conflit qui oppose Antigone et Créon n'est donc pas du tout chez Anouilh le conflit de la conscience individuelle aux prises avec les lois de la cité. Il s'agit d'un conflit plus général, qui n'oppose plus deux lois, mais deux attitudes possibles en face de la vie et, disons le mot, en face de la condition humaine.

Ce conflit, qui oppose les hommes entre eux, oppose aussi chaque individu à lui-même. Ainsi Créon, qui nous apparaît comme le représentant archétypique d'une des deux attitudes, n'en connaît pas moins ce conflit. Alors que, dans la tragédie de Sophocle, Antigone était une étrangère pour Créon, les deux personnages n'ayant rien

---

[53] *Ibid.*, p. 184.

[54] Peut-être faut-il voir la conciliation entre les deux instances, divine et humaine, qui président à l'établissement des lois dans ces « lois établies », τονς καθεστώτας νομους, auxquelles Créon semble regretter de n'avoir pas obéi, quand il prend conscience d'avoir été injuste en ordonnant la mort d'Antigone.

[55] *NPN*, p. 210.

[56] *Ibid.*, p. 211.

de commun, il n'en va pas de même dans la pièce d'Anouilh, où Créon comprend la jeune fille et où celle-ci n'est plus une étrangère pour lui : « Vous êtes là à boire mes paroles », pourra dire Antigone en s'adressant à Créon[57], qui se retrouve plus jeune, plus pur, en sa nièce. Pol Vandromme a écrit du conflit entre Antigone et Créon :

> Anouilh dialogue avec lui-même. Il a trente-deux ans[58], il se souvient de sa vingtième année, et il se dit qu'il serait temps de mettre en présence l'homme qu'il est avec le jeune homme qu'il a été. *Antigone*, c'est cette mise au point-là – non de Sophocle par rapport à nous, mais du Anouilh de 1942 par rapport au Anouilh de 1932. *Antigone*, c'est *La Sauvage* dix ans après[59].

Mais entre, d'une part, une pureté et une liberté impossibles et, d'autre part, l'acceptation de sa condition d'homme, Créon a choisi cette dernière.

Hémon, lui aussi, aura à faire ce choix. Mais, contrairement à son père, il choisira la mort, cette mort qui, précisément, lui évitera de devenir un homme : « Puis soudain il se dresse, les yeux noirs, et il n'a jamais tant ressemblé au petit garçon d'autrefois, il regarde son père [...] avec ses yeux d'enfant, lourds de mépris, [...] et, sans rien dire, il se plonge l'épée dans le ventre[60] ». Qu'est-ce donc qu'accepter de devenir un homme ? C'est accepter de vivre, mais en sachant que la vie n'est pas sans compromissions, que le monde n'est pas sans limites, comme il l'est pour l'enfant, c'est accepter de vieillir. Il faudrait ne jamais avoir à choisir entre la vie, cette comédie absurde, dans laquelle l'homme tient un rôle qui n'est pas le sien, et la mort. Tel est sans doute le sens des paroles que Créon adresse à son petit page tout à la fin de la pièce : « CRÉON. – Ce qu'il faudrait, c'est ne jamais savoir. Il te tarde d'être grand, toi ? LE PAGE. – Oh ! oui, Monsieur ! CRÉON. – Tu es fou, petit. Il faudrait ne jamais devenir grand[61]. » Mais l'homme ne peut pas ne pas devenir adulte : tôt ou tard, il devra accepter sa condition. Telle est la raison pour laquelle, contrairement à la tradition, Ismène est plus âgée que sa sœur chez Anouilh. En effet, le partage entre ceux qui ont accepté de vivre et ceux qui refusent la condition humaine recoupe celui de l'âge.

Dans ce conflit qui oppose Antigone à Créon, on n'a peut-être pas assez souligné la grandeur de Créon et de son choix[62]. La pièce fut écrite et jouée pendant la dernière guerre ; il était facile, trop facile, de voir en Créon le garant de l'ordre de Vichy et

---

[57] *Ibid.*, p. 182.
[58] Anouilh est né en 1910.
[59] Pol Vandromme, *Jean Anouilh. Un auteur et ses personnages*, Paris, La Table ronde, 1965, p. 109.
[60] *NPN*, p. 209.
[61] *Ibid.*, p. 211.
[62] H. Gignoux, par exemple, nous paraît injuste à l'égard de Créon, en qui il ne voit qu'un « prince dilettante », préoccupé avant tout de préserver sa tranquillité, et à propos duquel il va jusqu'à opposer « le point de vue du jardinier » (l'expression est empruntée à *Terre des hommes*, de Saint-Exupéry) à celui du « cuisinier » (le terme est placé par Anouilh dans la bouche d'Antigone, *NP*, p. 194), qui serait celui de Créon (*op. cit.*, p. 110).

en Antigone l'incarnation de la résistance à cet ordre. L'actualité autorisait ces rapprochements qu'on n'a pas manqué de faire. Mais la révolte d'Anouilh va « contre la sève », « contre l'instinct[63] », c'est-à-dire contre la nature. En outre, si l'héroïne de Sophocle meurt pour quelque chose qui, bien qu'inscrit à l'intérieur d'elle-même, la dépasse, celle d'Anouilh meurt pour elle-même, par fidélité à elle-même, pour ne pas se renier. L'une meurt parce qu'elle croit à quelque chose ; l'autre, parce qu'elle ne croit à rien. Enfin, pour radicale qu'elle soit, la révolte d'Antigone se résout dans une évasion. À sa révolte, à son refus purement négatif, on pourrait opposer cette phrase de Sartre : « Refuser n'est pas dire non, c'est modifier par le travail[64] ».

Si Antigone fait preuve de courage en mourant, Créon fait preuve d'un courage non moins grand en vivant : « Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s'en mettre jusqu'aux coudes. C'est facile de dire non, même si on doit mourir. Il n'y a qu'à ne pas bouger et attendre[65] ». « L'image sartrienne des "mains sales" convient ici parfaitement à Créon, qui tient un langage voisin de celui de Hoederer », note Jean-Pierre Lassalle[66]. L'attitude de Créon en face de la vie est même, nous semble-t-il, autrement plus courageuse que celle d'Antigone. Comme un simple ouvrier, acceptant de la vie ce qu'elle voudra bien lui donner, sa part de bonheur, Créon remplira sa tâche. Cette attitude n'est pas sans rappeler le stoïcisme d'un Camus.

Cependant, l'absence de toute référence à un au-delà peut la faire paraître absurde car, dans un monde où « il n'est pas de raison, pas de lumière, pas de halte[67] », peut-il exister quelque chose qui vaille la peine d'être défendu ? Gabriel Marcel observe avec beaucoup de finesse :

> Il n'y a, bien entendu, aucun sens à soutenir, comme l'ont fait avec une insigne mauvaise foi ses adversaires politiques, qu'Anouilh prend parti pour Créon contre Antigone. Certes Créon « a raison » ; il faut bien, pour mener les misérables créatures que nous sommes, qu'il y ait des hommes pour assumer ce qu'on appelle les responsabilités du pouvoir, comme il faut des hommes pour curer les égouts. Mais si Créon a raison, c'est peut-être là justement sa faiblesse, car nous sommes jetés dans un monde où avoir raison ne signifie peut-être rien, et où la noblesse pourrait bien être du côté des êtres absurdes et intraitables qui se refusent à jouer le jeu déshonorant de l'existence assagie[68].

---

[63] *NPN*, p. 185.
[64] *Saint Genet, comédien et martyr*, cité par Francis Jeanson, *Sartre par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1956, p. 142.
[65] *NPN*, p. 185. Ces paroles de Créon sont à rapprocher de celles que Lucien adresse à Jeannette dans *Roméo et Jeannette* : « Mourir, mourir... Mourir, ce n'est rien. Commence donc par vivre. C'est moins drôle et c'est plus long. » (*NPN*, p. 316.)
[66] Jean-Pierre Lassalle, *Jean Anouilh ou la vaine révolte*, Rodez, Subervie, 1958, p. 27.
[67] Jean Anouilh, *Médée*, *NPN*, p. 392.
[68] « De *Jézabel* à *Médée*. Le Tragique chez Jean Anouilh », *Revue de Paris*, juin 1949, p. 107.

Il y a d'ailleurs plus grave : Créon, comme nous l'avons dit, est un prince machiavélique. Sa morale est une morale de l'efficacité ; seul le résultat compte aux yeux de Créon. Ce qu'il faut avant tout à la cité, c'est l'ordre. Que ce soit Étéocle ou Polynice que le peuple honore, qu'importe ! Ce qui importe, c'est que le peuple ne se pose pas de questions ; pour cela, il faut qu'à un des deux cadavres soient rendus les honneurs qu'on rend au cadavre d'un héros, et que l'autre pourrisse sous les yeux de tous. Bref, comme le remarque H. Gignoux, Créon « place l'ordre avant la vérité[69] ».

On le voit, chacune des deux *Antigone*, celle de Sophocle et celle de Jean Anouilh, est le reflet de son époque : siècle d'or d'Athènes pour l'une, années angoissées de la Seconde Guerre mondiale pour l'autre. Mais, même si, de toute évidence, Anouilh ne prend pas parti pour Créon, pour la première fois dans son théâtre il a créé en Créon un personnage d'âge mûr – un personnage qui a donc accepté de dire oui à la vie et de vieillir – qui n'est pas ridicule, comme c'est le cas du père d'Orphée ou de la mère d'Eurydice dans *Eurydice* (1941), mais qui fait preuve d'une réelle grandeur. Car même Florent, le musicien amoureux de Thérèse dans *La Sauvage*, ne peut être considéré comme une incarnation valable de cette race des « sociaux », des « adaptés[70] », qui est à l'opposé de la race des Sauvages et qu'Anouilh fustigeait si volontiers jusque-là. Florent, trop parfait, paré d'une auréole qu'il n'a pas méritée, « ne sai[t] rien d'humain[71] ». Le personnage est d'ailleurs d'une fadeur insupportable. Le tournant que, dans l'œuvre d'Anouilh, semblait annoncer *Médée* (1946), selon Gabriel Marcel[72], est donc en fait déjà amorcé dans *Antigone.*

Ainsi l'*Antigone* d'Anouilh ne constitue pas une simple « variation » du mythe d'Antigone, dont elle serait une transposition moderne, mais en est une véritable subversion, en particulier parce qu'y manque l'« éclairage métaphysique » caractéristique, selon Philippe Sellier, du mythe littéraire[73]. Du mythe, dont la signification réside dans l'opposition de la loi de Créon et des lois de la conscience, mais résulte aussi du heurt de deux passions, Anouilh a fait le drame d'une jeune fille qui refusera jusqu'au bout d'accepter la condition humaine, préférant mourir plutôt que de renoncer à son rêve de pureté. L'auteur est bien d'une époque où, plus que la psychologie des individus ou la peinture de la société, le problème de la condition humaine est le sujet privilégié de toute grande œuvre. Dans ces conditions, l'ensevelissement de Polynice apparaît seulement comme un prétexte : « Là est, sans aucun doute, le vice interne de la pièce », commente Gabriel Marcel, pour qui il était « irrationnel de

[69] H. Gignoux, *op. cit.*, p. 108.
[70] Nous empruntons ces termes à Robert Kemp qui les emploie dans « Les Poisons de Jean Anouilh et *Roméo et Jeannette* », article publié dans *Le Monde* du 16 janvier 1947.
[71] J. Anouilh, *La Sauvage, Pièces noires* (voir note 39), p. 207.
[72] Art. cit., p. 103.
[73] Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature* n° 55, octobre 1984, p. 124.

croire qu'on pouvait ici sauvegarder la matérialité de l'événement tout en transformant radicalement la nature spirituelle, l'intention fondamentale du personnage principal[74] ».

Cependant, le refus d'Antigone n'a rien de gratuit, car il est fondé sur la constatation douloureuse par l'homme de l'existence d'un fossé infranchissable entre le monde et lui, entre le monde et ses exigences d'homme. Cette expérience, Anouilh n'est pas le seul à l'avoir faite, puisqu'elle a donné naissance à une littérature de la révolte, dont les grands noms sont, au XX^e siècle, Malraux, Camus, Bernanos, Anouilh, Aragon, Sartre[75]. Avec *Antigone*, le refus est celui « non de telle forme sociale, historiquement datée et accidentellement corrompue, mais de la condition humaine en soi, considérée comme scandaleuse et corruptrice » ; avec elle, « la dialectique sartrienne de la nausée et de la mauvaise foi projette son ombre sur la tragédie », écrit Pierre-Henri Simon[76].

Gaëtan Picon pense qu'« il est difficile d'animer aujourd'hui les grands mythes de l'antiquité » et que « l'authentique mythe moderne » est celui de la révolte[77]. Tel est, sous sa forme négative du refus, le grand mythe traité par Anouilh, à propos de qui Pierre-Henri Simon parle d'un « nouvel humanisme », humanisme athée « qui transporte dans la négation même de Dieu on ne sait quelle obsession de péché et de rédemption[78] ».

Jacques PLAINEMAISON
Université de Limoges

[74] Art. cit., p. 105.
[75] Voir René-Marill Albérès, *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corrêa, 1949.
[76] Pierre-Henri Simon, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1956 ; 2^e tirage dans la coll. « U2 », 1967, tome II, p. 150.
[77] Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1949. p. 267-268.
[78] P.-H. Simon, *op. cit.*, tome II, p. 93.

SUR UNE FABLE DE SHAKESPEARE : LE CERF EN PLEURS

On connaît la fable de La Fontaine*, Le Cerf se voyant dans l'eau* :

> Dans le cristal d'une fontaine
> Un cerf se mirant autrefois
> Louait la beauté de son bois […]

Quelque soixante-dix ans plus tôt, en 1600, Shakespeare a décrit, lui aussi, dans *Comme il vous plaira*, un cerf au bord de l'eau, mais, loin de se mirer et de s'admirer, le sien sanglote, conformément à un *topos* de l'époque, présent aussi bien dans les arts visuels qu'en littérature : celui du Cerf en pleurs.

La morale de la fable

Cette fable shakespearienne a pour décor une forêt française imaginaire, où voisinent chênes, palmiers et oliviers et où s'est réfugié, avec une poignée de fidèles, un duc dont le frère cadet a usurpé le trône et qu'il a exilé : le nom *banishment* – point d'orgue et point final spectaculaire du premier acte – rappelle ces luttes qui déchirent la Cour. Et, à en croire les bruits qui y circulent, le sort du souverain banni serait plutôt enviable, comme le rapporte un courtisan :

> On dit qu'il est déjà dans la forêt d'Ardenne, avec maints joyeux compagnons ;
> et ils vivent là-bas comme autrefois Robin des Bois en Angleterre. On dit […]
> qu'ils passent le temps dans l'insouciance comme à l'époque de l'âge d'or.
> (1 1 105-109)

Avec le temps, le Duc Aîné en est venu lui-même à partager cette vision idyllique de son exil, trouvant désormais sa vie dans les bois « plus douce / Que l'autre avec son faste et son clinquant ». Loin d'une Cour envieuse pleine de flatteurs, il s'estime davantage en sécurité :

> […] cette vie qui est la nôtre, loin du séjour des hommes,
> Trouve un langage aux arbres, des livres dans les ruisseaux qui courent,
> Des sermons dans les pierres, et le bien en toute chose. (2 1 12, 15-17)

« Je ne voudrais pas en changer », renchérit aussitôt Amiens, l'un des trois ou quatre seigneurs de sa suite, tous vêtus, comme lui, « en forestiers »[1] au moment où le public fait tardivement connaissance avec eux, au deuxième acte. Et quand le Duc exilé reprend la parole, on sent, dans le tour donné au lancement de sa réplique, un bel élan d'enthousiasme :

> Venez ! irons-nous tuer quelque gibier ? (2 1 21)

L'image qu'il offre de lui à cet instant correspond à ce qui est alors attendu d'un souverain, en un temps où la cynégétique était consubstantielle à l'exercice du pouvoir aristocratique, comme Richard Marienstras l'a si bien rappelé dans son admirable étude *Le Proche et le lointain*[2].

Mais en l'occurrence, si exultation il y a, elle est de courte durée car aussitôt le Duc se reprend. Il a des états d'âme :

> Et pourtant, cela me fait mal de voir ces pauvres innocents tachetés, […]
> Leurs cuisses rondes ensanglantées par nos flèches fourchues
> Sur leur propre territoire. (2 1 21-25)

À vrai dire, de tels scrupules n'étonnent guère : n'a-t-il pas déclaré que la Nature était pour lui pleine d'enseignements et que, jusque dans les pierres, il entendait des sermons ? Le chasseur s'apitoie donc maintenant sur le gibier…

C'est le moment que Shakespeare a choisi pour placer sa fable. Si le public a pu trouver audacieux le revirement du Duc Aîné qui, d'un vers à l'autre, est passé d'une grande envie de chasse à un sombre examen de conscience, la tirade qui vient ensuite laisse vite ce noble personnage loin derrière en matière de morale, tandis que le texte, au style indirect, adopte le point de vue d'un nouveau venu, un autre seigneur de la suite du potentat déchu, connu sous le nom de « Jaques le Mélancolique »[3].

Couché sous un chêne près du ruisseau, ce témoin direct de la scène a tiré, nous est-il rapporté, une triple morale du spectacle, et sa réaction est allée bien au-delà d'une simple commisération quant au sort du gibier. D'abord, il a souligné l'inanité, voire l'absurdité, des pleurs déversés par le cerf dans un cours d'eau qui n'en a nul besoin. Certes, une telle leçon tient plus du constat que du sermon. Monnaie courante, on la retrouve notamment dans un poème communément attribué à Shakespeare et intitulé *La Complainte d'une amoureuse*, qui narre sur trois cent vingt-neuf vers les infortunes d'une jeune novice victime d'un beau séducteur ; la sixième strophe la montre « Assise sur la berge où le courant pleurait » :

---

[1] *Comme il vous plaira*, 2 1 0 : *like foresters*, dans William Shakespeare, *Œuvres complètes*, vol. VI (2016) de l'édition bilingue en 8 volumes, sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2020.
[2] Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*, Paris, Éd. de Minuit, 1981.
[3] *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, 2 1 26, 41 : *the melancholy Jaques*.

À l'eau elle ajoutait de l'eau, tel un prêteur
Ou un roi dont la main dispensant ses largesses
Néglige l'indigence et donne à l'opulence. (v. 39-42)[4]

Le second enseignement que Jaques a extrait du spectacle du cerf en pleurs a un caractère éthique plus accentué, puisqu'il concerne le manque de fraternité de la part des congénères du pauvre animal, qui est abandonné à son triste sort et que nul n'accompagne dans sa souffrance. Enfin, ce Jaques le moraliste a fustigé l'égoïsme forcené d'un troupeau repu de sa pâture qui osait passer son chemin sans même saluer l'agonisant.

Au fil de la fable et de ces moralités qui en ponctuent le cours, une gradation s'observe donc dans l'indignation que suscite la vision du cerf blessé, jusqu'à la conclusion de l'imprécateur, qui juge le Duc Aîné pire tyran et pire usurpateur que son frère l'ayant chassé ! Le retournement de situation est total. Cruelle ironie : le Duc Aîné se demandait si Jaques « avait tiré la morale de ce spectacle »[5] ; il peut être rassuré… Et, à l'instar de Jaques, les spectateurs ou les lecteurs de la pièce seront tentés d'attribuer une haute portée morale à l'apologue shakespearien du cerf en pleurs, surtout s'ils le replacent dans le cadre très étudié où il s'inscrit.

Car, à l'évidence, le dramaturge a apporté un soin tout particulier à cette première scène du deuxième acte, où la fable est insérée : avec un art consommé de la composition, il l'a dotée d'un double cadre. Le plus grand correspond aux propos du Duc Aîné qui, pour commencer (v. 1-17), se confie sur sa situation d'exilé en forêt et qui, pour finir (v. 64-67), commente le comportement et le caractère de Jaques. Un plus petit double le premier : y sont inscrites les invectives de Jaques (v. 27-28 et 60-63) à l'encontre du Duc banni et de sa suite. Ainsi doublement enchâssée, la fable elle-même se développe au centre du dispositif sur deux tirades d'un même locuteur anonyme (un seigneur de l'entourage du Duc Aîné) :

Un Premier Seigneur : À vrai dire, mon seigneur,
Le mélancolique Jaques s'en afflige,
Et jure qu'à cet égard vous êtes plus grand usurpateur
Que votre frère qui vous a banni.
Aujourd'hui mon seigneur d'Amiens et moi-même
Nous sommes glissés derrière lui comme il était couché
Sous un chêne dont la racine noueuse surplombe
Le ruisseau qui bruit dans ce bois ;
À cet endroit, un pauvre cerf égaré
Qui, du trait d'un chasseur avait été blessé,
Était venu languir ; et vraiment, mon seigneur,
Le misérable animal poussait de tels gémissements
Qu'en s'exhalant ils tendaient sa robe de cuir

[4] Shakespeare, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. VIII, à paraître en 2020.
[5] *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, 2 1 43-44 : *But what said Jaques ? / Did he not moralize this spectacle ?*

À la faire éclater, et les grosses larmes rondes
Se pourchassaient le long de son mufle innocent
En une traque pitoyable ; et ainsi la pauvre bête velue,
Que Jaques le Mélancolique ne quittait pas des yeux,
Se tenait au bord extrême du rapide ruisseau,
L'augmentant de ses larmes.

Le Duc Aîné : Mais qu'a dit Jaques ?
N'a-t-il pas tiré la morale de ce spectacle ?

Le Premier Seigneur : Oh ! si, en mille comparaisons.
Songeant d'abord aux pleurs perdus dans le cours d'eau :
« Pauvre cerf, disait-il, tu fais ton testament
Comme les hommes de ce monde, donnant encore
À qui a déjà trop. » Puis, le voyant seul,
Délaissé et abandonné par ses amis au pelage de velours :
« C'est ainsi, dit-il, que la détresse s'isole
Du flot de la compagnie. » Aussitôt, un troupeau insouciant,
Repu de sa pâture, à grands bonds le dépasse
Sans même s'arrêter pour le saluer. « Ah ! oui, dit Jaques,
Passez votre chemin, gros et gras citoyens ;
C'est dans l'ordre des choses : pourquoi jeter un regard
Sur ce pauvre banqueroutier brisé ? »
Ainsi de violentes invectives il transperce
Le corps de la campagne, de la cité, de la Cour,
Oui, et même de cette vie qui est la nôtre, jurant que nous
Ne sommes que des usurpateurs, des tyrans, et pire encore,
De terrifier les animaux et de les massacrer
Dans les lieux mêmes que la nature leur assigne. (2 1 25-63)

Imitant en cela les personnages du Duc Aîné et de Jaques le Mélancolique, on peut légitimement saisir sous l'angle de la morale la fable du cerf blessé et, plus largement, toute la scène où elle est enchâssée. Mieux : cette approche paraît même avantageuse, car la séquence propose un bel exercice de modification du point de vue, tout à fait dans l'esprit de cette pétillante comédie philosophique, où tous les personnages, y compris l'ancien et le nouveau Ducs, passent à tour de rôle des fastes de la Cour aux sortilèges d'une forêt ayant le pouvoir de métamorphoser qui s'y aventure. Théâtralement lié à ces changements de lieu, le kaléidoscope des angles de vue joue en faveur d'un relativisme avenant, à la Montaigne, en phase avec un monde qui n'est plus univoque – à l'enseigne désormais du « comme il vous plaira ». La leçon n'a donc rien de dérisoire, et elle « plaira » à notre époque.

Pourtant, s'en tenir à une appréhension moralisante de la fable, comme le font les personnages, serait réduire Shakespeare au rang d'auteur de littérature édifiante – fût-ce en ayant les meilleures intentions du monde et tout en admirant sa rhétorique (enchâssement, gradation, apologue, poésie visuelle et sonore du tableau au

« ruisseau qui bruit »[6] …). Peut-on croire que le public de l'époque allât au théâtre pour s'entendre prêcher la bonne parole et recevoir comme aux offices des leçons de morale ?

Une fable sans morale

Notons d'abord que Jaques n'est pas le porte-voix du dramaturge. Ses prénom et surnom suffiraient à le disqualifier. En anglais, *Jaques* renvoie par son signifiant aux « cabinets » (*jakes*), comme Shakespeare s'en souviendra dans *Troïlus et Cressida* à propos d'Ajax – habilement transposé en « Achiax » par Jean-Pierre Maquerlot qui a magnifiquement traduit cette pièce pour la Bibliothèque de la Pléiade[7]. Et de même que le personnage d'Ajax y est associé au nom *stool* qui désigne, lui aussi, une « chaise percée »[8], de même le premier Jaques de *Comme il vous plaira* – qui n'est pas Jaques le Mélancolique – est associé, à travers l'adverbe *goldenly*[9], à un « or » (*gold*) dont les connotations excrémentielles ont été rappelées par la chercheuse états-unienne Frankie Rubinstein dans son précieux dictionnaire des jeux de mots shakespeariens[10]. De ce Jaques-là, il ne sera plus question avant la dernière scène, où son unique tirade commence ainsi :

> Écoutez-moi, je n'ai qu'un ou deux mots à dire
> Je suis le deuxième fils du vieux sire Roland […] (5 4 144-145)

La présence dans une seule et même pièce de deux personnages dotés du même prénom prête à confusion. Est-ce le fruit du hasard ? Ou une négligence de l'auteur ? Ne serait-ce pas plutôt un indice précoce – une façon pour lui de mettre, pour ainsi dire, la puce à l'oreille de son public en le sensibilisant à la sonorité d'un prénom équivoque ? Quant au « Mélancolique » (*melancholy*) régulièrement attaché au prénom du deuxième et principal Jaques de la pièce, il renvoie en argot élisabéthain aux troubles intestinaux[11]. Il ne faut donc pas s'étonner de la toute première action prêtée par l'auteur à ce personnage :

---

[6] *Ibid.*, 2 1 32 : *the brook that brawls*, avec allitération.
[7] *Troïlus et Cressida*, dans Shakespeare, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. VII (2016), p. 77 ; voir aussi p. 1559, note 6.
[8] Comme il l'était déjà dans *Peines d'amour perdues* (comédie composée vers 1594) : *Le Rustre* : [...] votre lion […] assis sur une chaise percée sera donné à Ajax ; *[...] your lion [...] sitting on a close-stool will be given to Ajax*. (5 2 569-570). Voir Shakespeare, *ibid.*, vol. V (2013), p. 823 et p. 1351, note 28.
[9] *Comme il vous plaira*, dans Shakespeare, *ibid.*, 1 1 4-6 : *Orlando* : […] Mon frère Jaques, il l'entretient à l'université ; et la rumeur parle avec émerveillement de ses progrès ; *[...] My brother Jaques he keeps at school, and report speaks goldenly of his profit*.
[10] Frankie R. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, [1984], 2e édition, Londres, Macmillan, 1989. Voir l'entrée « *gold(smith)* », p. 111.
[11] *Ibid.*, voir l'entrée « *melancholy, melancholic* », p. 157.

*The **melancholy Jaques grieves** at that […]*

Le Mélancolique Jaques s'en afflige […] (2 1 26)

Jaques, melancholy, grieves : avec ses trois composantes principales, comme innocemment réunies, voilà un pentamètre qui a des dehors aimables mais dont la matière est sournoisement fécale. Car le sens argotique du verbe *grieve* (« s'affliger ») a trait lui aussi à la colique. En somme, par ce qu'il est (*melancholy*) et par ce qu'il fait (*grieves*), le deuxième Jaques incarne le scatologique. Judicieusement placé au début d'une tirade et mis comme en exergue à la fable qui s'annonce, ce vers sert de signal d'alerte, dans l'espoir – ou avec l'assurance ? – qu'un public rompu à ce genre de technique oratoire saura dûment le capter. Mais s'il oriente effectivement l'attention du lecteur ou du spectateur, ce n'est pas, en l'occurrence, en direction d'une scatologie dont la fable serait porteuse, mais essentiellement vers l'existence d'un sous-texte – une présence masquée, saturée d'obscénité. Le public est averti : à bon entendeur, salut ! La fable à venir sera peut-être une cochonnerie. Et s'il s'avère qu'il y a double jeu, celui-ci sera facteur de rire, tant par la nature de la vision dissimulée que par le simple décalage entre le propos moralisateur et l'inconvenance du spectacle caché. Bien davantage que des sermons, c'est là ce qui pouvait attirer du monde au Globe.

Étonnants homonymes, les deux Jaques de *Comme il vous plaira* ont pour effet d'y répandre du début à la fin une odeur de latrines. Et il se pourrait également que, malgré ses oliviers exotiques et ses osiers jaseurs, la belle forêt d'Ardenne elle-même ne sente pas bon du tout. La bergerie située « à l'ouest » (*west*) – autrement dit, si on traduit en argot de l'époque, « du côté du derrière »[12] – a aussi le malheur d'être « en bas » (*down*), « au fond » (*in the bottom*) – littéralement « dans le derrière ». D'ailleurs, pour y parvenir, il suffit de suivre la « rangée » (*rank*) d'osiers ou de se laisser guider par « ce qui pue » (*rank*), qu'on laissera « à droite » (*on your right* ») – sachant que *right* vient du latin *rectum* :

Oliver : *[…] Where in the purlieus of this forest stands*
A sheep-cote fenc'd about with olive trees?
Celia : ***West** of this place, **down** in the neighbour **bottom**,*
*The **rank** of osiers by the murmuring stream*
*Left on your **right** brings you to the place.*

Olivier : [...] Où, aux confins de cette forêt, se trouve
Une bergerie entourée d'oliviers ?
Célia : À l'ouest de ce lieu, au fond du val voisin.
La rangée d'osiers qui borde le ruisseau murmurant,
Laissée à main droite, vous mène à cet endroit. (4 3 76-80)

[12] *Ibid.*, voir l'entrée « *west(ern), westerly* », p. 302.

Qu'elles concernent l'identité des personnages ou la nature des lieux, ces petites notes malséantes ont une portée pédagogique : elles permettent de régler l'écoute de l'auditoire en le branchant d'emblée sur la fréquence de l'obscène – pour employer une métaphore de notre temps.

Le paysage au ruisseau dans la fable du cerf en pleurs est bucolique, lui aussi, sans être scatologique. Lui, il accueille un spectacle à caractère pornographique !

« Je me suis rendu compte à quel point la mort du cerf est érotisée », écrit Marc Bonini[13], professeur d'Anglais au lycée Clemenceau de Nantes, au moment où *Comme il vous plaira* est inscrite au programme d'option de sa classe préparatoire aux grandes écoles. Et de souligner alors toute une suite de termes équivoques chez ce Premier Seigneur qui s'est improvisé fabuliste :

> *The wretched animal heav'd forth such* ***groans***
> *That their* ***discharge*** *did* ***stretch*** *the leathern coat*
> *Almost to* ***bursting****, and the big round* ***tears***
> *Cours'd one another down his innocent* ***nose*** *[…]* (2 1 36-39)

Sans doute faut-il inclure dans la même série l'adjectif *leathern* (« en cuir ») – sachant qu'en latin le « cuir » se dit *scortum* –, qui qualifie ici le nom *coat* (la « robe » du cerf), assez proche par le son de *cod* (« testicule ») pour renvoyer… au *scrotum* ; « *leathern coat* » ou « *scortum scrotum* » ! Shakespeare s'amuse et, à n'en pas douter, en même temps que lui, les étudiants des écoles de Droit londoniennes férus de latin et friands de théâtre. Une traduction française qui, au fil de ces quatre vers, reproduirait le même double entendre tiendrait du miracle. Sans imposer dans le détail, comme en anglais, la présence d'un deuxième sens franchement paillard, la version de Jean-Michel Déprats, citée ci-dessus, ne l'exclut pas, même s'il faut, en français, faire un effort supplémentaire de concentration et d'imagination. Il est vrai que Shakespeare a si bien filé l'équivoque de la masturbation et multiplié les mots érogènes qu'il est difficile en anglais de tous les manquer. Sans compter que la cohérence du propos ne peut que mettre, ou remettre, sur la bonne voie. Car la logique de l'action et sa chronologie sont impeccables : aux gémissements (*groans*) qui connotent volontiers dans la littérature de l'époque les ahans du plaisir succède sans surprise une décharge (*discharge*) naturellement associée à des organes sexuels mâles (*leathern coat*) en érection (*stretch*) appelés à exploser (*bursting*), avec pour résultat ces larmes (*tears*) séminales glissant le long d'une verge (*nose*) moins « innocente » qu'il y paraît. Voilà qui offre, au total, une tout autre image de ce « misérable » cerf en pleurs qui, comme il est dit si joliment, « Se tenait (ou… « Bandait » / *Stood*) au bord extrême du rapide ruisseau ». Et c'est précisément à cet instant que le Duc Aîné demande si Jaques a tiré la morale du spectacle ! À trente-six ans, Shakespeare continue de s'amuser, et de régaler le parterre et les galeries de son tout nouveau théâtre.

[13] Correspondance privée, 4 octobre 2019.

Dans ce tableau, le cerf n'est pas le seul à verser des larmes : on apprend bientôt que, perdu dans sa « contemplation », Jaques l'a imité. « Jaques se repaît de ce spectacle comme d'une vidéo porno […] Il n'y a pas que les yeux qui travaillent, la main aussi, sans doute », commente encore Marc Bonini, en relevant le jeu grivois sur la première syllabe du nom anglais *contemplation*, où peut s'entendre le mot *cunt*, qui servait alors à désigner aussi bien le sexe de l'homme que celui de la femme. Quant au Duc, il « est tout émoustillé par ce récit, au point de vouloir rejoindre Jaques dans un corps à corps suggestif (*I love to **cope** him in these sullen **fits**, / For then he's full of **matter***) »[14] bien difficile, hélas, à rendre en traduction (« J'aime l'affronter dans ses humeurs chagrines, / Car alors il est plein d'idées »). Rappelons qu'Eric Partridge, dans son dictionnaire de l'obscénité shakespearienne, voit dans *cope* (de l'ancien français « couper », soit « donner un coup ») « un autre de ces verbes à coloration sadique qui servent à désigner la copulation »[15]. En d'autres termes, le Duc dit goûter le coït (*cope*) avec un Jaques sexuellement excité (*fit*) et plein de sperme (*matter*). Ce à quoi le Premier Seigneur répond – et c'est le dernier vers de la scène – qu'il amènera Jaques au Duc « sur-le-champ » (*straight*) : comme le précise Bonini, « *straight* peut se lire adverbialement mais aussi comme qualifiant *you* (« vous ») » ou *him* (« lui ») ou les deux à la fois, auquel cas on comprend qu'un Duc lui aussi « bien droit » (*straight*) jouira d'un Jaques finalement moins Mélancolique qu'Ithyphallique. Jusqu'au dernier mot, Shakespeare aura joué double jeu :

> *Le Duc Aîné* : Et l'avez-vous laissé dans cette contemplation ?
> *Un Deuxième Seigneur* : Oui, mon seigneur, pleurant et dissertant
> Sur le cerf en sanglots.
> *Le Duc Aîné* : Montrez-moi cet endroit :
> J'aime l'affronter dans ses humeurs chagrines,
> Car alors il est plein d'idées.
> *Le Premier Seigneur* : Je vous mène à lui sur-le-champ. (*Ils sortent.*)
>
> Duke Senior : *And did you leave him in this **contemplation**?*
> Second Lord : *We did, my lord, weeping and commenting*
> *Upon the sobbing deer.*
> Duke Senior : *Show me the place :*
> *I love to **cope** him in these sullen **fits**,*
> *For then he's full of **matter**.*
> First Lord : *I'll bring you to him **straight**. (Exeunt.)* (2 1 64-69)

[14] Marc Bonini, *op. cit.*
[15] Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, [1947], Londres et New York, Routledge, 3e édition, 1993, p. 86.

Une obscénité vitale

Le cerf de cette fable n'est pas isolé dans le grand paysage verbal de *Comme il vous plaira*. Si, le long du ruisseau, certains de ses congénères, le ventre plein, passent leur chemin en l'ignorant égoïstement, en d'autres lieux d'autres cervidés font, par la bande, cause commune avec lui, en ce qu'ils participent eux aussi aux jeux interlopes du dramaturge. Celui-ci s'est plu notamment, dans la longue scène centrale de sa comédie (3 2), à prolonger et à dénaturer une jolie bergerie[16] écrite par Orlando (en hommage à sa chère Rosalinde) d'une suite burlesque improvisée par le bouffon Pierre de Touche, qui la truffe d'obscénités dès le premier distique :

> *If a **hart** do lack a **hind**,*
> *Let him seek out Rosalind.*
>
> S'il manque au dindon une dinde,
> Qu'il aille chercher Rosalinde. (3 2 97-98)

En fait de dinde et de dindon, l'anglais parle de « cerf » (*hart*) et de « biche » (*hind*) : or, *hind* désigne également le « derrière » et *hart*, qui ressemble à *art* (l'« art », *ars* en latin), renvoie facilement au cul (*arse*)[17]. Cervidés à l'appui, le cynisme verbal du bouffon shakespearien réduit ici les amants à leur anatomie intime.

Déjà quelques instants plus tôt, ce personnage mal embouché avait réussi à métamorphoser le vieux Corin, le plus innocent des bergers de la pièce, en un damné proxénète, en se servant cette fois des ovins, à travers le nom *mutton* qui renvoie à la fois aux « moutons » et, en argot élisabéthain, aux « putains » :

> *Pierre de Touche* : […] la graisse d'un mouton n'est-elle pas aussi saine que la sueur d'un homme?
>
> Touchstone : *[...] is not the **grease** of a **mutton** as **wholesome** as the sweat of a man ?*
> (3 2 52-54)

Même s'il est certain qu'un spectateur n'a pas le temps de peser chaque mot du libellé de cette question, il peut capter au vol l'indécence du « trou » (*hole*) perceptible dans l'adjectif *wholesome* (« saine ») et imaginer ce que peut être la graisse (*grease*) dudit mouton, une graisse d'autant mieux à sa place qu'elle sert également

---

[16] Le mot « bergerie » peut désigner à la fois le style des pastorales et les morceaux écrits dans ce style. Dans le contexte de la Révolution française, Chateaubriand a pu écrire : « Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie florissait au théâtre » (*Mémoires d'outre-tombe*, livre VII, *Œuvres complètes*, vol. 14, [1828], p. 12) : il en était de même lors des guerres de religion de la seconde moitié du XVI^e^ siècle.

[17] Voir F. R. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, *op. cit.*, l'entrée « *dear* », p. 71.

à désigner le « poissard » (*greasy*) en général. Après avoir ainsi introduit subrepticement la notion de trou en lien avec la prostitution (*mutton*), le bouffon peut sans difficulté plaquer l'image du lupanar sur le monde bucolique, et prendre Corin à contresens :

> *Corin* : Monsieur, je suis un vrai travailleur […]
> *Pierre de Touche* : Voilà encore un pur et franc péché de votre part : mettre ensemble brebis et béliers et être prêt à gagner votre vie par la copulation du bétail : servir d'entremetteur à un sonnailler et livrer une agnelle de douze mois à un vieux cornard de bélier […]
>
> Corin : *Sir, I am **a true labourer*** […]
> Touchstone : *That is another simple sin in you, to bring **the ewes and the rams** together and to offer to get your living by **the copulation of cattle** : to be bawd to a bell-wether, and to betray a she-lamb of a twelvemonth to a crooked-pated, old, cuckoldly ram […]* (3 2 74-78)

Les sophismes du bouffon font d'un « vrai travailleur » (*true labourer*) un « laboureur du trou ». Et les héros de pastorale deviennent dans sa bouche des « copulateurs rustiques » (*country copulatives* »)[18], formulation qui joue sur l'homophonie partielle entre *count-* et *cunt*. Pierre de Touche est de ces libertins érudits capables de mobiliser l'étymologie au service de jeux verbaux sophistiqués, comme il le fait en s'adressant à sa future épouse, *Audrey*, à qui il dira un peu plus tard, en vrai goujat, que son prénom rime avec *bawdry* (« obscénité »)[19] :

> *Touchstone* : […] J'irais chercher vos chèvres, Audrey. […] Je suis avec toi et tes boucs barbus comme jadis le plus cabri des poètes, le chaste Ovide, au milieu de ses Goths barbares […] Quand un homme voit ses vers incompris, et que son esprit n'est pas relayé par ce précoce enfant, l'Intelligence, ça vous l'étend plus raide qu'une addition trop salée dans un petit cabaret[20].
>
> Pierre de Touche : *[…] I will fetch up your **goats**, Audrey. […] I am here with thee and thy **goats**, as the most **capricious** poet, honest Ovid, was among the **Goths**. When a man's verses cannot be **understood**, nor a good man's **wit** seconded with the forward child **Understanding**, it strikes a man more dead than a great reckoning in a little room.* (3 3 1-12)

---

[18] *Comme il vous plaira*, *op. cit.*, 5 4 53.
[19] *Ibid.*, 3 3 81-82 : *Pierre de Touche* : Viens, douce Audrey, il nous faut vivre dans le stupre ou bien nous marier. *Come, sweet Audrey, we must be married or we must live in bawdry.*
[20] De dix ans plus jeune que Shakespeare, Christopher Marlowe avait trouvé la mort à Londres en mai 1593, à 29 ans, au cours d'une rixe dans une taverne de Deptford, un quartier du sud-est londonien. La version officielle selon laquelle ce meurtre était dû à une note impayée est remise en cause par des historiens, qui y voient plutôt un règlement de compte d'ordre politique. Voir Charles Nicholl, *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*, Londres, Harcourt, 1992.

Le calembour sur *goats* (« caprins », emblème de la luxure) et *Goths* (les « Goths ») a plus de chances d'être perçu par Audrey que la « chèvre » (*capra* en latin) étymologiquement cachée dans *capricious*.

Pierre de Touche exploite le triste cas d'Ovide chez les Goths pour glisser une indécence de plus, cette fois à partir du « bel esprit » (*wit*) qui se heurterait à un manque de « compréhension » (*understanding*) – autant dire le vit (*wit*) empêché de se tenir en érection (*-standing*) par-dessous (*under-*)…

*

Est-ce un cri du cœur de la part d'un dramaturge qui jugerait son art sophistiqué pas assez bien compris du public, au point de voir là une mise à mort pire encore que celle de son jeune collègue Christopher Marlowe tué en 1593 dans une taverne de Londres – puisque c'est à ce drame que le bouffon fait sans doute allusion à la fin de sa réplique ? L'enjeu est de taille : en négligeant le flot de gravelures du sous-texte shakespearien, on ne se prive pas seulement d'une moitié du spectacle ; n'est-ce pas, à son tour, Shakespeare qu'on assassine ?

Jean-Pierre RICHARD
Université Paris 7

LE BOURGEOIS DE STRATFORD

Il convient de commencer par une prétérition. Le présent article contient des attaques contre les antitstratfordiens, mais ne constitue en rien une argumentation en faveur de William Shakespeare, natif de Stratford-sur-Avon, qui tendrait à prouver qu'il est bel et bien l'auteur des œuvres qui lui sont traditionnellement attribuées. Se lancer dans une telle démarche revient à tomber dans le piège que nous tendent ceux qui veulent persuader le public, réussissant souvent à convaincre les journalistes et certains de leurs lecteurs, que les œuvres signées Shakespeare ont été composées par quelqu'un d'autre, à choisir parmi les dizaines de prétendants posthumes et involontaires, ou par des groupes de plumitifs réunis autour d'une table ou travaillant séparément. L'une des aberrations diffusées par ces chroniqueurs, entraînés aux exagérations par leur ignorance, consiste à considérer comme un fait reconnu qu'un mystère Shakespeare existe depuis quatre siècles. En réalité, cet engrenage de fables a vu le jour longtemps après, en 1859, quand Delia Bacon publia un livre affirmant que les œuvres attribuées à Shakespeare étaient produites par un groupe de philosophes sous la direction de Francis Bacon. Il résulte, selon eux, que de ce fait les spécialistes de Shakespeare se divisent en deux écoles : les stratfordiens et les antistratfordiens. Une telle vision est mensongère. Les stratfordiens n'existent pas. Les dizaines ou centaines de milliers de spécialistes de Shakespeare qui lisent et étudient son œuvre et la commentent ne passent pas leur vie à vouloir démontrer que l'auteur est bien celui qu'on connaît. La naissance de Shakespeare à Stratford ne constitue pas une *théorie*, pas plus que celle de Victor Hugo à Besançon, ou celle de Marilyn Monroe à Los Angeles. C'est un fait, rien de plus et rien de moins. Les preuves et les témoignages existent, tout le monde peut les consulter à ciel ouvert. Il n'y a pas de mystère Shakespeare, à part celui qui porte sur le génie artistique et littéraire, dont l'auteur de *La comédie des erreurs* n'est pas le seul représentant.

À quelque chose malheur est bon, cependant. La tromperie récurrente qui frappe encore Shakespeare, quatre siècles après sa mort, l'existence du serpent de mer qui sort de l'eau par intermittence pour mordre et inoculer un venin capable de paralyser l'esprit critique d'un certain nombre de personnes, notamment parmi celles qui ont pour profession d'informer le public, peut avoir des effets positifs. Certains détails de cette rumeur absurde peuvent se révéler éclairants, et contre toute attente se retourner contre le triomphalisme égaré de ceux qui les exploitent. Les recherches ont découvert depuis longtemps de nombreux documents concernant les activités de William Shakespeare à Stratford, à certains égards analogues à celles de son père John Shakspere. Il apparaît que contrairement à ce que certains biographes ont avancé, William est revenu souvent dans sa ville natale, avant de s'y réinstaller définitivement au cours de la deuxième décennie du dix-septième siècle, et qu'il y a mené toutes sortes d'affaires qui n'avaient guère de lien avec la méditation poétique ni avec la pratique théâtrale. Il a acheté en 1597, à l'âge de trente-trois ans, la maison

qui passait pour la plus somptueuse de Stratford, appelée New Place bien qu'elle ne fût plus vraiment nouvelle à ce moment-là. Il a acheté et vendu des terrains, il a peut-être continué en partie les divers négoces de son père. On sait qu'il a prêté de l'argent et qu'il a poursuivi en justice des débiteurs récalcitrants, ce qui a conduit certains enquêteurs à le soupçonner de pratiquer l'usure, comme Shylock, ce qui ne manque pas de cocasserie.

Il y a quelques années, pendant une courte période où un microcosme parisien s'agitait sur Internet autour de la candidature de John Florio[1] à la paternité des œuvres de Shakespeare, un ou une journaliste tira de certains arguments fondés sur ses activités hors théâtre la conclusion triomphale qu'enfin « le bourgeois affairiste de Stratford Upon-Avon » n'avait plus droit de cité au sein de la littérature britannique. Pourquoi pas le *boutiquier* (le mot que Napoléon Bonaparte utilisa pour harpailler les Anglais) ou le *margoulin* ou, mieux encore, le *businessman* de Stratford ? Le mot *bourgeois* convient mieux à la pratique de l'exécration, englué de dénotations et de connotations péjoratives, impliquant comme allant de soi qu'un individu étiqueté de ce vocable est par nature incapable d'écrire des poèmes et des pièces de théâtre. C'est un mot qui, quand il ne désigne pas les otages de Calais statufiés par Rodin, contient sa propre condamnation. Un bourgeois est par définition quelqu'un qui devrait avoir honte d'exister. Quand Flaubert a écrit sa phrase restée célèbre et devenue aphoristique « j'appelle bourgeois tout ce qui pense bassement », il reprenait à son compte le contenu péjoratif qui date du temps où l'aristocratie regardait de haut les roturiers enrichis par des activités bassement mercantiles. Remplacer l'idéal de l'honneur par celui de l'intérêt, quelle décadence ! Depuis l'avènement du marxisme, c'est plutôt du bas vers le haut que la bourgeoisie est dénoncée, comme la classe qui pratique l'exploitation des travailleurs et exerce de manière dissimulée un pouvoir politique frisant l'absolutisme monarchique dont elle a pris la place. Cette nuance s'est figée dans les pays anglophones, qui ont emprunté le mot français *bourgeoisie* et ne le confondent pas avec *middle class*. Flaubert, né à Rouen comme Corneille, fils d'un chirurgien réputé, n'appartenait ni à l'aristocratie, ni à la paysannerie, ni à la classe ouvrière, ni à la catégorie des employés de bureau, ni à l'armée, ni à la police, ni à la pègre, ni à la domesticité ; dans quel secteur de la société se trouvait-il, sinon dans la bourgeoisie ? En fait, les invectives les plus guillotineuses que subissent les membres de cette caste proviennent de leurs semblables, lesquels ont toujours la possibilité de contre-attaquer en répliquant : « vous en êtes un autre. ». Le bourgeois de Paris qui dénonça le bourgeois de Stratford et croit l'avoir anéanti en usant de ce qualificatif en donne l'exemple. Pour revenir à l'homme qui fut à la fois poète et auteur dramatique, bien que d'origine paysanne, comme sa femme Anne Hathaway, qu'était-il d'autre socialement qu'un *burgess* ? Il l'était complètement, né dans un bourg du Warwickshire, fils d'un artisan et négociant qui fut *highbailiff*, fonction qui correspond à peu près à celle de maire, de Stratford, petite ville qui

[1] John Florio (1551-1625), né à Londres, était le fils d'un émigré italien. Érudit célèbre, auteur d'un dictionnaire italien-anglais, il publia en 1603 une remarquable traduction des *Essais* de Montaigne, que Shakespeare a probablement connue.

vivait de ce que la science économique appelle le secteur secondaire. Bourgeois gentilhomme ? Un peu en effet, sans donner à cette expression les nuances ironiques et antiphrastiques dont Molière l'a enrobée, car John Shakspere sollicita des autorités compétentes le droit de porter officiellement un écusson, dont hérita son fils William. Cela faisait de celui-ci un *gentleman*, titre qui, sans faire de son titulaire un membre de l'aristocratie ni même de la *Gentry*, lui conférait une certaine distinction. Le statut social des Shakspere père et fils se rapproche de celui des *equites* dans l'Antiquité romaine, vocable qui fait penser aux chevaux, mentionnés 307 fois dans l'œuvre de l'auteur[2].

La profession de gantier exercée par le père de Shakespeare procure pour la présente analyse un point de départ. En dehors du fait que cela place notre auteur sur un plan social analogue à celui de son contemporain Lope de Vega (1562-1635), dont le père était brodeur, il donne l'idée d'explorer le texte de façon attentive à certains détails distinctifs. On y constate 51 occurrences du mot *glove*, le gant. Dans *Les joyeuses commères de Windsor*, Mistress Quickly dit de Slender qu'il a une barbe ronde semblable à un tranchoir de gantier, *a glover's paring-knife* (I.iv.18-19)[3]. De plus, l'emploi du mot est souvent étoffé par des commentaires et entre dans une composition verbale plus ou moins développée. Par exemple, le bouffon Feste remarque qu'une phrase n'est pour un bel esprit qu'un gant de chevreau, qu'il peut d'un tour de main retourner à l'envers :

> *A sentence is but a cheveril glove to a good wit: how quickly the wrong side may be turned outward!* (*Twelfth Night*, *La nuit des rois* III.i.11-13)

Dans *Tout est bien qui finit bien*, Lafeu, intrigué par les réponses contradictoires que renvoie Diana Capilet au roi de France, pendant le procès qui termine la pièce, dit :

> *This woman's an easy glove, my lord; she goes off and on at pleasure.* (V.iii.271)
> Cette femme est un gant bien commode, monseigneur ; elle s'enlève et se remet à loisir.

Dans *Troilus et Cressida* (IV.i.178), Hector dit à Ménélas que son ex-femme, Hélène, jure « par le gant de Vénus », *by Venus' glove*. Le gant de Vénus, qu'est-ce exactement ? Un accessoire qui sert à lancer un défi ? En général, c'est le chevalier offensé qui jette un gant à son adversaire, mais le sien, non celui de la dame qui peut faire partie du litige. Certains commentateurs y ont, sans avoir pris de gants, décelé une image grivoise, un gant fait pour un seul doigt et désignant la région la plus spécifiquement aphrodisiaque du corps de la déesse. D'autres y ont vu un préservatif.

---

[2] Dans les textes littéraires, les nombres sont généralement indiqués en lettres, non en chiffres. L'auteur de cet article se permet une dérogation à cette règle, pour que les recensions à caractère statistique qu'il contient puissent mieux retenir l'attention des lecteurs.

[3] Les références chiffrées viennent des éditions Arden.

De tels accessoires existaient-ils au XVII^e siècle ? Peut-être. Chez quel autre auteur dramatique trouve-t-on un tel étalage de gants ? De plus, le père de Shakespeare s'occupait aussi de la matière qui sert à les confectionner, le cuir, *leather*, qui apparaît assez souvent dans l'œuvre de Shakespeare, de même que le mot archaïque *neat* désignant les bovidés en général, et utilisé comme la métonymie signifiant le cuir. On a vu plus haut qu'il connaissait aussi le cuir de chevreau. Le cuir de mouton n'est pas absent non plus. À propos de mouton, la laine (*wool*), dont le père de Shakespeare fut probablement négociant, apparaît plusieurs fois dans le texte. Cinquante-et-un gants – ils ne se présentent pas toujours en paires – produisent donc un bel étalage et incitent à continuer dans le même registre de recherche sur le terrain. Pour commencer, on peut rappeler que l'homme de Stratford et le théâtreux du même nom ont beaucoup de points communs, notamment une connaissance du petit monde des affaires et un goût ou au moins un intérêt évident pour les richesses. Le mot *wealth*, la richesse, et ses dérivés[4] sont utilisés 82 fois, et *rich* pas moins de 284 fois. Il est vrai que l'antonyme *poor*, pauvre, atteint un sommet avec 646 occurrences, rejoint par *poverty* (24), associé à *bankrupt*, faillite. Y avait-il dans le tempérament de Shakespeare une hantise de la pauvreté plus grande encore que son attrait pour la richesse ? Ce n'est pas impossible. Toujours est-il que les préoccupations de nature économique jouent un rôle important dans son œuvre. Le mot *gold* et ses dérivés y figurent 303 fois. Le verbe *pay* (payer) et ses dérivés, *repay*, *overpay*, *unpay*, *payment*, 200 fois. L'argent (*silver*, *silvery*, 80 occurrences), la joaillerie (*jewel*, *jeweller*, 98), *pearls* et *diamonds*, perles et diamants, 42 et 21 fois, le mot *money*, l'argent au sens fiduciaire, 164 fois. Le mot *shop* se présente 90 fois. Le verbe *lend*, prêter, 168 et *borrow*, emprunter, 68 fois ; *bargain*, substantif et verbe aux significations diverses, affaire, transaction, négocier, marchander, 25 fois.

Existe-t-il beaucoup d'écrivains qui donnent le beau rôle à un coureur de dots ? Shakespeare est le premier d'entre eux, à supposer qu'il en existe d'autres. Petruchio, dans *La mégère apprivoisée*, réussit à faire rire le public et à s'assurer sa sympathie quand il dit que, dans le mariage, seul l'argent l'intéresse. Il se dit prêt à épouser une femme vieille, laide et acariâtre pourvu qu'elle lui apporte une dot confortable. Il s'agit d'une farce, dans la tradition des fabliaux, qui transgresse les tabous, mais que Petruchio mette toujours les rieurs de son côté dans le rôle qu'il tient n'est pas courant au théâtre. Dans *Le Marchand de Venise*, Bassanio est un gentilhomme ruiné par ses débauches et qui, pour faire sa cour à la riche héritière Portia, emprunte une somme considérable à son ami Antonio pour se présenter à elle de la façon la plus somptueuse. Antonio, le marchand de Venise – faire de cet armateur le tenant du titre de la pièce montre l'intérêt qui liait Shakespeare à cette catégorie sociale –, a dû emprunter la somme à Shylock, et l'on sait ce qui s'en est ensuivi. Le retard que met Bassanio à revenir de Belmonte met en péril la vie de son bienfaiteur. Or Shakespeare trouve le moyen de faire de Bassanio un personnage séduisant. Dans *Les joyeuses commères de Windsor*, Fenton, qui appartient à la noblesse, avoue à Anne Page, fille d'un riche bourgeois, que c'est pour se remplumer financièrement qu'il

[4] Il va de soi que le mot *Commonwealth*, utilisé 28 fois, n'est pas comptabilisé.

l'a demandée en mariage, mais que, en apprenant à la connaître, il en est devenu réellement amoureux. Il est vrai que, dans la même pièce, le chevalier Falstaff essaie d'user de son titre pour séduire les commères de Windsor et leur extorquer de l'argent. Cette situation relève de la pure bouffonnerie mais montre incidemment que Shakespeare était capable, tout comme Molière, de fustiger les membres décadents de l'aristocratie. Le cas du jeune comte Paris dans *Roméo et Juliette* est plus complexe. Apparemment, il descend au-dessous de son niveau social en cherchant à épouser Juliette. Est-il attiré par la richesse des Capulet, qui semblent appartenir à la haute bourgeoisie plutôt qu'à l'aristocratie ? C'est possible, mais ce n'est pas indiqué clairement, contrairement au Lodrone de Matteo Bandello (que Giulietta, en jouant sur son nom, qualifie de *ladrone*, voleur), dont la version de la légende italienne a servi en partie, par l'intermédiaire d'Arthur Brooke, à Shakespeare. Celui-ci n'a pas fait du rival de Roméo un repoussoir.

