Cahier n° 11 - 2001

THEATRES DU MONDE

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

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE

Ouvrage collectif coordonné par

Maurice Abiteboul

Textes recueillis par Jean-Luc Bouisson

UNIVERSITE D'AVIGNON

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

THÉÂTRES DU MONDE

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

Bureau

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

Comité de Lecture:

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

Comité de Rédaction:

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

Adhésion à l'A. R. I. A. S (avec service de la revue) ⇨ 130 F (ou 85 F pour étudiants)
Prix de la revue au numéro: ⇨ 110 F (ou 65 F pour étudiants))

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

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

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

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

SOMMAIRE DU N° 11 (2001)

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL
En manière d'introduction : la parole, le silence et le cri au théâtre p. 5

Théa PICQUET
La Calandria de Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513) : paroles complices p. 19

Josée NUYTS-GIORNAL
La parole, le silence et le cri : réflexions sur les rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre p. 27

Jean-Luc BOUISSON
Pour une esthétique de la violence dans *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592) : la parole, le silence et le cri p. 41

Véronique BOUISSON
Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595) p. 55

Maurice ABITEBOUL
Hamlet ou « la rage de l'expression » : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* de Shakespeare (1600) p. 65

Maurice ABITEBOUL
« Les mots ne sont que des mots... » ou les infortunes de la parole dans *Othello* de Shakespeare (1604) p. 77

Jean-Philippe DERANTY
Iago ou la lettre de l'esprit : dialectique et littéralité dans *Othello* de Shakespeare (1604) p. 87

Emmanuelle GARNIER
Lope de Vega à cor(ps) et à cri : étude de la fonction dramatique du cri dans *Fuente Ovejuna* (c.1612-14) p. 103

Christian ANDRES
La parole, le silence et le cri dans *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1635) p. 115

Louis VAN DELFT
Racine et le plaisir p. 129

Aline LE BERRE
Les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* de Lessing (1779) p. 145

Marie-Françoise HAMARD
La parole, le silence et le cri : éthique et poétique dramatiques chez Maurice Maeterlinck (1889-95) p. 161

Richard DEDOMINICI
Parole, musique et silence : l'alchimie sonore du *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911) p. 169

Emmanuel NJIKE
Les Oeufs de l'autruche d'André Roussin (1948) ou les invectives d'un bourgeois prétentieux et mécontent p. 183
Michelle COPPIN
Le théâtre de Françoise Sagan : le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante (1960-78) p. 193
René DUBOIS
Un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tennessee Williams : les métaphores et paradoxes du verre p. 205
Jean-Patrick FESTE
Du cri au silence : la métamorphose de Gorg dans *Menz* de Francis Ebejer (1967) p. 217
Claude VILARS
Dans *States of Shock* de Sam Shepard (1991), prendre la parole c'est vouloir vivre p. 225
Brigitte URBANI
Paroles de femmes : monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) (1970-91) p. 233
Michel AROUIMI
Les cris du chaos dans *Les Ailes du Chaos*, spectacle de Henri Ogier (2001) p. 255
Ouriel ZOHAR
Pour un théâtre du cri et de la libre expression p. 265
Jacques COULARDEAU
Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique p. 275
René AGOSTINI
Lettre ouverte à Monsieur Louis Van Delft ou des vertus de l'invective et du bon usage de l'indignation p. 307
Olivier ABITEBOUL
Le silence pour la parole p. 313

Maurice ABITEBOUL Notes de lecture : Richard Dedominici, *Verdi Drammaturgo* (2000) p. 317

NOTICES SUR LES AUTEURS p. 319
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS p. 325

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE

Nous ne parlons que par la différence qui nous tient à distance de la parole... cette non-parole qui appartient au langage et qui pourtant, chaque fois que nous parlons essentiellement, nous met hors du langage.
Maurice Blanchot (*L'Entretien infini*)

On peut écrire, et l'on écrit ;
On peut se taire, et l'on se tait.
Mais pour savoir que le silence
Est la grande et unique clef,
Il faut percer tous les symboles,
Dévorer les images,
Ecouter pour ne pas entendre,
Subir jusqu'à la mort
Comme un écrasement
Le poids vivant de la parole.
Armel Guerne (*Le poids vivant de la parole*)

Souffrir deux fois d'un silence sans parole et d'une parole déjà silencieuse.
Edmond Jabès (*Le Livre des Questions*)

Criez jusqu'à la fin de votre cri
Paul Valet (*Paroxysmes*)

La parole. Pour s'exprimer. Pour communiquer. Pour échanger. La parole comme mode privilégié d'affirmation de soi, de *traduction* de soi. Au théâtre, monologues et dialogues, échange de répliques, la parole est le matériau de base à l'aide de quoi se construit la pièce. Bien sûr, il serait absurde de ne pas admettre qu'elle n'est qu'un des éléments d'une construction qui a besoin aussi - ou surtout dans certains cas - de gestuelle, de mouvement, de mime ou de danse, de jeux d'éclairages, de musique, de bruitage, voire de sonorisation, de décors et costumes, de tant d'autres choses qui se passeraient fort bien de la parole, d'une certaine culture du silence parfois, du souffle, du murmure, du soupir, du lamento, du cri, « du bruit et de la fureur », du rythme et du tempo, du jeu des corps et des voix, etc. Mais tout de même, en dépit des cas et situations limites, qui oserait dire que le théâtre n'est pas bâti *aussi* sur la parole ? Paroles pour exprimer l'amour, la haine, la révolte, paroles pour traduire toutes les émotions, toutes les passions, tous les sentiments, paroles pour se taire parfois, et paroles pour agir, pour réagir, paroles pour rire et pour pleurer, promesses, menaces, regrets, remords, paroles de souffrance et paroles d'espoir. Paroles pour dire qui on est. Paroles pour simplement dire **que** l'on est (les plus difficiles à exprimer). Paroles pour partager notre commune condition, paroles pour dire et paroles pour ne pas dire...

Mais aussi, que de paroles enfuies, enfouies dans le silence, au bord de l'expression mais disparues dans un rêve impuissant à trouver la lumière au bout de sa nuit ! que de paroles délibérément étouffées parce que, comme nous le souffle Wittgenstein, « ce dont on

ne peut pas parler, il faut le taire » ! Il s'agit alors, plus que de « faire silence », de s'efforcer de donner sens, dans l'espace théâtral (au sens où Maurice Blanchot considère « l'espace littéraire »), à cette substance indéfinissable, cette *arrière-pensée* (ou plutôt *arrière-parole*) devenue, comme par miracle, un langage « traduit du silence » (pour reprendre l'admirable formule de Joe Bousquet). Il s'agit de s'efforcer de rendre audibles, fût-ce au prix du sacrifice de la lumineuse beauté du langage, les ténébreuses « voix du silence ». A ce compte-là, le silence au théâtre est toujours gagnant...

A ce compte-là, le cri au théâtre n'est donc pas forcément vainqueur. Mais, moins impressionnant que le silence, qui peut aussi bien porter à la douce et nostalgique rêverie que s'effondrer dans le douloureux accablement des angoisses nocturnes, le cri est presque un signe de libération salutaire. Cris de violence, cris de douleur extrême, cris de joie ou cris de révolte... Le cri au théâtre apporte décidément, par la force proprement *dramatique* qui est la sienne, un commencement de résolution, une ouverture vers un futur à construire (ou à imaginer). Parce qu'il est **réaction**, c'est-à-dire **action** en retour, parce qu'il relaie l'action en lui ouvrant toutes les voies que le silence, précisément, lui referme obstinément. Là où le silence emprisonne et fige, le cri libère et met en mouvement.

Il est clair que ni la parole, ni le silence, ni le cri jamais n'offriront isolément au théâtre son mode d'expression privilégié. Qui d'ailleurs a jamais prétendu le contraire ? C'est à leur point de rencontre, dans l'espace théâtral, que s'évalue, par-delà les genres traditionnels (forcément artificiels) et les modes (nécessairement éphémères), l'authenticité d'une oeuvre qui, si elle doit nous « parler », ne peut que s'exprimer dans un langage qui touche intimement le spectateur. Car il ne s'agit pas seulement de lui parler, de clamer et de proclamer, d'argumenter et de signifier. Il lui faudra aussi murmurer et bafouiller, soupirer et hurler, divaguer et se contredire, parfois vociférer, parfois garder le silence, et, le plus souvent, perdre l'habitude de raisonner pour convaincre, apprendre quelquefois à douter du poids des mots, faire davantage confiance à tous autres modes d'expression que celui de la parole exclusivement.

Théa Picquet étudie, avec *La Calandria*, unique pièce de Bernardo Dovizi, cardinal Bibbiena (jouée pour la première fois en 1513), l'une des comédies du *Cinquecento* qui, d'emblée, fut considérée comme un chef-d'oeuvre. Dans les deux prologues proposés (dont l'un par Castiglione), le silence semble avoir pour fonction majeure de « permettre la connivence avec les spectateurs ». Il s'agit, d'entrée de jeu, d'un « silence agréable et paisible suggéré par le sommeil du narrateur » et par le rêve par lequel « le regard indiscret du narrateur nous fait entrer dans le secret de l'intimité féminine ». La gestuelle du silence, parfois, est aussi mise à contribution. Et puis, les spectateurs sont invités à prêter une oreille attentive, à faire silence pour une meilleure écoute. Ce qui n'empêche pas que la pièce soit émaillée des « cris plaintifs du nouveau-né... lamentations de l'épouse... cris d'insulte de la maîtresse exigeante... éclats de voix » et autres bruits parasitaires. Mais les prologues ont surtout pour souci de « mettre en garde le public contre les bêtises que croira et fera le personnage principal » et de « justifier le choix de l'écriture en prose et l'abandon du latin ». Tout dans la pièce ne sera donc que « paroles qui justifient, paroles qui dénoncent, paroles qui cherchent à séduire », véritablement des « paroles complices ».

Josée Nuyts-Giornal, dans une étude sur les « rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre », propose de donner à voir « les liens entre le creuset humaniste et la culture théâtrale » (singulièrement celle qui se manifeste dans l'oeuvre de Shakespeare), d'examiner comment les représentations allégoriques et toute la sagesse lisible dans l'art graphique et pictural nordique trouvent les chemins de la parole, grâce à ces merveilleux *passeurs* que furent les humanistes, en s'introduisant dans la littérature théâtrale de la Renaissance. Par exemple, « à l'instar du

peintre Ian Saerendam, Shakespeare présente la sagesse, dans *Henry IV*, sous les traits d'un vieil homme qui a manifestement du mal à se faire entendre ». Elle montre, d'autre part, comment, s'inspirant une fois encore de l'art graphique, le texte dramatique peut parfois mettre en oeuvre un processus de subversion, de déconstruction du sens, par un simple changement de perspective qui oblige à « sortir du texte », devenu désormais muet, pour permettre la juste interprétation que les mots n'autorisent plus. Ainsi, de manière oblique, « l'image du monde dans le texte shakespearien reflète celle de la gravure morale nordique ». Enfin, les domaines de la folie et du péché étant mal délimités à la Renaissance, c'est, de manière paroxystique, l'image de « l'homme malade mental, nu et enchaîné, hurlant sans savoir pourquoi », qui, dans *Hamlet* par exemple, perce à travers le texte dramatique.

Jean-Luc Bouisson, dans une étude consacrée à *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592), montre comment, dans cette tragédie sénéquéenne de la vengeance, qui ne nous épargne ni violences ni horreurs, « la parole est neutralisée afin que les victimes, réduites au silence... ne puissent pas révéler l'identité des criminels » et comment « le cri de douleur des victimes est remplacé par d'autres codes qui servent également la représentation de la violence ». Dans cette pièce, en effet, la parole devient « l'arme à double tranchant de la violence » : c'est ainsi que Titus menace son frère et ses propres fils par ces mots : « *Ne parlez plus, si vous ne voulez pas tous qu'il vous arrive malheur* » (« parole qui coupe ») alors que Lavinia, « *violée, les mains et la langue coupée* » par les fils de Tamora sera, quant à elle, « privée de ses moyens d'expression, de la parole et du geste » (parole coupée). Dans une rubrique intitulée « sens du silence et silence du sens », nous voyons qu'à une certaine forme de silence, de silence sacré, « relié au divin, associé à l'éternité et excluant le bruit, le chaos et le mal » se substitue bien vite une autre forme de silence, un silence qui masque le crime, « le silence d'Aaron, qui dissimule sa soif de vengeance, ses plans machiavéliques ». Et; à travers le personnage de Lavinia, il y a aussi « ce silence qui devient mutisme, mutité ». Il y a enfin le cri, « le cri de l'homme qui est un moyen de capter les énergies du cri du ciel », instrument de médiation en quelque sorte. Mais il y a aussi ces cris étouffés, qui ne parviendront jamais à se faire entendre, il y a cette interrogation que lance Aaron vers la fin de la pièce : « *Pourquoi la colère est-elle silencieuse et la furie muette ?* ». Mais pour finir, cependant, avec la vie qui reprend ses droits, « le rétablissement de la parole et du cri, jusqu'alors étouffés par un silence de mort, annonce un renouveau, une renaissance ». Note d'optimisme ultime ?

Véronique Bouisson, dans un article intitulé « Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595) », montre que « le langage du duel n'implique pas nécessairement l'emploi de la parole, mais entretient avec elle des liens très étroits ». C'est ainsi, par exemple, que, d'emblée, les personnages choriques, dans leurs échanges verbaux, sont comme « les étapes préliminaires du duel » et, bientôt, « le dialogue est comme prisonnier de cette logique qui conduit au duel : les mots se répondent, sont repris, font tournoyer le sens et transforment l'échange verbal en stichomythies ». Dans de nombreuses scènes, les références au code du duel et à ses techniques « montrent que le dramaturge avait une bonne connaissance de cet art » et qu'il savait mettre à profit l'équivalence possible entre expression verbale et gestuelle. En fait, dans toute la pièce, le langage, propre à « exercer une mise en abyme du duel et de son code » et « ce processus de duplication, ce système d'échos et de réverbération » dans lesquels le dramaturge est passé maître témoignent constamment de l'étroite parenté qui existe entre « le langage des mots et le langage des armes ». Si, en effet, « le duel est présent dans le discours, il est aussi largement représenté, le dramaturge laissant alors la parole aux armes » (le vainqueur du duel étant le plus habile, précisément, dans la *phrase d'armes*). On peut dire que « les armes offrent ici un langage parallèle, avec ses propres signifiants et signifiés ». Il n'est pas

jusqu'au silence, « cet entre-deux-paroles », qui n'ait un rôle strict à jouer - et notamment le respect ou le non-respect de « la loi du silence des armes », ce singulier et toujours redoutable impératif dont la rigoureuse observance (ou la transgression) peut être synonyme de vie ou de mort. L'échec de la loi du silence, chaque fois qu'il faut le constater, libère alors indifféremment cris du coeur ou cris de fureur, cris de haine et cris de douleur. Quand « le duel prend la parole », au sens propre comme au sens figuré, « il s'en empare, la réduit au silence ou la transforme en cris de peur, de douleur, d'amour ».

Maurice Abiteboul, dans son article intitulé « *Hamlet* ou "la rage de l'expression" », accompagne le Prince de Danemark dans son effort désespéré, tout au long de la pièce, pour conquérir le droit de dire et de redonner sens à la parole. « Entre silence et cri, en effet, l'âme d'Hamlet ne choisit pas. Il *faut* dire : impossible de dire. Dire quand même : impossible de ne pas dire. Dire ou ne pas dire... éternelle question. » Silence mystérieux, angoissant, « silence inouï » du Spectre, « silence chargé du poids d'une douleur indicible », auquel s'opposent « les cris de révolte et d'indignation qu'Hamlet ne parvient pas à réprimer ». De scène en scène vont ainsi alterner cris de détresse et silence accablé, imprécations et phases d'abattement, vociférations et longs moments de méditation. « Souffrir en silence ou hurler de souffrance : Hamlet a-t-il alors vraiment le choix ? » « La parole d'Hamlet alors s'effiloche, se défait. Elle se sépare du sens, elle s'envole, délestée de son sens. » Le langage, en effet, à de tels moments, lui apparaît comme une imposture, « des mots, des mots, des mots... » aux couleurs du mensonge, de l'hypocrisie et de la calomnie : « la parole, trahison plutôt que traduction des sentiments vrais ». Hamlet, dès lors, va crier son désarroi, son amertume, son désespoir. va crier sa révolte et son indignation, « passer sa rage » sur la belle Ophélie, puis sur sa mère, le reine Gertrude, et surtout lancer contre lui-même les pires invectives. Mais après « le bruit et la fureur », après « les mots », tous les mots, violents ou apaisés, ne faudra-t-il pas admettre que « le reste est silence » ?

Maurice Abiteboul, dans une seconde étude consacrée à Shakespeare, examine le statut de la parole dans *Othello* (1604). Il s'agit en fait - dans une pièce où l'on ne peut considérer que sous l'angle de l'ironie la formule de Brabantio selon laquelle « les mots ne sont que des mots » - de voir comment le dramaturge « met littéralement le discours en question ». Tout au long de la pièce, en effet, « de l'éloquence inspirée au silence buté, de la parole nue à la parole masquée, le discours emprunte tous les chemins de l'expression, quitte à se dissoudre parfois dans le non-dit ». Chaque personnage, à sa façon, adopte un comportement vis-à-vis du discours qui révèle le fond même de sa personnalité. C'est ainsi que si, chez Othello, « le respect du mot, tout autant que celui de la parole donnée, est une vertu morale », traduisant son adhésion totale au souci de vérité et d'authenticité, il y a, tout au contraire, chez Iago - qui, « dans la forêt du langage, n'avance jamais qu'avec une extrême prudence » -, une volonté de subvertir le pouvoir du discours, de le *déshonorer* : « paroles mielleuses et paroles fielleuses, demi-mensonges et demi-vérités » constituent en effet tout un arsenal qu'il utilisera perfidement jusqu'à son mutisme final, dernière volonté de masquer la parole au point même de l'anéantir. Pour les autres personnages - que caractérisent une « parole confisquée » (Cassio), une « parole entravée » (Desdémone) ou une « parole libérée » (Emilia), ils marquent les diverses « infortunes » que subit le discours dans cette tragédie. Deux conceptions du langage, en définitive, régissent les rapports des personnages entre eux : celle qui considère que la vertu des mots se révèle « quand on leur donne pour mission la mise en oeuvre du questionnement fécond » ; celle, au contraire, qui se résigne à croire que « *toute parole est défaillante* » (5.2.357). Pour l'homme de bonne volonté, reste toujours cependant « le choix de la parole libératrice ».

Jean-Philippe Deranty, dans un étude consacrée à « Iago ou la lettre de l'esprit », dresse un portrait de Iago en Satan, « le 'calomniateur' en hébreu, et aussi le Diable

comme 'Dia-bolus', la force qui désunit systématiquement tous les symboles de spiritualité et de vérité éthique ». Il montre comment, dans *Othello*, « il y a une façon de tordre le langage, de le pervertir... Iago [étant] le maître du langage perverti ». Il ajoute que « la pièce expose les multiples usages possibles du langage » car « il y a Othello, l'homme d'action à la rhétorique à la fois hyperbolique et sans efficace... Cassio, maître de la 'langue douce' », une langue trop précieuse, trop remplie de métaphores, allégories et hyperboles... Desdémone qui « use d'un langage qui est pure expression des pensées, au-delà de la rhétorique et de la dialectique ». Et puis surtout, il y a Iago, « maître du langage comme instrument », qui use du « langage de l'ironie, la forme ultime du Mal selon Hegel ». Se livrant ensuite à une « lecture paragrammatique », fondée sur « la plus vieille des traditions, celle des interprétations de la lettre, du pouvoir de la lettre », l'auteur de cette étude lit le nom de IAGO « comme le chiffre, le '*chrismon*' du texte », révélateur essentiel de la « dialectique dans son moment négatif », à la fois « l'imitation et l'inversion blasphématoires du nom divin ». Plus encore, « en lisant le texte au plus près de ses lettres », il dévoile « l'esprit d'Iago comme pouvoir absolu de négation, pouvoir absolu de tout nier, source de tout mal ». L'analyse nous montre que « la pièce est tout entière construite autour de l'axe d'opposition et de médiation violente des opposés », aussi que « tous les personnages succombent du fait de leur abstraction interne et de la présence du diable en eux », le diable en chacun d'eux, en chacun de nous, représentant « ce moment spéculatif qui révèle tout le pouvoir de la négation caché en nous... le pouvoir terrifiant de la liberté ». Le langage étant 'l'existence de l'esprit' (Hegel), ce serait donc bien dans les formes d'un langage perverti que se lirait le mieux la présence du Mal, dans cette « résolution partielle du conflit » qui n'est qu'une phase inachevée du processus dialectique.

Emmanuelle Garnier posant pour principe que « le théâtre est cri » et - faisant la part belle au discours -, ajoutant qu'il est, « par essence même, émission de voix, parole, débit, diction, déclamation, éloquence, intensité oratoire », propose d'analyser « la fonction dramaturgique du cri » dans la *comedia* de Lope de Vega intitulée *Fuente Ovejuna* (c. 1612-14). Elle observe qu'il faudrait presque « citer la pièce entière, tant le déchaînement des passions alimente l'intrigue de bout en bout, suggérant par là-même l'omniprésence du cri », qu'il s'agisse alors de cris de colère, de cris de rage, de cris de douleur, de haine ou de désespoir. En dehors des « cris inscrits par le dramaturge dans la construction des émotions des personnages », elle note en outre la présence de ces cris chargés de « marquer la distance physique entre locuteurs et auditeurs », le cri « fonctionnant alors comme un renforcement du *décor verbal* », ou encore de ces cris « émanant d'un individu s'adressant à un collectif » (harangues par exemple) ou au contraire « émanant de tout un peuple qui s'exprime d'une seule voix » (cris de ralliement, cris d'acclamation, huées, etc.). Elle note cependant aussi les cas où les cris « proviennent du dehors », où « les voix sont émises hors scène » : il s'agit alors essentiellement de « cris d'horreur, de haine, de rage, de révolte, de douleur ». Il y a enfin ces cris « qui relèvent de la *declamatio*, c'est-à-dire du jeu et des modalités de rhétorique oratoire choisies par les acteurs ». Or, précise-t-elle, « le cri hors texte semble, dans *Fuente Ovejuna*, pouvoir aussi s'analyser du point de vue du texte ». S'agissant d'une modalité d'énonciation, « le cri peut donc s'entendre comme un relais de la corporéité propre au domaine du jeu » et de l'interprétation. Pouvant être à la fois appel, expression ou recherche, « le cri est ainsi expérience existentielle » autant que « métonymie de l'art ». D'où cette conclusion : « Le cri est théâtre ».

Christian Andrès propose, quant à lui, « d'examiner le statut de la parole - le cri n'étant qu'une modalité de la parole - et la dimension éloquente du silence dans [...] *La Vie est un songe* de Pedro Calderon de la Barca », pièce datant de 1635. Il présente donc

l'analyse d'une « parole qui se décline en dialogues et monologues », montrant que Calderon en fait un usage remarquable. Il apparaît ainsi que l'on peut distinguer dans la pièce trois types de monologues : le monologue récapitulatif ou narratif (à valeur informative), le monologue dramatique (déclencheur de l'action) et le monologue philosophique (souvent de qualité lyrique). Quant à la parole dialoguée, elle présente « une diversité qui répond à plusieurs enjeux dramatiques » : échanges pathétiques, échanges laconiques entretenant le suspense, échanges permettant un approfondissement psychologique. Mais le rôle du silence dans ce théâtre n'est pas négligeable non plus, un « silence bruissant de paroles » ou « silence rhétorique », quand la parole, parfois, s'avère « insuffisante pour dire la passion » : par l'usage de « l'ellipse qui passe sous silence » telle information ou escamote temporairement telle menace, le dramaturge peut ainsi se livrer à des silences pudiques ou laisser parfois s'installer des silences accusateurs. Cris de révolte et cris de souffrance sont bien sûr aussi, à travers certains monologues essentiellement, des formes d'expression d'une parole parvenue à des paroxysmes où l'on pressent que Calderon a probablement voulu « confronter une Cité terrestre et une Cité de Dieu ».

Louis Van Delft, dans une étude intitulée « Racine et le plaisir », soutient la thèse qu'il n'est aujourd'hui « presque plus de metteurs en scène, il n'est plus que de rares spectateurs *accordés* au "plaisir de la tragédie", tel que le concevaient Racine et le public qui lui donna ses suffrages ». Dans une exploration minutieuse et implacable des productions récentes dues à nos metteurs en scène les plus en vogue, il dénonce « l'infantilisation de Racine ». Passant en revue les mises en scène commises par les Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Christian Rist, Anne Delbée, Eric Vignier et autres Daniel Mesguich, qui, selon lui, nous laissent dans « un champ de ruines », il s'interroge sur ce en quoi, en fait, consistait pour Racine et les tenants de son esthétique, ce « plaisir » qui semble désormais nous être refusé. Il y a notamment cette « tristesse majestueuse » et il serait erroné « de ne pas voir combien Racine, en habile gestionnaire, économiste, du discours, croit en son efficacité, mise sur elle, investit en elle, et cela dans l'ensemble de sa production dramatique ». Mais il fait la part belle aussi à ces formes de « délectation » qui « ont rapport au contentement de l'esprit, ou encore à une satisfaction de nature proprement sensible, voire sensuelle », moins plaisirs spontanés que plaisirs de connaisseurs avertis et qui s'appuient sur « la notion de *métier* ». Quoi d'étonnant à ce que « le public d'après les années 1970 », *désaccordé*, ayant subi un *décrochage* dommageable, « ne soit plus capable d'entendre, de percevoir, de *recevoir* de tels textes » ? Qui plus est, « c'est surtout à "l'effet de sourdine" que nous sommes devenus sourds. Il nous faut désormais les stridences d'une Elfriede Jelinek, d'un Lars Noréen, d'un Heiner Müller... ». Et tout ceci explique pourquoi, « même avec la langue, nous avons du mal à renouer, à reprendre un "commerce" interrompu », source même de cette délectation perdue par une partie du public.

Aline Le Berre, pour sa part, explore « les vertus éducatives de la parole » dans *Nathan le sage*, dernière pièce de Lessing, parue en 1779. Elle montre comment Lessing fait confiance à une parole « qui, par son cheminement subtil, par son impact intellectuel, pénètre au plus profond de l'âme et change les esprits ». Et ce au point que « lui, le philosophe, a choisi ce mode d'expression, qui transmue l'écrit en oral ». Dans *Nathan le sage*, Lessing dénonce, dans ce qui apparaît comme un « contre-exemple », la parole pervertie et destructrice que l'on retrouve dans « un discours dévoyé en rhétorique creuse », il s'en prend à « l'habitude de l'argutie qui, à force de ratiociner, à force d'arguments spécieux, en arrive à tout justifier ». Il condamne « la parole mensongère, hypocrite, corrompue par la casuistique », le caractère artificieux de certains discours, « la parole automatique, stéréotypée et répétitive », qui finit par devenir « prouesse verbale, jonglerie

avec les mots », pur travestissement de la pensée. La parole, au contraire, se doit d'être constructive et posséder plutôt des « vertus éducatives », conformément à « la volonté d'optimisme de l'*Aufklärung* », et donc procéder à « un travail de persuasion, de stimulation de la pensée ». L'un des grands mérites de Lessing est d'avoir condamné « la parole accusatrice, celle qui excommunie ou glorifie, celle qui est remplie de certitude », porte ouverte à tous les fanatismes. Lui-même, à l'inverse, use d'une « parole plurivoque, reflet de ses doutes, de sa tolérance, une parole qui ouvre de multiples voies », une parole, à tous les sens du terme, humaine. Avec *Nathan le sage*, Lessing offre en définitive « une ample réflexion sur la parole, moyen éducatif, élément clef de communication et d'union entre les hommes »... de bonne volonté.

Marie-Françoise Hamard, dans son étude consacrée à Maurice Maeterlinck, montre comment « le théâtre du dramaturge belge se fonde sur une conviction profonde, sur une ontologie, une déontologie du silence, qui affecte les enjeux comme la composition de ses pièces - et de ses pièces majeures ». Il y a en effet, d'emblée, chez Maeterlinck, « la résolution d'un paradoxe : dire l'indicible, communiquer verbalement (par une rhétorique dramatique) une vérité de nature non-verbale - soit peut-être finalement *faire parler le silence* ». Car il s'agit, en réalité, d'utiliser la parole si bien que « le silence se manifeste, jaillisse, des vocables mêmes du théâtre ». On comprend ainsi que Maeterlinck, dans ses premiers drames, ait eu « la tentation du mime, ou élimination de la parole dans l'espace scénique » que sa vocation d'auteur, cependant, le conduisit à surmonter, l'appelant « à témoigner, verbalement et à haute voix, de sa conviction silencieuse ». Encore ne consent-il, alors, qu'à l'usage d'une « parole *minimale* », ses textes dramatiques se caractérisant par « un lexique ténu [...], la pauvreté du vocabulaire témoignant d'un dépouillement de la parole, d'une parole réduite à l'essentiel ». Mais, allant plus loin encore, son théâtre « inclut également, intègre, le silence à l'état pur, "forme-sens", milieu dont proviennent, où baignent les figures condamnées, muettes face à cet avenir fatal, définitivement *silencieux*, qui, les attendant, les concerne déjà ». Silences, non-dits, où la vérité s'exprime. Telle donc, se présente, « l'initiale vocation du silence » chez Maeterlinck, dont « la quasi-totalité du répertoire correspondant à sa première inspiration - il convient de le signaler - s'achève sur des cris », cris de révolte ou d'impuissance devant la révélation d'une destinée dévoilée dans « sa maléfique puissance ».

Richard Dedominici, se plaçant dans une perspective particulière, celle de l'amateur éclairé d'opéra et d'art lyrique, examine les rapports de la parole, de la musique et de la danse - ce qui peut apparaître comme une véritable « alchimie sonore » - dans le *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911). Il nous rappelle que, pour le poète dramaturge, « la musique peut seule installer une certaine qualité de silence, silence dans lequel la parole peut alors résonner ». Subtile alchimie donc, en effet, entre silence, parole, musique et chant... et geste et danse. Il apparaît ainsi que les choix faits dans ce rapport décisif entre parole et musique se situent à un instant particulier, « celui de *l'attaque* de la symphonie ou du chant et celui, une fois les dernières sonorités musicales éteintes, de *l'attaque* de la voix parlée ». Et en effet, quand la musique s'arrête, « le silence particulier s'installe, cher au poète, dans lequel les mots parlés pourront résonner bien mieux qu'à la suite d'un état de non réceptivité du spectateur ». C'est quand l'expression verbale lyrique « atteint un degré d'incandescence très fort, lorsque les mots deviennent impuissants », que la musique peut à nouveau intervenir « avec les choeurs ou même sur un texte parlé », ce qui a pour effet de « créer un discours musical très moderne ». Ainsi, « le Verbe, dans le *Martyre*, est l'instrument adapté, à chaque instant dramatique, à l'expression de chaque sensation, de chaque pensée, à la traduction de chaque mouvement esthétique ou dramaturgique ». Le silence, enfin, « scande chacun des volets

dramaturgiques de l'ouvrage et, reliant entre elles ces différentes facettes, contribue pour une part non négligeable à l'équilibre interne de l'ensemble ».

Emmanuel Njike, examinant *Les Oeufs de l'autruche*, une comédie d'André Roussin de 1948, analyse l'idiolecte du personnage central, lequel nous apparaît comme « un bourgeois prétentieux et mécontent ». C'est à travers trois niveaux de langage que se manifeste la volonté du locuteur de « heurter son entourage ». Aussi bien dans la langue parlée qu'écrite, tout d'abord, on note qu'il use d'un lexique « vulgaire et interjectif », employant volontiers bons mots, injures et expressions argotiques. A un deuxième niveau, celui de la conversation courante, il est fait usage d'une « langue familière », reflet d'un ton et d'un style d'expression en accord avec l'esprit d'une « comédie de famille ». Le recours, enfin, à une « langue soutenue », plus châtiée, bien que plus rare dans cette comédie, n'en garde pas moins, par l'utilisation d'allusions littéraires, de tournures métaphoriques et autres procédés connotatifs, un caractère parfois précieux, en tout cas recherché, qui prend alors d'autant plus de relief. Une rubrique entière est ensuite consacrée à « l'invective comme mode d'expression privilégié ». Par « l'association de registres différents (vulgaire, familier, recherché...) », par le recours à la caricature et l'exercice systématique de la dérision, Hippolyte, personnage au parler truculent, offre au public le spectacle d'un petit bourgeois, terne et à l'esprit étroit, mais qui tente désespérément de « marquer sa différence, de rejeter l'usage que sa classe sociale impose à la langue, de disqualifier ce "langage de vieilles marquises" dont il a horreur ». Tout son succès vient du fait qu'il a ainsi donné au public « l'occasion de fantasmer, de se défouler, de secouer certains carcans linguistiques ».

Michelle Coppin, dans son étude sur « le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante » dans le théâtre de Françoise Sagan, montre comment la dramaturge, mue par son projet de dénoncer, dans la France des années soixante, « une société devenue la gardienne des règles et des conventions », est amenée, par le recours systématique à certains mécanismes langagiers (emploi de citations et de références incontestables par exemple), à camper des personnages « ressassant les mêmes clichés imposés ». Car il s'agit, fondamentalement, de peindre « une société bâtie dans son intégralité sur l'apprentissage de ces mêmes traditions, anéantissant en nous toute spontanéité et tout individualisme dans un souci d'égalité - mais surtout d'uniformisation ». Parmi les exemples de « stéréotype référentiel », on peut recenser notamment lectures de journaux ou allusions à des faits d'actualité ou à des phénomènes de mode, l'effet produit étant de traduire « comme l'excès d'une redondance et d'une saturation informative ». C'est pourquoi, chez Sagan (et singulièrement dans *Un Piano dans l'herbe*), le perroquet devient « l'emblème même de ce genre de théâtre, et peut-être l'emblème même du stéréotype », l'emblème de la répétition et de l'imitation des tics langagiers. C'est ainsi que l'on assiste, peu à peu, à « l'enlisement de la parole » et même, sur le plan structurel, à une stagnation de l'action, retardée qu'elle est par le ressassement et « l'engrenage de la répétition ». Le réel plaisir, en définitive, réside dans « le texte qui amène à une réflexion sur le langage en général et sur le langage littéraire plus particulièrement ».

René Dubois, pour sa part, étudie « un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tennessee Williams ». Plus particulièrement, il examine « les métaphores et paradoxes du verre » dans la pièce en tant qu'ils représentent, au même titre que l'ensemble des éléments scéniques tels que « objets-auxiliaires récurrents, éclairages ingénieux, attitudes exacerbées, silence éloquents et véhémences futiles », l'un des aspects significatifs d'une mise en scène « tout entière orientée vers la vacuité fondamentale qui sous-tend les actions ou volitions des personnages ». Il montre notamment comment « le faisceau des sentiments vrais, mais jamais exprimés ouvertement, cet entrelacs de non-dits par trop éloquents se révèle dans les gestes, les regards, le babillage incessant d'Amanda, et

surtout dans les précisions *off* de Tom, le narrateur, à l'ouverture comme à la clôture de la pièce » et met l'accent sur les « sentiments conflictuels » et le poids de « tant de mutisme émotionnel », lesquels « ne peuvent qu'engendrer frustrations et rancoeurs, et susciter des éclats ». L'une des particularités de la pièce est, nous montre-t-on, que toute l'action « n'est qu'une vaste mise en scène, un rituel profondément poétique en hommage au passé, aux souvenirs, aux non-dits et aux actes manqués, un rituel qui s'appuie sur les métaphores du verre ». Celles-ci, en effet, rendent compte « non seulement de la transparence du sujet, mais aussi de ses non-dits en suppléant au verbe ». On ne peut mieux dire qu'en citant le dramaturge lui-même : « La poésie n'a pas besoin de mots. Au théâtre, il peut suffire de situations, il peut suffire de silences. » A ce compte-là, « le verre... permet ainsi de suppléer la parole, de réaliser l'économie de toute médiation verbale ».

Jean-Patrick Feste examine, dans *Menz*, pièce du dramaturge et romancier maltais Francis Ebejer (donnée pour la première fois en 1967), « la métamorphose de Gorg », un personnage qui passe du cri au silence, singulièrement lorsqu'il disparaît totalement de la scène à l'issue du deuxième acte - sans toutefois pour autant perdre de sa force dramatique : « il n'en est que plus présent, plus éloquent, plus efficace ». La pièce dépeignant une société livrée à « un régime totalitaire à forte connotation fasciste », on comprend que « nulle voix discordante » ne puisse s'y faire entendre et qu'en tout cas toute tentative pour libérer la parole se heurte à un processus qui « dénature le message ou le rend inopérant ». Seule alternative donc : silence ou cris de révolte ou d'indignation (« le sculpteur leur a dit qu'il ne criait pas de joie mais lançait une protestation »). Ce qui fait problème dans une telle société, c'est « le vide, l'absence d'écho, auquel vient se heurter tout discours individualiste et libertaire ». Les cris de protestation, en effet, se perdent dans « une ville plongée dans le sommeil » - et dont le réveil apparaîtrait comme une prise de conscience - et qui ne veut rien entendre. « La foule demeure parfaitement silencieuse ». Le personnage de Gorg est ainsi « enfermé entre deux modes d'expression qui s'excluent mutuellement : le silence (le jour) et le cri (la nuit) ». Mais, grâce à l'influence de Menz, Gorg sera finalement « amené à abandonner cette alternative stérile dans ses effets et à envisager un autre moyen de faire entendre sa voix : la parole », acquérant dès lors une nouvelle dimension : la maturité. Après quoi, « il disparaît pour entrer dans l'Histoire et devenir celui dont on parle », nécessairement silencieux lui-même - parce qu'absent -, mais « ne cessant pas de faire entendre sa voix pour autant ».

Claude Vilars, dans une étude consacrée à une pièce du dramaturge américain Sam Shepard, démontre comment « dans *States of Shock* (1991), prendre la parole, c'est vouloir vivre ». Les deux personnages principaux, dans un affrontement à l'issue incertaine, « se servent autant violemment que poétiquement d'une arme dans l'usage de laquelle ils excellent : la parole ». La pièce entière se fonde sur « une rhétorique absurde », un jeu entre parole et silence, une dialectique entre domination et effacement. Car, « si parler est un acte triomphal, l'expression du vouloir exister, ne plus rien dire en revanche, c'est accepter de mourir ou refuser de vivre ». Les dialogues, au début, se réduisent à un échange inégal entre le Colonel, à « la verve infantilisante, autoritaire et intarissable » et Stubbs, le soldat mutilé, sur sa chaise roulante, quasiment muet et qui « ne s'exprime qu'avec son sifflet », impuissant à donner voix à sa souffrance. Mais c'est en recouvrant péniblement la parole, dans la douleur, que peu à peu Stubbs, parvenant à identifier son mal, découvre du même coup, de manière quasi miraculeuse, l'usage de ses membres et « la force naissante dans son corps ». Les vertus rédemptrices, ou du moins salvatrices, de la parole, qui permettent « la conquête de soi » en même temps qu'une réaffirmation de sa présence au monde et la découverte de pouvoirs jusqu'alors ignorés, donnent sens parfaitement à la croyance en la toute-puissance du verbe et à l'idée que parler et nommer, c'est créer (et se créer). Il est clair que, dans cette pièce, la parole « est l'occasion d'un jeu au cours duquel elle prend corps,

dans toute sa force et toute sa violence ». A tous égards, la prise de parole - ou la perte de la parole aussi bien - est « un enjeu métaphysique » et « parler est donc un acte existentiel ».

Brigitte Urbani, dans une étude très fouillée intitulée « Paroles de femmes », examine les « monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) ». Elle montre comment, chez Franca, « le monologue est la parole dans le silence, le cri de dénonciation d'un scandale » et comment, dès 1975, elle s'engage dans la lutte féministe, « osant parler comme personne ne l'avait fait avant elle », notamment avec *Le Viol*, « un monologue qui émut, glaça, fit scandale ». A partir de 1975, Franca et Dario mettent en scène des femmes qui « témoignent dans la colère ou la consternation », comme par exemple dans *Moi, Ulrike, je crie...* (1975) où « la parole d'Ulrike est un défi aux "patrons de l'Etat de droit" qui l'ensevelissent dans le silence », où son cri de révolte ne rencontre que « le silence devenu représentation de la surdité mentale de ses compatriotes ». Cri tragique aussi de la mère qui découvre que son fils est le terroriste que l'on vient d'arrêter, dans *La Mère* (1980), cri encore que celui de Carla, dont les deux fils sont morts d'overdose et du sida, dans *L'héroïne* (1991). Si elle écrit *Le Viol* en 1975, Franca Rame ne le récitera que bien plus tard, en 1983, avec « des mots que personne n'ose dire, des mots par lesquels Franca rompt le mur du silence qui entoure des actes ignobles de torture ». Des spectacles sont montés par le couple, *Parlons de femmes* et *Tutta casa letto e chiesa*, qui donnent la parole à des femmes victimes de « l'aliénation au sein de leur maison, dans leur statut d'épouse et de mère » et non plus seulement de « l'aliénation par le travail en usine ». Deux monologues, particulièrement, brisent le silence que dresse comme un mur une certaine hypocrisie bien-pensante : l'un, qui souligne la grande misère affective et sexuelle de Maria dans *Une Femme seule* ; l'autre, plein de bruit et de fureur, *Médée*, où l'on entend « les cris de désespoir et de folie de la femme délaissée et outragée, cris d'une femme qui n'accepte pas son sort ». Il y a en fait dans chacun de ces spectacles « un cri à écouter, un silence à méditer, une parole à recueillir ».

Michel Aroulmi évoque pour nous un spectacle créé en mars 2001 au Théâtre Paris-Villette, *Les Ailes du Chaos*, par Henri Ogier et le petit groupe d'acteurs de sa compagnie. L'univers ainsi représenté « n'est qu'un prétexte pour envisager "notre rapport aux mythes, nos degrés de liberté... et l'émotion que suscite l'inattendu" ». Dans ce spectacle, « le silence - matrice ou destinée des sons - dispute le premier rôle au décor, acteur principal de cette représentation ». Les quatre « *attracteurs* » sur scène laissent voir successivement « des visages qui évoquent l'évolution des progrès humains » et ce qui frappe, manifestement, c'est que « cette évolution s'effectue dans un silence épais, ponctué de cris et de grognements d'où parfois émerge un langage, qui s'échappe en éphémères flambées poétiques ». Ce spectacle - que l'on peut qualifier de « philosophique » - insiste sur « la tension des forces antagonistes » avec pour effet le sentiment que « l'alternance des rares envolées poétiques et des cris des doubles rivaux qui s'affrontent sur scène paraît traduire l'enracinement du langage dans la "violence fondamentale" ». Au fil du spectacle, on observe que « les cris qui rythment les efforts des quatre bâtisseurs s'affirment comme l'ébauche d'un langage ». Dans ces moments-là, « peut-être le théâtre, dans ces cris, ces mimiques, se rappelle-t-il à nous comme le lieu d'une domestication de la violence ». Parmi bien des thèmes évoqués par cette représentation, il faut encore souligner « l'intérêt du questionnement métaphysique qui inspire le spectacle » auquel s'ajoute, pour finir, « une touche sentimentale [qui] n'en reste pas moins un cri révélateur, où s'énonce l'impact du désir contrarié dans nos constructions spirituelles ». Sans oublier, de manière proprement théâtrale, le poids significatif de ce silence qui, lorsque le spectacle s'achève, s'affirme « dans les poses figées des quatre partenaires au finale, variées à chaque rappel ».

Ouriel Zohar, se plaçant dans une perspective résolument écologique, observe - dans une étude légèrement périphérique par rapport au thème central de ce numéro de *Théâtres du Monde*, mais dont le caractère d'urgence n'est pas pour autant absent -, que, de manière générale, le théâtre, avec plus de force et de conviction que tout autre *medium*, donne voix aux interrogations, aux angoisses et aux craintes que l'homme en temps normal éprouve dans ce monde soumis à de perpétuelles menaces de tous ordres (guerres, épidémies, manipulations génétiques, atteintes à l'environnement, etc.). Il montre ainsi comment « le théâtre engage dans cette problématique le public tout en le forçant à réagir », comment il fait écho aux préoccupations de l'homme moderne, brise le silence que les tabous préservent et lui donne la parole, une parole de protestation, une parole d'indignation, une parole de révolte. Mieux que des débats savants sur la recherche scientifique et technologique, le théâtre serait ainsi apte, par la puissance et l'efficacité du verbe, à mettre l'accent sur les valeurs éthiques, à souligner l'urgence de l'engagement, à susciter de saines passions, à stimuler une réflexion salutaire. Car « le théâtre est le premier à savoir lancer un avertissement », à crier au secours, à mettre en garde, à éveiller (ou réveiller) les consciences endormies et finalement à « fournir des arguments pour se battre et développer une conscience environnementale ». Car l'expression théâtrale, en donnant voix à la protestation comme à la dénonciation de ce qui peut détruire une société, voire une civilisation, en « ouvrant le droit à la parole démocratique », fait la preuve de sa capacité à aborder tous les sujets auxquels se voit affronté l'homme moderne qui ne saurait, dès lors, se cantonner dans un silence coupable.

Jacques Coulardeau, dans une étude savante intitulée « Le silence à demi-mots. Le cri à pleines notes », pose comme point de départ « la question de la parole, du silence et du cri dans l'art lyrique liturgique ». Après avoir défini et caractérisé la musique comme « un système expressif libre », il montre que la parole est « cryptée par un système de références » et souligne, en prenant pour exemples les *Passions selon Saint Matthieu et Saint Jean* de Jean Sébastien Bach, que « la parole de l'oeuvre renvoie à du non-dit qui n'est jamais silencieux » car il s'agit d'une « parole essentielle qui renvoie à quelque chose que tous savent ». Il montre aussi comment l'on peut « jouer choralement et musicalement sur la parole du texte pour écarter tout non-dit du texte » et comment aussi « la parole musicale peut corriger une interprétation facile et traditionnelle de la parole du texte ». Puis, s'appuyant sur deux cas remarquables de disparition de la parole textuelle, il examine comment, à la vidéo et au cinéma, dans le *Roméo et Juliette* de Zeffirelli par exemple, des portions du texte peuvent être passées sous silence puis « compensées par les images ou la musique, ou des mises en scène qui amplifient le message du texte ». Il montre aussi comment, « dans l'adaptation du ballet de Prokofiev... la parole effacée de la pièce peut être rendue par la musique et surtout par la danse ». Dans maints spectacles, religieux ou traditionnels, il souligne également que « toute parole se pose en contraste avec une parole devenue silencieuse, avec un silence plein d'une mémoire » et en fait la démonstration en analysant notamment *Jesus* de Roger Young, *Jesus of Nazareth* de Zeffirelli (« l'image est un langage, une parole, et chaque silence de Jesus est centré sur son visage qui est une parole »), *The Last Temptation of the Christ* de Martin Scorsese, *The Name of the Rose* de Jean-Jacques Annaud. Il termine par une évocation de l'adaptation cinématographique muette de *Richard III* de Shakespeare par le cinéma britannique en 1911 et montre avec quel art « une pièce de parole et de cris se trouve rendue dans le silence ».

René Agostini, dans une « lettre ouverte à Louis Van Delft », en qui il voit un « compatriote spirituel », donne lui aussi libre cours à son indignation devant le spectacle qu'offrent parfois des productions théâtrales prétentieuses ou, plus généralement, devant telles *scènes d'exhibition* auxquelles il donne « la définition laconique de *lard moderne* ». Croyant, comme il l'affirme, aux « vertus de l'invective », il dénonce les impostures

fréquentes des modes (y compris de certains modes de vie), du moderne et du post-moderne (qu'il qualifie avec lucidité de *pose moderne*) et s'en prend « aux caprices d'un délire maniaque ou hystérique, à toutes les prétentions d'un art du divertissement, à toutes les vanités et présomptions d'un certain parisianisme » - le tout « mal serti dans l'écrin factice de la "Kulture", des "loisirs" ou du "temps libre" ». Lui aussi considère que « *se donner en spectacle* par opposition à *servir le théâtre* désigne en fait une sorte d'infantilisme de "l'art", ou de puérilité des "artistes" ». Dans un monde d'anarchie ou de chaos culturels, à "*l'ère du vide*", le théâtre, et l'art en général, lui semble « trop proprement intégré dans le *paysagisme de la conservation* », ce qui le conduit à flétrir « son adaptation aux goûts et modes du salon ou du marché que reflètent les media dans leur ensemble et notre "culture" du divertissement et des loisirs ». Ce qu'en fin de compte il déplore, c'est qu'il n'y ait « aucune communication... car il y a peu d'*artistes* en France qui ont quelque chose à donner, voire réellement quelque chose *à dire* ». Parole stérile sans doute, expression vide de *sens* ? Peut-être n'y aurait-il désormais de véritables révolutions envisageables qu'individuelles, « solitaires, silencieuses, inaperçues, lointaines... ». Encore quelque chose à dire, mais au coeur du silence...

Après tant de commentaires, d'analyses et d'interrogations sur « la parole, le silence et le cri au théâtre », laissons le dernier mot de cet ouvrage au philosophe.

Olivier Abiteboul, dans une étude intitulée « le silence pour la parole », suggère, après Plotin et Kierkegaard, qu'assurément « il y a inévitablement dans la notion de silence l'indice d'une plus haute affaire que la parole elle-même ». En d'autres termes, il pose la question qui ne peut manquer aussi d'interpeller dans l'univers du théâtre : « Se peut-il que, par le plus significatif des paradoxes, le silence se présente comme ce qui est plus parlant que la parole ? ». Faisant référence à Samuel Beckett (son projet de « mettre le rien en mots ») et à Ionesco (qui, dans *La Cantatrice chauve*, confie aux personnages propos anodins ou ineptes, « bavardages salonnards », lieux communs et autres « idées reçues » pour mieux souligner le bruitage parasitaire en quoi consiste parfois la parole), il montre, *a contrario*, qu'un « verbiage éperdu n'est pas l'indice que l'on ait quelque chose à dire ». Il désigne plutôt « *l'expression* comme domaine commun du silence et de la parole », effaçant et transcendant les distinctions convenues entre l'un et l'autre. Approfondissant cette question, il examine comment, « dans l'expression de la pensée par le langage, la parole n'altère pas le silence mais possède toutes ses propriétés sans que le silence se réduise à la parole ». Rappelant ensuite le concept heideggérien du silence, il souligne que « le silence apparaît moins comme une absence de parole que comme une volonté de parole ». Evoquant Héraclite, il précise que ce dernier « force la dualité du silence et de la parole dans sa réserve... cherche toujours ce qu'elle cache et le retrait de ce qui la cache ». Il apparaît ainsi que « le *logos*... là où tout est silence, ne parle pas, ne cache pas, mais fait signe » et qu'ainsi « tout langage est allusif, indirect, silencieux et non parlant » (voir certaines analyses de Merleau-Ponty notamment). A ce compte-là, « l'histoire de la folie » (voir Foucault) serait elle-même - selon Derrida - une archéologie du silence, le but étant d'atteindre « la souche commune du sens et du non-sens, ce logos originel en lequel une parole et un silence se partagent ».

La présente livraison de *Théâtres du Monde* nous aura permis, par la variété des aires linguistiques parcourues, des périodes considérées et des genres abordés (exploration du domaine du théâtre particulièrement, bien sûr, mais aussi de l'opéra, de l'art lyrique liturgique, du cinéma et de la vidéo), de couvrir un champ très vaste d'étude et ainsi de comprendre comment l'expression théâtrale se nourrit *à la fois* de la parole, du silence et du cri, comment la parole, malgré son statut privilégié - et même si elle demeure toujours

un ultime recours -, a renoncé au fil du temps à revendiquer toute forme d'exclusive pour laisser toute sa place - quand elle ne l'intègre pas de façon essentielle, comme c'est fréquemment le cas -, au silence, parfois envahissant, toujours éloquent. Au point qu'on a affaire de plus en plus à une parole silencieuse, ou en tout cas qui n'a *pas forcément vocation de dire*, et à un « silence qui parle », ou du moins qui *fait sens*, plus parfois qu'une parole qui se révèle alors comme parasitaire. Le cri aussi a toute sa place dans un théâtre qui, lassé d'avoir recours à une parole stérile, se résigne, comme le clame le poète, à aller « jusqu'à la fin de son cri ».

Silence et cri, donc, pour en dire davantage ? Sans doute. Mais, au théâtre comme ailleurs, on peut souhaiter (ou ne pas souhaiter ?) qu'en fin de compte le dernier mot reste à la parole.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication

P.S. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :
* N° 12 : Rêves et cauchemars au théâtre (2002).
* N° 13 : Magie, sorcellerie et merveilleux au théâtre (2003).

LA CALANDRIA
DE BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA (1513)
PAROLES COMPLICES

"Il est bon de parler, et meilleur de se taire ;
Mais tous deux sont mauvais alors qu'ils sont outrés[1]*"*

Ce précepte de La Fontaine s'applique fort bien à la comédie du *Cinquecento* et plus particulièrement à *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena. Aussi, après avoir présenté l'auteur et l'oeuvre, justifié la rédaction des deux prologues, nous montrerons comment l'auteur use du silence, de la parole et même du cri pour exprimer les rapports qu'il entretient avec le public.

Bernardo Dovizi, dit Bibbiena (1470-1520), est à la fois homme de Lettres et diplomate. Sa vie est dominée par une continuelle activité au service des Médicis, d'abord celui de Laurent le Magnifique, puis celui de Pierre, enfin celui du cardinal Jean, qui monte sur le trône pontifical sous le nom de Léon X[2]. Il occupe les fonctions de secrétaire et de conseiller de ce dernier, qui l'élève à la pourpre cardinalice en 1513. Cependant, la puissance de Bernardo est telle qu'il suscite la méfiance du pape lui-même, soupçonné de l'avoir empoisonné, lorsque l'écrivain meurt en 1520. Il est l'ami et le correspondant de bon nombre d'écrivains et d'artistes. Raphaël brosse de lui un portrait en habit de cardinal alors que son atelier peint les scènes érotiques et païennes qui ornent les appartements que le prélat occupe au Vatican.

Son engagement littéraire n'est donc qu'épisodique, mais *La Calandria* lui procure une notoriété immédiate. Cité par Machiavel, par Giovio, il devient un personnage à part entière dans les dialogues du *Cortigiano,* où Baldasssare Castiglione lui confie le rôle de l'interlocuteur facéticux[3]. Bibbiena est donc avant tout un homme de Cour, mais, contrairement à l'Arioste, il n'est lié à aucune capitale intellectuelle déterminée. Le théâtre constitue pour lui une activité comme les autres, il ne se donne aucune mission à accomplir et se sent ainsi plus libre que les écrivains de métier. Il écrit une seule comédie, un chef-d'oeuvre.

La Calandria est représentée pour la première fois à Urbin, le 6 février 1513, où Francesco Maria della Rovere avait demandé à Bibbiena de proposer une comédie pour les fêtes de Carnaval. La mise en scène est confiée à Castiglione et à Gerolamo Genga, architecte ducal, élève de Raphaël ; on lui demande de surpasser L'Arioste et la mise en scène de *La Cassaria,* donnée à Ferrare, en 1508[4]. Le décor, comme le souligne à juste titre

1 La Fontaine, Jean, *L'Ours et l'Amateur des jardins,* dans *Fables,* Paris, Hachette, 1957, p. 291.
2 Voir : Gareffi, Andrea, *La Scrittura e la Festa,* Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 81-98.
3 Castiglione, Baldassare, *Il Libro del Cortigiano,* in *Opere di Castiglione, della Casa, Cellini,* Milano, Ricciardi, 1960, pp. 1-361.
4 Davico Bonino, Guido, *La Calandria,* dans *Il teatro italiano : La commedia del Cinquecento,*

Christian Bec, "*représente en relief ou en perspective une ville avec ses palais, ses églises, ses tours et ses rues*[5]". On reconnaît Rome, enserrée dans ses fortifications, choisie pour rendre hommage au pape Jules II. D'autres spectacles suivent : la comédie est jouée au Vatican pour accueillir Isabelle d'Este, puis pour le Carnaval de 1515 ; à Mantoue en 1520 et en 1532, à Venise plus de vingt fois, entre 1521 et 1522 ; à Camerino en 1549 ; mais aussi à Lyon, où, en 1548, deux représentations sont offertes par la "nation florentine", jouées par des comédiens italiens, dont Domenico Barlacchi, en l'honneur des noces de Catherine de Médicis et de Henri II.

Unique pièce du cardinal Bibbiena, *La Calandria,* comme l'écrit Paul Larivaille, est "*une imitation pleine de fantaisie et d'une savoureuse verve sensuelle des Ménechmes de Plaute*"[6]. Cependant, certaines répliques et certaines scènes se réfèrent au *Decameron,* et l'un des personnages principaux, Calandro, apparaît comme le digne héritier de Calandrino.

Le démiurge est Fessenio, le domestique, qui fait de son activité fébrile sa raison de vivre. Le comique, qui provient de ce couple, Fessenio-Calandro, se développe aux dépens du second, alors que le thème de l'amour évolue sur deux registres : celui de la furie sensuelle de Fulvia, symbole de l'insatisfacion sexuelle des mal mariées, et celui de l'ambiguïté érotique, mise au jour dans le jeu des déguisements entre les frères jumeaux Lidio et Santilla. Quoi qu'il en soit, Nino Borsellino observe que Bibbiena sait exploiter la tendance du public du XVIe siècle à faire fi de toute retenue [7].

L'intrigue n'est pas des plus simples. Deux jumeaux, Lidio et Santilla, sont séparés, enfants, lors de la prise de Modon par les Turcs, en 1500. Santilla, croyant son frère mort, vit à Rome, sous le nom de celui-ci, déguisée en homme, dans la maison de Perillo, un riche marchand qui l'apprécie à sa juste valeur et entend lui donner pour épouse sa fille unique, Virginia. Lidio arrive à Rome où il tombe amoureux de Fulvia, l'épouse du sot Calandro. Pour la retrouver sans danger, il se déguise en femme et se fait appeler Santilla. À partir de là, les quiproquos se succèdent et alimentent le comique de situation. Mais tout finit bien : les deux jumeaux se reconnaissent ; Lidio épousera Virginia et Santilla le fils de Fulvia.

Cela dit, nous nous intéressons aujourd'hui au prologue de la comédie et aux moyens d'expression qu'il utilise.

En fait, certaines éditions présentent deux prologues : l'un de Castiglione et l'autre de Bibbiena[8].

Le premier aurait été composé par Castiglione pour la représentation d'Urbin, pour remplacer celui que Bibbiena n'aurait pas eu le temps de rédiger.

Le second sucite un intérêt particulier, dans la mesure où il n'a qu'un lien très lâche

---

Torino, Einaudi, 1977, p. XXXII.

5 Bec, Christian, *Les progrès de la scénographie*, dans *Précis de Littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 152.

6 Larivaille, Paul, *Le XVIe siècle italien*, Paris, Seghers, 1971, p. 96.

7 Borsellino, Nino, *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1967, volume II, p. 10.

8 Par exemple, l'édition publiée par Nino Borsellino, *Op. cit.*, pp. 16-22.

avec la comédie. Il permet toutefois à l'écrivain de laisser libre cours aux profils satiriques et il fait de l'auteur un personnage de la pièce. Nino Borsellino émet trois hypothèses à ce propos : le prologue aurait été écrit pour une représentation de *La Calandria,* prévue à Florence et qui n'a pas eu lieu ; Bibbiena aurait été l'auteur de plusieurs comédies et le prologue correspondrait à l'une d'elles ; le prologue enfin aurait été écrit par Bibbiena pour la pièce d'un autre auteur[9]. Giorgio Padoan est tout aussi sceptique lorsqu'il écrit[10] :

> "... dalla fine del secolo scorso, su errata deduzione di Isidoro Del Lungo, fu al Castiglione attribuito, e applicato alla *Calandra*[11] , un prologo 'passe-partout' del Dovizi".

Quoi qu'il en soit, le texte s'adresse à un public florentin, comme le laisse deviner le vol invisible que l'auteur imagine, qui le fait pénétrer dans les maisons des Florentines, au moment où elles se préparent à se rendre au spectacle.

Dans ces deux prologues, les rapports auteur/public sont particulièrement dignes d'intérêt, d'autant plus qu'ils se servent du silence, du cri et de toutes les acceptions de la parole pour faire naître la complicité nécessaire au succès du spectacle.

Il apparaît en un premier temps que le silence permet la connivence avec les spectateurs.

Dès le lever du rideau en effet, la salle est plongée dans le silence, le silence agréable et paisible suggéré par le sommeil du narrateur, porte-parole de Bibbiena[12], et par le rêve délicieux qu'il est en train de faire alors qu'il dort comme un loir. Il rêve d'être en possession de l'anneau d'Angélique, qui a le pouvoir de rendre invisible celui qui le met dans sa bouche [13]. Toujours endormi, il se souvient que ce soir-là on donne une fête, décide de faire usage de l'anneau pour se rendre en grand secret dans les maisons bourgeoises et surprendre les femmes fortement occupées par les soins de leur corps[14]. Le regard indiscret du narrateur nous fait ainsi entrer dans le secret de l'intimité féminine. Il observe la coquette qui interroge son miroir[15], dévoile avec une sévère ironie le mal inutile qu'elle se donne pour plaire. Il met ainsi l'accent sur l'épilation excessive, se moque de la lotion blanchâtre que la dame se passe sur le visage et le corps[16] et qui se rapproche plutôt du lait caillé, dénigre le maquillage qui la fait ressembler à un masque de Modène, raille la quantité de fleurs dont elle orne sa poitrine et ses oreilles, qui la tranforment en un rameau fleuri. Il dénonce enfin ses hésitations et le temps qu'elle passe devant la glace.

Le silence permet encore le secret, lorsque le comédien invite le spectateur, conscient que Bibbiena s'est inspiré de Plaute, à faire part de ses impressions sur la

---

9 *Idem*, pp. 11-12.

10 Padoan, Giorgio, *L'avventura della commedia rinascimentale,* Padova, Vallardi, 1996, pp. 30-31.

11 Giorgio Padoan parle de *Calandra*, alors que d'autres écrivent *Calandria.*

12 *La Calandria,* dans *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1967, volume II, p. 18 : "Oh che tranquillo sonno e che piacevol sogno m'ha rotto ser Giuliano... "

13 Allusion à Boiardo, *L'Orlando Innamorato,* I, 1, 39.

14 *La Calandria, Op. cit.* , p. 18.

15 *Ibidem,* p. 21.

16 Voir *Les représentations du corps* dans Duby, Georges ; Ariès, Philippe, *Histoire de la vie privée,* Paris, Seuil, 1985, Volume II, pp. 357-372.

comédie directement à l'auteur ancien, en lui parlant à l'oreille, pour que nul autre ne l'entende, surtout pas la police[17].

Cependant, pour être davantage de connivence avec le public, le comédien se réserve un silence au sein même de son discours, pour favoriser la gestuelle par exemple. Ainsi, pour déclarer que Bibbiena n' a rien volé à Plaute, il se contente de claquer des doigts[18].

Cela dit, le silence est indispensable à une bonne écoute et les deux prologues se terminent par une invitation expresse à bien ouvrir ses oreilles[19]. Dans celui de Castiglione, le public est invité à se taire puisque c'est aux comédiens de parler[20] ; dans celui de Bibbiena, le comédien va jusqu'à proposer aux spectateurs de quitter la salle à leur guise, vu que la porte est ouverte[21].

Pourtant, pour intéresser davantage le public, l'artiste lui fait partager les émotions des personnages mis en scène. On croit ainsi entendre les cris plaintifs du nouveau-né que la mère pince pour que le mari le croie malade et la laisse à la maison, où l'amant est déjà caché[22]. Ce sont encore les lamentations de l'épouse qu'un mari jaloux empêche de sortir pour se rendre au théâtre[23], ou les cris d'insulte de la maîtresse exigeante contre la servante maladroite qui ne la lace pas à sa convenance[24], les éclats de voix d'un homme irrascible[25] contre sa malheureuse épouse qu'il considère comme étant sans cervelle[26].

Cela dit, c'est surtout en s'adressant directement au public[27] que l'auteur s'assure de sa complicité.

Ainsi, la parole sert avant tout à la justification des choix de l'auteur de la comédie.

---

17 Prologue de Castiglione, *La Calandria, Op. cit.* , p. 10.

18 *Ibidem* : "... ma lo autore giura, alla croce di Dio, che non gli ha furato questo (*facendo uno scoppio con la mano*)... "
Voir à ce propos : Ulysse, Georges, *Il concetto di commedia : imitazione e creazione*, dans *Il teatro italiano nel Rinascimento* a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 88-99.

19 *Ibidem* : "Peparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco de l'orecchio".
Prologue de Bibbiena, *La Calandria, Op. cit.* , p. 22 : "... spalancate bene il buco de l'urecchio vostro a ciò non ne perdiate una gocciola; "

20 Prologue de Castiglione, *Idem*, p. 10 : "... ché a parlare aviamo noi, voi a tacere."

21 Prologue de Bibbiena, *Op. cit.* , p. 22 : "... chi di voi non vuol far questo, o li paresse stare a disagio, se ne può ire a suo' posta, ché l'uscio è aperto."

22 *Ibidem* : "... per farlo piangere, non restava di pizzicarlo, talché 'l poverino né con lusinghe né con altro si rachetava. Onde ella diceva : - vedi, marito mio, io non voglio lasciare questo povero bambino a guardia di fante e non son per venire alla veglia altrimenti... "

23 *Idem*, p. 19 : "Ella piangeva, e voleva pur venir alla veglia, e diceva al marito... "

24 *Idem*, p. 20 : "Parvemi d'entrar poi in una altra casa e trovare la padrona che si faceva affibbiar dalla fante e le diceva : "-Uh, sciocca, dappocuza! ancor non sai tu affibbiare una vesta? .Cominciati di sotto, in malora! ..."

25 *Ibidem* : "Oh! sta' costì, e non mi romper più la testa... "

26 *Ibidem* : "Che belle parole! ... cervellinuzza... "

27 À propos des instruments de communication, voir : Ulysse, Georges, *Théâtre et société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 1984, Volume I, p. 36.

Castiglione commence par présenter les caractéristiques de la pièce[28]:

> "Voi sarete oggi spettatori d'una nuova commedia intitulata *Calandria* : in prosa, non in versi ; vulgare, non latina".

Se faisant le porte-parole de Bibbiena, il poursuit en expliquant le titre choisi et rappelle, en évoquant Calandro, que le personnage du sot est proverbial dans la culture de l'époque. Il cite alors Martino da Amelia, dont parle également l'Arioste dans *La Lena*[29] et qui était persuadé que l'étoile Diane était son épouse. Il met donc le public en garde contre les bêtises que croira et fera le personnage principal[30]. Il justifie également le choix de l'écriture en prose. En effet, puisque la comédie, miroir de la vie privée, met en scène des choses familières, l'auteur a jugé bon de ne pas utiliser les vers mais de refléter le langage parlé[31]. Il se montre ici en parfait accord avec Machiavel qui, dans son *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua,* se fait le hérault de l'écriture en prose[32]. De la même façon, il motive l'abandon du latin au profit de la langue vulgaire, la raison principale étant de plaire au public, de mieux le divertir, dans la mesure où, affirme-t-il, les nouveautés plaisent davantage que les choses anciennes[33] et le champ lexical du plaisir est particulièrement fourni[34]. Le souci de l'écrivain est de toucher le plus grand nombre, même les personnes qui ne sont pas "savantes"[35]. La langue adoptée sera donc celle du public. En effet, attribuée de concert par Dieu et la Nature, elle n'est pas inférieure aux langues anciennes. Il ne cache pas ici un certain reproche adressé à ses compatriotes qui n'exaltent pas la leur, se faisant ainsi ennemis d'eux-mêmes. Et Castiglione se donne en exemple, procamant que pour rien au monde il ne donnerait sa propre langue. Il conclut son raisonnement en déclarant que les spectateurs doivent se réjouir d'entendre une comédie dans leur langue[36]. Cela dit, il s'élève également contre les médisants qui accusent Bibbiena, jamais nommé

---

28 *La Calandria, Op. cit.* , p. 16.