Les riches bourgeois qu'on rencontre dans ses pièces apparaissent parfois d'esprit calculateur et terre-à-terre, comme Batista Minola dans *La mégère apprivoisée*, mais, sauf dans *Timon d'Athènes*, ils sont honnêtes en affaires. En plus du marchand de Venise cité plus haut, voir Égéon et ses deux fils dans *La Comédie des erreurs*, ainsi que le joaillier Angelo, ou Messieurs Ford et Page dans *Les joyeuses commères de Windsor*, de même que leurs épouses qui, manifestement, sont de bonnes bourgeoises.

Il ne faut cependant pas négliger une autre facette de la personnalité de Shakespeare, poète de profession et moraliste de tradition chrétienne. Roméo dit à l'apothicaire qui lui vend du poison contre de l'or que l'or lui-même est le pire des poisons. Dans *Timon d'Athènes*, tragédie où il n'est question que de richesse et de pauvreté, l'or est également dénoncé par le protagoniste comme un corrupteur diabolique. Il y a aussi, dans cette pièce méconnue et difficile, des passages révélateurs de certaines préoccupations sans doute personnelles qu'entretenait l'auteur. Un poète et un peintre qui ne pensent qu'au profit qu'ils peuvent tirer de leurs productions font l'objet d'une satire éreintante. Le personnage d'Apemantus, philosophe disciple de Diogène, qui a fait vœu de pauvreté, n'est pas mieux traité, il vit en parasite et sa philosophie a surtout pour effet de lui procurer le bonheur de se savoir plus intelligent que tout le monde. C'est déjà le parfait *intellectuel*, au sens moqueur que ce substantif d'origine relativement récente[5] transporte parfois. On verra plus loin un exemple tiré de *Comme il vous plaira* où la bourgeoisie n'apparaît pas à son avantage. Il n'en reste pas moins que l'attrait des richesses, des œuvres d'art, des pierres précieuses et des joyaux constitue un thème souvent euphorique, provoquant des envolées presque sensuelles, même si Shakespeare le moraliste corrige le tir quand il a l'occasion de dénoncer le luxe insolent, le gaspillage, l'avarice, la corruption. Dans *Le Marchand de Venise*, l'or apparaît comme la pire et la meilleure des choses, mais l'auteur

[5] On attribue son origine à Maurice Barrès et à Ferdinand Brunetière, au moment de l'affaire Dreyfus. Eux-mêmes, en tant qu'écrivains et pamphlétaires, pourraient être considérés comme des intellectuels, mais ils se servaient de ce vocable pour disqualifier leurs adversaires. On trouve là le même genre d'ambiguïté que celle qui enrobe le mot *bourgeois*.

semble résoudre cette contradiction en condamnant l'avarice et en exaltant la prodigalité, lorsqu'elle sert aux fêtes et aux réjouissances. Ces considérations font comprendre pourquoi le personnage de Polonius, dans *Hamlet*, peut passer pour le Monsieur Prudhomme de la littérature anglaise, caricature du bourgeois mesquin et caricatural, dont l'éloge de l'économie est passé en proverbe, donneur de leçons malgré ou à cause de la médiocrité de son esprit. Bourgeois anobli sans doute, mais bourgeois quand même, comme William Cecil, baron Burghley, le ministre d'Élisabeth, qui servit peut-être de modèle au père d'Ophélie.

Une étude précise et statistique du vocabulaire révèle que l'incompatibilité qui opposerait le Shakespeare homme d'affaires au Shakespeare poète et auteur dramatique peut être mise en doute. Le nombre de mots qui se réfèrent au commerce est considérable. *Business* : 231 occurrences. Le verbe *buy*, acheter, arrive 157 fois, et *sell*, vendre, 89 fois ; *purse*, la bourse, 97, *cost*, le coût, 107 ; *price*, le prix, 32 ; *trade*, le commerce, les affaires, les métiers, 54 ; *market*, 48, son quasi équivalent *mart*, 15 ; *merchant*, 42 ; *lease*, le bail, 9.

Un autre terrain sémantique digne d'être exploré concerne tout ce qui est solide, durable et, de ce fait, coûteux dans la vie quotidienne. Au centre se trouve naturellement la maison. Le mot *house* a droit à 521 occurrences, et *home* 350. Elles sont normalement dotées de portes (*doors*, 195), de murs (*walls*, 163) de toits (*roofs*), de fenêtres (*windows*, 64), ensemble auquel on peut rattacher les serrures, *locks* (77), et les mots dérivés comme les verbes *lock* et *unlock*. Cette attention précise et répétitive aux objets et au décor matériel de la vie donne au texte shakespearien une sorte de présence réaliste, alors que le souci de vraisemblance ne constitue pas le ressort principal des intrigues. Le mobilier n'est pas oublié. 285 lits (*beds*) apparaissent derrière les vitrines du magasin Shakespeare, non dénués de draps (*sheets*, 43), ni d'oreillers (*pillows*, 23). Le verbe *build*, construire, et ses dérivés ont 23 occurrences. Les tapisseries, les tentures, comme celle venue d'Arras, derrière laquelle se dissimule Polonius, sont présentes dans le texte, si on ne les voyait pas sur la scène du théâtre élisabéthain. Aux habitations s'ajoutent les habits. On peut ajouter, sans craindre de s'engager dans une digression oiseuse, les vêtements parmi les objets que cite fréquemment Shakespeare, les chapeaux (115 occurrences, y compris dans les pièces qui se passent dans l'Antiquité), les chemises, les chaussures, les bas, les robes, les jupons, les hauts-de-chausses, les pourpoints. Ils jouent un rôle ambigu, tantôt positif, tantôt négatif dans les connotations plus ou moins symboliques qu'ils contiennent. Ils peuvent évoquer la richesse dans ce qu'elle a de gratifiant, la beauté, l'élégance, l'habileté de l'artisanat, mais aussi, à l'inverse, la vanité, le faux-semblant, l'ostentation, la frivolité, le gaspillage, à quoi il faut ajouter les renseignements historiques et sociologiques que contiennent les descriptions vestimentaires, du fait que dans la société où vivait Shakespeare l'habillement constituait un code visible, indiquant le rang et parfois le métier de celles et ceux qui les portaient.

Il existe un mot qui n'apparaît que trois fois dans les pièces, à savoir *chattels*, qui signifie l'ensemble des objets mobiliers que possède un propriétaire plus ou moins cossu, et qui joue un rôle dans les controverses qui opposent les amis de Shakespeare à ses ennemis. Ceux-ci prétendent que puisqu'aucun livre ne figure dans son

testament, il ne savait pas lire. Ceux-là répondent que le mot *chattels*, présent dans le testament, pouvait très bien inclure des livres. Il faut honnêtement reconnaître qu'il s'agit d'une conjecture, non d'un fait avéré. On trouve une utilisation amusante de ce mot dans *La mégère apprivoisée*, quand Petruchio dit de Katharina :

> *I will be master of what is mine own.*
> *She is my goods, my chattels, she is my house,*
> *My household stuff, my field, my barn,*
> *My horse, my ox, my ass, my any thing.* (III.ii.227-230)
> Je veux être le maître de tout ce qui m'appartient.
> Elle est mes marchandises, mes biens, elle est ma maison,
> Tout mon matériel domestique, mon champ, ma grange,
> Mon cheval, mon bœuf, mon âne, mon tout ce qu'on veut.

On remarque au passage le mot *stuff*, commenté plus bas.

Doit-on déceler dans tous ces inventaires une tournure d'esprit spécifiquement bourgeoise ? Non, une telle interprétation tomberait dans l'exagération tendancieuse, comme celle que pratiquent les doctrinaires qui dénoncent avec véhémence ce qu'ils appellent la morale bourgeoise, sans jamais expliquer en quoi elle consiste et diffère des autres morales, supposées plus respectables. L'affirmation accumulative du titre de propriétaire par Petruchio a cependant quelque relation avec la mentalité bourgeoise, et de plus la présence dans le texte shakespearien de tout ce qui habille – au sens propre et au sens figuré – la vie quotidienne confirme ce qu'on remarque sans cesse sur l'importance du concret, du visible, du palpable, y compris quand tout cela résulte de l'industrie humaine. On remarque que dans Shakespeare, le mot *stuff*, qui vient du français *estoffe*, et qu'on rencontre 71 fois, a déjà acquis le sens figuré qu'il a dans l'anglais courant d'aujourd'hui, où il signifie n'importe quel matériau qu'on manipule ou qu'on fabrique, y compris dans le domaine corporel. Ce n'est pas Shakespeare qui a inventé cet usage, il existe depuis longtemps, mais sa familiarité l'écarte de l'idiome littéraire. Raison de plus pour le trouver dans ses pièces, l'exemple le plus connu étant le fameux aphorisme de Prospéro dans *La Tempête* (IV.i.156), qui donne la possibilité de le traduire littéralement en français :

> *We are such stuff*
> *As dreams are made on,*
> Nous sommes de l'étoffe
> Dont les rêves sont faits,

On s'étonne parfois de la familiarité de certaines images, ou plutôt on s'en étonnerait si Shakespeare n'y avait pas accoutumé ses lecteurs. Ainsi, dans *Cymbeline*, l'arrivée du mot *shop* dans la tirade où Iachimo énumère les beautés et les vertus de l'épouse de Leonatus Posthumus, qu'il a odieusement diffamée :

> *A shop of all the qualities that man*
> *Loves woman for.* (166-7)

> Un magasin de toutes les qualités pour lesquelles l'homme
> Aime la femme.

Il convient d'aborder brièvement la question controversée de la présence plus ou moins importante du vocabulaire juridique dans les œuvres de Shakespeare, parfois liée à la prétendue énigme de leur paternité. Les antistratfordiens de toutes obédiences déduisent que puisque l'homme de Stratford ne possédait aucun diplôme de sciences juridiques, même pas un D.E.S.S., il n'a pas pu écrire les œuvres qui lui sont attribuées. De même que la dénonciation des activités provinciales du stratfordien se retourne contre ceux qui en font un argument démolisseur, il en va de même de l'argumentation qui s'appuie sur la prétendue prolifération du jargon juridique dans son œuvre, en réalité moins abondante et surtout moins spécialisée que ce qu'impliquent certains polémistes. On peut leur répliquer que l'intérêt pour la jurisprudence concerne de près la bourgeoisie, plus que l'aristocratie ou que la plèbe. Le champ sémantique du lexique shakespearien dans ce domaine concerne le plus souvent ce qui touche aux droits de propriété, notamment foncière, aux achats et aux ventes, aux créanciers et aux débiteurs, aux héritages et aux dots, où l'on retrouve certaines des occupations personnelles de l'auteur qui, comme indiqué au début, a mené des tractations de toutes sortes et a été mêlé à des procès, comme témoin ou comme plaignant, plus qu'aux questions pénales ou politiques. Il n'y a rien d'insolite, pour un écrivain professionnel, dans le fait d'appeler les choses par leur nom. William Shakespeare n'a probablement pas exercé la profession d'avocat, comme certains participants aux controverses sur son cas l'ont conjecturé. Rien n'empêche cependant de supposer qu'au cours de ce qu'on appelle les années obscures de sa vie, où il a forcément beaucoup lu, il a pu avoir sous les yeux des ouvrages de basoche, qui peuvent l'avoir intéressé, tout comme les livres de médecine intéressent les malades autant que les bien portants qui désirent le rester. Qui peut le plus peut le moins. Il est plus difficile d'écrire *Hamlet* que d'acquérir quelques connaissances du vocabulaire juridique. On peut également noter que les expressions de nature juridique que contient le texte sont toujours comprises spontanément par le public, car elles appartiennent au langage commun. Tout ce qui concerne l'héritage et les formalités afférentes fournit de nombreuses occurrences : *heir*, *inherit*, *inheritance*, *patrimony*, *bequeath* (ou *bequeathe*), *bequest* (héritier, héritage, patrimoine, léguer, legs) fournissent de nombreux exemples, ainsi que *will*, testament, qui donne lieu à des jeux de mots, car en tant que substantif il signifie aussi la volonté, le désir sous toutes ses formes et, nanti d'une majuscule, le prénom abrégé de l'auteur, qui en joue dans un des sonnets. On n'a pas besoin d'avoir un Dalloz britannique dans la tête pour comprendre tous ces termes. Nul n'est censé ignorer la loi. Ni les auteurs dramatiques ni leur public ne bénéficient d'une dérogation sur ce point.

Tout cela est bel est bon, mais *so what ?* N'y a-t-il pas, dira-t-on, quelque indécence à réduire les études littéraires au niveau de la comptabilité bureaucratique, digne en somme d'un affreux bourgeois voulant faire de l'analyse littéraire une branche de l'arithmétique ou des sciences appliquées ? Quelle est l'utilité de ces recensions chiffrées qui, contrairement aux apparences, ne relèvent pas de la

stylométrie ? Il n'y a pas de raison en effet de réduire l'usage de tout ce vocabulaire à une recherche de style, il fait partie de la substance du texte et reflète l'expérience qu'avait son auteur des réalités de la vie quotidienne au sein d'une certaine civilisation.

Ces statistiques servent-elles à trouver un argument de plus pour récuser les théories selon lesquelles l'auteur de *La mégère apprivoisée* ne pouvait être qu'un grand seigneur ? On pourrait ajouter dans cette intention un paragraphe consacré à la présence de mots abondamment utilisés et qui appartiennent au décor campagnard qui fut aussi celui de l'auteur : les champs, les fermes, les bois, les forêts, la moisson, la récolte, les semailles. Cela semble entraîner une digression hors du sujet traité ici, mais dans l'Angleterre des Tudors et des Stuarts, il existe forcément des relations commerciales entre la paysannerie et la bourgeoisie. Dans la deuxième partie d'*Henri IV* (III.ii), Shallow et Slender, qui appartiennent à la magistrature, s'intéressent au prix qu'atteignaient les bouvillons et les brebis à la foire de Stamford, dans le Lincolnshire.

Il faut, comme déjà souligné plus haut, éviter une telle démarche, celle qui veut chercher et trouver des preuves dans l'enracinement social et territorial de Shakespeare, car elle risque d'entretenir le public dans l'opinion erronée qu'il existe deux écoles dans les études shakespeariennes, dont les argumentations s'équilibrent comme les deux plateaux d'une balance chargés d'un poids égal de documentations et de ratiocinations. Toute l'affaire se réduit alors à une querelle entre les Vadius et les Trissotins de l'Université, les anglicistes sérieux étant mis sur le même plan que les dilettantes auto-mystifiés, distillateurs d'illusions, qui s'enivrent des produits de leur goutte-à-goutte, croyant faire preuve de non-conformisme, de courage, de sagacité, voire de divination.

Il faut cependant défendre les recensions quantitatives, montrer qu'elles ont l'intérêt d'ouvrir quelques fenêtres sur le monde à la fois proche et extérieur que connaissait Shakespeare, et aussi sur son monde intérieur, en partie meublé et façonné par son expérience concrète, différente du monde artificiel et imaginaire que le théâtre et la poésie font surgir, et de plus ancré. Au registre du vocabulaire détaillé précédemment, on pourrait ajouter tout ce qui touche à la partie bucolique de son œuvre : l'abondance des plantes, des animaux, particulièrement des oiseaux. Mais cette direction peut entraîner ceux qui la suivent vers le danger du biographisme, fondé sur la conviction implicite – comme lorsque les écrivains qui naguère, au cours d'une rencontre hebdomadaire autant que télévisée, se faisaient apostropher en pivotant autour d'un meneur de jeu, ou comme selon la doctrine explicite d'un Henri Guillemin, pour qui c'est l'homme qui compte plus que le papier qu'il a noirci – selon laquelle l'étude de la littérature doit avoir pour but principal la découverte de l'auteur plus que de l'art, de la pensée, de la vision du monde et des hommes qui se trouvent dans ses textes. Pour en rester à un niveau moins ambitieux, mais dans une perspective plus spécifiquement littéraire, on peut au moins considérer ce que fait Shakespeare des vocables qu'il emploie, notamment quand ceux-ci se réfèrent à des objets courants et à des activités matérielles ou familières. La littérature est faite de mots, et dans le triptyque saussurien que constituent le signifiant, le signifié (à

souvent mettre au pluriel) et le référent, il y a de quoi faire, surtout quand on pratique la langue de Shakespeare et qu'en plus on s'appelle Shakespeare.

Voici un exemple tiré de *Macbeth*, quand le protagoniste, se défendant contre la tentation qu'il éprouve et que son épouse attise avec insistance, dit qu'il a acheté de toutes sortes de gens une réputation en or et qu'il craint de la perdre :

We will proceed no further in this business:	Nous n'irons pas plus loin dans cette affaire.
He hath honour'd me of late; and I have bought	Il m'a honoré récemment, et j'ai acheté
Golden opinions from all sorts of people,	De toutes sortes de gens des opinions en or,
Which would be worn now in their newest gloss,	À porter maintenant dans leur éclat tout neuf,
Not cast aside so soon. (I.vii.31-34)	Non à mettre au rebut si vite.

Tous les mots importants de ce passage proviennent de la vie quotidienne d'un homme comme pouvait l'être le riche citoyen de Stratford, mais il les transfigure en images. Le mot *business*, utilisé 231 fois dans son œuvre, et servant ici de litote pour signifier une entreprise criminelle, en dit long sur le vocabulaire de l'auteur. Quand on arrive au thème de l'achat (157 usages), s'agit-il d'une métaphore ? On peut objecter que *bought* est utilisé à la place d'*acquired*, en français *acheté* et *acquis*, et que comme ces deux mots font partie du même champ sémantique, l'emploi du premier à la place du second relève plus du simple glissement de sens que d'une véritable métaphore. Soit, mais le sens concret, gestuel (à l'époque où les achats et les ventes se faisaient de la main à la main) diffère du sens plus abstrait qu'il acquiert – c'est le cas de le dire – en s'élevant jusqu'à la procédure de l'acquisition. On trouve la même métaphore chez Racine, dans *Andromaque* (I.ii), où Oreste, parlant d'Astyanax, menacé de mort, dit :

> Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on poursuit.
> Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père ;
> Il a par trop de sang acheté leur colère.

Le sang constitue ici une métonymie macabre, signifiant la tuerie militaire, mais comme toujours chez les poètes qui ont la stature de Shakespeare et de Racine, le mot qui sert de base à l'image conserve son sens concret, de sorte que le lecteur ou le spectateur peuvent imaginer et même visualiser ce sang comme une monnaie qu'on possède à foison et qu'on dépense sans compter. Le verbe qui suit se charge d'une ironie amère, car il est naturel d'acheter ce dont on a besoin ou envie, non une vengeance qui rebondit sur soi et sur ses descendants. La métaphore alors se dissout partiellement dans la rhétorique de l'ironie, du fait que l'expression constitue une antiphrase, puisque *acheté* signifie *provoqué*. Dans le passage de *Macbeth* cité plus haut, on pourrait soupçonner que l'image de l'achat contient aussi une dose d'ironie, si elle laisse entendre que la popularité du personnage provient d'un usage abondant de la démagogie, mais cette interprétation ne s'accorde guère avec le contexte.

Shakespeare, ici, file la métaphore en faisant dire à Macbeth qu'il a acheté de l'or[6], expression un peu inattendue car l'or sert à acheter plus souvent qu'il est lui-même acheté. Une bifurcation un peu dérapante se produit au vers suivant, quand le mot *opinions*, de complément devient le sujet de la proposition subordonnée qui suit et contre toute logique se transforme en vêtements neufs, qu'on porte avec plaisir et ostentation. Les vêtements constituent un thème récurrent dans le texte shakespearien, comme indiqué plus haut ; ils font partie du registre familier, concret, lié à la situation sociale et aux préoccupations économiques (les habits à la mode coûtaient cher en ce temps-là) qui appartiennent au sujet traité ici. Shakespeare, par la voix de Macbeth, n'oublie pas de préciser qu'il arrive un moment où il faut se débarrasser des vêtements usés. On les donne aux domestiques ou aux parents pauvres. On retrouve Shakespeare, l'inimitable alchimiste des mots, qui transforme le plomb de la vie quotidienne en or poétique, dans le mot *gloss*, la brillance, qui s'applique à l'or autant qu'aux vêtements neufs. Il fait confluer ainsi les deux courants métaphoriques qui circulent dans la réplique de Macbeth.

Une phrase de Iago présente une certaine parenté avec la tirade de Macbeth où il est question d'un *business* :

> *Though in the trade of war I have slain men*, (*Othello* I.ii.1)
> Bien qu'au métier de la guerre j'aie tué des hommes,

Le mot *trade* (55 occurrences) est difficile à traduire, car il désigne une occupation professionnelle où l'on n'est jamais seul, il implique des échanges, des négociations. À la guerre, on échange, en effet, des coups. Dans le français de l'époque classique, le mot *commerce* aurait pu s'utiliser dans ce sens. Si le milieu des affaires a emprunté le mot *trader* à la langue anglaise, qu'on appelle familièrement la langue de Shakespeare, c'est peut-être parce qu'aucun équivalent n'a été trouvé en français.

Comparer les larmes à des perles n'a rien d'original, mais dans une des déplorations de Constance, la mère du petit prince Arthur dans *Le Roi Jean*, cette image traditionnelle donne lieu à des modulations inattendues, où selon une pratique typiquement shakespearienne les métaphores se solidifient en retournant à un stade concret bien qu'imaginaire et poussé au plus loin, sans souci de bienséance stylistique. La grand-mère mentionnée dans le texte est Aliénor d'Aquitaine, qui soutient son fils Jean contre son petit-fils Arthur.

> *His grandam's wrongs, and not his mother's shames,*
> *Draws those heaven-moving pearls from his poor eyes,*
> *Which heaven shall take in nature of a fee;*
> *Ay, with these crystal beads heaven shall be bribed*
> *To do him justice and revenge on you.* (II.i.168-172)
> Les injustices de sa grand-mère, non les impudences de sa mère,
> Tirent de ses pauvres yeux ces perles dont s'émeut le Ciel,

[6] L'adjectif *golden* signifie constitué d'or, alors que doré se dit *gilded* ou *gilt.* Certains traducteurs ont confondu les deux mots.

Et le Ciel les recevra en façon d'émoluments ;
Oui, avec ces gouttes de cristal le Ciel sera soudoyé
Pour lui rendre justice et se venger de vous.

Les perles ne sont pas seulement des joyaux, elles ont une valeur marchande, elles peuvent servir de monnaie, propre à soudoyer (c'est le sens du verbe *bribe*) le Ciel, juge suprême. De même que le mot *bribe*, inattendu dans un tel contexte, laissant entendre que la pitié du Ciel envers un enfant qui pleure, victime d'une injustice criminelle, équivaut à l'effet que peut produire un pot-de-vin sur un juge, le mot *fee*, qui s'applique à des modes de paiement réglementaire, des honoraires, des droits, des indemnités, appartient au vocabulaire juridico-financier, sans rien d'ésotérique cependant. On pourrait se contenter d'une explication psychologique, en attribuant de telles extravagances à l'éloquence délirante de Constance, et le texte contient cet élément approprié au personnage, mais on y reconnaît aussi le style de Shakespeare, ainsi que le reflet de son expérience au sein de la société où il vivait.

Parmi les mots répertoriés plus haut, beaucoup peuvent donner lieu à des commentaires du même genre. Un livre entier pourrait leur être consacré. Les quelques exemples épars qui suivent donneront peut-être aux lecteurs, familiers ou non des textes de Shakespeare, le désir de se livrer à ce même type d'herméneutique ponctuelle, pour occuper leurs soirées.

Pour revenir momentanément dans *Macbeth*, on se souvient de l'injonction artisanale que Lady Macbeth adresse à son mari quand elle lui dit :

But screw your courage to the sticking-place,
And we'll not fail. (I.vii.61-62)
Vissez seulement votre courage à son point d'appui,
Et nous n'échouerons pas.

L'outillage technique et son efficacité matérielle jouent contre les impératifs éthiques. On pourrait tirer de cet exemple quelques gloses applicables à toutes sortes de situations plus ou moins contemporaines. La technique, c'est la science appliquée, et son amoralité intrinsèque a déjà fait l'objet d'une mise en garde signée Rabelais. Mais qui d'autre que Shakespeare se serait, dans une tragédie écrite en vers, servi d'un tournevis pour décrire un processus d'effort psychologique, lequel consiste à surmonter les interdits ? On n'en connaît pas beaucoup qui utiliseraient comme lui dix fois le mot *rivet*, parfois au sens propre, comme dans *Antoine et Cléopâtre* (IV.iv.23) où mille soldats ont sur eux leur équipement rivé, *their riveted trim* – parfois au sens figuré, comme dans ce passage de *Cymbeline* :

Why should I write this down, that's riveted,
Screw'd to my memory?
Pourquoi consigner par écrit ce qui est rivé,
Vissé à ma mémoire ? (II.ii.43-4)

Ajouter une vis (ou un boulon) à un rivet semble un peu redondant, mais on ne prend jamais assez de précautions. Le traître Iachimo trouve inutile de coucher par écrit ce qui reste accroché à sa mémoire par un remords qui ne le quittera jamais.

Le verbe *to forge*, forger, est souvent pris dans un sens figuré, quoique assez proche du sens littéral, du fait que le thème de la fabrication peut s'appliquer à de nombreuses activités. Shakespeare forge lui-même des expressions compliquées, qui tiennent du *concetto*, comme dans ce passage de *Coriolan* où le Romain Cominius, ayant rencontré Caius Martius après son ralliement aux ennemis de Rome, les Volsques, dit que celui-ci ne veut plus qu'on l'appelle par le *cognomen* qu'il a acquis après sa victoire à Corioli, et dont le rappel fâcherait ses nouveaux amis :

> *Coriolanus*
> *He would not answer to: forbad all names;*
> *He was a kind of nothing, titleless,*
> *Till he had forged himself a name o' the fire*
> *Of burning Rome.* (*Coriolan* V.i.11-15)
> Au nom de Coriolan
> Il ne voulait pas répondre. Il interdisait tous les noms ;
> Il n'était en quelque sorte plus rien, sans titre,
> Avant de s'être forgé un nom dans le feu
> En brûlant Rome.

L'utilisation du verbe *to forge*, de même que *forger* en français, au sens de créer, de constituer, n'a rien d'original, mais en filant la métaphore tout en restant sur le plan du concret, Shakespeare la ravive, en invoquant l'incendie de Rome qui devient alors le feu d'une forge. C'est en brûlant Rome que le rebelle espère se forger un nouveau nom, et comme rappelé dans le texte, un nom, c'est aussi un titre. Un titre de gloire.

Une des images les plus frappantes inventées par Shakespeare s'applique à lui-même, quand il se compare à la main d'un teinturier, dans le Sonnet 111. Son métier l'oblige à se mettre au service du public, ce qui l'entache de manières vulgaires et nuit à sa réputation.

> *Thence comes it that my name receives a brand,*
> *And almost thence my nature is subdued*
> *To what it works in, like the dyer's hand:*
> De cela vient que mon nom reçoit une flétrissure
> Et de là aussi que ma nature est quasi soumise
> À ce dans quoi elle travaille, comme la main du teinturier.

On retrouve là encore le langage d'un homme habitué à fréquenter les ateliers, mais en plus l'amertume qui résulte des diverses brimades que lui vaut son statut d'acteur peut expliquer au moins en partie la décision qu'il prit de s'en détacher complètement. Le verbe *détacher* peut rappeler les efforts que doit faire un teinturier,

dans son métier vraiment manuel, pour se défendre contre les stigmates que laissent les colorants artificieux autant qu'indélébiles.

Dans *Tout est bien qui finit bien*, le mot *bed*, le lit, s'investit, par le jeu d'une métonymie, d'un sens inhabituel, quand Diana dit à Bertrand de Roussillon :

> *When you have conquer'd my yet maiden bed*, (IV.ii.57)
> Quand vous aurez conquis mon lit encore virginal.

L'expression *lit virginal* n'a en elle-même rien d'original ni de recherché, mais le verbe *conquis* agit comme un embrayeur[7] ou catalyseur, qui construit la métonymie en modifiant le sens du mot. Le lit devient alors la personne qui y est couchée.

Le verbe *borrow*, prêter, ainsi que ses dérivés tels que *borrower* et *borrowing* reviennent souvent, car les créanciers et les débiteurs occupent beaucoup de terrain dans les œuvres de Shakespeare, tantôt au sens propre, tantôt dans un sens qui, sans aller jusqu'à la mutation métaphorique, constitue une extension poussée assez loin, signifiant l'imitation, la feinte, l'usurpation. L'auteur a lui-même fourni une mini-explication de texte de son usage du mot, dans un vers allitératif du sonnet 127. Il y est question du maquillage, et une redondance (la juxtaposition de *false* et de *borrowed*) indique au lecteur l'acception qu'il donne au participe :

> *Fairing the foul with art's false borrowed face,*
> Embellissant le laid avec le faux visage emprunté de l'art.

Bien que cela ne fasse pas directement partie du sujet traité ici, on remarque l'usage péjoratif du mot *art.* On y retrouve une des nombreuses ambiguïtés qui caractérisent la pensée de Shakespeare, mais qui existent dans le langage lui-même, comme on le constate dans le diptyque où s'opposent l'art et l'artifice. Toutefois, en anglais, c'est le mot *art* lui-même qui peut contenir les deux faces. Pour revenir aux usages dérivés du verbe *borrow*, les exemples sont divers et pittoresques. Dans *Hamlet*, l'acteur qui joue le roi dans la pièce mise en abyme parle de l'éclat emprunté – au soleil bien sûr – de la lune, *the moon's borrowed sheen* (III.ii.152). Dans *Le Roi Jean*, Chatillon, l'ambassadeur du roi de France, s'adresse à Jean sans Terre de façon peu diplomatique, *The borrow'd majesty of England here*, (I.i.4) la majesté d'emprunt qui règne ici, en Angleterre. Dans *Le viol de Lucrèce*, l'héroïne parle des *borrowed tears* (1600), les larmes d'emprunt, c'est-à-dire feintes, de Sinon, le maquignon du cheval de Troie. Macbeth demande aux Sœurs Étranges (les *Weird Sisters*, par erreur et trop souvent appelées les Sorcières) qui l'ont acclamé par le nom de Cawdor, à la fois nom et titre de noblesse qui lui ont été attribués en son absence :

[7] Voir mon article « Les embrayeurs de métaphores et de métonymies » dans *Études de Stylistique Anglaise*, 2018, n° 12, *La Société de Stylistique Anglaise (1978-2018). 40 ans de style / 40 years of style*, numéro spécial édité par Sandrine Sorlin, Lyon, Université Jean Moulin, 2018.

Why do you dress me in borrow'd robes? (I.iii.108)
Pourquoi m'habillez-vous de vêtements empruntés ?

Le verbe en question peut également s'associer à l'humour fantasque, comme dans cette réplique de Celia, adressée à Rosalind qui lui demande de décrire en un seul mot Orlando, qu'elle a rencontré dans la forêt :

You must borrow me Gargantua's mouth first; 'tis a word too great for any mouth of this age's size. (III.ii.223)
Vous devez commencer par emprunter pour moi la bouche de Gargantua ; C'est un mot trop grand pour une bouche à la taille de ce siècle.

Le verbe *lend*, prêter, se prête lui-même à des usages analogues comme dans l'aphorisme pontifiant que prononce Polonius :

I do know
When the blood burns, how prodigal the soul
Lends the tongue vows. (I.iii.115-117)
Je sais que
Quand le sang brûle, comme est prodigue l'âme
À prêter à la langue des serments.

On remarque que l'adjectif *prodigal* fait partie du même registre que le verbe *lend*. Polonius a toujours une vision économique et utilitariste des choses de la vie.

Dans *Comme il vous plaira*, Jaques décrit un cerf blessé à mort par une flèche, tandis qu'un troupeau de ses congénères passe devant lui en le regardant avec indifférence. Il leur lance une épitrope sarcastique :

Sweep on you fat and greasy citizens,
'Tis just the fashion. Wherefore do you look
Upon that poor and broken bankrupt there? (II.i.55-57)
Filez tout droit, citadins gros et gras,
C'est la mode aujourd'hui. Pourquoi regardez-vous
Là-bas ce pauvre être brisé, en faillite ?

Les faillites provoquent nombre de suicides, mais la mort elle-même est une faillite. Le plus désolant est que le pauvre cerf est abandonné par les siens, lesquels représentent bel et bien les bourgeois, comme l'indique l'emploi du mot *citizens*, qu'on pourrait ici traduire par *bourgeois*, dans un souci de relocalisation historique. Ceux de Stratford ? Peut-être, comme lorsque le père de Shakespeare a connu de lourds ennuis financiers et qu'il n'a peut-être pas été soutenu par ses concitoyens. On retrouve ce thème tout au long de *Timon d'Athènes*.

L'exemple suivant présente une difficulté bien connue des personnes qui, par témérité, se lancent dans une traduction de Shakespeare. Dans *Hamlet*, à un moment où comme d'habitude le Prince, au cours d'un long monologue, médite sur le sens à

donner à la vie, dit, s'adressant à lui-même un sermon, en utilisant le procédé de la question rhétorique :

> *What is a man,*
> *If his chief good and market of his time*
> *Be but to sleep and feed? A beast, no more.* (IV.iv.33-35)
> Qu'est-ce qu'un homme,
> Si le souverain bien et l'affaire de sa vie
> Ne sont que dormir et se nourrir ? Une bête, rien de plus.

Le mot *market* a ici été traduit par *affaire*, solution peu satisfaisante, faute de mieux, parce que la traduction littérale, « le marché de sa vie », n'aurait pas signifié grand-chose pour le lecteur ou le spectateur français, en raison, entre autres, du fait que le mot français *marché* couvre une polysémie plus vaste que celle de son cousin anglais. Il est vrai que les anglophones actuels, si la notion de *marketing* s'insinue dans leur intellect, risquent également de ne pas bien comprendre. Mais que signifie exactement le mot *market*, dont l'emploi relève ici de la comparaison plus que de la métaphore, encore qu'une certaine osmose semble unir les deux figures ? Le temps dont dispose l'homme, c'est-dire, par le jeu d'une métonymie d'usage, sa vie, est comparé à un marché, mot que Shakespeare utilise 48 fois dans son œuvre. Un marché, c'est l'endroit où l'on vend, où l'on achète, où l'on marchande (plus souvent du temps de Shakespeare que dans le nôtre), on marche, on regarde, on bavarde, parfois on se dispute, bref on se livre à des activités familières, au-dessus de celles que Hamlet attribue aux animaux, mais assez terre-à-terre tout de même. Est-ce le bourgeois de Stratford qui réapparaît sous les traits du Prince de Danemark ? Peut-être, mais ce qui doit retenir l'attention est l'alchimie poétique mentionnée plus haut. Il y a une telle distance entre le sens littéral et le sens figuré qu'il faut réfléchir pour comprendre la relation qui s'instaure entre les deux notions, et qu'en plus on a bien du mal à traduire la phrase en français. La vie est donc un marché, peut-être la foire aux vanités, *Vanity fair*, selon l'expression allégorique inventée par Bunyan et reprise par Thackeray.

On rencontre souvent ce mot *market*, quelquefois de façon plus immédiatement intelligible et humoristique que dans la citation précédente, comme lorsque Rosalind, dans *Comme il vous plaira*, dit à Phoebe, pour lui conseiller, si elle souhaite se marier, d'accepter le soupirant qui s'est présenté, le gentil Silvius, car elle n'en trouvera peut-être pas d'autre, vu son manque de charme :

> *Sell when you can; you are not for all markets.* (III.v.60)
> Vendez quand vous pouvez, vous n'êtes pas bonne pour tous les marchés.

Les métaphores sont quelquefois péjoratives, ou même injurieuses et ordurières. La phrase prononcée par Rosalind ne descend pas jusqu'au fond, mais elle abaisse le mariage au niveau d'une bonne affaire, l'occasion de vendre à un bon prix une marchandise de piètre qualité, tout en ajoutant une touche d'humour badin et taquin

qui incite à ne pas prendre cette démonstration trop au sérieux. Cela fait partie des nombreux usages du vocabulaire commercial de l'auteur. Toujours à propos de l'amour, quand il relève du commerce plutôt que de l'affection sincère, Cléopâtre emploie le verbe *hire*, qui signifie louer, plutôt que *buy*, pour qualifier la prostitution. Cette litote n'a pas cependant pour effet d'atténuer la portée insultante de l'invective. La reine parle ainsi de Séleucus, envoyé par Octave César pour lui offrir une aide trompeuse :

> *O slave, of no more trust*
> *Than love that's hir'd!* (V.ii.153-4)
> Ô faquin, aussi peu digne de confiance
> Que l'amour de louage.

Roméo utilise une image apparemment dévalorisante quand il compare Juliette à une marchandise :

> *... wert thou as far*
> *As that vast shore wash'd with the farthest sea,*
> *I would adventure for such merchandise*. (*Roméo et Juliette* 82-4)
> Si tu étais aussi éloignée
> Que le vaste rivage que baigne la plus lointaine des mers
> Je tenterais l'aventure pour recueillir une telle marchandise.

L'humour fait une grande consommation de métaphores, souvent moqueuses et péjoratives, c'est ce qu'on trouve dans la citation ci-dessus, mais au second degré, en fait l'expression relève de la litote hypocoristique. Il ne faut pas non plus oublier que dans Shakespeare les voyages sur mer ont un motif plus souvent commercial que touristique.

Le mot *house*, la maison, bat tous les records de fréquence dans le champ sémantique examiné ici, avec 521 occurrences. Cléopâtre, pour annoncer son suicide, dit :

> *this mortal house I'll ruin,*
> je ferai tomber en ruine cette maison mortelle (*ibid.*, V.ii.51)

La maison mortelle, c'est le corps, où habite l'âme, pendant le bail de la vie terrestre.

Dans l'exemple suivant, le verbe *to build*, construire, étend sa signification au-delà de son contenu habituel, mais il s'agit là d'un usage courant. Toutefois, en filant la métaphore, l'auteur la ravive et revient au point de départ, la vision concrète :

> *...shall love in building grow so ruinous?* (*La Comédie des erreurs* III.ii.4)
> l'amour doit-il, tout en se bâtissant, tomber en ruine ?

La construction de l'amour fait penser aux formules qu'affectionnent les sociologues et les philosophes contemporains, d'autant plus qu'ici la déconstruction se

produit en même temps. En plus du fait que *building* est un mot d'origine germanique, moins abstrait que *construction* (vocable qui existe aussi en anglais), ce qui a incité le présent traducteur à utiliser le verbe *bâtir*, venu de la langue d'oïl, plutôt que *construire*, venu du latin, nul pédantisme ni orientation idéologique ne transparaissent dans ce texte. Comme souvent, Shakespeare s'exprime dans un langage qui se réfère aux objets, il y a presque dans sa pensée poétique un aspect Francis Ponge, le poète en prose qui écrivit *Le parti pris des choses* (1942).

Le mot *roof*, le toit, est fréquent lui aussi, quelquefois au sens propre, souvent désignant par le procédé de la synecdoque l'habitation tout entière, mais, converti en verbe, il fait l'objet d'une métaphore saugrenue et forcée dans la bouche de Macbeth :

> *Here had we now our country's honour roof'd,*
> *Were the graced person of our Banquo present*; (*Macbeth* III.iv.39-40)
> Ici et maintenant l'honneur de notre pays eût reçu sa toiture
> Si la gracieuse personne de notre Banquo avait été présente.

Cela se passe au cours du festin auquel il a convié les grands seigneurs du royaume, et qui se termine mal. Le style ridiculement hyperbolique et précieux de cette réplique traduit à la fois l'embarras et l'imposture du personnage, qui est bien placé pour savoir pourquoi Banquo ne fait pas partie des convives, du moins sous sa forme corporelle.

Tout ce qui occupe la vie quotidienne fournit des images, souvent frappantes, comme l'expression prononcée par Bolingbroke, le futur Henri IV, quand il reproche aux compagnons du roi de l'avoir contraint à manger le pain amer de l'exil :

> *Eating the bitter bread of banishment, (Richard II* III.i.21)

Le mot *bread* est présent 37 fois dans l'œuvre de Shakespeare, et l'on peut aussi rappeler brièvement l'importance de tout ce qui concerne la nourriture, la cuisine (la cuisine bourgeoise ? oui, sans doute), la boisson – 85 mentions du vin, entre autres. Les références se comptent par centaines. Pour donner un exemple célèbre, quand Cléopâtre parle des jours de sa jeunesse en disant « my salad days » elle combine à la fois la métonymie et la métaphore : la salade évoque la couleur verte, et cette verdeur est celle de la jeunesse.

Pour revenir à ce qui relève des habitacles, dans *Peines d'amour perdues*, la fenêtre, *window*, se place dans une composition apparemment banale, mais rendue subtile et complexe par le contexte :

> *Behold the window of my heart, mine eyes,* (*Peines d'amour perdues* V.ii.830-2)
> Regardez la fenêtre de mon cœur, mes yeux.

Il s'agit là d'une comparaison, non d'une métaphore, l'auteur ayant jugé bon d'expliquer l'image à son public. Cela constitue-t-il une maladresse, un indice de

juvénilité, confirmant la place que Shakespeare lui-même lui a attribuée en désignant le poème comme le premier héritier de son invention ? On pourrait plutôt attribuer cette expression apparemment redondante à une sorte de courtoisie, de déférence à l'égard de Pétrarque, à qui ce type d'image est emprunté. C'est comme un disciple qui paraphrase une expression allusivement serrée que prononce son maître pour faire comprendre qu'il a compris la leçon. On peut aussi penser que le style est ici volontairement parodique.

Après les fenêtres, les portes. Les paroles que prononce Roméo mourant avant de donner un baiser d'adieu à Juliette qu'il croit morte contiennent un bel exemple de ce qu'on appelle en anglais les *mixed metaphors*, les métaphores mêlées, de façon dissonante, décousue, les mots utilisés appartenant à des domaines sémantiques éloignés les uns des autres. Cela commence par le mot *doors*, les portes, le pluriel constituant une sorte d'embrayeur chargé de diriger l'attention du public vers le sens figuré, à savoir les lèvres, et continue par un groupe de mots qui évoquent un processus de mariage effectué devant un notaire :

> *O you*
> *The doors of breath, seal with a righteous kiss*
> *A dateless bargain to engrossing death!* (*Roméo et Juliette* V.iii.113-115)
> Ô vous,
> Portes du souffle, scellez d'un baiser légitime
> Un contrat éternel que la mort validera en gros caractères !

On remarque la familiarité du mot *bargain*, qui s'inscrit dans un contexte commercial. Il désigne un contrat de mariage, annoncé par l'apposition d'un sceau, suivi du mot *engrossing*, qui vient du français *grosse*. Il désignait un type de calligraphie, une écriture en gros caractères, consacrée à la rédaction d'actes officiels ayant une fonction exécutoire. Il s'opposait au mot *minutes*, appliqué à une écriture prenant moins de place sur le papier, encore employée aujourd'hui pour les documents à classer parmi les comptes rendus et les archives. On voit donc dans le texte cité une combinaison entre une terminologie empruntée à celle des hommes de loi et l'idée mystique d'un mariage promis malgré ou grâce à l'imminence de la mort, à l'éternité par un baiser rituel.

Le thème de l'héritage revient souvent, et le public actuel pourrait y voir une préoccupation bourgeoise. Mais cela reposerait sur un anachronisme dû à l'ignorance, car dans la société élisabéthaine la transmission héréditaire non seulement des possessions mais aussi des noms et des titres joue un rôle essentiel dans la caste aristocratique ainsi que dans l'institution monarchique. Il ne faut cependant pas y déceler une preuve de l'appartenance à l'aristocratie de l'auteur des œuvres considérées ici, comme le prétendent certains aventuriers marginaux. Il suffit de lire les textes dans lesquels Shakespeare s'exprime à la première personne, les dédicaces adressées au comte de Southampton, et les Sonnets, pour comprendre que cette conjecture est irrecevable. Comme dans les exemples précédents, les mots *heir*, *inherit*, *inheritance*, *inheritor*, *bequeath*, *bequest* revêtent tantôt leur sens littéral, tantôt un

sens figuré, sans aller cependant jusqu'à la *discordia concors*, expression qu'on applique aux métaphores fondées sur des similitudes forcées. Curieusement, le mot *heiress*, héritière, est inusité dans Shakespeare mais on trouve *inheritrix*, mot savant placé dans la bouche de l'archevêque de Canterbury au cours d'un exposé de nature généalogique (*Henri V*). On a affaire le plus souvent à des glissements de sens plus qu'à des métamorphoses. Le mot *heir*, héritier, rappelle deux citations célèbres. Dans la dédicace du poème narratif *Vénus et Adonis*, publié en 1593, l'auteur l'appelle « the first heir of my invention », le premier héritier de mon invention. Le célèbre monologue de Hamlet évoque les mille maux que la nature a légués à la chair :

> *… the thousand natural shocks*
> *That flesh is heir to.* (III.i.62-3)

Le verbe *inherit*, hériter, apparaît dans un sens quelque peu dévié dans la citation ci-dessous :

> *I have lived*
> *To see inherited my very wishes*
> *And the buildings of my fancy:*
> J'ai vécu
> Pour me voir héritière de tout ce que je souhaitais,
> Et des échafaudages de mon imagination. (*Coriolan* II.i.196-8)

Volumnia, la mère de Caius Martius Coriolanus, se réjouit ainsi des triomphes de son fils. Le participe *inherited*, que la traduction proposée ci-dessus convertit en *héritière*, n'est pas une métaphore *stricto sensu*, mais l'extension du contenu habituel de ce mot donne à réfléchir. Le rêve engendre la réalité. Le mot *fancy* a été traduit par *imagination*, mais ce mot ne rend pas toutes les nuances que contient le vocable anglais, qui vient du français *fantaisie*, en l'ayant enrichi, retrouvant son origine grecque qui a fourni des mots comme *fantôme* et *fantasme*. On retrouve le mot *buildings*, rencontré plus haut, mais cette fois au pluriel, ce qui a permis une traduction différente.

Le mot *dowry*, qui signifie la dot, et qu'on trouve 24 fois, est le plus souvent utilisé au sens propre et en cela reflète l'intérêt que Shakespeare portait aux usages de l'argent. Il arrive aussi qu'il utilise ce mot dans un sens métaphorique, comme dans ces deux vers que prononce Bassanio devant le coffre d'or :

> *Upon supposed fairness, often known*
> *To be the dowry of a second head.* (*Le Marchand de Venise* III.ii.94-5)
> Sur la spécieuse blondeur, souvent connue
> Pour être la dot d'une seconde chevelure.

On a du mal à faire passer en français la subtile imbrication des images. La couleur jaune du coffre d'or entraîne une comparaison avec la blondeur d'une chevelure, mais comme l'or implique la cupidité et la tromperie, la chevelure devient une

perruque, destinée à dissimuler la couleur véritable des cheveux, ou leur absence. Il est difficile dans la traduction de retrouver l'humour qui se trouve dans l'expression *a second head*, une deuxième tête. Le mot *head* signifie la tête, mais par synecdoque d'usage, non transposable en français, il signifie aussi la chevelure. Le spectateur anglophone capte les deux sens en même temps. Sans aller jusqu'à accuser Shakespeare de sexisme, il va de soi que le mot *dowry* implique que c'est à une perruque féminine que s'applique la comparaison, tirée par les cheveux, c'est le cas de le dire, entre le coffre d'or et le postiche artificieux.

Comme on le voit dans *Le Marchand de Venise*, il existe de nombreux liens entre les affaires d'argent et les institutions judiciaires. Les mauvais payeurs sont traités comme des délinquants, en Angleterre particulièrement, où des prisons pour dettes ont fonctionné pendant plusieurs siècles. À la fin de la deuxième partie d'*Henri IV*, Falstaff est expédié à la prison pour dettes de la Marshallfleet. Les créanciers et les débiteurs occupent une bonne partie du corpus shakespearien, autant dans le vocabulaire que dans les événements dramatiques. Le plus souvent, les mots *debt* et *debtor* se réfèrent à des situations qui correspondent au sens habituel, mais, comme dans d'autres cas, ils s'étendent au-delà du sens littéral. Ainsi Belarius considère les prières adressées au ciel comme des dettes pieuses :

> *I have lived at honest freedom, paid*
> *More pious debts to heaven than in all*
> *The fore-end of my time.* (*Cymbeline* III.iii.71-74)
> J'ai vécu libre et honnête, payé
> Plus de dettes de piété au Ciel que pendant toute
> La première partie de ma vie.

Dans *Le songe d'une nuit d'été*, Démétrius construit un aphorisme en forme de *concetto* dense et entortillé, où il fait intervenir des références aux dettes et à l'insolvabilité :

> *So sorrow's heaviness doth heavier grow*
> *For debt that bankrupt sleep doth sorrow owe:* (III.ii.84-5)
> Ainsi la douleur du chagrin est rendue plus douloureuse encore
> Par la dette que le sommeil en faillite doit au chagrin.

Tout cela pour dire que le chagrin empêche de dormir. On peut trouver ridicule, ou parodique, cette préciosité amphigourique dans l'expression, mais elle joue un rôle dans la caractérisation du personnage, Démétrius étant, dans la trame dramatique, de même qu'Égéus, un obstacle à l'amour des personnages qui captent la sympathie des spectateurs. Quand la rhétorique s'étouffe sous ses propres figures, elle devient inefficace et trahit l'insincérité de celui qui la met à son service. Shakespeare fait preuve en pareil cas d'une ingéniosité à double fond, il s'amuse des efforts que fait le personnage pour s'exprimer savamment, tout en démontrant sa propre virtuosité. On y retrouve aussi certaines de ses préoccupations habituelles, notamment la

mention de la « faillite » (*bankrupt*) mais aussi, dans le domaine du style et de la composition dramatique, la virtuosité, l'humour et le souci de la vérité dramatique. Sous l'artificialité du discours transparaît une bonne dose de vérité psychologique.

Le dernier mot est que si l'homme de Stratford a continué à s'embourgeoiser à Londres, cela n'a pas fait obstacle à sa créativité littéraire. Cela semble plutôt l'avoir aidé. Il fut bourgeois dans sa vie privée, mais gentilhomme dans la partie littéraire de sa vie, sans qu'il y ait de clivage entre ces deux facettes. La connaissance qu'il avait des données de la vie, de la nature et de la société a fait de lui un visionnaire du réel, pour reprendre une formule utilisée par le présent auteur dans un autre article[8]. Il a trouvé dans les mots les plus courants et dans les objets qu'ils désignent un symbolisme diffus qui fait de son œuvre plus qu'un assortiment de drames et de comédies, un vaste poème où le concret et l'abstrait se fondent en une synthèse éclairante qui fait collaborer le lecteur ou le spectateur au processus de création et de transfiguration du langage. L'art théâtral n'est pas étranger à cet aspect du texte produit par un citadin du Warwickshire, car bien qu'il convienne autant à la lecture qu'à la représentation sur scène, du moins dans sa partie dramatique, son style, malgré sa complication, n'apparaît jamais livresque au sens un peu confiné que cette qualification peut évoquer. On peut supposer, d'après ce qu'on sait de lui, qu'il a, au cours des dernières années de sa vie, abandonné le théâtre et la création littéraire, sans pour autant renier les résultats de son activité artistique, bien qu'il ne se soit guère préoccupé de les faire éditer. Cette décision semble avoir été annoncée, dans *Le Songe d'une nuit d'été* par exemple, quand Thésée déclare en parlant des pièces de théâtre que les meilleures dans ce genre ne sont que des ombres, dans *Comme il vous plaira*, quand Orlando, las du jeu artificieux auquel il se livre avec Rosalind qu'il prend pour Ganymède, clame qu'il ne supporte plus de vivre d'imagination, et dans *La Tempête*, quand Prospéro fait savoir qu'il s'apprête à noyer son livre de magie et à retourner à Milan exercer son métier de duc, qu'il a imprudemment négligé autrefois au profit de recherches savantes, et penser à la mort. Cependant, le Stratfordien retourné chez lui pour s'occuper de sa famille et de ses affaires, sans oublier de penser à la mort, comme en témoigne son testament, ne pouvait pas considérer ses fantasmagories scéniques comme les produits d'un simple désir d'évasion. En plus de la richesse qu'elles lui ont procurée, il n'a jamais perdu le contact avec le réel, dans tous ses aspects, et l'un d'eux s'est manifesté dans son œuvre et dans son usage du vocabulaire, les mots les plus simples, les plus usuels, ceux qui se réfèrent à la vie quotidienne, se trouvant sublimés par le travail poétique. Pour comprendre ce que voulait définir Roman Jakobson quand il parlait de la fonction poétique du langage, il n'existe pas de meilleure méthode que la lecture de Shakespeare.

[8] « Shakespeare et la guerre », dans *Théâtres du Monde* n° 30 (2020).

On pourrait appliquer à son œuvre ce que dit d'une demoiselle le personnage qui porte le nom rebattu de Géronte, dans la comédie de Jean-Baptiste Gresset (1709-1777) intitulée *Le Méchant* (1747) :

> Elle a d'assez beaux yeux…
> Pour des yeux de province. (IV.v).

Henri SUHAMY
Université Paris Nanterre (Paris X)

FEMMES D'HIER, FEMMES D'AUJOURD'HUI… ÉTERNEL « OBJET » DES HOMMES ?

Cet essai se veut un hommage à Maurice Abiteboul, mon professeur et ami, créateur et directeur d'un « Cahier » annuel dédié à tous les « théâtres » comme le précise son intitulé, Théâtres du Monde. *La dernière parution de 2020 en étant la trentième, elle mérite une célébration à laquelle, avec joie et plaisir, je prends part… mais non sans quelque inquiétude aussi. Je prends l'audace ici de faire une lecture de son ouvrage* DAMES DE CŒUR ET FEMMES DE TÊTE. La femme dans le théâtre de Shakespeare, *et tente un parallèle tout aussi audacieux avec les « Femmes d'aujourd'hui ». Son étude s'appuie sur le théâtre de Shakespeare qu'il connaît « sur le bout des doigts » ; je prends pour ma part le risque de m'appuyer sur le théâtre que je connais le mieux, celui de l'auteur contemporain américain Sam Shepard.*

Si le titre donné à mon essai semble sans ambiguïté, il est cependant ponctué d'un point d'interrogation qui le module, ouverture au débat donc et non pas point final. Le théâtre, inspiré et imbibé des relations hommes-femmes, en constant mouvement, n'aurait plus de raison d'être, tout aurait déjà été dit et la société serait donc figée en un point idéal, donc inimaginable, de l'histoire humaine.

Introduction

Il va s'agir de comparer (dans le sens d'observer) les représentations de la femme de deux époques, la « période » élisabéthaine, point de jonction entre la période médiévale et la période moderne, et la période contemporaine, englobant majoritairement la seconde partie du XX^{e} siècle et l'entrée dans le XXI^{e}. Quatre cents ans séparent Shakespeare de Shepard, chacun s'est approprié son époque avec son art, ce que lui offrait son époque et ce que la femme lui inspire : les mœurs, les types de société englobant coutumes, lois et droits qui les régissent, évoluent et s'infusent autant d'évidence qu'à leur insu bien sûr dans les attentes individuelles des personnages qu'ils créent et mettent en scène.

Pour autant, si Shakespeare traverse siècles et continents avec la même aisance et modernité, constitue une source d'inspiration et d'intérêt constants, il est trop tôt encore pour prédire ou imaginer la postérité de Shepard – considérons donc seulement sa notoriété actuelle, qui en fait une figure incontournable du théâtre américain. S'ils sont retenus ici, c'est pour l'intérêt qu'ils portent au rôle de la femme dans la société qu'ils se plaisent à inscrire chacun dans son théâtre, dans la façon dont elle se présente et évolue dans la société de leur temps et ce qu'ils ont envie d'en faire, le personnage de la femme étant un « matériau » qui n'a d'égal que l'homme ! Elle est « l'autre sexe », qui diffère obligatoirement dans leur imagination et théâtralisation, le fossé temporel qui les sépare jouant son rôle, mais – comme cet essai va le

montrer – ne les opposant aucunement, les siècles qui séparent les deux auteurs ne les divisant pas pour autant. Maurice Abiteboul en convient, qui conclut son étude par ces termes : « Ève éternelle, femme élisabéthaine aussi bien que femme de notre modernité. » (p. 207) Usage de ce nom d'« Ève » porteur déjà d'une forte connotation autant à son avantage qu'à son détriment, suivant qui (ou le contexte qui) s'en empare !

C'est dans le choix de la place que leur auteur « homme », Shakespeare ou Shepard, octroie aux femmes qu'elles existent : « sujet » et « objet » tout à la fois, reflets de leurs époques enrichis chez chacune des motifs esthétiques ou intimes, intentions ou attentes que leurs auteurs ont de la femme qu'ils créent. Il est important de noter déjà que la femme est dans les deux cas placée sous le regard de deux auteurs « hommes », ce qui n'est pas un détail.

Je ne peux m'empêcher de souligner (avec humour !) que mon ouvrage de référence, *FEMMES DE TÊTE ET FEMMES DE CŒUR. La femme dans le théâtre de Shakespeare*, est le fruit d'un fascinant et méthodique regard sur la femme et le résultat du travail de celui que nous célébrons, Maurice Abiteboul, et que la plume qui s'est plu à lire d'abord pour s'appuyer ensuite sur son riche ouvrage est celle d'une femme !

Deux époques, deux lieux d'évolution pour la femme

La cour, l'aristocratie, les marchands, la bourgeoisie, les milieux populaires et paysans… constituent les lieux d'évolution des personnages féminins de la scène shakespearienne. Chez Shepard, point de riches ou de nobles origines, la femme est celle du monde commun, ni réellement pauvre ni véritablement (ou jamais) riche. Shepard inscrit son théâtre socialement lorsque son but le demande, mais jamais il ne considère l'appartenance à une classe, et c'est là bien évidemment que réside une différence de poids entre les deux périodes mais qui n'influe pas sur les situations qui servent de contexte à l'évolution de la femme : ce qui importe, c'est de les inscrire en actrices de personnages et/ou de rôles dans leur temps.

Le drame ou la pièce naît des situations, intrigues, que les auteurs créent et dans lesquelles ces femmes ont un rôle : celles-ci peuvent ou non y jouer un rôle central, mais elles sont en tout cas particulières et fascinantes dans le développement de leurs personnages de femmes. Ici, les deux auteurs se rejoignent dans leur mission de création originale ou personnelle de leurs personnages « féminins », afin de produire une « vision » de la femme et d'en observer l'évolution dans un contexte chaque fois spécifique qui va jouer le rôle de révélateur de sa personnalité dans les intrigues et les actions où elles s'affirment et existent, qui les mettent sur le devant de la scène, mêlant femmes « édifiées » par les codes auxquels elle sont soumises et femmes « rêvées » que les écrivains vont laisser s'exprimer, par le biais du théâtre par exemple ou des penseurs qui vont imaginer l'évolution de sa place et de ses droits

dans la société[1]. Ainsi femmes de leur temps, elles visent à faire émerger des femmes de chair, aussi vraies qu'improbables, leurs rôles se faisant le garant de leur vérité. Ce terme de « chair » n'étant en aucune façon à associer ici, et pour ce qui est de Shakespeare, aux caricatures des Vices et Vertus des Moralités du Moyen Âge, en ce mot il faut lire plutôt la « vie » qu'elles incarnent. Les mises en scène des « Moralités » étaient encore en vogue au XVI^e^ siècle et le théâtre de Shakespeare en porte encore les traces, comme n'hésite pas à le souligner Maurice Abiteboul.

L'ouvrage et « son » titre : « Dame » pour le cœur et « Femme » pour la tête

Y aurait-il deux types de sexe féminin différents : des Dames et des Femmes ? La « dame » se réduit-elle à un cœur et la femme à une tête ? Derrière le terme « dame » (du latin *domina*), il est possible de comprendre la position noble et « dominante » de la femme mariée, pièce de « jeu »/d'enjeu et objet du désir de l'homme qui veut la conquérir, mais aussi dans le sens d'appartenance à une classe et aux respects de la règle indépassable de cette classe : si, jeune fille, elle appartenait à son père, une fois mariée elle appartient à son mari. Cela serait la règle régissant l'ensemble des classes sociales.

S'y trouve peut-être une référence au Moyen Âge et à la *fine amour*[2], à la noble dame courtisée par un gentilhomme prédateur qui n'aura de cesse de lui exprimer sa flamme afin de la gagner et, tout en même temps, de la faire se perdre, déchoir. Ces « dames »-là sont la construction des troubadours, et leurs chants et poèmes sont destinés à des hommes : « Pour le délassement des hommes. Je précise : pour des hommes de guerre, des chevaliers. Plus précisément encore pour des jeunes hommes. […] Ces poèmes ne montrent pas la femme, ils montrent l'image que les hommes s'en faisaient »[3], qu'ils tentent d'actualiser dans leur vie néanmoins. C'est ce qu'illustre la reine Margaret par sa brève apparition dans *Henri VI* (première partie) et que relate Maurice Abiteboul : « […] si l'on en croit Suffolk – qui, dans cette pièce, la courtise pour son roi mais est manifestement attiré par sa grande beauté –, elle semble avoir réunies en elle toutes les qualités d'une jeune fille désirable : du moment qu'elle est belle, elle est à courtiser. Du moment qu'elle est femme, elle est à conquérir. » (p. 198)

Dame de cœur, « objet » potentiel de séduction (car faible il est dit), courtisée par l'homme qui en fait une proie qu'il veut gagner, mais par-dessus tout « femme » dès que cœur et tête s'associent pour n'en plus faire qu'une, lucide et avisée, dotée du droit à soi-même tout comme son pendant, l'« homme » : une femme qui sait les limites de sa liberté dans le théâtre de Shakespeare et va s'en arranger et/ou

[1] Jean-Paul Desaive, « Les Ambiguïtés du Discours Littéraire », in : Georges Duby et Michelle Perrot, vol. sous la direction de Natalie Zemon Davis et Arlette Fage, *Histoire des femmes en Occident III. XVI^e^-XVI^e^ siècle*, Paris, Éd. Perrin, 2002, p. 303-307.
[2] Georges Duby, « Le Modèle Courtois », in : Georges Duby et Michelle Perrot, vol. sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber *Histoire des Femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*, Paris, Éd. Perrin, 2002, p. 324.
[3] *Ibid*., p. 328.

s'appliquer à les dépasser ; une femme qui, en principe, est libre d'elle-même chez Shepard, mais que ses personnages masculins vont vouloir dominer ou dont ils vont se détourner pour la rêver. C'est cette alliance du cœur et de la tête, et dans toutes ses audaces, qui est à l'œuvre chez la femme dans le théâtre de Shakespeare et que Maurice Abiteboul découvre et nous offre, comme le souligne le sous-titre de son ouvrage : « La femme dans le théâtre de Shakespeare ». C'est un défi du côté de Shepard que de tenter d'adopter la femme comme son égal. Shakespeare « regarde » la femme, Shepard se « heurte » à elle, au sens littéral comme au sens figuré, là est leur différence.

Cette relation à cet « autre » féminin est un trait majeur du théâtre de Shepard. Si le personnage de la femme est, pour lui, bien sûr incontournable, ses personnages masculins, en majorité mais pas tous, n'aiment pourtant à trouver « que » la femme de leur imaginaire, projection de leur fantasme. Lorsqu'elle devient leur amante ou leur épouse, elle devient rapidement envahissante et dévastatrice de leur moi intime car elle existe, parle un autre langage, le sien, envahissant pour l'amant. La « réalité » de la femme brouille son rêve d'elle. Ils aiment à rêver sa présence en tant qu'objet de désir, comme Henry Hackamore dans *Seduced*, qui, sur le point de mourir, convoque ses anciennes maîtresses pour vivre ses derniers moments : « […] Au seuil de la mort j'avais besoin de femmes. De femmes plus que tout. De femmes pour me combler. Pour m'aider à passer dans l'autre monde. M'accompagner. M'apporter l'extase et le salut ! […] »[4], des femmes qu'il s'est offertes, qu'il a achetées tout au long de sa vie pour combler ses appétits et qui, sur le point de mourir, l'attirent mais lui font peur !

I. La jeune fille/femme « en quête du bonheur » ou appel naturel à l'émancipation : vers la réalisation de soi

Dans son ouvrage, Maurice Abiteboul suit le parcours de la femme depuis la « jeune fille » qui a environ quatorze ans jusqu'à son entrée dans la vie de femme vers dix-huit ans, à partir de vingt-huit ans c'est la vieillesse qui commence avec ses affres que sont le veuvage et le remariage : moqué, critiqué ou interdit. Ces « trois âges » constituent le parcours de la femme dans la société. La jeune fille concentre l'intérêt de Shakespeare et de Maurice Abiteboul qui suit son évolution, mentale et psychologique mais aussi intellectuelle et sociale dans son obligation d'adaptation à une société où les règles de vie sont établies et supervisées par les hommes et sont souvent pour elles incontournables, pouvant être dégradantes, voire mortelles. Il est important de garder à l'esprit que, légalement, ces jeunes filles et épouses n'avaient

[4] Sam Shepard, *Seduced*, in : *Fool for Love and Other Plays*, NY, Bantam Books, 1984, p. 251 : Henry : « […] *At the front door to death I needed women! Women more than anything! Women to fill me up. To ease me into the other world. To see me acrosss. To bring me ecstasy and salvation!* […] »

aucun droit sur elles, elles « appartenaient » à leur père puis à leur mari, cette soumission nourrissant en profondeur le théâtre de Shakespeare.

Cependant, il ne peut y avoir de vie et encore moins de théâtre s'il n'y a pas d'entrave aux règles, aussi indépassables soient-elles, et c'est bien ce que souhaite Shakespeare qui s'inspire de la vie et des envies des jeunes filles de son temps qui veulent forcer ou contourner les interdits. C'est tout autant ce que veut l'auteur de notre recueil qui, observant tous les personnages féminins shakespeariens, les regarde avec minutie, dégage leurs comportements et les cite afin de bien mettre en évidence leurs particularités et d'éviter le trait appuyé de la caricature. En cela, il souligne la modernité et la volonté de Shakespeare de s'éloigner des us et coutume du Moyen Âge mais de souligner toujours leur prégnance : les transitions sociales prennent leur temps avant de devenir usages et annonce d'une époque nouvelle que, invariablement, les jeunes générations assurent.

En fixant son regard sur des femmes de toutes conditions, conservées dans l'originalité de leur rôle, notre auteur de référence marque ainsi sa volonté de les montrer dans toutes leurs nuances, soumises mais aussi belliqueuses en soulignant leur intelligence et/ou leur volonté d'être au cours de leur vie des femmes à part entière, individualisées et dotées d'une personnalité qu'elles tentent d'affirmer, Shakespeare s'en faisant le passeur, non sans risque, en problématisant la condition féminine de son temps.

Afin de pouvoir faire « dialoguer » les deux périodes, élisabéthaine et contemporaine, je vais emboîter le pas de celui qui a pris l'initiative de placer la femme au cœur de sa démarche et de tenter de faire coïncider ce qui est éternel ou commun à tout être et aux deux sexes, ici la femme comme point de mire : ses émotions, ses attentes, la projection de soi et bien sûr son rapport à l'autre sexe ou genre et à la société et ce que cela génère de sens de soi et de désir de s'affirmer afin d'exister, et ce autant dans le théâtre de Shakespeare que dans le théâtre contemporain de Shepard.

Pour cela et pour ouvrir ce va-et-vient temporel et sociétal, j'en appelle à l'éternel sordide et à l'insupportable, commun à toutes les époques, que sont les scènes de violence masculines pour souligner la volonté dont elles vont devoir faire preuve pour parvenir au respect et à l'égalité qui, comme nous le montrent les exemples choisis, ne sont pas encore acquis aujourd'hui.

Pour cela, il n'est que de lire le massacre de Beth par son mari Jake, dans *A Lie of the Mind*, qui la soupçonne de le tromper, pour constater qu'aujourd'hui la femme est encore propriété de son mari et peut, sous le coup de la jalousie, devenir sa victime :

> Frankie : Donc tu l'as encore frappée. […]
> Jake : Je l'ai tué[5].

[5] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, Londres, Methuen Modern Plays, 1987, p. 11 : Frankie : « *So you beat her up again.* […] » Jake : « *I killed her*. »

Soulignons, et c'est d'importance, que cet acte de violence ouvre la pièce. Lavinia, dans *Titus Andronicus*, subit, pour avoir vexé l'impératrice Tamora, le viol de ses deux fils qui, avec le consentement de leur mère et après avoir assassiné le futur mari de Lavinia, la violent et la mutilent. Lavinia n'a su qu'implorer les deux hommes de la tuer plutôt que de la violer, mot qui de sa bouche même ne peut sortir : « C'est la mort sur le champ que j'implore […] O, garde-moi de leurs désirs pis que la mort ! » (p. 17)[6] Pour sauver l'honneur de sa fille, ou la sienne (?), c'est Titus, le père de Lavinia, qui, invoquant Virginius pour justifier son acte, tuera de ses mains sa fille devenue impure ! Son assassinat sera le point final de la pièce.

Ce qui diffère dans ces deux pièces est que dans *A Lie* la violence de Jake va devenir le motif de la pièce, alors que dans *Titus Andronicus*, où Titus tue sa fille Lavinia, c'est la souveraineté paternelle et son honneur, sans discussion possible, qui sont confirmés et closent la pièce. C'est là que réside la différence entre les deux époques.

Et pour autant…

« La grande affaire des jeunes filles, en vérité, c'est l'amour. » (p. 80)

Et avec l'amour commence le besoin de regarder et d'être regardée, le désir de plaire et l'assurance d'exister et de se projeter dans un avenir heureux. N'est-ce pas le désir d'Ophélie que d'être aimée d'Hamlet et que Laërte, son frère, met en garde à l'ouverture de la pièce, évoquant « son galant badinage, […] usage dont un sang vif s'amuse, […] précoce et non tenace […] le parfum et la distraction d'une minute, pas plus. […][7] ». Ces mots qu'adresse Laërte à sa sœur Ophélie en tout début de pièce veulent rappeler à Ophélie son statut social et de proie pour Hamlet qui ne se gênera pas de l'abandonner une fois qu'il aura obtenu satisfaction. Tout démarre mal pour Ophélie et tout ira empirant pour elle qui, progressivement, sera reléguée, aimée d'abord puis insultée par Hamlet à qui pourtant elle aura été promise. Sommé de réparer l'honneur paternel, Hamlet n'aura plus d'yeux pour Ophélie qui, de déception et de folie, mettra fin à ses jours.

Le même désir d'amour anime et mine tout à la fois May dans *Fool for Love* qui, « unie » à Eddie depuis leur adolescence, devra fuir sans cesse son amant inconstant qui la poursuit et la harcèle sans relâche, la débusquant où qu'elle se trouve, obsession réciproque mais invivable pour May qui subit le lien qui les unit : leurs mères amantes du même homme, leur père qui rend leur liaison incestueuse. Ces exemples nous montrent déjà qu'un avenir plein de rêves, fait de l'expression de soi-même et

[6] Je prendrai pour référence le livre de Maurice Abiteboul *DAMES DE CŒUR ET FEMMES DE TÊTE. La femme dans le théâtre de William Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008, qui contient les renvois aux textes et traductions qu'il a lui-même utilisés.

[7] William Shakespeare, *Hamlet*, in : William Shakespeare, *Œuvres Complètes*, édition bilingue, *Tragédies I*, Présenté et traduit par Michel Grivelet, Paris, Robert Laffont, 1995 : Acte I, sc. 3, p. 893.

aboutissement de sentiments partagés, est loin d'être gagné, les histoires familiales s'avérant dévastatrices dans les deux cas, pourtant à des siècles d'écart !

C'est sans compter sur le désir d'émancipation et d'affirmation de soi qui, à l'époque de Shakespeare, peut tout à fait s'apparenter à de l'« insoumission », voire à un « refus d'obéissance », comme le titre Maurice Abiteboul. La rencontre de l'autre et l'amour qu'il peut inspirer ne répondent à aucune « raison » comme le formulera Chimène, et les jeunes filles shakespeariennes aimeraient « gérer » leur avenir qui commence pour elles par le mariage avec au préalable, selon la volonté paternelle, une brève rencontre du futur mari ! Le mariage constitue souvent l'enjeu d'une pièce, qui prend la tournure d'une comédie où tout se termine bien mais qui peut aussi devenir une tragédie, comme nous venons de le voir. Dans *Roméo et Juliette* ou *Othello*, deux femmes font les frais d'une entrave aux codes de leur société et meurent – pour Juliette d'avoir bravé l'autorité paternelle et concocté un plan mortel pour son couple, pour Desdémone d'être soupçonnée d'infidélité par son mari jaloux Othello qui décide, en maître qu'il est sur la personne de sa femme, de mettre fin à ses jours en l'étouffant, acte symbolique aussi qui, la privant de la parole, la « bridant » à mort, ne lui permet pas d'expliquer à Othello sa méprise.

La perte, entendons la mort, d'une fille ou d'une femme à cette époque n'était rien en comparaison de la honte et de la perte de l'honneur du père ou du mari. Même si pleurs, repentir et chagrin pouvaient s'ensuivre, ces hommes sont finalement des assassins de droit.

Pour autant, et si Shakespeare « […] donne à ses pièces le nom d'un héros masculin ou d'un couple […], il crée aussi d'inoubliables figures féminines […]. » Soulignons aussi que « De la fin du seizième siècle à la fin du dix-septième, il a suffi d'un siècle pour enrichir l'imaginaire collectif d'un panthéon de femmes exemplaires […] »[8]. Si cela ne ressuscite par les héroïnes, les femmes sont devenues des héroïnes attractives, mythiques même, leur histoire a marqué et fait débat, le précédent est créé et continuera de s'enrichir pour leur permettre d'exister totalement.

« L'espace dans lequel elle (la jeune fille) vit, paraît et pense, est marqué par des normes et des interdits, et […] cela vaut autant pour la paysanne pauvre que pour la princesse de cour, pourtant si différentes par ailleurs. »[9]

Un regard sur les codes qui régissent la société du XVII^{e} siècle nous montre que la sexualité est sous la loupe des autorités civiles et religieuses : « Autorisé dans le seul cadre du mariage et, même alors, dans son unique fonction de procréation, le sexe est soumis à une vague de contrôle et de répression qui tend à soumettre les mœurs des populations rurales et citadines à des lignes strictement définies par

[8] Jean Paul Desaive, « Ambiguïtés du Discours Littéraire », in : Georges Duby et Michelle Perrot, sous la direction de Nathalie Zemon Davis et Arlette Farge, *Histoire des Femmes en Occident III. XVII^{e}-XVIII^{e} siècle*, Paris, Éd. Perrin, 2002, p. 312.
[9] *Ibid*., p. 15.

l'Église et l'État. »[10] Juliette et Desdémone en étaient conscientes, qui s'étaient toutes deux mariées à leurs amants mais s'étaient gardées de consommer leur union. Si cette dernière avait obtenu l'approbation paternelle *a posteriori* mais rapidement, Juliette avait, quant à elle, été mariée secrètement à Roméo par un religieux. En préservant leur virginité le temps du consentement paternel, les jeunes femmes préservaient leur honneur et leur droit de vivre sous le toit paternel.

Nous pouvons lire aussi : « Dans les villes où la fortune pèse le plus lourd dans la balance, l'influence des parents dans le choix d'un conjoint se fait absolue. L'Europe des XVI^e^ et XVII^e^ siècles voit une éruption d'ordonnances contre les mariages sans consentement parental qui empêchent les jeunes gens de choisir leur compagnon, même s'ils ont déjà échangé des promesses, des anneaux, ou s'ils ont des relations sexuelles. »[11] Juliette a officialisé son union avec Roméo et lui a fait parvenir un anneau. Desdémone épouse un « maure » qu'accepte son père en raison de sa position et de sa renommée. Ces prescriptions paternalistes répondaient toutefois à des stratégies d'honneur ou à des raisons d'ordre personnel, à des intérêts de classe et d'argent qui n'excluaient bien sûr pas les interdits sexuels, d'une importance extrême dans l'éducation des filles.

Il s'agit de jeunes filles sous contrôle strict, comme le montre « l'école de dressage » mentionnée par Maurice Abiteboul dans sa référence à Catarina faisant ombrage à Bianca qu'il est impossible de marier à cause de sa sœur aînée au verbe trop haut qui fait peur et dont personne ne veut, l'usage voulant que la fille aînée soit mariée avant la seconde. Dans *La Mégère Apprivoisée*, Bianca apprend l'existence de cette « école » *via* Catarina, sa sœur, qui y « passe » car qualifiée de « mégère » avec fin de se faire « dompter » par Petruchio qui la voudrait pour épouse. Ce type d'établissement, même s'il n'existe pas concrètement, n'est pas sans effrayer ni choquer Bianca (« Comment ? Y a-t-il une école où l'on dresse les femmes ? », p. 20) pour qui cette révélation s'ajoute à ce qu'elle sait déjà sur le sort des femmes « qui parlent trop ». En effet, des punitions publiques sont infligées aux « mégères », comme le mentionne Delphine Lemonnier dans sa présentation de *La Mégère Apprivoisée* de Shakespeare mise en scène par Mélanie Leray en 2015, mégère ainsi nommée que l'on avilit cyniquement : « port d'une bride de mégère, exposition publique sur des charrettes, sévices divers », note-t-elle pour expliquer l'intérêt de Shakespeare pour ces pratiques qu'il entend dévoiler, comme le souligne la metteuse en scène, sur le ton de la comédie. Le choc et la frayeur de Bianca ne sont donc pas ridicules et infondés. Même si l'on sait que si Catarina est soumise par Petruchio à un « régime », celui-ci dépasse son sens littéral pour se rapprocher davantage d'un « cours intensif » à double visée, autant pour affûter son esprit, qu'elle conservera, qu'insidieusement pour la « dresser » à obéir à son mari, comme le comprend Bianca. L'exercice aboutit, qui fait de Catarina une partenaire de choix pour

[10] Sarah F. Matthews Grieco, « Corps, Apparence et Sexualité », in : Georges Duby et Michelle Perrot, sous la direction de Nathalie Zemon Davis et Arlette Farge, *Histoire des Femmes en Occident III. XVII^e^-XVIII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 86.
[11] *Ibid.*, p. 92.

Petruchio, lequel se délectera de sa vivacité d'esprit et de la paire qu'ils forment en matière de joute verbale : « chacun trouve un adversaire à sa démesure. »[12] Pour le temps qui précédera le mariage, il l'aimera peut-être plus pour elle-même que pour sa dot qu'il visait ! Une fois le mariage conclu, Petruchio se révélera ce qu'il est, un homme autoritaire qui, « […] investi par son statut d'époux tout-puissant, va désormais organiser les événements qui régissent la vie de Kate sans jamais admettre le moindre esprit de rébellion ni même la moindre réticence. […] » (p. 130), ce que souligne Maurice Abiteboul. Ce qui n'éteint pas pour autant Catarina, mais la transforme : « Le véritable pouvoir ne serait pas celui du statut mais celui de la parole et de la manipulation. »[13], selon Delphine Lemonnier-Texier. L'intérêt ne serait pas seulement de disserter sur la perte ou non de la « liberté » d'expression de la femme *via* Catarina, mais aussi sur celui du pouvoir masculin et de sa mainmise sur la femme, son oppresseur – réflexion qui « décentre » le lieu d'observation.

Ce personnage de la Mégère inspirera la formidable pièce *Who's afraid of Virginia Woolf ?* d'Edward Albee en 1962, qui renvoie l'image d'un couple scellé par leur sens destructeur de la répartie, nourri lui-même d'un autre manque commun plus profond et impossible à combler que la Walpurgisnacht (nuit des sorcières) du deuxième acte va épurer, nuit cathartique incroyablement violente, faite d'échanges meurtriers entre les époux qui trouveront leur apaisement dans le troisième acte final.

Ces cas les plus extrêmes, que nous venons de souligner, se mêlent à des exemples moins tragiques et plutôt plaisants, comme celui de Anne Page dans les *Joyeuses commères de Windsor* (cité par Maurice Abiteboul) qui pousse son amoureux, Fenton, à s'affirmer face à son futur beau-père – « Cherchez encore l'affection de mon père, ne cessez pas, […] » (p. 21) – et qui somme sa mère de ne pas la marier à « ce sot-là ! » (p. 21), que son père a choisi pour elle. Cela démontre au public que l'autorité paternelle pouvait être fléchie en agissant avec finesse et psychologie et que cela pouvait aller dans le sens du bonheur des jeunes gens, qui démontraient ainsi leur amour et leur volonté d'arriver à leurs fins.

En ce qui concerne la tragédie, un gouffre la sépare de la comédie en matière d'attributions des forces et de leur aspect indépassable, qui sont souvent l'apanage des hommes : ce sont les stratégies mises en place qui vont décider de la résolution, que ce soit l'inflexibilité masculine ou la puissance féminine, mais qui se révèlent être des tragédies car une issue fatale est toujours au bout du processus, au terme de combats où l'honneur, la force, l'ambition et l'orgueil se seront déployés pour empêcher la « fin » : chute, dégradation ou mort . Et si ce n'est pas la mort, c'est son équivalent dans la déchéance, comme le décrit Maurice Abiteboul dans son portrait de Catherine d'Aragon, répudiée par Henry VIII dans la pièce éponyme, déchéance qui « passe en effet de l'orgueil à l'arrogance – dont son rang et ses origines lui permettent de se prévaloir – à un état de sujétion qui lui enseigne la patience et

[12] Delphine Lemonnier-Texier, « Notes sur l'adaptation de : *La Mégère Apprivoisée* de William Shakespeare », traductrice de la pièce pour la mise en scène de Mélanie Leray en 2015, Theatre-Contemporain.net.
[13] *Ibid.*

l'humilité. » (p. 107) Si, n'acceptant pas la destitution, elle a encore « ce sursaut d'orgueil et de révolte : "Jamais, Monseigneur, je ne commettrai la vilenie/ De me démettre moi-même de ce noble titre/ Auquel votre maître m'a conjointe. La mort seule/ Me divorcera d'avec mes dignités." » (p. 109), si « la patience et la résignation » (*Ibid.*) ont fait leur œuvre, « la souffrance et l'humanité » (*Ibid.*) signent l'adieu du personnage de Catherine d'Aragon, qui renonce à son statut avec beaucoup d'honneur : « Rappelez-moi,/ En toute humilité, au souvenir de Sa Majesté » (*Ibid.*).

Si la tragédie soumet les personnages, si elle est intraitable envers eux, les comédies et/ou tragi-comédies permettent à Shakespeare de découvrir le malaise de la société de son temps et surtout la vulnérabilité de la femme dans un système qui ne la protège pas mais où l'on va vers le possible arrangement. Shakespeare pensait-il en termes d'« inégalité des sexes » pour se montrer aussi habile à pointer la discrimination ?

II. Vivre dans une société où la femme a un statut de « mineure » toute sa vie…

Si l'art du dramaturge est de savoir mettre en scène la société de son époque, on assiste chez Maurice Abitetoul à la volonté de mettre en avant le soutien que Shakespeare apporte à ces jeunes filles qui s'appliquent avec force et intelligence à trouver leur bonheur dans une union à laquelle elles consentent et non dans une union forcée, car c'est leur vie qu'elles engagent au fond dans le mariage, et force est de constater qu'elles ne manquent pas de modèles en la matière. Leur intelligence, sous les formes de la vivacité et de la pugnacité, de l'entêtement et de la lucidité de leurs sentiments, est d'importance, comme le prouve leur capacité à parvenir à leurs fins et à ne pas se perdre « […] en dérogeant aux convenances, lesquelles donnent en amour l'initiative aux hommes » (p. 39), comme le rappelle fort justement Maurice Abiteboul.

Mais, disons-le d'emblée, l'amour et le mariage sont prépondérants dans la vie de ces jeunes femmes, car elles sont de plus en plus exclues des affaires de la vie, comme l'exigent les prescriptions restrictives à leur encontre. Leur rôle se restreint à la sphère domestique ; elles ont certes le droit de lire, mais pas celui d'étudier, elles ne peuvent rien entreprendre sans l'autorisation de leur père puis de leur mari, ce qui les place sous une totale dépendance masculine : « Les élans d'indépendance professionnelle qui étaient apparus au Moyen Âge au sein de l'économie familiale dans les villes se heurtèrent finalement aux barrières imposées par l'économie, la politique et les mentalités. »[14] La vis se resserre donc !

[14] Claudia Opitz, « Contraintes et Libertés (1250-1500) », in : *Histoire des femmes en Occident II. Le Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 397-398.

Pour autant, les jeunes filles parviennent parfois à s'affirmer pour éviter la frustration de ne pas exister selon leur choix ou leur désir de vie.

Il y a une maturité dans l'écoute des sens et du désir physique qui allie lucidité et prudence, lesquelles vont trouver moyen de s'exprimer pour Émilia dans « une hyperbole transparente » (p. 60), verbalisation de son désir sous le déguisement très « transparent » d'une sensualité imagée et qui ne veut retenir que pour un temps le désir charnel et produire le passage à l'acte dans *Les Deux Nobles Cousins* – passage à l'acte que la fille du geôlier, dans la même pièce, relaiera et dont elle se fera l'écho, en exprimant sans ambages à son fiancé ce que les deux jeunes filles attendent chacune de leur amant : « Nous nous embrasserons ? […] Nous dormirons ensemble après ça ? […]. (p. 62)

La volonté claire et explosive de laisser s'exprimer totalement le désir amoureux côtoie aussi un net refus qui s'exprime avec la même force mais en étant peut-être soumis à des obligations torturantes pour celle qui ne veut pas transgresser sa volonté ou ses engagements, comme Isabella dans *Mesure pour Mesure*.

Progressivement, au cours d'un démêlé et d'une intrigue complexe qui sont la substance de la pièce, Isabella laisse de côté l'ascétisme de rigueur dans le noviciat où elle s'engage pour s'ouvrir à la clémence et à l'humanité suite à la conduite moralement inacceptable de son frère Claudio. La conscience d'Isabella vivra une sorte d'enfer en raison de sa confrontation à des propositions inacceptables émanant d'Angelo, remplaçant du Duc et gouverneur de Vienne, pour vouloir tenter de sauver son frère. Angelo lui propose un marché : coucher avec elle contre la vie de son frère, ce qu'elle refuse, préférant la mort de son frère au reniement de ses engagements. Si, aidée du Duc déguisé, elle parvient à trouver une solution et à faire passer pour elle Mariana, la fiancée bannie par Angelo car défaite de sa dot, son frère n'obtient pas grâce pour autant. Il faudra la réintégration du Duc dans son rôle pour rétablir la vérité, laisser la vie à Claudio et imposer à Angelo d'épouser Mariana, sa femme maintenant, selon l'usage ! La fin est une réussite pour Isabella dont la moralité, qui est aussi sa force de caractère ou sa volonté, triomphe ; comme le résume Maurice Abiteboul, « la Vertu et la Loi », qui se sont affrontées, aboutissent au meilleur ou plutôt à un compromis tout simplement humain : « Entendons par là que sera ainsi accomplie la réconciliation de la justice et de la clémence – que sera conclu le mariage du politique et du spirituel » (p. 49)

Dans cette pièce transparaît aussi l'idée que la femme est réductible à son identité sexuelle et que, dépourvue de sa virginité, elle est mise au ban de sa famille comme de la société. Shakespeare s'applique à démontrer l'hypocrisie et l'injustice de cette partialité en permettant ici la transgression dans les rôles féminins au moyen d'un montage théâtral complexe et moralement hasardeux. Isabella accepte le chantage d'Angelo pour sauver son frère Claudio en « utilisant » Mariana, qui va à sa place coucher avec lui. En retour, Angelo n'honore pas sa promesse de sauver Claudio. Il faut souligner que l'imbroglio ne pourra être démêlé *que* par un homme qui a tout vu et tout suivi sous son déguisement : le Duc, personnalité reconnue qui a suivi l'affaire depuis ses débuts. Il se démasquera pour reconnaître l'honnêteté de Mariana et d'Isabella et contraindre Angelo à épouser Mariana.

Éric A. Nicholson, dans l'analyse qu'il fait du théâtre aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, souligne l'aspect transgressif des rôles féminins, comme celui de ces deux femmes qui échangent des rôles rompant avec le comportement de la femme dans la société : « […] (Au théâtre) les personnages féminins pouvaient être transgressifs, même s'ils n'allaient pas à l'encontre des restrictions sexuelles et légales fondamentales imposées aux "trois états de la femme". […] Présentation et représentation se moquent des frontières qui séparent les sexes pour l'habillement et le comportement en public, frontières établies par les autorités ecclésiastiques et civiles, suivant la loi biblique interdisant le travestissement – Deutéronome 22.5 – »[15] Ce que veut souligner Éric A. Nicholson, c'est le fossé qui, dans la société du XVII^e^ siècle, séparait la femme de la « représentation » qui se jouait sur scène, ainsi que l'image qu'elle renvoyait de son comportement, qui était en contradiction totale avec les exigences de la morale de son époque : silence, obéissance, réclusion domestique, etc. – sans omettre que les personnages féminins étaient joués par de jeunes acteurs, ce qui compliquait encore un peu plus le lien entre théâtre et transgression sexuelle, avec toutes les ambigüités que cela sous-entend. De plus, les femmes représentées se démarquaient dans leurs rôles du « cadre domestique de personnages féminins pour (être projetées) dans un espace de représentation. »[16], offrant ainsi au public une contradiction avec les us et coutumes de la société. C'était une occasion de choquer, mais aussi d'imaginer une autre société peut-être, ce que comprenaient évidemment les autorités morales de l'époque !

C'est aussi pour cela qu'il ne faut pas sous-estimer le rôle du Duc, dignitaire dont la parole ne peut être mise en doute, autorité qui va favoriser l'issue de la pièce. C'est une sorte de paravent politique qui évite d'en faire une pièce polémique. En d'autres termes, Shakespeare, par le biais du théâtre, présente le spectacle de la vie et, dans son « habileté » en matière d'usage des lois et de distribution judicieuse des rôles, de leurs entorses et audaces, il s'infiltre dans les rouages de son fonctionnement tout en faisant « bonne mesure ».

Ces pièces semblent contenir les enjeux sociaux et moraux majeurs d'un siècle qui ouvre l'ère moderne en s'engageant à distinguer les valeurs et à favoriser leur confrontation et la mise en regard de leur humanité. *Mesure pour Mesure*, et l'ensemble de son théâtre, fait de Shakespeare un précurseur peut-être de ce qui, au XVIII^e^ siècle, prendra le nom d'« anglomania » – un phénomène, cité par Sara F. Matthews Grieco dans son chapitre « Corps, Apparences et Sexualité », qui, nous dit-elle, « permit d'enregistrer un mouvement progressif vers une vision sentimentale de l'affection conjugale au sein de classes supérieures. » Elle fait ici référence à l'aristocratie anglaise « qui était en avance sur le reste de l'Europe quant au développement d'une nouvelle idéologie de la famille. Des relations plus étroites, plus affectueuses et égalitaires entre hommes et femmes, parents et enfants, remplacèrent

[15] Éric A. Nicholson, « Le Théâtre : Images d'Elles », in : *Histoire des Femmes en Occident III. XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 350-352.
[16] *Ibid.*, p. 342.

la hiérarchie patriarcale en vigueur depuis la fin du Moyen Âge. » Ces précurseurs demeurèrent toutefois intransigeants en matière de cupidité et de passion sensuelle ou romanesque, « qui crée des espérances irréalistes de félicité conjugale. »[17] Les avancées, faut-il encore le souligner, restent sous contrôle !

… ou dans une société où elle est l'égale de l'homme, mais toujours soumise à sa loi

Vers une transformation du sens du couple et de la famille au XX^e^ siècle

Quatre siècles plus tard, les femmes dans leur ensemble et dans le monde occidental se sont affranchies et, dans les créations shepardiennes, leur expression est sans appel. Dans *Far North*, Bertrum, le chef de famille, suite à une chute de cheval, se retrouve à l'hôpital et laisse sa ferme à sa femme et à leur descendance féminine. Les femmes – grand-mère, filles, petite-fille – se retrouvent entre elles pour prendre la tête de la ferme dirigée jusque-là « à l'ancienne » par un mari et père alcoolique. La ferme devient dès ce moment une forteresse qui se protège contre l'intrus masculin, comme le montre Kate chassant le petit ami de sa nièce avec son fusil. Si les hommes manquent à l'aïeule, ils ne manquent aucunement à ses filles qui, bien que non dépourvues de sentiment pour leur père, ne souhaitent plus de présence masculine, comme le dit à demi-mot Kate, enceinte et sans homme. Elle fait partie de ces femmes qui entendent conserver des relations avec les hommes pour satisfaire certains désirs et se reproduire mais ne veulent pas s'embarrasser de leur présence. Kate et les femmes de sa famille n'haïssent pas les hommes, elles en ont même une certaine nostalgie, comme le montrent les plats que Granma continue de cuisiner, destinés en priorité aux hommes désormais absents et que personne ne touche : hommes et femmes ne se comprennent simplement plus, et ces dernières semblent attendre ou espérer qu'ils changent, sans quoi elles partent vers la ville, comme Kate.

Elles ne sont ni « mégère », ni « virago », ni « androgyne » comme elles l'auraient été en d'autres siècles. Elles sont plus simplement des femmes de leur temps, avec leurs droits et leur reconnaissance de femmes libres au XX^e^ siècle, même si elles dérangent par leur droit à la parole.

Cette pièce, très caricaturale, est pourtant révélatrice du grand débat shepardien : celui de la nostalgie du dramaturge pour la période de la conquête de l'Ouest du XIX^e^ siècle, des héros masculins, comme le montraient les films de son enfance, qui lui correspondaient et lui faisaient découvrir sa personnalité. Dans *Far North*, le mode de vie nouveau (« civilisé ») que prônent ces femmes du XX^e^ siècle, qui leur donne des droits et les libère de la domination masculine, affirme leur existence, une existence à laquelle elles ne veulent pas renoncer. La fin clairement nous le montre, qui décrit Bertrum, le père, renoncer à cette mainmise féminine dévorante et partir avec son cheval, encore plus loin au nord, à la recherche d'un lieu de vie qui lui ressemble. Bertrum n'est pas inadapté, il est simplement inadaptable.

[17] Sarah F. Matthews Grieco, « Corps, Apparence et Sexualité », in : *Histoire des Femmes en Occident III. XVI^e^-XVII^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 92.

La femme n'acquiert de regard et de respect qu'au fil des siècles et sans jamais baisser le front…

III. La femme, une « participante de l'histoire et non un de ses objets »

Comme continuent de le montrer les personnages féminins décrits dans notre ouvrage de référence et au travers des œuvres et portraits de femmes choisis, la femme shakespearienne est perçue comme une « participante de l'histoire et non […] un de ses objets. […] La différence des sexes est un espace : un lieu où se rationalise l'inégalité pour la dépasser, un lieu de réalité que façonnent les événements, un lieu imaginaire et imaginé que racontent à leurs façons les images, les contes et les textes. »[18] – et les textes théâtraux, ceux d'hier comme d'aujourd'hui.

Textes d'hier

C'est le cas d'un personnage comme Cordélia dans *Le Roi Lear*, qui va subir le désaveu de son père pour ne pas l'avoir flatté comme ses deux sœurs, un père qui va la chasser et la déshériter sans pitié pour l'avoir contrarié dans la justesse ou la vérité qu'il représente en tant que Père et Roi. Elle demeurera pourtant l'« exemple même de l'intégrité et de la rigueur morale » (p. 18) que Lear mettra du temps à comprendre. Cordélia est celle qui n'approuve pas son père mais qui lui confirme son indestructible amour filial : « Je vous obéis, je vous aime et vous honore entre tous. », que Maurice Abiteboul décrit comme « ceux-là mêmes que l'on entend à l'office du mariage – comme si avait été conclu tacitement, entre la fille et son père, un contrat mystique que rien ne saurait briser, comme si un lien indestructible les liait à jamais. » (p. 18). Inaccessible à sa louange, Lear la déshéritera et la bannira du royaume : « Voici que j'abjure tout égard de père/ Lien de parenté/ Communauté de sang/ Et je te tiens étrangère à mon cœur et à moi » (p. 18). Il devra passer par l'abandon de ses deux autres filles, leur traîtrise et les diverses intrigues et manipulations, pour qu'il comprenne sa méprise et demande à Cordélia d'être « patiente » avec lui : « oubliez et pardonnez ». Mais demeure un père qui, étrangement, tient à vérifier l'authenticité des larmes de sa fille : « Vos larmes sont-elles humides ? Oui, c'est vrai. Je vous prie, ne pleurez pas » (p. 19), comme s'il voulait s'assurer, étonné, de la vérité de ses sentiments. Voilà donc un roi et sa fille, l'autorité et sa soumise, autorité de roi et de père sur une fille dont il a brisé la vie en la déshéritant pour atteinte à sa fierté. Insubordonnée en ce sens qu'elle ne respecte pas l'autorité paternelle, Cordélia est néanmoins celle qui « re-crée » Lear, participante lucide, pugnace et patiente n'abandonnant jamais son père déchu, fidèle à l'amour qu'elle lui a assuré, père qu'elle relèvera en l'aidant à se reconstruire autre, spirituellement, paternellement, avant de mourir mais en y laissant, elle aussi, sa vie. Maurice Abiteboul souligne le sens du prénom de « Cordélia – dont le nom ne peut manquer d'évoquer

[18] *Ibid*., p. 92.

la force du lien d'amour […] » (p. 19) en accord avec la fidélité qu'elle ne trahit jamais.

Textes d'aujourd'hui

Ce qualificatif fort qu'est la pugnacité naissant de l'amour et de la fidélité vaut aussi au XX^{e} siècle pour le théâtre de Shepard, lequel met en scène des jeunes filles qui peuvent n'avoir le soutien ni de leur mère ni de leur père, comme Emma dans *Curse of the Starving Class* que son père envisage même de mettre à la porte. Ici, nous ne sommes plus dans l'aristocratie mais chez les laissés-pour-compte, les oubliés du monde. Si Emma peut apparaître « rebelle » par la violence de ses propos et de ses comportements (entrer dans un bar et provoquer les créanciers de son père, tenter de s'enfuir avec un cheval indomptable, mettre à la porte l'avocat de sa mère, répondre à celle-ci et lui lancer ce qu'elle pense d'elle), c'est parce qu'elle endosse l'écroulement familial, qu'elle veut défendre sa famille, la protéger du vol de leur bien, mais, au plus fort de la crise et de la peur, elle s'abandonne à décrire un rêve d'elle-même qui n'est qu'un palliatif à l'horreur présente. Le temps d'une tirade, elle déverse sa haine et formule son rêve manqué de partir loin, de devenir baroudeuse pour, un jour, écrire sa vie sur un bout de table et disparaître au fin fond du Mexique… et ne plus être retrouvée pour toucher ses droits d'auteur, comme dans le film *Trésor de la Sierra Madre* qui l'inspire, la laisse se rêver héroïne et la sort un court moment du quotidien sordide.

Ce récit ne porte pas à sourire : s'il souligne sa détresse, la fougue de son adolescence et son besoin de se rêver, il souligne autant son désespoir que son audace et sa volonté à vouloir aider ses parents, sa capacité à réfuter leur autorité, les jugeant irresponsables et inconséquents. Elle aussi transgresse les usages, inverse les rôles et l'autorité, dépasse l'idée de femme ou d'homme, elle est dépourvue d'ancrage à un sexe et se crée au travers d'un imaginaire fort qui pourrait la sauver, voire l'« effacer de la surface de la terre », comme son héroïne écrivaine. Du même âge que la Juliette de Roméo et animée de la même ardeur et du même sens de l'action, les deux personnages ne diffèrent que dans leurs buts. D'amour, Emma ne parle jamais : adolescente elle n'a aucune idée de son sens et n'en rêve pas, malgré le conseil de son père qui la somme d'envisager son avenir hors du toit familial, sous-entendant qu'elle devra se « débrouiller » pour vivre, ce qu'Emma ne comprend pas. Elle vit le réalisme effroyable d'un moment, un éclair de vie du haut de son âge, de sa sortie de l'enfance qui l'extrait sauvagement de toute référence : elle est dans « cet espace, ce lieu où se rationalise l'inégalité » mais où, pourtant, elle sera broyée, elle aussi, comme Cordélia, mais sans aucune reconnaissance finale.

C'est une tragédie contemporaine qui ne jette pas véritablement de pont ni ne creuse de fossé entre les jeunes héroïnes shakespeariennes, mais qui est simplement différente, autre, avec d'autres embûches et exigences, celles d'une autre époque, d'un autre contexte, d'un autre lieu. Pour autant, dans l'hier et l'aujourd'hui, c'est la vie et l'épanouissement humain, femme et/ou homme, qui est en jeu quel que soit le contexte.

Si Emma n'en était encore restée qu'au désir d'une famille unie et aimante, les jeunes filles de la fin du Moyen Âge ou à l'aube de l'ère Moderne n'étaient guère mieux loties et n'avaient d'autre avenir à imaginer ou à rêver que celui qu'elles passeraient auprès d'un mari qui, peut-être, serait au moins conciliant, aimable ou – mieux – qu'elles aimeraient et dont elles seraient aimées. Indociles ou réfractaires, elles étaient vouées au couvent ou au bannissement.

Textes de toute éternité : Femme, et le plaisir de l'être

À ces personnages, il nous faut trouver un « contre-personnage », et à ce titre Cressida, citée par Maurice Abiteboul, fait parfaitement l'affaire dans la mesure où elle est certes des plus réjouissantes, mais ce personnage n'est guère répandu dans l'œuvre de Shakespeare. Le dramaturge nous offre en Cressida un impressionnant portrait de femme affranchie que Maurice Abiteboul, partagé, ne peut s'empêcher de défendre : « Renfermer Cressida, en effet, dans une définition théorique et convenue, c'est la tuer alors que la laisser contredire la légende et devenir parfois autre chose que la mijaurée déloyale qu'elle est censée incarner symboliquement, c'est lui ouvrir un espace de liberté, la présenter au contraire "diverse et ondoyante" – au risque de perdre le reflet de son image connue (et reconnue). » (p. 63). Cressida est la féminité même, elle incarne la sensualité et la liberté dans leur intemporalité. Appartenant à l'imaginaire de tout homme, elle est celle qu'il rêve d'aimer parce qu'elle est inaccessible et qu'elle n'a crainte de le dire : c'est du reste ce qu'elle fait à Troïlus, qu'elle aime mais à qui elle ne peut promettre qu'elle sera toujours à lui. C'est en cela qu'elle est objet de désir et de fantasme, aucun homme ne pouvant la posséder. Cressida, citée par Maurice Abiteboul, nous dit : « J'ai un moi qui demeure avec vous, mais aussi/Un autre méchant moi qui tend à s'aliéner/Pour être le jouet d'un autre. » (p. 64) Cressida s'abandonne à ceux qu'elle désire ou qui la désirent, mais en les prévenant comme elle le fait à Troïlus : « je vous trouve sage,/Donc sans amour, car être sage et amoureux/Passe la force humaine et ne convient qu'aux dieux. » (p. 65) Cressida préfigure Carmen dans toute sa naturelle liberté d'elle-même, de son corps et de son cœur : « Si tu m'aimes, prends garde à toi ! » – c'est précisément ce que, à quelques siècles d'écart, Cressida laisse entendre à Troilus. Ce qui est encore plus extraordinaire, c'est l'amour tout autant que la finesse de Troïlus qui la « comprend » mais aimerait tant ne pas la comprendre : « Est-ce là Cressida ?/Non, celle-ci, c'est la Cressida de Diomède./[…] Ce n'est pas Elle […]/C'est Cressida et ce n'est pas elle […]/ Cressida est liée à moi des liens mêmes du ciel ! » (p. 66) La comprendre, c'est admettre sa liberté car les « liens du ciel […] appartiennent aux dieux. ».

Cressida échappe à toute définition ou estampille d'amoralité, car c'est la liberté qu'elle « incarne », pareillement à Carmen, cette dernière qui, assassinée par son amant, n'en est que plus vivante, immortalisée. Elle est hors d'atteinte des qualificatifs dégradants car ils émanent de ceux-là mêmes qui la désirent et qu'elle effraie.

Shakespeare fait de Cressida un vivant contrepoint à la « Belle » Hélène enlevée par Pâris, laissant éclater les effets de sa sensualité sur les guerriers qu'elle croise, tout comme Carmen sur les soldats de la garnison. Diomède n'a pas plus à prétendre

que Troïlus. Allégorie de l'amour elle est ! Comme le souligne Maurice Abiteboul, « […] la féminité de Cressida, sa sensualité et son ardente passion pour l'instant, l'intensité de son désir de vivre […] font aussi sa vérité. » (p. 66) En cela, nature exceptionnelle et insaisissable, elle plane au-dessus de tout « concept », de toute « condition » et de toute « nature » féminine, terminologies qui ne sont qu'autant d'impasses.

Si Cressida est une muse, un mythe, The Old Man dans *Fool for Love*, père de May et Eddie, a trouvé le moyen de se l'approprier par le biais de l'image, de sa représentation « enfermée » dans un cadre qu'il peut contempler et créer à loisir : elle ne l'importune pas, ne peut s'échapper et nourrit ses fantasmes ! Ses déceptions ou sa peur de la femme lui ont ouvert une autre voie, la possession sans déception, depuis son… *rocking chair* ! C'est son « réalisme » à lui, comme il l'explique à Eddie.

IV. Le mariage : le modèle et ses incontournables et nécessaires variantes

Au XVII^{e} siècle, les femmes, « victimes » de leur sexe, font l'objet de beaucoup de discussions et de controverses chez les hommes bien sûr car, malgré les progrès annoncés, elles n'ont généralement pas la parole, encore moins lorsqu'il s'agit de mariage. Ainsi Jean Paul Desaive, cité précédemment, cite les propos du Père Jacques du Bosc qui « recommande aux femmes de soigner leur réputation plutôt que leur apparence, d'être chastes, constantes, fidèles, prudentes, gracieuses et point trop coquettes, ni médisantes, ni jalouses, ni débauchées […] », préconisations que défait au contraire le théâtre, celui de Shakespeare en particulier, en fournissant à ses personnages féminins les traits qu'il se réjouit de défaire pour leur donner humanité et piquant et, ainsi, intéresser et séduire un vaste public qui vient y voir et y trouver autre chose que son quotidien car, sous le couvert du divertissement, c'est la subversion qui pointe son nez et qui fait le bonheur ou la peur des spectateurs.

Même le Père du Bosc, dans un autre chapitre « Des Dames sçavantes » s'affiche résolument féministe, sans crainte d'offenser les « ignorants et les stupides qui s'imaginent […] qu'une femme ne peut estudier ny lire sans devenir vitieuse, ou au moins sans en estre suspecte. Le secours des lettres fortifie les meilleures inclinations. […] leur tempérament estant plus délicat que le nostre, est ainsi mieux disposé à l'estude des arts et des sciences ». Mais quand il s'agit de préciser quelle place doivent tenir ces activités dans la vie quotidienne, on en revient au code social en vigueur : « l'honneste femme doit "s'adonner au ménage, par occupation, et à l'estude, par divertissement. C'est ce qui lui est tombé en partage, au sentiment mesme de Saint-Paul" ». « Chute » fâcheuse de ce partage sur la femme, mais qui n'entrave en rien le cheminement du Père qui campe sur ses positions : « À bien considérer ce que font les femmes, ne diroit-on pas que la moitié du genre humain est paralytique,

et qu'il n'y a qu'une partie de notre espèce qui soit occupée ? […] »[19] Morceau d'anthologie criant de bon sens et d'humour (aujourd'hui), qui traduit sa volonté de faire bouger la société et de changer (un peu) le regard dominateur de l'homme sur la femme, même si ce regard demeure modéré !

Le théâtre n'a d'intérêt et n'offre de plaisir que s'il surprend par sa représentation inédite ou inattendue de la société et, s'agissant de Shakespeare et de sa volonté de faire du monde un théâtre, que s'il y inscrit habilement tout ce qui est proscrit, désapprouvé et dérangeant, donnant à ses spectateurs, en plus du divertissement, matière à réflexion. Shepard ne se soucie pas du retentissement de ce qu'il représente, quoique son théâtre aussi soit sujet à critique, surtout celle de femmes, telle Florence Falk qui n'a pas résisté à critiquer la place de la femme dans le théâtre de ses débuts : « Dans le théâtre de Sam Shepard, le cow-boy est le mâle dominant ; en conséquence, *toute* femme est marginalisée. […] »[20]

Et pourtant c'est bien « elle », la femme, qui motive son théâtre. Dans un but sans rapport avec celui de Shakespeare, Shepard a autant besoin que lui de la société et des deux sexes pour y démontrer son incapacité, *via* ses personnages, à cohabiter avec « elle », mais tout aussi souvent avec lui-même, conscient qu'il est de ses propres paradoxes. À nouveau, c'est la « femme », dans le rôle qu'elle incarne, que nous cherchons chez les deux auteurs, femmes actrices et actives dans leurs couples ou leurs familles, femmes en butte avec leur condition, en recherche et en peine de solution, dialoguant presque à quatre siècles de distance.

Aimer, se marier, ou « Beaucoup de bruit pour rien » ?

Titre déjà en lui-même sibyllin, à saisir comme une paraphrase moqueuse ou critique du mot « mariage » ? Pièce de Shakespeare classée dans ses « comédies », *Beaucoup de bruit pour rien* n'en est pas moins un lieu de profonde réflexion sur l'amour que doit sous-tendre ce mariage, questionnant le terme de « mariage » qui pourrait annoncer le terme même d'« amour » !

Le mariage se mêle au « bruit » qu'il déclenche, il est un lieu d'« arrangement » où les conventions, les niveaux sociaux, les liens, les intérêts personnels passent bien souvent avant l'amour. Ce brouhaha laisse peu de place aux jeunes gens qui sont manipulés, jouets de leurs proches, de ceux qui sont censés les aimer et vouloir les marier pour leur bonheur. Beaucoup de bruit pour rien – ou la légèreté de l'engagement d'un « aveu mortel » clamé par un certain Don John venu chambouler les préparatifs, mettant soudainement fin au tourbillon des préparatifs des noces, gelant un

[19] J.-P. Desaive, « Ambiguïtés Du Discours Littéraire », *op. cit.*, p. 308. Extrait de l'ouvrage « L'Honneste Femme » (1665) du Père Jacques du Bosc qui a fait sa réputation en prenant position de manière favorable aux dames et par sa polémique contre les jansénistes.

[20] Florence Falk, « MEN WITHOUT WOMEN. The Shepard Landscape », in : Bonnie Marranca, *AMERICAN DREAMS. The Imagination of Sam Shepard*, NY, PAJ Publications, 1981, p. 91 : « *In the plays of Sam Shepard, the cowboy is the reigning male, consequently any female is, perforce, marginalized.* »

peu plus l'atmosphère de son jeu de mots sur le nom même de l'accusée, Héro : « Héro de tout un chacun » (p. 101), celle non pas d'un, mais de nombreux amants ! Coup de théâtre pour changer l'atmosphère de la joyeuse comédie qui vire à la tragédie, comme l'exprime Maurice Abiteboul : « […] la tonalité comique s'estompe pour laisser place à une atmosphère sombre de mélodrame – pour ne pas dire de tragédie. […]. » (p. 101). La preuve se doit d'être établie, et l'ex-époux se chargera de démasquer la honteuse fiancée le jour de son mariage ! L'amour de l'amoureux est aisément entamé, la marchandise ne valant plus son prix à ses yeux qui ne voient plus que par les yeux d'une société qui lui renvoie l'image d'un homme à l'honneur bafoué.

Si finalement tout s'arrange, que dire de telles amours ? Héro : « Je fus, quand je vivais, votre première femme.../Vous fûtes, quand vous m'aimiez, mon premier époux » – obligée qu'elle est de confirmer verbalement et devant l'assemblée sa virginité : « Mais moi je vis, et aussi vrai que je vis, je suis pure. » (p. 105) De leur côté, Benedict et Béatrice terminent la pièce sur une note qui tendrait à souligner plus le conformisme du mariage qu'un amour partagé. Ils se répètent l'un à l'autre les termes qui les avaient amenés à vouloir s'unir : L'un : « Ils ont juré que tu étais malade d'amour pour moi » ; l'autre : « Ils ont juré que tu mourais d'amour pour moi ». S'ensuivent leurs réparties : Bénédict : « Peu importe ! Tu ne m'aimes donc pas ? » Béatrice : « Non, en vérité, si ce n'est par simple retour d'amitié. »[21] (V-4) Fin véritablement ambiguë, inquiétante même si l'on doit songer que ces couples passeront leur vie ensemble, traînant pour l'une le déshonneur, pour l'autre l'incertitude des sentiments, et pour toutes deux la vision de maris qui auront toute autorité sur elles, leur vie durant ! À moins qu'ils ne s'adonnent à des joutes verbales, comme Catarina et Petruchio.

Ou alors tout n'est que farce, « une fête de l'esprit et une joie du cœur », comme le lit Maurice Abiteboul. Pour ma part, cette conclusion n'en demeure pas moins troublante, et Maurice Abiteboul n'est pas loin de rejoindre ce point de vue si l'on recense la quantité de « maltraitances » qu'il souligne lui-même et dont elles sont victimes avec si peu de « droit » de réplique (euphémisme d'ailleurs que ce mot), et qui voit en ces femmes des êtres « abandonnés par un époux volage, déloyal ou jaloux, et humiliées, répudiées, calomniées et châtiées. […] » (p. 111) En faire des êtres résilients et des portraits qui répondent à la comédie ne résout pas la question de leur condition mais seulement la pointe, dans une société qui les contraint à une loi masculine indépassable.