29 *La Lena,* I, 1, dans *La Commedia del Cinquecento, Op. cit.* ,p. 161 : Corbolo - "... E che bellezza vuoi tu in queste tenebre / Veder? Se forse veder non desideri / La stella amata da Martin d'Amelia ; / Ma né quell'anco di levarsi è solita / Così per tempo."

30 *La Calandria, Op. cit.* , p. 16 : " *Calandria* detta è da Calandro el quale voi troverrete sì sciocco che forse difficil vi fia di credere che Natura omo sì sciocco creasse già mai... maraviglia non vi fia che Calandro creda e faccia le sciocchezze che vedrete. "

31 *Ibidem* : "Rappresentandovi la commedia cose familiarmente fatte e dette, non parse allo autore usare il verso ; considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate. "

32 Voir : *Machiavelli. Tutte le opere,* a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1877, p. 929 : "Dico ancora come si scrivano molte cose che, senza scrivere i motti e i termini proprii e patrii, non sono belle. " Puis, plus loin : "Ma perché le cose sono trattate ridiculamente, conviene usare termini e motti che faccino questi effetti ; i quali termini, se non son proprii e patrii, dove sieno soli, interi e noti, non muovono né possono muovere. "

33 *La Calandria, Op. cit.* p. 16 : "Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate : per ciò che le cose moderne e nove delettano sempre e piacciono più che le antique e le vecchie... "

34 *Ibidem* : "dispiacer", gusto", delettano", piacciono".

35 *Ibidem* : "Non è latina : però che, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore, che piacervi sommamente cerca, ha voluto farla vulgare ; a fine che, da ognuno intesa, parimenti a ciascuno diletti. "

36 *Idem* , p. 17: "So io bene che la mia mi è sì cara che non la darei per quante lingue oggi si trovano. E così credo intervenga a voi. Però grato esser vi deve sentir la commedia nella lingua vostra."

dans le prologue, de voler Plaute[37] et, bien qu'il affirme non sans humour que le grand homme ne devrait pas laisser ses biens sans protection, il proclame avec assurance, en prenant d'ailleurs Dieu à témoin, que l'auteur ne lui a rien volé et invite les esprits sceptiques à contrôler s'il manque quelque chose au poète comique latin[38]. Dans le prologue de Bibbiena, le comédien présente au public les excuses du maître de maison pour l'imperfection de la pièce qui va être jouée. Il leur avoue que ses amis lui avaient promis une belle comédie et qu'il les a crus sur parole. Ainsi, il ne l'a pas vue ni entendue avant ce matin et maintenant il la juge indigne de tels spectateurs. Il s'engage alors à leur offrir un autre spectacle, plus beau et plus amusant, la prochaine fois qu'ils seront ses hôtes[39].

Toutefois, si l'auteur cherche la complicité du public en justifiant ses choix, il le fait également en critiquant certains travers de ses contemporains.

Il brosse ainsi, avec grand mépris, le portrait de l'avare, qui conserve sa richesse et se laisse mourir de faim. Il le qualifie d' "avaraccio", évoque à son propos les tenailles du pharisien Nicodème, indispensables pour lui soutirer une monnaie d'argent. Dans son rêve, il aimerait même faire le ménage dans la maison du piteux personnage pour qu'il ne lui reste plus un sou vaillant et se régaler avec cet argent[40]. Pour conforter ses dires, Bibbiena utilise le lexique commercial : "casse", "grosso", "quatrino", "spendere", "soldo", "spese", "denari" et "comprare"[41]. Il convient de rappeler ici que l'avarice était considérée comme un vice asocial particulièrement honni déjà par les humanistes[42]. De la même façon, il critique sévèrement l'époux indigne, qui à la compagnie de sa femme jeune et belle préfère celle de la servante. L'auteur en est d'abord stupéfait, puis dégoûté, indigné, amer enfin devant le non-respect de l'institution du mariage. Il enverrait volontiers le coupable inconscient à la cuisine "lécher des serpillères"[43]. Le mari d'une jalousie maladive est tout aussi montré du doigt. L'écrivain envisage même de le punir de vingt-cinq coups de bâton, mais laisse à l'épouse opprimée le soin de nourrir une vengeance bien méritée et sous-entend que les jeunes hommes désoeuvrés ne manquent pas en ville[44].

---

37 À propos de l'imitation des Anciens, voir : Ulysse, Georges, *Il concetto di commedia : imitazione e creazione,* dans *Il Teatro italiano nel Rinascimento,* Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 88-99.

38 *La Calandria, Op. cit.* , p. 17 : ... chi dirà lo autore essere gran ladro di Plauto, lasciamo stare che a Plauto staria molto bene lo essere rubato per tenere, il moccicone, le cose sua senza una chiave, senza una custodia al mondo... E, che ciò sia vero, dice che si cerchi quanto ha Plauto e troverrassi che niente gli manca di quello che aver suole..."

39 *La Calandria, Op. cit.* , p. 22 :"... lui, fidandosi di loro, non si è curato vederla o udirla, credendo che la commedia fussi, se non buona in tutta perfezione, almeno ragionevole : ma stamane, ch'egli l'ha udita provare, conosce che invero la non è degna di voi, e gli duole in sino al cuore che voi siate qui... Onde vi prega vi degnate averlo per iscusato, promettendovi che, la prima volta tornerete in casa sua, vi farà sentire una commedia d'un'altra sorte e più bella e sanza comparazione più piacevole. "

40 *Idem*, p. 18 : "Io faceva pensiero di andarmene invisibile alle casse di certi pigoloni avaracci, a' quali non si trarrebbe un grosso delle mani con le tanaglie di Nicodemo, e quivi volevo fare un ripulisti di tal sorte che non rimanessi loro un marcio quatrino... "

41 *Ibidem*.

42 Bec, Christian, *L'Umanesimo civile*, Torino, Paravia, 1975, 152 p.

43 *La Calandria, Op. cit.*, p. 19 : "Non vi dico se mi gonfiò lo stommaco vedendo che colui faceva sì poca stima della moglie giovane e bella, per andar dietro a una fante : e, s'io avessi potuto, l'arei confinato in cucina a succiar broda e a leccare strofinacci, poi che n'è sì giotto ; e starebbe, la state, molto bene a questi tali. . Basta che poi si scusano con dire : "Ogni cosa è me' che moglie. "

44 *Idem*, pp; 19-20.

Paroles qui justifient, paroles qui dénoncent, paroles qui cherchent à séduire enfin.

En effet, Bibbiena interpelle spécialement les dames présentes dans la salle. Il les prend à témoins de la chance qu'il a et entend leur faire partager son enthousiasme[45] : "*Pensate or voi, donne mie, se io era allegro di sì fatta ventura !* ", où l'on note d'emblée le ton affectueux de ses propos. Il souligne leur beauté, faisant remarquer que les gentilshommes passeront leur temps à les admirer au lieu de se soucier de la comédie qu'il va leur présenter[46]. Il les supplie avec déférence d'être favorables aux comédiens et à l'auteur et d'accueillir la pièce avec bienveillance[47]. Avec ces interlocutrices privilégiées, il entame un jeu de questions-réponses et fait comme si elles lui répondaient par l'affirmative : *"Che dite? faretelo? "*, demande-t-il[48]. L'espoir de l'auteur est, bien sûr, que la comédie fasse rire le public, dont dépend son succès.

En conclusion, les deux prologues de *La Calandria* reflètent à quel point l'auteur de comédie recherche l'appui du public pour s'assurer de la réussite de la pièce et de l'avenir de son art. Christian Bec[49] évoque justement la nécessité d' "*une complicité culturelle entre l'auteur et le public (celui-ci devant être capable de saisir les doubles-sens obscènes, les déformations de mots savants ou étrangers, les parodies de phrases ou de titres célèbres)* ".

Théa PICQUET
Université de Provence

45 *Op. cit.* , p. 18.
46 *Idem*, p. 22 : ... questi gentiluomini sono tanto intenti a contemplare le bellezze di voi altre donne che poco o niente della commedia si cureranno. "
47 *Ibidem* : "Di grazia, nobilissime donne, se pensate di far cosa grata a lui e a chi l'ha a recitare, mostratevi loro più del solito favorevoli e benigne..."
48 *Ibidem.*
49 *Précis de Littérature italienne, Op. cit.* , p. 153.

RÉFLEXIONS SUR LES RAPPORTS ENTRE LE SAVOIR MORAL ET LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE DE LA RENAISSANCE EN ANGLETERRE

I La parole

Depuis quelques années, il s'est fait jour un intérêt grandissant pour l'idéologie humaniste nordique[1] d'une part et ses rapports avec l'univers littéraire et théâtral au seizième siècle d'autre part. Dans un ouvrage paru en 1999, Kent Cartwright éclaire ces liens après avoir différencié un humanisme nordique issu ou proche des pensées d'Erasme et de Thomas More et un humanisme classique plus habituellement étudié jusqu'alors, selon l'auteur.[2] Une des particularités de l'humanisme nordique consiste en ses emprunts à la culture dite populaire destinée à servir ses projets d'édification du plus grand nombre. Le bonnet d'âne que porte dame Folie tout comme son auditoire dans l'*Eloge de la Folie* d'Erasme est celui de *la mère folle* qui arpentait les planches des théâtres de la place publique dans le sillage des sociétés joyeuses. Les imbrications entre l'humanisme nordique, le théâtre populaire et la littérature dramatique anglaise au seizième siècle ont été sous-estimées selon Kent Cartwright. De son côté, Robert Bennet propose dans un livre sorti l'année dernière une étude sur l'esprit érasmien dans *Measure for Measure*.[3] dans laquelle il démontre l'importance de la vision humaniste de l'expérience théâtrale comme instrument de réforme sociale.

Dans mes recherches, j'ai pris, si l'on peut dire, le chemin en sens inverse. Mon intérêt pour l'art pictural nordique me mena inévitablement vers les milieux humanistes qui l'influencèrent. L'oeuvre graphique d'artistes tels que Pieter Bruegel l'ancien, Hans Holbein, Cornélis Anthonisz, Maarten van Heemskerck, Hendrick Goltzius, Dirck Volkertsz Coornhert voit le jour au sein du creuset humaniste et cristallise dans bien des cas les liens entre celui-ci et la culture théâtrale. Les gravures qui sortaient des ateliers des Pays-Bas s'avèrent être des recueils de stratégies de pensée également à l'oeuvre dans la littérature dramatique.[4] Il est désormais admis que la peinture dite de genre au seizième siècle contient des avertissements moraux au premier abord ambigus mais parfaitement lisibles pour le spectateur contemporain. L'image était traditionnellement chargée de toute une série de sens allégoriques ou allusifs et constituait un repérage de valeurs que la parole et la tradition orale dévoilaient. Cette tradition remonte au moyen âge et se poursuit à travers l'oeuvre de Jérôme Bosch, Sebastien Brant, puis s'élargit avec les séries de Proverbes d'après Bruegel avant de s'éteindre sous cette forme particulière au milieu du

1 Fokke Akkerman vient d'y consacrer un ouvrage, *Northern humanism in European context, 1469-1625 : from the 'Adwert Academy 'to Ubbo Emmius*, Brill, Leiden, 1999.

2 Kent Cartwright, *Theatre and Humanism, English Drama in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

3 Robert B. Bennet, *Romance and Reformation, The Erasmian Spirit of Shakespeare's « Measure for Measure »*. University of Delaware, Press associated University Presses, Newark & London, 2000.

4 Josée Nuyts-Giornal, *Le Miroir de la Folie. La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain*, Thèse de doctorat de l'Université Paul Valéry-Montpellier III, 1998.

dix-septième siècle. Elle fait partie d'une emblématique sociale qui envahit, selon Paul Zumthor, le domaine culturel et quotidien du XVI[e] siècle. Ce « discours éthique » repose sur l'univers du lieu commun.

> Triomphe du lieu commun : de la scène langagière où tous reconnaissent l'image à peine grimée, de ce qu'ils savent d'eux-mêmes. Miroir tendu au siècle par le langage de son idéologie. En surface, le lieu commun remplit une fonction universalisante.
> Mais, sans le déclarer, il en gauchit l'exercice, car ce qu'il dit se solidifie en « type » plus inerte à mesure que s'écoule le temps de l'existence.[5]

Les humanistes semblent avoir voulu répertorier le comportement humain autant que la faune et la flore par l'observation et la compilation. La sagesse proverbiale, émanant des gravures d'après Bosch ou Bruegel, côtoie les exemples illustres du savoir moral de l'antiquité. Ce phénomène rejoint celui des *marginalia* savants dans les livres d'emblèmes. Les images « édifiantes » du nord déclinent la folie de l'homme sous toutes ses formes dans un miroir moral qui épouse un discours de la vertu par le biais de la représentation du vice. Le discours humaniste de la vertu repose, à beaucoup d'égards, sur une lecture ironique de la réalité. Les écrits de Thomas More et d'Erasme sont des modèles d'ironie aux dépens de soi et du monde. Hans Holbein dessina dans la marge de *l'Eloge de la Folie* un personnage, le bonnet d'âne sur les épaules, se contemplant dans un miroir où son reflet lui tire la langue. Il s'agit de l'illustration d'une maxime de Sénèque « Si je désire voir un sot, il me suffit de regarder dans un miroir ».C'est ce postulat de départ qui sous-tend une dialectique complexe dont la voix énigmatique de la Folie d'Erasme est un exemple.

Les chemins de la sagesse tracés par les humanistes semblent tout d'abord correspondre aux chemins de la Rédemption d'antan. L'image ou la mise en scène du péché, ou de la folie, est censée provoquer chez le spectateur un rire normatif ou une *catharsis* comique. La punition ou la juste rétribution pour le comportement transgressif représenté était alors chose convenue sans que celle-ci soit nécessairement représentée. Certains tableaux de Jérôme Bosch fonctionnent selon ce procédé qui sous-tend également les *soties*, spectacles donnés par les sociétés joyeuses lors de Mardi Gras. Ces représentations allégoriques de joyeux lurons étaient érigées sur la divergence ironique entre l'image et sa lecture. Il en va de même pour les multiples adaptations, graphiques ou dramatiques, de l'histoire du Fils prodigue tout au long du seizième siècle, où s'imposait une tendance privilégiant les scènes de débauche aux dépens de celles du repentir. Par l'artifice d'un dédoublement ou d'un changement de perspective, le spectacle de la folie appelle sa propre condamnation. Les défenseurs du théâtre tels Philip Sidney dans *The Defense of Poesie* reviennent sur cette idée de *catharsis* comique à l'oeuvre dans la satire dramatique. Philip Sidney convient ici des vertus de la comédie qui sert d'épouvantail aux spectateurs en ridiculisant les travers de tout un chacun de sorte que personne ne désire s'y reconnaître.[6] Dans *Every Man Out of His Humour* Ben Jonson utilise l'image type du

---

5 Paul Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Seuil, Paris, 1978, p.80.

6 Sir Philip Sidney, *Defense of Poesie*, p. 23, in *The Complete Works of Philip Sidney*, Volume III, Cambridge English Classics, Cambridge University Press, 1923.

miroir où se reflètent la folie et la déchéance de ses contemporains. Nous sommes priés d'y contempler l'anatomie d'une époque déformée jusqu'aux nerfs par le vice.[7]

La référence au difforme et au nécessaire examen méticuleux dans ce miroir du sot et de la sottise, déjà présent jusqu'à un certain point dans les gravures d'après Jérôme Bosch, reste une constante tout au long du seizième siècle et au début du dix-septième. Ainsi, Robert Burton reprend le thème dans *l'Anatomie de la Mélancolie*. Ritournelle humaniste ressassée à l'infini, elle prête le flanc à la moquerie. Comme dans *Satire III* de John Donne.

> Enseigner en peignant des ivrognes, n'a point d'effet
> Durable ; les images d'Arétin n'ont guère rendu chaste ;
> Et, bien qu'il n'y a guère de meilleures images du vice
> Les Cours des Princes ne sauraient davantage m'apprendre la vertu[8]

Hormis le fait que l'auteur semble faire référence au miroir moral graphique et dramatique en même temps, ce passage dénote une lassitude sceptique quant au caractère supposé édifiant de ces tableaux de transgressions. Shakespeare fait également référence à plusieurs reprises aux images morales en tant que phénomènes. Ainsi, dans *Timon d'Athènes* le dramaturge relève la qualité morale et la quantité importante de ces images, populaires à l'époque.

> Je puis exposer mille peintures allégoriques
> Qui représenteront ces brusques revers de la Fortune
> Plus puissamment que des paroles.[9]

Le pouvoir d'admonition morale des images peintes est cependant mis en doute par l'auteur dans *Lucrèce*. Ainsi Tarquin délibère : « Qui craint maximes ou proverbes de vieux, Sera tenu en respect par un tableau pieux ».[10] L'image peinte est synonyme de précepte moral.[11] Ironiquement, la raison semble ici être comparée à un vieillard qui radote des proverbes, faible rempart contre la volonté sauvage de l'imagination enflammée. Shakespeare utilise une image similaire dans la première partie de *Henry IV*. Il s'agit d'une référence au proverbe biblique de la sagesse élevant la voix dans la rue, sur la place publique

---

7 Ben Jonson, *Every Man Out of His Humour*, dans *Complete Plays*, Everyman's Library, Londres, 1959, p. 63.

8 John Donne, traduction de 'To teach by painting drunkards, doth not last/Now ; Aretines pictures have made few chast ; No more can Princes courts, though there be few/Better pictures of vice, teach me virtue,' *Satire IV*, v 69-72, in *The Works of John Donne*, The Wordsworth Poetry Library, 1994.

9 Traduction de 'A thousand moral paintings I can show/That shall demonstrate these quick blows of Fortune's/More pregnantly than words', Shakespeare, *Théâtre Complet*, Garnier, Paris, 1964, tome III, (I.1.92-95)

10 Traduction peu heureuse, j'en conviens, de : Who fears a sentence or an old men's saw/Shall by a painted cloth be kept in awe'. *Lucrece*, vers 244-245. Les références aux 'painted cloth' sont multiples dans l'oeuvre de Shakespeare. Ainsi la morale tirée de *Troilus and Cressida* devrait être consignée sur la toile peinte'Set this in your painted cloths'(épilogue).

11 *Lucrèce*, 244-245, Les sujets de « painted cloth », décoration commune au seizième siècle en Angleterre, étaient dans un majorité des cas tirés des gravures morales en circulation. Voir Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

et sur les carrefours, tout en restant ignorée des sots. (Proverbes 1:20-22). A l'instar du peintre Jan Saenredam, Shakespeare présente la sagesse sous les traits d'un vieil homme qui a manifestement du mal à se faire entendre. Le vieux seigneur du conseil interpellant Falstaff dans la rue reste ignoré de ce dernier. Ce qui selon le Prince est dans l'ordre des choses puisque la sagesse crie en vain, personne n'y prête la moindre attention. Le Prince Hal feint d'ignorer la lecture correcte de l'image ou de la maxime et instaure, en quelque sorte, un monde à l'envers où la folie est règle de conduite. Falstaff est en effet lui-même un joyeux luron dont la lecture n'est point aisée, très proche, à mon sens, de ces stéréotypes de joyeux buveurs luxurieux de Bosch ou de Cornélis Anthonisz. Images fantasques que le principal intéressé apprécie pour orner les murs des lieux qu'il fréquente.

> Des verres, des verres tout ce qu'il faut pour
> boire, et quant à tes murs, une gentille petite
> drôlerie, comme l'histoire de l'Enfant Prodigue,[12]

Le terme « drôlerie » employé par Falstaff est également utilisé dans *La Tempête,* afin de désigner une scène de banquet fantastique. Un protagoniste de la pièce ajoute le mot « vivant » ce qui laisse supposer qu'une image imprimée ou peinte sert d'illustration à une mise en scène.

Le paradoxe de l'imagerie morale humaniste incitant à la vertu en montrant son contraire, le vice, se fonde sur le jeu de contraires du monde à l'envers qui oppose les apparences mondaines et la réalité spirituelle. La particularité de ces tableaux est qu'ils reposent sur l'effet de conscience divergente du public, idiosyncrasie théâtrale. Elle permet la juxtaposition de différentes perspectives dans une même image, à laquelle seule une lecture discursive rend vie. Dans les *Corpus Christi Plays* ou les moralités le savoir, ou la raison, était l'apanage du spectateur, disposant d'un cadre de référence qui se trouvait confirmé par la pièce. Les protagonistes sur scène sont enfermés dans la vision du monde temporel tandis que le public bénéficie de la vision *sub specie aeternitas.* Ce regard extérieur à la scène du monde permet d'en voir la vanité, favorise l'effet d'ironie cosmique parente du *contemptus mundi* médiéval. La religion chrétienne est une religion ironique où le perdant ou la victime apparaît en fait comme le véritable vainqueur. La folie de la croix selon saint Paul se trouve au sein de *l'Eloge de la folie* d'Erasme. La folie érasmienne met en scène la défaillance de la raison humaine et donc la folie universelle inhérente à l'homme. Désormais la figure de la folie exprime l'irrationalité de la foi chrétienne d'une part, c'est-à-dire que l'homme ne peut saisir le divin, et d'autre part la déraison terrestre qui s'insinue partout. La scène du monde présente ensuite moins le combat entre le vice et la vertu comme dans les psychomachies médiévales, qu'elle ne propose une forme de « moriomachie » dans un fol univers de fous et de fourbes.

12 Traduction de, 'Glasses, glasses, is the only drinking;/and for thy walls, a pretty slight drollery/or the story of the Prodigal,(*II Henry IV*, II.1.139-140), traduction, *Théâtre Complet*, Tome II, Garnier, Paris, 1964.

Mardi Gras d'après Pieter Bruegel l'Ancien.

'Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,
Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,
Sotz rassotez, sotz nyais, sotz subtilz,
Sotz amoureuz, sotz privez, sotz savages,
Sotz vieulx, nouveaulx, et sotz de toutes aages,
Sotz raisonables, sotz pervers, sotz restifz,
Vostre prince sans nulles intervalles
Le mardi gras jouera aux halles' Annonce de sottie.[13]

La gravure, *Mardi Gras*, d'après Pieter Bruegel l'Ancien (ci-dessus) illustre le thème de la *moriomachie* issue des jeux de Mardi Gras qui envahit le théâtre de façon plus ou moins apparente comme dans *All Fools* de George Chapman, et les traités tel que *l'Anatomie de la Mélancolie* de Robert Burton.

Qui n'est pas fou, mélancolique dérangé ?
Qui n'est pas malade du cerveau ? Folie, mélancolie,
démence, ce n'est qu'un mal, dont le nom commun est le délire.[14]

13 Dans, Peter Koedood, *De Hofnar*, Heureka, Weesp, 1983, pp.30.

14 Traduction de'For indeed who is not a fool, melancholy mad ? [...]Who is not brainsick ? Folly, melancholy madness,are but one disease, delirium is a common name to all'*The Anatomy of Melancholy*, Democritus to the reader, pp. 39-40.

L'observateur privilégié est dès lors le bouffon ou le fou, sage parce que conscient de sa folie et c'est en tant que tel qu'il apparaît parfois dans la gravure morale septentrionale afin de dénoncer les protagonistes qui ignorent la leur. Si, dans un premier temps, l'image de la folie permet de répondre aux besoins du corps social dans une tentative de réfréner les excès, le lieu commun humaniste de la folie universelle à laquelle il est vain de vouloir se soustraire aboutit *in fine* à la dislocation de toutes les formes de savoir mondain ou institutionnel. Le savoir et la raison humains se perdent dans des perspectives se juxtaposant à l'infini. La satire morale contient une faille, la vision humaine inepte de celui-là même qui désirera la pratiquer. Au sein de ce trouble se trouve l'interrogation pascalienne obligatoirement suivie du silence.

> Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu, les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et la morale qui l'assignera ?[15]

II Le reste est silence.

À travers la problématique de la perspective morale, la pensée éthique et les stratégies littéraires s'influencent réciproquement. L'exigence éthique dont parle Ulrich Langer dans son essai, *Discours de la vertu, la vertu du discours* à propos de Rabelais et de Montaigne entre autres, indique l'importance que revêtit dans cette période de bouleversements culturels, intellectuels et religieux cette question sur la morale. En expliquant la condition humaine à travers proverbes et maximes mais en la présentant de façon complexe ou paradoxale, la pensée humaniste révéla une dissonance entre le symbole et le vécu. La tension entre savoir et expérience, doctrine et théâtralité, change les maximes incitant à la vertu en mystères existentiels.[16] Sous l'influence humaniste l'art littéraire et l'art pictural deviennent des lieux d'incertitudes.

En 1559 un critique de théâtre déclarait, à l'instar d'Erasme, qu'afin d'assister à une pièce les spectateurs devraient apporter leurs jugements éthiques[17]. La position du spectateur tend à perdre en stabilité, la compréhension ne dépend plus seulement de la raison mais demande une observation et un sens du détail contextuel qui n'est pas sans rappeler les efforts nécessaires à déchiffrer certains tableaux de genre. Les différents niveaux de lecture et l'emploi fréquent de l'ironie par certains dramaturges et écrivains reprend le type de dialectique complexe apprécié par le cercle de More et Erasme. Cette dialectique était celle des traités humanistes tels que les *mock encomia* érigés sur le principe du monde à l'envers avec ses formes diverses de parodie et de jeux de mots ambivalents, dont celui sur le mot rien représentant tantôt la richesse spirituelle, ou le rien mystique, tantôt l'absence de richesse matérielle.[18] Face aux difficultés de lecture que présentent ces œuvres de nos jours, certains motifs propres à l'art pictural sont d'un précieux secours. En effet, le message codé,

---

15 Blaise Pascal, *Pensées*, ed. Michel le Guern, Folio classique, Gallimard, 1977, p. 71.

16 Kent Cartwright, *Theatre and Humanism*, pp. 41.

17 Kent Cartwright, *Theatre and Humanism*, pp. 195.

18 Ainsi, le rien qu'oppose Cordélia à son père sera sa seule dot, écho de « Nought but good deeds » dans *Summers Will and Last Testament* de Ben Jonson et du rien que Personne contemple dans son miroir sur la gravure de *Elck* d'après Bruegel l'Ancien. *Le miroir de la folie*, p. 248. et Josée Nuyts-Giornal, « King Lear's Reflection in the Mirror of Nobody », *Cahiers élisabéthains*, octobre 1998, n°54, pp. 55-73.

- André Chastel parle à l'égard de certains tableaux de la période de gestuelle cryptée- , d'une oeuvre picturale garde les traces d'une expérience perdue que les mots seuls ont du mal à faire renaître.[19] En effet, elle enferme le geste qui peut faire basculer l'hagiographie en parodie.

Martin Elsky a présenté, en janvier 1999, une analyse très originale du poème *To Penshurst* de Ben Jonson. L'étude propose une mise en perspective du poème par rapport à des témoignages externes dont des gravures hollandaises et tend à montrer que l'éloge de Penshurst avait peu de chance d'être prise au sérieux par quiconque connaissait la maison de campagne de Sidney. La correspondance de ce dernier explique que l'ambition du propriétaire ait ruiné Penshurst. A cette réalité s'ajoute le témoignage de gravures hollandaises qui s'avèrent avoir de nombreux points en commun avec *To Penshurst*. Dans l'oeuvre picturale comme dans le poème est représenté un travail agréable et harmonieux, la gestion et le plaisir s'y complètent avec plaisir. Cependant en y regardant de plus près, on voit que les estampes comportent une ambiguïté qui rend leur interprétation problématique. « Dès lors, si le poème est une version écrite de ces estampes, ne serait-il pas lui aussi travaillé de tensions qui en rendent la lecture moins limpide ? »[20] Sous cet angle, l'hommage tourne à la parodie. Pour qualifier cette ambiguïté et ces glissements présents aussi bien dans le poème que dans les gravures hollandaises, Martin Elsky a recours à la notion de « glissement générique » *generic slippage,* soulignant le décalage entre la louange et l'objet de cette louange. Il est ainsi nécessaire de sortir du texte, seule une attention au référent permettant de déceler la part d'éventuelle ironie contenue dans l'éloge. L'auteur conclut néanmoins sur l'impossibilité de décider du sens de ce texte.

Le 'glissement générique' relevé par Martin Elsky est à mon sens proche de la figure de *meiosis* étudiée à propos de certaines gravures de Bruegel l'ancien et de Maarten van Heemskerck. Il s'agit d'un procédé d'écriture ou de mise en image qui consiste à insérer un détail incongru qui fait vaciller une thèse vers son contraire et aboutit *in fine* à relativiser les deux positions.[21] Dans le cas des estampes par Maarten van Heemskerck, l'ironie réside dans un mouvement proche d'un changement de perspective ou d'optique qui permet de voir la scène tantôt comme un éloge tantôt comme une critique selon l'importance donnée au détail.[22] Dans le cas du *Héraclite et Démocrite,* le texte en latin permet de trancher en faveur d'un message plutôt critique envers les deux philosophes. Cette même attitude

19 Hervé Gauville à propos d'André Chastel, *Le geste dans l'art*, éditions Liana Levi, 2001, *Libération, Cahier des livres*, 1er février 2001, pp. XI. L'auteur clôt son article sur une réflexion à propos d'un tableau de Dosso Dossi, que j'oserai peut-être un jour faire mienne : " Dans le rôle du créateur, Jupiter fabrique des êtres en peignant des papillons et l'Eloquence, qui n'est autre qu'un avatar de la rhétorique, s'efforce de lui dicter sa conduite. Autrement dit, *ut pictura poesis*, la littérature commande à la peinture. Mais voilà que Mercure s'interpose de sorte que Jupiter le peintre continue à fabriquer du vivant sans que le verbe puisse placer un mot. Chastel a beau jeu d'y voir un triomphe en actes, c'est-à-dire gestes, de la peinture, art muet par excellence, sur les Lettres"

20 Martin Elsky, 'Idealization and Critique: The Dutch Landscape Print and Generic Slippage in Ben Jonson's « To Penshurst », Bulletin *Epistème* n° 26, Paris, Sorbonne Nouvelle, 25 janvier 1999.

21 Nuyts-Giornal, *Le Miroir de la Folie, La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain*, Thèse de doctorat de l'Université Paul Valéry-Montpellier III, 1998, pp. 300-303, 372. Meiose appelé aussi « *figure of diminution* » voir aussi Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, 1947, et les propos de S.P. Zitner ed., *The Mutabilitie Cantos*, Nelson's Medieval and Renaissance Library, 1968.

22 Les jeu de double perspective rappelle évidemment le tableau *les Ambassadeurs* de Holbein, où la vie s'annule dans la mort par le biais d'un crâne, anamorphose peinte aux pieds des deux hommes.

critique se retrouve par ailleurs chez l'auteur d'emblèmes Geffrey Whitney. Dans le cas de la série *des Victoires de Charles Quint,* Heemskerk s'est inspiré d'un bas-relief italien représentant le triomphe de l'empereur. L'artiste reprend le ton de la louange hyperbolique mais le choix des sujets révèle des maladresses qui ne peuvent être fortuites. Il a remplacé les personnages anonymes par les acteurs de la scène politique contemporaine. La parodie s'exprime alors dans le jeu de regards que se lancent le pape et l'empereur, idéalement détenteurs de pouvoirs complémentaires, qui échangent des regards courroucés. L'écart par rapport au modèle est bel et bien délibéré, et démontre un détachement ironique face aux luttes pour la domination dans le monde. Le caractère épique de l'ensemble est désavoué par la nature parodique du jeu de scène rappelant un travestissement carnavalesque.

L'ironie, l'ambiguïté et le goût pour le paradoxe issus de la dialectique humaniste, sont cultivés par la plupart des dramaturges élisabéthains. Le savoir moral avec son bric-à-brac de motifs visuels devient en quelque sorte un référent muet que le dramaturge et le public élisabéthain avaient en commun. Ce référent commun permettait cette relation triangulaire complice entre l'auteur, le public et l'acteur. La subversion et la parodie des motifs initiaux servent dès lors le propos dramatique. Ainsi, *Summer's Last Will and Testament* de Ben Jonson, se fonde sur une parodie satirique de lieux commun moraux à un tel point que la pièce peut servir de répertoire de maximes et proverbes en vogue[23]. Dans le Prologue, le bouffon Will Summers relève toutes les associations d'idées habituellement à l'oeuvre au sein du discours moralisant dont il s'affranchit aussitôt comme il sied au bouffon: « Comme les Parthes se battent, en fuyant, nous bavarderons et parlerons sans jamais prendre position ».[24] La perspective morale, à laquelle le bouffon fait référence malgré lui, se perd au milieu d'une joute d'aphorismes malmenés. Les protagonistes manipulent et retournent le sens habituel des motifs moraux pour justifier leur comportement dissolu. La corrélation directe des propos du monde renversé et d'une vision corrompu changeant tout en farce burlesque est cependant la folie de la vertu. Comme le rappelle d'ailleurs Summers « Jusqu'à ce jour, jamais je n'ai cru que l'honnêteté fût un âne »[25].

Shakespeare utilisa un propos similaire dans *Péricles,* où les pêcheurs, qui avaient pourtant l'air d'être des hommes simples et donc honnêtes, assurent ne pas connaître la peu désirable honnêteté, et en confia le soin à Personne (Nobody).[26] Paroles énigmatiques qui sont pourtant dans la droite lignée de la dialectique humaniste. L'oeuvre du dramaturge comporte des traces multiples des motifs graphiques de lieux communs moraux : dans bien des cas, il semble critiquer leur affligeante platitude et leurs limites par une utilisation subvertie ou par une adaptation burlesque. Ainsi, dans le *Roi Jean,* la bêtise des protagonistes, pourtant sympathiques et pour ainsi dire dans le bon camp, consiste à vouloir calculer le cours des choses à partir d'un lieu commun. Le dramaturge prend cependant un malin plaisir à brouiller les pistes et la déroute est de mise dans cette pièce entre farce et tragédie. Le propos dramatique instille dès lors le doute, le public se retrouve sans cadre de référence stable. La déconstruction des thèses morales malhabiles qui tentent de donner un sens au chaos entraîne une tension tragique, écho du désarroi intime d'une époque.

---

23 Le miroir de la folie, pp. 228.

24 Traduction de « As Parthians fight, flying away, so shall we prate and talk, but stand to nothing that we say »

25 Traduction de 'I ne're thought honestie an asse till this day'

26 *Péricles*, II. 1. 53-55. Nobody ou Niemant est un personnage récurrent dans le panthéon humaniste au seizième siècle.

Le Monde ne se laisse pas brider par le Savoir et l'Amour.

Extrait de la série de gravures de Dirck Volkertsz Coornhert d'après Maarten van Heemskerck.

Le Monde court à sa perte entraînant l'Amour et le Savoir.

Extrait de la série de gravures de Dirck Volkertsz Coornhert d'après Maarten van Heemskerck.

L'image du monde dans le texte shakespearien reflète celle de la gravure morale nordique. C'est le motif d'un monde déréglé, ou mis à l'envers, placé sous l'emprise d'une folie burlesque aveugle, image qui rejoint le constat de l'humanisme sceptique dont

Jean Delumeau apporte de multiples témoignages.[27] Terence Cave, quant à lui, situe une première vague de scepticisme perturbant les habitudes intellectuelles au seuil de la modernité. Il relève dans les textes littéraires de Rabelais et de Montaigne des « perturbations textuelles » interprétées comme l'indice d'une angoisse épistémologique, ontologique ou axiologique. Le dépistage d'un « trouble » permet de localiser une région problématique de la perception, une fêlure dont l'auteur et ses contemporains ne sont peut-être pas pleinement conscients, mais qu'ils ressentent comme un malaise.[28] Les craintes et les interrogations de l'humanisme sceptique se trouvent consignées dans le monde pictural. L'image-clé d'un monde fou qui se débarrasse de la vertu, dépose la Justice, et dans lequel l'Amour et le Savoir courent à leur perte sans pouvoir apporter de réponse se décline autant dans les comédies que dans les tragédies. La folie de la vertu est contée à travers toute l'oeuvre shakespearienne. Et, dans *Macbeth*, l'innocence des enfants de Macduff ne les mettra pas en sécurité bien au contraire. Ainsi la leçon de morale de Lady Macduff tourne court:

> *Fils* : Et tous les parjures méritent -ils d'être pendus ?
> *LM* : Tous.
> *Fils* : Qui est-ce qui doit les pendre ?
> *LM* : Eh bien, les honnêtes gens.
> *Fils* : Alors les parjures sont des sots : car,
> ils sont assez nombreux pour battre les
> honnêtes gens et les pendre.[29]

La face noire de la folie omniprésente crée une atmosphère d'inquiétude et un sentiment de culpabilité envahissant. La question de la responsabilité de l'homme reste posée à travers une myriade d'images lui renvoyant sa folie, et sa faillibilité d'homme. La philosophie morale et le discours éthique consignés dans la gravure morale nordique place l'homme dans une position inextricable, position que Shakespeare parvient à traduire en termes d'intensité dramatique, proposant un tableau burlesque quand il s'agit de démontrer les failles et inconstances du discours, ou un tableau tragique quand il s'agit de montrer le sentiment d'impuissance et la souffrance qui en découlent.

---

27 Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIIIe-XVIIIe siècles*, Fayard, Paris, 1983. pp. 143-153.

28 Terence Cave, *Pré-histoires, Textes troubles au seuil de la modernité*, Droz, 2000, compte rendu essai éditions Droz.

29 Traduction de *Son.* And must they all be hang'd that swear and lie ? */L. Macd.* Every one./*Son.* Who must hang them ? */L. Mac.* Why the honest men./*Son.* Then the liars end swearers are fools; for there are liars and swearers enow to beat the honest men /and hang them up', *Macbeth.*(IV.2.51-57)Variante sinistre de la devise: *Stultorum numerus est infinitus* (le nombre de sots est infini) Dans la dernière réplique se glisse l'erreur de prendre des êtres fourbes pour des fous, ce qu'ils ne sont certainement pas quand il s'agit de sauver leur « peau ». Shakespeare joue sur la signification des deux mots qui se trouvent dans l'énigme du Fool dans *le Roi Lear*. Fourbe « Knave » exprime la folie mondaine tandis que Fou exprime la folie de la vertu. Ainsi Cordélia devient un pauvre fou « Poor fool » « King Lear's Reflection in the Mirror of Nobody », *Cahiers élisabéthains*, octobre 1998, n°54, pp. 55-73.

III Le cri.

La fêlure dans le discours moral humaniste, soumis à la question par Shakespeare et les poètes ou dramaturges contemporains, semble ironiquement pouvoir se déceler à travers les multiples métaphores de troubles de la perception. Les jugements erronés sont présentés comme autant d'erreurs de perspective ou de point de vue, inhérentes à la condition humaine. Chez Thomas Dekker la vertu peut être aperçue comme difforme par un époque qui louche ou par une âme qui louche. Chez Shakespeare les âmes vertueuses sont ainsi mises en péril par une perspective trompeuse « scornful perspective » dont sont affligés les autres protagonistes.[30] Jusque dans le regard même du public, on a cherché à dénoncer ce manque de perspicacité à déjouer les apparences trompeuses du monde.

La philosophie morale humaniste a néanmoins apporté une notion importante au sein de cette expérience théâtrale qu'elle voulait réformatrice. Celle-ci nous ramène au dessin de Holbein dans la marge de *l'Eloge de la folie*. Robert Burton revient également sur le propos de Sénèque dont l'image est l'illustration « Si je désire me divertir avec un bouffon, mes pensées se portent sur moi-même, et le voilà »[31] La conscience de cette condition commune ou identité partagée est désormais conçue comme un des chemins de la Rédemption.[32] Dans la gravure *Elck* (Everyman ou Tout homme) d'après Bruegel l'Ancien, la folie mondaine, toujours à la recherche de plus de richesses et de gloire, sur l'avant-scène, n'arrive pas à escamoter le petit tableau sur lequel Personne, habillé en bouffon, se contemple dans un miroir. Personne prend la mesure de ses imperfections devant l'image de la perfection qu'est Dieu.[33] La folie de l'homme à la Renaissance est avant tout un aveuglement envers soi, aveuglement qui permet de se croire autre. L'apprentissage ou le chemin de la connaissance de soi devient un des leitmotivs les plus importants dans le théâtre shakespearien. Parce que l'aveuglement envers soi est une tragédie de la trahison.

> Qu'est ce que nous sommes,
> Des traîtres à nous-mêmes, Et comme, dans le cours ordinaire
> des trahisons, nous les voyons toujours ne se révéler que
> lorsqu'ils atteignent leur but abhorré.[34]

Dans la plupart de ces textes dramatiques l'enchaînement des événements qui culminent dans la tragédie est déclenché par le personnage principal, victime autant que coupable. Hamlet est, en effet, surtout la victime de lui-même. Sa plus grande faute est de croire qu'il est de son devoir (et, surtout, de son pouvoir) de redresser le cours des choses en empruntant l'habit du bouffon.(I.5.189-190) La caricature de Jacques n'est pas aussi éloigné du prince qu'on aimerait le croire. Jacques a l'ambition d'être un bouffon « fool » afin de pouvoir dénoncer tout ce qui ne va pas dans ce bas monde. On rejoint la problématique du genre satirique et de la perspective morale selon Pascal. Ainsi, avec bienveillance Orlando indique au mélancolique ambitieux qu'il n'est point besoin de chercher loin puisque tout homme sage sait qu'il l'est déjà. Le Prince mélancolique et désespéré se perd lui aussi dans les méandres de sa perception subjective des choses. Le dramaturge semble de prime abord lui assigner le rôle d'observateur humaniste privilégié.

---

30 Thomas Dekker, *Old Fortunatus*, (I.2 -I.3) Shakespeare, *All's Well that Ends Well* (V. 3. 48)

31 *L'Anatomie de la Mélancolie*, Démocrite au lecteur.

32 Ce que Kent Cartwright appelle « shared identity » dans *Theatre and Humanism*.

33 Le rien que Personne contemple dans son miroir renvoie au rien mystique, l'essence divine en tout un chacun.

34 *Tout est bien qui finit bien*, à propos de Bertram (IV.3.19)

En tous les cas Hamlet s'attribue cette position par son choix de se couvrir du masque du bouffon, et se lance dans l'entreprise de redresseur de torts avec les problèmes de conscience d'usage chez les meilleurs héros humanistes. Il devient le bouffon prédicateur cruel tel qu'il est représenté sur mainte gravure, frappant les passants avec sa marotte. Cependant, il apprend à ses dépens que selon la loi du fou dénonçant la folie, le péché que le bouffon vient dénoncer est aussi et d'abord le sien. Hamlet sera donc coupable du meurtre d'un père. Le prince a lancé la course folle du monde à laquelle il ne peut plus désormais se soustraire.

La scène du cimetière permet à Hamlet d'aborder son histoire dans une perspective plus large. L'originalité de la scène du cimetière ne réside pas dans le thème du *memento mori,* présent dans l'image du jeune homme regardant un crâne. Mais dans le fait qu'Hamlet ne sait pas reconnaître le crâne de Yorick, ce qui revient à dire que les autres crânes peuvent aussi bien être des crânes de bouffons ou, comme le dit le fossoyeur ; la folie de Hamlet ne se verra pas en Angleterre puisque là-bas les hommes sont aussi fous que lui. (V.I.150) Cette boutade reprend le thème de la *moriomachie* dans le style de *All Fools* de George Chapman. Le Prince a désormais rejeté les haillons du bouffon mélancolique et crie sa souffrance avec les autres en voyant morte celle qu'il a tant aimée. Enfin sincère envers lui-même. Dans la première partie de la pièce, tout en étant convaincu d'être honnête dans son face-à-face avec lui-même, Hamlet était son propre traître. Quand il prétendait être fou, il l'était réellement, souffrant de la folie de tous les hommes. Après le prince mélancolique, Shakespeare met en scène un misanthrope, un vieillard sénile, un tyran sanguinaire, ainsi qu'un libertin et sa concubine.

Détail tiré du frontispice de *l'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton.

Shakespeare expose l'identité partagée que Robert Burton décrit dans *l'Anatomie de la Mélancolie.* La connaissance de soi n'est pas chose acquise, comme le reconnaît d'ailleurs Hamlet. Il ne reste plus alors qu'à demander grâce à celui qui n'a point besoin de chercher les verges pour nous châtier, car nous les portons en nos entrailles.[35] Le mouvement des mains joints en prière dans l'art pictural prend seulement tout son sens quand on sait qu'il est aussi le symbole du prisonnier. Il suffit de nouer une corde autour des poignets pour que cette position trouve son expression juste. C'est un signe de soumission. Ainsi de *Mains d'un apôtre* de Dürer : en joignant les mains, le pécheur affiche sa sujétion.[36] Au tournant du dix-septième siècle, les domaines de la folie et du péché ne sont pas clairement délimités. Dans l'argument du frontispice, Robert Burton demande aux lecteurs de se reconnaître dans l'image du fou. L'image n'est cependant plus celle du bouffon avec sa marotte, il s'agit désormais de l'homme malade mental, nu et enchaîné, hurlant sans savoir pourquoi, notre portrait qu'il faut garder en mémoire. Entre lui et nous il n'y a aucune différence.[37] Le dramaturge semble osciller entre le désespoir de l'aliéné, histoire pleine de bruit et de fureur, et le rire ironique du bouffon accompagné du fracas des grelots.

Josée NUYTS-GIORNAL
Avignon

35 *The Anatomy*, partie I, p 408, Holbrook Jackson, Londres, 1977.
36 Hervé Gauville à propos d'André Chastel, *Le geste dans l'art*, éditions Liana Levi, 2001, *Libération, Cahier des livres*, 1er février 2001, pp. XI.
37 *The Anatomy of Melancholy*, traduction de « The Argument of the Frontispiece », vii, Holbrook Jackson, Londres, 1977.

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA VIOLENCE DANS *TITUS ANDRONICUS* DE SHAKESPEARE (1592) : LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI

Dans l'histoire du théâtre anglais, les années 1590-91 marquent le début de la période de production dramatique de Shakespeare. En 1592, date à laquelle les théâtres londoniens sont fermés jusqu'en 1594 à cause d'une épidémie de peste, le dramaturge a déjà composé quelques pièces, deux drames historiques ayant pour sujet Henry VI et une comédie, *La Comédie des erreurs* en l'occurrence. A cette époque, deux pièces servent de modèle à la tragédie élisabéthaine : *Tamerlan* de Christopher Marlowe et *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd qui paraissent toutes deux vers 1587. Cruauté, crime, sang, vengeance, suivant l'influence de Sénèque, sont l'apanage de ces représentations. C'est suivant ces modèles que Shakespeare compose sa première tragédie, intitulée *La Très Lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus* (1592). Dans cette pièce, le dramaturge concentre les atrocités et surpasse ainsi les maîtres incontestés dans le domaine. Il emprunte aux *Métamorphoses* d'Ovide l'histoire du viol de Philomène, agrémente l'effroi avec une pointe de cannibalisme inspirée par *Thyeste* de Sénèque, multiplie les mutilations et les meurtres et porte ainsi *Titus Andronicus* au paroxysme de l'horreur.

Cette horreur est concrètement représentée sur scène avec les crimes, les mutilations... qui plongent l'action dans un bain de sang. Toutefois, toute cette violence est également présente dans le verbe, au point de rendre la parole aussi tranchante, aussi blessante que les armes qui servent à tuer et mutiler. Dans ce drame où le crime répond au crime, la parole qui blesse va, à son tour, être victime de cette logique sanguinaire de la vengeance et subir les atrocités qui s'enchaînent sans répit tout au long de la pièce : elle est, en effet, littéralement coupée et alimente ainsi le flot de sang. La parole est ainsi neutralisée afin que les victimes, réduites au silence d'une façon ou d'une autre, ne puissent pas révéler l'identité des criminels. Mais, ce silence ne fait qu'alimenter la soif de vengeance des protagonistes. La parole qui tue réduite au silence ne met pas fin à la représentation de la violence. Bien au contraire, le cri de douleur des victimes est remplacé par d'autres codes qui servent également la représentation de la violence, au même titre que ces paroles qui tuent ou ces silences de mort.

Parole qui coupe, parole coupée ou la parole comme arme à double tranchant de la vengeance

Verbe, logos..., quelle que soit la culture, la parole est associée au divin. Elle est sagesse, vérité, raison, lumière; elle est fécondante, renvoie à la création, permet la transmission d'un message de paix, de salut... Or, dans *Titus Andronicus*, elle a une tout autre fonction. Elle devient arme de la vengeance, une arme qui se retourne contre ceux qui se servent de la parole pour engendrer le chaos au lieu de l'utiliser comme instrument de l'ordre afin de se rapprocher de Dieu.

"Ces paroles sont des rasoirs pour mon cœur blessé![1]" : la parole qui coupe

Le processus de vengeance est amorcé par Titus Andronicus, général romain qui revient victorieux d'une campagne contre les Goths. Afin de venger les Romains morts au combat et de fêter sa victoire, Titus décide de sacrifier Alarbus, le fils aîné de la reine des Goths. Titus et les siens restent insensibles et sourds à la pitié qu'implore Tamora pour son fils (1.1.104-20). Dans sa prière aux accents stoïciens, elle essaie de convaincre Titus dans les termes suivants :

> Andronicus, ne souille pas ta tombe de sang.
> Veux-tu te rapprocher de la nature des dieux?
> Eh bien, tu te rapprocheras d'eux en étant clément.[2]

Mais, cet appel à la clémence n'a aucun effet. Les fils de Titus annoncent qu'ils vont "coup[er] ses membres, jusqu'à ce qu'ils soient entièrement consumés.[3]" Ils l'emmènent et lorsqu'ils entrent de nouveau sur scène, leurs épées sont sanglantes. L'ordre de Titus inaugure ainsi le cycle des atrocités qui vont s'enchaîner dans la pièce. Celle-ci n'est pas représentée, mais les suivantes se matérialiseront sur la scène, plongeant ainsi la pièce dans un climat d'horreur de plus en plus insoutenable. Ce premier acte de barbarie, commandé par Titus, commenté et exécuté par ses fils, établit un lien entre la parole et l'action sanguinaire du démembrement – réalisé avec un objet tranchant - dont ce sacrifice n'est que la première illustration verbale d'une longue série. Les paroles oxymoroniques de Tamora "O cruelle, irréligieuse piété"[4], impuissante devant tant de barbarie, illustrent le détournement du Verbe au profit d'une parole vengeresse : Titus remplace le pardon par la vengeance et s'éloigne de la nature des dieux en faisant preuve de cruauté.

En remplaçant la Parole par sa parole, Titus fait preuve d'*hubris*, commet ce péché d'orgueil qui déclenche la tragédie. Fidèle à sa "politique du démembrement", ses paroles tranchantes promettent à Saturninus – qui voit en lui une menace - le titre d'Empereur :

> Contiens-toi, prince; je te rendrai
> Les cœurs des peuples, dussé-je les détacher d'eux-mêmes.[5]

Il demande au peuple de Rome et aux tribuns leurs voix et leurs suffrages. Une fois obtenus, en *deus ex machina*, il désigne Saturninus comme empereur de Rome. Il donne sa voix et sa fille Lavinia à Saturninus. Cette décision par laquelle il tranche le sort de Rome et exclut ainsi Bassanius, frère de Saturninus, va se retourner contre lui et sa famille. Bassanius, en effet, refuse de perdre simultanément la couronne et sa fiancée. Il s'empare de Lavinia et l'enlève avec l'aide des fils de Titus. Ce dernier, ayant promis Lavinia à Saturninus s'oppose à cet acte et tue l'un de ses fils, Mutius. Ce meurtre ne sert à rien car Saturninus change d'avis et refuse d'épouser Lavinia dans de telles conditions. Au lieu de

---

1 "These words are razors to my wounded heart." (1.1.311). Les citations en anglais sont tirées de l'édition des œuvres complètes de Shakespeare de Stanley Wells et Gary Taylor (Oxford : Oxford University Press, 1988). La traduction est celle de François-Victor Hugo présentée dans *Shakespeare, Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1959).

2 "Andronicus, stain not thy tomb with blood. / Wilt thou draw near the nature of the gods? / Draw near them then in being merciful." (1.1.116-8)

3 "Let's hew his limbs till they be clean consumed." (1.1.129)

4 "O cruel irreligious piety!" (1.1.130)

5 "Content thee, Prince. I will restore to thee / The people's hearts, and wean them from themselves." (1.1.210-1)

faire de Lavinia la "royale maîtresse de Rome, la maîtresse de [s]on cœur, et l'épouser dans le Panthéon sacré[6]", l'empereur la rejette, elle et les siens :

> Non, Titus, non! L'empereur n'a pas besoin d'elle,
> Ni de toi, ni d'aucun de ta race.
> /.../
> [...] Ces actes, Andronicus,
> Ne s'accordent que trop bien avec ton arrogante assertion
> Que j'ai mendié l'empire de ta main.[7]

Saturninus renie ainsi sa parole sacrée de mariage, cérémonie qui devait avoir lieu dans un lieu sacré. Il la remplace par des mots qui sont ressentis par Titus comme une véritable blessure :

> Oh! Monstrueux! Que signifient ces paroles de reproche?
> /.../
> Ces paroles sont des rasoirs pour mon cœur blessé.[8]

Ce sont bien les paroles qui révèlent le monstrueux, qui mettent à nu la partie obscure de l'âme, le côté démoniaque de l'être humain. Elles accompagnent des sacrifices inutiles : Titus a sacrifié deux fils : le fils aîné de Tamora et son propre fils cadet Mutius. Il commet de nouveau un acte d'impiété lorsqu'il refuse à Mutius une sépulture convenable en lui interdisant l'accès à la tombe familiale. Quant à Saturninus, il remplace Lavinia par Tamora qu'il décide d'épouser au Panthéon. Ainsi, Titus et Saturninus, par leurs paroles et leurs actes, s'écartent du Verbe divin, de la sagesse salvatrice. Ils souillent des lieux sacrés : la tombe des Andronicus dans le cas de Titus, le temple du Panthéon pour ce qui est de l'empereur.

Dans ces épisodes se produit un glissement de la parole propice à l'expression de la violence : Titus, qui avait donné sa voix et celle des Romains à Saturninus, est, en retour, blessé par les paroles de celui qu'il a fait proclamer empereur. Ce retournement de situation, cette rétraction de la parole que réalise Saturninus étaient toutefois annoncés par son discours visant à réconforter Tamora :

> Fiez-vous à ma parole, et ne permettez pas que la tristesse
> Abatte toutes vos espérances. Madame, celui qui vous encourage
> Peut vous faire plus grande que la reine des Goths.[9]

Ne donne -t-il pas ici à une autre la parole qu'il avait donnée à Lavinia? La question qui suit et la réponse de Lavinia montrent à quel point ces "encouragements" ne sont pas anodins :

---

6 "Rome's royal mistress, mistress of my heart, / And in the sacred Pantheon her espouse." (1.1.241-2)

7 "No, Titus, no. The Emperor needs her not, / Nor her, nor thee, nor any of thy stock. /.../ [...] Full well, Andronicus,/ Agree these deeds with that proud brag of thine / That saidst I begged the empire at thy hands." (1.1.296-304)

8 "O monstrous, what reproachful words are these? /.../ These words are razors to my wounded heart." (1.1.305;311)

9 "Rest on my word, and let not discontent / Daunt all your hopes. Madam, he comforts you / Can make you greater than the Queen of Goths." (1.1.267-9)

Saturninus : Lavinia, vous n'êtes pas mécontente de ceci?
Lavinia : Nullement, monseigneur; votre royale noblesse
M'est garant que ces paroles ne sont qu'une courtoisie princière.[10]

C'est comme s'il cherchait l'approbation de Lavinia afin qu'il puisse choisir une autre qu'elle. Lavinia essaie de donner un sens différent au discours de Saturninus, évoquant la noblesse qui accompagne tout prince. Mais, elle se retrouve prisonnière de ce phénomène de fuite de la parole donnée lorsque Bassanius refuse de céder celle qui lui avait été promise en premier lieu, la même Lavinia en l'occurrence. Elle est victime de ces paroles non tenues – avant d'être la victime d'actes qui la priveront de l'usage de la parole. Pour Saturninus, la promesse faite à Bassanius devient le pré-texte de l'annulation de son engagement verbal envers Lavinia. Sa parole change de destinataire : il rejette Lavinia et décide d'épouser Tamora à sa place :

Ecoute, Tamora, je te choisis pour femme,
Et je veux te créer impératrice de Rome.
Parle, reine des Goths, applaudis-tu à mon choix?[11]

Il donne la/sa parole à Tamora, exposant Rome à la vengeance et aux barbaries les plus cruelles, avec Lavinia pour principale cible.

"[...] va dire, si ta langue peut parler, / Qui t'a coupé la langue...[12]" : la parole coupée

Dans cette pièce où les différentes parties se haïssent, les échanges et la communication se concentrent sur l'expression de la vengeance, une vengeance qui passe par l'élimination de l'offenseur, par l'intermédiaire de l'épée notamment. La parole adverse constitue une menace qu'il faut éliminer afin de réduire plus rapidement l'ennemi au silence. Dans ce réseau de communication à sens unique, la parole est toujours source de violence et a pour sujet le meurtre. Mal comprise, ignorée, détournée, hypocrite ou reprise, elle s'enferme dans un schéma d'expression de la violence que le verbe reproduit et réverbère jusqu'à l'anéantissement presque total des protagonistes.

Dans sa querelle au sujet de l'enterrement de Mutius qu'il vient de tuer car il lui tenait tête, Titus reproche à son frère Marcus et à ses propres fils d'avoir blessé son honneur en ne respectant pas ses ordres et en s'opposant à ses volontés. Ils l'implorent toutefois de les laisser inhumer Mutius dans la tombe des Andronici :

Marcus : Frère, c'est la nature qui t'invoque par ce nom.
Quintus : Père, c'est la nature aussi qui parle par ce nom.[13]

---

10 "*Saturninus* : Lavinia, you are not displeased with this? / *Lavinia* : Not I, my lord, sith true nobility / Warrants these words in princely courtesy." (1.1.270-2)
11 "Behold. I choose thee, Tamora, for my bride, / And will create thee Empress of Rome. / Speak, Queen of Goths, dost thou applaud my choice?" (1.1.316-8)
12 "[...] go tell, an if thy tongue can speak, / Who 'twas that cut thy tongue..." (2.4.1-2)
13 "*Marcus* : Brother, for in that name doth nature plead - / *Quintus* : Father, and in that name doth nature speak -" (1.1.367-8)

Ce à quoi Titus répond : "Ne parlez plus, si vous ne voulez pas tous qu'il vous arrive malheur.[14]" Ces mots de Titus mettent fin à tout dialogue et illustrent, tout comme le sacrifice d'Alarbus et le meurtre de Mutius, la dislocation, le démembrement de la famille. La nature perd ses droits et cède sa place à la représentation de l'horreur. Il n'y a plus de place pour la médiation : les liens naturels, les liens du sang sont rompus et sont remplacés par des effusions de sang, le sang des fils. Toutefois, ces actes perdent toute valeur sacrificielle et de rituel de médiation, deviennent processus de rupture.

Saturninus coupe également la parole à Marcus et Lucius qui lui demandent pardon : "Retirez-vous et ne parlez plus; ne nous importunez plus davantage.[15]" Comme Titus était resté sourd aux prières de ceux qui, agenouillés devant lui, imploraient sa pitié dans les épisodes précédents (Tamora puis ses fils, en l'occurrence), l'empereur rejette ceux qui, également à ses genoux, réclament son pardon. Tous deux s'écartent du Verbe divin, sont hostiles à toute médiation et alimentent ainsi la soif de vengeance qui va s'étancher dans leur propre sang.

Pour l'heure, ce sont les paroles de Tamora qui apaisent les esprits et oeuvrent à la réconciliation :

> [...] permets-moi de parler pour tous indifféremment,
> Et à ma requête, mon bien-aimé, pardonne le passé.[16]

Comme Titus avait choisi pour tous de nommer Saturninus Empereur de Rome, Tamora, au nom des différentes familles, choisit pour lui la conduite à adopter. La parole passe ainsi, par l'intermédiaire de Saturninus, de Titus à Tamora. La Reine des Goths va donc pouvoir répondre à la souffrance que lui a infligée Titus lorsqu'il a sacrifié Alarbus. Comme l'indique son aparté à l'empereur (1.1.439-52), elle va orienter l'action vers l'anéantissement des Andronici afin de venger son fils. Avec Tamora, la parole devient fourbe, dissimulatrice. Ainsi ses paroles de clémence qui "infusent en [Titus] une vie nouvelle[17]" masquent les atrocités à venir.

Aaron, le More, amant de Tamora, a également soif de vengeance :

> Le ressentiment est dans mon cœur, la mort est dans ma main,
> Le sang et la vengeance fermentent dans ma tête.[18]

Il propose aux fils de Tamora, Démétrius et Chiron, qui convoitent tous deux Lavinia, de s'allier et de se partager ses faveurs lors d'une chasse organisée en l'honneur de Saturninus. Lavinia devient le gibier, cette "biche délicate" que doivent attraper Démétrius et Chiron : "[...] attrapez-la bonnement par la force, sinon par des paroles. /.../ Là, braves enfants, parlez, frappez et usez de vos avantages.[19]" Démétrius pensait "[...] faire sa cour / Avec de douces paroles[20]" mais Aaron associe la violence à la parole. Avec Tamora et son langage fourbe, il incite les fils de son amante à tuer Bassanius et violer Lavinia. Comme

14 "Speak thou no more, if all the rest will speed." (1.1.369)
15 "Away, and talk not, trouble us no more." (1.1.475)
16 "[...] hear me speak indifferently for all; / And at my suit, sweet, pardon what is past." (1.1.427-8)
17 "These words, these looks, infuse new life in me." (1.1.458)
18 "Vengeance is in my heart, death in my hand, / Blood and revenge are hammering in my head." (2.3.38-9)
19 "[...] strike her home by force, if not by words. /.../ There speak and strike, brave boys, and take your turns." (2.1.119;130)
20 "[...] to court it / With words" (2.1.91-2)

Titus était resté sourd à la pitié implorée par Tamora lors du sacrifice de son fils, celle-ci refuse d'écouter Lavinia : "Je ne veux pas l'entendre : emmenez-la.[21]" Ses fils exécutent l'ordre et entraînent Lavinia hors de la scène. Lorsqu'ils réapparaissent, c'est avec une Lavinia "violée, les mains et la langue coupée.[22]" Ce démembrement n'est pas sans rappeler celui d'Alarbus effectué par les fils de Titus en début de pièce. Ici, la victime n'est pas tuée mais elle est mutilée. Privée de ses moyens d'expression, de la parole et du geste, Lavinia ne pourra dévoiler l'identité de ses bourreaux; c'est, du moins, ce que pensent Démétrius et Chiron. Ils ajoutent à leur cruauté des railleries :

> *Démétrius :* Bon! Maintenant va dire, si ta langue peut parler,
> Qui t'a coupé la langue et qui t'a violée.
> *Chiron :* Ecris ta pensée, explique ton idée;
> Et si tes moignons te le permettent, joue de l'écritoire.[23]

En privant Lavinia du langage, écrit et parlé, Démétrius et Chiron effectuent une rupture des moyens de communication entre l'homme et Dieu. Ils transforment ainsi un mythe fondateur - où Lavinia est l'épouse d'Enée - en illustration de la destruction de l'empire romain :

> Lavinia est un vivant exemple de destruction : contrairement à son homonyme, qui permit à Enée de reconstruire Troie en Rome, elle figure l'anéantissement de Rome assimilée à Troie.[24]

Alors qu'en début de pièce la parole blessante, aliment de la discorde, mène à la réalisation d'atrocités telles que le démembrement, ici, avec Lavinia, c'est elle qui subit cette cruauté. La parole sert ainsi la représentation de l'horreur et alimente le cycle de la violence qui va *crescendo* tout au long de la pièce. Lorsque la langue de Lavinia, véhicule du Verbe, est ainsi coupée, la parole est remplacée par le sang : "[...] la céleste harmonie / Qu'exhalait cette langue mélodieuse[25]" se tait à jamais et cède sa place à "un flot cramoisi de sang chaud [qui] / Pareil à une source qui bouillonne agitée par le vent / Jaillit et s'écoule entre [s]es lèvres rosées[26]". Le dernier exemple d'harmonie est détruit et cet acte barbare plonge la pièce dans le chaos, dans un bain de sang alimenté par cette "source qui bouillonne". La comparaison donne à cette violence une dimension universelle, fait le trait d'union entre le microcosme et le macrocosme : l'homme, l'Etat, la Nature sont déréglés lorsque le Verbe n'est pas respecté. La terre, à l'image de "ce réceptacle terrible et dévorant / Aussi hideux que la bouche brumeuse du Cocyte[27]" qui engloutit Martius et Quintus prend des allures d'Enfers. La langue et la bouche, organes de la parole, servent à illustrer cette sanguinaire descente aux Enfers que subissent les personnages. De symbole de création,

---

21 "I will not hear her speak. Away with her." (2.3.137)

22 *[Enter the Empress' sons, Chiron and Demetrius, with Lavinia, her hands cut off and her tongue cut out, and ravished]* (2.4.1)

23 "*Demetrius :* So, now go tell, an if thy tongue can speak, / Who 'twas that cut thy tongue and ravished thee. / *Chiron :* Write down thy mind, bewray thy meaning so, / An if thy stumps will let thee play the scribe." (2.4.1-4)

24 Yves Peyré, *La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine* (Paris : CNRS Editions, 1996) 162.

25 "[...] the heavenly harmony / Which that sweet tongue hath made" (2.4.48-9)

26 "[...] a crimson river of warm blood, / Like to a bubbling fountain stirred with wind, / Doth rise and fall between thy rosed lips" (2.4.22-4)

27 "[...] this fell devouring receptacle, / As hateful as Cocytus' misty mouth." (2.3.235-6)

elles deviennent les instruments qui, tel l'Ouroboros, auto-alimentent un cycle fermé de représentation de la violence en l'occurrence.

"Que signifie.../ Mon silence[28]" : sens du silence et silence du sens

Comme la parole, le silence est relié au divin : "Dieu arrive dans l'âme qui fait régner en elle le silence[29]". En début de pièce, lorsque Titus enterre ses fils morts au combat dans le tombeau des Andronici, le silence revêt ce caractère sacré :

> Ici, pas de trahison qui rôde; ici, pas d'envie qui écume;
> Ici, pas de rancunes maudites; ici, pas de tempêtes,
> Pas de bruit, mais le silence et l'éternel sommeil.[30]

Le silence est associé à l'éternité qui permet la résolution des conflits. Cet "ici" que décrit Titus est "un prélude d'ouverture à la révélation[31]". Ce monde du silence exclut le bruit, le chaos, le mal, comme le soulignent l'anaphore (*ici, pas*) et la rupture de l'hémistiche dans le dernier décasyllabe – rupture qui met en relief l'opposition bruit / silence. La tombe représente ici ce temple qui permet la communication avec Dieu. Ce silence accompagne un rite de passage, une métamorphose au cours de laquelle le corps devient esprit. Toutefois, ce que Shakespeare décide de mettre en scène dans *Titus Andronicus*, ce n'est pas cet "ici", mais ce "là", ce monde qui fait de la terre, non un Paradis, mais un véritable Enfer, avec ses légions de cruautés, d'atrocités et d'horreurs. Ce bref instant de recueillement qui permet à Titus d'évoquer le silence est, en effet, encadré par les meurtres sanguinaires d'Alarbus et Mutius. Ce silence de la tombe est profané par les épées sanglantes de Titus et de ses fils. De sanctuaire, la tombe devient le symbole du subconscient où se trouvent enfouis les désirs refoulés, les forces obscures de l'homme.