Est-ce une façon pour Shakespeare d'exposer *via* la comédie le sort de la femme et son impuissance face à l'autorité mâle de son époque ? Ce qui ferait de ces pièces pseudo-comiques une mise en abyme de la terrible condition féminine de ce temps, tout comme Catarina dans *La Mégère*, et ce même si la mise en théâtre de la

[21] William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, in : *The Comedies of Shakespeare*, Londres, Oxford University Press, 1969, p. 432 : « *They swore that you were almost sick for me/ They swore that you were well-nigh dead for me.* » Benedickt : « '*Tis no such matter. Then, you do not love me.* » Beatrice : « *No, truly, but in friendly recompense.* »

souveraineté masculine en proie à la vivacité et à la pugnacité féminines tire à l'encontre des femmes, qui tentent l'émancipation, les sourires du spectateur. Problématisation sous-jacente, toujours, du personnage féminin dans le théâtre de Shakespeare.

Aimer, jalouser et, pourquoi pas, tuer ?

Que penser de Jake et de Mike dans *A Lie of the Mind* ? L'un bat presque à mort Beth, sa femme ; le frère de celle-ci, Mike, se prétendant défenseur de sa sœur et de sa famille, tire sur tout ce qui bouge et sur Frankie entre autres, le frère de Jake, qui « pénètre sur son territoire » pour prendre des nouvelles de Beth. Jake, Mike, Baylor (le père) : tous perpétuent la tradition de tuer ou d'asservir le vivant qui les entoure : animaux autant que femmes. Dans cette pièce, les femmes sont nécessaires à la trame qui les met au service du masculin, des « faire-valoir » capables de se rebeller pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, à la façon des hommes, avec des fusils. Dans ce monde plus proche de l'époque pionnière que du XX^{e} siècle, nous ne sommes pas dans un état de droit mais dans le terrain de jeu des cow-boys où les femmes ne sont que des accessoires. Dans cette pièce, c'est pourtant une *catharsis* qui, progressivement, se met en place, les femmes affrontant les hommes, tous « bloqués », au sens littéral comme au sens figuré, dans la maison de l'agressée à cause d'une tempête de neige, mais surtout afin de régler « entre hommes » l'affront que représente la tentative de meurtre de Jake sur Beth. Des hommes animés par leur seul machisme, machisme qui va être sérieusement entamé : Jake tente un repentir mais il est perdu pour Beth qui ne le reconnaît plus ; Baylor a un élan vers sa femme qu'il modère rapidement mais qui va servir à Meg pour lui renvoyer l'image qu'elle a de lui ; Mike, fils et digne descendant de Baylor, son père, s'esquive car il ne se reconnaît pas dans la trahison à l'« ordre » qui a lieu sous ses yeux.

Shepard se tient ici à l'écart du civilisé et de ses contraintes : ses personnages masculins et féminins obéissent à son désir de créateur, servent sa fin, sa recherche de vérité dans des mémoires où le passé est aussi vif que glauque. En recherche de vérité, il fait de la justice un problème familial et non un problème de droit. Frankie, « civilisé », n'est pas crédible lorsqu'il demande à Jake s'il a prévenu la police de la « mort » de Beth – une question bien évidemment saugrenue pour ce dernier qui s'étonne de devoir appeler la police quand on a tué quelqu'un : Frankie : « C'est clair ! Même quand t'as tué quelqu'un. Surtout quand tu as tué quelqu'un ! » Jake : « On m'avait jamais dit. »[22] Mais voit-on jamais un homme prévenir la police après avoir tué sa femme ? Quel message Shepard cherche-t-il à faire passer au travers de cet échange ? Est-ce le réflexe du citoyen américain respectueux de la loi qu'il moque, créant un élément « comique » tout autant qu'insensé, dans un monde à l'écart du monde où l'intervention de la police n'a pas de sens ? Cet assassinat

[22] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, Londres, Methuen Modern Plays, 1987, p. 12 : Jake : « *Even when you kill 'em ?* » Frankie : « *Yeah! Even when you kill them. Especially when you kill them!* » Jake : « *I never heard of that.* »

manqué sert de déclencheur de la mémoire familiale et personnelle des personnages, de tous les « meurtres » qui font l'objet de la pièce et pour lesquels nulle police n'est nécessaire. Ici, le mensonge se fait contenant d'une histoire familiale meurtrière.

Pour Shepard, il est donc impératif qu'il compose sa scène à partir des personnages de sa mémoire et de son ressenti, mais il est tout aussi impératif qu'il s'en tienne à distance pour en exhumer le ou les mensonges et qu'il permette à ses personnages de se regarder en face. On retrouve cette distanciation dans la division physique de la scène, où deux drames en lien l'un avec l'autre se jouent simultanément et à distance, scène qui reflète la personnalité clivée de l'auteur et son combat, mais aussi l'étendue de son implication dans l'élaboration du « mensonge » ou de ce qu'il s'est caché.

Que penser de Lorraine, qui reconnaît la violence de son fils mais qui n'a aucun état d'âme par rapport à son geste ? : « Une femme qui vit avec un homme pareil mérite d'être tuée. Elle le mérite. »[23] Est-ce la femme aigrie et trompée par son propre mari qui parle, celle qui ne peut que souhaiter aux autres ce qu'elle-même a enduré ? Celle qui accepte le sort de toutes les femmes ?

Peu avant cela, Lorraine avait demandé à Jake pourquoi son père aurait passé sa vie à lui mentir. Jake lui renvoie la question : « […] pourquoi crois-tu que les hommes mentent aux femmes ? »[24] Une réponse est-elle nécessaire ?

Est-ce que la femme du milieu du XX^{e} siècle ne portait pas encore en elle l'acceptation du souverain droit masculin ? Droit de vote et de compte en banque étaient tout juste sortis du chapeau des hommes harcelés par les femmes qui réclamaient l'égalité, droits qui les reconnaissaient égales de l'homme mais n'avaient pas encore altéré la mainmise des maris et n'étaient pas encore acquis ou compris pour beaucoup de femmes.

Cette considération mise à part, regardons le dilemme qui constitue l'enjeu de la pièce et aboutit à un « cartes sur table » permettant de nommer ce qui n'avait jamais été dit, enfoui sous les lits comme les cendres du père, de dénouer les secrets et de sortir du mensonge, de se réconcilier avec soi-même et, si cela est possible, de mettre un terme au passé. Est-ce un mensonge de l'esprit ou le souhait de ne pas voir mais le fait d'être soudainement rattrapé par un passé qui se rappelle aux consciences, des personnages masculins surtout ? Cela donne soudainement aux mères, Lorraine et Meg, des envies de liberté, de brûler le passé ou d'espérer mieux, mais à leurs filles, Beth et Sally pas grand-chose, si ce n'est trouver un moyen de s'adapter, de fuir ou de se retrancher bien loin des hommes, comme Mable dans *Heartless*, qui a élevé à sa manière (étrange) ses filles suite à sa propre désillusion, à savoir loin des hommes jusqu'à l'irruption d'un seul homme, intrusion de l'inévitable continuité !

[23] *Ibid.*, p. 23 : Lorraine : « […] *Woman who lives with a man like that deserves to be killed. She deserves it.* »
[24] *Ibid.*, p. 37 : Jake : « […] *Why do you think men lie to women?* »

V. Le mariage à l'épreuve du temps : un prétexte au questionnement de son sens par l'épouse découvrant une autre en elle, la femme

C'est dans le chapitre consacré aux *Épouses rebelles et femmes de caractère* que défilent les « femmes mariées » depuis un certain temps, acquises à leurs maris et les connaissant bien, incluant les servantes au verbe direct, qui, avec l'expérience, se sont parées du sens de la répartie sous toutes ses formes, sachant remettre les hommes à leur place par un parler sans détour empreint de leur expérience de la vie et de leur nécessité de se défendre des hommes qui peuvent « abuser » d'elles comme bon leur semble.

Servantes et maîtresses, ou plus simplement les femmes, se transforment au fil du temps et voient leur personnalité évoluer, s'adapter à leur mari et maître par l'habitude qu'elles ont de lui, leur évolution dépendant de la volonté de ce dernier, dans la mesure où, à défaut d'être totalement pliées à leur autorité, elles se sentent suffisamment à l'aise pour se maintenir leur égal et, si possible, se faire entendre – ce qui pourrait évincer les qualificatifs de « mégère » à leur encontre, et dont une pièce porte le titre, mais aussi de « virago », que Maurice Abiteboul utilise à plusieurs reprises lorsque les personnages féminins débordent de leurs caractéristiques « traits féminins » pour se révéler et s'imposer comme égales à l'homme !

Rappelons-le, les femmes partagent une caractéristique commune et constante : femmes (qu'importe leur rang), soumises à leur mari, elles sont quasiment enfermées chez elles ou ne sortent qu'accompagnées (de ceux-ci) et les yeux baissés et/ou passent leur temps à attendre leur homme. Elles forment ce qu'à peine ironiquement le Père du Bosc appelle les « paralytiques » de la société.

Ces « paralytiques » de la société

Cet élément est mis en évidence par Maurice Abiteboul à travers le personnage d'Adriana, dans *La Comédie des Erreurs*, qui, maîtresse de la maison d'Anthypholus d'Éphèse, vit très mal les absences de son mari qui semblent se prolonger anormalement. Elle ne peut s'empêcher de montrer sa colère et la partage dans une longue scène avec sa sœur Luciana :

> Luciana : Les hommes sont maîtres de leur liberté.
> Adriana : Pourquoi leur liberté serait-elle plus grande que la nôtre ?
> Luciana : Parce que leurs occupations sont toujours au dehors.
> Adriana : Mais si j'en faisais autant que lui, il le prendrait mal.
> Luciana : Oh ! Sachez-le, il est la bride de votre volonté.
> Adriana : Il n'y a que les ânes qui se laissent brider ainsi. (I, 3)

Si le spectateur sait qu'un quiproquo est à l'origine de la colère d'Adriana, cet échange entre les deux sœurs leur permet d'échanger leur sentiment sur le couple, ce que pointe également Maurice Abiteboul : « […] Les années casanières ont-elles drainé de mes pauvres joues – Les charmes de la beauté ? […] Ma conversation est-elle terne ? Mon esprit stérile ? Si l'entrain, si la vivacité ont déserté ma parole, C'est

que le manque de gentillesse l'émousse plus que ne le ferait le dur marbre. […] Ce n'est pas ma faute : il est maître de ma condition. […] » (p. 118) Lucide, Adriana s'étiole, interroge son apparence autant que son intelligence pour comprendre la désertion de son mari. Il est bon aussi de s'imaginer qu'Adriana est très jeune encore et qu'il est aberrant et touchant de l'entendre se sentir si vieille. Peu après, et sans le savoir encore, sa sœur Luciana, qui, pour les raisons mêmes exposées par Adriana, refuse de se marier, s'y contraindra pourtant.

Au risque de nous répéter, rappelons qu'une femme non mariée n'avait aucune place dans la société, et Shakespeare ici semble démuni pour contourner cette convention. Si le couvent en était une pour les femmes qui ne voulaient pas du mariage pour de nombreuses raisons, c'est un sujet complexe et à part entière qui sort du propos de notre étude.

Ce qui importe ici, c'est que l'épouse éclate et mette en mots sa condition, qu'elle s'accuse de ne plus être attrayante à cause du désintérêt de son mari, qui se verrait bien mettre « la bride » si elle osait prendre l'initiative d'aller « dehors », à loisir elle aussi. Luciana a compris que la vie et la liberté sont à l'extérieur, dans le monde, dans les rencontres et non dans le confinement des intérieurs-prisons. Cet échange entre les deux sœurs est on ne peut plus édifiant pour les spectateurs femmes, mais hommes aussi, qui peuvent y voir une peinture désillusionnée du mariage ainsi qu'une dénonciation de sa/leur condition annonçant un futur mais encore très lointain féminisme ! Y résonne l'écho, à quatre siècles près, de Simone de Beauvoir clamant que « les femmes seront libres quand elles pourront s'installer aux terrasses de café ! » Car c'est « dehors » que tout se passe, dans la société, les rencontres et les échanges… ce que savent très bien les hommes !

Maurice Abiteboul le souligne lui aussi : « Il est vrai […] que les récriminations lancées par Adriana – de même que, plus tard, dans *La Mégère apprivoisée*, le comportement de Kate – souvent s'appuie sur une vision du mariage – et des rapports des époux à l'intérieur du couple – qui peut paraître […] « moderne », voire « contestataire ». Je voudrais pouvoir partager le même optimisme que Maurice Abiteboul quant à la capacité de Kate à se faire l'égale de son mari. Sa récitation ironique des devoirs de l'épouse, « Ton mari est ton seigneur, ta vie, ton gardien/ton chef, ton souverain […] » (p. 132), confirme son esprit et son humour, son intelligence même dans la déclamation de sa subordination, mais un Petruchio de la même trempe qu'elle – à présent son mari et son chef – acceptera-t-il se laisser contredire par celle qui, d'obligation, lui est soumise ?

La fin met en suspens l'avenir et les attentes des Catarina, Béatrice, Adriana… Shakespeare, qui a façonné ces personnages, semble aussi piégé même s'il semble pressentir une réelle évolution sociale, à laquelle il donne une forme dramatique. Tout comme avec Luciana, Shakespeare ne se fait pas précurseur en matière d'avenir pour la femme en quête d'un autre futur possible, mais il a l'indéniable mérite de pointer les failles d'un système profondément discriminatoire.

Quatre siècles plus tard, Shepard joue à accepter la femme comme « égale » de l'homme en en faisant une castratrice, une entrave à la continuité ou à la pérennité masculine.

Shepard nous introduit chez Dodge, dans *Buried Child*, enfin plus exactement chez ce qui « était » chez Dodge, mais qui est à présent le domaine d'Halie, sa femme. Dodge n'est plus qu'un vestige trônant au milieu du salon, grabataire et dépendant du whisky pour survivre. La luxuriance du jardin a cédé place à la stérilité, malgré la pluie qui tombe sans fin. L'esprit de Dodge s'est embrouillé : il ne reconnaît pas Tilden, son fils incestueux qu'il avait chassé du domicile familial et dont il avait tué l'enfant, mais qui, une fois revenu, n'est pas reconnu par son père, bien qu'il passe son temps auprès de lui, se faisant son complice dans l'alcool qu'ils boivent en douce ainsi que dans leur hostilité commune envers Halie. Ils tentent à peine de résister à celle qui s'est intronisée à l'étage au-dessus d'eux et les domine depuis son domaine qu'ils ne peuvent pénétrer. Halie exerce une toute-puissance sur son monde d'hommes (un invalide, un demeuré, un mutilé) et irradie de puissance face à la liberté qu'elle a à présent de réhabiliter le fils glorieux qu'elle a perdu.

Elle rejoint les « femmes de tête » que sont Goneril et Régane, en qui Maurice Abiteboul voit « la perfidie et l'ingratitude » (p.204) et qui se font les tueuses de leur père pour servir leur appétit de pouvoir (que partagent d'ailleurs leurs maris). Halie, perfide aussi, est assimilable à la veuve de l'ère shakespearienne, libre et riche de certains moyens : elle « sort » et, pouvant s'offrir un homme, ici un homme d'Église, nargue son mari grabataire qu'elle tient en respect en affichant sa capacité inaltérable de séduction et en lui rappelant le temps où elle était courtisée par de beaux hommes riches. Sa chance est d'échapper au « charivari » qu'occasionnait un tel dévergondage à la fin du Moyen Âge. Il faudra l'arrivée du jeune couple composé de Vince et Shelly pour que l'édifice d'Halie vacille. Vince va tenter de se faire reconnaître, Shelly de se faire adopter. Le « couple », d'abord soudé face au refoulement familial, va pourtant peu à peu se dissoudre, Shelly ne comprenant plus Vince qui se transforme au point de lui être méconnaissable. Ce retournement de situation se confirme par sa métamorphose et sa reconnaissance par Dodge comme son petit-fils. Shelly quitte Vince qui la chasse car il ne la reconnaît plus non plus et sera désigné « héritier » par Dodge qui a recouvré la raison. Vince assoit son autorité en « se débarrassant de la vermine dans la maison. C'est chez moi ici maintenant […]. Tout m'appartient. »[25] Dodge meurt et Vince l'allonge puis s'installe à ses côtés et dans la même position, symbole de mort et de résurrection ! (Symbolique pascale ?) Halie, la fausse veuve et empathique épouse, « s'adapte » avec maestria à son nouveau rôle, à ce « renouveau » qu'elle clame en constatant joyeusement la luxuriance dans le jardin et le retour du soleil. Tilden, lui, déterre l'enfant et le tient précieusement contre lui, tout en montant vers la chambre d'Halie, laquelle a retrouvé toute sa faconde. Dodge et ses fils n'existent plus. Halie verra-t-elle l'« enfant déterré » ?

---

[25] Sam Shepard, *Buried Child*, in : Sam Shepard, *Seven Plays*, NY, Bantam Books, 1981, p. 131 : Vince : « […] *just getting rid of some of the vermin in the house. This is my house now, ya' know? All mine.* […] »

On assiste à un autre scénario dans *Curse of the Starving Class*, où Ella se retrouve avec Wesley à la fin de la pièce devant la catastrophe : celle de l'explosion de la voiture dans laquelle se trouvait sa fille Emma, celle de la fuite de Weston à qui Wesley a recommandé de fuir s'il ne voulait pas se faire rattraper par ses créanciers et tueurs, reportant sur Ella, inconsciemment ou non, le sort de Weston.

C'est le renouveau, ou plutôt la perpétuation d'une domination dans un cas, la cruauté d'un système et l'effondrement d'un rêve assorti d'un « sort », qui titre la pièce, dans l'autre.

Le rôle des femmes, qui semble fort, n'est que fictif : elles se sabordent par leur incapacité à jouer un rôle décisif, comme nous le montrent ces deux pièces. Halie comme Ella jouent le rôle de suppléantes, ces pièces sont profondément amères et contiennent l'incontournable rôle masculin dans son impuissance à vivre dans une société organisée qui le défait de son rêve de soi. Dans ces pièces, les femmes sont « libres » au sens légal du terme, mais sans moyens ; dotées de peu d'imagination, elles sont un poids plus qu'une alliée du masculin qui triomphe d'elles ou se défausse sur elles, ou simplement n'a que faire d'elles. Shepard ne problématise ni ne démontre le rôle de la femme dans son théâtre, il se problématise lui-même face à cette contingence qu'elle représente à ses yeux et que met en lumière *A Lie of the Mind*, dont il veut faire la pièce qui met fin au mensonge.

Il tente dans *Heartless*, en 2013, de créer une pièce de « femmes » dans laquelle une mère et ses filles vivent en huis clos, loin des hommes, sans parvenir à isoler les femmes des hommes, se heurtant sur ce point à ce que Maurice Abiteboul place en exergue de son ouvrage : « La grande affaire des jeunes filles, c'est l'amour », comme la vie, sinon le théâtre, le prouve. Cela advient malgré son personnage de mère trop protectrice que cache son air autoritaire, copie du masculin au féminin ou tentative pour Shepard de se regarder en inversant les rôles. Ces filles ne sont pas emprisonnées par leur mère, et bien sûr l'une d'entre elles introduira un « homme » dans cet étrange gynécée, homme qui ne résistera toutefois pas à la mise au pilori de la mère et s'enfuira en embarquant (non contre son gré) une des filles qui ne veut plus de ce confinement.

Shepard ne veut-il pas ici se prendre en défaut en battant une nouvelle – et presque dernière – fois les cartes et tenter de se démontrer que, quelle que soit la composition de la scène et/ou son enjeu dramatique, la société est inconcevable sans la double et égale présence masculine et féminine ?

La société shakespearienne s'ouvre à toutes les possibilités de démonstrations de qualités et de failles chez la femme dans son rapport à la société et à l'homme, des contextes qui en font sa beauté, son intérêt et son humanité par-dessus tout, comme le montre Maurice Abiteboul qui, tout au long de son regard sur la femme, tout au long de ses « arrêts sur image », s'applique à décrire avec minutie celles qui captent particulièrement son attention, mais en veillant à n'en oublier aucune, car toutes ont pour lui un intérêt qu'il veut mettre en valeur et nous faire découvrir.

Shepard, romantique des temps modernes, expose son obsession de la femme mais échoue à faire d'elle sa partenaire. Elle est sa concurrente à lui-même, son

combat, car si d'amour pour elle il déborde, c'est à la condition qu'elle soit son « argile » qu'il va pouvoir façonner et sculpter à sa guise, détruire et remodeler, pour tenter d'en faire émerger son « Ève éternelle ». Gardons en mémoire Pecos Bill qui, pris de jalousie de voir sa femme rivaliser de puissance avec lui, ne peut le supporter et la tue, se rendant compte qu'en la tuant, il s'est tué lui-même : Bill : « J'étais aveuglée par ta vue/ une telle femme ne pouvait exister/ De semblable n'en avais jamais vu/ si brillamment chevaucher ce vieux gros silure. » Sue : « Ça n'est que la moitié de l'histoire/ c'est notre union qui a fait notre mort/ si nous ne nous étions mariés/ ce beau lever de soleil je le verrais encore […] »[26]

Femme, éternel « objet » des hommes : « Vénus et Adonis » dans la version de Shakespeare, inspiré des* Métamorphoses *d'Ovide, poèmes que relit pas à pas Maurice Abiteboul, suivi des « Moments amoureux » imaginés par Shepard et Chaikin qui poétisent la rencontre dans un « Sauvage/Amour » !

Maurice Abiteboul se réfère à Roland Barthes et à ses *Fragments d'un discours amoureux* pour différencier le désir : « *Pothos* pour le désir de l'être absent, et *Himéros*, plus brûlant, pour le désir de l'être présent. » C'est le cas chez Shakespeare et pour Maurice Abiteboul, qui suit le parcours de Vénus frappée de l'injonction de ne pouvoir choisir « qu'aimer » (« *She cannot choose but love* », p. 79) et va devoir, comme le titre Maurice Abiteboul, faire appel à l'« empire des sens », de *ses* sens, en faire un pouvoir/devoir pour conquérir Adonis et l'amener à s'unir à elle.

Mais l'injonction suscite toutefois un certain nombre de questions : quel « sort » l'attend si elle n'y parvient pas ? Qui peut formuler une telle injonction ? Qu'est-il attendu de son succès ou qu'en attend-t-elle ? Plus profondément, quel désir d'amour prête-t-elle à Adonis ? Est-ce pleinement charnel, comme va le développer chacun des poèmes, a-t-elle simplement le désir du corps d'Adonis, n'est-il pas prévu qu'il se sublime en amour total de l'autre ? Car jamais elle ne le désire autre que ce qu'il est, et pourtant « ce qui est réel ne peut être désiré, car il est réel […] », dit un aphorisme de Paul Valéry dans *Tel-Quel*.

Autant de questions qui restent sans réponse, Vénus faisant ce qu'il est attendu d'elle ou ce qu'elle attend d'elle ; elle « tente » tout ce qui est en son pouvoir : la persuasion (« […] Vénus dresse elle-même son propre portrait, évoquant ses attraits avec sensualité (139-156) », p. 217), passant ensuite « par toutes les phases de la femme délaissée […]. Plaintes et soupirs, reproches et griefs. » (p. 218), moment d'où elle sort « cruellement meurtrie » (p. 220). Elle met en place sa stratégie de conquête, où elle va mobiliser une sensualité qui va se faire « conquérante » (p. 223),

[26] Sam Shepard, *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife*, joué au premier *Bay Area Playwrights' Festival* au Palais de la Légion d'Honneur de San Francisco le 22 octobre 1976. Robert Woodruff était le metteur en scène. Sam Shepard et Catherine Stone sont co-auteurs de la musique.
Bill : « *I was blinded by the sight of you/ No such a woman did exist/ I'd never seen the like of it/ ridin high on some big old fish.* » Sue : « *But that was just the half of it/ For to marry was our demise/ If it hadn't been for takin oaths/ I'd be watchin that big sunrise*. »

et enfin, grâce à une « fragile victoire » (p. 225), elle va être encouragée à exacerber sa sensualité dans sa « volupté » qui va devenir « indécence » (p. 227). Maurice Abiteboul conclut à cet échec : « Ainsi peut être tiré un enseignement que cette farouche détermination du désir qui dure et demeure d'autant plus vivace que son objet lui échappe. » (p. 228) Ce rôle la réduit à celui de séductrice ou, au mieux, l'élève à celui de la femme inscrivant son existence dans le sillage de l'homme, son « autre », objet nécessaire à l'accouplement.

Est-elle consciente de son être et de sa liberté de conquérir celui auprès de qui elle est placée ? Est-elle sous son charme et veut-elle éveiller chez lui le désir charnel qui la comblerait ou les comblerait, les unirait ? S'il ne peut y avoir que des suppositions de questions et de réponses, Vénus s'active à son rôle de séductrice et y parvient presque, c'est-à-dire qu'elle n'y parvient pas mais qu'elle ne veut pas pour autant abandonner, car elle doit répondre à l'injonction qui semble son unique fonction : susciter le désir de l'être aimé et le faire succomber à ses charmes, à un érotisme qu'elle pousse à l'extrême au fil de sa provocation de l'être aimé ou choisi.

Son rôle se poursuivra dans une deuxième partie, celle de « la souffrance et du deuil » dans sa configuration de « l'absence », que Maurice Abiteboul compare au supplice de Tantale. Infinie torture de Vénus qui a perdu son amour et son rôle, mais son sens aussi alors qu'Adonis, très jeune, ne songeait qu'à la chasse et pas encore à l'amour, ou en tout cas pas à l'amour que Vénus lui proposait : « Je ne hais pas l'amour, mais votre façon d'aimer » (789, p. 234). Quel sens a l'amour pour Adonis ? Est-il plus en proie au rêve d'amour qu'à son assaut physique ?

Lui aussi répond à une injonction : celle de s'adonner (Adonis) à la chasse qui est sa « passion », consistant à tuer, ce qu'il fait en repoussant Vénus qui ne peut être sa passion. Chacun évolue dans une sphère qui ne prévoit pas leur rencontre. C'est pour cela que seule Vénus est la cible du récit qui va l'immortaliser. Adonis ne peut s'abandonner à Vénus, il ne peut l'écouter lorsqu'elle le met en garde contre le sanglier qui va le tuer. Ce sont des êtres qui, par leur fonction même, demeurent sourds l'un à l'autre.

Cette mort sera alors prétexte à l'expression de la douleur de Vénus, une autre version tout aussi puissante et extrême de son amour, qui prendra la même ampleur, dans la « déploration », l'« Angoisse », la « panique », l'« effroi » (859-912, p. 237), où sa personne est en état de dépassement d'elle-même, de sentiments extrêmes : « On retrouve, en une accumulation significative, tout le vocabulaire du malheur et de la souffrance […], chaque instant de douleur paraissant surpasser en intensité les précédents » (p. 240). Face au deuil qui lui « sied » comme le dit son commentateur, elle est dans la maîtrise ou plutôt en accord avec son état d'être mythique, de « l'éloge funèbre qu'elle prononce (1075-1128) à la ritualisation de l'événement (1123-1128), à l'élaboration « prophétique » qui s'ensuit (1129-1164), à la « métamorphose d'Adonis en fleur » (1165-1182), à la mise en œuvre enfin d'un travail de mémoire (1183-1188) avant l'exil et la réclusion volontaire de la déesse. Vient le moment pour elle de tirer sa révérence à l'injonction qu'elle n'a pu honorer, laquelle se transmue en « souffrance et deuil » dans une « configuration de l'absence » (p. 230), *pothos* impossible à assouvir car l'objet de désir est mort, *himéros* n'ayant

été qu'un monologue adressé à une ombre qui s'éloignait d'elle au fur et à mesure qu'elle s'en approchait : sa « réalité » empêchant son « désir » d'elle, l'empêchant de la rêver.

Vénus *amorosa* et Vénus *dolorosa* : c'est le même être « fracturé » et tributaire d'abord d'une fonction, qui s'applique, pareille à une « machine » à séduire et à aimer de corps d'abord, car il s'agit de l'éveil des sens et d'un rapport sexuel avec Adonis dont elle doit/veut triompher. Son enjeu est de taille qui, si elle n'aboutit pas, l'effacera à tout jamais, emportant avec son échec celui d'un mythe non exprimé ou celui d'un autre, le mythe attendu. La mort ne saurait donc avoir raison d'elle et doit en faire un nouveau lieu d'amour, existentiel, sublimatoire pour l'*himeros* et le *pothos*, fusion des désirs de l'être présent et de l'être absent, deux états en un qui font naître le rêve, le désir et son accomplissement possible et renouvelable à l'infini. Mais est-ce possible à un être qui « ne peut choisir qu'aimer » ?

De son côté, Shepard s'accorde avec Joseph Chaikin pour écrire un ensemble de pièces centrées sur des « moments amoureux », conscients, comme le rapporte Joseph Chaikin, « qu'ils partagent les mêmes pensées sur l'expérience humaine de l'amour. », qu'il s'agisse « d'exprimer la tendresse » ou « la peur d'être remplacé », alors que tous deux n'ont pas les mêmes parcours amoureux. Tous les deux rejoignent aussi inconsciemment Roland Barthes sur l'importance de la présence ou de l'absence de l'objet du désir qui va déterminer l'humeur ou la tonalité des « moments ». Shepard et Chaikin se trouvent tous deux confrontés au « comment » de l'expression de la tendresse mais aussi de la peur d'être remplacé. De la même façon que s'organise la rencontre, la conquête, l'union, qui est le pic amoureux, se profile le versant de l'annonce de la fin possible, la peur de la perte, la trahison, la lassitude, et l'espoir peut-être – ces mêmes étapes qui ont formé le parcours de Vénus dans son obligation à séduire, mais avec cette nuance que les futurs amants se sautent sinon au cou, du moins aux yeux l'un de l'autre, en une attirance simultanée : « […] Je ne voulais que regarder tes yeux tout le temps/ Et tu m'as dit/ Regarde-moi avec tes yeux/ Regarde-moi avec tes yeux […] »[27] Rencontre de l'autre qui n'est pas accordée à Vénus, dont le seul rôle est de s'imposer à Adonis.

Là se trouve l'écart qu'il y a entre Vénus et les amants du *Sauvage/ amour* shepardien. Vénus doit accomplir ce pour quoi elle est faite, les amants shepardiens ne sont investis d'aucune mission : la rencontre des futurs amants naît de l'imaginaire de leurs auteurs qui mettent en place ou en scène une rencontre qui, rapidement, devient une liaison amoureuse désirée par eux-mêmes. Ils rêvent leur amour et leur désir d'amour l'un pour l'autre, ils fabriquent l'*himéros* et le *pothos* barthien au gré de leur humeur, de leur désir, de leur sens de la dramatisation du lien amoureux qui va se faire au fil de l'humeur des poètes qui y sèment les embûches communes à toute liaison amoureuse pour créer des abîmes et des rebondissements. Ainsi créent-

[27] Sam Shepard, *Savage/Love*, *op. cit.*, p. 322 : « *But I really just wanted to look at your eyes all the time/ and you said/ Look at me with your eyes/ Look at me with your eyes* […] »

ils l'atmosphère dramatique de la rencontre : « Visages à l'écoute »[28], puis « Enlacés » ou l'amoureux se demande « qui » il est dans le rêve de l'autre : « Quand nous sommes enlacés/ Est-ce à moi que tu murmures/ Ou à quelqu'un d'autre […][29], puis viennent les « bredouillements »[30], les « mots tendres »[31] et pour la première fois « le meurtre : À un moment/ Quand on regardait/ Quand on s'est vu/ Je t'ai tué. »[32]

La réciproque initiale qui faisait la fraîcheur et la force de la découverte de l'autre peu à peu se fissure, et s'y substituent la méfiance et le doute vis-à-vis des sentiments qui, pour finir, conduisent au meurtre de cet autre envahissant qui commence à faire peur.

Le processus amoureux doit se réenclencher avec le questionnement du « Comment je t'apparais »[33], l'amant se faisant « mendiant » : « Tu me donnerais un petit peu de toi-même […] »[34] Cela marque une pause dans ce parcours amoureux, pause de partage qui préfigure la rupture avec « Sauvage », le pronom « TOI » annonçant l'anaphore et l'exécration, qui sera suivi huit fois de tous les motifs de rejet de l'être aimé : « TOI Qui fait semblant comme si nous en étions au premier moment/ TOI Qui veut me faire croire que nous serons amoureux pour toujours/ Pour toujours »[35].

Les amants ne sont plus, ils se sont séparés, mais ils se manquent, « l'exaltation » n'est plus : « […] Quand s'est passé le meurtre/ Sans aucune arme// Je ne puis dire lequel de nous deux a été tué »[36] L'amour est mis à mal, les amants doutent de tout, persévèrent cependant en tentant de « jouer » à s'aimer : « Même si on se dupe/ On est d'accord de continuer »[37]. Cet accord est-il un nouveau départ, un nouveau regard de l'un sur l'autre ? « Tu m'as pris la main/ Et tout s'est arrêté/ De tes doigts je suis revenu/ Toi/ Toi/ Toi… »[38].

Il est ici impossible de déterminer qui est « Je », les deux amants sont égaux dans leurs attentes vis-à-vis de l'autre : ils passent par le doute de la fidélité, le doute de leur soumission à l'autre, la peur de se perdre à eux-mêmes, mais trouvent dans cette dialectique de la contradiction des sentiments le moyen de toujours pouvoir s'aimer

---

[28] *Ibid*., p. 323 : « *Listening Faces* ».
[29] *Ibid*., p. 324 : « *Tangled up: When we're tangled up in love*/ *Is it me you're whispering to*/ *Or some other*/ […] ».
[30] *Ibid*., p. 325 : « *Babbles* ».
[31] *Ibid*., p. 325 : « *Terms of Endearments* ».
[32] *Ibid*., p. 326 : « *It was at one moment/ When we looked/ When we saw each other/ That I killed you* ».
[33] *Ibid*., p. 327 : « *How I look to you* »
[34] *Ibid*., p. 327 : Beggar : « *Could you give me a small part of yourself* […] ».
[35] *Ibid*., p. 329 : « *YOU Who is acting as though we're still in the first moment*/ *YOU Who leads me to believe we're forever in love*/ *Forever in love* ».
[36] *Ibid*., p. 331 : « […] *When the murder took place*// *I wasn't sure which one of us was killed* ».
[37] *Ibid*., p. 334 : « *Even though we're duped*/ *We agree to continue* ».
[38] *Ibid*., p. 335-336 : « *You took my hand away from me*/ *And everything stopped*/ *From your fingers I returned*/ *You*/ *You*/ *You*… ».

ou recommencer à s'aimer, l'amour étant un constant recommencement : « de tes doigts je suis revenu(e) ».

Ce *Sauvage/Amour* intègre en quelque sorte Shepard dans son temps : s'il aime célébrer les mythes, il aime d'abord célébrer les amours conflictuelles, partagées et autorisées.

Conclusion

DAMES DE CŒUR ET FEMMES DE TÊTE. La femme dans le théâtre de Shakespeare permet de découvrir la sincérité du chercheur qu'est Maurice Abiteboul, profondément attaché à l'auteur qui l'accompagne depuis de longues années, chez lequel toujours un nouveau sujet ou thème suscite son intérêt et le conduit à l'approfondir. Il en va ainsi de la femme dans le théâtre de Shakespeare. S'il n'est pas le seul à l'avoir approchée et observée, il a décidé de la regarder de ses yeux, avec sa connaissance profonde du théâtre de son auteur, avec perspicacité et subtilité. En les extrayant une à une de l'œuvre, il les singularise, leur donne un sens, les rend « uniques » et s'abstient d'un jugement définitif, car l'esthétique de leur rôle, estimable et souvent profond, prévaut dans la fiction qui les intègre. S'il les analyse dans le contexte qui les contraint, c'est pour en faire des « actantes » dans ce milieu dominé par le masculin et dans des situations qui ne leur font aucune concession, et où elles tâchent elles aussi de s'exprimer et de s'en tirer du mieux possible pour leur (bien)-être très peu considéré. Illusions puisque personnages de fiction théâtrale, elles reflètent néanmoins leur Monde. Ainsi le chercheur les observe, avec un savoir plus complexe que n'importe quel spectateur ou lecteur, en faisant un « sujet » qui tente d'être agissant dans un espace humain théâtralisé où les dés sont jetés presque d'entrée de jeu.

S'il veut souligner le ou les traits qui caractérisent ces personnages féminins, c'est pour les « humaniser » et, ce faisant, il met en évidence ce qui paraît être la volonté de Shakespeare de questionner le statut de la femme de son temps. Ces femmes reflètent une réalité qui peut nous choquer aujourd'hui et qui, probablement ou inconsciemment, interrogeait déjà Shakespeare hier ; cela nous rapproche par ailleurs de ce qui constitue l'intérêt incontestable et infini de son théâtre : problématiser la « société », comme ici la femme : « Le théâtre de Shakespeare est problématique, non démonstratif, il expose les échecs ou la défaillance de la surveillance plus que son fonctionnement régulier. […] les filles déjouent la surveillance des pères […]. Le niveau où la surveillance échoue le moins est sans doute le niveau esthétique, celui de la métathéâtralité lorsque la surveillance mise en œuvre dans la fiction dramatique entre en résonance avec l'acte de réception du public, le réfléchit et l'interroge. […] »[39] Shakespeare ne démontre rien et fait de son œuvre un lieu de réception

[39] Catherine Treilhou-Balaudé, « Shakespeare et la surveillance : le décentrement du spectateur », *Études Théâtrales* 2006/2 (n° 36), p. 11-24.

ouvert à la réflexion et au questionnement. Catarina, dans *La Mégère Apprivoisée*, en est un très bel exemple qui nous laisse sur une fin ambiguë.

Comparer son traitement théâtral de la femme, que Maurice Abiteboul démarque ou isole dans son ouvrage, avec la femme du théâtre de Shepard est audacieux, car si le temps sépare les deux dramaturges, il n'en demeure pas moins que l'existence et la reconnaissance de la femme sont toujours d'actualité – peut-être encore plus d'ailleurs chez un Shepard enfermé dans sa propre problématique qui fait de la femme son sujet, son interrogation et sa quête dans la seconde moitié de son œuvre.

Chaque pièce nouvelle est une nouvelle tentative qui, chaque fois, échoue parce que pour lui la femme, incontournable, est pour ainsi dire de trop dans son paysage ; elle est son angoisse et sa mélancolie. Son théâtre est ainsi autocentré : il s'écarte de tout moralisme, de tout philosophisme ou sociologisme pour se concentrer sur ce qui le concerne, l'attire, l'effraie ou le rebute dans le but de se dépasser, de pénétrer dans des mondes ou des parts inconnues de lui-même. Il intègre son histoire personnelle, ses combats ou ses obsessions dans les situations qu'il met en scène, pouvant s'assimiler au réalisme jusqu'à ce que l'absurde né de son ambition inatteignable et de sa maîtrise théâtrale fasse tout exploser, démontrant l'incompatibilité de son moi à s'intégrer à la société telle qu'elle s'impose à lui, lui imposant la femme pour égal, ce qu'il rejette. Chaque pièce est une démonstration dramatique autant que poétique de son échec à s'adapter, à vivre avec elle. Si ses pièces semblent se répéter, elles démontrent le caractère obsessif du sujet qui le taraude : ces pièces révèlent le poète qu'il est aux prises avec son incompatible muse, la femme.

Les pièces de Shepard font la démonstration de son inadaptation au monde tel qu'il s'impose à lui : c'est en elles qu'il trouve ses meilleurs évasions, où il rêve la femme, celle de *Savage/Love*, qui n'a pas la parole et qu'il met en scène ; celle de *Fool for Love*, qu'il quitte, cherche et retrouve pour la quitter encore ; celle de Beth, « étouffée » comme Desdémone mais qu'il ne tue pas et qui, peu à peu, recouvre la parole, balbutie, mais est « rendue » contre son gré à son mari. Comme si « bien se terminer » risquait de mettre fin à son inspiration de créateur et de poète. Ce faisant, il « démontre » son lien indissociable avec la femme et « se problématise » dans l'illusion qu'est le théâtre, dans sa relation à Elle.

Deux auteurs, deux enjeux : Shakespeare imagine une femme qui se définit à l'infini des circonstances comme le démontre Maurice Abiteboul ; Shepard cherche à refouler la femme qui indéfiniment le hante. Shakespeare ouvre la voie et donne sa voix à la femme ; quatre siècles plus tard, Shepard souffre de ces conséquences.

Mon vœu est cependant d'avoir compris l'ouvrage de Maurice Abiteboul et d'avoir été fidèle et respectueuse dans mon usage de son travail et d'une vision qui m'a permis ce rapprochement avec le théâtre de Sam Shepard – dont il est fin connaisseur et qu'il m'a lui-même fait découvrir.

Avec toute ma considération et mon amitié,

Claude VILARS
Docteure en études anglo-américaines, Montpellier

VARIA

LE TEMPS… DE LA RÉFLEXION

Considère-t-on jamais le temps en lui-même ?

Considérer le temps en lui-même, cela suppose que l'on puisse distinguer entre un temps en soi et un temps pour nous. Il y aurait d'un côté ce qu'est le temps, son essence, et de l'autre ce à quoi il sert pour les hommes (son utilité étant alors de l'ordre de l'action, des urgences de la vie pratique). Si bien qu'il semble nécessaire de dissocier ce que l'on pourrait appeler une temporalité objective et ce qui relève plutôt d'une temporalité subjective.

Mais l'idée que nous puissions être intéressés par l'essence du temps plutôt, par exemple, que par notre existence temporelle semble justement elle-même problématique. C'est ce que suggère l'adverbe « jamais », qui nous laisse penser qu'en réalité nous n'y pensons presque jamais. En fait, l'avons-nous déjà fait, ne serait-ce qu'une seule fois ? La plupart du temps, on pense le temps relativement à autre chose (l'espace, l'instant, etc…) et non dans l'absolu. D'ailleurs, même le temps pensé « objectivement » suppose de le penser par rapport à autre chose que lui-même.

D'où l'idée de ne pas simplement penser le temps, mais de le « considérer », c'est-à-dire de l'examiner, de l'envisager sous un certain angle, l'angle de l'objectivité, de l'absoluité et de l'essence, plutôt que celui, trop coutumier, de la subjectivité, de la relativité et de l'existence.

Il y a évidemment plusieurs paradoxes du temps, comme nous le verrons plus loin (comme celui, par exemple, de savoir si l'essence du temps réside dans la continuité de la durée ou bien dans la discontinuité de l'instant), mais celui qui nous intéresse ici relève plutôt de l'idée de temps, si l'on entend par là précisément ce qu'est le temps en soi. Une idée en effet est intemporelle, universelle, alors que le temps est évidemment… temporel. Il s'agirait donc d'avoir une idée de ce qui n'est pas de l'ordre de l'idée, une idée, en quelque sorte, du « non-idéel ». Comment donc « éterniser » le temps ou, si l'on nous permet l'expression, comment le « détemporaliser » ? Il y a en effet une universalité du temps, comme l'a montré Kant, qui voit en lui une « forme *a priori* de la sensibilité ». Et pourtant, le temps n'est pas une chose en soi. Mais est-il pour autant une réalité ? Le temps n'est peut-être ni une idée ni une réalité, mais plutôt une relation, celle qui existe entre l'homme et le monde.

Est-il donc possible de penser le temps en soi, objectivement (en faisant place à des concepts comme l'espace, l'instant ou l'éternité), ou bien la véritable essence de ce dernier ne réside-t-elle pas plutôt dans une temporalité subjective (liée à des notions comme la durée, la conscience ou la mémoire) ? À moins qu'il ne faille considérer le temps comme relation entre l'homme et le monde, l'essence du temps résidant dans la structure de la relation, le temps étant peut-être la relation elle-même pensée comme structure, une sorte de relation en soi, le relatif pris absolument. Mais est-ce que cela a vraiment du sens ?

Une première tentative de penser le temps objectivement peut être de le spatialiser, ou tout au moins de le rapporter à l'espace. On parle d'ailleurs de conditions spatio-temporelles, comme pour montrer par là que le temps et l'espace sont des réalités du même ordre. On pourra par exemple, comme le fait Kant dans le premier conflit des Idées transcendantales de la *Critique de la Raison pure*, faire référence aux antinomies de l'espace et du temps, la thèse affirmant que « le monde a un commencement dans le temps » et l'antithèse déclarant au contraire que « l'univers est infini et qu'il n'y a jamais eu de commencement dans le temps. » On pourra développer d'autres antinomies (divisibilité/indivisibilité, continuité/discontinuité, fini/infini, etc…) pour parvenir comme Zénon, par exemple, à l'idée qu'il est impossible de penser le mouvement si l'on s'en tient à une conception discontinuiste de l'espace et du temps. C'est ce que montrent ses « paradoxes », qui sont plutôt des arguments destinés à contredire la vision pythagoricienne pour penser plutôt à la manière de Parménide. Ainsi le troisième des quatre fameux paradoxes (la dichotomie, Achille et la Tortue, la flèche, le stade) montre qu'une flèche envoyée d'un point vers un autre est immobile à chaque instant, alors même qu'elle doit être en mouvement pour pouvoir parcourir la distance en question. De même Achille ne rattrapera jamais la Tortue si l'on considère qu'il devra toujours parcourir la moitié de la distance le séparant d'elle ; en introduisant dans son mouvement des arrêts virtuels du temps, on décompose infiniment ce qui en fait, en réalité, est indécomposable : en quelques foulées seulement, Achille aura doublé la Tortue. Le mouvement est quelque chose de simple (et non pas infini) et qui suppose la vitesse (c'est-à-dire le rapport entre distance et temps). On voit que spatialiser le temps, c'est se rendre capable de le quantifier, donc de le penser plus objectivement, mais que cela entraîne aussi des antinomies ou des apories.

Une seconde tentative de penser le temps objectivement, c'est de le penser en un sens plus physique que mathématique, comme le fait Aristote dans sa *Physique* (Livre IV). Le temps est d'abord la vie de la fin, c'est-à-dire qu'il présente la finalité à l'œuvre, le temps pouvant se penser de façon analogue à l'âme, comme « l'entéléchie première d'un corps organisé ayant la vie en puissance. » Le temps, c'est une idéalité à l'œuvre dans une matérialité, le dynamisme de l'avenir dans le présent ; il permet à l'être qui n'est qu'en puissance de parvenir à son entéléchie, c'est-à-dire à devenir en acte ce qu'il était en puissance. Ainsi le chêne est déjà dans le gland. « Si l'œil était un animal, la vue serait son âme. » La vue est l'âme de l'œil, de même que le temps est l'âme de la vie. Il y a cependant des apories du temps : « On ne peut dire que le temps soit quelque chose ni qu'il n'est rien : pour une part il a été et sera, pour l'autre, il n'est plus et n'est pas encore » (impossible que ce qui est inexistant participe à l'existence) ; « Toutes les choses qui sont soumises à la génération et à la destruction, et en général tout ce qui tantôt existe, tantôt n'existe pas sont nécessairement dans le temps » (le temps est l'existence d'un tout composé de parties inexistantes) ; enfin « le temps répudie l'instant autant que l'instant répudie le temps » (si l'instant est toujours autre, alors il n'y a plus d'instant ; si l'instant est identique,

alors il n'y a plus de temps). Le temps est alors pensable comme la forme du devenir : le temps n'est pas ce qui change, mais ce dans quoi passe ce qui change. Le changement reste cependant un concept essentiel pour penser le temps. Il faut commencer par distinguer le changement (*metabole*) du mouvement (*kinesis*) pour pouvoir analyser ses trois formes : le changement quant à l'essence (*ousia*) est soit génération (*genesis*), soit corruption (*phtora*) ; le changement selon la substance peut s'envisager soit par rapport à la qualité (*poion*) et il est alors altération (*alloiôsis*), soit par rapport à la quantité (*megethos*), et il est alors accroissement (*auxesis*) ou décroissement (*phtisis*), soit enfin par rapport au lieu, et il est alors déplacement, translation (*phora*) ; le changement peut aussi exister selon la relation (*pros ti*), et il est alors passage de la *genesis* à la *phtora* ou de l'*auxesis* à la *phtisis*. Mais alors que le changement suppose une sorte de simultanéité statique (on a A et non A en même temps), le mouvement, lui, implique une succession ou une sorte de simultanéité dynamique (on a A puis non A). Le temps, comme nous le disions, n'est donc pas le changement, mais doit se penser par rapport au mouvement : le temps est le nombre du mouvement selon l'antérieur-postérieur. Ainsi Aristote distingue-t-il entre l'instant quant au sujet, qui reste identique, et l'instant quant à l'essence, qui est différent (Coriscus au Lycée n'est pas Coriscus à l'Agora, comme le montre Aristote en *Physique*, IV, 219b). Cette nécessité d'introduire la différence pour penser le temps est essentielle. Ainsi l'*hexis* (que l'on appellera plus tard l'*habitus*), comme disposition acquise, n'est rien d'autre que la puissance de soutirer de la différence à la répétition : les actes de courage précèdent la vertu de courage. C'est pourquoi penser le temps objectivement, tenter de l'envisager en lui-même, c'est le quantifier et le considérer sous le schème de l'antérieur-postérieur.

Une autre manière de penser le temps objectivement, c'est de tenter d'embrasser la totalité du temps, ou bien encore de penser une sorte de temps de la vérité, autant dire penser l'éternité. Ainsi Spinoza nous donne sa définition de l'éternité dans ces termes : « Par éternité, j'entends l'existence elle-même, en tant qu'elle est conçue comme suivant nécessairement de la seule définition d'une chose éternelle » (*Éthique*, Livre I, Définition VIII). L'éternité est donc bien l'idée de l'intemporalité. Il ne faut pas confondre l'immortalité (idée d'une durée avec commencement, mais sans fin), la sempiternité (idée d'une durée sans commencement ni fin) et l'éternité, qui n'a rien à voir avec de la durée, mais se rapporte plutôt à l'idée d'une existence nécessaire. Seul Dieu est nécessairement éternel au sens où son essence implique son existence, mais comme l'homme est un mode fini de la Substance infinie qu'est Dieu, que Dieu est immanent, qu'il est la Nature, l'homme est une partie de Dieu et, en tant que tel, participe à l'éternité de Dieu : « Nous sentons et faisons l'épreuve que nous sommes éternels » (*Éthique*, Livre V). L'homme qui, par le *conatus*, cherche une durée indéfinie, cherche à persévérer dans son être, se forge pourtant un idéal de l'éternité. Il faut donc distinguer entre un problème de force qui se présente comme physique de la sempiternité et un problème de vérité qui suppose une logique de l'éternité. Si la totalité du temps fait référence à la sempiternité, l'éternité en revanche suppose plutôt une sorte de temps de la vérité. Comme s'il existait un temps

de l'éternité, dans lequel on ne dit plus « a été » ou « sera », mais « il est ». Le présent serait le temps de l'éternité. C'est ce qu'avaient bien compris les Mégariques comme Diodore Cronos ou Philon le Mégarique lorsqu'ils s'opposaient à la théorie aristotélicienne des « futurs contingents » qui affirmait qu'une chose ne pouvait devenir vraie et nécessaire que par le fait. L'avenir est contingent, seul le passé est nécessaire. Or ce qu'envisagent les Mégariques, c'est la possibilité pour une proposition d'être vraie de toute éternité, indépendamment de sa situation dans le temps. Platon déclare, dans *Hippias majeur*, « Dédale serait objet de risée si, de nos jours, il exécutait des ouvrages identiques à ceux qui lui ont valu sa renommée. » Ce qui signifie que le discours peut changer là où la statue reste la même. Une proposition deviendrait dans ce cas vraie ou fausse suivant le moment où on la prononce, un peu à la manière des Sophistes qui relativisent la vérité en la temporalisant. Ce que disent les Mégariques est bien différent : c'est l'idée d'une nécessité éternelle du discours. Telle est l'attitude fataliste qui fonde sa croyance sur l'idée qu'il y a une vérité intemporelle du discours (« c'est écrit ») inscrite dans un ordre du Destin. On a là la substitution à l'histoire d'un ensemble de vérités intemporelles. À travers l'idée de totalité du temps (sempiternité) et l'idée d'un temps de la vérité (éternité), on voit comment peut être poussée à son comble la tentative de dire le temps objectivement.

Mais le temps en soi est-il le véritable temps ? L'essence du temps ne doit-elle pas être cherchée plutôt du côté d'une temporalité subjective que d'une temporalité prétendument objective ? Ainsi l'essence du temps ne réside-t-elle pas plutôt dans la durée que dans l'éternité ? C'est ce que nous apprend Bergson, pour qui le temps réel, le temps vrai est le temps vécu. Le temps des sciences, le temps mathématique ne nous donne pas le temps en lui-même. Ce n'est pas par la discursivité, mais par l'intuition que l'on doit penser le temps, car sa réalité ne se prouve pas, elle s'éprouve. L'intuition est une « sorte de sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur de l'objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. » Le temps réel échappe aux mathématiques qui représentent spatialement le temps par une ligne immobile, mais cette ligne symbolise non pas le temps qui s'écoule, mais seulement le temps écoulé. De plus la science suppose des arrêts virtuels du temps, des simultanéités entre lesquelles se passera tout ce qu'on voudra, précisément ce qui échappe à cette rationalisation du temps. « Profonde serait pourtant la différence au regard de la conscience […] ce ne serait plus pour elle la même fatigue d'attendre. » Cette expérience subjective du temps est essentielle pour comprendre ce qu'est vraiment le temps. Il s'agit de partir de notre intériorité, de se rendre capable de saisir la continuité du temps, semblable à celle d'une « mélodie », d'en constater la mobilité (comme dit Bergson, dans *La Pensée et le Mouvant*, « La perception du changement » : « Il y a du changement ; il n'y a pas de choses qui changent »), afin de se rendre capable de voir les choses « *sub specie durationis* » et de retrouver l'expérience métaphysique intégrale des grands mystiques qui parviennent à une éternité de vie spirituelle. On le voit, jamais la mesure mathématique du temps ne porte sur la durée en tant que durée. On sait à quel point Bachelard s'opposera à cette conception de Bergson en affirmant que l'essence du

temps réside dans l'instant et non dans la durée. Dans *L'intuition de l'instant*, il affirme la discontinuité essentielle du temps, car pour lui « on se souvient d'avoir été, mais jamais d'avoir duré ». Seule la paresse dure, l'action est instantanée. C'est pourquoi l'expérience du temps n'est jamais passive, toujours active, car il est impossible de représenter l'attention, contrairement à l'attente. C'est pourtant aussi le présupposé bergsonien : la durée est « création continuelle, jaillissement ininterrompu de nouveauté. » Pour Bergson, il ne faut pas confondre évolution et progression car le présent n'est pas le simple réarrangement de quelque chose de préexistant. Penser le temps en lui-même, c'est le penser à travers l'action (non pas l'action que supposent les urgences et les nécessités de la pratique qui ne vise que l'utile, mais l'action du temps lui-même qui est indissociable de l'être), l'acte par lequel la conscience nous rend présent le temps.

Ce qui prouve l'essence subjective du temps, c'est précisément cette même conscience. Le temps en lui-même est le temps de la conscience. Comme le montre Saint Augustin dans ses *Confessions* (Livre XI) : « Nous ne pouvons dire avec vérité que le temps soit, sinon parce qu'il tend à ne pas être » (Chapitres 14-17). Le temps n'a pas d'existence en soi (le passé n'est plus, le futur n'est pas encore, et le présent ne serait plus du temps s'il demeurait, mais de l'éternité), car le temps n'est en fait rien d'autre que l'acte de la conscience (la mémoire est présence des choses passées, l'attente est présence des choses futures et l'attention est présence des choses présentes). Le passé, le présent et le futur ne sont que dans l'âme. C'est pourquoi il existe une circulation subjective des trois temps qui va du futur au passé en passant par le présent, comme le montre l'exemple du morceau de chant (je pense d'abord à ce que je vais chanter, puis je le chante, puis je prends conscience de l'avoir chanté) – un peu à la manière d'un sablier qui symbolise bien la réversibilité de l'ordre des trois temps puisque la partie supérieure du sablier peut représenter le passé, la partie médiane le présent et la partie inférieure le futur (ordre objectif du temps) mais tout aussi bien l'inverse (la partie supérieure étant alors le futur, c'est-à-dire ce qui passe par le présent pour devenir passé : il s'agit alors de l'ordre subjectif du temps de la conscience). Le temps n'existe donc pas pour Saint Augustin en lui-même, mais seulement pour nous, notre conscience, car le temps véritable est le temps vécu de la conscience.