Celui qui, dans la pièce, illustre le mieux ce côté obscur, la bête qui est en nous, est sûrement le noir Aaron. Il est l'instigateur du viol de Lavinia auprès de Démétrius et Chiron :

> La cour de l'empereur est comme la demeure de la renommée;
> Son palais est rempli de langues, d'yeux, d'oreilles;
> Les forêts sont impitoyables, sourdes et mornes.
> Là, braves enfants, parlez, frappez, et usez de vos avantages;
> Là, assouvissez votre désir, à l'abri des regards du ciel,
> Et gorgez-vous des trésors de Lavinia.[32]

Le silence sacré précédemment décrit par Titus est remplacé par un silence qui masque le crime. D'un lieu sacré (le tombeau), on passe à un lieu obscur, la forêt, autre symbole de l'inconscient. Aaron déplace l'action de la cour, lieu de civilisation, de communication à une contrée sauvage, terre de tous les dangers : la forêt. L'anaphore met l'accent sur la rupture ici / là. L'"ici" est le point de départ, l'origine qui renvoie au début, à

---

28 "What signifies... / My silence..." (2.2.32-3)

29 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Laffont : Paris, 1996) 883-4.

30 "Here lurks no treason, no envy swells, / Here grow no damned drugs, here are no storms, / No noise, but silence and eternal sleep." (1.1.153-5)

31 Chevalier 883.

32 "The Emperor's court is like the house of Fame, / The palace full of tongues, of eyes and ears, / The woods are ruthless, dreadful, deaf, and dull. / There speak and strike, brave boys, and take your turns. / There serve your lust, shadowed from heaven's eye, / And revel in Lavinia's treasury." (2.1.127-32)

la création et rattache l'homme à Dieu. Le "là", au contraire, fait référence à un territoire qui s"écarte de cette sphère divine". C'est ce "non-ici" (*not here*) qui s'oppose à ce "ici, pas" (*here, no*) évoqué par Titus. Aaron effectue une corruption du sens, des sens : le palais (*palace*) "rempli de langues" est remplacé par une forêt où la parole est associée à la violence ("parlez, frappez") et où langues et palais (parois de la bouche en l'occurrence) servent à se "gorge[r] des trésors de Lavinia. On passe des yeux et des oreilles qui remplissent ce palais à "l'abri des regards du ciel"et à une surdité qui réduit à néant le langage. Cet éloignement du Verbe, cette corruption du/des sens vont déboucher sur une coupure de la parole qui trouve sa représentation concrète dans la coupure de la langue et le viol de Lavinia dans le silence de la forêt. Avec ce glissement de "ici" à "là", le dramaturge effectue une dé-monstration du déchaînement des passions, une mise à nu de cette partie obscure de l'âme humaine qui ressurgit "ici" l'espace d'une représentation.

Le sens qu'Aaron donne au silence est dévoilé à Tamora par le More lui-même :

> Que signifie mon regard sinistre et fixe,
> Mon silence et ma sombre mélancolie?
> /.../
> Le ressentiment est dans mon cœur, la mort est dans ma main,
> Le sang et la vengeance fermentent dans ma tête.[33]

Le silence d'Aaron dissimule sa soif de vengeance, ses plans machiavéliques. "Plus un mot" (2.3.52) dit-il à Tamora lorsque l'arrivée de Bassanius interrompt leur conversation. Comme la parole , le silence sert la représentation de l'horreur : le silence de la fosse dans laquelle Chiron et Démétrius jettent le corps de Bassanius qu'ils viennent de poignarder, le silence auquel est sauvagement réduite Lavinia dans la forêt obscure. Cette négation du Verbe dans ce "non-ici" renvoie au chaos, à cette période avant la création, avant le Verbe. La scène devient abîme, rappelle les Enfers, avec Tamora comme maîtresse des lieux. Elle porte un nom turc, *Tamu-radja*, qui signifie "Maîtresse de l'enfer"[34]. Dans cet univers, le côté bestial de la nature humaine prend le dessus. La forêt devient le royaume des animaux cruels, féroces, voraces : ainsi, la cruauté d'Aaron et Tamora, le couple infernal, leur fait perdre toute caractéristique humaine. Aaron est le noir corbeau (2.3.83; 3.1.158) et Tamora la tigresse (2.3.142), deux animaux malfaisants, symboles de l'obscurcissement de la conscience. Pour souligner avec plus de force leur aspect négatif, ils sont opposés à l'alouette : "[...] le corbeau n'engendre pas d'alouette[35]" ou encore "Le corbeau a -t-il jamais eu le doux chant de l'alouette[36]". Le chant de l'alouette évoque la joie, son envol représente le lien terre-ciel. Symbole d'union du terrestre et du céleste, l'alouette est instrument de médiation. Le corbeau, avec son bec et ses ongles, le tigre, avec ses dents et ses griffes, effectuent, quant à eux, une rupture. Ils mutilent, déchiquettent leur proie, à l'image de Tamora et Aaron commandant la mutilation de Lavinia et de Titus. Ils sectionnent les instruments de la communication, la langue et les mains. Avec eux, le silence devient mutisme, mutité. Ils enveloppent leurs crimes dans un mutisme qui devient l'expression d'une régression à un stade infra-humain : le mutisme des animaux. La

---

33 "What signifies my deadly-standing eye, / My silence, and my cloudy melancholy, /.../ Vengeance is in my heart, death in my hand, / Blood and revenge are hammering in my head." (2.3.32-9)

34 Voir Jean Richer, *Lecture astrologiques des pièces romaines de Shakespeare* (Paris : La Maisnie, 1988) 14.

35 "[the raven doth not hatch a lark." (2.3.149)

36 "Did ever raven sing so like a lark" (3.1.158)

représentation de l'horreur va jusqu'à transformer le silence en mutité lorsque Chiron et Démétrius sectionne la langue de Lavinia. Ils deviennent alors "deux infâmes limiers de l'enfer[37]". Ils servent ce monde des ténèbres au côté de leur mère et de son amant, comme l'indique Démétrius : "*Per Styga, per manes vehors*[38]". Ils se laissent emporter par leur instinct bestial et le déchaînement de leurs désirs donne libre cours à toute violence. Lavinia devient l'objet de leur chasse, cette biche qu'il faut traquer et qu'ils vont mettre en pièce. C'est ainsi que Démétrius parle d'elle : "Quoi! N'as-tu pas bien souvent frappé la biche[39]", ou encore "[...] nous espérons prendre au piège une biche mignonne[40]". La chasse en l'honneur de Saturninus n'est pas sans évoquer les fêtes dédiées au dieu romain, Saturne. Les Saturnales - durant lesquelles les serviteurs prenaient la place des maîtres - sont placées sous le signe de l'inversion. Ici, la chasse devient une chasse à l'homme : les chasseurs, par zoomorphisme, prennent les traits de l'animal; quant à la proie, elle devient humaine.

Dans la pièce, ce silence qui est associé au crime, exprime donc l'inverse de la Parole. L'absence ou la dissimulation du langage le transforme en mutisme et la violence physique engendre la mutité. Le silence subit lui aussi un processus d'inversion, de suppression du sens. La pièce devient représentation du chaos, du tohu bohu, lieu de désordre, de décomposition du/des sens. Le silence, privé de son sens sacré devient régression et l'homme, privé de raison, se livre à la barbarie, aux pires atrocités.

"[...] bâillonnez-leur la bouche, s'ils veulent crier[41]" : la métamorphose du cri

"Le cri de l'homme est un moyen de capter les énergies du cri du ciel" : il est donc instrument de médiation, au même titre que la parole et le silence; toutefois, comme eux, il est détourné de cette dimension sacrée et sert d'autres desseins dans la pièce.

Dans *Titus Andronicus*, la violence physique est portée au paroxysme de l'horreur. Mais, cette expression de la violence élimine le cri de douleur. C'est comme si le dramaturge voulait supprimer toute manifestation annexe afin de se concentrer sur la présentation de l'acte violent et de ses conséquences. Il élimine de la représentation tout sentiment, toute sensation de souffrance chez l'homme pour faire un gros plan sur l'horreur et non sur celui ou celle qui l'engendre ou est la victime des atrocités commises tout au long du drame.

Ainsi, Tamora, voulant inciter ses fils à éliminer Bassanius et Lavinia, fait tenir à ces derniers les propos suivants :

> Ils m'ont dit qu'ici, à l'heure la plus sépulcrale de la nuit,
> Mille démons, mille serpents sifflants,
> Dix mille crapauds tuméfiés et autant de hérissons
> Devaient jeter des cris confus si effrayants
> Que tout être mortel qui les entendrait
> Deviendrait fou ou mourrait brusquement.[42]

---

37 "A pair of cursed hell-hounds..." (5.2.144)

38 Cette citation est inspirée de Sénèque et signifie : "Je suis emporté parmi le Styx et les ombres." Elle indique que Démétrius, en adoptant les noirs desseins d'Aaron, se met au service du démon et devient un suppôt de Satan.

39 "What, hast not thou full often struck a doe" (2.1.93)

40 "[...we] hope to pluck a dainty doe to ground." (2.2.26)

41 "[...] stop their mouths if they begin to cry." (5.2.160)

42 "They told me here at dead time of the night / A thousand fiends, a thousand hissing snakes, / Ten thousand swelling toads, as many urchins / Would make such fearful and confused cries / As any mortal body hearing it / Should straight fall mad or else die suddenly." (2.3.99-104)

Tamora invente un "récit infernal" (*hellish tale*, 2.3.105) qui ne correspond pas à la réalité. L'"ici" qu'elle décrit est différent du "là" vers lequel nous conduit son plan de vengeance. Elle transforme la réalité, détourne la vérité à des fins criminelles. Elle apparaît alors comme une magicienne, une sorcière : le gouffre qu'elle décrit correspond, en quelque sorte, au chaudron dans lequel la sorcière prépare sa potion infernale avec comme ingrédients serpents, crapauds et hérissons. Toutes ces références au monde chtonien évoquent Hécate, déesse chtonienne et symbole de l'inconscient, de "l'enfer vivant du psychisme[43]". C'est son récit ensorceleur qui va provoquer le déchaînement des forces obscures de l'âme humaine. Comme par magie, Tamora va remplacer "ces cris confus si effrayants" par des actes - non moins effrayants - qu'elle étouffera, avec l'aide du noir Aaron, dans le silence de la forêt. Elle transforme ainsi ce qui aurait pu être l'histoire de la célébration d'une Rome victorieuse et d'un amour entre Lavinia et Bassanius en tragédie de la vengeance. Ce ne sont pas les cris des animaux qui engendrent la folie mais son discours enchanteur. Magicienne, maîtresse de l'Enfer, Tamora dirige l'action vers une représentation de la folie humaine. Elle devient, ainsi que ses agents, personnage allégorique : elle veut, en effet, faire croire à Titus qu'elle est la Vengeance et que ses fils sont le Viol et le Meurtre. Elle donne à la pièce une dimension allégorique qui réduit les personnages au rang d'abstraction. Toutefois, à la différence des Moralités, cette première tragédie de Shakespeare ne met pas véritablement en scène la lutte du Bien contre le Mal au sein de l'âme humaine, mais fait plutôt un gros plan sur l'horreur engendrée par la soif de vengeance.

Tamora invente une histoire où elle devient la victime de cris effrayants, supplice que lui infligeraient Bassanius et Lavinia. Ce récit sert de moteur à son action vengeresse puisque ses fils, voulant éviter la matérialisation de ces cris, poignardent Bassanius, violent Lavinia et la mutilent. Ils remplacent ainsi le cri par le silence : le silence de la mort - de la fosse - pour Bassanius et la mutité pour Lavinia. Marcus, oncle de Lavinia, est le premier témoin des atrocités subies par sa nièce. Le temps d'une description, il fait revivre cette harmonie qui caractérisait la jeune femme (2.4.11-57). Il transforme ainsi les cris de douleur que ne peut émettre Lavinia en discours poétique. Il redonne vie à "[...] la céleste harmonie / Qu'exhalait cette langue mélodieuse[44]" et sa rhétorique crée ainsi un conflit avec le référent, Lavinia mutilée et couverte de sang en l'occurrence. Les références à Philomène, à l'harmonie universelle - symbolisée par la voix de Lavinia et la musique de luth dont elle jouait - donnent au discours une dimension mythique. Les cris effrayants du "récit infernal" de Tamora sont remplacés dans cet épisode où Marcus décrit sa nièce par un "maniérisme de l'horreur[45]", à savoir "cette redondance recherchée du signe linguistique par rapport au signe visuel[46]". On passe du récit d'une "sorcière" à un poème mythologique. Lavinia-Philomène, privée des organes de la communication, donne à la pièce des allures de pantomimes (ou "spectacles muets")[47] et au texte dramatique des accents de poésie. Elle a, en effet, recours aux *Métamorphoses* d'Ovide afin de donner un sens à son histoire (4.1.). Elle passe du langage oral au langage écrit lorsqu'elle écrit dans le sable le nom de ses agresseurs à l'aide d'un bâton que guident ses moignons (4.1.75)[48]. Ce procédé permet de combler les "trous noirs sémiotiques[49]" que les cris - ceux de la fosse dans le récit inventé

43 Chevalier 496.
44 "[...] the heavenly harmony / Which that sweet tongue hath made" (2.4.48-9)
45 Jean-Marie et Angela Maguin, *Shakespeare* (Paris : Fayard, 1996) 292.
46 Maguin 292.
47 "[...] dumb shows" (3.1.131)
48 *[She takes the staff in her mouth, and guides it with her stumps, and writes]*
49 "semiotic black holes" : Heather James, "Cultural disintegration in *Titus Andronicus* : mutilating Titus, Vergil, and Rome" in *Themes in Drama 13 : Violence in Drama*, ed. James

de Tamora, ceux que Lavinia ne peut pousser - n'ont pu remplir. Cette métamorphose du cri tend à prouver que *Titus Andronicus* n'est pas seulement un "tas de déchets[50]"; la pièce, en effet, met en place une rhétorique qui permet une re-présentation, une re-écriture du mythe de Rome. Avec toutes les références à Philomène (2.3.43; 2.4.38 et 43; 4.1.46; 5.2.193) et à Lucrèce (2.1.109; 4.1.63 et 90), Shakespeare, par l'intermédiaire de Lavinia, met en scène la violence fondatrice de Rome qui aboutit ici à une "désintégration culturelle[51]" de l'Empire, représentation du chaos, des forces obscures de la psyché.

Dans cette pièce où les bourreaux deviennent victimes, Chiron et Démétrius, qui ont empêché Lavinia de crier sa douleur, son indignation et le nom de ses agresseurs, vont à leur tour être voir leurs cris étouffés : "[...] bâillonnez-leur la bouche, s'ils veulent crier[52]" ordonne Titus qui s'apprête à les égorger et à en faire de la chair à pâté qu'il servira à leur mère. Titus continue à alimenter la vengeance et, pour qu'elle soit totale, c'est Lavinia qui tient le bassin qui reçoit le sang des criminels. Il empêche les fils de Tamora de parler ou de crier, mais il les force à écouter la façon dont il va se venger : "Ecoutez, misérables, comment j'entends vous torturer[53]". Le récit de ces atrocités, illustration du maniérisme de la cruauté, sert de prélude à la représentation de l'horreur (5.3.180-202). Le dramaturge crée des brèches, des ouvertures : la fosse, la bouche de Lavinia, le bassin. Dans tous les cas, ces "contenants" sont remplis de sang mais, ce qui est remarquable dans cette tragédie où la violence meurtrière se déchaîne, c'est que les cris qui accompagnent normalement tant de cruauté, sont comme engloutis. La violence qui s'engouffre dans ces "récipients" d'où jaillissent sang et sens neutralise le cri et le transforme en silence ou en paroles qui servent le maniérisme de l'horreur.

Dans *Titus Andronicus*, la force, la violence qui servent la tragédie ne sont pas dans le volume des paroles. La colère vengeresse ne se matérialise pas par ce cri qui relie l'homme au divin. Au contraire, on assiste dans la pièce à un "échec de la médiation[54]", noyée par les larmes ou engluée par le sang. Cet échec pourrait contenir la réponse à l'interrogation posée par Aaron en fin de pièce : "Oh! Pourquoi la colère est-elle silencieuse, et la furie muette?[55]" Le cri de colère, de vengeance, de douleur est détourné, étouffé par des actions criminelles sournoises, par des personnages qui dissimulent la noirceur de leurs actes dans un silence de mort ou des récits infernaux.

Conclusion

La parole, le silence et le cri servent tous trois, de façon complémentaire, la représentation de l'horreur dans la pièce. Shakespeare choisit de mettre en scène ce "là" qui correspond au côté le plus obscur de l'âme humaine, là où sont tapis les monstres de cruauté qui le dramaturge réveille et déchaîne devant nous. L'homme apparaît alors comme un animal sanguinaire qui s'abreuve de sang et se nourrit de cadavres. L'être humain est même rabaissé à un niveau inférieur à celui des objets inanimés, comme l'indique cette remarque de Titus :

Redmond (Cambridge : Cambridge University Press, 1991) 129. Dans son étude de la pièce, Heather James désigne par ces termes la fosse et le corps de Lavinia.

50 "a heap of rubbish" : c'est ainsi qu'Edward Ravenscroft, dramaturge du dix-septième siècle, décrivit la pièce. Ce jugement sera adopté par certains critiques, parmi lesquels T.S. Eliot ou John Dover Wilson.

51 Voir l'étude de Heather James 123-40.

52 "[...] stop their mouths if they begin to cry." (5.3.160)

53 "Hark, wretches, how I mean to martyr you." (5.3.179)

54 Peyré 159.

55 "Ah, why should wrath be mute and fury dumb?" (5.3.183)

Une pierre est silencieuse et ne fait pas de mal;
Les tribuns avec une parole condamnent les gens à mort.[56]

La référence aux tribuns montre que les démembrements de l'individu - langue, mains, têtes coupées – symbolisent la désintégration de l'Empire romain soumis à l'influence des Barbares, les Goths en l'occurrence. L'homme est privé des instruments de la communication, de ses sens (le spectacle de Lavinia mutilée "doit rendre un père aveugle[57]"), de raison ("[...] quel délire préside à mon langage[58]"). Ainsi dépourvu des facultés qui le caractérisent, il perd tout repère. Il s'enferme dans un désir de vengeance qui exclut toute médiation, toute communication.

Ainsi, "acte et parole se dissocient, langage et référent ne correspondent plus[59]". Les voix que Titus donne à Saturninus, la parole que donne Saturninus à Lavinia puis à Tamora..., tous ces échanges verbaux se désintègrent. La rupture de la parole se traduit par des meurtres et atteint le paroxysme de l'horreur avec la mutilation de Lavinia et le sort réservé aux fils de Tamora.

Toutefois, en fin de pièce, la parole, le silence et le cri semblent prendre une orientation nouvelle lorsque Aaron demande à Lucius de jurer qu'il épargnera son fils en échange de révélation :

[...] Lucius, sauve l'enfant,
/.../
Si tu fais cela, je t'apprendrai des choses prodigieuses
Dont la révélation peut t'être d'un puissant avantage;
Si tu ne veux pas, advienne que pourra,
Je ne dirai plus un mot; mais que la vengeance vous confonde tous![60]

Aaron veut absolument obtenir un serment de la part de Lucius:

[...] je sais que toi, tu es religieux,
/.../
[...] Donc, tu vas jurer,
Par le dieu, quel qu'il soit,
Que tu adores et que tu révères,
De sauver mon enfant, de le nourrir, et de l'élever;
Sinon, je ne te révèle rien.[61]

---

56 "A stone is silent and offendeth not, / And tribunes with their tongues doom men to death." (3.1.45-6)
57 "[...] such a sight will blind a father's eye." (2.4.53)
58 "[...] how franticly I square my talk" (3.2.31)
59 Peyré 159.
60 "[...] Lucius, save the child, /.../ If thou do this, I'll show thee wondrous things / That highly may advantage thee to hear. / If thou wilt not, befall what may befall, / I'll speak no more but 'Vengeance rot you all!'" (5.1.53-8)
61 "[...] I know thou art religious /.../ [...] therefore tou shalt vow / By that same god, what god soe'er it be, / That thou adorest and hast in reverence, / To save my boy, to nurse and bring him up, / Or else I will discover not to thee." (5.1.74-85)

Lucius accepte de jurer par son dieu (5.1.86). Il met ainsi fin au cycle de la vengeance qui a engendré tant d'atrocités et renoue les liens avec le divin. Il rétablit la médiation, réalise une réaffirmation du Verbe. Lucius jure, Aaron parle : la parole est retrouvée grâce aux cris de l'enfant qui est amené à Lucius. Ce cri du nouveau est l'expression de la vie qui reprend ses droits. Le rétablissement de la parole et du cri, jusqu'alors étouffés par un silence de mort, annonce un renouveau, une re-naissance. Le serment de Lucius, la révélation d'Aaron, le nouveau-né épargné annonce le retour à l'harmonie. Les fautes avouées, à demi pardonnées, le sacrifice non réalisé laissent entrevoir la fin du chaos. Toutefois, même si la pièce se termine sur le mot "pitié" (*pity*), le discours de Lucius contient les éléments qui, en début de pièce, ont précipité l'action dans l'horreur, à savoir le tombeau des Andronici, l'absence de rite funèbre, le couple infernal Tamora-Aaron, les bêtes féroces et les oiseaux de proie. Ainsi, le sentiment qui domine fin de pièce n'est pas cette pitié énoncée par Lucius; elle ne peut effacer toute cette horreur mise en scène par le dramaturge et si bien mise en relief par la parole, le silence et le cri.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

LE LANGAGE DES ARMES DANS *ROMÉO ET JULIETTE* DE SHAKESPEARE(1595)

A travers les âges, l'homme n'a cessé de se battre. Des simples coups de pierres ou d'os de la Préhistoire aux duels sophistiqués à la dague et à la rapière des seizième et dix-septième siècles, en passant par les premiers affrontements avec une arme en fer à l'Age de bronze, ou encore par les combats au glaive des gladiateurs, ceux à l'épée des chevaliers du Moyen Age..., les techniques du maniement des armes évoluent. On en arrive à des échanges subtils, au point de parler de phrase d'armes. Dans L'Europe de la Renaissance, l'escrime, noble science du duel, devient un langage à part entière. Dans cet âge d'or du duel, le dramaturge, qui met en scène les moeurs de son époque, introduit de nombreuses références à cet art dans ses pièces. Shakespeare, peut-être mieux mais dans tous les cas de façon plus systématique que ses contemporains, intègre le duel à ses représentations, avec comme plus bel exemple *Roméo et Juliette*.

Ce langage du duel n'implique pas nécessairement l'emploi de la parole, mais il entretient avec elle des liens très étroits. Lorsqu'on envisage la nature de ces liens, les notions de complémentarité, de juxtaposition, d'exclusion... viennent à l'esprit et suscitent nombre de questions. La parole peut-elle déclencher un combat entre deux ou plusieurs personnes? Lorsque les hommes se battent, la parole fait-elle place au silence des voix au profit du langage des armes? Le cri, pour implorer la victoire auprès des forces divines ou pour faire peur à son adversaire en début d'affrontement, ou encore expression de la peur de mourir en fin d'assaut, jaillit-il? A la fin du combat, le silence - celui qui contient la mort - est-il maître? Ou, au contraire, des cris de joie exprimant la victoire retentissent-ils?

Roméo et Juliette qui fait la part belle au duel permet d'illustrer ces réflexions et représente toute la richesse de ce langage des armes. La pièce met en scène l'amour de deux jeunes amants, un amour qui va à l'encontre de la haine que se portent leurs familles respectives. Dans cette histoire, la haine s'exprime à travers les duels qui déciment les deux factions rivales, les Capulet et les Montague. Du verbe au geste, de nombreux épisodes s'articulent autour de cette science meurtrière, à la fois objet du discours et discours en soi. Comme les amoureux bravent les interdits, les duellistes ignorent la loi qui interdit tous combats qui troublent "l'ordre de la ville" (1.1.94). Alors que la haine qui oppose leur famille oblige Roméo et Juliette à s'aimer en silence, le Prince Escalus tente d'imposer le silence des armes. Toutefois, ce silence ne peut contenir les passions, l'amour comme la haine, qui se matérialisent par des cris de révolte, cris qui ponctuent les duels autour desquels s'articulent les phases, les phrases de l'action.

Le duel : expression de la haine

Dans *Roméo et Juliette*, le duel est à la fois présent dans le discours et dans les actes des personnages. Ils en parlent et, tout à coup, il se manifeste. La haine qui s'exprimait à travers des mots est remplacée par une gestuelle des armes et véhiculée par une autre forme de langage. C'est comme si le duel devenait personnage à son tour, avec ses propres organes de la parole (les rapières) et son propre discours (la phrase d'armes).

Le discours sur le duel ou le langage des mots

Dès le tout début, comme l'annonce le Choeur dans le prologue, la pièce est placée sous le signe du dualisme, de l'opposition : "deux anciennes maisons", "deux ennemis", "deux amants", "deux enfants", "deux heures"[1]. Le chiffre deux symbolise le conflit, le dualisme "sur lequel repose toute dialectique, tout effort, tout combat...[2]" A ceci, l'idée suivante peut être ajoutée :

> Le deux exprime donc un antagonisme, qui de latent devient manifeste; une rivalité, une réciprocité, qui peut être de haine autant que d'amour; une opposition, qui peut être contraire et incompatible, aussi bien que complémentaire et féconde.[3]

C'est exactement ce que présente le prologue : la rivalité des deux Maisons, la haine des parents, l'amour des enfants. Cette opposition est ici incompatible et non féconde, comme l'exprime le champ lexical de la haine, associée à celui de la violence : "hargne, sang, rage..." L'issue du duel voit le triomphe de la mort sur l'amour, comme l'indiquent les mots "fatal, tombeau, amour mortel, mort" dans ce sonnet shakespearien qui sert d'ouverture à la pièce . Le duel et ses instruments - rapières et dagues - vont effectivement se loger dans "le sein fatal de ces deux ennemis" (*the fatal loins of these two foes*) et laisser sur son passage des marques de mort sur cet amour impossible (*death-mark'd love*).

Le Choeur, qui a un rôle de commentateur, présente l'action et place ici le discours sous le signe du duel. La première scène de la pièce illustre ce phénomène avec Samson et Grégoire dont le discours a pour thème la querelle qui oppose la Maison Capulet, à laquelle ils appartiennent, à celle des Montague :

> *Grégoire :* Je veux dire que si on nous met en colère, nous tirerons l'épée!
> */.../*
> *Samson :* La querelle est entre les maîtres, et entre nous leurs hommes. (1.1.3;18)

Lorsqu'ils rencontrent Abraham et Balthasar, serviteurs des Montague, les échanges verbaux portent sur la concrétisation de cette querelle, avec les étapes préliminaires du duel : le défi, le démenti qui précèdent le combat :

> *Samson :* [...] Je vais mordre mon pouce à leur figure, et, tu sais, c'est un déshonneur pour eux s'ils le supportent.
> */.../*
> *Grégoire :* Est-ce que vous cherchez une querelle, Monsieur?
> *Abraham :* Une querelle, Monsieur? Non, Monsieur.

---

1 Les citations en français sont extraites du deuxième volume des *Oeuvres complètes de Shakespeare* (Gallimard, 1959). Le texte en anglais est celui de l'édition Arden (gen. ed. Richard Proudfoot).

2 Jean Chevalier et Alain Gherbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont, 1996) 350.

3 Chevalier 350-1.

Samson : Parce que si vous cherchez une querelle, monsieur, je suis votre homme, monsieur. Je sers un aussi bon maître que vous.
Abraham : Mais pas meilleur.
Samson : Bon, Monsieur.
[Entre Benvolio]
Grégoire [à Samson] : Dis "meilleur" : je vois venir un des parents du patron.
Samson : Oui, meilleur, Monsieur.
Abraham : Vous mentez.
Samson : Dégainez, si vous êtes des hommes. Grégoire, souviens-toi de la fameuse botte. (1.1.40-60)

Dans cette première scène, les mots "tirer l'épée", "mordre le pouce" (à savoir "faire la nique" en faisant craquer l'ongle du pouce contre les incisives supérieures - geste considéré à l'époque comme une insulte), "querelle" se répètent, s'enchaînent et enferment le discours dans la dynamique du duel à venir. Le dialogue est comme prisonnier de cette logique qui conduit au duel. Les mots se répondent, sont repris, font tournoyer le sens et transforment l'échange verbal en stichomythies. Le discours prend la forme du duel qu'il annonce et qui fermente dans les mots.

Dans cette première scène, Benvolio entre au beau milieu de l'affrontement et tente d'apaiser la querelle qui oppose les serviteurs : "Arrière fous! Rentrez vos épées, vous ne savez pas ce que vous faites." (1.1.61-2). Toutefois, la venue de Tybalt ne fait qu'envenimer les choses et ses répliques expriment toute la haine qu'il voue aux Montague :

Tybalt : Quoi, tu as tiré l'épée parmi ces biches sans cœur?
Tourne-toi, Benvolio, et regarde ta mort.
Benvolio : Je ne fais que maintenir la paix : rentre ton épée,
Ou manie-la pour séparer ces gens.
Tybalt : Allons, l'épée tirée parler de paix? Ce mot, je le hais
Comme je hais l'enfer, tous les Montague et toi :
En garde, couard! (1.1.63-9)

L'expression de la haine agit comme la gangrène : elle touche les serviteurs comme les maîtres, les jeunes comme les vieux, à l'image du vieux Capulet qui alimente cette spirale de la haine, haine qui mène directement au duel :

Capulet : Quel vacarme! Donnez-moi ma longue épée, ho!
Dame Capulet : Une béquille, oui! Vous, demander une épée?
Capulet : Mon épée, je dis! Le vieux Montague arrive,
Il brandit sa lame, il me met au défi! (1.1.73-6)

Quels que soient les personnages, le discours est centré sur le duel. Les échanges verbaux attisent la querelle. La parole devient défi, provocation, expression de la haine, comme l'exprime le Prince Escalus qui essaie de rétablir l'ordre :

Jetez votre furieuse épée contre la terre,
Ecoutez la sentence de votre prince irrité.
Trois discordes civiles engendrées par des paroles de vent
Par ta faute, vieux Capulet, par ta faute, Montague,

Ont trois fois troublé la paix de nos rues (1.1.85-9)

La présence du prince, son discours en pentamètres et l'utilisation du chiffre trois sont autant de symboles de l'ordre. Toutefois, la répétition de ce chiffre met en relief le trouble engendré par les querelles successives. Tout comme le deux dans le prologue, le trois renvoie au duel. Le spectateur a, en effet, en mémoire les trois étapes de la querelle présentée dans la première scène : la phase initiale avec les serviteurs, suivie du relais pris par Tybalt qui s'en prend à Benvolio et prolongée par les vieux Capulet et Montague. Ce trois annonce également les trois duels meurtriers qui vont successivement opposer Tybalt à Mercutio, Tybalt à Roméo et Roméo à Paris[4]. D'un point de vue éthique,

> le chiffre trois revêt également une importance particulière. Les choses qui détruisent la foi de l'homme sont au nombre de trois : le mensonge, l'impudence et le sarcasme. Celles qui mènent l'homme vers l'enfer sont encore au nombre de trois : la calomnie, l'endurcissement et la haine.[5]

Mensonge, haine... sont effectivement au cœur de cette première scène de querelle, une querelle que Benvolio reconstitue en paroles pour Montague, ramenant le discours sur le thème du duel et prolongeant ainsi le phénomène (1.1.104-13). Comme l'indique Benvolio, ce sont bien des paroles de vent qui sont à l'origine de ces discordes :

> L'impétueux Tybalt, son épée préparée,
> Qu'il brandissait par-dessus sa tête en tranchant les vents
> Tandis qu'il soufflait ses défis près de mes oreilles,
> Et les vents n'en éprouvant aucun dommage
> Le sifflaient avec le plus grand mépris.
> Tandis que nous échangions bottes et coups
> Il en vint d'autres et d'autres, on se battit parti contre parti
> Et le Prince arriva enfin, qui départit les partis. (1.1.107-13)

Le récit de Benvolio fait revivre l'agitation grâce aux répétitions de mots (vers 112 et 113) et de sons (*sword, swung, winds, hiss'd, scorn*...) qui, comme lors d'un combat, créent parallélismes et oppositions. Les lames sifflent, les combattants s'activent et l'accélération du rythme est traduite par les monosyllabes du vers 112 (*Came more and more, and fought on part and part*). Tybalt est au centre de ce chaos qu'il engendre avec ses coups d'épée. Il est le duelliste par excellence, toujours prêt à se quereller. La description qu'en fait Mercutio le confirme :

> [...] il se bat comme vous chantez un air d'après les notes. Il garde la mesure, les intervalles, la proportion. Il vous donne une demi-pause et puis, un, deux, la troisième est dans votre poitrine. Un vrai massacreur de bouton de soie. Un duelliste, mon cher, un duelliste! Un gentilhomme de la plus fine fleur de

4 Dans son article intitulé "*Roméo et Juliette* : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille" (*Théâtres du Monde* 6, 49-53), Jean-Luc Bouisson fait référence au chiffre trois (Trinité, triangle relationnel...).

5 Chevalier 974.

> duel dans toutes les causes de premier ou de second ordre. Ah!
> L'immortel passado! Le punto reverso! Le haï! (2.4.20-6)

Dans cette même scène du deuxième acte, juste avant ce portrait, on apprend que Tybalt a envoyé une lettre de défi à Roméo (2.4.1-17). Toutes ces références au code du duel et à ses techniques montrent que le dramaturge avait une bonne connaissance de cet art et qu'il s'était certainement bien documenté grâce aux traités de maîtres d'armes tels que George Silver, Achille Marozzo, Vincentio Saviolo, ou encore Jeronimo de Sanchez de Carranza et Don Luys Pacheco de Narvaez pour l'école d'escrime espagnole à laquelle Tybalt semble appartenir.

Tout ce discours sur le duel conduit à l'affrontement central du troisième acte. Le langage qui se focalise sur ce thème tisse - autour de Tybalt notamment - une toile qui prend Roméo au piège. Même Benvolio est décrit en terme de querelleur, toujours prêt à tirer l'épée (3.1.5-30). Toutefois, c'est de nouveau Tybalt qui met le mieux le langage des mots au service du duel :

> *Tybalt :* Seigneurs, bonsoir? Un mot à l'un de vous.
> *Mercutio :* Et rien qu'un mot à l'un de nous? Accouplez-le à quelque chose; faites-en un mot et un coup. (3.1.38-40)

Il trouve en la personne de Mercutio quelqu'un qui est prêt à répondre à son défi. Il s'ensuit un combat, fatal à Mercutio, qui est ensuite vengé par Roméo qui tue Tybalt. L'histoire se répète : défi, combat, intervention du Prince et Benvolio répète l'histoire (3.1.154-77).

Dans toute la pièce, le langage exerce une mise en abyme du duel et de son code. Ce processus de duplication, ce système d'échos et de réverbération illustrent la force du destin auquel les amants, nés sous "la mauvaise étoile", ne pourront échapper. Le langage shakespearien donne ainsi une dimension esthétique - en plus de sa valeur éthique - au duel, notamment lorsque Roméo, désespéré, lance un défi aux étoiles : "[...] je vous défie, étoiles!" (5.1.24).

La représentation du duel : le langage des armes

Si, dans *Roméo et Juliette*, le duel est présent dans le discours, il est aussi largement représenté. Le dramaturge laisse, en effet, la parole aux armes. La parole est une manière d'exprimer la pensée. Le cliquetis des armes devient ainsi une nouvelle/autre forme de parole. L'épée, prolongement du bras est aussi prolongement de la pensée. Elle devient un outil de la pensée et dévoile ainsi le caractère des hommes. C'est ainsi que Roméo retrouve son identité, réaffirme sa virilité lorsqu'il remplace le discours amoureux du courtisan par le duel, lorsqu'il prend en main l'épée pour se battre et venger Mercutio :

> [...] douce Juliette,
> Ta beauté m'a donc fait un efféminé,
> Elle amollit en moi l'acier de ma valeur! (3.1.115-7)

Roméo change de langage, de façon de penser. La parole, comme les actes, accompagne la pensée, la réflexion. Le mouvement des armes correspond au langage de la pensée et, de ce fait, à une certaine forme de parole ou de dialogue intérieur silencieux. Les armes transforment ce silence interne en un objet de communication externe, un langage codifié qui, avec les expressions, les regards, ainsi qu'avec tous les moyens auxiliaires de la parole, les paralangages, peuvent dépasser le pouvoir de la parole. L'art de manier l'épée est

une forme de langage, et comme tout langage il nécessite un apprentissage. De la même manière que l'on peut être habile avec les mots, on peut l'être avec la gestuelle des armes. A partir des mots, on peut créer de nouvelles phrases. A partir de gestes simples en escrime, on peut inventer de nouveaux mouvements et accroître ses compétences. Descartes insistait sur *"l'aspect inventif et créateur du langage qui manifeste la raison et la liberté de l'homme"*. Le vainqueur d'un duel n'est-il pas le plus habile dans la "phrase d'armes"? C'est celui qui pense le mieux et prend le dessus des armes en élaborant un discours interne, silencieux, que ne peut déchiffrer son adversaire. Son jeu de l'épée est un code personnel du langage. Il cherche à comprendre celui de son adversaire sans dévoiler le sien. Il doit rester silencieux malgré le cliquetis des armes. Celui qui gagne est celui qui a été le plus inventif et le plus créatif. Il termine donc son combat en homme libre ou tout au moins vivant. C'est bien ce qui aurait pu arriver à Roméo. Il aurait pu trouver une solution en changeant de langage et éliminer ainsi les opposants à l'épanouissement de son amour. Mais, ce nouveau type de langage qu'il adopte (celui des armes) est interdit, tout comme le précédent (celui de l'amour). Il perd ainsi la raison et devient "le fou de la Fortune" (3.1.138). Il perd aussi la liberté en devenant prisonnier hors des murs de Vérone, suite à son bannissement. Le drame de Roméo réside dans l'interdiction du langage qu'il utilise. Ce décalage, cette rupture du langage transforme l'amour, comme la victoire, en mort. La mort est la seule issue, la seule qui fait sens. Le mot "banni" signifie "mort" pour Roméo (3.3.20-1). Comme l'acier des épées est mal trempé (*mistemper'd weapons*, 1.1.85), le sens des mots est mal nommé (*misterm'd*, 3.3.21).

Dès le début de la pièce, Roméo est en décalage. Il n'emploie pas le bon langage au bon moment. Ainsi, il ne prend pas part au combat de la première scène et apparaît donc comme un marginal. Il parle d'amour alors que tout le monde est absorbé par la querelle. A Tybalt qui lui demande de combattre ("[...] tourne-toi et combats!", 3.1.66), il répond : "[...] je t'aime à un degré que tu ne peux imaginer" (3.1.68). Mercutio ne peut souffrir cette attitude qui représente pour lui une "abjecte soumission" et il décide de faire parler les armes, comme l'indique son *"alla stoccata"* (3.1.73), terme technique italien qui montre son intention de tirer une botte, de porter un coup de pointe à Tybalt. Il prend la place de Roméo qui, lui, continue à utiliser le langage des mots afin d'interrompre le combat ("Rentre ton épée, mon bon Mercutio.", 3.1.83). Ses paroles créent une sorte d'interférence dans le combat et Tybalt en profite pour porter un coup mortel à Mercutio, sous le bras de Roméo qui, jusqu'alors, a refusé d'utiliser sa rapière pour défendre son honneur. C'est à cet instant précis que la pièce verse dans la tragédie, au moment où Roméo se trompe de langage : il parle alors qu'il aurait dû se battre et il se bat trop tard, une fois que le mal est fait. Il ne fait qu'aggraver les choses en tuant Tybalt. Jusqu'alors le duel était présenté de façon plutôt comique. Dans la première scène, les serviteurs et les vieux maîtres de maison lui donnent une allure de parodie. Les armes utilisées sont moins nobles que les rapières. Ainsi, en tout début de pièce, les serviteurs entrent avec épées et boucliers (*swords and bucklers*), comme l'indiquent les indications scéniques. Ces armes correspondent à l'école anglaise qui est quelque peu passée de mode face aux nouvelles techniques de la dague et rapière venues d'Italie ou d'Espagne. L'usage du *buckler*, petit bouclier rond utilisé pour parer les coups d'épées, tombait quelque peu en désuétude, et était remplacé par la dague, plus raffinée et plus efficace pour porter des coups. La longue épée (*long sword*) que réclame le vieux Capulet suit le même traitement face à ces nouvelles techniques de combat. Arme offensive et défensive, elle était utilisée sur le champ de bataille, notamment contre un cavalier en armure et apparaît donc totalement inadaptée dans cette querelle civile. Plus lourde - et certainement trop lourde pour Capulet - que la rapière, elle devenait inefficace face à une arme d'estoc plus légère donc plus maniable et permettant de porter les coups plus rapidement. Les armes créent donc un sens comique, accentué par les jeux de mots qui

accompagnent les défis et les personnages eux-mêmes. Les serviteurs lourdauds avec leurs plaisanteries grivoises (1.1.10-31), le vieux Capulet en robe de chambre confèrent des accents comiques à la querelle. Les armes offrent ici un langage parallèle, avec ses propres signifiants et signifiés. Elles alimentent une polyphonie sémantique qui œuvre à mettre en place une comédie qui, par l'intermédiaire du duel, va verser dans la tragédie. A qui la faute? Peut-être à Roméo qui ne trouve pas l'équilibre raison-passion et n'adopte pas le langage approprié aux situations auxquelles il doit faire face. Il essaie de faire passer un message d'amour, mais il est englouti par la haine qui trouve sa plus belle expression avec Tybalt le duelliste qui fait parler les armes.

La loi du silence

Quel langage reste-t-il à Roméo si ceux qu'il utilise - celui des mots comme celui des armes - lui sont interdits? Lorsque l'homme ne peut plus manifester ses sentiments (amour, colère, haine...) par la parole, il se tait. Il devient silencieux et fait parler son arme à sa place. Le silence est alors l'intermédiaire entre deux paroles. C'est dans ce silence, ce moment juste avant l'action où il ne parle plus et décide de venger Mercutio, que Roméo retrouve son honneur, celui de sa famille. Mais, cet "entre-deux-paroles" ne saurait durer. La voix du Prince fait tomber le verdict : pour ne pas avoir respecté le silence des armes, Roméo est banni. Il est ainsi réduit au silence, mais un silence forcé. Ainsi, ce n'est que durant un très court instant - ce silence entre deux paroles - qu'il n'est plus en décalage avec l'action, avec lui-même. Le langage de l'amour lui est interdit par sa famille car l'objet de son amour est ennemi; le langage des armes est prohibé par le Prince; le silence, cet entre-deux-paroles durant lequel il s'était retrouvé, lui est imposé par son bannissement : il ne reste donc plus aucun moyen de communication pour ce duelliste amoureux réduit au silence qu'est Roméo. Il est coupé de son amour, de sa famille , de ses amis, de ses ennemis lorsqu'il est exilé. Il est coupé de toute communication et la lettre de Frère Laurent qui lui aurait permis de retrouver Juliette ne lui parvient pas. Cette rupture représente le passage de la parole interdite au silence forcé. Dans les deux cas, l'absence de communication, l'interdiction et l'obligation appliquées au silence ont pour seule issue la mort. Roméo précipite l'action dans le silence de la tombe en se donnant la mort (5.3.120). Cet acte, comme son duel contre Tybalt, illustre de nouveau son décalage par rapport au langage, par rapport à l'action. Il ne maîtrise pas l'art du contre-temps. Il est soit trop lent, et ne peut empêcher le meurtre de Tybalt, soit trop rapide, et ne peut alors retrouver Juliette.

Roméo manque donc de coordination verbe-geste, corps-âme et il ne profite pas du silence, de l'entre-deux-paroles du Prince. Il ne se bat pas avant l'interdiction du duel ordonnée par le Prince, mais après. Il ne part pas de Vérone avec Juliette quand il est libre, mais décide de revenir alors qu'il est banni. Le drame de Roméo, c'est bien ce décalage par rapport au langage qui se concrétise par un manquement à l'autorité. Il refuse de communiquer avec les siens (1.1.144-53) et parle d'amour avec la fille du clan ennemi; il n'obéit pas au Prince en tirant l'épée contre Tybalt, puis désobéit doublement en se battant en duel contre Paris, à Vérone, alors qu'il est banni de la ville. Il parle lorsqu'il devrait se taire et inversement. Son non-respect de la loi du silence fait de lui un rebelle qui ne respecte pas les codes que lui impose la société dans laquelle il évolue. Il transgresse les règles de communication interne de Vérone. Il s'exclut, est exclu et parle un autre langage : celui de l'amour quand les autres parlent de querelle, celui des armes quand le Prince ordonne la paix ou le silence, mais toujours à mauvais escient.

Toutefois, Roméo est-il réellement responsable de ce chaos? Il est certes déphasé ("déphrasé") par rapport à l'action, mais il prône l'amour et non la haine. C'est plutôt le manque d'efficacité des figures qui représentent l'autorité à faire régner l'ordre qui est

responsable du charnier final. Le Prince intervient à trois reprises. La première intervention a lieu juste après la bataille générale de la première scène. Il demande aux citoyens d'écouter la sentence suivante :

> Si désormais vous troublez l'ordre de la ville
> Vos vies paieront pour ce manquement à la paix. (1.1.94-5)

Cette volonté d'interdire le duel correspond bien à l'esprit du temps, à cette époque de la Renaissance où le duel se propage de façon anarchique. Les monarques ont du mal à maintenir la paix au sein de leur royaume et la propagation du duel est ressentie comme une atteinte à l'autorité royale désireuse de contrôler tout débordement dangereux. Les Tudors promulguent des lois, des édits qui censurent le duel. Ainsi, peu après la bataille de Bosworth, Henry VII interdit le port de toute arme en ville, ainsi que toute querelle, alors que Henry VIII et Elizabeth prendront des mesures afin de limiter l'utilisation de la dangereuse rapière[6]. Dans sa deuxième sentence, après les duels Mercutio-Tybalt et Tybalt-Roméo, le Prince prononce l'exil de Roméo. Lors de sa troisième apparition, après le duel Paris-Roméo et les suicides de Roméo et Juliette, il déplore son inaction : "Et moi pour avoir fermé les yeux sur vos désordres / J'ai perdu deux parents..., 5.3.293-4). Ces phases de silence qu'il laisse avant de prendre la parole témoigne de son échec de communication avec son peuple. Il veut imposer le silence des armes, le silence à Roméo mais ne propose pas de solution au vrai problème. Lui aussi est en décalage par rapport au langage. Ses entre-deux-paroles durant lesquels la querelle pourrit témoignent de l'échec de la loi du silence. Cette alternance parole-silence rythme les phases de la tragédie. Les phases de silence de l'autorité sont importantes et les trois brèves interventions du prince ne peuvent rétablir l'ordre. Le langage prend donc des libertés : la prose côtoie le vers, le discours prosaïque des duellistes contraste avec la dimension poétique que prend le langage imagé des amants. Il prend la liberté de trouver d'autres véhicules que la parole, les armes ou l'entre-deux-parole (le silence) en l'occurrence.

Dans la pièce, c'est ce silence qui l'emporte : le silence des armes après l'élimination des duellistes, le silence des mots dans la tombe où sont réunis Juliette et Roméo, le silence de la querelle symbolisé par la statue en or érigée en souvenir des amants victimes de la futilité des parents, le silence des acteurs qui quittent la scène à la fin de la pièce. Après tous ces mots/aux, tout ce qui reste est le silence.

Le cri du cœur

Ce silence des armes que le Prince veut imposer, cette querelle civile qu'il veut faire taire se manifeste toutefois à travers les passions que son autorité ne peut canaliser. Cette passion, ces cris du cœur trouvent leurs plus belles expressions au moment où la tension monte, lors des combats notamment.

Parmi tous ces bretteurs, la voix de Tybalt s'élève comme la plus menaçante. C'est par lui que le danger arrive. Il y a en lui une fureur qui ne demande qu'à s'exprimer dans le combat. Lors du bal (1.5.), lorsqu'il reconnaît Roméo, il demande sa rapière (1.5.54). Capulet, remarquant son agitation, lui en demande la cause : "[...] Pourquoi tempêtez-vous comme ça?" (1.5.59). Cette tempête va faire rage et s'exprimer par l'épée chaque fois que Tybalt en aura l'occasion. En début de pièce, il demande à Benvolio de se mettre en garde et alimente ainsi le vacarme qui va perturber Capulet. Ce vacarme est amplifié par l'entrée

6 Au sujet des mesures de restriction prises à l'encontre du duel, voir dans Robert E. Mosberger, *Sworplay and the Elizabethan and Jacobean Stage* (Salzburg : Universität Salzburg, 1974), le chapitre IX intitulé "Of Opposition and Reaction to Swordplay" 117-22.

de citoyens qui prennent part à la querelle et dont les cris expriment également la haine de l'un ou l'autre des Maisons :

> Bâtons et piques! Frappez-les, écrasez-les. A bas les Capulet! A bas les Montague! (1.1.70-3)

Ces cris, ce chaos, les armes utilisées (bâtons et pertuisanes) transforment le duel en rixe. Les cris de haine opèrent une dégradation du duel, phénomène que l'on retrouve avec Tybalt qui tue Mercutio sous le bras de Roméo. Tybalt détourne le code de l'honneur qui régit le duel; celui-ci devient alors combat de rue où tous les coups sont permis. On retrouve chez Mercutio cette même fougue, ce même engouement pour le combat. Ces interjections "alla stoccata" (3.1.73) ou encore "Allons, Monsieur, votre passado!" (3.1.84) sont les cris du cœur du duelliste qui libère sa rapière du fourreau et étanche sa soif de combat. Lorsqu'il est blessé à mort par Tybalt, Mercutio s'écrie : "La peste sur vos Maisons..." (3.1.92) et le répète à deux reprises (3.1.100-1 et 108). Ses derniers mots, "Vos maisons!" (3.1.110), insistent bien sur la futilité de ce combat mortel. Il se bat pour une cause qui n'est pas la sienne et il meurt en prenant la place de Roméo, sous le bras de ce dernier qui s'interpose entre lui et Tybalt. Ce dernier cri du cœur, tout comme les "A bas les Capulet! A bas les Montague!" des citoyens, insiste sur la responsabilité des deux familles qui jouent avec la vie des habitants de Vérone et sur l'aspect dérisoire de cette querelle. La malédiction que Mercutio lance aux deux familles va s'accomplir lorsque, à cause de la peste, Frère Jean ne pourra délivrer le message qui aurait pu sauver les amants de Vérone :

> [...] les gardes de la ville,
> Nous suspectant de venir d'une maison
> Où règne la peste infectieuse,
> Ont fermé les portes et nous ont empêchés de sortir.
> Ainsi, ma hâte d'aller vers Mantoue s'est trouvée arrêtée.
> (5.2.8-12)

Cette peste est propagée par les cris de haine des duellistes qui plongent la ville dans le chaos avec leurs épées meurtrières. Toutefois, au cœur de cette haine, Roméo lance un cri d'amour que personne n'entend, surtout pas ses adversaires. Tybalt l'ignore (3.1.), tout comme Paris un peu plus tard. A Roméo qui lui dit "Par le Ciel, je t'aime bien mieux que moi-même / Puisque je suis armé contre moi-même" (5.3.64-5), il répond : "Je me moque de tes adjurations / Et comme un félon je t'arrête." (5.3.68-9). Il oblige Roméo à combattre et se fait tuer. Ne pouvant donner voix à cet amour, Roméo, armé contre lui-même et abandonnant ainsi sa rapière pour une fiole de poison, se donne la mort (5.3.120). Juliette le suit de près dans la mort en se tuant avec la dague de Roméo : "[...] Toi, poignard chéri! / C'est ici ton fourreau..." (5.3.168-9). La rapière et la dague sont ainsi rangées, ont pour fourreau la mort des amants, mettant fin aux cris de haine et à la violence qui ont empêché leur amour de s'épanouir. Toutefois, avant le silence de la tombe, les cris de douleur des citoyens retentissent et alarment Capulet et le Prince, comme les cris de la querelle en début de pièce :

> *Capulet :* Qu'est-il donc arrivé, qu'on crie ainsi partout?
> *Dame Capulet :* Le peuple dans les rues crie Roméo,
> Certains crient Juliette, d'autres crient Paris, et tous accourent
> Avec de grandes clameurs vers notre monument.

Le Prince : Quelle est cette épouvante qui frappe nos oreilles?
(5.3.189-93)

Ainsi, les nombreux duels sont autant de cris de haine qui détruisent les deux familles et couvrent les cris d'amour lancés désespérément par Roméo. Douleur et tristesse persistent

Car jamais il n'y eut plus douloureux récit
Que celui de Roméo et de Juliette. (5.3.308-9)

Conclusion

Ce "douloureux récit", on l'écoute bien volontiers, encore et encore. Pour preuve les adaptations musicales (opéra, comédie musicale) ou cinématographiques qui ne cessent d'être à l'affiche et qui remplissent les salles de spectacle. Cette histoire que nous racontent Shakespeare - et par son intermédiaire Benvolio, Frère Laurent et tous ceux qui en parlent - est l'histoire d'un combat, l'histoire de combats au sein duquel, au sein desquels, l'amour et la haine se déchirent. Shakespeare fait parler les armes. Le duel prend la parole, au sens propre et figuré. Il s'en empare, la réduit au silence ou la transforme en cri de peur, de douleur, d'amour. L'épée endosse sa valeur emblématique qui fait d'elle un symbole du Verbe. Elle offre au spectateur une vision apocalyptique de Vérone et sortant de la bouche du Verbe, elle ouvre les portes du Paradis, ou de l'Enfer.

Shakespeare se sert du duel comme langage scénique. Les duels, très prisés du public élisabéthain, sont les temps forts du drame. *Roméo et Juliette* hisse ce langage du geste, des formes à une forme du langage, intégrée et parallèle au discours, multipliant ainsi les combinaison entre la parole, le silence et le cri.

Véronique BOUISSON
Avignon

HAMLET OU « LA RAGE DE L'EXPRESSION » : LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI DANS *HAMLET DE SHAKESPEARE (1600)*

« Des mots, des mots, des mots » (2.2.196)
« Ah, tais-toi ! Ces mots m'entrent dans les oreilles comme des dagues » (3.4.94-5)
« Le reste est silence ! » (5.2.369)

Hamlet ou « la rage de l'expression »...

Du quasi mutisme du Prince de Danemark, portant le deuil de son père bien-aimé et ne répondant que de manière laconique aux interpellations bienveillantes de la reine Gertrude et du roi Claudius lors des premières scènes - notamment après le repas de noces qui a suivi de bien trop près le repas offert par la Cour aux funérailles du roi Hamlet (« Les rôtis des obsèques / Ont garni de viande froide les tables nuptiales », 1.2.180-1) - aux scènes d'indignation, de fureur et d'imprécations qui éclateront épisodiquement dans la pièce, au rythme des moments de noire mélancolie, d'écoeurement et de dépression profonde et des moments de rage et d'exaltation démesurée, on passe dans *Hamlet* des abîmes du désespoir et de la souffrance muette proprement **indicible** et qui se dissimule au coeur de silencieuses ténèbres à des paroxysmes de douleur insupportable que seule peut soulager une improbable violence verbale, l'explosion même du cri libérateur. Entre silence et cri, l'âme d'Hamlet ne choisit pas. Il faut dire. Impossible de dire. Dire quand même. Impossible de ne pas dire. Dire ou ne pas dire... éternelle question qui rejoint celle de l'être. Qui est la question même de l'être.

Mais entre silence et cri, tout aussi nécessaires l'un que l'autre, tout aussi difficiles à maîtriser l'un que l'autre (**garder** le silence ? **libérer** le cri ? comment faire ? jusqu'à quand ?), il y a tout l'espace que va tâcher d'occuper - en tâtonnant, maladroitement peut-être mais avec l'urgence de l'absolue nécessité, avec l'urgence de l'impérieux besoin de (sur)vivre - la parole. Elle est, la parole, à l'oeuvre dans toutes les scènes où la raison s'efforce de reprendre les rênes du discours, les scènes où la tentation de la sagesse se fraie un chemin au coeur de la déraison, les scènes encore où la tendresse, la bonne volonté, l'esprit de conciliation et de réconciliation interrompent les orages de la passion et tentent de faire oublier « le bruit et la fureur », la rage et la rancoeur, la violence et la haine. La parole a sa place chaque fois que ressuscite l'effort de compréhension et d'apaisement, la promesse du pardon et de la paix.

C'est dire que, dans *Hamlet*, entre le refus - ou l'incapacité - de donner sa chance à l'expression et la quête désespérée de solutions libératrices, propres à lui ouvrir la voie (la voix), la marge de manoeuvre existe, certes, mais constamment il y faut la volonté de reprendre la parole quand les solutions que présentent, alternativement, le silence et le cri semblent si faciles à adopter, solutions de facilité (la douloureuse facilité du moindre effort), solutions de la pente naturelle auxquelles s'oppose l'effort têtu, optimiste et pugnace, de la parole.

La pièce tout entière est marquée du sceau du silence oppressant. Lors de la relève de la garde, par quoi débute la pièce, l'on apprend qu'à « minuit sonné » (1.1.6), rien ne

vient troubler le silence profond de la nuit. « Pas même un bruit de souris » (1.1.10), précise Francisco, jusque là de faction. Quelques vers plus loin, c'est la première apparition, silencieuse, du spectre du roi assassiné, qui, peu de temps après, s'éloigne, l'air offensé, après avoir été interpellé par Horatio et se retire en majesté :

> *Horatio.* Arrête ! parle, parle ! Je te l'ordonne, parle ! (*Le Spectre sort*)
> *Marcellus.* Il est parti sans vouloir répondre (1.1.51-2).

Silence offensé, solitude meurtrie, exil en purgatoire du Spectre plongé dans la désolation des âmes en peine. A sa deuxième apparition en scène, le Spectre est encore sommé par Horatio, mais en vain, de livrer son secret :

> Si tu peux articuler un son, si tu as usage de la voix,
> Parle-moi !
> S'il y a une chose honnête à faire,
> Qui serve à ton soulagement,
> Parle-moi !
> Si tu connais un malheur pour ton pays,
> Que la prévision pourrait écourter,
> Parle-moi !
> Ou si de ton vivant tu avais dans les entrailles
> De la terre enfoui un trésor extorqué,
> Ce qui fait souvent, dit-on, revenir les morts,
> Alors, parle ! Arrête et parle ! (1.1.128-39).

Mais rien n'y fait. Le coq chante et aussitôt, « se ruant vers sa prison » (1.1.154-5), selon l'expression d'Horatio, le Spectre disparaît dans les profondeurs de la nuit qui se referme sur lui, sans avoir prononcé une seule parole. Le silence du Spectre s'entoure d'un mystère quasi religieux et ce, d'autant plus que, comme le rappelle Marcellus, « on approche le moment / Où l'on célèbre la naissance de Notre Sauveur » (1.1.158-9). Et en effet, l'on assiste à la victoire de la Lumière sur les forces obscures de l'ombre quand, « le coq, ce clairon du matin, / Réveille de sa haute voix perçante le dieu du jour » (1.1.150-1), refoulant vers ses ténèbres le Spectre réduit au silence.

Cette scène emblématique, qui donne à voir dans un cadre nocturne ce que nos yeux ont peine à discerner, donne aussi à entendre ce silence inouï qui remplit nos âmes d'angoisse.

A ce silence du Spectre, chargé du poids d'une douleur indicible et lourd peut-être de menaçantes révélations, s'opposent les cris de révolte et d'indignation qu'Hamlet ne parvient pas à réprimer en présence du nouveau couple royal. Il s'insurge, laisse éclater, dans un cri de rage, tout ce que sa douleur, longtemps contenue, ne lui permet plus de celer :

> *La Reine.* Pourquoi cela te semble-t-il si singulier ?
> *Hamlet.* « Semble », Madame ? Eh, non, cela est. Moi, j'ignore le « semble ».
> [...] Mais ce que j'ai en moi passe les apparences ! (1.2.75-6, ... 85).

Lors de son entretien avec sa mère et le roi Claudius, cependant, Hamlet a dû encore ravaler sa rage et son amertume, respectant encore les usages formels de la Cour, se contentant dans des apartés, de ronger son frein, comme l'atteste notamment ce court passage où le roi tente de l'amadouer :

> *Le Roi.* Maintenant, mon neveu Hamlet, mon bon fils...
> *Hamlet (à part).* Un peu moins que neveu et plus que je ne veux.
> *Le Roi.* D'où vient que ces nuages pèsent encore sur vous ?
> *Hamlet.* Non pas, Monseigneur. Je ne suis que trop au soleil (1.2.64-7).

Mais, dès qu'il se retrouve seul, Hamlet, dans une crise d'abattement des plus sombres, s'adressant les reproches les plus véhéments, rongé de désespoir et plongé dans une terrible affliction, se laisse envahir par un sentiment de dégoût et d'écoeurement, par des pensées suicidaires, en proie à une véritable souffrance métaphysique. Il se livre, coeur et âme, à la mélancolie la plus noire. Ses plaintes deviennent des cris de douleur. L'insupportable fardeau de la vie lui arrache invectives et imprécations. Quelques vers de cette longue tirade suffisent à faire entendre la violence de ces cris de douleur :

> Ah, si cette chair bien trop dense voulait fondre,
> Se dissoudre et se résorber en vapeur !
> Ou bien si l'Eternel n'avait pas contre le suicide
> Promulgué son décret ! O Dieu ! Mon Dieu !
> Que tout le train de ce monde me semble
> Epuisant, fastidieux, insipide et vain !
> Pouah ! Pouah ! C'est un jardin à l'abandon,
> Qui tombe en friche, envahi, foisonnant
> De choses répugnantes. Qu'on en soit venu là ! (1.2.129-37).

La tirade, qui se poursuit par une attaque en règle contre la gent féminine tout entière (« Fragilité [inconstance], femme est ton nom ! », 1.2.146), s'achève sur une injonction que s'adresse le Prince à lui-même : « Mais, brise-toi, mon coeur, puisque je dois me taire ! » (1.2.159). Le silence dans lequel il va de nouveau se plonger, après ces cris de détresse qui l'auront peut-être un instant soulagé, va recouvrir en effet - mais non point supprimer, certes - les griefs et le mal-être qui ne font qu'alimenter sa souffrance.

Souffrir en silence ou hurler de souffrance : Hamlet a-t-il vraiment le choix ?

Quand reparaît le Spectre, quelques scènes plus loin, Hamlet tente à tout prix de l'inciter à rompre le silence. Il l'abreuve de questions dans un effort d'élucidation qui, dans un premier temps, se solde par un échec :

> Tu viens sous une forme si mystérieuse
> Que je veux te parler. Je t'appellerai Hamlet,
> Roi, père, souverain danois ! Ah, réponds-moi !
> Ne me laisse pas convulsé d'ignorance ! Dis-moi
> Pourquoi tes os sanctifiés, dans leur cercueil funèbre,
> Ont crevé leur linceul... (1.4.43-8).
> ... Pourquoi, dis-le ? Et que devons-nous faire ? (1.4.57).

Après lui avoir fait signe de le suivre et l'avoir entraîné vers un lieu isolé et désert, en dehors en tout cas de la présence d'Horatio et de celle de ses compagnons (1.4.60-92), le Spectre se décide enfin à confier à son fils le secret de la terrible révélation (il a été assassiné par son propre frère, Claudius, et trahi par son épouse, Gertrude, 1.5.1-90), lui imposant l'incontournable devoir de mémoire et le lourd fardeau de la vengeance qui vont désormais changer le cours de son destin.

L'échange entre le père et le fils a donc fini par avoir lieu. Un pacte a fini par se conclure entre le fils, assoiffé de la parole du père, et le père, bien déterminé à faire entendre son message :

> *Hamlet.* Où veux-tu me conduire ? Parle ! Je n'irai pas plus loin !
> *Spectre.* Ecoute-moi (1.5.1-2).

Et, dans le moindre détail, le Spectre donne à entendre, très longuement, notamment dans une tirade d'une cinquantaine de vers (1.5.41-90), les circonstances de « l'acte horrible » (« *the horrid deed* »), comme il est dit dans *Macbeth*. Il est à peine interrompu (le temps de reprendre son souffle ?) par quelques brèves exclamations poussées par un Hamlet tour à tour stupéfié, scandalisé, indigné (« Ah, mon âme était prophète ! / Mon oncle ! », 1.5.40-1). Le Spectre a occupé quasi complètement l'espace de la parole, l'alourdissant pour finir d'une exigeante injonction : « Ne m'oublie pas ! » (1.5.90). De son côté, Hamlet a donné sa parole. Il est bouleversé par la révélation, révolté par ce qu'il vient d'apprendre, envahi par des sentiments mêlés de douleur et d'écoeurement. Tout son aparté est secoué de frémissements d'indignation, traversé de cris de colère et de haine à peine réprimés. Retrouvant Horatio et ses compagnons, il est encore à ce point sous le coup de l'émotion intense qu'il vient de subir qu'il ne parvient pas à faire un récit cohérent de son entrevue avec le Spectre. Ses propos, décousus, et dont le sens général demeure sibyllin à ceux qui l'écoutent font dire d'ailleurs à Horatio (l'homme de la *ratio*, de la raison) : « Ce ne sont là, Monseigneur, que des mots tourbillonnants, qui partent dans tous les sens » [« qui n'ont ni rime ni *raison* » ?] (1.5.132). Et il faudrait ici comprendre qu'ils prennent les directions et les significations les plus inattendues. La parole d'Hamlet alors s'effiloche, se défait. Dans de tels moments, elle se sépare du sens, elle s'envole, délestée de son sens.

Bien vite, Hamlet, toujours accablé de douleur - à quoi s'ajoutent l'effroi d'avoir recueilli la terrible révélation et l'angoissante perspective de devoir accomplir la redoutable mission de vengeance confiée par le Spectre -, retombe dans un silence hébété, méconnaissable et, au dire d'Ophélie qui l'a connu sous un meilleur jour, « la mine aussi pitoyable / Que si l'Enfer l'avait relâché / Pour en publier les horreurs » (2.1.82-4).