D'où une troisième façon de penser le temps subjectif, qui est la mémoire. On trouve une référence à la mémoire chez de multiples philosophes : dans son *Essai sur l'entendement humain*, Locke explique qu'elle constitue l'essence de notre être et que nous ne sommes que ce que nous nous souvenons d'être (ainsi si on transplantait les souvenirs de Nestor, célèbre chef de la guerre de Troie, dans la tête de Socrate, alors Socrate serait Nestor) ; dans son *Enquête sur l'entendement humain*, Hume affirme au contraire que la mémoire n'est qu'une collection d'impressions hétérogènes et disparates qui empêche d'accéder à une quelconque identité ; Nietzsche voit dans l'oubli la condition de notre survie et considère la douleur comme un « adjuvant mnémotechnique » ; Freud décrit les « traces mnésiques » et les « souvenirs-écrans »

qui permettent de refouler un traumatisme vécu dans le passé, mais c'est Bergson qui sans doute a le mieux montré l'importance de la mémoire pour penser le temps. Dans *Matière et mémoire*, il décrit deux types de souvenirs, l'un venant de la mémoire-habitude, l'autre de la mémoire pure. Le premier fait référence à la leçon apprise par cœur, qui n'est utile que pour l'action et la pratique et est fait de « mécanismes tout montés », alors que le second suppose une lecture singulière et unique de la leçon, qui a alors une dimension qualitativement différente. La mémoire pure ne passe pas par la répétition, mais suppose que l'individu soit en relation directe avec l'être même des choses : le temps véritable s'institue dans une relation à l'être, et non pas seulement à la pratique. « Nous n'aurons jamais plus notre âme de ce soir. » Le temps vécu signifie la relation véritable, parce qu'essentielle, de l'homme au monde.

Le temps considéré en lui-même n'est donc pas le temps objectif de la science. On ne peut penser le temps du monde objectivement sans le rapporter à l'homme. Sans homme, il existe bien toujours un monde, mais sans homme, il n'existe plus vraiment de rapport au monde. Le temps suppose la subjectivité de l'homme. Pourtant le temps n'est pas non plus absolument subjectif. Au-delà d'une temporalité objective ou d'une temporalité subjective, ne faut-il pas envisager le temps comme relation de l'homme au monde ?

Ainsi le temps aurait l'existence d'une fonction de mise en relation. C'est sans doute ce que pense Kant qui, dans sa *Critique de la Raison pure*, décrit le temps comme une « forme *a priori* de la sensibilité. » Le temps est la structure qui permet à l'homme de se rapporter au monde. Tout comme l'espace. Mais alors que ce dernier est la forme du sens externe, le temps est la condition formelle *a priori* de l'existence de tous les phénomènes en général. Car toutes nos représentations, qu'elles se rapportent à des objets extérieurs ou pas, se situent nécessairement en nous, dans une sorte de sens interne. Le temps est donc à la fois la forme du sens interne et la condition de tous les phénomènes. Que le temps soit une forme, une structure, plutôt qu'une matière, une réalité, soit. Mais cette forme se situe-t-elle vraiment dans l'homme, comme semble le présupposer Kant ? Si le temps est une forme de notre sensibilité, alors il est subjectif, et on retombe dans l'aporie : comment le temps en soi, le temps objectif peut-il n'exister qu'en moi, subjectivement ? Pour sortir de cette aporie, on pourrait recourir à une image plus qu'à une idée du temps. C'est ce que faisait déjà Platon qui, dans le *Timée*, recourt à un mythe pour nous le faire comprendre. Le temps (*Chronos*) est l'image mobile de l'éternité (*Aiôn*). Platon imagine un Démiurge qui a créé l'Âme du monde en suivant deux cercles : le cercle du Même, qui fait référence aux Formes identiques, accessibles par l'intellect, et le cercle de l'Autre, qui désigne les apparences changeantes, le Devenir, accessible par les sens. Il y a à la fois une description des corps comme formes et une analyse des conditions de présentation des formes dans l'ordre du visible. Le temps est l'image de l'éternel déroulement rythmé par le nombre. Ainsi le *Philèbe* (23a-24b) décrira comment une chose peut devenir plus chaude en introduisant le nombre comme quantité déterminée (par exemple 100 degrés) et posera la question du mélange du

limité et de l'illimité. Le *Phédon* (103c-106de) pensera le nombre comme déploiement de ses valeurs, condition de possibilité de la succession comme synthèse temporelle. Ainsi, si Socrate est plus grand que Cébès et plus petit que Simmias, ce n'est pas qu'il soit plus grand et plus petit en même temps, mais qu'il l'est sous deux rapports différents. Il faut savoir penser les transformations qualitatives en même temps que les variations quantitatives. Le temps est donc ce qui rend possible la mise en rapport des apparences changeantes et des formes permanentes. Mais il faut bien que les devenirs, les formes et le temps lui-même soient situés quelque part. Cette place dans laquelle se trouvent ces trois réalités, Platon la nomme *Khôra*. Elle seule rend possible le déploiement des formes dans le devenir, l'explicitation de l'éternité dans le temps. Platon fait appel à la philosophie pythagoricienne du nombre pour fonder cette création de l'âme du monde par le Démiurge sur quatre principes : un principe philosophique et arithmétique, le *Tetraktys*, qui représente une double série de quatre nombres, un principe technologique, les accords musicaux qui mettent en rapport les nombres grâce à des sons, le principe de création de la gamme diatonique, et enfin celui de la gamme naturelle. Ainsi le Démiurge crée-t-il l'âme du monde par une structuration harmonique ; celle-ci désigne les rapports respectifs des révolutions planétaires qui fondent la mesure du temps ; et ainsi le temps rend possible l'explicitation de l'éternité. Le temps est donc présupposé par Platon non plus comme forme subjective (« forme *a priori* de la sensibilité ») mais comme « forme objective », si l'on nous permet cette expression, au sens où celle-ci désigne une structure objective de mise en relation des devenirs et des formes dans la *Khôra*.

Il s'agit donc à présent de penser le changement de la matière dans la persistance des formes et non le changement de la forme dans la permanence de la matière. Comme l'explique Grimaldi, le premier type de changement désigne l'expérience, alors que le second supposerait la métamorphose. Et c'est bien ici de l'expérience qu'il est question, si l'on envisage de penser la relation de la temporalité objective du monde et de la temporalité subjective de l'homme à travers le concept d'histoire. L'histoire désigne l'expérience humaine, c'est-à-dire l'action de l'homme dans le temps. C'est ce qu'Heidegger explique, dans *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, en analysant l'existence humaine comme fondamentalement temporelle. L'essence de l'existence authentique est la temporalité. Le *Dasein* ou Être-là ne vit que dans le projet (le Souci) et par la facticité de son existence (la mort). Mais la temporalité est tout aussi essentiellement historicité. Car l'existence est mobilité, c'est-à-dire qu'elle est extensive de soi-même. Elle n'est pas passive (parcours tracé) mais active (elle trace le parcours). C'est ce que Heidegger veut signifier lorsqu'il parle de « l'historial » pour désigner non pas simplement l'histoire, mais la dimension active de l'existence humaine dans le temps. L'historial, c'est la temporalité et l'activité réunies. Comme disait Hegel, « la nature n'a pas d'histoire, seul l'homme a une histoire. » C'est un peu cette idée que l'on trouve chez Heidegger pour qui le temps est ce qui met en relation l'Être et les étants.

Que le temps soit une forme (subjective ou objective), une structure de mise en relation (ainsi l'histoire est l'action de l'homme sur le monde), cela suppose que le temps est pensable comme une sorte de fonction, qu'il n'est ni réel, ni irréel. C'est ce dont les Stoïciens avaient eu l'intuition, lorsqu'ils définissaient le temps comme un « incorporel ». Comme l'explique Victor Goldschmidt dans *Le système stoïcien et l'idée de temps*, le temps est un incorporel comme l'exprimable (*lekton*), le vide ou le lieu. C'est dire qu'il n'est pas réel mais qu'il a une quasi-existence, un peu comme les pensées. Il appartient au genre suprême, le « quelque chose », dans lequel on trouve les corps et les incorporels. Les corps désignent les choses, le réel, et se rapportent à deux sous-catégories (les substances et les qualités), alors que les incorporels désignent ce qui semble irréel : le *τι* se subdivise donc en *σωματα* et *ασωματα*. Il y a les corps limités et les incorporels infinis, mais les incorporels prennent corps. Ainsi le temps est un peu comme l'espace, car le vide infini est au lieu limité ce que le temps infini (Passé et Futur) est au temps limité (Présent). Le temps infini est l'*Aiôn*, mais il suppose la possibilité d'exister dans le temps (le présent temporel) par un effet de temporisation de l'éternité. Les Stoïciens ne pensent plus le temps comme Platon et Aristote : pour ces derniers il y avait des Formes et un premier moteur, pour eux il y a un monde et un Dieu corporel ; pour Platon et Aristote il était question d'éternité, pour les Stoïciens il est plutôt question d'un temps articulé et de rythmes périodiques ; pour les uns il y avait une consistance de l'éternité, pour les autres une consistance de temps. D'où le concept singulier d'*αχωλυθια*, qu'on ne trouve que chez les Stoïciens, et qui désigne à la fois une conduite conséquente, un enchaînement des causes et la relation antécédent-conséquent : c'est qu'il y a une harmonie entre éthique, physique et logique. Comme le dit Marc-Aurèle, il faut savoir « user du temps », car celui-ci participe à tous les niveaux de la réalité : il y a un fondement cosmologique du temps physique, et le bonheur instantané ne peut résulter que de la destruction du désir illusoire d'éternité. La réalité du temps procède de l'initiative de l'agent. Car le schème du temps stoïcien n'est plus l'antérieur-postérieur, mais le tout de suite. L'être est ce qu'il fait, et non ce qu'il projette. Le temps pensé comme incorporel désigne, on le voit, la mise en relation de l'homme et du monde, ce qui lui permet de vivre au présent. Le temps n'est donc pas réel (car ce n'est pas un corps), mais il n'est pas non plus irréel (car il a une quasi-existence, celle des incorporels) : il désigne cette fonction qui n'est que relation active et vécue de l'homme au monde.

Considérer le temps en lui-même, c'est donc d'abord vouloir, comme nous l'avons montré au début, penser le temps en soi, objectif, absolu. Mais que l'on tente de spatialiser le temps, de le quantifier et de le penser sous le schème de l'antérieur-postérieur, ou encore de le dire objectivement en faisant référence à la totalité du temps ou au temps de la vérité, on ne parvient pas à penser le temps en lui-même, car alors on fait l'économie de l'homme et de la subjectivité. L'apparent paradoxe qui consiste à vouloir dire le temps en lui-même en affirmant qu'il n'est que ce qu'il est pour nous (durée, flux et écoulement ; temps de la conscience ; ou encore

mémoire) aboutit au même constat : la temporalité subjective est tout aussi incomplète, et donc insuffisante, que la temporalité objective. Aucune ne nous donne l'essence du temps. Le temps semble donc plutôt désigner une pure fonction de mise en relation entre l'homme et le monde (forme subjective, objective ; histoire comme relation homme/monde ; le temps comme incorporel). Encore faut-il éviter de considérer que ces définitions du temps nous donnent l'essence du temps, « le temps en lui-même », car si l'on fait du temps une relation et que l'on pense cette relation comme un absolu, on risque alors d'hypostasier le temps, de transformer en substance ce qui n'est qu'une fonction. Le projet de considérer le temps en lui-même revient à l'essentialiser, l'éterniser, le « détemporaliser ». L'idée de temps n'est pas le temps. Le temps en lui-même n'est pas le temps lui-même.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherche
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
de l'Université Paris Nanterre,
Nice

À PROPOS DE L'AMITIÉ.
LETTRE OUVERTE À MAURICE ABITEBOUL

« *L'homme en l'homme gagne un frère*. »
Charles Dobzynski

J'ai toujours pensé que tout ce qui est dit vaut pour ce qui est insaisissable et ne peut être dit…

Entre l'Algérie, Albert Camus, la philosophie, William Shakespeare, le théâtre, Marcel Proust, le roman et la France, tu as tracé ta voie. Et tu la continues aujourd'hui, quelque peu allégé mais toujours là avec ta volonté et ton enthousiasme. C'est une voie où tu en as entraîné beaucoup qui aujourd'hui te rendent un hommage dont tu es hautement digne.

La synthèse de tout ça, elle se fait dans ce que tu écris maintenant, tes nouvelles, tes poèmes.

Je te revois dans une certaine commission de recrutement où je me présentais peu sûr de moi et où je te reconnaissais avant de te connaître.

La vie n'est faite que de ces rencontres qui restent mystérieuses. Nous ne savons rien des énergies secrètes qui orchestrent les rencontres. Quels passés lointains, insoupçonnables, déterminent le présent ?

Te souviens-tu de ce poème de Charles Dobzynski que je vous avais lu, à toi et à Christiane : *Lettre à Nazîm Hikmet à propos de la bonté* ? En cinq ou six pages, il cherche à cerner, à saisir, à définir la bonté sans jamais y parvenir, mais il n'aura jamais aussi bien parlé de la bonté que quand il parlera de Nazîm Hikmet : la bonté, qui, par essence, échappe à toute saisie réelle par les mots de la langue, ne se comprend, ne se définit, c'est-à-dire ne se voit jamais mieux que dans un visage, des yeux, des pensées, des paroles, des actes... – une vie qui déploie ce que Charles Dobzynski appelle « *la possibilité d'un autre* », cet autre qui est notre salut.

Il y a là une affinité avec l'amitié de Montaigne et de La Boétie : « pourquoi toi ? pourquoi moi ? », interrogation qui dit le mystère de l'amitié, ce lien pré-existant à la rencontre, cette reconnaissance qui a lieu avant la connaissance.

Âmitié, âme-t'y-es…

Il y a des milliers d'années que nous ne nous étions pas vus quand, à notre insu, nous nous sommes croisés en Algérie, cette terre bénie, terre profanée par la guerre, la haine, les violences, mais dont nous avons su garder la chaleur maternelle, la joie,

l'émerveillement – ce souvenir si présent, si profond, si intense, qu'il n'est plus un souvenir mais comme un organe solaire incorporé.

Maintes fois, nous nous sommes recueillis autour du rayonnant Albert Camus, lui qui a su si bien donner au cœur, au « *Nil du cœur* », comme dit Charles Dobzynski, ce qui lui appartient : l'intelligence de l'homme qui sait vivre pleinement l'incarnation et donne tout ce qu'il a à donner.

Un Maître disait à son disciple que tout dans la vie d'un homme doit se passer entre la tête et le cœur et, lui disant cela, il alliait le geste à la parole en pointant un index sur sa tête, puis sur son cœur, puis encore sur sa tête et enfin encore sur son cœur où l'index s'immobilisait, restant comme planté : là est l'organe essentiel de la vie de l'homme.

Maurice, tu es un homme de cœur, tu as la philosophie de l'homme de cœur, d'Albert Camus, de la bonté inoubliable de la terre et du ciel d'Algérie, cette bonté enfantine qui dit en silence ou dans le vent du désert ou le bruissement des vagues ou la musique des arbres : quoi que je fasse ici, je suis d'abord cette terre, ce ciel, cette eau, ce soleil, ces fruits et encore bien d'autres choses qui n'ont pas de place ni même un écho ou un reflet dans nos langages, et c'est peut-être tout ça que je suis bien plus que tout ce que je peux nommer…

Cet autre multiple, interne et externe, cet autre qui nous accompagne et consent à ce que nous faisons ici.

L'homme de cœur est cet homme qui porte non seulement « *la possibilité d'un autre* » mais le réel de cet autre essentiel qui peut consentir à tel ou tel engagement, telle ou telle action, mais qui reste toujours en retrait, assiste (dans les deux sens de ce verbe), mais ne s'identifie jamais – garde une fenêtre ouverte en grand angle vers le large, le grand large, un ciel de possibles, un horizon indéterminé...

C'est comme ouvrir grands les bras toujours pour prendre tout ce qui vient sans le retenir, sans s'y attacher, et qui fait grandir l'autre-sans-nom dedans – cette altérité imprescriptible.

En Inde, certain mythe de la Création raconte que Dieu est un enfant qui a créé le cosmos infini, les mondes, les galaxies, les univers et tous les soleils en jouant.

L'enfant ne connaît pas l'esprit de sérieux, mais le sérieux de l'esprit est dans tous ses jeux.

L'homme de cœur est un enfant. L'Algérie prédispose peut-être à cette enfance insistante, persistante, résistante, cette légèreté qui est tienne, Maurice, dans tous les bons moments partagés, travail ou loisir, dans l'ici-maintenant, la simplicité, la joie, les plaisanteries, les bons mots, le rire dont Chamfort disait qu'« *il n'est pas de journée plus perdue que celle où l'on n'a pas ri* ».

C'est toi, Maurice, qui m'as incité, à la faveur d'une thèse, à aller revoir, et de plus près, William Shakespeare : cet éblouissement renouvelé ne m'a jamais quitté.

Je me suis demandé quelle affinité pouvait bien exister entre Albert Camus et William Shakespeare. La réponse est simple : connaissance implacable du cœur humain dans l'étau de la Lumière et des Ténèbres.

Le Nil de la connaissance.

De Marcel Proust je n'avais lu, il y a très longtemps, qu'*Un amour de Swann*, et je crois bien que je me plongerai un jour dans *La Recherche*, seulement pour comprendre ton amour de Marcel Proust, dont je puis dire d'ores et déjà, sans trop m'avancer, qu'il s'agit encore de connaissance implacable du cœur humain…

Mais le cœur, c'est cet Être insaisissable, comme la bonté, comme l'*âmitié*, passant éternel, éternité de passage, ce partant qui demeure, ce domicilié fixe en partance – surtout ce feu, celle flamme, ce grand guide, ce guide puissant.

Certains ont eu le privilège de plonger si loin, si profond, dans leur propre cœur que tous les cœurs leur deviennent transparents. C'est probablement ce qui fait d'Albert Camus, de William Shakespeare et de Marcel Proust un seul et même Être, une seule et même voix, une seule et même entité ou unité impersonnelle mais bouillonnante, éclatante, diffractée, multipliée et diversifiée dans l'unité absolue.

Je ne puis omettre de faire ici mention de la compagne de toute ta vie, ta femme, ton épouse – ta moitié, ton âme-sœur : Christiane, que je salue ici pour ce qu'il y a d'elle en toi et de toi en elle, toujours cet Être du cœur uni, unifié, harmonisé, tranquille.

Soleil de l'amour, notre seule vraie nourriture terrestre et céleste. L'amour, « *le summum de la Sagesse* », dit Hermès-Trismégiste...

Un Sage dit que chaque être humain est une étoile tombée ici-bas, si bas, et que le sens de la vie n'est véritablement que dans le travail à accomplir pour remonter, rentrer chez soi, et que cette remontée a besoin d'une force qui ne se trouve que dans le cœur et dans l'amour...

Charles Dobzynski dit très justement de la bonté qu'elle « *rend l'homme fier de ceux qui le rendent meilleur*. » ...

APPENDICE :
Variations entre Algérie et France, entre passé, présent, avenir et Ailleurs…

à Maurice Abiteboul

l'Algérie, la France, même mer Méditerranée, même ciel, même soleil, à peu près les mêmes étoiles, pas tout à fait les mêmes saisons (minime, la différence)

je ne suis pas plus en terre étrangère ici en France qu'en cette Algérie pourtant natale, lointaine et si présente…
ici et là-bas
même comédie si peu divine
même comédie même pas Humaine

est-ce un hasard
si je suis né en Algérie
en un temps de guerre, de violences et de déchirements
qui semble promettre de se répéter ici ?…

est-ce un hasard si la grippe asiatique de 1957, dont je n'ai jamais eu vent en Algérie, a fait plus d'un million de morts dans le monde, alors que le coronavirus qui nous échauffe les oreilles est loin de pouvoir afficher un tel palmarès – au 8 Mai 2020, environ 275.000 morts ?
et est-ce un hasard si la grippe de Hong-Kong de 1968-69, qui a aussi fait un million de morts, m'est passée au-dessus de la tête ? je n'étais même pas engagé dans le feu de paille estudiantin de 1968…
aujourd'hui, je suis de près tout ce qui s'agite autour d'une pseudo-pandémie hyper-médiatisée, hyper-dramatisée, avec ses révélations inédites…
mais c'est quoi le virus mortel en fait ?

je me centre, me concentre sur l'ici-maintenant de mon âme et de mon esprit
le grand-père kabyle est encore là avec moi
est-ce pour ses contes merveilleux de la guerre 1914-18, ses anecdotes relevées de l'épicier de village qu'il fut ou pour ses préceptes de sagesse ?
peut-être surtout pour la richesse, la densité de ses silences, la profondeur, le rayonnement de ses yeux – sa force immanifestée

je me souviens d'avoir quitté l'Algérie comme pour une aventure, même joie et même anxiété mêlées, vers l'inconnu…
était-ce vraiment l'inconnu ?…

je ne vois pas de très grande différence entre la France des années 1960, l'époque où nous arrivions ici, et celle d'aujourd'hui… sauf le présage de temps difficiles qui s'annoncent alors qu'en ce temps-là les temps difficiles étaient derrière – ou semblaient derrière…
la vie de cette « *douce France* » m'a toujours semblé être une foire organisée sur un volcan endormi – ou la Babylone encerclée…
impression d'assister à une sorte de démolition lente qui pourtant n'entame pas ma force, ma joie, mon enthousiasme – mieux : une démolition qui n'entame pas la beauté, n'altère en rien son omniprésence.

René Char dit : « *Dans nos ténèbres, toute la place est pour la beauté, mais il n'y a nulle place pour la beauté* »
je vois la beauté partout, même le sublime…

pour citer un autre grand homme (on est un peu en manque ces temps-ci) : « *le XXI^e^ siècle sera spirituel ou ne sera pas* » (André Malraux)
« *spirituel* », c'est vague...

vie intérieure intense, connaissance profonde de soi-même, expansion des vertus, solidarité, entr'aide : la fraternité (réelle) ou la mort ?...
serait-ce là le sens à donner aux temps difficiles qui s'annoncent ?…

no-man's-land entre terre et ciel aux perspectives inattendues

né en Algérie, en France depuis les années 1960, j'ai beaucoup voyagé, je voyagerai encore et même encore plus... – Aragon dit : « *je suis citoyen de l'Univers* »
j'hésite sur le mot « *citoyen* »…

je vis vivant dans l'Univers
la terre, l'humanité, la société ne sont pas des points d'attache, des lieux d'appartenance
ce sont des tremplins…

cette philosophie de la distance et de l'écart, c'est l'exil (James Joyce nous a si bien montré qu'on peut s'exiler, être exilé, même chez soi...) :

j'écris le Sirocco, ce vent du Sud, brûlante offrande
aux grisailles du Nord qui rosissent à peine
sous les vols de sang sauvage
pourpre de ma terre semeuse
je n'écrirai que Lui
le Sirocco, vent du désert
Ses pluies sèches fertiles

et l'*amibe cérébrale*
qu'Il transmettra aux Purs, aux Innocents
aux Idiots du « monde libre »

ne pas oublier le « *solitaire solidaire* » d'Albert Camus : oui, c'est ça, le « *XXI^e siècle spirituel* » d'André Malraux…

René AGOSTINI
Avignon Université

LE MOTIF VÉNITIEN, BLASON DE *LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*. L'AMANTE, LA MÈRE, VENISE : DES WORDS, DES MOTS… OÙ EST LA MUSE ?

Le motif vénitien, dans *La Recherche du Temps perdu*, commence par un nom. Le nom de Venise dans un imaginaire d'abord désert. Comme d'autres noms de villes, il résonne, déploie sa charge sonore, ses suggestions sémantiques, avant la rencontre que son évocation, son invocation peut faire espérer. Marcel, le narrateur, rêve de voir ce pays, connu seulement par une onomastique, décrit par d'autres : voyageurs, lecteurs ou rêveurs. Son espoir se fonde sur celui de sortir de son enfermement, familial, puis plus tard amoureux. Il relève aussi d'une curiosité expérimentale : il s'agirait de savoir si la confrontation à l'espace physique serait ou non susceptible d'infléchir, de transformer – qui sait – l'idée que l'on s'en fait avant son advenue.

Les désirs d'espaces lointains naissent de leur convocation nominale, nominative. S'agissant de la Bretagne comme de l'Italie, Marcel écrit ceci, dans la troisième partie du *Côté de chez Swann* intitulée « Noms de Pays, le Nom » :

> Je n'eus besoin pour les faire renaître [ces rêves] que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient […] ; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs[1].

L'imagination exaltée par la seule prononciation du nom de Venise est capable de générer la déception future du voyage, note Marcel, qui s'approprie la ville *cosa mentale*, avant tout contact, d'après ce qu'il peut en savoir, d'après par exemple les reproductions de Giotto confiées à lui par son père spirituel d'adoption, mentor esthétique : Swann – Giotto, maître incontesté de la fameuse chapelle padouane, en Vénétie, par une photographie de la basilique Saint-Marc à lui prêtée. Il la visualise, l'associe à des phénomènes climatiques, l'idéalise.

Plus tard, lorsqu'il partage un appartement parisien avec Albertine, sa « prisonnière », il envisage de réalimenter son rêve et peut-être de le réaliser enfin. Le voyage

[1] *Du côté de chez Swann, Nom de pays : le nom*, p. 378-383 (toutes les références, ici et ci-dessous, sont empruntées à l'édition de *La Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust en quatre volumes dirigée par Jean- Yves Tadié : Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, somme que, par commodité de lecture, nous abrègerons en RTP).

à Venise, d'emblée conçu comme une possibilité liée aux domaines de l'imaginaire, de l'art et de la littérature devient concurrentiel de la vie amoureuse, commune et confinée : il s'agit en effet pour lui d'exercer une surveillance constante sur Albertine, qu'il soupçonne de le tromper, et dont il est maladivement jaloux.

Le motif vénitien revient, comme un *leitmotiv*, scander les premières pages d'*Albertine disparue* (volume de *La Recherche* succédant, selon la chronologie sémantique, à *La Prisonnière*), contrepoint esthétique à la présence érotique, ce précisément avant que le personnage ne disparaisse, enfuie ou morte : définitivement soustraite à la vue et à l'emprise du narrateur.

Dès lors qu'Albertine disparaît, une angoisse terrible s'empare du narrateur, qui oublie Venise pour ne plus nourrir qu'une obsession : faire revenir, retrouver Albertine.

Puis cette angoisse relativement s'apaise (effet du temps), et Venise revient alors, comme la possibilité d'oublier complètement la figure amoureuse, source de tant de souffrances intérieures, de rompre les chaînes névrotiques qui liaient le narrateur à elle, non pas pour annuler tous les liens, mais plutôt pour les convertir : d'attaches physiques et sentimentales étouffantes en souvenirs artistiques qui feraient d'Albertine un personnage littéraire, gravé dans une mémoire protégée par un sceau livresque, inaltérable.

C'est ainsi que lorsque Marcel arrive à Venise, accompagné de sa mère, qui a toujours privilégié pour lui son travail et craint ses errances affectives, il reconnaît un paysage d'enfance, signe d'un temps où il ne connaissait pas Albertine, et met en place une analogie avec la potentielle rencontre d'un lieu sacré : celui d'une Jérusalem céleste, telle qu'elle est décrite dans l'Apocalypse de Saint-Jean. Une rédemption est promise : on pourrait enfin retrouver le temps perdu, celui de l'enfance et même celui de la vie amoureuse, mais sous des auspices garantissant l'éternité heureuse à celui qui s'y soumet, en abandonnant le principe de la chair, de ses passions tristes, pour celui de la distance intérieure, de la conversion des données psychiques en données esthétiques, par leur mise en forme.

La description de Venise, dès les premiers paragraphes évoquant sa découverte, est en quelque sorte (forme-sens) la preuve de cette conversion. La focalisation de l'espace vénitien, qui le rapporte à l'espace combraysien de l'enfance, se fait *via* le déploiement de toute une rhétorique, qui manipule la comparaison, prélude à la métaphore : Venise, perçue comme ressemblant à Combray, doit devenir l'équivalent artistique du village perdu, réintégrer, en l'infléchissant et en l'affermissant, la géographie imaginaire de celui qui allie ses anciens désirs de Venise à son expérience de la campagne enfantine comme à l'épreuve réelle que constitue le séjour dans la cité ducale. De cette alchimie naîtra le lieu unique, celui où aura vécu, aimé et créé le narrateur : le lieu signe de sa victoire sur le temps perdu, l'espace magique du temps regagné, recomposé, retrouvé. L'espace du livre en somme, que le séjour concret dans la ville finit de constituer.

Lorsqu'il s'avance en gondole dans les ruelles en eau, les *calli* vénitiennes, le narrateur évoque ce qui s'offre à sa vue comme des visions dignes des *Mille et une nuits* :

> Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des Mille et une Nuits. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé.
> […] Ici, il semblait exprès caché [Marcel évoque un campo] dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve[2].

La référence à la somme livresque des fameux contes est l'aveu de l'ambition que l'on s'est fixée, du sommet créatif que l'on cherche à rejoindre. On doit devenir, pour soi-même et pour son lecteur, un guide magique, un magicien, dans la ville des doges, un conteur patenté. Le narrateur mime le style des contes, lui emprunte son vocabulaire, la structure de ses intrigues : il narre sa surprise, allant de découverte en découverte, comme conduit, « dans cette ville d'Orient », par un mystérieux « génie », tantôt bon, tantôt « mauvais » ; il voit, aux croisées des femmes, une jeune fille se faisant peigner les cheveux par « une vieille femme à figure, devinée dans l'ombre, de sorcière »[3].

L'espace vénitien est emprunté dans un souci de conversion : Venise devient Combray, devient Jérusalem céleste, par la grâce d'une écriture qui, sachant la dire au présent du voyage, sait dire simultanément le passé (l'enfance) et le futur sacré (la vie en paradis) : qui permet donc d'échapper au temps dans sa fuite.

La première page dédiée à l'évocation de Venise multiplie les points de comparaison, à l'aide du mot « comme », prélude au tissage métaphorique qui fera de la ville semblable à la ville d'enfance « la » ville d'enfance, ici transfigurée : masquée.

Venise est le lieu où l'on perd son amante pour se retrouver seul avec une mère qui, dans le baptistère de Saint-Marc, fera de vous le tenant fidèle du seul culte qui vaille : celui de l'art, qui accueille le temps retrouvé :

---

[2] RTP, *Albertine disparue*, p. 229-230. *La Fugitive* fut le premier titre donné à l'ouvrage de Proust où se trouve la majeure partie des passages qu'il consacre au motif vénitien, et notamment la relation du voyage qu'y fit son narrateur avec sa mère ; on a su depuis qu'*Albertine disparue* était le vrai choix titulaire de Proust, que d'autre part son texte reste probablement inachevé, puisqu'il y travaillait encore juste avant sa mort (à ce sujet, se reporter à l'avant-propos de Nathalie Mauriac dans son édition d'*Albertine disparue*, Paris, Grasset, 1987). On peut imaginer qu'il aurait pu concevoir ce volume comme une entité plus autonome ou séparée des autres, un peu comme un de ses grands modèles, François-René de Chateaubriand l'avait envisagé quant à son *Livre de Venise*, large extrait réinventé et recomposé du livre IV de ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, ce qui étayerait la thèse – qui est la nôtre – de l'importance fondamentale, fondatrice, du motif vénitien, vecteur de l'écriture et des retrouvailles du Temps, au sein de *La Recherche* et au-delà d'elle : à l'horizon d'une recherche ontologique et poétique sur les mondes perdus.

[3] *Ibid*., p. 206, 230, 229.

> Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise, et […] j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche […], comme à Combray le dimanche matin, on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête […]
> Comme à Combray les bonnes gens de la rue de l'Oiseau, dans cette nouvelle ville aussi les habitants sortaient bien des maisons alignées […][4].

Le mot de Combray, appelé pour soutenir la comparaison, revient comme un *leitmotiv*, selon de nombreuses occurrences, dans cette première page comme dans les suivantes. Venise est interprétée comme une variante de Combray : façon d'appréhender, d'apprivoiser la ville, de se l'approprier aussi, en enregistrant les différences, qui ne seraient que des similitudes voilées. Cette pratique herméneutique réduit l'exotisme, en en soulignant tout de même la valeur esthétique, et prépare une réunification salvatrice, une réconciliation symbolique, entre les espaces et les temps. Le narrateur se trouve ainsi ici et ailleurs, au présent et au passé, au futur également, ou plutôt déjà presque dans une atemporalité rédemptrice. En effet, à Venise, selon la « lecture » spatiale pratiquée, une « bonne nouvelle » est annoncée, au sens le plus sacré du terme, au sens biblique. C'est la vue de l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc qui, rappelant celle du clocher de l'église de Combray, ravive la promesse faite « aux hommes de bonne volonté » : celle de pouvoir survivre à la fuite du temps, et d'accéder par l'art à la vie éternelle.

> Quand, à dix heures du matin, on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer, au lieu du marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire, l'ange d'or du campanile de Saint-Marc. Rutilant d'un soleil qui le rendait presqu'impossible à fixer, il me faisait avec ses bras ouverts, pour quand je serais une demi-heure plus tard sur la Piazzetta, une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé d'annoncer aux hommes de bonne volonté[5].

Ici est convoquée la lecture de l'évangile de Jean, qui émaille la description vénitienne de réminiscences significatives et prometteuses. Le texte séculier devient un palimpseste du texte sacré. La présence de l'or (sur l'ange du campanile), des pierres précieuses, des anges (à Saint-Marc, sur la place et dans la basilique, comme à Padoue, cité vénitienne, dans la chapelle de Giotto), est attribuée à Venise, où l'eau est « de saphir »[6], comme elle est dévolue, dans le texte de Jean, à la ville sainte, la nouvelle Jérusalem.

La référence au texte sacré, à l'évangile de Jean est aussi un hommage au livre-modèle de John Ruskin (où règne la couleur aquatique de l'« émeraude », pierre

[4] *Ibid*., p. 202 *sq*.
[5] *Ibid*., *loc. cit*.
[6] *Ibid*., p. 203.

sacrée de l'Apocalypse), esthète de vocation religieuse, auteur de textes célèbres, traduits par Proust et par sa mère : *Les Pierres de Venise*, *Le repos de Saint-Marc*.

L'architecture vénitienne proustienne, telle qu'elle apparaît dans la relation du séjour, contient de précieux intertextes :

> Après le déjeuner, quand je n'allais pas errer seul dans Venise, je me préparais pour sortir avec ma mère, et, pour prendre des cahiers où je prendrais des notes relatives à un travail que je faisais sur Ruskin, je montais dans ma chambre[7].

Le narrateur studieux décline tout un lexique architectural, preuve de sa fréquentation assidue des ouvrages de John Ruskin : « palais de porphyre et de jaspe », « dallage », « relief », « quadrilobes », « rinceaux de fenêtres gothiques », etc[8].

La consultation, la compilation, la comparaison, la traduction : toutes ces tâches font signe vers une concentration nécessaire des énergies, alimentent une vocation laborieuse, appellent la mise en regard des données, le dessin des constellations, la recherche de la cohérence, de la convergence, exhortent au travail, loin des seules contemplations lascives, des consommations sans suites.

Ces conditions sont celles de possibles reviviscences, de résurrections désirées.

Or pour ressusciter il faut mourir. À soi-même, à l'amoureux stérile qu'on a été. C'est à Venise que Marcel oublie Albertine, qu'il comprend qu'il ne l'aime plus. Une sorte de mythe d'Orphée se met en place comme une ombre, la souffrance en moins. Albertine semble intériorisée ; son souvenir encore douloureux revient par moments, pour finir par être chassé, par l'épreuve vénitienne comme par la présence maternelle, garante d'un amour plus durable :

> Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi-même comme aux « plombs » d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé[9].

La présence de la mère agit alors comme un contrepoint favorable, contre-chant au chant de la sirène, talisman :

> C'est le plus souvent pour Saint-Marc que je partais […]. Nous entrions, ma mère et moi, dans le baptistère, foulant tous deux les mosaïques de marbre et de verre du pavage, ayant devant nous les larges arcades dont le temps a légèrement infléchi les surfaces évasées et roses, ce qui donne à l'église, là où il a

[7] *Ibid*., p. 224.
[8] *Ibid*., p. 203 *sq*.
[9] *Ibid*., p. 218. On peut lire là une allusion aux Prisons, aux célèbres *Piombi* de Venise, mais également une référence aux étapes alchimiques, qui visent à transmuer le plomb en or (lointaine réminiscence baudelairienne), en l'occurrence à délivrer les prisonniers d'un amour défunt en faisant d'eux les supports, puis les chantres de leurs propres résurrections.

> respecté la fraîcheur de ce coloris, l'air d'être construite dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles ; là au contraire où il a racorni la matière et où les artistes l'ont ajourée et rehaussée d'or, d'être la précieuse relique, en quelque cuir de Cordoue, du colossal évangile de Venise. Voyant que j'avais à rester longtemps devant les mosaïques qui représentent le baptême du Christ, ma mère, sentant la fraîcheur glacée qui tombait dans le baptistère, me jetait un châle sur les épaules[10].

Cette scène, ô combien symbolique, rebaptise l'enfant capricieux et volage, qui a abandonné son travail (sur Ruskin, ses ambitions d'écrivain et même de critique), au désespoir de sa mère, pour se complaire dans ses obsessions amoureuses ou dans des distractions qui l'y ramènent : à Venise, Marcel commence à poursuivre des jeunes femmes qui l'attirent, petites marchandes ou figures évocatrices de tableaux, succombant au piège de « l'idolâtrie », ou de la mauvaise foi, qui frappa, selon son propre jugement, de stérilité artistique son premier initiateur à la beauté vénitienne et père spirituel, Swann (qui tomba amoureux de sa future femme, Odette, parce qu'elle ressemblait à un tableau de Botticelli) : l'une lui semble « un vrai Titien à acquérir avant de s'en aller[11]. »

La mère de Marcel se décourage, elle envisage de quitter Venise, de laisser son fils décidément incurable seul dans la cité vénusienne : elle ne le changerait plus jamais. Et pourtant. La scène du baptistère en évoque une autre, un autre tableau, référence autorisée celle-là, parce qu'elle rapporte l'amour maternel à l'origine de l'art, dont l'amour charnel détourne. Cette mère, qui a initié Marcel à la lecture, qui a favorisé pour lui une solitude féconde, qui l'a aidé dans ses travaux, qui l'a accompagné d'une bienveillance fidèle, attachement jamais démenti, sans trahison, mérite de s'inscrire dans le patrimoine symbolique pictural vénitien, comme dans son patrimoine architectural. C'est ainsi que l'ogive d'une fenêtre de la ville conservera à tout jamais dans la mémoire de Marcel son portrait comme en creux[12], c'est ainsi que les pavés inégaux (de contact semblable à celui qu'il perçut dans la basilique de Saint-Marc) de l'hôtel de Guermantes, dans une cour à Paris, lui feront revivre la

---

[10] *Ibid.*, p. 225.

[11] *Ibid.*, p. 219 : « Quant à ma ruine relative, j'en étais d'autant plus ennuyé que mes curiosités vénitiennes s'étaient concentrées depuis peu sur une jeune marchande de verrerie à la carnation de fleur qui fournissait aux yeux ravis toute une gamme de tons orangés et me donnait un tel désir de la revoir chaque jour que sentant que nous quitterions bientôt Venise ma mère et moi, j'étais résolu à tâcher de lui faire à Paris une situation quelconque qui me permît de ne pas me séparer d'elle. La beauté de ses dix-sept ans était si noble, si radieuse, que c'était un vrai Titien à acquérir avant de s'en aller. Et le peu de fortune qui me restait suffirait-il à la tenter assez pour qu'elle quittât son pays et vînt vivre à Paris pour moi seul ? ». La tentation de la reproduction du schéma amoureux ancien est vive à Venise. La surveillance maternelle s'impose à son détriment.

[12] Voir *ibid.*, p. 205 : « si, depuis, chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle ne me dit que la chose qui peut le plus me toucher : "Je me rappelle très bien votre mère". »

scène du baptistère, par un effet de mémoire involontaire, qu'il n'aura plus qu'à prolonger par sa rédaction, pour la graver dans l'éternité, loin des corruptions du temps qui sépare.

Citons cette rêverie exceptionnelle, incluse dans *Albertine disparue* : réservoir d'amour filial, aveu de dévotion, sur un tableau de Carpaccio, l'un des maîtres vénitiens incontesté, dont les chefs-d'œuvre sont conservés entre autres dans les fameuses galeries muséales de l'*Accademia*, où Proust passait des heures :

> Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain où Saint-Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la Sainte-Ursule de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère[13].

Ce sentiment de piété filiale, cette alliance, de l'amour et de l'art, est durable, contrairement au tropisme qui incline Marcel à raviver son amour pour Albertine, au moment où à Venise il avise un tableau du même Carpaccio, qui représente le Patriarche di *Grado* exorcisant un possédé (effet titulaire qui trouvera son efficience *a posteriori* : après la contemplation mûrie du tableau) : sur ce tableau, Marcel reconnaît le manteau d'Albertine, conçu d'après lui par Mariano Fortuny, qui habillait les Parisiennes distinguées de l'époque, s'inspirant ici de la tenue d'un des compagnons de la *Calza*. Son sentiment pour Albertine semble renaître, mais ne dure pas, non soutenu par la conviction d'un ancrage suffisamment puissant pour qu'il soit légitime :

> J'avais tout reconnu, et le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce jour-là partir à Versailles avec Albertine [le soir où elle l'avait porté], je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie[14].

Une concurrence nette s'établit ici entre l'amante et la mère. Seule cette dernière est prodigue de l'amour infini, qui réconforte, sécurise, inspire le sujet, pour que soit gardé le temps perdu, par une œuvre d'art susceptible de s'inscrire dans la constellation des autres. Elle l'a créé en tant qu'enfant, il s'est déformé au contact de ses amours, elle le « refait », le rebaptise symboliquement, lui redonne les dons premiers, la semence fertile. Elle fait reculer, dans une ombre orphique, la silhouette dangereuse de la maîtresse, objet d'un amour obsessionnel et toxique, qui a réduit

[13] *Ibid.*, p. 225.
[14] *Ibid.*, p. 226.

les forces de travail, de créativité, la liberté du sujet à néant. Venise, focalisée par la figure maternelle, bénie, bénissante, toute-puissante, est le lieu d'une prise de conscience. Elle permet à Marcel de repenser ses hiérarchies mentales, de rechoisir sa voie. D'obéir à sa mère enfin, créature de la délivrance, tout ensemble mentor et juge des Enfers.

En effet, sans la mère, point de rédemption, mais également point de sacrifice. Il est frappant d'observer la valeur extrême accordée au jugement de la mère, au caractère tacitement péremptoire de celui-ci, qui agit comme un dictat intérieur : omniprésent (au fond comme l'était l'obsession d'Albertine), prioritaire, presque totalitaire. Le destin de Marcel est de ne pas contrarier sa mère, de ne pas la décevoir, de devenir le fils dont elle aura rêvé : un travailleur, un traducteur, un critique (un écrivain qui sait : ce tropisme plus hasardeux rêve sous cloche). Certes il s'agit de libérer le rejeton d'un poids, de lui permettre de cultiver son intelligence, d'aiguiser sa sensibilité à des fins productives, mais il s'agit peut-être aussi de l'empêcher d'aimer, sachant peut-être qu'il est incapable de s'adonner à aucune passion sans excès, le postulant, sans doute en connaissance de cause, mais sans lui faire confiance pour qu'il retente sa chance, autrement.

Dans *Albertine disparue*, un très long passage est étrangement consacré à l'évocation d'un couple réfugié dans un hôtel, dans un anonymat qui cache leur ancienne notoriété, éclatante : il s'agit du diplomate Norpois et de sa vieille maîtresse, femme du grand monde, la marquise de Villeparisis. Devenue très laide avec le temps, toute recroquevillée et discrète, la marquise ne saurait briller, et les garçons d'hôtel la considèrent, avec son compagnon, comme une touriste bizarre et importune. Quant au célèbre Norpois, il pérore désormais en privé, commentant les nouvelles des journaux pour celle que toute sa vie il aima, garda à ses côtés. Ce couple est reconnu par Marcel, qui s'attarde à le décrire. La place prise par cette description étonne, relativement à l'équilibre du passage ayant trait au séjour vénitien (même s'il ne faut pas oublier que le texte, publié à titre posthume, n'est probablement pas dans son ensemble achevé). Cette inflation du propos pourrait s'expliquer néanmoins par la fascination exercée sur Marcel par un phénomène auquel il se sent étranger, dans l'incapacité où il croit se trouver d'établir une relation d'amour (hors famille) saine, sincère et durable, une relation qui se poursuivrait idéalement jusqu'à la mort. Les vieux tourtereaux sont dépeints avec méticulosité et tendresse : s'ils apparaissent ridicules et, comble, mal élevés aux serveurs ignorants, ils retiennent toute l'attention de Marcel. Peut-être parce qu'ils le renvoient à son propre échec, qu'ils représentent, contrepoint significatif, tout ce qu'il ne vivra jamais, qu'ils font signe vers un bonheur inaccessible, dans la cité vénusienne qui cache et protège leurs amours :

> Madame de Villeparisis garda, pendant quelques minutes, le silence d'une vieille femme à qui la fatigue de la vieillesse a rendu difficile de remonter du ressouvenir du passé au présent. Puis dans ces questions toutes pratiques où s'empreint le prolongement d'un mutuel amour :
> « Êtes-vous passé chez Salviati ?

– Oui[15]. »

Indéfectiblement attaché à sa mère, qui le sauve de lui-même depuis sa tendre enfance, pense-t-il, pense-t-elle, il compte sur elle pour accomplir le deuil de ses amours : Albertine s'engloutit comme Venise dans un cercueil intime, *cosa mentale*, son corps est oublié, de même que la ville change d'aspect lorsque la mère la quitte. On comprend que la réussite du séjour est indissociable de la manœuvre maternelle, qu'Albertine n'existe plus grâce à elle ou par elle, que l'impact de Venise même est cautionné par celle dont la présence donne un sens à l'espace.

C'est ainsi que lorsque, sentant venir les frasques de son fils distrait, sa génitrice décide de s'en aller, l'enfant pris en faute voit s'évanouir ses espoirs amoureux, craint pour ses affects familiaux nécessaires, sent qu'il ne travaillera plus, ressent une menace pour lui-même, qui se transforme en véritable panique, au point que la cité des Doges perd soudain tout son charme : *carmen* tenant dans le déroulement, par un gondolier chanteur, d'un *Sole mio* révélateur, qui anime Venise au moment où la mère s'en va, faisant perdre par là à Venise son âme et ses pouvoirs.

La mère était la seule, la vraie garante de la vocation rédemptrice, la magicienne indiquant à son fils la voie à suivre sur le chemin du Beau :

> Mais le désir de ne pas perdre à jamais certaines femmes […] entretenait chez moi à Venise une agitation qui devint fébrile le jour où ma mère avait décidé que nous partirions […]. Je dis à ma mère que je ne partirais pas. […] Le soleil continuait de descendre. Ma mère ne devait pas être maintenant bien loin de la gare. Bientôt elle serait partie, je serais seul à Venise, seul avec la tristesse de la savoir peinée par moi, et sans sa présence pour me consoler. L'heure du train s'avançait. Ma solitude irrévocable était si prochaine qu'elle me semblait déjà commencée et totale. Car je me sentais seul, les choses m'étaient devenues étrangères, je n'avais plus assez de calme pour sortir de mon cœur palpitant et introduire en elles quelque stabilité[16].

La conséquence ne se fait pas attendre. Sans la mère, gardienne de l'amour, du savoir et du beau, vigile, remède à l'angoisse paralysante, l'espace se désagrège. Venise même n'est plus – ni un nom, ni une réalité :

> La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom me paraissaient comme des fictions mensongères, que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareilles à toutes autres, et l'eau comme une combinaison d'oxygène et d'azote, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des doges et de Turner. Et cependant ce lieu quelconque était étrange comme un lieu où on vient d'arriver, qui ne vous connaît pas encore, comme un lieu d'où l'on est parti et qui vous a déjà oublié. Je ne pouvais plus rien lui dire de moi, laisser rien de moi se poser sur lui, il me

[15] *Ibid.*, p. 210-211.
[16] *Ibid.*, p. 230-231.

> contractait sur moi-même, je n'étais plus qu'un cœur qui battait et qu'une attention qui suivait anxieusement le développement de Sole mio [le chant du gondolier : d'origine napolitaine, évidence d'une fraude à usage touristique, thématisant la solitude stérile][17].

Venise ne ressemble plus à Combray, c'est un espace d'exil, une *terra incognita*, étrangère et hostile. Son existence dépend de celle qui la cautionne, qui dispense la confiance en soi, en le monde, nécessaire à la création : à la manifestation des intentions créatrices, à la révélation des essences.

Le registre de l'imposture se déploie, recourant à l'analogie dramatique en une acception dysphorique : Venise n'est plus l'autre du même, la même que l'autre, Venise est une mauvaise actrice, qu'il faut quitter pour ne pas mourir de ses sortilèges trompeurs :

> J'avais beau raccrocher désespérément ma pensée à la belle courbe caractéristique du Rialto, il m'apparaissait avec la médiocrité de l'évidence comme un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais de lui qu'un acteur dont, malgré sa perruque blonde et son vêtement noir, j'aurais su qu'en son essence il n'est pas Hamlet. Tels les palais, le Canal, le Rialto, se trouvaient dévêtus de l'idée qui faisait leur individualité et dissous en leurs vulgaires éléments matériels. Mais en même temps ce lieu médiocre me semblait lointain[18].

Il faut donc quitter et Albertine et Venise pour écrire sur Albertine et sur Venise, la figure maternelle s'imposant comme la caution de la réussite des manœuvres.

À Venise, Marcel reçoit un télégramme de son ancienne amie Gilberte (celle du temps de Combray), qu'il lit vite et mal et prend, en raison de sa transcription défaillante, et dans son état de relatif égarement, encore obsessionnel, pour une missive d'Albertine. Celle-ci lui apprend, fallacieusement donc, qu'Albertine n'est pas morte, mais vivante, surprise qui lui permet de constater les progrès qu'a menés en lui le travail d'oubli de l'amante, à Venise, avec sa mère. Au lieu de recevoir cette nouvelle comme un choc, il l'accueille avec une froideur qui lui prouve qu'il n'aime plus Albertine, que son « moi ancien », à elle attaché, a disparu comme elle, le moi nouveau étant sans doute prêt à l'évoquer, comme une Eurydice à laquelle on aurait renoncé, sauf à l'inscrire au fronton de son œuvre, comme une figure de l'art, un personnage revêtu du poinçon de l'immortalité :

> Maintenant qu'Albertine dans ma pensée ne vivait plus pour moi, la nouvelle qu'elle était vivante ne me causa pas la joie que j'aurais cru. […] Albertine ne ressuscitait nullement pour moi avec son corps. […] J'aurais été incapable de

[17] *Ibid.*, p. 231.
[18] *Ibid.*, *loc. cit*.

> ressusciter Albertine parce que je l'étais de me ressusciter moi-même, de ressusciter mon moi d'alors[19].

C'est après avoir rejoint sa mère, dans le train qui l'emporte loin de Venise, que Marcel réalise l'erreur d'attribution du télégramme, entérinant l'erreur comme on enterre une femme mal aimante, mal aimée, à la faveur d'une autre présence, celle qui vous sauvera des amours mortelles, et qui d'ailleurs dans le train vous nourrit, comme en prélude à d'autres nourritures, moins terrestres : la maman de Marcel a en réserve, dans le wagon, pour son fils, des œufs durs, mais aussi des journaux, et des livres qu'elle a achetés pour lui sans le lui dire…

Fin heureuse, qui donnera une suite à l'histoire, permettra l'écriture d'une histoire qui sauvera de la mort, ou régression prouvant un attachement infantile maladif ? Les deux sans doute. Mais il fallait le voyage à Venise pour le savoir. Et pour l'accepter.

Marie-Françoise HAMARD
Université Paris 3-Sorbonne nouvelle

[19] *Ibid.*, p. 220-221.

MALAISE ET SOIF D'ÉVASION CHEZ LE HÉROS ROMANTIQUE DANS UN RÉCIT DE LUDWIG TIECK

Ludwig Tieck, né à Berlin en 1773 et mort dans cette même ville en 1853, est l'un des principaux représentants du romantisme allemand. Auteur très prolifique, il campe dans l'un de ses contes les plus célèbres, *La Montagne aux Runes* (*Der Runenberg*), le héros romantique type, nostalgique et désaxé, sur lequel il projette ses propres angoisses[1]. Lui-même présentait un caractère instable, oscillant entre le calme et la dépression. Connaissant des accès de mélancolie, hanté pas des visions, il était fasciné par les fous et utilisait souvent ses récits, romans et pièces de théâtre comme des exutoires.

Le héros de *La montagne aux Runes*, conte publié en 1804, peut donc apparaître comme son *alter ego*. Ce récit procède à une analyse psychologique fouillée d'un être perturbé qui ne parvient jamais à trouver la paix intérieure. Il met en scène le malaise du personnage romantique incapable de s'adapter à une vie bourgeoise ordinaire, en quête permanente d'une autre voie.

L'évasion y prend diverses formes, et en premier lieu une forme géographique, puisque le jeune Christian quitte son pays natal, la plaine de son enfance dans laquelle il se sent « tel un oiseau pris dans un filet »[2], pour se rendre dans la montagne. Il recherche également une évasion amoureuse, car il ne se satisfait pas de son épouse, la douce Elisabeth. Enfin, on peut penser que, derrière son comportement étrange, se profile aussi une échappatoire dans la folie. Il convient donc de se demander comment se présentent et s'expliquent ces trois déclinaisons de l'évasion.

I. La fuite vers une contrée lointaine

À l'image de beaucoup de personnages romantiques, comme le très fameux « Propre à rien » (*Taugenichts*) d'Eichendorff, Christian est un héros itinérant qui refuse la sédentarité. On apprend qu'il a « quitté père et mère, sa patrie familière et

[1] *Cf*. Klaus F. Gille, « Der Berg und die Seele. Überlegungen zu Tiecks *Runenberg* », *Neophilologus* n° 77 (1993), p. 611-623, ici p. 611 : « [La nouvelle] fut considérée comme l'allégorie d'un romantisme entré dans une crise qui est, ici également, celle du romantique Tieck. »

[2] Ludwig Tieck, *Contes Fantastiques* (*Eckert Le Blond*, *Le Fidèle Eckard et le Tannenhäuser*, *La Montagne aux Runes*, *Les Elfes*, *La Coupe*, *Amour et magie*), Introduction, traduction et notes par R. Guignard, Paris, Aubier-Montaigne, 1957, p. 128 : « wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist. »

tous les amis de son village pour se mettre en quête d'un milieu inconnu, pour s'éloigner du cercle des habitudes. »[3] Il s'est expatrié non pour des raisons matérielles, comme c'est souvent le cas des émigrés chassés de leur pays par la pauvreté, mais simplement pour rompre avec la routine et changer de cadre. Il semble en proie à un besoin permanent de s'évader.

Pourtant, le décor de son enfance n'avait rien de désagréable. Christian a vécu dans un environnement bucolique. Son père, jardinier au château, voulait qu'il marche sur ses traces. Mais le jeune homme, qui possède une nature rebelle et indépendante, refuse de l'imiter. « Le jardinage me répugnait, d'autant plus que mon père insistait auprès de moi, ou essayait même de me contraindre par des menaces »[4], confesse-t-il. On retrouve ici le schéma classique du fils qui s'émancipe et veut s'affirmer en s'opposant à son père. Dans cette mesure, la recherche d'évasion traduit également un conflit de générations. Il s'agit de rejeter le modèle paternel, pour trouver sa propre originalité.

Aux yeux de Christian, la plaine, lieu de séjour du père, et assimilée à lui, est synonyme de monotonie. Elle présente un paysage uniforme : « On n'apercevait pas une montagne à la ronde, à peine une élévation de terrain ; quelques rares arbres ornaient l'étendue verdoyante, mais des prairies, des champs de blé et des jardins fertiles s'étendaient à perte de vue. »[5] Si elle fournit à ses habitants nourriture et richesse, elle est pour Christian trop cultivée et domestiquée par rapport à la nature sauvage. Elle a perdu son authenticité et porte l'empreinte du matérialisme humain. C'est pourquoi Christian la fuit et se dirige vers la montagne[6].