Ophélie, dans une évocation douloureuse du triste spectacle auquel il vient de lui être donné d'assister, *raconte* le long silence d'Hamlet, seulement souligné par un profond soupir, et, mieux que ne l'eût fait la présentation directe de la scène, parvient à *représenter* la souffrance muette dans les moindres détails, à nous offrir la mise en scène de la douleur et de l'accablement, à *faire écho au silence* et à l'épuisement de l'âme :

> Il m'a prise par le poignet en le serrant très fort,
> Puis s'éloignant de toute la longueur de son bras,
> Et tenant l'autre main sur ses yeux, comme ceci,

Il s'est mis à scruter mon visage,
Comme s'il le voulait dessiner. Il est resté longtemps ainsi,
Puis, à la fin, me secouant un peu le bras,
Et par trois fois hochant la tête, comme ceci,
Il a poussé un si profond, un si pitoyable soupir,
Qu'il semblait devoir faire éclater son corps
Et terminer sa vie. Alors il me lâcha,
Et, la tête penchée sur l'épaule,
Il semblait trouver son chemin sans ses yeux,
Car il est sorti sans leur aide,
En fixant jusqu'au bout sur moi leur regard (2.1.87-100).

A ce stade, en effet, Hamlet a, tout naturellement, renoncé à cette expression verbale qui lui paraît pour l'heure dérisoire et vaine. Le langage, dès lors qu'il ne remplit plus sa fonction de communication authentique, d'expression fidèle d'une sensibilité, de transmission honnête d'une pensée, a-t-il vraiment sa raison d'être ? N'est-il pas une imposture que l'on ne peut dénoncer qu'en y renonçant en pleine conscience ? Quel poids, quelle valeur accorder aux mots de la tribu dès lors qu'ils ont perdu les couleurs de la vérité, qu'ils ne traduisent plus que mensonge, hypocrisie et « calomnies » ? D'où le scepticisme éclairé d'Hamlet dans ce bref dialogue avec Polonius :

Polonius. Et que lisez-vous donc, Monseigneur ?
Hamlet. Des mots, des mots, des mots.
Polonius. Et le fond, Monseigneur ?
Hamlet. Le fond de quoi ?
Polonius. J'entends le sujet du livre, Monseigneur.
Hamlet. Des calomnies, Monsieur... (2.2.194-9).

Hamlet sait bien comment on use de la parole à la cour du roi Claudius. Parole vide d'amour et de loyauté, que l'on accompagne, en prime, d'un sourire aussi faux que les mensonges que l'on prononce (« Que l'on puisse sourire, et sourire encore, et tout de même être un scélérat ! », 1.5.108). La longue tirade par quoi débute la scène 2 de l'acte I (1-39) - discours inaugural du roi Claudius - n'illustre-t-elle pas, de manière exemplaire, ce pouvoir trompeur de la parole masquée ? Hamlet a appris, lui qui maîtrise le verbe avec une telle aisance et sait jouer si habilement et si malicieusement avec les mots, que l'on peut s'attendre à tout instant à ne recueillir que propos de mauvais aloi. Aussi sa demande auprès de ses condisciples Rosencrantz et Guildenstern a-t-elle quelque chose d'un peu pathétique lorsqu'il les implore presque d'être francs avec lui :

Hamlet. Ne vous a-t-on point fait venir ?... Est-ce de votre plein gré ? Une visite spontanée ? Allons, traitez-moi honnêtement, allons, allons, parlez.
Guildenstern. Que vous dirons-nous, Monseigneur ?
Hamlet. Tout ce que vous voudrez, mais [...] laissez-moi vous conjurer d'être avec moi francs et sans détours.
Guildenstern. Monseigneur, on nous a fait venir (2.2.282-302).

Cette confession, à demi attendue, a pour effet de plonger Hamlet dans un accès de mélancolie où, avec des accents d'un profond pessimisme, il exprime toute sa rage et crie son désespoir, son écoeurement, son dégoût de la condition humaine :

> J'ai depuis quelque temps - pourquoi, je l'ignore - perdu ma gaieté, renoncé à mes exercices coutumiers [...] ce cadre admirable, la terre, me fait l'effet d'un promontoire stérile [...] ce beau plafond du firmament, je n'y vois qu'un vilain amas de vapeurs malsaines [...] Quel chef-d'oeuvre que l'homme !... Et qu'est-ce à mes yeux cependant que cette quintessence de poussière ? L'homme est sans charme pour moi, et la femme aussi... (2.2.307-22).

Pour l'homme qui a compris que la parole était plus souvent trahison que traduction des sentiments vrais, plus souvent hommage rendu au mensonge qu'à la vérité, tribut payé à la futilité ou à la vanité plus souvent qu'à la sincérité et à la franchise, qui a cédé un moment à la tentation du silence parce que les faux-semblants du langage ne convenaient pas à sa nature honnête et sans détours (« Je ne connais pas le *semble* »), pour cet homme-là, prompt à l'indignation et à la révolte, mais qui doit aussi surmonter des phases d'accablement et de profonde mélancolie, nombreuses sont les occasions de crier sa colère, de hurler sa rage, de donner libre cours à une violence trop longtemps contenue.

Et presque jusqu'à la fin de la pièce, Hamlet, qui ne peut plus faire confiance en la parole - celle qui met de l'ordre dans le discours de la raison, celle qui ouvre les chemins de la vérité, celle qui apaise le coeur et l'âme -, et qui ne peut davantage désormais se contenter de souffrir en silence, va de plus en plus souvent expulser le cri libérateur qui lui permet, avec l'obstiné acharnement de l'homme blessé qui essaie de survivre, de trouver la réponse la mieux adaptée aux circonstances dictées par une situation de crise, dans un royaume envahi par la corruption (« Il y a quelque chose de pourri en ce royaume de Danemark », 1.4.90).

C'est dans la longue tirade d'Hamlet (2.2.576-634), sur quoi s'achève l'acte 2, que se fait entendre le premier de ces cris de détresse que le jeune Prince ne parvient plus à étouffer. Dans un de ces mouvements d'autoculpabilisation, d'autoflagellation, où il libère en les dirigeant contre lui-même toute la violence et toute la hargne qu'il n'a pu jusqu'alors manifester ouvertement contre le roi Claudius, principal, sinon « unique objet de son ressentiment », ni contre tous ceux qu'il considère comme hostiles ou du moins inamicaux à son égard. C'est donc à lui-même qu'il adresse les reproches les plus vifs, qu'il lance les invectives les plus véhémentes :

> Ah, quel croquant je fais, quel épais rustaud ! [...] Tandis que moi, croquant inerte, engourdi, je rêvasse comme Jean-de-la-Lune, insensible à ma cause, sans souffler mot [...]. Suis-je donc un pleutre ? Qui m'appelle coquin ? [...] Car il est évident que j'ai un foie de pigeon, oui, pas assez de bile pour rendre amer l'outrage ! Sinon j'aurais déjà gavé tous les milans du ciel des tripes de ce traître ! [...] Ah, quel idiot je fais ! C'est du joli que moi, le fils d'un tendre père assassiné, moi que le ciel et l'enfer poussent à se venger, je reste là, comme une putain, à déballer mon coeur en paroles, à proférer des gros mots comme une drôlesse, une laveuse de vaisselle ! (2.2.576... 615).

Car, pour l'heure, reculer devant la mission de vengeance, renâcler devant l'obstacle, constitue aux yeux d'Hamlet le sacrilège absolu, le refus du devoir sacré de mémoire, le péché par excellence contre la parole donnée. Et l'obstacle majeur à la réalisation de la parole donnée consiste précisément, selon Hamlet, à « déballer son coeur en paroles, à proférer des gros mots », c'est-à-dire à se plaindre, à s'apitoyer sur son propre sort au lieu de se lancer - à coeur perdu, n'en doutons pas - dans l'accomplissement de sa périlleuse mission, périlleuse pour le salut de son âme essentiellement.

Hamlet crie donc son désarroi, déniant à la parole toutes ses vertus coutumières dès lors qu'un simple comédien, si habile par métier et talent à contrefaire et simuler, serait, pour sa part - alors même qu'il n'aurait point authentiquement « le motif, le sujet de souffrance » (2.2.586) d'Hamlet -, capable de « déchirer l'oreille du public par une tirade horrifique » (2.2.588).

Mais, à partir de l'acte 3, Hamlet est de plus en plus porté à extérioriser son agressivité, à viser des cibles qui, pour n'être pas encore sa cible principale, le roi Claudius, lui permettent néanmoins d'exprimer sa rage, sa rancoeur et son écoeurement.

C'est ainsi que, dans la fameuse scène du couvent, la *nunnery scene*, qui suit de près le non moins célèbre monologue *Etre ou ne pas être*, Hamlet, pourrait-on dire, « passe sa rage » sur Ophélie. Il vient une fois de plus, au cours de son monologue, de nourrir des idées suicidaires :

> Mourir, dormir !
> Pas davantage ! Et se dire que, par un sommeil, on met fin
> A la peine du coeur, aux mille contusions du corps
> Qui sont le lot de la chair, c'est une conclusion
> A souhaiter dévotement ! Mourir, dormir,
> Dormir, rêver peut-être (3.1.60-5)

et, surtout, de méditer sur son incapacité à se lancer dans l'action :

> C'est ainsi que la réflexion fait de nous tous des pleutres,
> C'est ainsi que le naturel éclat de la volonté
> Prend les pâles couleurs de la pensée,
> Et que des desseins de grande portée, de grande envergure
> Changent de cours à cette idée
> Et perdent le nom de l'action (3.1.83-8)

C'est la voix de la souffrance mélancolique et aussi de la déception amère qu'il laisse entendre, dans un moment où, n'en pouvant plus de « geindre et suer sous le poids d'une vie épuisante » (3.1.77), il laisse ses pensées prendre un tour sombre et quasi métaphysique, le portant à méditer sur le lot de l'humaine condition, avec « la terreur d'on ne sait quoi après la mort » (3.1.78). Le seul réconfort, la seule consolation qu'il pourrait peut-être encore espérer à ce stade serait la douce présence de « la belle Ophélie ». Or la voilà qui, poussée par Polonius, son père, vient rendre au jeune Prince tous les « souvenirs » que ce dernier lui avait offerts en témoignage d'amour (3.1.90-120). On comprend que le dépit amoureux et, plus encore, l'amère déception, l'effondrement des derniers remparts contre la vilenie humaine et contre le dégoût que lui inspirent le monde et son train - qui auraient pu faire dire à Hamlet, comme au poète, « Je te porte dans moi comme une déchirure » - s'expriment avec une telle violence, avec un tel désespoir et lui

arrachent des cris de douleur et de rage, et des propos qui pourraient passer pour des paroles insensées :

> Va-t-en dans un couvent ! Pourquoi voudrais-tu procréer des pécheurs ?... Au couvent, et dépêche-toi ! Adieu !...Allez, j'en ai assez, c'est cela qui m'a rendu fou. Je le répète, nous ne voulons plus de mariage !... Au couvent, pars pour le couvent ! (3.1.122-55).

En d'autres occasions encore, Hamlet va donner libre cours à son indignation et, notamment, s'insurger contre ses deux condisciples qui prétendent lui soutirer les informations qu'ils étaient chargés par le couple royal de recueillir auprès de lui. C'est ainsi qu'il s'emporte contre Rosencrantz et Guildenstern, venus tenter de percer son mystère. Pris d'une soudaine fureur à leur encontre, il fulmine et proclame avec véhémence tout le mépris et le dégoût que lui inspirent leurs manigances :

> Vous voudriez jouer de moi, vous voudriez avoir l'air de connaître mes touches ! Vous voudriez arracher le coeur de mon secret, me sonder depuis la note la plus basse jusqu'au sommet de mon registre !... Croyez-vous, vertubleu, qu'il soit plus facile de jouer de moi que d'un flageolet ? (3.2.381-7).

La vue du roi Claudius en prière, à la scène suivante, lui arrache des cris de rage à peine étouffés par la vision proprement jubilatoire du monarque haï, plongé dans le stupre et commettant des actes qui le vouent irrémédiablement à la damnation :

> Rentre, mon épée, attends une occasion plus odieuse,
> Quand il sera ivre-mort, ou pris de colère,
> Ou dans l'incestueux plaisir de son lit,
> En train de jouer, de jurer, de commettre un acte
> Qui n'aura point d'odeur de sainteté (3.3.88-92).

Dans tous les cas, on sent qu'Hamlet recuit sa haine, étouffe ses cris de rage, donnant à sa fureur rentrée la force d'une violence à retardement qui, à la scène 4 de l'acte 3, la fameuse scène de l'alcôve ou *closet scene*, va enfin exploser, aboutissant à la libération de tant d'énergies si longtemps (mal) contenues, l'accomplissement de l'acte qui scelle le destin du jeune Prince, le meurtre de Polonius.

Toute la scène, véritable sommet dramatique de la pièce, est comme une longue plainte (ou complainte) ponctuée de cris de douleur déchirants et de vociférations qui sont autant de mises en accusation qui blessent cruellement. Les répliques d'Hamlet, en effet, reprenant chaque formulation de sa mère, la reine Gertrude, sont de véritables ripostes qui font mouche de manière imparable :

> *La Reine*. Hamlet, tu as grandement offensé ton père.
> *Hamlet*. Ma mère, vous avez grandement offensé mon père.
> *La Reine*. Voyons, il n'y a pas le sens commun dans tes réponses.

Hamlet. Allez, il n'y a pas de sens moral dans vos questions (3.4.9-12).

Les reproches et remontrances d'Hamlet sont en fait à ce point véhéments, et blessent à ce point les oreilles de Gertrude (« Honte, où est ta rougeur ? », 3.4.82) que cette dernière se voit contrainte de demander grâce, d'implorer Hamlet, de le supplier, à plusieurs reprises, de calmer sa fureur, de taire ses griefs, de faire silence :

Tais-toi, Hamlet (3.4.87)
Ah, tais-toi ! Ces mots m'entrent dans les oreilles
Comme des dagues. Assez, Hamlet chéri ! (3.4.94-6).

L'intervention du Spectre, et ses paroles qui mettent de l'ordre - qui sont d'ailleurs un rappel à l'ordre - dans l'esprit confus d'Hamlet, contribuent grandement à mettre en place une situation plus calme, à remettre le vengeur malgré lui sur les rails de sa vengeance (« N'oublie pas ! Le seul objet de ma visite / Est d'aiguiser ta volonté presque émoussée », 3.4.110-11). Autrement dit, une fois de plus, le mot d'ordre est : « Moins de paroles et plus d'actes ! ». Dès lors, et en dehors de rares exceptions, Hamlet ne va plus se perdre en de vaines diatribes ou de stériles remontrances, en cris désordonnés ou vociférations inutiles. Le moment de passer à l'action est pratiquement inévitable désormais, l'assassinat accidentel de Polonius et ses conséquences facilement prévisibles ayant précipité le mouvement, accru la méfiance du roi au point de le déterminer à se débarrasser d'Hamlet par tous les moyens en son pouvoir, y compris les plus vils (l'exécution projetée du jeune Prince lors de son prochain voyage en Angleterre). Plus que jamais, Claudius et Hamlet vont se poser en « puissants adversaires » (5.2.62).

La scène s'achève donc sur des paroles apaisées, de pardon et de réconciliation, de repentir et d'explications. Après la brutale explosion de rage d'Hamlet, inspirée par un juste courroux, il échange avec la reine des paroles empreintes de douceur et même de tendresse :

Confessez-vous au ciel,
Repentez-vous du passé, évitez ce qui doit venir (3.4.148-9).
... Et pardonnez-moi ma vertu (3.4.152).
... Bonne nuit, ma mère (3.4.216).

Entre la mère et le fils la communication semble avoir été rétablie. La parole, de nouveau, remplit son office, retrouve son espace naturel : l'échange peut avoir lieu.

Hamlet n'est pas pour autant à l'abri de rechutes. A plusieurs reprises encore, il aura l'occasion de crier sa révolte ou son indignation. Mais aussi il se révèle capable désormais de maîtriser son discours, de rendre à sa parole toute la force convaincante que ses accès de fureur et de violence avaient un moment affaiblie, voire annihilée.

Une fois encore, à l'acte 4, dans l'une de ses longues tirades (4.4.32-66) où il se trouve plongé dans une sombre mélancolie, il s'impatiente contre sa propre incapacité à agir, contre cette force d'inertie qui le paralyse. Il analyse, une fois encore, les raisons de sa procrastination et, rageusement, se met lui-même en accusation :

Comme la moindre occasion invective contre moi
Pour stimuler ma vengeance assoupie ! (4.4.32-3).

Il se livre, certes, à une analyse lucide et ne peut dès lors s'empêcher de retenir contre lui-même les griefs les plus sérieux :

> Or que ce soit
> L'animal oubli, ou un lâche scrupule
> Qui s'obstine à penser trop minutieusement à l'issue...
> (4.4.38-40)

ce qui le conduit à porter sur lui-même un jugement sans appel, sans circonstances atténuantes, et qu'il énonce avec la rigueur d'une justice sereine, tel un juge rendant son verdict :

> Je ne sais pas pourquoi
> Je continue à vivre en me disant : « Voilà ce qu'il faut faire ! »
> Quand j'en ai le motif, la volonté, la force, les moyens (4.4.44-5).

Il est clair que, lorsque Hamlet parvient à dominer ses passions, à rentrer les cris de douleur ou de fureur qui si spontanément jaillissent du plus profond de son coeur blessé, il retrouve la voix de la sagesse et de la raison, celle qui normalement devrait le réconcilier avec les autres et surtout avec lui-même.

Mais en deux circonstances encore au moins Hamlet, sous le coup d'une intense émotion, va réagir en laissant entendre un cri du coeur. Une première fois, lors de la scène des fossoyeurs à l'acte 5, soudain confronté au souvenir du temps passé, quand le bouffon Yorick le portait sur son dos, Hamlet se rappelle et s'écrie :

> Hélas, le pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio : c'était un garçon infiniment amusant, d'une fantaisie étonnante ; mille fois il m'a porté sur son dos ; et qu'il est abominable maintenant pour mon imagination ! Le coeur me lève à le voir ! (5.1.201-5).

Plus encore, lorsqu'il découvre que, quelques fosses plus loin, c'est Ophélie que l'on s'apprête à mettre en terre, Hamlet, tout d'abord frappé de stupeur (« Quoi ! La belle Ophelia ! », 5.1.265), puis fou de douleur, hurle son désespoir et sa souffrance, ne pouvant réprimer les élans de son coeur :

> J'aimais Ophelia : quarante mille frères,
> Avec tout leur total d'amour,
> N'atteindraient jamais le chiffre du mien (5.1.292-4).

Cette réaction violente est sans doute la dernière car, désormais, ayant pris une fois pour toutes son parti, celui de s'acquitter de sa mission, Hamlet va s'ingénier à sceller sa réconciliation avec Laërte, prononçant des paroles d'apaisement et implorant le pardon des offenses dont il a pu se rendre coupable :

> Monsieur, j'ai des torts envers vous,

Mais vous êtes gentilhomme, pardonnez-moi.
... Ainsi, devant cette assemblée, Monsieur,
Désavouant toute offense voulue,
Je voudrais que votre générosité m'accusât seulement
D'avoir lancé par-dessus la maison la flèche
Qui frappa mon frère (5.2.237-55).

Réconcilié déjà avec sa mère, et à présent en paix avec Laërte, Hamlet, qui a retrouvé enfin le bon usage de la parole - après tant de cris et de vociférations qui lui permettaient d'expulser sa haine et son ressentiment, son dégoût et sa répulsion -, va charger son fidèle ami Horatio de la plus haute mission qu'il lui soit possible de confier. Sur le point de mourir, il lui demande d'être son porte-parole, de lui survivre pour proclamer la vérité sur les sanglants événements qui se sont récemment déroulés au Danemark, d'être en son nom la voix de la révélation :

Ah, cher Horatio, quel nom blessé
Me survivra si l'on ne sait pas mieux les choses !
Si j'ai jamais tenu une place dans ton coeur,
Renonce un peu de temps à la félicité,
Et respire à regret dans ce monde cruel
Pour dire mon histoire (5.2.355-60).

Le travail de mémoire, en effet, doit se perpétuer. Plus de vengeance à accomplir, cette fois, plus de violence, mais - et c'est une victoire de la parole qui, recouverte un temps par « le bruit et la fureur » (comme il est dit dans *Macbeth*), finira toujours par faire « plus que force ni que rage » (pour évoquer le fabuliste) - la noble mission d'apporter la révélation : « Justifie-nous, ma cause et moi / Aux yeux des ignorants » (5.2.350-1). Il est vrai qu'Horatio aura beaucoup à dire, au nom de celui qui ne sera plus là, et qui « donne sa voix moribonde » (5.2.367) à Fortinbras pour éviter toute turbulence politique et assurer la continuité du royaume. Il est vrai que la promesse est faite « d'exposer tout cela dans sa vérité » (5.2.396-7) et nul doute qu'Horatio tiendra sa promesse. L'honneur et la mémoire d'Hamlet seront sans nul doute respectés, grâce à la vertu de la parole, gardienne du souvenir et de la vérité :

De cela aussi j'aurai lieu de parler,
Et au nom de celui dont la voix en entraînera d'autres
(5.2.402-3).

Mais en définitive, quand les cris et les vociférations se seront apaisés complètement, quand la vérité aura été proclamée, que les mots, tous les mots (« des mots, des mots, des mots »), auront été prononcés, sur tous les tons, avec tous les accents, de la souffrance à la joie, de la violence à la réconciliation, les mots de haine tout autant que les mots d'amour, quand la parole aura rempli son office, en fin de compte, il faudra bien se rendre à l'ultime évidence, qu'après un tel déploiement de passions et de sagesse, comme le dit le « gentil Prince », « le reste est silence » (5.2.369).

A moins que de l'éternel silence, précisément, ne renaisse, obstinément bavarde, la parole.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

« *LES MOTS NE SONT QUE DES MOTS* » OU LES INFORTUNES DE LA PAROLE DANS *OTHELLO* DE SHAKESPEARE (1604)

Peu de pièces, en vérité, dans la production théâtrale élisabéthaine et jacobéenne, paraissent, autant qu'*Othello*, mettre le discours en question : la parole, lieu traditionnel de rencontre entre les personnages, y subit les fortunes les plus diverses. Se détournant en effet de sa vocation première, qui est de permettre la communication, il semble que, dans *Othello*, la parole contribue, en général, à pervertir, voire à trahir, partiellement ou totalement, le message qu'elle était censée transmettre.

De l'éloquence inspirée au silence buté, de la parole nue à la parole masquée, le discours emprunte tous les chemins de l'expression, quitte parfois à ne plus être que l'ombre de lui-même, à se dissoudre dans le non-dit, voire à se refuser le droit à l'existence. Dans une pièce où la durée de l'action, comme dans la tragédie classique, est réduite à très peu de temps[1], où donc la crise se noue très rapidement pour éclater brutalement, il n'est pas étonnant que la parole, porteuse de l'événement, joue un rôle majeur; promesses, menaces, insinuations, prières, révélations, mensonges et demi-vérités, c'est bien le règne du discours : la parole, à tout instant et de toutes les façons, sert à modeler le drame; elle alimente la tragédie du malentendu bâti sur le terrain mouvant des mots équivoques. Comme le laisse entendre Brabantio, en effet :

> Ces sentences, tout sucre ou tout fiel,
> Ont, des deux côtés, une puissance fort équivoque :
> Mais les mots ne sont que des mots (1.3.216-18).

C'est là mettre en lumière le terrible pouvoir des mots : ils sont l'instrument qu'on veut bien qu'ils soient, au service de la cause, juste ou injuste, que l'on défend, capables de construire aussi bien que de détruire[2], mais toujours « les mots ne sont que des mots ».

Othello ou la parole nue

Il est clair que pour Othello, homme de guerre habitué à l'action et aux faits d'armes, la parole doit atteindre sa cible sans détour, avec efficacité, et l'expression sera sobre et dépouillée ou elle ne sera pas. Lorsqu'il lui est demandé d'exposer comment il a réussi à séduire Desdémone, il avertit l'auditoire : « Je suis rude en mon langage, / Et peu doué de l'éloquence apprêtée de la paix » (1.3.81-2). Il a, dit-il, au cours de ses années passées sur les champs de bataille, perdu les usages du monde. Il craint de n'être pas en mesure d' « orner [s]a cause », ayant oublié le langage des cours. Aussi se propose-t-il de « faire seulement le récit fruste et sans fard » de ses amours :

---

1 Voir Maurice Castelain, « Durée de l'action », *in* Introduction à l'édition bilingue d'*Othello* (Paris : Aubier-Montaigne, 1971), 13-19.

2 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon PU, ARIAS, 1995), le chapitre III.2.1.1. : « L'Univers d'*Othello* : démons et merveilles ? », 495-510.

> Aussi embellirai-je peu ma cause
> En la plaidant moi-même. Pourtant, avec votre gracieuse autorisation,
> Je vous ferai un récit fruste et sans fard (1.3.88-90).

Il multiplie les précautions oratoires, ayant à coeur de faire dire aux mots *exactement* ce qu'ils doivent exprimer, rien de plus, rien de moins : « Je vais expliquer nettement à votre grave auditoire / Comment j'ai obtenu l'amour de cette belle personne » (1.3.124-5). Il n'empêche que c'est avec talent et conviction qu'il fait, en une longue tirade inspirée, le récit qui lui est demandé (1.3.128-70), évoquant au passage avec émotion les heurs et malheurs de sa vie : « De son oreille affamée, elle dévorait mes paroles » (1.3.152). Mais, si l'histoire est belle, elle n'est pas embellie : le récit d'Othello ne fait que coller à la réalité, ses mots sont transparents, laissant fidèlement *transparaître* l'événement, sans user d'artifices (« *unvarnish'd* »). Il est certain qu'Othello a une passion, peut-être un peu naïve, pour la vérité : les mots doivent en être l'exact reflet; aussi prête-t-il à Iago les prudences de l'honnête homme, soucieux de cerner la vérité et de ne l'exprimer qu'en des termes pesés et mesurés :

> Et, comme je sais que tu es plein d'amour et d'honnêteté,
> Que tu pèses tes paroles avant de leur donner le souffle,
> Ces hésitations de ta part m'effrayent d'autant plus (3.1.119-21).

Pour Othello, toutes les vérités étant bonnes à dire, la parole ne doit rien camoufler mais, au contraire, se modeler exactement au moule de la pensée :

> Je t'en prie, dis-moi, comme à ta pensée même,
> Ce que tu rumines et exprime ce qu'il y a de pire dans tes idées
> Par ce que les mots ont de pire (3.3.131-3).

C'est que, pour une âme noble, la parole engage l'homme et l'homme s'engage tout entier dans la parole qui revêt un caractère quasi sacré : « Au juste respect de ce voeu sacré / J'engage ici ma parole » (3.3.461-2). C'est pourquoi, la parole étant considérée comme le reflet authentique de l'homme, elle ne saurait être qu'originale, c'est-à-dire qu'elle doit être prononcée après avoir jailli spontanément du coeur et non pas faire écho servilement à la pensée d'autrui; en deux occasions, Othello s'enflamme : il s'insurge, d'abord, qu'on puisse le soupçonner « d'avoir besoin qu'on lui souffle son rôle » : « Si ma réplique devait être à coups d'épée, je me la serais rappelée / Sans souffleur » (1.2.83-4). Plus tard, il s'irrite contre Iago qui, construisant habilement son réseau d'insinuations, affecte de ne pas vouloir en dire plus que ce que sait le mari jaloux :

> *Othello* : Qu'as-tu donc dans l'idée ?
> *Iago* : Dans l'idée, Monseigneur ?
> *Othello* : Dans l'idée, Monseigneur ? Par le ciel, il me fait écho (3.3.104-6).

On sait qu'Othello a son franc parler et ne saurait se satisfaire de l'usage d'une parole dévaluée, ni se résoudre aux échanges de « propos doucereux » :

> Je n'ai pas dans la conversation

Les formes souples des intrigants (3.3.264-5).

Jusqu'à son dernier souffle, Othello a souci de cette adéquation du discours à la réalité des choses et à la vérité de l'être. Chez lui, le respect du mot, autant que le respect de la parole donnée, est une vertu morale car il traduit cette aspiration fondamentale, constamment présente dans la pièce, à l' « honnêteté », c'est-à-dire, en vérité, à l'authenticité. Rappelons, dans sa dernière tirade, ces quelques mots où se résume tout le personnage :

Quand vous raconterez ces faits lamentables,
Parlez de moi tel que je suis; n'atténuez rien,
Mais n'aggravez rien (5.2.341-3).

Iago ou la parole masquée

Dans la forêt du langage, Iago n'avance jamais qu'avec une extrême prudence, ses paroles ne reflétant que rarement le fond de sa pensée. Il se peut que les propos qu'il tient à Roderigo, sa dupe, qu'il trompe sans vergogne, donnent parfois l'illusion d'un discours sans équivoque, mais la confidence même: « Je ne suis pas ce que je suis » (1.1.65), tout en révélant la vraie nature du machiavel, n'est que l'aveu conventionnel du traître de mélodrame, si bien que les différentes proclamations de Iago ne pourront être perçues, tout au long de la pièce, qu'à travers le filtre de cette déclaration initiale, c'est-à-dire que sans cesse son discours portera le masque de la trahison. Que valent ses promesses ? Il suffit de l'entendre assurer Roderigo de son amitié pour se douter que voilà un homme trop zélé pour être honnête :

J'ai fait profession d'être ton ami et je m'avoue attaché à ton service par des câbles d'une ténacité durable (1.3.340-1).

Que valent, à présent, ses affirmations ? Entendons-le confier à Desdémone : « Car je ne suis rien d'autre que critique » (2.1.120). Demi-vérité, finalement, car l'esprit critique - et donc la franchise - dont il se prévaut ne se manifestera que derrière le voile des allusions et des insinuations. Sa technique, en effet, consiste à livrer le début d'une vérité ou un semblant de réalité pour laisser à l'interlocuteur le soin d'imaginer (faussement en général) ce qu'il a gardé dissimulé. C'est ainsi qu'avec Othello il feint la franchise totale :

J'aimerais mieux avoir la langue coupée
Que de faire tort à Michel Cassio;
Mais je suis persuadé que je puis dire la vérité
Sans lui nuire en rien (2.3.217-20).

Mais quelques vers plus loin, lui ayant en quelque sorte mis l'eau à la bouche, il prétend ne pas en savoir plus : « Je n'ai rien à dire de plus » (2.2.236). En fait, sa technique est au point : laisser croire qu'il y a plus encore dans son discours qu'il ne veut bien l'admettre et faire naître ainsi le soupçon. Dans son travail de sape, il a soin de mêler astucieusement paroles mielleuses et paroles fielleuses de manière à créer la confusion dans l'imagination de sa malheureuse victime, trop émue pour discerner le vrai du faux dans un discours constamment en décalage par rapport à la réalité :

> Vous considérerez, j'espère, ce que je vous ai dit
> Comme émanant de mon affection; mais je vois que vous êtes
> ému :
> Je dois vous prier de ne pas donner à mes paroles
> Une conclusion plus grave, une portée plus large
> Que celle du soupçon (3.3.216-20).

Il prend toutes sortes de précautions oratoires pour laisser entendre qu'il n'en dit pas plus, car son honnêteté l'empêche d'affirmer ce qu'il ne peut que supposer; mais, ce faisant, c'est au pouvoir de suggestion des mots qu'il confie le soin, bien plus efficacement, de transmettre le message que sa malveillance foncière s'efforce de faire passer. Voulant accréditer auprès d'Othello l'idée que Desdémone *pourrait*, le comparant à ses compatriotes, « en venir à se repentir » de l'avoir épousé, il tient un discours où tout est implicite :

> Mais pardon! Ce n'est pas d'elle précisément
> Que j'entends parler; tout ce que je puis craindre, cependant,
> C'est que, son goût revenant à des inclinations plus normales,
> Elle ne finisse par vous comparer aux personnes de son pays
> Et, il se pourrait bien, par se repentir (3.3.233-7).

Il prend soin, dans un mouvement de repli, d'assortir sa mise en garde d'une négation qui le mettrait à l'abri d'une éventuelle accusation de calomnie (« Ce n'est pas d'elle... »), mais c'est pour, aussitôt, émettre une réserve prudente (« cependant »), contrariée, toutefois, par une restriction modale (« il se pourrait bien ») : un pas en avant, un pas en arrière, Iago n'avance rien qu'il ne retire immédiatement, tout en laissant, chez l'interlocuteur, le souvenir tenace d'une parole qui n'a ôté son masque, un bref instant, que pour s'en recouvrir à nouveau tout de suite après. Iago connaît le pouvoir des insinuations et des demi-vérités quand, dès la fin de l'acte II, il annonce son plan : « [Tandis qu'] elle plaidera chaudement sa cause auprès du More, / Je verserai dans l'oreille de celui-ci la pensée pestilentielle » (2.3.355-6). Mais des demi-vérités au mensonge, il n'y a qu'un pas. C'est de toutes pièces que Iago invente l'épisode du rêve de Cassio : « Tandis qu'il dormait, je l'ai entendu dire *'Suave Desdémone'* » (3.3.418). Et, malgré ses dénégations désespérées, il ne peut empêcher Emilia de le taxer de mensonge et de calomnie :

> *Emilia* : Parle, car mon coeur déborde.
> *Iago* : Je lui ai dit ce que je pensais, et je ne lui ai rien dit
> Qu'il n'ait trouvé lui-même juste et vrai.
> *Emilia* : Mais lui avez-vous jamais dit qu'elle le trompait ?
> *Iago* : Oui.
> *Emilia* : Vous lui avez dit un mensonge, odieux, damné
> mensonge!
> Un mensonge, sur mon âme! Un infâme mensonge! (5.2.175-
> 81).

Iago avait déjà recommandé à sa trop bavarde épouse de « parler à huis clos » (4.2.144). Cette fois encore, il lui enjoint de se taire, sachant que le secret reste sa seule chance de salut : « Soyez raisonnable et rentrez à la maison! » (5.2.223). Passé maître dans l'art de l'insinuation et du non-dit, du mensonge et du secret, Iago franchit le dernier pas, quand, se voyant perdu, il se réfugie résolument dans le mutisme total; ayant épuisé les

vertus de la parole masquée, il préfère, une dernière fois, dans le silence désormais, suggérer qu'il en sait plus qu'il ne veut en dire :

> Ne me demandez rien : ce que vous savez, vous le savez.
> Désormais je ne prononcerai plus une parole (5.2.303-4).