Celle-ci, inexplorée, mystérieuse et dangereuse, se situe aux antipodes de la plaine trop connue, plate et protectrice, c'est-à-dire étouffante aux yeux du héros. Stimulant son activité cérébrale, elle est aussi bien réelle que fantasmée : « Mon imagination se créait des rochers énormes, j'entendais par la pensée le vacarme de la chasse, les cors, les cris des chiens et du gibier ; tous mes rêves en étaient pleins, et cela ne me laissait plus maintenant ni trêve ni repos. »[7], déclare-t-il. Le paysage

---

[3] *Ibid*., p. 122 : « wie er […] Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen. »

[4] *Ibid*., p. 128 : « Mir war die Gartenarbeit zuwider, um so mehr, als mein Vater mir zuredete, oder gar mit Drohungen mich zu zwingen versuchte. »

[5] *Ibid*. : « Man [erblickte] rund umher keinen Berg, kaum eine Anhöhe […]; wenige Bäume schmückten den grünen Plan, aber Wiesen, fruchtbare Kornfelder und Gärten zogen sich hin, so weit das Auge reichen konnte. »

[6] *Cf*. K. F. Gille, art. cit., p. 613 : « Dans l'intrigue du conte de Tieck, la société (village, plaine, nature cultivée) et le domaine hors société (montagne/ montagne aux Runes, nature non cultivée) constituent deux pôles opposés. »

[7] *La Montagne aux Runes*, *op. cit.*, p. 128 : « Meine Einbildung erschuf sich ungeheure Felsen, ich hörte in Gedanken das Getöse der Jagd, die Hörner, und das Geschrei der Hunde und des Wildes; alle meine Träume waren damit angefüllt und darüber hatte ich nun weder Rast noch Ruhe mehr. »

montagneux reflète son état psychique : sa violence, sa fougue, son caractère tourmenté, son besoin d'action, son moi véritable que son père l'oblige à refouler.

Dans les montagnes, il devient chasseur auprès d'un vieux garde forestier. Pourtant, une fois le premier enthousiasme passé, l'inquiétude s'empare à nouveau de lui : « L'âme de Christian devenait de plus en plus mélancolique […] ce lieu lui semblait très solitaire, et il éprouvait un grand désir de société humaine. Maintenant il désirait avoir les vieux livres qu'il avait vus jadis chez son père, et qu'il n'avait jamais voulu lire, malgré toutes les instances de son père. » Tieck décrit un perpétuel insatisfait, passant de la rébellion à la soumission, ne sachant ce qu'il veut. À l'époque romantique, cette insatisfaction était plutôt envisagée dans une optique positive, comme le signe du génie. Elle indique chez Christian la prescience d'un monde autre, la soif d'absolu, l'incapacité à se contenter des apparences. Où qu'il se trouve, il est déçu : « Il souhaitait retourner dans ce milieu qu'il avait quitté de plein gré pour aller chercher fortune dans des régions inconnues. »[8] Ce changement d'humeur peut apparaître comme un défaut, l'expression d'une fragilité intérieure, mais aussi comme le signe d'un tempérament poétique et idéaliste qui, en toutes circonstances, ressent un manque, car il souffre de sa finitude.

Cependant, pour franchir une nouvelle étape, Christian a besoin d'une aide. Il rencontre un étranger qui surgit brusquement, puis disparaît, après avoir prétendu se rendre dans un vieux puits de mine. C'est lui qui l'encourage à poursuivre sa route : « Mais vois là-bas la Montagne aux runes, avec ses murailles à pic ; quels beaux regards engageants nous lancent les vieilles pierres ! N'as-tu jamais été là-bas ? »[9]. Qui est ce vieillard ? Ce n'est pas expliqué. On peut penser qu'il s'agit d'une figure paternelle rêvée en opposition au père biologique. Personnage mi-réel, mi-surnaturel, il correspond au profil du magicien, du prophète, qui éveille la curiosité du jeune homme et l'incite à ne pas se contenter du quotidien. Il lui tient un langage étrange en personnifiant la nature dont il semble être l'émanation et le porte-parole. Il renforce ainsi la nostalgie de Christian et lui donne un but : « Il suffit de savoir chercher, il suffit d'éprouver une véritable attirance au fond de son cœur pour trouver là-bas de très vieux amis et des choses splendides, tout ce que l'on désire le plus ardemment »[10], lui déclare-t-il. Il fait donc figure de médiateur, de passeur vers un autre monde[11].

---

[8] *Ibid.* : « Er sehnte sich in alle diese Umgebungen zurück, die er freiwillig verlassen hatte, um sein Glück in unbekannten Gegenden [...] zu finden. »

[9] *Ibid*., p. 132 : « Aber siehe dort den Runenberg mit seinem schroffen Mauerwerke, wie schön und anlockend das alte Gestein zu uns herblickt! Bist du niemals dorten gewesen? »

[10] *Ibid*., p. 134 : « Wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet uralte Freunde dort und Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht. »

[11] *Cf*. Michel-François Demet, « L'expérience de la folie et le fantasme de la femme-de-pierre chez L. Tieck », *Romantisme* n° 15 (1977) = *Mythes, rêves, fantasmes*, p. 57-70, ici p. 62 : « Si nous interprétons le thème de l'Étranger dans le cadre général de la quête d'une identité problématique du Moi, il semble inséparable de celui du Double, du *Doppelgänger*. »

Christian, qui était rempli de crainte, se précipite maintenant vers la montagne aux Runes. L'alphabet runique était l'alphabet utilisé par les anciens peuples germaniques. Le mot « run » signifie en indo-européen mystère, secret, et a donné en allemand le verbe « raunen » qui signifie murmurer, chuchoter. On le retrouve également dans « der Alraun » (la racine de mandragore) qui est une plante magique, pouvant apporter la richesse à son maître. Cette montagne est donc présentée comme un lieu féerique, propice aux révélations[12].

Christian parvient devant une muraille et aperçoit à travers une ouverture une femme de haute taille[13]. Elle lui tend une tablette magique de pierres précieuses. Il s'agit d'un épisode initiatique, dans la mesure où l'on peut y discerner une transposition païenne de la Cène biblique. Lorsqu'elle s'adresse au héros, la femme se sert de la même expression que le Christ s'adressant aux apôtres : « Prends ceci en mémoire de moi ! »[14.] Elle lui offre ainsi en quelque sorte son corps transformé en « table de la loi ». Ainsi se trouvent renforcés le caractère surnaturel de cette rencontre et la force indissoluble qui lie Christian à sa mystérieuse donatrice. Mais elle lui prêche un anti-évangile substituant le paganisme au christianisme. Après cette expérience, il est définitivement changé : « Il saisit la tablette et sentit aussitôt que la figure passait invisiblement dans son cœur. »[15] L'évasion géographique débouche apparemment sur la découverte de l'amour.

II. L'évasion amoureuse

On peut penser que cette grande femme lui révèle la sensualité. En effet, après avoir chanté une complainte emplie de nostalgie, elle se dévêt : « Elle enleva d'abord de sa tête un voile d'or, et de longs cheveux noirs tombèrent en un flot de boucles jusque sur ses hanches ; puis elle détacha le vêtement qui recouvrait sa poitrine, et le jeune homme s'oublia lui-même, et oublia le monde, en contemplant cette beauté surhumaine. »[16] Il est subjugué par le spectacle qui lui est offert. L'accent mis sur la nudité de cette femme ainsi que sur sa chevelure, élément érotique par excellence,

[12] *Cf.* K. F. Gille, art. cit., p. 615 : « Le monde des pierres passe dans la pensée (spéculation) scientifique du romantisme pour le plus ancien, le monde originel, et la nature végétale, organique pour un dérivé. »

[13] À ce sujet, Michel-François Demet parle du « thème de la Femme-Mère-Nature surpuissante, objet des désirs interdits et refoulés par le Père, cette image de la Femme s'opposant à celle de la femme-éternelle jeune fille. » (« L'expérience de la folie et le fantasme de la femme-de-pierre chez L. Tieck », art. cit., p. 66)

[14] *La Montagne aux Runes*, *op. cit.*, p. 138 : « Nimm dieses zu meinem Angedenken! »

[15] *Ibid.* : « Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging. »

[16] *Ibid.*, p. 136 : « Erst nahm sie einen goldenen Schleier vom Haupte, und ein langes schwarzes Haar floß in geringelter Fülle bis über die Hüften hinab; dann löste sie das Gewand des Busens, und der Jüngling vergaß sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit. »

permet de voir en elle une incarnation de Vénus. Le désir qu'elle éveille chez le héros est suggéré de manière indirecte et poétique par la comparaison de « ses lourdes boucles flottantes »[17] à « une mer aux vagues sombres »[18]. De même, le trouble qui envahit Christian est évoqué par une métaphore : « Un abîme de formes et d'harmonie, de nostalgie et de volupté s'était ouvert en lui-même »[19].

Cette femme non identifiée apparaît donc comme une initiatrice révélant au jeune homme inexpérimenté le domaine non encore exploré de l'attraction sensuelle : « Il voyait surgir en lui-même un monde de douleur et d'espoir, de puissants rochers merveilleux de confiance et d'assurance altière, de grands fleuves dont le cours semblait plein de mélancolie. Il ne se reconnaissait plus »[20]. La métaphore du fleuve, de l'eau est communément mise en relation avec l'inconscient. Elle indique que Christian, devenu la proie d'impressions, de désirs qu'il ne maîtrise pas et ne parvient pas à définir, connaît une deuxième naissance.

En même temps, il apparaît comme un parfait medium. Il n'agit pas mais subit une prise de possession et se trouve l'objet d'un envoûtement qui se matérialise par les visions envahissantes. Son hypersensibilité le rend perméable à toutes les influences. Il a l'impression de surprendre une scène interdite. Or il s'avère que la femme n'ignore pas sa présence. Au voyeurisme de l'un répond l'exhibitionnisme de l'autre. Cette femme exerce sur lui un effet hypnotique qui le dépossède de lui-même, si bien qu'il prend peur. Parallèlement, les sentiments éprouvés devant cette apparition sont éminemment fugaces. Ils s'évanouissent lorsqu'elle se volatilise : « Ce fut comme si une nuit obscure pleine de nuages envahissait son âme. »[21] Tieck utilise un style imagé qui établit une étroite correspondance entre les sentiments et les phénomènes atmosphériques, entre intérieur et extérieur. Il évoque ainsi l'unité dont les romantiques ont la nostalgie, la fusion des êtres humains avec leur environnement naturel.

La force de l'expérience sensuelle vécue par son héros n'empêche cependant pas celui-ci de s'éprendre d'une autre femme, diamétralement opposée à la première, en arrivant dans la plaine. Il aperçoit Elisabeth pour la première fois dans une église : « Les yeux du chasseur [...] remarquèrent tout près de la chaire une jeune fille qui semblait plus que toutes les autres s'abandonner à une ferveur attentive. »[22] Christian est désigné ici par son occupation : la chasse. Il s'agit d'une activité violente de prédation, en opposition avec la piété, le calme recueillement de la paroissienne. De

[17] *Ibid.*, p. 138 : « ihre schweren schwebenden Locken ».
[18] *Ibid.* : « ein dunkel wogendes Meer ».
[19] *Ibid.* : « In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan. »
[20] *Ibid.* : « Er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend. Er kannte sich nicht wieder. »
[21] *Ibid.* : « Wie eine dunkele Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein. »
[22] *Ibid.*, p. 142 : « Des Jägers Blicke [...] bemerkten dicht neben der Kanzel ein junges Mädchen, das vor allen andern der Andacht und Aufmerksamkeit hingegeben schien. »

même, au paganisme de la femme à la tablette s'oppose le christianisme d'Elisabeth. L'accent est mis sur son apparence éthérée et angélique qui la fait ressembler à une madone : « Elle était svelte et blonde, l'éclat de ses yeux bleus avait la plus pénétrante douceur, son visage était comme transparent, et les nuances les plus délicates y fleurissaient. »[23] Cet attrait du héros, d'abord pour une beauté nocturne, brune et inquiétante, puis pour une créature solaire et blonde, illustre sa dualité. Il est déchiré entre des désirs opposés qui correspondent à des éléments antithétiques de sa personnalité : d'un côté la soif de liberté, de l'autre le goût de la norme, hérité de son éducation, d'un côté une sensualité primitive, de l'autre une aspiration au divin et au sublime. Elisabeth incarne la paix, la bonne conscience.

À sa vue, il se sent soulagé et remercie Dieu « de l'avoir délivré des filets du malin »[24.] Il devient jardinier chez le père de la jeune fille et jouit de l'estime de tous : « Il était si bon, si serviable et toujours aimable, il s'acquittait de son travail avec tant de zèle que bientôt tout le monde dans la maison, mais surtout la fille, éprouva de l'inclination pour lui. »25 Il semble que le côté altruiste et sociable de son caractère se soit développé au contact d'Elisabeth, alors que la Vénus brune avait plutôt favorisé sa marginalité, son narcissisme et sa sauvagerie. Il a trouvé une seconde famille dans laquelle il s'intègre, et finit par épouser la jeune fille dont il a une enfant, Leonore. On pourrait donc penser qu'il a choisi la sécurité bourgeoise.

Néanmoins, son insatisfaction chronique réapparaît. Il déclare vouloir partir pour rechercher son père. Mais après avoir rencontré ce dernier en chemin et être revenu dans son foyer, il semble comblé : « Il sentait vraiment pour la première fois que rien ne manquait plus à son contentement. »[26] Cependant arrive chez lui un étranger qui va tout remettre en question. Il s'agit d'une silhouette énigmatique que Christian croit reconnaître, car elle lui rappelle l'initiateur rencontré dans la montagne. Ce personnage est à la fois le déclencheur de sa nostalgie et en même temps un *alter ego* exprimant ses sentiments profonds. Après avoir logé pendant plusieurs mois chez le couple, il prend congé en laissant une somme d'argent à Christian et en lui déclarant : « Une merveilleuse image m'attire à laquelle je ne peux pas résister. »[27] Or, ce propos traduit en fait le désir profond de Christian qui, dès ce moment-là, perd toute tranquillité d'esprit et change de caractère.

Il est obsédé et fasciné par l'or laissé en dépôt, avec lequel il entretient une relation charnelle comme avec une femme, et qu'il personnifie : « Écoutez comme il tinte, ce sang qui est de l'or ! Il m'appelle quand je dors, je l'entends lorsque la musique résonne, quand le vent souffle, lorsque des gens parlent dans la rue ; si le soleil

---

[23] *Ibid.* : « Sie war schlank und blond, ihr blaues Auge glänzte von der durchdringendsten Sanftheit, ihr Antlitz war wie durchsichtig und in den zartesten Farben blühend. »
[24] *Ibid.* : « daß er ihn [...] wieder aus den Netzen des bösen Geistes befreit habe. »
[25] *Ibid.*, p. 144 : « Er war so gut, so dienstfertig und immer freundlich, er stand seiner Arbeit so fleißig vor, daß ihm bald alle im Hause, vorzüglich aber die Tochter, gewogen wurden. »
[26] *Ibid.*, p. 150 : « Er fühlte im Reden erst recht, wie nichts mehr zu seiner Zufriedenheit ermangle. »
[27] *Ibid.*, p. 152 : « ein zaubervolles Bild, dem ich nicht widerstehen kann, lockt mich. »

brille, je ne vois que ces yeux jaunes qu'il cligne à mon adresse, voulant me glisser à l'oreille une parole amoureuse »[28], dit-il à son père. Cet or représente une tentation, en même temps il attise moins sa cupidité que son besoin d'évasion. Il lui évoque la Vénus contemplée derrière la muraille. Il devient un être vivant qui l'hypnotise et l'incite à se détacher de son épouse. Christian constate que celle-ci a vieilli : « Sa jeunesse est passée, je ne peux plus chercher les regards de ses yeux avec la même nostalgie qu'autrefois »[29]. Tieck renoue ici avec le grand thème romantique de la « fuite du temps » (*Vergänglichkeit*) engendrant un phénomène de désenchantement devant la femme aimée. Son héros ne ressent plus de désir, il regrette de l'avoir épousée et aspire à un « bonheur éternel et sublime »[30] qu'elle ne peut lui donner. Lorsqu'au bout de quelques années de mariage il dresse un bilan, il s'exclame : « Comme j'ai perdu ma vie dans un rêve ! »[31] Cette déclaration est typique du goût romantique pour le renversement des valeurs[32]. La réalité devient aussi inconsistante que le rêve, tandis que ce dernier acquiert la force du réel. C'est pourquoi la femme fantasmatique supplante l'épouse. On pourrait dire que Tieck accorde sa préférence à une religion naturelle, érotico-mystique par rapport aux bénédictions de l'église chrétienne. [Il] souligne en outre l'impermanence fondamentale du penchant amoureux, qui fluctue sans cesse et s'altère au fil des jours. Il ne dénonce pas le caractère volage de son héros, mais constate plutôt une loi inévitable, celle de l'usure des sentiments.

C'est ce qui explique qu'à la fin du récit, Christian se détourne de son épouse pour aller retrouver une vieille femme qui lui dit s'appeler « la Femme des Bois » et lui laisse en le quittant la fameuse tablette magique qu'il croyait avoir perdue : « La Femme des Bois m'a appelé, je pars à sa recherche. Il y a près d'ici un vieux puits de mine effondré qu'un mineur a creusé il y a des siècles déjà ; peut-être que je la trouverai là-bas ! »[33], dit-il à son père.

Il est frappant que Christian n'abandonne pas les siens pour un bonheur tangible, ni pour une partenaire féminine clairement identifiée. Cette Femme des Bois se situe aux antipodes de la Vénus à la chevelure noire. Elle en constitue une sinistre caricature, puisqu'elle est décrite ainsi : « Une vieille femme de la plus extrême laideur se

[28] *Ibid*., p. 154 : « Horcht, wie es klingt, dies güldene Blut! das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will. »

[29] *Ibid.*, p. 160 : « Ihre Jugend ist vorüber, ich kann nicht mit der Sehnsucht wie damals den Blick ihrer Augen aufsuchen. »

[30] *Ibid.* : « ein hohes ewiges Glück ».

[31] *Ibid.* : « Wie habe ich mein Leben in einem Traume verloren! »

[32] *Cf.* K. F. Gille, art. cit., p. 620 : « Aux yeux de Christian, la vie réelle est un rêve, le rêve est la vie réelle, et donc la Femme de la montagne le vrai bonheur, tandis qu'Elisabeth n'est qu'un prétendu bonheur. »

[33] *La Montagne aux Runes*, *op. cit.*, p. 164 : « Das Waldweib hat mich gerufen, ich gehe sie zu suchen. Hier nebenan ist ein alter verfallener Schacht, schon vor Jahrhunderten von einem Bergmanne ausgegraben vielleicht, daß ich sie dort finde! »

dirigea vers lui ; elle était revêtue de haillons crasseux, un fichu en lambeaux retenait quelques cheveux grisonnants, elle boitait et s'appuyait sur une béquille »[34]. Loin de ressembler à une séductrice, elle évoque plutôt le personnage de la sorcière maléfique. Pourtant, Christian croit reconnaître en elle l'apparition de la montagne. Il perçoit une autre réalité par-delà son apparence. Ainsi se voit mise en évidence la subjectivité du regard et du sentiment amoureux. En fait, Tieck crée plusieurs personnages en un : les étrangers, la Vénus, la Femme des Bois constituent les manifestations d'une même réalité magique, celle de la montagne originelle avec ses mines et ses métaux.

C'est pourquoi Christian suit cette femme âgée. Tieck veut montrer qu'il choisit l'altérité, la rébellion contre les codes sociaux. L'appellation qui est donnée à cette femme l'assimile à la forêt, donc à la nature et à la puissance des instincts[35]. Malgré sa laideur ou peut-être à cause d'elle, elle incarne une féminité multiforme, effrayante et en même temps éternelle. On peut donc penser qu'elle s'adresse à la sensualité de Christian, bridée par l'éducation et les principes inculqués, et qu'elle lui permet de se libérer du conformisme. Aussi ne peut-t-il pas résister à son appel, et il rompt avec la société organisée. Homme impropre au mariage ressenti comme une prison, il recherche une femme idéale et insaisissable, une évasion qui le pousse sans cesse vers de nouvelles quêtes, vers les expériences les plus insolites. Il préfère la pauvreté et le vagabondage à la tranquillité du foyer. Il s'agit là d'un message typiquement romantique.

Après son départ, son père meurt, les parents d'Elisabeth également. Celle-ci finit par se remarier, mais connaît la misère, car l'exploitation périclite et son mari se met à boire. « On eût vraiment dit que l'argent acquis d'une manière si merveilleuse cherchait à s'enfuir rapidement par tous les chemins. »[36] Le récit souligne la précarité à laquelle est réduite la nouvelle famille, « si bien qu'au bout de quelques années ils se virent complètement abandonnés, et n'arrivaient qu'avec peine à vivre au jour le jour »[37]. Accablée par le travail et de nouvelles maternités, Elisabeth en est réduite à garder ses quelques moutons et sa vache[38].

---

[34] *Ibid.*, p. 160 : « ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit kam auf ihn zu, sie war in schmutzige Lumpen gekleidet, ein zerrissenes Tuch hielt einige greise Haare zusammen, sie hinkte an einer Krücke. »

[35] Selon Ingrid Kreuzer (*Märchenform und individuelle Geschichte: zu Text- und Handlungsstrukturen in Werken Ludwig Tiecks zwischen 1790 und 1811*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, p. 155), Tieck privilégie « l'amour libre, d'un érotisme démoniaque, par rapport à un bonheur conjugal limité et petit-bourgeois, même idyllique. »

[36] *La Montagne aux Runes*, *op. cit.*, p. 166 : « Es schien nicht anders, als wenn das so wunderbar erworbene Geld auf allen Wegen eine schleunige Flucht suchte. »

[37] *Ibid.* : « so daß sie sich nach einigen Jahren ganz verlassen sahn, und sich nur mit Mühe von einer Woche zur andern hinüberfristeten. »

[38] *Cf. Ibid.*, introduction de R. Guignard, p. 38 : « Bien que l'or n'ait pas été acquis malhonnêtement, il porte malheur à la femme de Christian à partir du moment où elle se remarie. »

C'est alors que Christian réapparaît. Lui aussi connaît une déchéance et se présente sous la forme d'un vagabond : « C'était un homme qui portait une veste toute déchirée, et qui était nu-pieds ; son visage d'un brun noirâtre, brûlé par le soleil, était enlaidi par une longue barbe broussailleuse. »[39] Ce portrait fait pendant à celui de la Femme des Bois. Le héros est retourné à l'état sauvage et porte dans la chevelure une couronne de feuillage vert qui le rend « encore plus étrange et incompréhensible »[40]. L'évasion recherchée ne semble pas lui avoir amené le bonheur, mais plutôt la souffrance. Il porte un lourd fardeau qui l'oppresse et lui coupe la respiration. Elisabeth ne le reconnaît pas et est épouvantée à sa vue.

Pourtant il croit avoir enfin trouvé le but de sa vie, puisqu'il déclare posséder des joyaux dans son sac. Après s'être fait reconnaître de sa femme et de sa fille, et avoir embrassé cette dernière, il se dirige à nouveau vers la forêt. Il s'agit d'un dénouement énigmatique. Tieck montre que son héros a choisi son sort. S'il paraît regretter l'amour des siens, il ne veut pas reprendre une vie auprès d'eux et rassure sa femme : « Sois tranquille, […] pour toi, c'est tout comme si j'étais mort. Là-bas, dans la forêt, ma belle m'attend déjà, la femme puissante parée du voile d'or. »[41] Est-il victime d'une fantasmagorie ou a-t-il trouvé une satisfaction dans le refus de toute norme et règle, dans un retour à un état de nature ? Tieck n'apporte pas de réponse, mais dessine les contours d'une évasion romantique, privilégiant le retour aux instincts et le monde onirique.

Il est à noter cependant que Christian est désigné à deux reprises par des termes signifiant « le malheureux »[42]. Si l'on se place d'un point de vue réaliste, on peut dire qu'il a gaspillé pour une chimère toutes les chances offertes par la vie, qu'il a détruit ce qu'il avait construit. Tieck dépeint un être prisonnier de son destin, de ses angoisses et de ses désirs, et dont la quête effrénée débouche sur un inconnu angoissant. Il incarne la désillusion que peut engendrer le choix de la marginalité et de l'anticonformisme.

III. L'échappatoire de la folie

Christian souffre d'instabilité chronique, comme en témoignent ses constants changements de métier : « Je voulais être pêcheur et j'en fis l'essai, mais la vie sur l'eau ne m'allait pas non plus ; je fus alors placé en ville chez un négociant, et lui

[39] *Ibid*., p. 166 : « Es war ein Mann in einem ganz zerrissenen Rocke, barfüßig, sein Gesicht schwarzbraun von der Sonne verbrannt, von einem langen struppigen Bart noch mehr entstellt. »
[40] *Ibid.* : « noch seltsamer und unbegreiflicher ».
[41] *Ibid*., p. 170 : « Sei ruhig […] ich bin dir so gut wie gestorben; dort im Walde wartet schon meine Schöne, die Gewaltige, auf mich, die mit dem goldenen Schleier geschmückt ist. »
[42] *Ibid*., p. 168 : « der Unglückselige », p. 170 : « der Unglückliche ».

aussi, je le quittai bientôt pour retourner à la maison paternelle. »[43], constate-t-il. Dès sa plus tendre jeunesse, il est en proie à un malaise existentiel qui se traduit par une incapacité à faire des choix définitifs, à se fixer. On pourrait penser que c'est parce qu'il n'a pas encore compris sa vraie vocation. Effectivement, lorsqu'il entend son père parler de montagnes et de mines, il a l'impression d'avoir « maintenant trouvé le genre de vie qui [lui] était destinée »[44]. Il considère la montagne comme sa « patrie »[45].

Cependant, après trois mois de cette existence, il est pris de tristesse. Tieck décrit donc un tempérament cyclothymique. À l'euphorie de la découverte succède immanquablement la lassitude. À partir du moment où la nouveauté s'efface devant la routine, Christian retrouve son mal de vivre : « Il y a maintenant huit jours que je suis installé sur ces hauteurs, sur cette aire d'oiseleur, dans la région la plus solitaire de la montagne, et aujourd'hui au soir tombant, je me suis senti triste, comme je ne l'avais encore jamais été dans ma vie »[46], déclare-t-il. On peut discerner dans ces alternances d'enthousiasme et de découragement le signe d'une tendance maniaco-dépressive.

Chez Christian, elle évolue lentement vers la folie, avec des étapes d'accalmie et de retour à la vie normale. Au fil du récit, il s'avère un cas pathologique. Dès le début du conte, il est victime d'une absence mentale inexplicable. Ne retrouvant pas la tablette magique que lui a donnée la grande femme, il se demande alors si les événements de la nuit se sont bien produits. Comme Heinrich von Ofterdingen, le héros de Novalis, il ne distingue plus le rêve de la réalité. Est-ce un signe d'inspiration ou de folie ? C'est la question que posent les écrivains romantiques.

Le déséquilibre de Christian semble s'accroître lorsqu'il reçoit le dépôt de l'étranger. Sa femme constate un changement psychologique en lui. Il lui tient des propos incohérents, fait des cauchemars : « Ce qui l'épouvantait le plus, c'était sa gaieté pendant le jour, tellement son rire était féroce et insolent, son regard égaré et lointain. »[47] Les traits de son visage indiquent un dérangement mental. Il inspire de l'inquiétude à son entourage, car il s'enferme dans ses obsessions comme cela ressort de la description qu'il fait à son père de son état d'âme : « Souvent la figure magique dort et repose, je pense qu'elle a disparu, mais alors la voilà qui recommence à sourdre comme un poison, en agitant toutes ses lignes. Elle accapare alors mes

[43] *Ibid.*, p. 120 : « Ich wollte Fischer werden, und machte den Versuch, allein das Leben auf dem Wasser stand mir auch nicht an; ich wurde dann zu einem Handelsmann in die Stadt gegeben, und kam auch von ihm bald in das väterliche Haus zurück. »
[44] *Ibid.* : « daß [er] nun die für [ihn] Lebensweise gefunden habe. »
[45] *Ibid.*, p. 130 : « Heimat ».
[46] *Ibid.*, p. 132 : « Jetzt sitze ich seit acht Tagen hier oben auf dem Vogelherde, im einsamsten Gebürge, und am Abend wurde mir heut so traurig zu Sinne, wie noch niemals in meinem Leben. »
[47] *Ibid.*, p. 154 : « Am schrecklichsten sei ihr seine Lustigkeit am Tage, denn sein Lachen sei so wild und frech, sein Blick irre und fremd. »

sentiments et mes pensées. »[48] Son langage obscur peut apparaître soit comme un message ésotérique, soit comme l'expression d'une pensée délirante. Christian habite un monde autre, celui peut-être de l'élu romantique découvrant une vérité supérieure ou encore celui de l'aliénation[49].

La fin du récit semble étayer cette dernière hypothèse. De retour auprès de sa femme, il se prétend détenteur de richesses : « J'ai enfin rapporté les trésors les plus précieux que l'imagination puisse se représenter ou le cœur désirer. Regardez et soyez pleines d'étonnement ! »[50] Or, sa femme et sa fille ne voient rien de tel, lorsqu'il vide son sac. Celui-ci est « plein de cailloux parmi lesquels se trouvaient de gros morceaux de quartz, avec d'autres pierres »[51]. Un fossé s'est creusé entre les autres et lui. Enfermé dans son univers intérieur, Christian leur tient un langage extravagant qu'ils ne comprennent pas. Il personnifie les pierres rapportées et explique que ces joyaux ne brillent pas parce qu'ils ne sont pas taillés : « Le feu extérieur avec son éclat est encore enfoui trop profondément dans leurs cœurs, mais il n'y a qu'à l'en faire sortir à force de coups, afin qu'ils aient peur, afin qu'il ne leur serve plus à rien de dissimuler ; de la sorte, on verra bien de quel Esprit ils sont les enfants. »[52] Pour lui, ces pierres sont vivantes et éprouvent des sentiments. Elles sont les réincarnations de la Vénus aperçue dans sa jeunesse.

Le fait qu'il préfère une vie d'errance et de pauvreté auprès de la repoussante Femme des Bois ne peut être interprété par le commun des mortels que comme un signe de démence. La fin ouverte du conte n'apporte pas de réponse claire. Pour le romantique Tieck, l'ailleurs de la folie n'est peut-être que l'intuition et la compréhension du langage de la nature, le retour à l'âge d'or d'une union originelle entre les hommes et leur environnement. Christian a sa vérité, mais se heurte à l'incrédulité et au rejet de son entourage. Ses discours ne peuvent qu'être condamnés par un esprit scientifique et rationnel. Cependant, les romantiques considèrent que la nature tout entière possède une âme et une sensibilité, qu'elle est habitée d'esprits élémentaires (ondines, nains, sylphes...). Tieck semble ici vouloir évoquer cette cosmogonie.

---

[48] *Ibid.*, p. 156 : « Oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein Gift plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen. »

[49] *Cf.* Helmut Arntzen, « Tiecks Märchenerzählungen oder die Ambiguität der romantischen Poesie: Ein Vortrag », *MLN*, vol. 103, n° 3, German Issue (Apr., 1988), p. 632-647, ici p. 645 : « Une mauvaise approche de la poésie conduit à la folie. » Selon Arntzen, cette mauvaise approche réside dans un désir de « possession ».

[50] *La Montagne aux Runes*, *op. cit.*, p. 168 : « ich habe dafür auch endlich die kostbarsten Schätze mitgebracht, die die Einbildung nur denken oder das Herz sich wünschen kann. Seht hier, und erstaunt! »

[51] *Ibid.* : « voller Kiesel, unter denen große Stücke Quarz, nebst andern Steinen lagen ».

[52] *Ibid.* : « Das äußerliche Feuer mit seinem Glanze ist noch zu sehr in ihren inwendigen Herzen begraben, aber man muß es nur herausschlagen, daß sie sich fürchten, daß keine Verstellung ihnen mehr nützt, so sieht man wohl, wes Geistes Kind sie sind. »

Son héros est-il alors le porteur de la philosophie romantique, détenteur d'une sagesse, ou succombe-t-il à la folie ? On peut se demander pourquoi Christian est revenu. Il continue d'être envoûté par la créature mythique, la Femme des Bois ou la reine des métaux. On ne sait s'il ne s'agit pas d'une créature imaginaire forgée par son esprit désaxé. Pourtant, cette femme existe, puisque son épouse et sa fille le voient parler à « l'épouvantable Vieille des Bois »[53]. Tieck, en bon écrivain fantastique, reste dans l'ambiguïté[54] et montre le caractère subjectif des perceptions humaines. Pour Elisabeth et Leonore, la Femme des Bois est vieille et laide, tandis que pour Christian elle est belle, puissante et séduisante. Lorsque le mari d'Elisabeth arrive, il trouve sa femme et la petite fille « pâles et tout en larmes »[55]. L'écrivain souligne que Christian est incapable d'apporter aux siens une consolation quelconque.

La phrase de conclusion est éloquente : « Mais depuis on ne revit plus le malheureux. »[56] Cette fin énigmatique[57] laisse la porte ouverte à toutes les interprétations. On peut penser que la forêt dans laquelle Christian s'enfonce est une métaphore de la psychose dans laquelle il glisse progressivement. L'écrivain n'apporte aucune solution, aucune interprétation, mais indique chez son héros une rupture définitive avec la société, bref une mort sociale, au bénéfice de la marginalité, d'un ailleurs géographique, amoureux et mental.

Ce récit évoque une problématique typiquement romantique, placée sous le signe de l'évasion, du mal de vivre et de la folie. Le héros ne peut s'intégrer au monde ni adopter un mode de vie sédentaire. Son instabilité révèle une inadaptation radicale aux normes sociales. Christian va jusqu'au bout de sa nostalgie. Il refuse la facilité de l'embourgeoisement. Il ne cède pas à la tentation du confort et de la vie familiale, même s'il l'adopte pendant une phase de son existence.

Il choisit la difficulté, une vie vagabonde de dénuement et la fuite dans ce que son entourage prend pour de la démence. Paradoxalement, il ne trouve son accomplissement que dans le côté obscur de l'existence, les abîmes et la marginalité.

Tieck incarne en lui l'inversion des valeurs à laquelle procède le romantisme, la préférence que celui-ci accorde aux ténèbres sur la lumière. Il ne répond pas à la question de savoir si son héros est heureux. Ce qui l'intéresse, c'est de montrer la dualité, le déchirement de la personnalité romantique qui est aussi la sienne. Il délivre

---

[53] *Ibid.*, p. 170 : « dem entsetzlichen Waldweibe ».

[54] *Cf.* M.-F. Demet, art. cit., p. 67 : « L'aboutissement ultime [...] est la folie qui nous est présentée comme le règne établi de l'illusion (poétique), sans que jamais le poète ne prononce aucun jugement normatif, c'est-à-dire en vérité sans dire ce qu'est l'illusion et où est le réel. »

[55] *La Montagne aux Runes, op. cit.*, p. 170 : « blaß und in Tränen aufgelöst ».

[56] *Ibid.* : « Der Unglückliche ward aber seitdem nicht wieder gesehen. »

[57] Selon Johannes P. Kern (*Ludwig Tieck: Dichter einer Krise*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1977, p. 92), « l'auteur se garde de fournir des éclaircissements. La question de savoir si les événements vécus par Christian relèvent de la folie ou de la réalité reste ouverte, de même que reste ouverte la question de savoir s'il a raison ou non de suivre sa belle. »

un message pessimiste, nourri de ses propres hantises. Ne désire-t-il pas aussi faire de l'itinéraire de Christian un condensé de toute vie humaine, avec ses hauts et ses bas, ses égarements, ses illusions et sa fin poignante, marquée par l'altération physique, la déréliction, l'inanité des quêtes entreprises, symbolisées dans ces quelques cailloux sans éclat pris pour des pierres précieuses ?

Aline LE BERRE
Université de Limoges

COBRA

– Avez-vous jamais été pris dans une trappe ? demanda fort sérieusement Herbert.

Craignant une mystification je gardai le silence. Il n'attendait d'ailleurs pas de réponse et poursuivit :

– Je pense que non et ne vous le souhaite pas ; c'est une expérience curieuse mais assez désagréable.

Il lissa ses favoris d'un doigt distrait, acheva son whisky et en commanda un autre. Avant d'entamer son récit il parcourut du regard le petit salon du club, comme pour s'assurer qu'il était bien à Londres, pour quelques années encore dans notre confortable XIX^{e} siècle occidental et, mieux encore, anglais. Enfin il se décida :

– J'avais alors été nommé au Bengale, en pleine jungle, et ce jour-là nous étions partis à la chasse, un ami, moi-même et deux indigènes. Je ne sais comment je me suis éloigné de mes compagnons mais le fait est que soudain je me suis aperçu que non seulement j'étais seul mais, bien pis, que j'avais perdu la piste.

Vous ne connaissez pas la jungle de ces régions et ne pouvez donc imaginer son affolante prolifération ; c'est un monde inextricable dans lequel roseaux, herbes, lianes et arbres tortueux se mêlent comme un nid de serpents, où il est impossible de rien distinguer au-delà de quelques pas, tant s'élève et s'enchevêtre la végétation luxuriante. Rien de plus facile que se dissimuler dans cet océan formidable pour tendre une embuscade. C'étaient les tigres, non les hommes, qu'il fallait redouter, et, comme je suivais un passage creusé sans doute par les allées et venues d'un grand félin, je scrutais de part et d'autre les murailles végétales avec une extrême attention.

Ce faisant je ne me méfiais pas du sentier, et brutalement le sol se déroba. Je l'avais échappé belle : tout près de moi se dressait un pieu vertical, acéré, prévu pour empaler le tigre qui aurait montré une inadvertance pareille à la mienne. J'examinai les lieux ; la trappe formait une sorte de tronc de cône aux parois impossibles à escalader. Je tentai de grimper en haut du pieu, sans résultat ; même au sommet je ne pouvais tendre la main jusqu'à l'ouverture supérieure.

Je redescendis donc sur l'ellipse approximative que dessinait le fond de l'entonnoir. J'étais irrité contre moi-même mais peu inquiet, persuadé que mes compagnons finiraient bien par me retrouver. Je m'assis et bourrai une pipe. J'allais l'allumer quand je vis, à la lueur de mon briquet, une tête plate au cou gonflé sortir d'un trou qui me faisait face. Et très vite se déplia un cobra de grande taille.

Je ne bougeai pas. Nous étions fort proches l'un de l'autre, le diamètre de la trappe n'excédant pas deux enjambées. Un instant je songeai à utiliser mon fusil mais repoussai la pensée comme dépourvue de sens. Il était chargé à balles et les chances étaient plutôt de blesser le serpent et le rendre furieux que de me débarrasser de cet inquiétant personnage. Je ne bougeais pas. Le cobra ondula et se coula dans ma direction. Je reconnais volontiers que mes dents s'entrechoquaient de terreur et que j'étais surtout attentif, en dépit de la peur qui s'étalait dans toute ma carcasse, à faire

cesser ce tremblement spasmodique dont le bruit de castagnettes risquait d'inquiéter le cobra.

J'avais déjà vu des cobras mais ne m'étais jamais trouvé chez eux et cela faisait toute la différence. J'étais tombé soudain, malgré moi, dans un univers souterrain dont je ne possédais pas la carte et où ma boussole ne me serait d'aucun secours. Dans la pénombre – car la chute n'avait brisé qu'une portion des branchages recouverts de terre qui camouflaient la trappe – le serpent frémissait.

C'était un beau cobra, dépassant certainement les sept pieds. La faible lumière frôlait sa robe panachée où dominaient l'ocre et le roux. Près de mes bottes il interrompit sa reptation. Je transpirais abondamment mais avais réussi à venir à bout du claquement de mes dents en serrant fortement d'une main la mâchoire inférieure.

Vous vous souvenez de ce passage du *Livre de la Jungle* dans lequel les Bandar-Logs jettent Mowgli au fond d'une citerne asséchée pleine de serpents. Mais Mowgli, par la grâce de Baloo et de Kipling, connaît les maîtres mots permettant de se trouver à l'aise avec tout habitant de la jungle. Il n'en allait pas de même pour moi et je le regrettais vivement. Le cobra fit jouer ses écailles, gonfla davantage le cou et se lova tout à côté de moi. En raison de l'angle aigu que formaient les parois par rapport au sol je ne pouvais pas appuyer mon dos et cette position inconfortable m'ankylosait.

Soudain le cobra se déroula et entreprit de s'élever autour du pieu qu'il entoura de ses anneaux. Sa tête tendue s'allongeait à hauteur de la mienne et il me regardait de ses yeux froids. Je soutins le regard. J'avais pénétré par imprudence ou légèreté dans l'univers des cheminements souterrains où le cobra avait sa place par droit de naissance tandis que j'y étais un intrus. J'avais cessé d'être le représentant d'une espèce supérieure, absorbé à la fois par la fixité de ce regard et le refus de mouvoir mes membres, tandis que le serpent se déplaçait à l'aise et empruntait sans doute de longues galeries ramifiées, plan parallèle à celui de la surface, qu'il ne m'était pas donné de connaître, à peine d'imaginer.

Le cobra me regardait et je ne trouvais plus les yeux glacés aussi inquiétants. Il me semblait qu'ils cherchaient à me communiquer une connaissance du monde inférieur que j'avais négligé, de son mystère de vie et de mort. Confronté à ce serpent verticalisé j'oubliais ma peur primitive.

Sans raison apparente il défit son emprise sur le poteau et se coula vers son trou avec une telle vélocité que je ne pus décomposer ses mouvements. J'attendis un peu et remuai enfin mes articulations engourdies, gestes qui me furent d'abord douloureux et désagréables.

Bientôt je fus hissé à la lumière par mes compagnons de chasse qui avaient retrouvé mes traces. Ils s'étonnèrent fort de ma chance. «

Jean RIGAUD, *Cavaliers seuls*, « Histoires brèves »,
Paris, Éditions de la Table Ronde, 2007.

CÔTÉ COUR OU CÔTÉ JARDIN

Ceci n'est pas un programme de pièce de théâtre, ni une étude sur un dramaturge ou sur son œuvre. Ce n'est pas davantage, comme certains s'empresseront de le dire, un jeu de questions-réponses ou un oral portant sur telle comédie ou tragédie comme dans les concours de l'agrégation. Il s'agit en fait d'un hommage rendu à une pièce de théâtre aujourd'hui à l'affiche (affiche qui n'apprend rien aux badauds et encore moins aux lèche-vitrines), mais aussi à un homme qui, outre ses travaux universitaires, consacre sa vie à une revue, *Théâtres du Monde*, vaste tâche aurait-dit un général.

Sans rien dévoiler, ou presque, de ladite pièce, l'intrigue, si intrigue il y a, a été composée et mise en scène par deux comédiens (une femme et un homme qui nous ont demandé la plus grande discrétion) qui s'admirent réciproquement et tenaient à jouer en scène ensemble.

En hommage à ces acteurs, et aussi à cet homme qui ne voit que par le théâtre sous toutes ses formes, nous tenterons ici, sans aucun plagiat, de donner une idée du spectacle que nous avons vu, mais sans rien en révéler ; pour ce faire, nous emprunterons des extraits de pièces connues qui, se suivant, peuvent par un effet d'écho déformé donner une idée des dialogues et des silences entre les deux comédiens et amis.

Pas plus que les sources qui les ont inspirés ou leurs improvisations, nous ne dévoilerons pas immédiatement les nôtres, mais nous indiquerons néanmoins quelques didascalies en italiques. Alors pourquoi ce qui suit ? Pour rien diront certains, peu de chose diront d'autres. À vous de juger.

Alors éteignons les lumières et levons le rideau rouge.

Source 1

acte sans paroles I

Personnage

Un homme. Geste familier : il plie et déplie son mouchoir.

Source 2

Scène première

Voyons : « Îles Hébrides ?... Îles Hébrides ?... Îles Hébrides ?... » (*On frappe à la porte – Sans relever la tête et avec humeur.*) Zut ! entrez !

Aux Antipodes

Té ! voilà bien ma chance ! Le train est parti ! j'en étais sûre ! C'est la faute à mon cocher, je lui dis tout à l'heure : « Allez à la gare ! » Il demande laquelle ? Je lui réponds : « Ça m'est égal ! la plus proche ! » Et il me conduit à la gare du Nord.

Je demande un billet pour Avignon[1]. On me répond qu'il n'y en a pas et l'on me renvoie à cette autre gare. Voilà comment le service est fait à Paris. Naturellement j'arrive trop tard ! Les trains partent toujours avant que l'on arrive.

Source 3

Scène première

Bruno : Une demi-heure de retard ! Il y a huit mois que je m'intéresse à cette petite fille, et pas une seule fois elle n'est arrivée moins de trois quart d'heure en retard à un de nos rendez-vous. C'est infernal.

Pierre : Quel manque de goût, quelle barbarie, quelle manque d'élégance française, que n'adorer pas une femme précisément pour ses retards mêmes ! Qu'est-ce qu'une femme qui n'arrive pas en retard ? Un monstre sans sexe, bon à être pourchassé à coups de pierres, comme jadis, dans le monde antique, les hermaphrodites…

Source 4

Acte I, scène i

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle ;
Et déjà son courroux semble s'être adouci,
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.

Source 5

Le Prologue

« Loin de tout ce qui est proche de la Cour, de tout ce qui est grand,
Dans l'enceinte des murs de la Cité,
Nous avons maintenant transporté notre scène. »

Entre un Bourgeois [qui monte sur la scène]

Le Bourgeois : Silence, mon petit.

Le Prologue : Que voulez-vous dire, monsieur ?

Le Bourgeois : Que vous n'avez rien de bon à dire. Depuis sept ans qu'on joue des pièces dans ce théâtre, je l'ai remarqué, vous raillez toujours les bourgeois ; et voilà que vous appelez votre pièce *Le Marchand de Londres*. À bas votre titre, gamin ! À bas votre titre !

----- Le silence se fait et l'on entend un moment un extrait des *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau.

Source 6

Acte I, scène ii

- Hé bien, Messieurs ? Qu'est-ce ? Me ferez-vous voir votre petite drôlerie ?

[1] Le fait que la ville d'Avignon soit citée ici n'a aucun rapport avec la personne à qui ce bref texte est dédié. Quant aux problèmes avec la SNCF, nous vous conseillons de vous adresser aux services en charge de ces questions, si vous en connaissez.

- Comment ? Quelle petite drôlerie
- Eh la… comment appelez-vous cela ? Votre Prologue, ou Dialogue de Chansons et de Danse.
- Ah, ah.
- Vous nous y voyez préparés.
- Je vous ai fait un peu attendre, mais c'est que je me fais habiller aujourd'hui comme des Gens de Qualité ; et mon Tailleur m'a envoyé des Bas de soie que j'ai pensé ne mettre jamais.

Source 7

Acte III, scène vi

De foot *et* de count ? *Ô Seigneur Dieu ! Ils sont des mots de son mauvais, corruptible, gros, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user. Je ne voudrais prononcer ces mots devant le seigneur de France pour tout le monde. Fob !* De foot et de count ! *Néanmoins, je réciterai une autre fois ma leçon ensemble.* D'hand, de fingre, de nails, d'arme, d'elbow, de nick, de sin, de foot, le count.

Excellent, madame !

C'est assez pour une fois. Allons-nous à dîner.

Source 8

Acte III, scène v

Diable ! c'est une belle langue que l'anglais ! il en faut peu pour aller loin. Avec *God-dam*, en Angleterre, on ne manque de rien nulle part. – Voulez-vous tâter d'un bon poulet gras : entrez dans une taverne, et faites seulement ce geste au garçon. (*Il tourne la broche*.) *God-dam !* on vous apporte un pied de bœuf salé, sans pain. C'est admirable. Aimez-vous à boire un coup d'excellent Bourgogne ou de clairet : rien que celui-ci. (*Il débouche une bouteille.*) *God-dam !* on vous sert un pot de bière, en bel étain, la mousse aux bords. Quelle satisfaction !

----- Le silence se fait de nouveau pour une pavane d'Orlando Gibbons.

Source 9

Acte I

Bérenger : … Inouï ! Inouï ! C'est extraordinaire ! Pour moi cela tient du miracle… (*Vague geste de protestation de l'Architecte.*) Du miracle ou, si vous préférez, car sans doute êtes-vous un esprit laïque, cela tient du merveilleux ! Je vous félicite chaleureusement, Monsieur l'Architecte, c'est merveilleux, merveilleux, merveilleux !... Vraiment !...

L'Architecte : Oh… Cher monsieur…

Bérenger : Si, si…Je tiens à vous féliciter. C'est proprement incroyable, vous avez réalisé une chose incroyable ! La réalité dépassant l'imagination !...

Source 10

Acte I

Le griot – Elesin Oh ! Elesin Oba ! Howu ! À quel rendez-vous galant le jeune coq court-il avec tant de hâte qu'il en perd la queue ?

Elesin – (*Ralentit un peu, éclatant de rire*) Un rendez-vous où le jeune coq n'a pas besoin de parure.

Le griot – O-oh ! Vous entendez ça, compagnons ? C'est ainsi que va le monde. Lorsqu'un homme prend une nouvelle femme, il oublie la fidèle mère de ses enfants.

Lentement les lumières s'allument et des cintres tombent des flocons de neige, brève illusion car très vite on devine qu'il s'agit de petits morceaux de papier métallisé qui tournent sur eux-mêmes. Les deux voix se confondent et fondent.

Source 11

Scène I

Svetlovidov – Tu parles d'une histoire ! Tu parles d'une affaire ! Je me suis endormi dans ma loge ! Le spectacle est depuis longtemps terminé, tout le monde est parti, et moi, le plus tranquillement du monde, je pique un petit roupillon. Ah ! vieille savate, vieille savate ! Vieux chien que tu es ! C'est donc que tu t'es soûlé la gueule au point de t'endormir assis ! Parfait ! Félicitations, mon bonhomme.

Les acteurs se retirent, le rideau descend lentement, la salle s'illumine, les applaudissements se déchaînent et circule alors, du parterre aux balcons, baignoires, loges et même au poulailler le nom non pas des metteurs en scène, mais d'un homme que l'on honore pour ses travaux sur les théâtres du monde, entre autres recherches. On est tenté à cet instant de dire « Bravo l'artiste », mais soyons simples et reconnaissants et disons « Merci M. Maurice Abiteboul ».

Jean-François SENÉ
Professeur honoraire, lycée Henri-IV

Sources (dans l'ordre des citations)

Beckett Samuel, *acte sans paroles*, in *Comédie et actes divers* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1972).

Feydeau Georges, *On purge bébé* et, dans les « Monologues », *Aux Antipodes*, in *Théâtre complet* (Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1989), tome IV.

Montherlant Henry de, *Un Incompris*, in *Théâtre* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1958).

Racine Jean, *Andromaque*, in *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1999), tome I.

Beaumont Francis, *Le Chevalier de l'Ardent Pilon*, in *Théâtre élisabéthain* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009), tome II.

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, in *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2010), tome II.
Shakespeare William, *La Vie d'Henry V*, in *Histoires* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2008), tome II.
Caron de Beaumarchais Pierre-Augustin, *Le mariage de Figaro*, in *Théâtre de Beaumarchais* (Paris, Éditions Garnier Frères, 1950).
Ionesco Eugène, *Tueur sans gage* (Paris, Gallimard, 1958).
Soyinka Wole, *La Mort et l'Écuyer du roi* (Paris, Hatier, 1986).
Tchékhov Anton, *Le chant du cygne*, in *Œuvres* (Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1967), tome I.

ITALO SVEVO À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU. DE *LA CONSCIENCE DE ZENO*[1] À *IL VECCHIONE*

À partir des années 1920, l'Italie subit des mutations dues au climat politico-culturel d'un pays aux contradictions multiples : les œuvres de l'époque reflètent la crise de la société, la faillite des sentiments, des certitudes et des croyances, le *spleen* des intellectuels en mal d'idéal, tout en s'insérant dans une dimension européenne. En effet, la culture de l'Europe devient un centre d'attraction pour une génération d'écrivains italiens qui ont le mérite de découvrir d'autres possibilités du réel et, par l'intermédiaire de Proust, de trouver un remède à la crise du roman, bien avant que les premiers tomes de son œuvre ne soient traduits[2]. Malgré le fascisme et l'Église, ces écrivains saisissent l'essence de *À la recherche du temps perdu* : l'abolition du temps par la mémoire et le rôle de l'écriture. En effet, avec cette odyssée romanesque éclairée par *Le temps retrouvé*, Proust propose comme solution le retour au passé et à l'enfance à travers la mémoire involontaire et le souvenir. Le présent incertain, comme l'avenir, se trouve ainsi baigné dans le passé qui affleure sans cesse à la surface de la conscience. Dès *Du côté de chez Swann* (1913), se souvenir est un mobile de la création artistique au même titre que l'imagination ou la sensibilité, Au temps destructeur, à la lutte contre l'effritement de la personnalité, correspondent – grâce au jeu de la mémoire – l'exaltation de l'enfance et le mythe du paradis perdu. La saveur de la petite madeleine, la sonate de Vinteuil, les pavés de l'hôtel des Guermantes, créatrices de durée, ponctuent le récit et permettent à Proust de reconstruire

[1] Paris, La Librairie de France, coll. « Le Livre de poche », 1990 (traduction et notes de Maryse Jeuland). C'est l'édition que nous utilisons. Autres éditions consultées : Italo Svevo, *Romanzi*, Mario Lavagetto *et alii* (dir.), Turin, Einaudi, coll. « Biblioteca della Pléiade », 1993 ; Italo Svevo, *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010 (traduction révisée et notes de Mario Fusco).

[2] L'influence de Proust en Italie commence dès 1913 après la parution en France de *Du côté de chez Swann*. Sur sa fortune littéraire en Italie, cf. notamment : Gilbert Bosetti, « Le proustisme en Italie », *Novecento (France-Italie bis)*, Gilbert Bosetti (dir.), Grenoble, Publications de l'Université Stendhal, n° 9, 1988, p. 29-100 ; *Proust e la critica italiana*, Paolo Pinto et Giuseppe Grasso (dir.), Rome, Newton Compton, 1990 ; Edoardo Costadura, « France-Italie et retour », *D'un classicisme à l'autre. France-Italie 1919-1939*, Saint-Denis, PUV, 1999, p. 9-22 ; *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Anna Dolfi (dir.), Florence, FUP, 2014 ; « *La funzione Proust*. Memoria, tempo e strutture nella narrativa italiana del primo Novecento », *Otto-Novecento*, Milan, Tempo Libro, n° 3, 2016, p. 21-50.

triomphalement l'édifice immense du souvenir, de ressaisir le réel et d'accéder au temps retrouvé.

Que les œuvres de Svevo – *Une vie* (1872), *Senilità* (1898), *La conscience de Zeno* (1923), *Il vecchione* (1929) – détonnent parmi les romans italiens contemporains, nul ne peut le nier. Elles font partie intégrante de la révolution romanesque des années 20 « qui se caractérise précisément par une propension particulière à l'expérimentation inédite dans le domaine des techniques narratives »[3] et à la recherche de soi. Associées à celles de Joyce et de Proust[4], et influencées par la pensée de Schopenhauer et de Bergson[5], elles représentent un cas typique de la littérature de chocs, reflétant la crise d'une société qui s'achemine lentement vers son déclin[6]. En effet, les œuvres de Svevo remettent en cause le fonctionnement même du récit : elles sont un minutieux et impitoyable examen d'états d'âme et de crises existentielles. Le personnage-individu écartelé à la recherche d'un *altro ieri* y est analysé dans tout son corps et son subconscient, selon la méthode psychanalytique que Freud mettait à la mode à cette époque. Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale que Svevo, né à Trieste, devient citoyen italien dans une ville à l'identité de frontière, devenue désormais territoire italien et qu'il publie en 1923, dans une indifférence générale, *La conscience de Zeno*, un an après la mort de Proust. Après avoir souffert toute sa vie du silence qui accueillait son œuvre, Svevo, Triestin d'orientation italienne et de religion juive, est découvert *in extremis* par Joyce[7], lancé à Paris par Valéry Larbaud et Benjamin Crémieux, loué par Eugenio Montale, et il devient du jour au lendemain célèbre en Europe avant d'avoir un public en Italie. La situation marginale de Trieste, passage entre l'Europe centrale et le midi, son cosmopolitisme, contribuent doublement à isoler Svevo de la société de son temps, d'une part en la coupant de l'actualité sur laquelle cette société fonde ses valeurs, d'autre part en l'initiant à quelques-unes

[3] Philippe Chardin, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne européenne (Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil)*, Genève, Droz, 1998, p. 12.

[4] Proust triomphe en Italie grâce à l'engouement des intellectuels appartenant à la revue *Solaria*. Cf. Gilbert Bosetti, « Le proustisme des récits de *Solaria* », *Novecento (Florence bis)*, Michel David (dir.), Grenoble, Publications de l'Université Stendhal, n° 5, 1985, p. 85-120 ; Manuele Marinoni, « Proust in Italia nel decennio solariano. Diacronie di un *ismo* sotterraneo », *Non dimenticarsi di Proust*, *op. cit.*, p. 245-264.

[5] En Italie, la période d'avant 1915 est favorable à la diffusion de la pensée de Schopenhauer et de Bergson. Le philosophe de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* joue un rôle décisif sur la pensée de nombreux écrivains italiens, tel Italo Svevo, et développe une véritable poétique du souvenir d'enfance.

[6] Cf. Mario Fusco, « Italo Svevo : sur les franges d'un monde qui se dérobe », *Critique* n° 435-436 (1983), p. 640.

[7] C'est à Trieste que Svevo se lie d'amitié avec le jeune professeur James Joyce. Il lui offre ses deux premiers romans et l'écrivain irlandais lui donne à lire les nouvelles de *Dubliners* (*Gens de Dublin*) et la première partie de *A portrait of the Artist as a Young Man*. Sur ses conseils, Svevo lit les écrivains anglais et irlandais à la veine ironiste et se passionne pour la psychanalyse et l'œuvre de Freud.

des expériences de pointe de la culture européenne. En outre, « le polylinguisme de Svevo (le dialecte triestin, l'italien, l'allemand, le français, l'anglais) ne le prédisposait guère à l'académisme du bel-écrire qui alors, en Italie, tenait trop souvent lieu d'esthétique »[8].

Proust, Svevo et « les paradis perdus »

Italo Svevo (1861-1928) est proche de nous par la modernité de son œuvre. En effet, il est le premier auteur analyste italien à bouleverser les structures narratives traditionnelles. Ses « héros », à l'image de Trieste, reflètent les crises de la société italienne à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ : combat de la banque et de la culture pour Alfonso Nitti (*Une vie*), volonté d'éduquer et de maîtriser la vie pour Emilio Brentani (*Senilità*), lutte contre la maladie pour Zeno Cosini (*La conscience de Zeno*). Le cercle dans lequel ces personnages se débattent apparaît à travers la conscience qu'ils essaient d'avoir d'eux-mêmes pour s'affirmer et durer. La situation de Zeno, plutôt banale, est le point de départ de l'examen douloureux d'une conscience conditionnée par son époque. Ce travail méticuleux est bien celui de Proust, que Svevo a lu et apprécié dès 1923. Il a été fasciné par *À la recherche du temps perdu*, livre-encyclopédie qui rompt avec la linéarité spatio-temporelle du récit du XX^e^ siècle[9] et privilégie les reprises, les variations sur les mêmes thèmes, la circularité, et donne naissance à ce qui deviendra l'esthétique de la discontinuité. Toutefois, il n'est guère possible d'assimiler Proust et Svevo. Leurs folles équipées solitaires visent un même but, mais leurs voies sont différentes. Chez l'auteur de *À la recherche du temps perdu*, la recherche de soi-même a des moments lyriques et devient poésie, en même temps que liberté d'esprit et prise de possession totale de soi. En effet, celui qui dit *je*, unique matière du livre, s'exalte à se retrouver, à s'organiser et même à se posséder dans tel instant privilégié (cf. l'épisode des aubépines de Tansonville et celui des clochers de Martinville[10]). Zeno est un personnage de fiction : comme le *M.* proustien, il vit de sa vie propre. En effet, l'œuvre romanesque de l'écrivain triestin peut être envisagée comme une autobiographie indirecte, plus ou moins transposée. Toutefois, souvenons-nous de l'assertion de Svevo : quand un auteur se souvient, c'est pour créer aussitôt. Ainsi il rompt avec son moi. Proust l'avait compris dès *Contre Sainte-Beuve* : dans son refus péremptoire d'une méthode

[8] Jean-Michel Gardair, *Écrivains italiens*, Paris, Larousse, 1978, p. 158-159.

[9] Cette soudaine sensibilité aux problèmes temporels résulte des travaux de Freud, d'Einstein et de Bergson. La définition d'un temps ininterrompu soulève le problème de la mémoire, celui de l'oubli et du souvenir. Cf. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 2013 ; *Une question de discipline* (« Trois auteurs »), Paris, Flammarion, 2013, p. 174-192.

[10] Celui qui dit *je* est déjà écrivain. L'épisode des clochers de Martinville annonce le livre que le Narrateur décide d'écrire. L'œuvre de Proust est commencée bien avant la fin du *Temps retrouvé*.

biographique de type positiviste, l'auteur de *À la recherche du temps perdu* « mettait au cœur de l'activité critique l'œuvre, dans son autonomie foncière à l'égard de toute détermination préalable »[11]. Pour Zeno, double de Svevo ou non, l'analyse est un acte douloureux qui le met en présence de ses contradictions, de leur discontinuité et de leur incapacité à se révéler à lui-même et aux autres, de son impuissance à agir. Dans cette société triestine fin-de-siècle, tout se monnaie, même les sentiments. La guerre – qui a bouleversé le mode de vie de Zeno – et l'argent lui permettent finalement de se réaliser : il achète, il échange, il vend et il gagne. Et, d'une certaine manière, il guérit.

À la recherche du temps perdu et *La conscience de Zeno* sont deux exemples significatifs de cette nouvelle tendance du roman contemporain à la première personne[12]. Les *je* proustien et svévien doivent progresser dans la plus hautes des solitudes : écrire, s'étudier, se raconter, révéler leur vie intérieure et décrire la réalité extérieure. Le récit de leurs histoires – entre temps mondain et temps intérieur – suppose une narration faite par eux-mêmes[13]. Dans le roman de Proust, le Narrateur raconte l'histoire de sa vie depuis l'enfance, entre du côté de chez Swann et du côté des Guermantes, jusqu'à un âge avancé ; il s'oriente donc plutôt vers son passé que vers le résultat final de ses expériences. Ce passé, cadre du roman et paysage imaginaire, il désire le récupérer afin de surmonter la distance qui le sépare du présent. La narration des années à Combray est conditionnée par les résurgences de la mémoire involontaire, celle de toute la recherche du temps perdu. Le roman proustien commence et finit par l'expérience des nuits d'insomnie, par les révélations et par la formation du projet littéraire. Dans *La conscience de Zeno*, la construction romanesque est d'une rare complexité – le *je* écrit ses mémoires mais sur les conseils de

[11] Francesca Lorandini, *Au-delà du formalisme. La critique des écrivains pendant la seconde moitié du XX^e siècle France-Italie*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 8-9. Selon Proust, Sainte-Beuve n'a pas senti cette séparation fondamentale entre l'homme en société et l'écrivain, c'est-à-dire « l'homme dans la solitude de l'acte créateur qui sait sentir et transcrire ses sentiments […] et qui […] entre en résonance avec les autres hommes, pouvant ainsi atteindre quelque chose d'universel » (*Ibid.*, p. 36).

[12] Sur les rapports Proust-Svevo, cf. notamment : Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982 ; Laura Benedetti, *La soggettività del racconto. Proust e Svevo*, Naples, Liguori, 1984 ; Maryse Jeuland, *Zeno e i suoi fratelli*, Bologne, Pàtron, 1985 ; Giovanni Palmieri, « Esperienza e scrittura : Svevo e Proust » *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, *op. cit.*, p. 233-244.

[13] Malgré quelques points de ressemblance, Svevo n'est pas Proust. En effet, pour Perle Abbrugiati, vouloir que Svevo soit un Proust italien, « c'est lui ôter son ironie fondatrice, sa dérision fondamentale, son italianité. Zeno n'est pas à la recherche du temps perdu, encore moins du temps retrouvé, mais du temps insaisissable, absent. C'est l'insaisissable du temps que dit Svevo, la fausseté de la mémoire, l'imperfection de la vie […]. Si la vie *est* la maladie, la guérison du temps retrouvé est la mort » (« Angoisse et ironie. Le paradoxe de Zeno », *Le rire et la raison. Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, Elsa Chaarani Lesourd et Valeria Giannetti-Karsenti (dir.), Neuville-sur Saône, Chemins de Tra@verse, 1995, n° 14, p. 187-188).

son médecin S., signataire de la préface. Il ne s'agit donc pas d'une activité involontaire mais d'un effort immense pour reconstruire le passé : « Écrivez ! Écrivez, vous constaterez à quel point vous réussirez à vous voir entier »[14]. Ambitieux programme inspiré par la psychanalyse : s'analyser pour se soigner, chercher à se voir tout en écrivant sa confession, se sauver, c'est ce que déclare Zeno, sujet et objet de sa propre écriture à effet thérapeutique.

L'image de Zeno se dessine à travers la disposition que lui-même donne aux événements, à travers l'incohérence de ses raisonnements et le manque de rigueur logique dans l'organisation du propos[15]. On le sait, il attend de son acte de narration un résultat : d'abord la guérison, ensuite la contemplation, alors que la narration du *je* proustien provoque en lui une véritable transformation. En effet, en retrouvant sa propre histoire, il devient écrivain et son écriture sera l'appropriation réelle et vraie du monde extérieur. Certes, le livre, que le lecteur lit, est à faire et le *je* ne deviendra créateur que lorsque le créateur sera devenu Narrateur. Pour Proust et Svevo, énoncer est leur condition d'existence et en même temps leur prison. Chez l'auteur de *À la recherche du temps perdu*, la réflexion est constituée par la mémoration, activité décrite comme un processus compliqué se déroulant dans les zones les plus enfouies de la conscience : en effet, l'action principale n'est pas celle qui se déroule dans la vie extérieure (à Paris, à Combray, à Balbec, à Venise), mais celle qui se déroule dans la conscience du *je*, dans ces moments de contemplation, tel l'épisode des clochers de Martinville, des pommiers normands, des aubépines de Tansonville. Dans le roman de Svevo, l'action principale se déroule elle aussi dans la conscience de Zeno : son activité mémorielle volontaire commence dès le Préambule et joue un rôle important dans les chapitres II et IV. Comme chez Proust, Svevo donne beaucoup plus d'importance aux drames intérieurs de son personnage sincère et menteur qu'à sa vie de tous les jours à Trieste. L'absence de contact entre la vie extérieure et la vie intérieure de Zeno fait que ses récits et ses discours ne sont que des mensonges et que son comportement est des plus anormaux. Avec les doutes exprimés à la fin du *Temps retrouvé* quant à la réalisation du projet littéraire, *À la recherche du temps perdu* révèle l'incertitude et la nature provisoire de tout savoir humain ; dans *La conscience de Zeno*, le *je* aboulique, malgré ce chemin à rebours qui est celui de la remémoration, ne pourra jamais raconter avec sincérité son passé, et donc le sauvegarder[16].

Dans *À la recherche du temps perdu*, la chronologie de l'intrigue est souvent bouleversée par l'activité mentale des personnages. En effet, le récit commence par

[14] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, p. 37.
[15] Cf. Benedetti, *La soggettività del racconto. Proust e Svevo*, *op. cit.*, p. 23-24.
[16] Proust ne conçoit pas les erreurs, les mensonges, les leurres comme des mystifications, mais « comme l'effet de la loi de "l'optique des esprits". La *Recherche* n'est pas la critique de la fiction qu'elle constitue, elle se donne pour la propédeutique du livre qu'elle est. Il y a dans le roman proustien une philosophie, non une théorie du roman » (Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres Sup », 2000, p. 199).

des événements qui se situent vers la fin de l'histoire, tels les nuits d'insomnie ou l'épisode de la madeleine. Il progresse depuis les années d'enfance jusqu'à la vieillesse du Narrateur. Mais sa logique n'est ni chronologique ni événementielle : elle obéit plutôt à une série d'espaces bien déterminés et à leurs rapports. Dans le roman de Svevo, la structure temporelle est déviante, voire éclatée : dans les chapitres centraux, la chronologie prédomine, le récit correspondant à l'histoire (mort du père, fiançailles de Zeno, mariage, adultère, association avec Guido, mort). Ces épisodes sont organisés en fonction du temps : ainsi, à partir d'une situation présente, le narrateur svévien raconte les faits de son présent immédiat, ceux de son passé récent et de son passé lointain, récits qui s'enchâssent dans son journal intime. Un des thèmes principaux du roman est bien l'activité de la mémoire, la narration et l'écriture de l'acte mémoratif et le rôle du temps[17]. Cette activité, qui donne naissance à une série d'émotions et de réminiscences, permet au Narrateur proustien d'évoluer du sentiment malheureux du temps perdu à la découverte heureuse de la mémoire involontaire qui seule permet de fixer le passé dans un livre. Mais dans *La conscience de Zeno*, les réflexions sur l'activité mémorielle sont plus limitées : en effet, elles apparaissent surtout dans le Préambule, dans le chapitre III et dans le journal intime ; « elles sont accompagnées par le commentaire méta-narratif et par les réflexions sur l'insuffisance de la langue que le narrateur est contraint d'utiliser »[18]. Dans le roman proustien, « récit d'un désir d'écrire »[19], la découverte de la mémoire involontaire ainsi que la formulation du fameux projet littéraire constituent la première condition de la narration : au moment où le texte est conclu, il est aussi prêt à recommencer. Toutefois, s'il y a quelque rapport de contenu entre les œuvres de Svevo et Proust, il est surtout dû à l'influence parallèle de Freud et à l'utilisation de la mémoire et du temps qui dénichent des souvenirs, pans entiers d'existence ou simples rappels de détails ridicules[20].

Le Narrateur proustien, avec ses drames du coucher, et Zeno, avec la mort de son père, ont tout perdu. Ils doutent, trompent et se trompent. Leurs erreurs et leurs égarements sont toujours envisagés sous l'angle d'un dédoublement du moi. Philippe Chardin rappelle que tout l'itinéraire du roman de la conscience malheureuse « se

[17] Cf. « Avant-propos », *Le temps dans le roman au XX^e siècle*, Mohamed Ridha Bouguerra (dir.), Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 9-16.

[18] Ulla Musarra-Schrøder, *Le roman-mémoires. Pour une typologie du récit à la première personn*e, Amsterdam, Apa University Press, 1981, p. 155.

[19] Antoine Compagnon, « La *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust », in : *Les lieux de la mémoire*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998, tome 3, p. 3861.

[20] Proust et Svevo ne pouvaient pas ne pas s'ouvrir à une découverte du célèbre médecin de Vienne qui se voulait aussi révolutionnaire. En effet, *La conscience de Zeno* et le roman de Proust rejoignent la démarche freudienne qui prend en compte toutes les manifestations de la *libido* : « grande place accordée aux phénomènes du sommeil et du rêve, exégèse minutieuse de signes, apparemment mineurs dans le langage et dans le comportement, présentation des années d'enfance et de l'éducation reçue comme facteurs d'explication déterminants du cours pris par une existence entière » (Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, *op. cit.*, p. 189).

présente comme une suite d'hésitations et d'essais infructueux […], une boulimie d'expériences et une cascade d'échecs »[21]. Il correspond à un vaste mouvement d'encerclement : le *je* de la *Recherche*, au centre, doute de l'amour, de l'amitié, de la vie mondaine et même des réminiscences involontaires ; Zeno, quant à lui, essaie différents remèdes, mais en vain : mariage[22], adultère,[23] commerce[24], psychanalyse[25], cigarettes[26], etc. Chez eux, l'image de la mort est toujours présente : la mort de la grand-mère, celle d'Albertine, de Bergotte, l'agonie des personnages réunis pour une dernière matinée à Guermantes, celle du père de Zeno, etc. Les deux narrateurs sont bel et bien emprisonnés dans leurs propres vies : seul le suicide mettrait fin à leurs hésitations permanentes. Toutefois ils continuent à vivre, le plus souvent dans une simulation d'activité. Et, paradoxalement, ils retrouvent leur identité (cf. la méditation de *M.* à la fin du *Temps retrouvé*, le journal de Zeno au chapitre VIII) face à un monde maléfique capable de détruire et de se détruire. L'unique salut, les *je* proustien et svévien le trouvent dans une nouvelle acceptation de leur précarité comportant une nouvelle philosophie de l'existence et de la connaissance.

---

[21] *Ibid.*, p. 295.

[22] Le mariage est vécu par Zeno comme une maladie nécessaire à laquelle il ne peut se soustraire. Sa vie sentimentale se solde par un échec parce qu'il n'aimait pas sa femme mais Ada (sa belle-sœur). « Les conséquences de cet aveu eussent été désastreuses. Aussi préfère-t-il la mauvaise foi et le doute » (Norbert Jonard, *Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, Paris, Les Belles-Lettres, 1969, p. 176).

[23] Les femmes agissent sur Zeno comme des révélateurs de ses pulsions les plus troubles. En effet, pour lui, ses maîtresses sont des objets qui lui permettent de contrôler en permanence l'existence de sa capacité virile, mais elles ne peuvent, comme les cigarettes, ni satisfaire son besoin de protection ni calmer ses peurs. Quant à Ada, la femme qu'il convoite, elle est inaccessible.

[24] Zeno, inapte au travail, est dans l'incapacité de diriger une entreprise familiale.

[25] Zeno n'accepte pas le contrat psychanalytique. Il refuse le docteur S. malgré six mois de thérapie : « Je suis le docteur sur lequel ce roman tient parfois des propos peu flatteurs […]. Je dois m'excuser d'avoir incité mon patient à écrire sa biographie […]. L'homme était âgé et j'espérais que grâce à cette remémoration son passé reverdirait et que l'autobiographie préluderait utilement à son analyse. Aujourd'hui encore mon idée me paraît heureuse car elle a produit des résultats inespérés qui eussent été meilleurs si le malade, quand tout allait pour le mieux, n'avait abandonné sa cure, me dépouillant aussi des fruits de la longue et patiente analyse de ces Mémoires. Il paraissait si désireux de se connaître ! S'il imaginait la surprise que lui causerait le commentaire de toutes les vérités et de tous les mensonges qu'il a accumulés dans ces pages !... Docteur S. » (*La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre I, « Préface », p. 33). Pourtant, dans sa remémoration, la substitution médecin-père aurait dû le conduire à la guérison.

[26] Les cigarettes ne sont pas la vraie cause de l'*inettitudine* de Zeno. Elles représentent l'alibi moral utilisé pour masquer ses défaites et son désintérêt de la vie, pour se préserver et surtout pour se justifier. Toutefois, les cigarettes l'empêchent de s'engager dans l'entreprise commerciale : elles sont la cause de ses échecs dans les études ; elles conditionnent négativement sa personnalité et le rendent indigne d'être père.

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*Le Temps retrouvé*)

Pour le Narrateur de *À la recherche du temps perdu*, conscient de ses faiblesses et de ses défauts, la vraie vie, réellement vécue, c'est désormais la littérature ; pour Zeno, narrateur imaginaire et acteur, la vraie vie, c'est celle qui ignore la distinction maladie-santé. Ainsi tous deux retrouvent grâce aux souvenirs, sources de l'illusion romanesque, une sorte de retour aux origines qui se concrétise par la volonté d'écrire le livre à venir :

> Il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin. Du moins, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes (cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux) comme occupant une place considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure – puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps[27].

Le *je* proustien annonce ainsi une œuvre à venir[28]. *M.* (ou *je*) finit-il par devenir écrivain ? Mais le lecteur ne sait pas que le protagoniste retarde l'acte d'écrire, désœuvré ou entraîné par d'autres occupations (mondaines, amoureuses, esthétiques). Cette négation de la volonté est, chez Proust, intimement liée à la dévalorisation du présent et du réel. En effet, pour retrouver le passé, le *je* circonscrit dans le présent doit le fuir. Si la mémoire involontaire est l'unique façon de récupérer les émotions et les images vives du passé tel qu'il a été vécu et qui sera immortalisé par l'art, c'est parce que lui seul permet un souvenir hors du présent. Désormais, ce qui compte, ce n'est pas de bâtir une œuvre de chroniqueur des années disparues, ni d'historien, c'est la création d'une œuvre d'art par laquelle Proust (*M.*, *je*) accédera au salut en prenant en compte la quatrième dimension, celle du temps[29] : temps labyrinthique, perdu et retrouvé.

---

[27] *Le Temps retrouvé (À la recherche du temps perdu)*, Thierry Laget et Bernard Rafalli (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, tome III, p. 463.

[28] Rien ne permet d'affirmer que ce que *M.* écrira sera *À la recherche du temps perdu*. Le rapport entre l'œuvre conçue par le protagoniste et celle réalisée par le Narrateur reste imprécis.

[29] Antoine Compagnon, « Le temps », *Un été avec Proust*, Laura El Makki (dir.), Paris Équateurs/France Inter, 2014, p. 11-41. *À la recherche du temps perdu* est un long roman. Mais cette longueur était nécessaire à Proust pour montrer « comment le temps passe sur nos vies, comment il nous transforme, et comment nous pouvons malgré tout le retenir » (*Ibid.*, p. 19).

> Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole, les pensées nées du désir de dire quelque chose, d'un blâme, d'une opinion, c'est-à-dire d'une idée obscure. La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes et les épisodes aussi doivent être faits de substance transparente, de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent[30].

L'art apparaît comme le plus sûr moyen de conjurer la mort et la finitude, « de transcender le temporel pour accéder à une forme d'intemporalité »[31]. En effet, *Le Temps retrouvé*, « l'œuvre à laquelle le Narrateur va désormais consacrer tant de nuits, est présentée à la fois comme un immense labeur d'ordre physique autant qu'intellectuel et comme une tâche altruiste profondément utile aux hommes »[32]. Zeno, quant à lui, accepte de travailler et devient, en pleine catastrophe mondiale, un commerçant modèle. Aidé de sa mémoire volontaire et de sa subjectivité, il enregistre toute une série de chocs successifs et les conserve à sa disposition. Il ne peut pas ne pas revenir à ces événements critiques, tous liés à sa culpabilité, pour les insérer dans l'ordre de son interprétation présente et en dominer les effets[33]. En fait, à l'inverse de celle de *M.*, sa narration autobiographique, faite de mensonges et de tromperies, est en rapport avec le présent. Zeno en vient à douter de sa mémoire et affirme même que ses souvenirs sont faux et sont le résultat d'une imagination folle[34]. Peu importe si, dans la façon de rapporter le passé, le *je* svévien se perd dans ses associations apparemment soustraites à la volonté et guidées par la nécessité du présent. Comme chez Freud, son passé, même falsifié, est source de présent. Il ne sert qu'à dynamiser et à relancer le présent de l'écriture et de l'action :

> Le docteur lui-même assurait que le souvenir ferait la lumière sur tout, si bien qu'il offrirait à ma vie un jour de plus. Les roses exhaleraient leurs suprêmes effluves et porteraient peut-être aussi leurs épines. Et c'est à force de courir après ces images que je les ai rattrapées. À présent, je sais que je les ai inventées. Mais inventer, c'est créer, ce n'est pas mentir[35].

---

[30] *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 303.
[31] Mohamed Ridha Bouguerra, « Avant-propos », *Le temps dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 15.
[32] Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, *op. cit.*, p. 322.
[33] Cf. Benedetti, *La soggettività del racconto. Proust et Svevo*, *op. cit.*, p. 89.
[34] Contraint de reconnaître l'absurdité de ses sentiments, le patient Zeno préfère souvent la fuite à l'offre qui lui est faite d'un autre moi. En effet, il abandonne très vite la cure, refuse les interprétations que le docteur S. propose de ses symptômes et toutes les productions de la mémoire analytique.
[35] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre VIII (« Psychanalyse »), Journal du 3 mai 1915, p. 460-461.

Ce type de narration représente, en fait, ce que Proust voulait à tout prix éviter : le moi présent qui parle de lui-même ne peut que falsifier le passé. On a l'impression que Zeno a besoin de réunir les morceaux de sa propre histoire par nécessité, quitte à utiliser l'inconscient. Parler de soi signifie alors substituer un moi fictif au moi vécu, organiser sa propre histoire qui exclut par définition tout ce qui est immédiat et irréfléchi.

Comme dans *À la recherche du temps perdu*, les plans temporels variés donnent au drame de Zeno sa perspective mobile, mais ils s'inscrivent toujours, à la différence du roman proustien, dans une coupe chronologique très ferme qui ne laisse jamais prise à la confusion des époques envisagées. L'enfance, la jeunesse et la vieillesse du *je* avec leurs épreuves sont comme des étapes bien différenciées et solidement maîtrisées : « des plus lointaines aux plus proches, les réminiscences sont organisées pour sertir nettement les jeux complexes et déroutants d'une conscience enchevêtrée et dilatoire, et pour faciliter l'interprétation des faits évoqués »[36]. Au nom de sa maladie, Zeno bouleverse espace et temps, puisque reviennent souvent de son subconscient des souvenirs dans une dimension atemporelle et a-spatiale. Pour lui, le temps n'est pas irréversible mais circulaire ; il recommence toujours. La suite du roman révèle que le protagoniste se trouve inévitablement confronté à des événements qui brisent la fiction d'une temporalité réversible : en effet, le quatrième chapitre (« La mort du père ») relate une expérience incompatible avec le refus de reconnaître le caractère irréversible du temps. Pour la première fois, après la mort de son père, Zeno s'aperçoit que la partie la plus décisive de son existence gît derrière lui, irrémédiablement :

> La mort de mon père, en revanche, fut une véritable, une immense catastrophe. Le paradis n'existait plus et moi d'ailleurs, à trente ans, j'étais un homme fini […]. Je pleurais à la fois sur lui et sur moi, et sur moi seulement parce que lui était mort. Jusqu'alors, j'étais passé d'une cigarette à l'autre et de facultés en universités avec une confiance indestructible en mes capacités. Mais je crois que cette confiance qui me rendait la vie si douce aurait pu durer peut-être jusqu'à aujourd'hui si mon père n'était pas mort. Avec sa mort, il n'y avait plus de lendemain dans lequel situer mes résolutions[37].

Cette disparition détruit le passé et l'avenir de Zeno. Elle lui révèle le caractère tragique de la temporalité en le liant au présent fastidieux. Pour tenter de s'en détacher, Zeno se tourne vers un passé qui a perdu sa coloration douloureuse et qu'il peut sans doute immobiliser. Mais la guerre le ramène au présent et opère un revirement qu'aucune thérapie n'avait pu effectuer : débarrassé de son cadre de vie habituel, il devient plus libre et plus responsable. Il plonge alors dans le présent, qu'il accepte

[36] Jeuland, Introduction à *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, p. 24.
[37] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre IV (« La mort de mon père »), p. 64.

tel quel. Le problème de son passé est sans doute résolu ; quant à son avenir, il est oblitéré par la guerre :

> La guerre s'est emparée de moi […]. Du soir au lendemain, je suis devenu un homme entièrement nouveau, et pour être plus précis, même mes journées sont devenues imprévisibles […]. Depuis hier, je me sens un peu plus calme |…]. Je voudrais bien voir que quelqu'un m'invitât sérieusement à me plonger dans un état de semi-conscience pour pouvoir revivre ne fût-ce qu'une heure de ma vie antérieure. Je lui rirais au nez. Comment pourrait-on abandonner un présent semblable pour partir à la recherche de choses dépourvues d'importance ? Il me semble que c'est seulement maintenant que je viens de me détacher de ma santé comme de ma maladie[38].

Pourtant, *La conscience de Zeno* ne s'achève pas sur une note optimiste. Depuis son ouverture psychanalytique jusqu'à sa clôture apocalyptique, Zeno a appris que la maladie et la mort existent. En effet, la dernière page remet tout en question. N'ayant plus besoin du docteur S., Zeno (guéri ou non[39]) retourne la situation et évoque, sur un ton désespéré, ce que signifie pour lui la vie humaine dans un univers mauvais et absurde. Ainsi Svevo condamne la progression matérielle de l'humanité qui détourne l'homme de sa vraie nature pour en faire un parasite orienté vers sa propre destruction. Il se révolte, convaincu toutefois que sa révolte est inutile. « Victoire du roseau pensant ou d'un Sisyphe faisant face à l'effrayante absurdité de la vie »[40] :

> Tout effort pour nous donner la santé est vain. La santé ne peut appartenir qu'à l'animal qui ne connaît qu'un seul progrès, celui de son organisme propre […]. L'homme enlunetté, en revanche, invente des engins hors de son corps et si ceux qui les ont inventés avaient en eux santé et noblesse, ceux qui les emploient, au contraire, sont presque toujours dépourvus de ces qualités […]. L'homme devient de plus en plus malin et de plus en plus faible […]. Ce n'est pas de la psychanalyse qu'il nous faudrait : sous la loi du détenteur du plus grand nombre d'engins, maladies et malades ne feront que croître et embellir.

---

[38] *Ibid.*, chapitre VIII (« Psychanalyse »), Journal du 26 juin 1915, p. 480-481.

[39] « Que Zeno renonce à l'analyse, ce n'est ni un échec ni une victoire sur une science impuissante : l'ironie s'offre comme une analyse en temps réel ou en différé et intègre le principe de regard sur soi tout en acceptant l'idée que l'imperfection ne soit pas une tare mais un principe vital » (Abbrugiati, « Angoisse et ironie. Le paradoxe de Zeno », *Le rire et la raison. Mélanges en hommage à Denis Ferraris*, *op. cit.*, p. 189). Nous signalons deux articles comparatistes sur les rapports entre Svevo, Zeno et la psychanalyse : Anne-Rachel Hermetet, « Italo Svevo et la conscience moderne. Et pourquoi vouloir soigner notre maladie ? », *Études* 2011/10 (tome 415), p. 361-370 ; Philippe Chardin, « *La conscience de Zeno* ou le livre blanc-noir de la psychanalyse », *Revue de littérature comparée* 2013/1 (n° 345), p. 17-31.

[40] Victor Brombert, « Italo Svevo ou les paradoxes de l'anti-héros », *Rivista di letterature moderne e comparate*, juillet-septembre 1992, *op. cit.*, p. 15.

> Peut-être reviendrons-nous à la santé grâce à une catastrophe sans précédent provoquée par les engins. Quand les gaz asphyxiants ne suffiront plus, un homme […] inventera sur cette planète, dans le secret d'un cabinet, un explosif incomparable auprès duquel les explosifs actuellement en usage feront figure de jouets inoffensifs. Et un autre homme fait lui aussi à l'image de tous ses semblables, mais un peu plus malade qu'eux, dérobera cet explosif, grimpera en un point central de la terre pour le placer à l'endroit où son effet atteindra son maximum d'intensité. Il y aura une explosion énorme que personne n'entendra et la terre, retournée à l'état de nébuleuse, errera dans les cieux, purgée de parasites et de maladies[41].

Zeno a cherché sa santé dans le passé : comme jeune homme dans ses rapports avec son père et son beau-père, comme adulte dans la remémoration de son passé et dans la certitude de la réversibilité du temps. Narrateur d'un roman-mémoires, il a pensé surmonter la distance entre le présent et le passé, mais à la fin de « son récit » (chapitre VIII), il réalise son erreur. Entre le narrateur des mémoires et celui du journal intime, il y a un monde : le premier, tel le *je* proustien, s'oriente vers le passé, le second vers son présent. Son drame reflète le drame humain, à savoir l'aliénation de l'individu par la société. Quant à la catastrophe finale, elle est une hypothèse horrible en même temps qu'une ultime ironie.

Avec *Il vecchione*, Svevo donne une suite à *La conscience de Zeno* et subit bon gré mal gré l'influence d'une poétique du temps perdu et retrouvé[42]. Même si l'écrivain triestin n'est pas Proust, même si certains critiques vont jusqu'à le qualifier d'anti-Proust, l'intérêt de ce roman inachevé réside dans les réflexions de ce vieillard sans qualités sur le temps et la mémoire, sur le sens de la vie qu'il mène et sur celui de son passé. Désormais, Zeno est un sexagénaire malade qui survit dans la vieillesse. Non guéri, il est toutefois réconcilié avec sa névrose qu'il qualifie de recueillement et de connaissance. Sa mémoire, à présent, est débarrassée de la brutalité des événements passés. Comme dans *À la recherche du temps perdu*, son mal de vivre conduit à l'écriture salvatrice. Si sa cure psychanalytique n'a pas dévoilé les événements les plus importants de son existence, si elle a fait de lui un être solidaire de ses faiblesses, de ses méprises et de ses échecs, elle lui a au moins enseigné le prix de la

[41] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre VIII (« Psychanalyse »), Journal du 24 mars 1916, p. 494-495. Svevo devance les conclusions pessimistes que Freud exposera plus tard dans *Le Malaise dans la civilisation*. Son « héros » Zeno se demande s'il n'y aurait pas une essence du mal, pathologie rebelle à toute cure, qui pourrait conduire les hommes les plus atteints et les plus viciés au paroxysme d'une agressivité destructrice.

[42] Sur *Il vecchione,* cf. notamment : Gabriella Contini, *Il quarto romanzo di Svevo*, Turin, Einaudi, 1980 ; Giuseppe Langella, *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Naples, ESI, 1995 ; Giuseppe Antonio Camerino, « Perdere il futuro. Sul *Vegliardo* di Svevo », *Narrativa (Italo Svevo*), Marie-Hélène Caspar (dir.), Nanterre, PUBLIDIX, n° 13, 1998, p. 145-154.

contemplation. En effet, c'est au bord du fleuve Isonzo que, pour la première fois de son existence, Zeno se sent presque guéri :

> Le temps allait vers la guérison ! Ce fut là un recueillement véritable, un de ces rares moments que la vie avare nous accorde et pendant lesquels nous cessons enfin de nous croire et de nous sentir des victimes. Au milieu de ce vert si délicieusement rehaussé par ces nappes fugitives de soleil, j'ai pu sourire à la vie et même à ma maladie[43].

À présent, le vieillard veut se connaître sans troubler son passé, sa mort prochaine, et écrire jusqu'à la fin de ses jours, dût-il pour cela renoncer au vouloir-vivre et au savoir-vivre. Le passé est exorcisé par la littérature-thérapie. Car si elle peut dispenser de vivre, la littérature « peut aussi bien recréer la vie vécue [qui permet] ainsi d'échapper à l'angoisse du temps qui passe »[44].

L'œuvre d'art dépendrait-elle de son style ?

Il n'y a aucune mesure entre le style savant, raffiné, intensément poétique de Proust malgré une syntaxe parfois à la limite de la correction grammaticale, et celui de Svevo, ni beau ni laid mais plutôt sec, tourmenté, peu harmonieux mais efficace. Le discours proustien est toujours continu, créant un rythme qui révèle la très forte autonomie de la parole du *je*. Certes, Proust a tendance à rejeter toute unité de style, rapprochant et opposant des éléments extrêmement différents, tragiques, grotesques, pathétiques ou métaphysiques, comme lors de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte ou dans les chapitres consacrés à la mort de la grand-mère du Narrateur. Mais ce qui fait la beauté de l'écriture proustienne, c'est le fondu, cette unité transparente où toutes les choses viennent se ranger dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière. Svevo, qui avait appris jusqu'à l'art de fabriquer de la bonne peinture pour coques de navires de guerre, aurait pu « acquérir l'habile maîtrise d'un quelconque de ces maniérismes qu'on a eu trop tendance à prendre pour le fin du fin de la création littéraire. Sa solitude fut en définitive la chance de son art »[45]. Svevo est Triestin dans le style de ses romans qui, pour être vivants, ne pouvaient échapper à l'influence du dialecte. Zeno affirme à ce sujet :

> Le docteur attache trop de crédit à ces malheureuses confessions qu'il ne veut pas me restituer pour que je les relise. Enfin quoi ? Il n'a étudié que la médecine et il ignore donc ce que veut dire écrire en italien pour nous qui ne parlons,

[43] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre VIII (Psychanalyse »), Journal du 15 mai 1915, p. 476.
[44] André Bouissy, « Les fondements idéologiques de l'œuvre de Svevo », *Revue des Études Italiennes* 1/3-4 (1966-1967), p. 48-49.
[45] Jeuland, Introduction à *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, p. 22.

> et sans savoir l'écrire, que notre dialecte ! Une confession par écrit est toujours mensongère. Nous mentons à chaque mot de toscan que nous employons[46] !

C'est peut-être à cette médiocre délicatesse de forme, à cette expression langagière inhabituelle que l'on doit le peu d'intérêt que le public a montré au début pour les œuvres de Svevo. Proust, lui, est un analyste qui excelle dans le lyrisme et le raffinement : son écriture relève du concept de performance dont témoigne cette impression d'improvisation, d'assurance et de jubilation, qui éclate notamment dans les clausules des phrases. Mais son style n'est que le mode de la vision du *je*, qui reste bien l'invention fondamentale de son roman-cathédrale. Contrairement à Flaubert, l'auteur du *Temps retrouvé* ne songe pas à approcher l'état du texte parfait mais plutôt à ajuster la perspective de son sujet narrateur. Comme l'écrit Jean Milly, « le romancier nous apparaît comme évoluant dans son œuvre avec une grande liberté de démarche, une mobilité continuelle d'écriture, sur un fond thématique qui, lui, varie peu »[47]. Proust écrit son long texte par bribes, par fragments, sans perdre ni son inspiration ni son souffle. Svevo, au contraire, se veut un simple descripteur d'états de conscience. Pourtant, chez lui comme chez Proust, le style relève de l'imagination visuelle et n'utilise que les mots appropriés ; le style est avant tout l'art de regarder et de voir : c'est une question non de technique mais de vision. Si la musique et les résonances poétiques de *À la recherche du temps perdu* déroutent et séduisent, les romans de Svevo révèlent un goût certain pour l'antipoésie. Le romancier de Trieste se sert donc du langage comme d'un instrument solide mais dépouillé qui, lorsqu'il est sincère, prend toute sa signification. On ne retrouve pas chez lui les vastes phrases proustiennes soignées, ramifiées, composées d'arbres digressifs longs et quelquefois confus « qui donnent l'impression qu'il n'y a pratiquement plus chez Proust que des digressions »[48]. L'œuvre romanesque de Svevo ne se caractérise pas, comme celle de Proust, par sa dimension encyclopédique et ses digressions où les sujets les plus divers deviennent l'objet de développements très riches, tels ceux sur le sommeil, la jalousie, l'amour, l'homosexualité, les mondanités, la littérature, etc.[49]. L'auteur de *La conscience de Zeno* préfère faire court.

Le langage svévien, ascétique, vise à inquiéter. Ses mots servent à démontrer la mécanique des causalités illusoires, à fouiller au-delà des apparences, à pimenter son texte de grains d'humour. Toutefois, dans *La conscience de Zeno*, il y a de brefs et intenses tableaux poétiques de la nuit, de la mer et du Carso :

---

[46] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre VIII (« Psychanalyse »), Journal du 3 mai 1915, p. 460. Selon Maryse Jeuland, Svevo soulève ici « le problème crucial de la priorité de la pensée ou du langage et de leurs rapports réciproques. Il l'incorpore à son récit pour affiner le portrait psychologique et moral de son rusé personnage. Zeno précise qu'il écrit en toscan. Depuis l'avènement de l'unité italienne, le toscan, à l'instigation d'Alessandro Manzoni, avait été officiellement proclamé langue nationale » (Notes à *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, p. 503).

[47] Jean Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p. 6-7.

[48] Pierre Bayard, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1997, p. 15.

[49] Cf. Alain Roy, « Bref, peut-on digresser ? », *Critique* n° 598 (1997), p. 157-158.

> C'était une nuit sans lune mais riche d'étoiles, une de ces nuits où le regard porte loin et qui vous emplit de douceur et de calme. J'ai regardé les étoiles qui conservaient peut-être encore la trace du regard d'adieu de mon père mourant […]. Dans la vaste et belle nuit, je me suis rasséréné tout à fait et sans avoir besoin de prendre des résolutions. À la pointe du môle Sartorio, les lueurs provenant de la ville étaient interceptées par une petite construction ancienne d'où part la pointe même du môle comme un quai en miniature. L'obscurité était totale et le flot montant et sombre et calme semblait paresseusement se renfler[50].

> Pour mieux me recueillir, j'ai passé l'après-midi du second jour tout seul au bord de l'Isonzo. Il n'y a rien de mieux pour se recueillir que de regarder l'eau qui court. On demeure immobile et l'eau en courant offre le délassement voulu car pas un instant elle n'est pareille à elle-même ni par sa couleur ni par son dessin. C'était une journée étrange. Dans les airs, le vent devait sûrement souffler avec force car les nuages changeaient continûment de forme alors qu'en bas l'atmosphère était immobile. De temps en temps il arrivait qu'à travers ces nuages en mouvement le soleil déjà chaud trouvât une ouverture pour inonder de ses rayons telle ou telle autre portion de colline ou la cime d'une montagne, faisant ressortir le vert tendre de mai au sein de l'ombre qui recouvrait tout le paysage. La température était douce et même cette sarabande de nuages dans le ciel vous avait un air printanier. Il n'y avait pas de doute : le temps allait vers la guérison[51] !

« La vie sera littératurisée »

Svevo occupe une place importante dans la littérature pour cette poussée décisive qu'il donne à la prose italienne du début du XX^e^ siècle. Comme Proust, mais souvent en utilisant des moyens différents, il introduit toute une série d'innovations dans la structure même du roman, compris comme moment de révélation par des personnages qui lui donnent la vie non plus à travers une simple narration chronologique des faits mais à travers la connaissance profonde de leurs esprits inquiets. Svevo et Proust ne fondent pas leur narration mais tendent, à travers une exceptionnelle capacité d'enquête psychologique sur le comportement des personnages et à travers une profonde analyse des différents actes qu'ils accomplissent, à une étude sur l'existence humaine en général. Ces romanciers partent donc d'expériences subjectives pour arriver à donner une vision plus profonde de leur être et de l'être humain. Zeno et le Narrateur proustien évoquent les souvenirs de leur vie sans autre guide que leur mémoire, souvent capricieuse, sans autre logique chez Svevo que celle des associations d'idées et d'images. Alors que Proust retrouve le temps perdu et accède au

[50] *La conscience de Zeno*, *op. cit.*, chapitre VII (« Histoire d'une association commerciale »), p. 349.
[51] *Ibid.*, chapitre VIII (« Psychanalyse »). Journal du 15 mai 1915, p. 475-476.

temps retrouvé en écrivant un long roman-mémoires relevant d'un ordre esthétique et non d'un ordre purement rationnel, Svevo, tributaire d'un présent trop envahissant, écrit un simple journal intime. Avec *La conscience de Zeno*, le roman du passé tend vers le roman du présent. Il est impossible de fournir une version définitive du passé : le passé doit être jugé à partir d'un présent et il est donc sujet à de nombreuses falsifications.

C'est avec beaucoup de liberté que le romancier triestin part à la recherche du temps perdu. Svevo est beaucoup moins prisonnier des formes traditionnelles du récit que Proust[52]. *La conscience de Zeno* repose uniquement sur le thème d'un récit autobiographique voilé, discontinu, favorisant les monologues et les confessions du protagoniste, alors que dans *À la recherche du temps perdu*, les états d'âme s'équilibrent avec les longs récits-épisodes décrits par le Narrateur. Dans *Senilità* et *La conscience de Zeno*, ces épisodes n'interviennent qu'en second lieu : seul compte le récit de soi ; dans le roman de Proust, ils contribuent efficacement à l'évolution et à la métamorphose du protagoniste. Le drame de Zeno est, comme le roman de Proust, un roman, c'est-à-dire le récit de la vie d'un être fictif qui ose regarder son enfance, un roman ininterrompu qui donne sans cesse des coups de sonde sous forme de souvenirs et d'expériences. Le temps est, en définitive, le principal ingrédient de l'effet-personnage puisque le lecteur a affaire à un long récit d'apprentissage. On le sait : la phrase conclusive du roman proustien annonce que l'*opera* future du Narrateur décrira les hommes en fonction de la place qu'ils occupent successivement « dans le Temps ». C'est dans ce personnage-silhouette que Proust et Svevo se glissent pour tenter de vivre ou tout simplement de faire un peu comme lui. L'écrivain de Combray décrit longuement son Narrateur en fonction de sa propre existence et de sa mémoire personnelle. Il l'explicite et le lance à la recherche du temps égaré (mais non définitivement perdu), d'un passé des événements (le baiser du soir, les aubépines de Tansonville, l'amour de Swann, Albertine, la guerre, Paris, Balbec, Doncières, Venise, etc.) et d'un passé du souvenir de ces événements (les réveils nocturnes, l'épisode de la madeleine), à partir d'un présent : celui de la narration. Au contraire, Svevo se contente d'écouter la voix/voie de Zeno et de la suivre dans son récit complexe. Voix d'adulte qui s'ignore et souffre, voix/voie de *buon vecchio* qui se retrouve[53]. En définitive, l'écrivain de Trieste rejoint Proust car la fiction contamine la réalité, et vice versa. Un lien secret s'établit donc entre celui qui dit *je* et le passé des deux romanciers. Svevo – et là, il rejoint Proust inconsciemment – pense que la vie est décevante parce qu'elle est soumise à Chronos. Il faut donc écrire sans cesse pour dépasser ce malaise existentiel et accéder au temps retrouvé[54]. Écrire en solitaire, écrire, retiré et

[52] Cf. Mario Fusco, *Italo Svevo. Conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1973, p. 370.
[53] Mario Fusco signale le paradoxe suivant : « *La conscience de Zeno* repose sur une identification entre l'auteur et son protagoniste que l'auteur lui-même récuse » (*Ibid.*, p. 384).
[54] « Écrire, aux yeux de Svevo, n'empêche ni de lire ni de vivre. Écrire est la seule activité qui encourage l'homme à croire qu'il peut se passer de Dieu en tenant la dragée haute à l'angoisse. Si, par surcroît, le livre qu'a tissé patiemment cette écriture est gratifié d'une certaine reconnaissance sociale, même tardive, l'idée du bonheur en arrive à perdre de sa

recueilli. « Faire de la littérature » devient, en définitive, une manière réelle de vivre, une manière d'être, une forme de dignité. Une victoire face à la fuite du temps et à son absurdité. Antoine Compagnon affirme à ce sujet :

> La réalisation de soi, jugeait Proust, a lieu non pas dans la vie mondaine, mais par la littérature, non seulement pour l'écrivain qui s'y voue en entier mais aussi pour le lecteur qu'elle émeut le temps qu'il s'y adonne : « Par l'art seulement, poursuivait Proust, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune »[55].

L'élaboration d'une grande œuvre littéraire « n'est rien d'autre que la découverte d'une perspective vraie sur soi-même, la vie, les hommes. Et la littérature est une aventure d'être »[56] qui répond à un projet de connaissance de l'homme et du monde. Proust et Svevo, artistes, n'inventent pas : avec leurs propres moyens, ils dévoilent ce livre intérieur de signes inconnus : roman du monde et/ou roman du roman. Ils atteignent ce qu'ils croyaient perdu : la vérité. Dans l'une de ses dernières pages, datée du 4 avril 1928, Svevo note avec lucidité : « Et maintenant, que suis-je devenu ? non pas celui qui vécut mais celui que j'ai décrit. Oh ! la seule partie importante de la vie est le recueillement. Quand tout le monde aura compris cela avec la même clarté que moi, tout le monde écrira. La vie sera littérarisée »[57]. Comme lui, Proust confère à l'œuvre d'art une fonction d'être et de connaissance. Une postérité, mieux : une éternité. Dans *La prisonnière*, la mort de Bergotte déclenche une méditation sur l'immortalité :

> Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent la preuve que l'âme subsiste […] ; l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.
> On l'enterra mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection[58].

---

niaiserie d'origine et parvient à faire sourire, avec méfiance, le vieil enfant cacochyme et roué qui a encore de l'encre au bout des doigts » (Denis Ferraris, Présentation du *Bon vieux et la belle enfant*, Paris, Seuil, coll. « Points récits », 1996, p. XIII).

[55] Antoine Compagnon, *La littérature, pourquoi faire ?*, Paris, Fayard/Collège de France, coll. « Pluriels », 2018, p. 26.

[56] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 114.

[57] Cité par Denis Ferraris, Présentation du *Bon vieux et la belle enfant*, *op. cit.*, p. XI.

[58] *La prisonnière (À la recherche du temps perdu)*, tome III, *op. cit.*, p. 157. Lorsqu'il écrit *La prisonnière*, Proust a cinquante ans et ne vit plus que pour son œuvre. Le récit de la mort de Bergotte, c'est celui de sa propre mort, celle dont peut-être il rêve : être abattu dans la contemplation d'une suprême œuvre d'art. L'épilogue cité évoque une série d'ouvrages de Bergotte, comparés à des anges aux ailes déployées. Ces livres symbolisent l'inextinguible lumière de l'artiste victorieux de la mort.

En 2010, Mario Vargas Llosa, lecteur de Proust et de Svevo, soulignait qu'« un monde sans littérature serait un monde sans désirs, sans idéal, sans insolence, un monde d'automates privés de ce qui fait qu'un être humain le soit vraiment : la capacité de sortir de soi-même pour devenir un autre et des autres, modelés dans l'argile de nos rêves »[59].

Bernard URBANI
Avignon Université

[59] Cité par Nuccio Ordine, *L'utilité de l'inutile*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. XXIII.

LES CONTES HUMORISTIQUES DE NASREDDIN HODJA, BASE D'ÉTUDE DE LA SAGESSE ORIENTALE

Nasreddin Hodja est l'un les personnages les plus aimés du Moyen Orient[1]*. Il est représenté avec son âne. Il est né à Horto, un village de la province de Sivrihisar, Turquie, en 1208 (sous le règne de Tamerlan). On suppose qu'il mourut en 1284. Son père était l'Imam du village. Il vécut le reste de sa vie à Akşehir où il est enterré.*

Nasreddin signifie littéralement « Sauveur de la foi ». Hodja est un titre honorifique donné à une personne cultivée. Privilégié, il portait toujours un turban blanc. « Dès son plus jeune âge, il mena une existence simple et honnête. Il fut remarqué pour son intelligence et son humour. Son grand sens de l'humour s'exerçait même dans les situations les plus dramatiques »[2].

Un jour, Nasreddin est invité à donner une conférence… et il pose cette question : « Savez-vous de quoi je vais vous parler ? » Le public lui répond : « Non ». Alors Nasreddin dit : « Oh, si vous ne savez pas, je m'en vais », et il sort. Le lendemain il revient, comme il l'a promis, et il pose la même question : « Savez-vous de quoi je vais vous parler ? » Le public répond : « Oui ». Alors Nasreddin dit : « Ah, alors si vous le savez déjà, cela ne vaut pas la peine que je parle », et il part. Le surlendemain il revient, et comme le public s'est bien préparé à sa question, la moitié de la salle répond « Non, on ne sait pas », et l'autre moitié dit « oui, oui on sait ». Nasreddin dit : « Eh bien, que ceux qui savent le disent à ceux qui ne savent pas », et il part définitivement.

Et il a raison, car il paraît que l'être humain dans l'Orient contient tout en lui, non seulement la sagesse et la science, mais encore la chimie et la philosophie, la médecine et l'art. C'est une conclusion peut-être rapide de cette culture, mais tous les mystiques et la religion de l'Orient ne nous demandent pas d'aller chercher la vérité ailleurs, chez un chercheur ou un conférencier (comme moi), mais chacun en soi-même.

Il nous entraîne familièrement dans ses aventures clownesques à sa suite à travers le monde à califourchon sur son âne, si bien que nous retrouvons également certains parallèles des aventures du Mullah Nasreddin dans les histoires du bouddhisme zen

[1] « The outrageous Wisdom of Nasruddin », *Mullah Nasruddin*, consulté le 19 février 2007. 1) « The very embodiment of the wise fool », in : http://www.nasruddin.org/ ; 2) « Le mythe est que Nasruddin est un imbécile. La vérité est qu'un imbécile peut être sage en même temps », in : http://www.nasruddin.org/pages/nasruddin.html

[2] Dans « LES CONTES DE NASREDDIN HODJA. Plus de 200 contes postés au fil des jours », in : http://nasreddinhodja.unblog.fr/page-d-exemple/

et dans d'autres traditions, de l'Orient à l'Occident : tour à tour posant le masque du fou et du sage et empruntant divers pseudonymes, il continue à faire l'unanimité. Et sa route est encore longue.

Les contes de Nasreddin Hodja se terminent immanquablement dans une pirouette qui retourne la situation de façon surprenante, une façon qui vous oblige à réfléchir. Et si on commence à réfléchir vraiment et à analyser cette réflexion, on entrevoit toute une sagesse se profiler peu à peu derrière l'anecdote. Nasreddin Hodja est capable de faire lui-même des choses hors du commun, jusqu'à l'absurde, pour faire naître une réflexion chez le lecteur ou chez l'auditeur au théâtre (car il était présenté dans de multiples pièces de théâtre), afin que ce dernier revoie ses actes et révise jusqu'à sa façon de vivre pour l'envisager d'un autre point de vue.

Un jour, Nasreddin Hodja fut invité à un repas de noce. Il s'y rendit habillé avec des vêtements complètement vieux et en lambeaux, donc personne ne fit attention à lui et on ne voulut pas le servir. Vexé, il s'en retourna chez lui, mit un beau costume avec une belle fourrure et rentra à nouveau dans la salle. Cette fois, on le traita avec grands égards, on le fit asseoir à la table principale et on le servit copieusement.

Nasreddin prit alors un pan de sa fourrure, le mit dans son assiette et dit : « Mange, ma fourrure, mange ». Et ensuite, il a jeté la nourriture sur ses vêtements si chers. Les convives furent intrigués : « Mais, Hodja, que fais-tu ? » Alors il leur répondit : « Puisque tous les égards sont dus à ma fourrure, il semble juste qu'elle aussi participe au festin. Vous m'avez rejeté sans respect… Vous considérez mon vêtement, par conséquent je nourris le vêtement. »

Il s'agit donc, ici, de se remettre en question et de voir s'il y a quelque chose à changer à l'intérieur de soi-même – parce que la fin de chaque histoire provoque un tel choc en nous, qu'il déclenche d'abord l'humour bien sûr, un éclat de rire énorme, mais qu'il soulève en même temps toujours une question sur la vie qui pousse à s'interroger sur soi-même.

C'est d'abord de l'humour, puis de la morale de l'histoire que viendra peut-être un jour l'illumination…

Nasreddin Hodja tend un miroir à la société pour aider cette dernière à corriger ses erreurs, bien sûr, par rapport à un chemin de vie que lui-même représente, par sa propre vie.

Un jour Nasreddin Hodja achète un coffre-fort ; il y met son argent, ainsi qu'un miroir. Alors on lui demande : « Pourquoi un miroir dans un coffre fermé ? » Nasreddin Hodja répond : « Il faut que je sois sûr de l'identité de celui qui tire l'argent de mon coffre. »

Si nous prenons l'histoire du miroir placé dans le coffre-fort, nous voyons la séparation entre la conscience de soi – c'est à dire le corps physique – et la superconscience qui est le miroir divin. Donc, ce qui va se refléter de cette situation dans

la conscience du lecteur ou du public est une séparation intérieure entre soi-même et la connaissance de soi-même. Cette séparation créera une sorte d'étonnement. Comme il est étrange de placer un miroir dans lequel apparaîtra son propre visage, Nasreddin Hodja ne prend vraiment pas son *ego* au sérieux, alors que l'on peut dire qu'il connaît déjà son visage. Comment se fait-il, dès lors, que lui-même aille voler son propre argent ? Cela nous rappelle la situation dans *L'Avare* de Molière où, au moment où il découvre que sa caisse a été volée, Harpagon est tellement affolé et pris par le désir de rattraper le voleur qu'il attaque tout le monde, de sorte que tout le monde se trouve soupçonné, y compris lui-même. Après avoir rattrapé tout le monde, arrive le moment où il rattrape son propre bras et crie : « Voleur ! Voleur ! c'est toi le voleur ! Enfin j'ai réussi à rattraper le vrai voleur ! », et il s'aperçoit que c'est son propre bras (cf. notre mise en scène en 1992-1993).

Or Nasreddin Hodja va encore plus loin. En plus de se mettre lui-même en question, il met en question l'ensemble de la société – toute une société qui se regarde jour et nuit dans le miroir pour voir à quel point elle est belle.

Prenons l'exemple des *selfies* que nous voyons actuellement pratiquer partout dans le monde : les gens se prennent en photo à l'aide de leur téléphone mobile et l'on se demande s'il s'agit bien d'eux ou plutôt de leurs différents masques, de leur *ego*, et peut-être se le demandent-ils aussi !

Nasreddin pense qu'une société fondée uniquement sur l'idée que seul l'argent peut résoudre les problèmes du monde est une société ridicule. C'est donc une situation absurde que de vouloir se voir soi-même prendre son propre argent et, même si c'est un voleur, aurait-il le temps de se voir en train de prendre l'argent ? S'il est beau et bien coiffé ? Cela est aussi absurde.

Alejandro Jodorowsky dit que la blague ne représente qu'une moitié, l'autre moitié étant son interprétation : « Ce sont toujours des moitiés que nous transmet la tradition orale. Les autres moitiés demeurent dans notre âme. Chaque conte s'unissant à son interprétation, nous faisons l'expérience d'une petite satiété. Ce n'est que lorsque notre vie s'unira à notre mort que nous connaîtrons l'heureuse et grande satiété[3]. »

L'argent dans le coffre représente bien d'autres choses, c'est le symbole même de l'interdit, comme prendre l'argent de l'autre, et le miroir est ici un rappel à l'ordre. Mais le vrai voleur, c'est la société, dans laquelle nous nous permettons de voler les idées sans rien donner en retour. Et l'échange que demande Nasreddin consiste dans la considération, l'honneur et l'unité de toute la société – l'unité de la conscience de soi avec la super-conscience en chacun de nous, comme nous l'a toujours conseillé la psychologie de Freud et Jung : « La psychanalyse elle-même et les axes de réflexion qu'elle inspire – développement dont on ne peut nier qu'il soit propre à l'Occident – ne représentent qu'une tentative de débutant comparés à ce qui constitue en Orient un art immémorial[4]. »

---

[3] « Prologue », in : *La Sagesse des contes*, Paris, Albin Michel, 2007.
[4] Carl Gustav Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, Londres, 1959, p. 55-56.

Et dans l'histoire précédente, l'histoire avec la nourriture dont Nasreddin Hodja nourrit son manteau et ses vêtements bon chic bon genre, il sépare à nouveau son corps – sa vie qui est le miroir divin – et ses vêtements, comme s'ils avaient une vie à part, une existence qui leur est propre, ce que l'on retrouve aussi dans l'anecdote suivante :

Un jour Nasreddin Hodja rencontra un voisin qui lui dit :
« Hier soir, j'ai entendu des voix qui venaient de chez toi, puis des cris et enfin une chute ».
Voulant couper court à cette conversation, Nasreddin expliqua :
« J'ai eu une petite prise de bec avec ma femme. De rage elle a pris mon manteau et l'a jeté dans les escaliers. »
« Mais, Hodja, est-il possible qu'un manteau fasse un tel bruit ? »
Acculé à la vérité, Nasreddin se résolut à avouer :
« J'étais dans le manteau. »

À mon humble avis, il y a en cela une grande sagesse. Qui inclut également la sagesse de l'Occident, celle de Socrate : « Je sais que je ne sais pas, mais il y en a qui ne savent même pas à propos d'eux-mêmes. »

À la pensée logique et rationnelle issue de l'hémisphère gauche de notre cerveau, les fables de Nasreddin Hodja nous invitent à substituer la créativité, l'inventivité dans l'usage intuitif du cerveau droit, tout ceci par le détour chaleureux du rire qui dilate et détend l'auditoire : « L'esprit intuitif est un don sacré et le cerveau rationnel est un serviteur sur lequel on peut compter. Nous avons créé une société dans laquelle nous honorons le serviteur et oublions le don » (Albert Einstein).

Pour Nasreddin, cela signifie qu'il n'est rien. Il a réussi à éliminer son *ego* de telle sorte qu'il efface ses désirs et son existence même, pour pouvoir nous dire : « Arrêtez de vous prendre tellement au sérieux car c'est comme ça que vous allez vous perdre complètement »…

Il existe des éléments très puissants de la culture orientale qui témoignent de la modestie de Nasreddin Hodja, qui ne prend pas son *ego* au sérieux. Il se prend pour un acteur de théâtre, pour un *clown*, en utilisant son corps, son cœur, son cerveau, son âme, son esprit, bref son être dans toutes ses composantes et manifestations, pour que le message soit aussi clair que possible pour celui qui écoute. La capacité de supprimer notre *ego* et de le mettre complètement de côté, tout cela par abnégation, est destinée à fournir connaissance et sagesse aux autres. Tel est le chemin du sage.

L'auteur et enseignant Idries Shah a réuni dans ses livres de nombreuses histoires de Nasreddin Hodja et a relié ces contes à la tradition soufie : « Les soufis, qui croient que l'intuition profonde est le seul véritable guide de la connaissance, utilisent ces histoires presque comme des exercices. Ils demandent aux gens d'en choisir quelques-uns avec un attrait particulier pour eux, et de les retourner dans l'esprit, en

se les appropriant. Les maîtres enseignants des derviches disent que, de cette manière, une percée dans une sagesse supérieure peut être effectuée[5]. »

Et un philosophe oriental dit ceci :

Notre « personnalité », cette force intérieure dont nous sommes tous conscients et qui nous égare si souvent, peut être un allié précieux plutôt qu'un ennemi. Au lieu de mener une bataille perdue contre notre nature inférieure, nous pouvons apprendre à la contrôler et à l'utiliser pour nous élever. Ce faisant, nous découvrons progressivement l'existence d'un pouvoir psychique supérieur en nous, notre « individualité », qui est au-dessus des contingences et des conflits et qui est capable de les utiliser pour créer une harmonie intérieure et de vrais liens fraternels[6].

Une fois, lorsque Nasreddin Hodja était *qadi* (juge), un de ses voisins est venu le soir pour porter plainte contre un autre voisin.

Le Hodja a écouté attentivement les accusations, puis a conclu : « Oui, cher voisin, vous avez tout à fait raison. »

Puis l'autre voisin est venu vers lui. Le Hodja a écouté attentivement sa défense, puis a conclu : « Oui, cher voisin, cous avez tout à fait raison. »

L'épouse du Hodja, après avoir écouté toute la procédure, lui a dit : « Mon mari, les deux hommes ne peuvent pas avoir tous les deux raison. »

Le Hodja répondit : « Oui, ma chère épouse, tu as tout à fait raison.

Conclusion

Alors soyez prudent : quoi que vous pensiez de mon texte, je vous dirai que vous avez tout à fait raison[7].

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

[5]« The Exploits of the Incomparable Mulla Nasrudin », by Idris Shah, ISF Editions, 1966, in : Introduction : https://idriesshahfoundation.org/books/the-exploits-of-the-incomparable-mulla-nasrudin/
https://idriesshahfoundation.org

[6] https://www.prosveta.fr/la-clef-essentielle-pour-résoudre-les-problèmes-de-l-existence?bc=search. Il s'agit d'une étude du philosophe bulgare Omraam Mikhael Aivanhov, qui a publié plus d'une centaine d'ouvrages sur l'universalité de la pensée orientale et occidentale.

[7] Ce texte est tiré d'une conférence donnée à l'Université du Texas en 2019.

TRAVAUX ET PUBLICATIONS DE MAURICE ABITEBOUL

1. Ouvrages et essais critiques

1. *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton : trois moments de la sensibilité jacobéenne*, Lille, A.N.R.T., 1986, 4 vol., 1647 pages + 54 planches.
2. *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, Avignon, ARIAS, coll. « Theatrum Mundi », 1992, 136 pages.
3. *Le Théâtre au temps de Shakespeare : l'esthétique de la tragédie jacobéenne*, Avignon, ARIAS, coll. « Theatrum Mundi », 1993, 264 pages.
4. *L'univers tragique de Tourneur, Webster et Middleton*, Avignon, ARIAS, coll. « Theatrum Mundi », 1994, 74 pages.
5. *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, ARIAS, coll. « Theatrum Mundi », 1995, 640 pages.
6. News from Nowhere *de William Morris : la tradition utopique et l'esprit du temps*, Nantes, Éditions du Temps, 2004, 190 pages.
7. *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, 415 pages.
8. *Dictionnaire Shakespeare* [*et al*., dir. Henri Suhamy] [Il a rédigé notamment les entrées concernant « baroque (esthétique) », « justice », « scélérat (*villain*) », « spiritualité (et sacré)», « Tourneur », « vengeance » et « Webster »], Paris, Ellipses, 2005.
9. *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2007, 241 pages.
10. *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008, 256 pages.
11. *Mythologie et Histoire dans la littérature anglaise : de* Beowulf *au* Seigneur des Anneaux *et le Cycle arthurien à travers les siècles*, Charleston, CreateSpace, 2012, 132 pages.
12. *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, Paris, L'Harmattan, 2013, 430 pages.
13. *Être ou ne pas être Hamlet ?*, Charleston, CreateSpace, 2017, 300 pages.
14. *Être ou ne pas être Hamlet ?* (2e édition, revue et augmentée), KDP, 2018, 355 pages.

2. Articles, notes, comptes rendus, commentaires et préfaces

1. « Un aspect de l'éthique dans *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley : la survivance de l'allégorie médiévale », *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence*, XLV (1968), p. 213-234.

2. « Présence du baroque dans *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley », *Baroque,* publication du Centre International de Synthèse du Baroque, Montauban, IV (1969), p. 67-76.
3. « Un aspect de l'esthétique dans *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley : l'art du doute et des ambiguïtés », *Publications Universitaires d'Aix-en-Provence*, V (1972), p. 5-22.
4. « *The Task* (de William Cowper), poésie religieuse », *Annales Universitaires d'Avignon*, II (1975), p. 33-36.
5. « L'Italie et l'Angleterre des Tudor : voyageurs et traducteurs », *Helios*, II (1976), p. 1-12.
6. « Le rire et le sourire dans la littérature anglaise : quelques exemples remarquables », *Annales de la Faculté des Lettres d'Avignon*, I-II (1978), p. 1-11.
7. « Machiavel et l'Angleterre des Tudor », in : *Machiavelli attuale, Machiavel actuel*, Ravenne, Longo Editore, 1982, p. 99-107.
8. « *The Changeling* de Middleton et Rowley : croyances pures ou impures ? », *MCRel*, 1 (1983), p. 39-59 (Unversité d'Avignon).
9. « Hamlet, marginal "par nature" ou "par accident" ? », *Caliban*, p. 11-27 (Université de Toulouse).
10. « Rituel et stratégie de l'implicite dans la tragédie jacobéenne », *C.A.R.A.*, V (1984), p. 25-39 (Université de Provence).
11. « Présence du sacré dans *Hamlet* : mythe fondateur, violence rituelle et crise sacrificielle », *MCRel.*, II (1984), p. 31-51 (Université d'Avignon).
12. « Hamlet, Rosencrantz et Guildenstern ou la fin d'une amitié : un minidrame dans *La Tragédie d'Hamlet* », *Cahiers Élisabéthains*, XXVIII (oct.1985), p. 45-59 (Université de Montpellier III).
13. « Genèse et métamorphoses du monstrueux dans *Women Beware Women* de Thomas Middleton », *CA.R.A.*, VI (1985), p. 67-78 (Université de Provence).
14. « Du bon usage des religions dans *The Jew of Malta* de Christopher Marlowe », *MCRel.*, III (1985), p. 9-22. (Université d'Avignon).
15. « Pour une théorie du sacré dans *Hamlet :* l'initiation du héros », *MCRel.*, III (1985), p. 23-43.
16. « *Hamlet* aujourd'hui : du drame élisabéthain au roman policier moderne », *Caliban*, XXIll (1986), p. 27-40 (Université de Toulouse).
17. « Aspects de la citation dans *The Duchess of Malfi* de John Webster : un essai d'interprétation esthétique », in : *L'Ente et la chimère*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1986, p. 19-35.
18. « Sacrilège, consécration et exécration ou la circulation ambiguë du sacré dans *Hamlet* », *MCRel.*, IV (1986), p. 6-28 (Université d'Avignon) ~ Cette étude a fait l'objet d'une communication présentée au Congrès de la *S.A.E.S.* (Pau, 1984).
19. « *The Revenger's Tragedy* de Cyril Tourneur ou les intermittences de la foi », *MCRel.*, IV (1986), p. 29-40 (Université d'Avignon).
20. « L'Italie dans l'Imaginaire de trois dramaturges jacobéens : Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton », *C.A.R.A.*, VII (1987), p. 1-10 (Université de Provence).

21. « L'art de la contrastivité dans *Hamlet* », in : *Essais sur le Dialogue : Contrastivités*, vol. III, *C.R.T.F.* (1987), p. 143-161 (Université de Grenoble).
22. « La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans *Macbeth* », *MCRel.*, V (1987), p. 11-23 (Université d'Avignon).
23. « *The Duchess of Malfi* de John Webster ou les avatars de l'espérance », *MCRel.*, V (1987), p. 27-37 (Université d'Avignon).
24. « Civilisation et régression dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill et *Vacances d'Été* de Francis Ebejer : le progrès est-il un mythe? », *Commonwealth* (1987), p. 49-56 (Université de Dijon).
25. « La dimension onirique dans *La Turista* de Sam Shepard : une version baroque du "voyage" et de la métamorphose », *Études Anglaises*, XL, n° 4 (oct.-déc. 1987), p. 421-433 (Paris : Didier-Érudition).
26. « La Temporalité dans *Macbeth* », *CA.R.A.*, VIII (1988), p. 11-22 (Université de Provence).
27. « L'Univers d'Othello : démons et merveilles ? », *MCRe/.*, VI (1988), p. 9-22, (Université d'Avignon).
28. « *Women Beware Women* de Thomas Middleton ou les chemins désertés de la charité », *MCRel.*, VI (1988), p. 23-35.
29. « *The Penitent* de Isaac Baschevis Singer ou l'exil et le royaume », *Caliban*, XXV (1988), p. 13-23 (Université de Toulouse).
30. « Le romanesque et le grotesque dans *The Man from Mars* de Margaret Atwood ou le mythe démythifié », *Études Canadiennes*, n° 24 (1988), p. 87-98 (Revue interdisciplinaire des Études Canadiennes en France).
31. « De la spiritualité dans *King Lear* : invocations païennes, croyances traditionnelles et convictions religieuses », *MCRel.*, VII (1989), p. 1-18.
32. « Analyse spectrale du phénomène religieux dans *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford », *MCRel.*, VII (1989), p. 19-31.
33. « Ferdinand dans *The Duchess of Malfi* de John Webster ou la violence en procès », *C.A.R.A.*, X (1989), p. 19-30 (Université de Provence).
34. « *Othello* ou la parole dans tous ses états », *Cycnos*, V (1989), p. 71-79 (Université de Nice).
35. « L'Univers de *The Malcontent* de John Marston : l'exil et le royaume », *MCRel.*, VIII (1990), p. 1-13.
36. « De la permanence des genres dramatiques traditionnels dans *A Woman Killed with Kindness* de Thomas Heywood : "Mystère", "Moralité" et "Interlude" », *MCRel.*, VIII (1990), p. 15-27.
37. « Situation d'un personnage au-dessus de tout soupçon : REVENGE dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd », *MCRel.*, IX (1991), p. 1-10.
[Republié sous le titre « *Revenge* dans *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd : du nom-étiquette au personnage », in : *Tudor Theatre: The Problematics of Text and Character*, Berne, Berlin, Francfort, New-York, Paris, Vienne : Éditions Scientifiques Européennes, 1994, p. 191-201.]
38. « Survivance de l'élément allégorique et de la tradition médiévale dans *Troilus and Cressida* », *MCRel.*, IX (1991), p. 11-20.

39. « La Temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard (1967-74) », *Théâtres du Monde*, I (1991), p. 29-41.
40. « *Sauvage/Mon Amour* de Sam Shepard : du texte à la scène », *Théâtres du Monde*, I (1991), p. 123-130.
41. « L'Homme en son théâtre », *Théâtres du Monde*, 1 (1991), p. 7-9.
42. « Pouvoir et luttes d'influence dans la tragédie élisabéthaine : survivance de quelques structures et attitudes médiévales », *Alizés*, n° 2-3 (1991-1992), p. 7-17.
43. « Quelques réflexions sur l'ambiguïté dans *Troilus and Cressida* », *Caliban*, XXIX (1992), p. 21-28.
44. « *A Slight Ache (Une Légère Douleur)*, de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden », *Théâtres du Monde*, II (1992), p. 89-103.
45. « Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello : *The Real Inspector Hound* », *Théâtres du Monde*, II (1992), p. 151-157.
46. « La Dimension spirituelle dans *Bussy d'Ambois* de George Chapman : survivance de l'allégorie médiévale, présence du surnaturel et sensibilité religieuse », *MCRel.*, X (1992), p. 23-32.
47. « Violence et souffrance dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard », *MCRel.*, X (1992), p. 179-86.
48. « Autour du texte dramatique », *Théâtres du Monde*, II (1992), p. 7-12.
49. « *MCRel.* a dix ans ... », *MCRe!.*, X (1992), p. 1-7.
50. « Le Mensonge et ses masques dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard », *Études Anglaises*, XLV, n° 4 (oct.-déc. 1992), p. 441-53. (Paris : Didier-Érudition).
51. « Configuration de l'enfance dans *Macbeth* », *CA.R.A.*, XIII (1993).
52. « Lecture de *Au Bois lacté* de Dylan Thomas », *Théâtres du Monde*, III (1993), p. 139-147.
53. « Le Scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance », *Théâtres du Monde*, III (1993), p. 15-21.
54. « Une Spiritualité vivante et agissante », *MCRel.*, XI (1993), p. 5-9.
55. « Quelques réflexions sur la problématique du Mal dans l'œuvre tragique de Cyril Tourneur », *MCRel.*, XI (1993), p. 13-18.
56. « Utopie (et dystopie) dans *La Tempête*, ou le bonheur selon Prospero... et selon Shakespeare », *MCRel.*, XI (1993), p. 19-29.
57. « Le théâtre, jadis, naguère... et aujourd'hui », *Théâtres du Monde*, III (1993), p. 7-11.
58. « Groupe et individu dans *Women Beware Women* de Thomas Middleton », *Lèz Valenciennes*, 15 (1993), in : *Le Groupe et l'individu dans le monde anglophone*, p. 41-46.
59. « Penser le théâtre, aimer le théâtre », *Théâtres du Monde*, IV (1994), p. 7-13.
60. « *Dieu*, de Woody Allen : une pièce "sans queue ni tête" ? ou le triomphe de l'absurde », *Théâtres du Monde*, IV (1994), p. 117-129.
61. « *Phèdre*, d'après Racine, ou la rencontre d'*eros* et de *thanatos* : "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante », *Théâtres du Monde*, IV (1994), p. 191-192.
62. « William Blake, poète de l'âme », *MCRel.*, XII (1994), p. 175-181.
63. « Contours de l'échec au théâtre », *Théâtres du Monde*, V (1995), p. 7-11.

64. « *La Tragédie de l'athée*, de Cyril Tourneur, ou l'échec de l'athéisme », *Théâtres du Monde*, V (1995), p. 33-40.
65. « Les *Lyrical Ballads* de Wordsworth : les "petits oratoires" à l'ombre de "l'église gothique" », *MCRel.*, XIII (1995), p. 27-33.
66. « Introduction », *MCRel.*, XIII (1995), p. 5-8.
67. « *Twelfth Night* : ombres et lumières de la comédie festive », étude destinée aux étudiants d'agrégation et de CAPES (programme 1996), Paris, Éditions Ellipses, 1995, p. 9-30.
68. « La crise du sacré dans l'œuvre tragique de Shakespeare », in : *Théâtre et sacré*, ouvrage publié par le Centre de Recherche « Théâtres, Langages et Sociétés » (Université d'Avignon), Paris, Klincksieck, 1996, p. 95-122.
69. « Théâtre et société : la famille en question », *Théâtres du Monde*, VI (1996), p. 5-13.
70. « *La Comédie des méprises*, de Shakespeare : la famille en question et la quête du moi », *Théâtres du Monde*, VI (1996), p. 37-47.
71. « La dimension religieuse dans *Hamlet* », Paris, Éditions Ellipses, 1996, p. 66-80.
72. « Avant-Propos » à *Lectures d'une œuvre : Hamlet*, Paris, Éditions du Temps, 1996, p. 5-10.
73. « "Oublieuse mémoire" : la mémoire et l'oubli dans *Hamlet* », Paris, Éditions du Temps, 1996, p. 45-61.
74. « "Un cœur simple" : portrait de la reine Gertrude en femme ordinaire », Paris, Éditions du Temps, 1996, p. 115-27.
75. « Introduction », *MCRel.*, XIV (1996).
76. « La dimension spirituelle dans *Love's Labour's Lost* », *MCRel.*, XIV (1996), p. 13-26.
77. « Théâtre(s) engagé(s)? », *Théâtres du Monde,* VII (1997), p. 7-13.
78. « *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare (1592) : perversion, subversion ou conversion », *Théâtres du Monde*, VII (1997), p. 35-47.
79. « Avant-Propos », in : *Lectures d'une œuvre : 'As You Like It'*, Paris, Éditions du Temps, 1997, p. 5-12.
80. « "For ever and a day" : la perception du temps dans *As You Like It* », in : *Lectures d'une œuvre : 'As You Like It'*, Paris, Éditions du Temps, 1997, p. 87-102.
81. « Les Jeux de la grâce et du hasard dans *As You Like It* », in : *Réussir l'épreuve de littérature : 'As You Like It'*, Paris, Ellipses, 1997, p. 75-87.
82. « "Those that are in extremity of either are abominable fellows" : la recherche du juste milieu dans *As You Like It* », *Société d'Études anglo-américaines des XVIIème et XVIIIème siècles*, 45 (nov. 1997), p. 7-25.
83. « *Measure for Measure* : enjeux politiques ou spirituels? », *MCRel.*, XV (1997).
84. « La norme et la marge au théâtre », *Théâtres du Monde*, VIII (1998), p. 5-9.
85. « *Beaucoup de bruit pour rien* ou les limites de la comédie », *Théâtres du Monde*, VIII (1998), p. 47-57.
86. « *Le Marchand de Venise* ou l'apprentissage d'une sagesse », *MCRel.*, XVI (1998), p. 19-29.

87. « La souffrance et le deuil dans *Venus and Adonis* : configuration de l'absence », *Société d'Études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 47 (nov. 1998), p. 11-23.
88. « Avant-Propos » à *Lectures d'une œuvre : 'Venus and Adonis'*, Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 5-10.
89. « *Venus and Adonis* : histoire d'une quête érotique », in : *Lectures d'une œuvre : 'Venus and Adonis'*, Paris, Éditions du Temps, 1998, p. 11-26.
90. « Voyages et voyageurs au théâtre », *Théâtres du Monde*, IX (1999), p. 7-11.
91. « Voyages et voyageurs dans *Hamlet* », *Théâtres du Monde*, IX (1999), p. 21-30.
92. « *'Lights! Lights! Lights!'* : lumières paradoxales dans *Hamlet* », in : *Vie, formes et lumière(s). Hommage à Paul Denizot. Bulletin de la Société d'Études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* (1999), p. 95-102.
93. « Avant-Propos » à *Lectures d'une œuvre :* Richard III, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 5-10.
94. « Le Richard III de Shakespeare : du modèle historique et des exemples littéraires de la tradition à la création originale », in : *Lectures d'une œuvre :* Richard III, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 33-58.
95. « Les personnages féminins dans *Richard III* », in : *Lectures d'une œuvre :* Richard III, Paris, Éditions du Temps, 1999, p. 59-84.
96. « Pour une définition du héros tragique dans *Richard III* », *Société d'Études angloaméricaines des XVIIème et XVIIIème siècles*, 49 (nov. 1999), p. 41-54.
97. « La crise des valeurs au temps de Shakespeare remises en question et perspectives nouvelles », *MCRel.*, XVII (1999), p. 41-49.
98. « La promesse et l'oubli au théâtre », *Théâtres du Monde*, X (2000), p. 7-12.
99. « La mélancolie dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains promesses trahies et oubli des valeurs spirituelles », *Théâtres du Monde*, X (2000), p. 23-37.
100. « "Au cœur des ténèbres" : l'ombre de Shakespeare ou la nuit spirituelle chez Tourneur, Webster et Middleton », in : *La Nuit dans les œuvres de Shakespeare et de ses contemporains. Actes du Colloque 1998 de Valenciennes* (2000), p. 49-65.
101. « La parole, le silence et le cri au théâtre », *Théâtres du Monde*, XI (2001), p. 5-17.
102. « Hamlet ou "la rage de l'expression" : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* », *Théâtres du Monde*, XI (2001), p. 65-75.
103. « Le Bestiaire dans *Venus and Adonis* de Shakespeare », in : *Bêtes de scène*, Paris, Éditions Ophrys, 2002, p. 45-64.
104. « Droit à l'oubli et devoir de mémoire dans le théâtre de Shakespeare », in : *Théâtre et Mémoire. Actes du Colloque d'Avignon, nov. 1999*, Paris, Éditions Ophrys, 2002, p. 93-115.
105. « Rêves et cauchemars au théâtre », *Théâtres du Monde*, XII (2002), p. 5-15.
106. « La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde », *Théâtres du Monde*, XII (2002), p. 33-47.

107. « Pour une esthétique du duel dans *Hamlet* de Shakespeare », *Duels en scène*, I (2003), p. 107-117.
108. « Le fantastique et le merveilleux au théâtre : des croyances populaires au grand œuvre alchimique », *Théâtres du Monde*, XIII (2003), p. 5-13.
109. « Notes de lecture. Jean-Luc Bouisson, *Les Rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* », *Théâtres du Monde*, XIII (2003), p. 245-248.
110. « Notes de lecture. Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo de Filippo* », *Théâtres du Monde*, XIII (2003), p. 249-250.
111. « Un combat singulier… très singulier : le différend entre Bolingbroke et Mowbray dans *Richard II* de Shakespeare (1595) », *Duels en scène* (2004), II, p. 115-122.
112. « Tradition et modernité au théâtre », *Théâtres du Monde*, XIV (2004), p. 5-17.
113. « Shakespeare entre tradition et modernité », *Théâtres du Monde*, XIV (2004), p. 71-92.
114. « Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ? », *Théâtres du Monde*, XIV (2004), p. 201-212.
115. « Du combat singulier au duel dans le théâtre de Shakespeare : enjeux et avatars d'une pratique séculaire », *Duels en scène*, III (2005), p. 149-163.
116. « Hasard, destin et Providence au théâtre », *Théâtres du Monde*, XV (2005), p. 5-14.
117. « Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* », *Théâtres du Monde*, XV (2005), p. 47-54.
118. « Notes de lecture. Christian Andrès, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol […] la comedia* », *Théâtres du Monde*, XV (2005), p. 205.
119. « Notes de lecture. Edoardo Esposito, *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité […]* », *Théâtres du Monde*, XV (2005), p. 206-207.
120. « Féminisme et féminité : le théâtre au féminin », *Théâtres du Monde*, XVI (2006), p. 5-29.
121. « L'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare », *Théâtres du Monde*, XVI (2006), p. 31-46.
122. « Les personnages féminins dans *Richard III* de Shakespeare », *Théâtres du Monde*, XVI (2006), p. 55-83.
123. « Le "parfait gentilhomme" dans *The Two Gentlemen of Verona* : apprentissage (de vie), éducation (sentimentale) ou conversion (spirituelle) ? », in : *Mélanges offerts à Henri Suhamy*, Paris, PUF, 2007, p. 19-31.
124. « Le verdict des armes dans les grandes tragédies de Shakespeare », *Duels en scène*, IV (2007), p. 21-27.
125. « La folie au théâtre », *Théâtres du Monde*, XVII (2007), p. 5-16.
126. « Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée », *Théâtres du Monde*, XVII (2007), p. 37-44.
127. « *Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol (1834) : les étapes d'une folie annoncée », *Théâtres du Monde*, XVII (2007), p. 81-87.
128. « Une histoire de fous ; *Seule à table (Dinner for One)* de Lauri Wylie (1920) », *Théâtres du Monde*, XVII (2007), p. 143-147.
129. « Histoire et théâtre », *Théâtres du Monde*, XVIII (2008), p. 5-17.

130. « Traces, empreintes et théâtralité de l'Histoire dans *Hamlet* », *Théâtres du Monde*, XVIII (2008), p. 69-79.
131. « *Richard III* de Carmelo Bene ou l'oubli de l'Histoire », *Théâtres du Monde*, XVIII (2008), p. 267-269.
132. « Le théâtre dans le théâtre », *Théâtres du Monde*, XIX (2009), p. 5-16.
133. « Le théâtre dans le théâtre dans *Hamlet* ou de la *présentation* à la *représentation* », *Théâtres du Monde*, XIX (2009), p. 33-42.
134. « Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello : *The Real Inspector Hound* (Le Vrai Inspecteur Lelimier », *Théâtres du Monde*, XIX (2009), p. 161-167. [Reprise du n° 45 (1992)]
135. « Théâtre en fête / Rire et sourire au théâtre », *Théâtres du Monde*, XX (2010), p. 11-37.
136. « Quelques considérations sur le rire et le sourire », *Théâtres du Monde*, XX (2010), p. 41-13.
137. « De l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration », *Théâtres du Monde*, XX (2010), p. 121-126.
138. « *Dieu* (1975) de Woody Allen ou le triomphe de la dérision », *Théâtres du Monde*, XX (2010), p. 443-456. [Reprise du n° 60 (1994)]
139. « Le vrai et le faux au théâtre », *Théâtres du Monde*, XXI (2011), p. 9-27.
140. « Qui est (le vrai) Hamlet ? ou à chacun sa vérité (de Shakespeare à Howard Barker) », *Théâtres du Monde*, XXI (2011), p. 79-88.
141. « Notes de lecture. René Agostini, *Théâtre poétique ou/et politique ?* », *Théâtres du Monde*, XXI (2011), p. 367.
142. « Mythes et croyances au théâtre », *Théâtres du Monde*, XXII (2012), p. 11-35.
143. « Quel(s) mythe(s) dans *Hamlet* de Shakespeare ? », *Théâtres du Monde*, XXIII (2013), p. 125-143.
144. « La fin du mythe du progrès et la faillite des croyances humanistes dans *L'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill (1920) et *Vacances d'été* de Francis Ebejer (1961) : civilisation et régression », *Théâtres du Monde*, XXII (2012), p. 289-297.
145. « Notes de lecture. Brève introduction à l'œuvre théâtrale de Bryan Delaney », *Théâtres du Monde*, XXII (2012), p. 451-452.
146. « Notes de lecture. Jean-Pierre Mouchon, *Dictionnaire bio-bibliographique des anglicistes et assimilés* », *Théâtres du Monde*, XXII (2012), p. 457.
147. « Le mal et le malheur au théâtre », *Théâtres du Monde*, XXIII (2013), p. 9-32.
148. « Le mal et le malheur dans les comédies de Shakespeare », *Théâtres du Monde*, XXIII (2013), p. 89-111.
149. « Notes de lecture. Aline Le Berre, *Pouvoir de l'illusion. « Moi» baroque et 'theatrum mundi' dans la poésie baroque allemande et chez J. C. Günther* », *Théâtres du Monde*, XXIII (2013), p. 321.
150. « Notes de lecture. Brigitte Urbani, *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame* », *Théâtres du Monde*, XXIII (2013), p. 321-322.
151. « Théâtre et temporalité », *Théâtres du Monde*, XIV (2014), p. 9-26.
152. « La recherche du temps perdu dans *Hamlet* », *Théâtres du Monde*, XIV (2014), p. 57-72.

153. « De l'amour au théâtre », *Théâtres du Monde*, XXV (2015), p. 9-29.
154. « De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans *Hamlet* de Shakespeare », *Théâtres du Monde*, XXV (2015), p. 109-127.
155. « Notes de lecture. Jean-Pierre Mouchon, *Le ténor Léonce Escalaïs* », *Théâtres du Monde*, XXV (2015), p. 367.
156. « Notes de lecture. Louis Van Delft, *Perplexe ou la Folisophie* », *Théâtres du Monde*, XXV (2015), p. 368-370.
157. « Préface » à Aline Le Berre, *Le Théâtre allemand. Société, mythes et démythification*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 9-11.
158. « Pourquoi "Théâtre et Philosophie"? », *Théâtres du Monde*, XXVI (2016), p. 7-8.
159. « Présence de l'esprit philosophique dans *Hamlet* de Shakespeare », *Théâtres du Monde*, XXVI (2016), p. 79-94.
160. « Notes de lecture. Aline Le Berre, *Le Théâtre allemand. Société, mythes et démythification* », *Théâtres du Monde*, XXVI (2016), p. 365-367.
161. « Notes de lecture. Henri Suhamy, *Roméo et Juliette* », *Théâtres du Monde*, XXVI (2016), p. 367-368.
162. « Notes de lecture. Jean-Pierre Mouchon, *Une Basse française d'exception : Marcel Journet* », *Théâtres du Monde*, XXVI (2016), p. 368-369.
163. « Hamlet… entre autres : de l'altérité à l'aliénation et retour au même », *Théâtres du Monde*, XXVII (2017), p. 81-96.
164. « Notes de lecture. Christian Andrès, *Triptyque* », *Théâtres du Monde*, XXVII (2017), p. 358-361.
165. « La traduction est-elle un risque ? », *Théâtres du Monde*, XXVIII (2018), p. 11-12.
166. « Trahir Hamlet… ou ne pas traduire : à propos de la traduction française, au cours des siècles, du monologue *to be or not to be* (III.2.56-90) », *Théâtres du Monde*, XXVIII (2018), p. 145-184.
167. « Notes de lecture. Pascale Drouet et Philippe Grosos, dir., *Shakespeare au risque de la philosophie* », *Théâtres du Monde*, XXVIII (2018), p. 432-439.
168. « Notes de lecture. Brigitte Urbani. *Carlo Gozzi, La Principessa filosofa o sia il controveleno* (*La Princesse philosophe ou le contrepoison*) », *Théâtres du Monde*, XXVIII (2018), p. 439-441.
169. « Introduction au théâtre de John Galsworthy », Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux, dir. *Les romanciers au théâtre*, *Théâtres du Monde*, hors-série n° 3 (2018), p. 147-159.
170. « Qu'est-ce que la bienséance au théâtre ? », *Théâtres du Monde*, XXIX (2019), p. 11-13.
171. « Bienséance et malséance dans *Hamlet* », *Théâtres du Monde*, XXIX (2019), p. 63-91.
172. « Notes de lecture. Henri Suhamy, *Shakespeare* », *Théâtres du Monde*, XXIX (2019), p. 427.
173. « Haine, violence et guerre au théâtre », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 11-12.

174. « Ferdinand dans *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster ou la violence en procès », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 137-145.
175. « Violence et souffrance : l'intégration des thèmes dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 279-290.
176. « Notes de lecture. Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond* », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 475.
177. « Notes de lecture. Jean-François Sené, *De l'œuvre de Shakespeare et de* La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, Essai d'analyse politique* », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 475-476.
178. « Notes de lecture. Jean-Pierre Mouchon, *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique* », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 476-477.
179. « Notes de lecture. Michel Arouimi, *Déconstruire au cinéma* », *Théâtres du Monde*, XXX (2020), p. 478.

3. Ouvrages littéraires

1. *Marcel Proust et ma mère*, recueil de nouvelles (2009).
2. *Encore un virage avant la dernière ligne droite*, roman (2009).
3. *Traces*, poèmes (2011).
4. *Le Cabinet de Curiosités*, poèmes et textes brefs (2012).
5. *Par les temps qui courent*, poèmes et textes brefs (2012).
6. *Mes Îles Borromées*, poèmes et textes brefs (2012).
7. *Itinéraire bis* (réunissant les trois ouvrages précédents), poèmes et textes brefs (2012).
8. *Hamlet n'est pas mort, ou À chacun son nombril*, théâtre (2012).
9. *Le Temps des solitudes remarquables*, poèmes et textes brefs (2013).
10. *Le Temps des solitudes ordinaires*, poèmes et textes brefs (2014).
11. *Le Temps de toutes les solitudes* (reprenant ces deux derniers titres en un seul volume) (2014).
12. *Le Livre du silence*, poèmes et textes brefs (2015).
13. *Le Livre des promesses*, poèmes et textes brefs (2015).
14. *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*, poèmes et textes brefs (2015) [reprend les deux titres précédents en un seul volume].
15. *Ma Recherche du temps perdu* (h. c.) (2016).
16. *Dans les sillons du temps*, poèmes et textes brefs (2017).
17. *Dernières nouvelles du paradis*, recueil de nouvelles (2018).
18. *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois*, poèmes (2019).

NOTICES SUR LES AUTEURS

Olivier ABITEBOUL

Professeur de philosophie à Nice, docteur en philosophie de l'Université de Provence (Aix-Marseille I), chercheur associé au centre de recherches « Littérature et poétique comparées » (EA 3931) de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (PU d'Avignon) depuis 1994 et, depuis 2016, secrétaire-adjoint de cette même revue.

Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (PU d'Avignon, Editions ARIAS, 1997 ; rééd. Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral* (deuxième partie) de Francis Hutcheson, Avant-propos et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2003), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (Paris, Desjonquères, 2006) [et al./dir. C. Dumoulié], *Une brève histoire de la philosophie à travers les textes* (Paris, L'Harmattan, 2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, 2008), Francis Hutcheson. *Épistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (Paris, L'Harmattan, 2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (Paris, Desjonquères, 2011) [et al./dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Petite philosophie de la littérature* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2012), *Pulsations. Essai sur l'intelligence du coeur* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2013), *Le paradoxe du paradoxe : 1. L'aporétique du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2015), *Le paradoxe du paradoxe : 2. Le sens du paradoxe* (Scotts Valley, CA, CreateSpace, 2017) et *Le paradoxe du paradoxe : 3. Le paradoxe impensé* (KDP, 2019). Ouvrage paru récemment : *Essays on English and American Literature* (Cambridge Scholars Publishings, 2018).

René AGOSTINI

Il a été professeur à l'Université d'Avignon. Il est retraité depuis septembre 2016.

Il a publié de nombreux travaux sur l'Irlande, poètes, dramaturges, mythes et récits épiques, ainsi que divers textes sur le monde celtique, la religion druidique et la christianisation. Il a notamment contribué à diverses publications collectives, sur le théâtre, la poésie et la mythologie en Irlande. Il travaille à présent sur la Civilisation Mégalithique, en Irlande et ailleurs, et sur ses Symboles gravés dans la pierre, ainsi que dans le cadre d'une recherche collective sur la source ou souche commune de toutes les Traditions spirituelles. Il a aussi publié divers textes, essais, traductions et recueils de poèmes, et il continue d'écrire. Il est aussi musicien (percussionniste) et donne, en duo (*Nomade*) ou trio (*Shiva*), des récitals de musique composée collectivement autour de ses poèmes.

Parmi ses plus récentes publications de recherche :

**La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Éditions Universitaires d'Avignon, Coll. « Entrevues », 2011 (texte d'une conférence donnée à la Chartreuse de Villeneuve-lez-

Avignon, le 29 avril 2010, dans le cadre de la Sonde Code/Traduction, organisée par Emmanuel Guez) ;
**Théâtre poétique et/ou politique ?*, L'Harmattan, 2011 (colloque organisé, en novembre 2008, par René Agostini, à la Maison Jean Vilar, en Avignon) : il a, dans ce recueil des communications, publié une lecture critique et une traduction de *Mountain Language* de Harold Pinter ;
**The Megalithic Symbols of NewGrange, Ireland* ; -*Translating poetry* : deux conférences données, sur invitation, au Sierra Nevada College, Lake Tahoe, USA, en mars 2013.
*« Esthé-logie et Idéo-tique : 'regards sur le monde actuel' (P. Valéry) – ou la 'culture' de 'l'art' », in *Aesthetics and Ideology in contemporary literature and drama/Esthétique et idéologie dans la littérature et le théâtre contemporains*, Cambridge Scholars Publishing, 2015 (texte de la conférence inaugurale donnée par René Agostini au Colloque organisé, en juin 2013, à l'Université d'Avignon par Madelena Gonzalez et René Agostini) ;
*« 'I Sing the Body Electric/Je chante le Corps Electrique' de Walt Whitman : texte de jouissance : présentation critique et traduction du poème », in *Genre et Jouissance* (dir. Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg), Coll. Créations au Féminin/Etudes, L'Harmattan, Paris, 2017.

Christian ANDRÈS

Professeur émérite de langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le Siècle d'Or dont *Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (*Acta Columbina* 7, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (*Acta Columbina* 10, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVII^{e} siècle, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991), d'une édition critique d'une *comedia* de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001), d'un manuel sur le théâtre classique espagnol publié dans la collection « Theatrum Mundi », *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Éd. ARIAS, PU d'Avignon, 2004), de nombreux articles (une soixantaine) et d'une vingtaine de communications dans des colloques et congrès internationaux (France, Espagne, Angleterre, Allemagne) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, mais aussi sur le genre romanesque et poétique.

Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La* Dragontea, Editions Publibook, 2005), coordonné trois ouvrages collectifs (Actes de colloques, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y* Sigismunda, en 2003 ; sur le roman picaresque dont le *Buscón*, de Quevedo, en 2006 ; et sur « L'Espagne des Validos » en 2009, où il est question d'une *comedia* peu connue de Quevedo : *Cómo ha de ser el privado*). Comme cervantiste, il a rédigé l'entrée « Brujería » [« Sorcellerie »] de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 2006, p. 1513a-1521a). A publié récemment (juillet 2014) sa troisième édition critique (en espagnol) d'une œuvre théâtrale, *La malcasada*, *comedia* de Lope de Vega, aux Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne.

Membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre élu du Comité directeur de la Société des Hispanistes Français (S.H.F.) de 2002 à 2010.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais, il a enseigné dans diverses universités. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Études universitaires à l'Université Michel Montaigne de Bordeaux, l'Université de Californie à Davis, et l'Université Charles de Gaulle de Lille en linguistique structurale, linguistique phylogénique et linguistique germanique. Il a enseigné dans les universités de Californie Davis, Michel Montaigne Bordeaux, de Perpignan à Mende, de Paris I Panthéon Sorbonne, de Paris II Panthéon Assas, Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Paris (IX) Dauphine, Paris Est Créteil Val de Marne, Versailles, Saint Quentin en Yvelines à Mantes-la-Jolie, ainsi qu'au Centre Bouddhiste de Pidurangala, Sri Lanka. De 2003 à 2016 il enseigne l'anglais des techniciens de paie et des ressources humaines pour Synopsis-Paie de l'Ordre National des Experts Comptables.

Détenteur de deux Doctorats en linguistique germanique et en didactique des langues étrangères, ses recherches portent principalement sur la linguistique, la littérature et les arts anglais et américains, le théâtre, l'opéra et le cinéma. Dès 2003, il revient fortement sur la phylogénie du langage, les migrations d'Homo Sapiens hors d'Afrique Noire (concept phylogénique original), la classification des langues en fonction de trois articulations. En 2005 il entre dans le domaine des études bouddhistes et du pali. Il n'a jamais cessé de travailler sur la psychogenèse du langage et des langues.

Marcel DARMON

Professeur d'anglais honoraire.

Marcel Darmon a enseigné tout d'abord à Oran et Royan, puis, pendant la plus grande partie de sa carrière, à Montpellier (Collège Las Cases et Collège Joffre). Il a été également chargé de cours à la Faculté des Sciences et à la Chambre de Commerce de Montpellier. Ses principaux centres d'intérêt sont la lecture, le cinéma, le théâtre, la musique (classique et Jazz), mais aussi les voyages, la randonnée et le golf, et enfin les amis.

Marine DEREGNONCOURT

Bachelière (équivalent d'une Licence) suivi d'un Master 120 en Langues et littératures modernes et anciennes (latin-français). Mémoire : *Quand la parole rend monstrueux : l'inavouable désir de la passion féminine dans* Phèdre *de Sénèque, Jean Racine et la mise en scène de Patrice Chéreau*.

Master 60 en Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie. Travail de fin d'études : Le Roi Soleil *: entre la comédie musicale et le pastiche baroque.* Agrégation : stages actifs dans des écoles belges en latin et en français.

Diplômée de l'Université Catholique de Louvain depuis le 1er juillet 2016 ; double master en latin / français & Musicologie. Juin 2018 : agrégée de l'enseignement secondaire supérieur – *AESS*. Thèse de doctorat : octobre 2018, sous la direction de Madame Sylvie Freyermuth (Luxembourg) / cotutelle : Monsieur Pierre Degott (Université de Lorraine-Metz).

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il est maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon depuis 1988, où il enseigne essentiellement dans la filière LEA. Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université Stendhal-Grenoble III, obtenue en 2002. Ses travaux portent, depuis plusieurs

années, sur la relation entre texte et systèmes culturels, notamment dans le théâtre du XX^e^ siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo).

Il a écrit une soixantaine d'articles scientifiques sur la littérature, la civilisation et le théâtre italiens (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) des XIX^e^ et XX^e^ siècles ainsi que deux monographies sur la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002 et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004). Il est également l'éditeur de l'ouvrage *Autour du texte théâtral. Analyses de spectacles et témoignages du travail de mise en scène*, L'Harmattan, 2009.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences hors-classe en Littérature générale et comparée à l'Université de Paris 3-Sorbonne-Nouvelle. Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur, Grande Chancellerie : Culture.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure. Agrégée de Lettres Modernes. Auteur d'une thèse de Doctorat sur les figures de l'écrivain au début du siècle passé et de nombreux articles.

Domaines de recherche : Littératures et arts, musique, danse, théâtre, opéra. Séminaire sur le motif vénitien. Étude des mises en abyme de la vocation créatrice : enjeux éthiques et esthétiques. Nombreuses publications afférentes.

Elle est membre du comité de lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Professeur en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz.

Agrégé d'allemand, auteur d'une thèse de doctorat à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (dir. : Gerald Stieg) sur *La réception de l'œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus : mécanismes et enjeux* (2006) et d'une habilitation à diriger des recherches à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail (garant : Jacques Lajarrige) sur *Réceptions, médiations, filiations : la littérature autrichienne du XVIII^e^ au XX^e^ siècle dans le contexte européen* (2013).

Auteur d'une soixantaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages ou des revues en France et à l'étranger (*Austriaca*, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, *Cahiers d'études hongroises*, *Études Germaniques*, *Europe*, *Germanica*, *Le texte et l'idée*, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, *Nestroyana*, *Théâtres du Monde*, *The Conversation France* notamment), ainsi que des monographies suivantes : *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 ; *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », vol. 2, 2016. Derniers ouvrages parus : *Les traducteurs, passeurs culturels entre la France et l'Autriche*, études réunies avec Irène Cagneau et Sylvie Grimm-Hamen, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », vol. 10, 2020, et *Le bruit et la fureur au théâtre (Haine, violence et guerre)*, ouvrage collectif dirigé avec Maurice Abiteboul = *Théâtres du Monde* n° 30 (2020).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées et des représentations en Autriche du XVIII^e^ au XXI^e^ siècle, en particulier sur le théâtre populaire viennois dans ses interactions avec la littérature « d'en haut » (la dramaturgie canonique allemande), sur les

transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIX[e] au XXI[e] siècle (traduction, réception, discours croisés sur la culture de l'autre), ainsi que sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes.

Il est membre du comité de rédaction des revues *Austriaca* (Rouen) et *Germanica* (Lille), ancien directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (Université de Valenciennes), membre du CEGIL (Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine), Université de Lorraine, EA 3944, et directeur du master LEA à l'Université de Lorraine. Il est par ailleurs membre élu du comité directeur de la Société Internationale Nestroy de Vienne depuis 2012.

Il est également membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde* et, depuis 2016, en est le rédacteur en chef.

Aline LE BERRE

Aline Le Berre, professeure de langue et littérature germaniques à l'Université de Limoges, titulaire de l'agrégation d'allemand, d'un doctorat d'Études Germaniques et de l'Habilitation à Diriger des Recherches, est directrice du Département d'Études Germaniques de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Limoges.

Ses recherches concernent la littérature germanique, plus précisément le romantisme (merveilleux et fantastique dans le conte et la nouvelle), le réalisme poétique, le théâtre du XVIII[e] et du XIX[e] siècle et la littérature baroque. Elle a publié, entre autres, les ouvrages suivants : *Criminalité et Justice dans les* Contes nocturnes *d'E. T. A. Hoffmann. Une image noire de l'homme*, Peter Lang, Berne, Berlin, Paris, Vienne, 1996 ; *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805. Influence et évolution de Lessing, Goethe et Schiller*, Avignon, Éditions de l'ARIAS, 1996 ; *Les déboires du juste ou les « malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist*, Limoges, Pulim, 1999 ; *Pouvoir de l'illusion. « Moi lyrique » et* theatrum mundi *dans la poésie baroque allemande et chez J.C. Günther*, PULIM, Collection « Espaces Humains », vol. 14, 2012 ; *Le théâtre allemand, Société, mythes et démythification*, Préface de Maurice Abiteboul, Paris, L'Harmattan, 2015.

Elle a, en outre, organisé des colloques, dirigé ou codirigé des ouvrages collectifs comme : *Le pouvoir au féminin. Identités, représentations et stéréotypes dans l'espace germanique* (en codirection avec Florent Gabaude, Angelika Schober), PULIM, Col. Espaces Humains, vol. 19, 2013 (504 pages) ; *Jeanne politique. La réception du mythe de Voltaire aux Femen* (en codirection avec Vincent Cousseau, Florent Gabaude), PULIM, Col. Espaces Humains, vol. 28, 2017, et est l'auteure de nombreux articles. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Thérèse MALACHY

Professeur émérite de l'Université Hébraïque de Jérusalem où elle a longtemps enseigné au Département de Théâtre et au Département de Lettres Françaises.

Son enseignement et ses publications ont porté sur le théâtre contemporain et le théâtre classique. Son domaine privilégié est la théorie de la comédie.

Son dernier ouvrage paru est un recueil d'articles : *Le théâtre dans la cité* (Nizet, 2008), lequel illustre assez fidèlement ses centres d'intérêt.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3[e] cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres,

Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et l' « Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques.

Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol.), *À travers la poésie italienne*. Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, réédition refondue en 2007, ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Il a publié récemment, aux Éditions Édilivre, *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014) ; *Lina, historiettes et portraits* (2015) ; *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, 2 vol. (2015) ; *Le Ténor Enrico Caruso. (La voix et l'art, les enregistrements). Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, 2 vol. (2016) ; *Charles Rousselière : ténor de l'Opéra et de l'Opéra-Comique* (2017) ; *Cette année-là*, roman (2017) ; *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique*, 2 vol. (2018).

Théa PICQUET

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université d'Aix-Marseille. Agrégée d'italien, élève de Christian Bec à Paris IV-Sorbonne, elle a soutenu sa thèse à la Sorbonne (Grand Palais) et une Habilitation à diriger les recherches à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance.

Spécialiste de littérature et de civilisation de la Renaissance, elle a orienté ses travaux vers l'histoire des mentalités au XVI^{e} siècle. Auteur d'articles sur des textes rares ou inédits, elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, *Donato Giannotti, 'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011, *Les mots du politique*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Le peuple, théories, discours, représentations*, Aix-en-Provence, PUP, 2017, *La comédie italienne de la Renaissance, miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018.

Élue au Conseil Scientifique d'Aix-Marseille Université, chargée de mission Europe d'Aix-Marseille Université, elle est aussi l'un des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne (2015). Rattachée à l'École doctorale *Espaces, cultures, sociétés*, co-directrice de l'axe 1 du Centre Aixois d'Études Romanes, « La pensée et l'action en politique » (2016), membre de l'axe « Lien social, lien moral : éthique et politique (XI^{e}-XVII^{e} siècles) » de l'UMR TELEMME, Théa Picquet fait aussi partie du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Jacques PLAINEMAISON

Maître de conférences honoraire à l'Université de Limoges.

Spécialiste de la littérature du XVII^e^ siècle, en particulier de Blaise Pascal, Jacques Plainemaison est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Blaise Pascal polémiste* (Presses universitaires de Clermont-Ferrand, 2003), mais il s'est intéressé aussi à la littérature du XX^e^ siècle (Péguy, Mauriac, Jean Anouilh, Jean Genet). Familier de la Chine, il a travaillé sur l'introduction du christianisme dans l'Empire du Milieu. Il a enseigné à l'université d'Avignon (C.L.U.), puis à l'université de Limoges. Depuis qu'il n'enseigne plus et vit en Limousin, ses recherches se sont orientées vers l'histoire locale, notamment celle de la porcelaine de Limoges, les confréries et les Ostensions limousines.

Jean-Pierre RICHARD

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, Jean-Pierre Richard est licencié de Lettres Classiques et agrégé d'Anglais. Il a traduit une soixantaine d'ouvrages et a longtemps dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de Paris VII. Il collabore à l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de William Shakespeare, en huit volumes, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet.

Jean RIGAUD (1924-2005)

Parachutiste pendant la Seconde Guerre mondiale, engagé volontaire dans les FFI.

Agrégé de Lettres classiques, il s'était retiré en 1968 pour se consacrer à son activité créatrice de fiction et de photographie, puis à des recherches sur l'histoire des mythes et des religions. Après avoir enseigné pendant une vingtaine d'années le français et le grec, ainsi que le latin, il se mit à l'écriture de récits qu'il ne se préoccupa jamais de publier, et qui ont été rassemblés, après sa mort en 2005, sous le titre de *Cavaliers seuls* (798 pages, Paris, La Table ronde). Le volume n'inclut pas *Free Lance* dont la publication par les Éditions La Féline constitue un tirage de tête, maintenant épuisé mais accessible sur www.editions-la-feline.com/

Pendant toutes ces années, par ailleurs, il photographiait en noir et blanc l'eau et les ruines, les arbres et les rochers. Il trouvait que tous ces sujets étaient dotés d'une vie intense qui n'était pas étrangère à l'humain. En fait, il portait sur le monde un regard singulier où le temps et l'espace n'obéissent plus à la mesure commune, mais à une recomposition à la fois subjective et cosmique.

Ainsi, dans ses photographies comme dans ses écrits, il cherchait, entre autres, une réponse à la question fondamentale : « Que sommes-nous ? »

Jean-François SENÉ

Agrégé de l'Université (HC). Professeur honoraire au lycée Henri-IV (Paris - V^e^). Chevalier des Palmes académiques. Traducteur dans diverses maisons d'édition (dont Gallimard, Le Seuil, Calmann-Lévy, Albin Michel). Essayiste, poète et nouvelliste. A obtenu plusieurs prix de poésie dont, en 2006, le Prix de la Découverte poétique de la Fondation Simone de Carfort (sous l'égide de la Fondation de France).

Publications récentes : *Paysages avec figures – Landscapes with Figures*, recueil de poèmes bilingues franco-anglais (Paris, L'Harmattan, 2017). *De l'œuvre de Shakespeare et de* La Tragique Histoire du Prince de Danemark *– Essai d'analyse politique* (Paris, L'Harmattan, 2018). Parution en chinois (China Encyclopedia Publishing House Co., Ltd., 2019) de *La Lecture* (Paris, Desclée de Brouwer, 2012), ouvrage en deux parties, dont celle de Jin Siyan, professeur à l'université d'Arras.

Henri SUHAMY

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université de Paris X Nanterre. Chevalier des Palmes Académiques.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Agrégé d'anglais et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Le vers de Shakespeare* (Paris, Didier, 1984). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Sir Walter Scott* (Paris, Éditions de Fallois, 1993) qui a obtenu le Grand Prix du Romantisme 1993 (Jury Chateaubriand de la Vallée aux Loups) et le Grand Prix de l'Académie Française 1994, catégorie biographie littéraire. Également : *Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2018).

Auteur aussi notamment de *Stylistique anglaise* (Paris : PUF., collection « Perspectives anglo-saxonnes », 1994) [Il a été le fondateur et président de la Société de Stylistique anglaise de 1977 à 1992], de *Henri VIII* (Paris et Monaco, Éditions du Rocher, 1998) et, parmi ses ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (Paris, Ellipses, 2008) et de *Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2018).

Il est aussi l'auteur d'une centaine d'articles sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain ainsi que sur divers autres auteurs anglais. Il a édité et/ou traduit notamment Shakespeare, Emily Brontë, Walter Scott – en particulier pour le Livre de Poche et pour la Bibliothèque de la Pléiade. Il a aussi participé à de nombreux ouvrages collectifs et en a dirigé plusieurs dont le *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Bernard URBANI

Professeur émérite de littérature comparée à l'Université d'Avignon. Auteur notamment d'une thèse de Doctorat en Lettres et Arts intitulée *Les Romanciers italiens lecteurs de Proust : le cas Bassani* (Université d'Aix-Marseille, 1997) et de nombreux articles, dont certains publiés dans *Théâtres du Monde*.

A publié récemment dans la collection « Theatrum Mundi » (numéro hors-série n° 3 de *Théâtres du Monde*), en collaboration avec Jean-Claude Ternaux, *Le Théâtre des romanciers (XIX^e^-XXI^e^ siècles)*.

Claude VILARS

Son mémoire de Maîtrise sur plusieurs pièces de Sam Shepard, soutenu à l'université d'Avignon, et suivi de celui du DEA, l'a amenée à approfondir sa recherche sur cet auteur dans une thèse de Doctorat intitulée *Théâtre et identité dans l'œuvre de Sam Shepard,* thèse soutenue à l'université de Montpellier III (1999). Elle a eu l'occasion d'écrire plusieurs articles sur cet auteur correspondant aux thèmes explorés annuellement par la revue *Théâtres du Monde*, éditée par l'université d'Avignon, soit une quinzaine d'articles depuis 1997.

Cet auteur américain, méconnu en France et pourtant le plus grand actuellement aux États-Unis, est joué sur de nombreuses scènes en permanence et continue à produire des pièces dont les premières sont souvent jouées à Dublin : ces œuvres cernent toujours de plus près l'objet d'une de ses obsessions.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël). Membre honoraire de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université (AITU) dont il a longtemps été Vice-Président.

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.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

LES PRÉCÉDENTS NUMÉROS DE *THÉÂTRES DU MONDE*

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p.).
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n° 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p.).
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.).
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.).
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.).
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.).
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.).
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (471 p.).
*n° 29 (2018)	Bienséance et malséance (décence et indécence) au théâtre (450 p.).
*n° 30 (2020)	Le bruit et la fureur au théâtre (haine, violence et guerre) (503 p.).

NUMÉROS HORS-SÉRIE

*n° 1 (2001)	Mélanges en l'honneur de M. Abiteboul (275 p.).
*n° 2 (2017)	Théâtre et parodie (395 p.).
*n° 3 (2018)	Le théâtre des romanciers (342 p.).

***

Les numéros 1-29 sont téléchargeables gratuitement sur le site
www.theatresdumonde.com