Dans la parole, comme dans le silence, Iago reste l'homme du discours travesti, comme finit par s'en rendre compte Roderigo :

> Ma foi, je vous ai trop écouté; car vos paroles et vos actions
> n'ont entre elles aucune parenté (4.2.182-3).

Desdémone, Emilia et Cassio ou les infortunes de la parole

Les chemins de la vérité passent, nous l'avons vu, par la parole nue, les chemins de la confusion par la parole masquée. Mais les difficultés que rencontre la parole qui tente de trouver le bon chemin sont multiples : tentatives infructueuses pour trouver un terrain d'entente possible, efforts pour faire entendre sa voix, incapacité de s'exprimer en un langage accessible à chacun et à tous, incompréhension mutuelle[3].

Cassio ou la parole confisquée

A aucun moment Cassio ne parvient véritablement à trouver, sinon le mot juste, du moins le ton juste. Il n'est d'abord que le « commentateur » grâce à qui l'on apprend les difficultés rencontrées pour gagner Chypre « sur une mer périlleuse » (2.1.60-87). Mais son évocation de « la divine Desdémone » est sur-idéalisée comme peut l'être un hommage conventionnel.

En présence de Iago, Cassio se voit contraint d'adopter un langage de complaisance, qui ne reflète nullement, semble-t-il, le fond de sa pensée :

> *Iago* : [...] Et la fête est digne de Jupiter.
> *Cassio* : C'est une femme bien exquise.
> *Iago* : Et, je vous le garantis, pleine de ressources.
> *Cassio* : Vraiment, c'est une créature d'une fraîcheur, d'une délicatesse suprême.
> *Iago* : Quel regard elle a! Il me semble qu'il bat la chamade de la provocation!
> *Cassio* : Le regard engageant, et pourtant, ce me semble, parfaitement modeste.
> *Iago* : Et quand elle parle, n'est-ce pas le tocsin de l'amour ?
> *Cassio* : Vraiment, elle est la perfection même (II. 3. 17-25).

On sent que Iago peut faire dire à Cassio tout ce qu'il veut; ce dernier, malgré ses réticences (« et pourtant, ce me semble »), est amené à suivre Iago sur le terrain de l'éloge irrévérencieux là où, précédemment, s'exprimait une respectueuse admiration : en se faisant l'écho de Iago, Cassio subit ce que l'on pourrait appeler un détournement de discours.

Mais les événements le placent bientôt dans une situation telle qu'il en perd tout simplement la faculté de s'exprimer : après s'être enivré et avoir failli à son devoir il est, face à Othello, frappé de mutisme : « De grâce! Pardonnez-moi! Je ne puis parler! » (2.3.185).

---

3 Voir Jean Perrin, « Dialogue et illusion dans *Othello* », *Essais sur le dialogue* (Grenoble : Publications de l'Université des Langues et Lettres, 1980), 9-19.

La parole, désormais, lui fait défaut pour justifier sa conduite aux yeux d'Othello; tout dialogue, en effet, serait stérile entre deux hommes qui s'estimaient mais qu'un point d'honneur à présent sépare. Cassio en a conscience :

> Que je veuille lui redemander ma place, il me dira que je suis un ivrogne! J'aurais autant de bouches que l'Hydre, qu'une telle réponse me les fermerait toutes (2.3.301-3).

Dès lors, il ne lui reste plus qu'un recours : la parole par procuration; il va alors tenter de faire de Desdémone son porte-parole, non sans avoir, là encore, rencontré les plus grandes difficultés pour obtenir un entretien :

> [...] dis-lui qu'un nommé Cassio implore d'elle la faveur d'un instant d'entretien (3.1.26-7).
> Donnez-moi l'avantage d'un court entretien
> Avec Desdémone seule (3.1.55-6).

Lorsque, enfin, Cassio parvient à parler à Desdémone, c'est pour l'implorer de plaider sa cause auprès d'Othello à qui il n'aura finalement pas osé « parler à coeur ouvert » personnellement (3.1.58), craignant de ne pas savoir trouver lui-même les mots qui conviendraient.

Desdémone ou la parole entravée

Desdémone croit aux vertus d'un discours direct et d'une parole forte, comme en témoignent les propos sans détour par lesquels elle informe son père de son mariage avec Othello (1.3.180-9) et de son désir de suivre désormais son époux partout où il ira (1.3.249-60). Pourtant déjà, elle sent que, sans l'appui d'une autorité supérieure, le message aura du mal à passer. Aussi implore-t-elle le Doge :

> Très gracieux doge,
> Prêtez à mes explications une oreille indulgente,
> Et laissez-moi trouver dans votre suffrage une charte
> Qui protège ma faiblesse (1.3.234-7).

Il est difficile, certes, de communiquer mais Desdémone a la volonté de *prendre* la parole, de faire confiance au travail obstiné des mots : « Je l'apprivoiserai d'insomnies! Je l'impatienterai de paroles! » (3.3.23). Avec ténacité elle s'efforce d'obtenir pour Cassio le pardon d'Othello (3.3.41-87); comme une enfant têtue, elle harcèle Othello, le pressant de donner à ses réponses plus de *précision* :

> *Desdemona* : Cher amour, rappelle-le.
> *Othello* : Pas maintenant, ma douce Desdémone, une autre fois.
> *Desdemona* : Mais sera-ce bientôt ?
> *Othello* : Le plus tôt possible, ma charmante, pour vous plaire.
> *Desdemona* : Sera-ce ce soir au souper ?
> *Othello* : Non, pas ce soir.
> *Desdemona* : Demain, au dîner, alors ?
> *Othello* : Je ne dînerai pas chez moi; je vais à un repas d'officiers, à la citadelle.

> *Desdemona* : Alors, demain soir! Ou mardi matin! Ou mardi après-midi! Ou mercredi matin!... Je t'en prie, dis-moi quand! (3.3.54-62).

Mais rien n'y fait; malgré ses beaux efforts, le dialogue reste stérile, car même si Othello, de guerre lasse, semble céder (« C'est bon, n'en parlons plus! Qu'il vienne quand il voudra! », 3.3.75), il n'y a pas eu véritablement *accord*. C'est bien, en effet, un constat d'échec que traduisent ces quelques mots déçus de Desdémone à l'adresse de Cassio :

> Comme vous avez été défendu par moi!
> J'ai même provoqué le feu de sa colère
> Par mon franc-parler (3.4.127-9).

Le malentendu d'ailleurs persiste entre Desdémone et son époux irascible : les mots alors sont défigurés, la parole dévaluée, incapable de remplir sa mission, entravée dans son effort d'élucidation; la faillite du langage, dès lors, est consommée :

> Je vous le demande à genoux, que signifie votre langage ?
> J'entends une furie dans vos paroles,
> Mais non les paroles! (4.2.31-3).

Les mots sont à ce point devenus dangereux que Desdémone n'ose plus à présent en prononcer certains, comme chargés d'un pouvoir maléfique :

> *Desdemona* : Suis-je donc... ce nom-là, Iago ?
> *Iago* : Quel nom, belle dame ?
> *Desdemona* : Le nom qu'elle répète et que mon mari dit que je suis (4.2.118-9).

La « belle guerrière » (2.1.184), courageuse et valeureuse combattante du discours sans fard, a été vaincue dans une lutte inégale contre le mensonge : il ne lui reste plus, « guerrière déloyale » (3.4.451), qu'à reculer devant l'infamie et la calomnie, incapable même de prononcer sans répulsion le mot qui l'accuse et la dénature :

> Je ne peux pas dire... "putain"!
> Cela me fait horreur, rien que de prononcer le mot (4.2.160-1).

Elle n'aura même plus la force de convaincre Othello de son innocence; ainsi meurt, étranglée puis étouffée, la voix qui avait tant lutté pour crier la vérité, et que seule, une dernière fois, Emilia saura entendre :

> Oh, madame, parlez encore!
> Douce Desdémone! Oh, douce maîtresse, parlez! (5.2.120-1).

Emilia ou la parole libérée

A sa première apparition en scène, Emilia semble, si l'on en croit Iago, s'obliger à « rentrer un peu sa langue en son coeur » :

Desdemona : Hélas! Elle ne parle pas!
Iago : Beaucoup trop, ma foi!
Je m'en aperçois toujours quand j'ai envie de dormir.
Dame, j'avoue que devant Votre Grâce
Elle renfonce un peu sa langue dans son coeur
Et ne grogne qu'en pensée (2.1.103-8).

Mais tous ses efforts tendent vers une libération de la parole entravée. Avec persévérance, elle réclame le droit à l'expression, implorant Othello : « Oh, mon bon seigneur, / Je voudrais vous dire un mot! » (5.2.101-2). Quand Iago lui intime l'ordre de tenir sa langue, de préserver le secret, elle s'insurge violemment : « Je ne veux pas retenir ma langue! C'est mon devoir de parler! » (5.2.184). Avec obstination, et malgré les dangers que comporte la révélation de la vérité, elle ira jusqu'au bout du dévoilement :

Le jour se fera! Le jour se fera! Me taire, Monsieur ?
Non! Je veux parler, libre comme l'air!
Quand le ciel et les hommes et les démons, quand tous,
Tous, tous, crieraient honte sur moi, je parlerai! (5.2.219-22).

Au péril de sa vie, Emilia reste fidèle à elle-même, respectant la vérité du langage et permettant ainsi la résolution du drame[4]. Longtemps entravée, bafouée ou confisquée, avec elle, la parole est enfin libérée.

Les deux conceptions du langage

Etrange pouvoir que celui des mots! Utiles ? Inutiles ? Efficaces ? Stériles ? On peut s'interroger sur la valeur du langage, capable de changer le monde dans un grand élan « poétique », c'est-à-dire créateur, ou au contraire impuissant devant l'événement prémédité ou aveugle, en tout cas inexorable.

Othello est une pièce qui, véritablement, met la parole en question. Deux attitudes vis-à-vis du langage restent possibles, celles qu'illustrent respectivement le bouffon et Gratiano. Pour le premier, on peut faire dire aux mots tout ce qu'on veut : la technique du jeu de mots est là pour le confirmer. Il faut voir plus qu'une simple plaisanterie dans son affirmation : « Vous dire où il demeure, c'est vous mettre dedans » (3.4.8-9: « [...] *say he lies here or he lies there, were to lie* »). Mais la vertu des mots est plus grande et plus noble encore si on leur donne pour mission la mise en oeuvre du questionnement fécond :

Je vais, à son sujet, interroger tout le monde, comme au catéchisme : mes questions dicteront les réponses (3.4.16-7).

D'autre part, il y a, à l'opposé, la reconnaissance de la faillite du langage, l'échec de la parole : « Toute parole est défaillante » (5.2.357). Entre ces deux attitudes, il peut y avoir hésitation : faut-il renoncer à l'expression, impuissante à modeler l'événement ? Faut-il, au contraire, forger les mots qui tenteront, sinon de métamorphoser le monde, du moins de l'élucider ? Il semble que le choix de la parole libératrice soit, en fin de compte, la seule

4 Voir Maurice Castelain, *op. cit.*, 286 : « Emilia, bonne fille et d'âme insouciante, qui ne se fait pas scrupule d'un petit mensonge, ne soupçonne pas l'importance qu'aura celui-ci. » Cette note concernant 3.4.24, n'engage pas toute la personnalité d'Emilia qui, fondamentalement, reste du côté de la parole libérée.

chance de salut pour l'homme, déterminé toujours à nommer pour comprendre, pour informer, parfois pour exorciser. Lodovico est là pour nous le rappeler qui conclut la tragédie d'*Othello* par ces mots :

> Quant à moi, je m'embarque à l'instant, et je vais au sénat
> Raconter, le coeur accablé, cette accablante aventure (5.2.370-1).[5]

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

5 Le présent article est reproduit d'après l'ouvrage mentionné en note 2 ci-dessus. Voir pages 510 à 522.

IAGO OU LA LETTRE DE L'ESPRIT : DIALECTIQUE ET LITTÉRALITÉ DANS *OTHELLO* DE SHAKESPEARE (1604)

Dans *Othello*[1], une question n'a cessé d'intriguer les générations de lecteurs : quels sont les motifs derrière les plans diaboliques d'Iago ? Comme l'a écrit Andrew Cecil Bradley dans une étude restée célèbre : "*Pourquoi* ? est *la* question d'*Othello*, de même que la question : *pourquoi Hamlet tarde-t-il à agir?* est *la* question d'*Hamlet*"[2]. La question de Bradley porte à l'expression une véritable énigme pour le lecteur d'*Othello*. Il y a une force de nécessité, la force d'une certaine logique, qui court à travers toute la pièce et lui donne sa cohérence, sa puissance dramatique et sa noirceur. L'esprit d'Iago et le hasard s'allient et le drame s'enchaîne sans rémission. On nous annonce sans cesse ce qui va se produire et la destinée le fait se produire en toute nécessité. Même la fin, le dévoilement de la vérité, l'échec du mal, est d'une certaine façon perçue à l'avance. Et pourtant le principe de raison qui justifie une telle nécessité est déroutant. Pourquoi Iago se lance-t-il dans cette odyssée du mal plus qu'audacieuse ? Pourquoi risquer autant pour si peu ? Si Iago est effectivement la personnification de la raison centrée sur elle-même, qu'y a-t-il de rationnel à tout risquer pour assouvir une haine sans raison et une jalousie mesquine ? Quelle est la nécessité de la nécessité dramatique ? Ma thèse est que la nécessité de la nécessité dramatique, la nature de cette nécessité et ce qui en fait sa nécessité, ne sont rien d'autre que la dialectique, en un sens très précisément hégélien. Le pouvoir *d'Othello* repose dans son usage consommé de la logique dialectique, et Iago est la personnification de la puissance du négatif.

L'une des manières possibles de rendre compte de la double nécessité dans *Othello* est de relever le motif religieux de la pièce. On a pu montrer que les personnages de Desdémone, Iago et Othello sont basés sur la triade dramatique de Jésus, Satan et Judas, et que de nombreux passages, notamment toute la fin de la pièce, se réfèrent explicitement à la mort et à la résurrection du Christ, ainsi qu'à la rédemption de Judas, "the base Judean". Une telle interprétation rend assez bien compte de la puissance poétique et dramatique des trois personnages principaux et de l'unité de la pièce. L'histoire qui se déroule devant nos yeux n'est pas seulement la lutte archétypale du bien et du mal ; c'est aussi le mythe fondateur de notre monde. Ou bien, inversement, la notion théologique centrale du christrianisme, l'Amour, devient le pur amour de Desdémone pour son Othello. Ensuite, Iago est très littéralement un "demi-devil". Il est une nouvelle représentation littéraire de Satan. Cela rend compte de la seconde nécessité. Il n'y a pas d'autre motivation psychologique à chercher derrière les plans diaboliques du diable sinon qu'il est le diable. Le diable agit diaboliquement et fait le mal.

---

1 Les citations françaises renvoient à l'édition GF Flammarion, trad. François-Victor Hugo. Paris 1964. Cité GF. Les citations originales sont tirées de la seconde édition Arden, éd. M. R. Ridley, London/Cambridge, 1958. Il s'agit d'une édition "éclectique" de la pièce qui se base sur l'édition Quarto (1622). Cité Arden. Une excellente revue des questions qui continuent d'être débattues à propos des différentes versions d'*Othello*, dans Ernst Honigmann, *The texts of 'Othello' and Shakespearian revision*, Routledge, London, 1996.

2 Andrew Cecil Bradley, in Susan Snyder (ed.), *Othello, critical essays*, New York, Garland, 1988, p.47. Cité: *Othello, critical essays*.

Pourtant, en-dessous de cela, s'agite encore une surface plus profonde. Le texte dit clairement que Iago est une représentation de Satan. Mais qu'en est-il d'Othello et Desdémone ? Desdémone est-elle réellement une représentation du Christ ? La comparaison d'Othello et du traître Judas est-elle convaincante ? Othello a sans doute bien des défauts, mais il ne semble pas que ce soit l'intention de la pièce de le peindre comme le 'base Judean'. La référence à la Passion du Christ ne tient pas comme métaphore générale. Dans un article célèbre, Robert Heilman opposait l'esprit (*wit*) d'Iago à la sorcellerie (*witchcraft*) de l'amour personnifiée par Desdémone[3]. Son amour pour Othello est-il si pur ? Est-ce vraiment l'intention de la pièce, de souligner le pouvoir de l'amour au-delà des artifices de la raison ? Encore une fois, cette interprétation semble manquer le sens de la pièce. Pourquoi les deux amants doivent-ils périr de manière si atroce, si l'histoire doit faire la preuve du triomphe de l'amour ? L'amour de Desdémone est fort éloigné de celui de Juliette et puis Desdémone n'est pas le personnage principal. Même si la lecture religieuse et la lecture de l'antithèse découvrent des couches de signification importantes, au-delà d'une psychologie réaliste, elles restent insuffisantes. Elles ne semblent pas suffisamment dialectiques. La dialectique est figurée par Iago-Satan et elle opère dans chacun des personnages, dans chaque péripétie. Elle est la fondation logique du texte tout entier.

Iago est très littéralement Satan, *Ha-Satan*, le 'calomniateur' en hébreu[4]. Il est aussi le Diable comme 'Dia-bolus', la force qui désunit et divise. Il calomnie et désunit systématiquement tous les sym-boles de spiritualité et de vérité éthique, toutes les institutions de la *Sittlichkeit*[5] : l'amour de Desdémone, l'amitié (entre Cassio and Roderigo), le lien marital (avec Emilia), la fidélité à son maître, l'honneur, la vertu politique, la piété. Il est très littéralement 'l'absolue inégalité avec l'universel', 'la singularité qui se prend pour l'essence', pour citer deux définitions du mal dans la *Phénoménologie de l'Esprit*[6]. Pour le traduire en termes conceptuels, dans chaque identité, il introduit la différence, dans chaque universel éthique, le point de vue de la particularité: 'Ce n'est ni le ciel ni le devoir qui me font agir, mais, sous leurs dehors, mon intérêt personnel'[7]. Il est la différence et la particularité, le pur pour-soi qui refuse de se rendre identique à un quelconque en-soi, et pour cette raison reste toujours inégal à soi-même. Iago se définit lui-même comme ce moment de la pure différence, l'opposé absolu d'une universalité concrète qui reste égale à elle-même : 'Je ne suis pas ce que je suis' (*ibid.*). En un mot, en tant qu'être qui 'donne à sa propre particularité la précédence sur l'universel et le réalise par l'action', il correspond exactement à la définition du Mal chez Hegel.

Il personnalise en effet toutes les figures du Mal. Si l'hypocrisie est, selon la *Philosophie du Droit*, 'la subjectivité s'affirmant comme l'absolu', alors son premier soliloque en est le modèle. Il est le serviteur psychologique pour qui il n'y a pas de grand homme. Il est la raison comme entendement, le pouvoir de séparer ce qui s'appartient et de

---

3 Robert Heilman, "Wit and witchcraft : Thematic form in Othello", in Susan Snyder (ed.), *Othello, critical essays*, New York, Garland, 1988, p.189-200. Cité : "Wit and witchcraft".

4 'Oh, fi ! calomniateur !' ('O, fie upon thee, slanderer!'). GF, 46 et Arden II, i, 113. Voir également GF 103 et Arden IV, ii, 135.

5 Les différents champs de la *Sittlichkeit* correspondent exactement à ceux du *spoudaion* dans la poétique d'Aristote. De manière plus générale, la dialectique hégélienne a beaucoup à voir avec la conception aristotélicienne de la tragédie. Qu'on songe ainsi à la définition de la *peripeteia* dans la *Poétique*, "le passage d'un état de chose à un autre".

6 *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier, 1941, II, 192. Cité : *Phénoménologie*.

7 'Not I for love and duty, but seeming so for my particular end', Arden I, i, 59/60.

le maintenir séparé. Comme l'a écrit Robert Heilmann, 'le bon sens, le sens commun, l'absence de non-sens, la rationalité – tous ces termes peuvent être considérés par Iago comme des définitions de son point de vue'[8]. Othello le reconnaît par une ironie involontaire : 'Oh ! tu es sage ! Cela est certain'[9]. Le langage pour Hegel est 'l'existence de l'esprit'. Dans le langage, 'le Je, le Soi, est en même temps ce Je, ce Soi, et Je universel'[10]. C'est là une définition substantielle du langage, qui désigne la norme de son usage. Mais il y a aussi une façon de tordre le langage, de le pervertir, de telle sorte que l'universel qui s'y exprime y soit soumis au particulier qu'il contient. Le Mal se manifeste toujours de manière privilégiée dans les usages mauvais du langage. Si le langage est la particularité retournée dans l'universalité, alors le Mal comme hypocrisie est chez lui dans un usage perverti du langage. Iago est le maître du langage perverti.

On peut dire que la pièce expose les multiples usages possibles du langage. Il y a Othello, l'homme d'action à la rhétorique à la fois hyperbolique et sans efficace : 'Je suis rude de mon langage et peu doué de l'éloquence apprêtée de la paix'[11]. Cassio est le maître de la 'langue douce' (*soft phrase*), mais d'une langue trop douce, trop précieuse, trop remplie de métaphores, allégories et hyperboles, une langue décorative : 'un drôle très volubile' (' a knave very voluble' – traduction modifiée) comme dit Iago[12]. Desdémone use d'un langage qui est pure expression des pensées, au-delà de la rhétorique et de la dialectique: 'Très gracieux Doge, prêtez à mes explications une oreille indulgente et laissez-moi trouver un consentement dans votre voix, et si ma faiblesse (*simpleness*) ...'[13]. On peut noter que c'est son incapacité à user d'un langage élaboré qui, dans la scène où elle affronte son mari, causera sa perte.

Iago est le seul véritable maître du langage, parce qu'il en maîtrise la dialectique, même si c'est pour l'utiliser de manière pervertie. Il est d'abord maître du langage comme instrument. Il est le Serpent insinuant le Mal dans l'oreille de l'Homme[14]. Tout son esprit se résume à cet art consommé d'user du langage comme d'un moyen. Il est le maître de la persuasion et de la séduction. Les scènes sont trop nombreuses à citer, où, en seulement quelques lignes, il retourne complètement l'état d'esprit d'un personnage[15]. Mais ce langage est langage perverti. C'est le langage de l'ironie, la forme ultime du Mal selon Hegel. De nouveau, il y a trop de passages à citer qui illustrent la façon dont Iago tourne en ridicule son interlocuteur par un usage parfait de l'ironie, c'est-à-dire en déclarant ce qui, à la fois, est vrai et représente une réflexion sur ce vrai et ainsi, en fait, est faux, ou au

8 'good sense, hard sense, common sense, no nonsense, rationality - all these terms are ones which Iago might consider as defining his perspective' "Wit and witchcraft", p. 190.

9 'O, thou art wise! 'Tis certain', GF 91, Arden IV, i, 74. Traduction modifiée.

10 *Hegel : Jenaer Systementwürfe III*, ed. by Rolf Peter Horstmann, Felix Meiner, Hamburg, 1987, p.193.

11 GF 34. 'Rude am I in my speech, and little blessed with the soft phrase of peace (...) And little of this great world can I speak, More than pertains to feats of broils and battles', Arden I, iii, 81, sq.

12 GF 50, Arden II, i, 237.

13 GF 38. 'Most gracious Duke, To my unfolding lend a gracious ear, And let me find a charter in your voice, and if my simpleness...' Arden I, iii, 243-246. Traduction modifiée ; le texte de l'édition Arden diffère du texte choisi par F.-V. Hugo.

14 'Where is this Viper ?' V, ii, 286.

15 Par exemple : Roderigo dans Arden I, iii (GF 40); Cassio dans Arden II, iii 45 (GF 54); Othello, Arden III, iii, . 3 (GF 68).

contraire est faux mais paraît vrai[16]. Parce que c'est faux, c'est vrai, ou bien, puisque c'est une réflexion du vrai sur soi, c'est faux.

Ce langage inverti est structuré autour du moment négatif-dialectique, autour du pouvoir du négatif. Comme Mephisto, Iago se définit l'esprit qui dénie toujours (*'Geist der stets verneint'*) : 'I am not what I am', 'Je ne suis pas ce que je suis' (Arden I, i, 57 / GF 24). Le 'non' systématique résume toute la logique de son discours, la négativité y règne absolument.

Une autre figure du langage comme dialectique pervertie est le paradoxe. Encore une fois, Iago en use de façon consommée. 'Ce sont de vieux paradoxes absurdes pour faire rire les sots dans un cabaret' ('These are old fond paradoxes to make fools laugh i' th' alehouse' - GF 47 / Arden II, i, 138-139) comme le dit Desdémone ; et quelques lignes plus loin 'Oh ! la lourde bévue ! la pire est celle que tu vantes le mieux !' ('Oh heavy ignorance that praisest the best worst' – GF 47, Arden II, i, 143-144).

Iago maîtrise l'efficace du langage parce qu'il est un expert du coeur humain. 'ce garçon (...) connaît par expérience tous les ressorts des actions humaines' ('this fellow (...) knows all qualities with a learned spirit, of human dealing' – GF 75, Arden III, iii, 263). De tous, il comprend le mieux les autres personnages et malgré son usage perverti du langage, il faut noter qu'il dit souvent le vrai. De fait, il exprime la vérité bien plus souvent qu'il ne la cache ou la déforme. Comme figure du négatif-spéculatif, il est la pure contradiction : dans son discours, vérité et mensonge sont intimement liés et coulent l'un dans l'autre sans arrêt. A chacune de ses victimes il annonce sans détour sa nature diabolique mais ceux-ci n'entendent pas, du fait de la simple logique de la contradiction. Lorsqu'il ment, ils pensent qu'il dit la vérité, et lorsqu'il dit vrai, ils pensent qu'il ment. Ainsi à Desdémone lui demandant : 'Voyons, que dirais-tu à mon éloge ?' ('What wouldst thou write of me, if thou shouldst praise me?'), il réplique : 'Ah ! noble dame ne m'en chargez pas. Je ne suis rien que critique' (' O gentle lady, do not put me to't, For I am nothing if not critical' (GF 47, Arden II, i, 117-118, traduction modifiée). Dans la scène centrale, il avertit Othello dans les termes les plus clairs, de sa propre nature perverse et du mal de la jalousie[17].

Il est frappant de noter que la figure phénoménologique de la conscience ignoble telle qu'elle est décrite dans la *Phénoménologie de l'Esprit* synthétise parfaitement toutes ces déterminations du personnage de Iago. Iago est exactement le "soi qui est pour soi-même", 'le Soi qui sait non seulement tout juger et bavarder de tout, mais qui sait encore exprimer

16 Roderigo, Arden II, i, 213-215 (GF 50). Cassio, Arden II, iii, 104-105 (GF 56). Mais aussi Arden II, iii, 222 (GF 59-60) : "j'aimerais mieux avoir la langue coupée que de faire tort à Cassio, mais je suis persuadé que je puis dire la vérité sans lui nuire de rien". Voir aussi Arden II, iii, 308 (GF 62) : "Bon lieutenant ! vous pensez, je pense, que je vous aime ?". Ou encore Arden II, iii, 336, (GF 63) : "Et qu'est-ce donc qui dira que je joue le rôle d'un fourbe, quand l'avis que je donne est si loyal, si honnête, si conforme à la logique, et indique si bien le moyen de faire revenir le More ?". La scène centrale avec Othello est bien sûr un monument de sarcasme et d'ironie. Surtout à partir de Arden III, iii 125 (GF 71). Voir aussi Arden IV, i, 63 (GF 91) : "Me moquer de vous ! Non, par le Ciel !"

17 ' Révéler mes pensées ! Eh bien ! suppposez qu'elles soient viles et fausses ... Quel est le palais où jamais chose immonde ne s'insinue ? Quel est le coeur si pur où jamais d'iniques soupçons n'ont ouvert d'assises et siégé à côté des méditations les plus équitables ? (...) Je vous en supplie ! ... Voyez-vous ! je puis être injuste dans mes suppositions ; car, je le confesse, c'est une infirmité de ma nature de flairer partout le mal ; et souvent ma jalousie imagine des fautes qui ne sont pas ... etc. (...) Oh ! prenez garde, monseigneur, à la jalousie, etc. '. GF 72, Arden III, iii, 133-170.

d'une manière spirituelle dans leurs contradictions les essences solides de l'effectivité comme les déterminations solides posées par le jugement ; et cette contradiction est leur vérité (...) Il sait mieux que chaque moment ce qu'il est, quelle que soit sa constitution (...) il est la tromperie universelle de soi-même et des autres, et l'impudence d'énoncer cette tromperie est justement pour cela la plus haute vérité (...)'. Finalement sa 'vanité a besoin de la vanité de toutes choses pour en retirer la conscience de soi, elle l'engendre donc elle-même, et est l'âme qui la soutient'[18].

Iago est une belle représentation du moment destructeur inhérent à la structure dialectique de l'esprit, le pur pouvoir du négatif, la contradiction considérée pour soi-même. En tant que tel, Iago n'est pas seulement Diable mais aussi Monstre. Le Monstre dénote étymologiquement un signe donné par les dieux. "Monstrum" vient de "*moneo*", il se fonde donc dans l'Esprit ("*mens*"). Iago symbolise l'Esprit dans son moment négatif-spéculatif, le moment diabolique, c'est-à-dire la racine de la liberté et de son mystère[19].

Cette manière de comprendre le pouvoir attaché au personnage d'Iago répond à l'objection de Bradley à Leavis, selon laquelle, en se focalisant trop fortement sur les motifs d'Iago, on oublie qu'Othello est l'*ethos* représenté[20]. Iago n'est pas le personnage principal parce que, en tant que représentation du diable, c'est-à-dire, du pouvoir négatif dans l'esprit, il agit comme le principe du mouvement dramatique dans la pièce. En tant que tel, on peut certes le concevoir d'une certaine façon comme le personnage le plus important. Comme principe dialectique, il forme le pur élément dramatique, mais la dialectique ne fait que dévoiler ce qui est déjà présent dans les moments du tout, et par conséquent, sous un autre point de vue, il faut au contraire le considérer comme moins important que les personnages qu'il met en mouvement dramatique. La position de la dialectique est elle-même dialectique.

Sur la base de cette logique, je voudrais maintenant méditer sur le nom donné à la dialectique et les effets poétiques qui en dérivent. Pourquoi la dialectique est-elle nommée Iago ? L'histoire dont Shakespeare s'est inspiré ne mentionne aucun Iago. Elle l'appelle simplement l'"Enseigne du More" (*Ensign of the Moor*)[21]. Pourquoi Shakespeare a-t-il choisi le nom 'Iago' ? Joyce offre une explication dans *Finnegan's Wake* : Iago est l'équivalent espagnol de Jacques. Or le symbole de Saint Jacques est le coquillage (*cockleshell*), dans lequel il n'est pas difficile d'entendre le 'cocu' (*cuckold*)[22]. L'interprétation de la pièce par Joyce était que Iago et Othello ne forment qu'une seule et même *persona*, deux représentations des trois frères cocus Shakespeare, Joyce et Leopold Bloom. Dans l'épisode de Circé d'*Ulysse*, Stephen et Bloom se regardent dans le miroir, Shakespeare apparaît 'crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall' et s'exclame 'Iagogo! (...) Iagogogo!'. Shakespeare-Iago-Othello comme 'gogo', encore un nom du cocu[23].

Le choix de la référence à la lecture joycienne n'est pas arbitraire. L'usage par Joyce de l'anagramme (les trois lettres HCE) dans *Finnegan's Wake* comme principe *poiétique* de

18 *Phénoménologie* II, 80-82.
19 *Principes de la Philosophie du Droit*, § 139.
20 F.R. Leavis, "Diabolic Intellect and the Noble Hero : or, The Sentimentalist's Othello", *Othello, critical essays*, p. 103.
21 *Hecatommithi*, une nouvelle de Giraldi Cinthio.
22 *Finnegans Wake*, Paladin, London, 1992, p. 41.
23 *Ulysses*, (ed.) Hans Walter Gabler, Penguin Books, London, 1986, p. 463.

l'oeuvre toute entière, c'est-à-dire comme principe structurant la production du signifiant et du signifié, sur les plans poétique, phonétique, narratif et grammatical offre un outil d'interprétation particulièrement inspirant. La poésie travaille le signifiant comme un matériau brut. Le travail joycien sur les mots se fonde sur la plus vieille des traditions, celle des interprétations de la lettre, du pouvoir de la lettre, comme dans le nom de Yahve ou celui du Christ. Une telle interprétation a reçu un statut théorique pour la poétique dans l'oeuvre tardive de Saussure. En étudiant la langue d'Othello comme matériau, je ne fais donc que traiter la pièce comme un poème. Je voudrais donc suggérer une lecture "pragrammatique", apparemment non-hégélienne, d'Othello, ancrée dans la logique de la dialectique négative.

Je lis Iago, I A G O, comme le chiffre, le '*chrismon*' du texte. Il faut relever l'usage des trois voyelle et l'exclusion des deux autres. D'abord, elles sont les voyelles du diable comme 'daimon', ou comme 'diabolikos', le 'diablo' (GF 58 / Arden II, iii, 152). E et U sont mis de côté pour Jésus et Dieu (*Deus*). Le E n'est vraiment présent que dans le nom du seul être vraiment pur de la pièce, Desdémone. Emilia n'est déjà plus tout aussi pure. Le E comme la lettre disparue.

Le *dia-bolikos* représente le dialectique dans son moment négatif. La séquence I-A signale le pouvoir de la dialectique à l'oeuvre à l'intérieur du dialogue et de l'histoire. Cela vaut d'abord pour le nom des personnages. Bianca, la prostituée blanche, la vérité de ce qu'on accuse Desdémone d'être, provoque involontairement la chute de la 'fair lady'. Emilia est la femme du '*diablo*', et elle sera directement responsable de la mort de Desdémone. Cassio vaut comme l'envers d'Iago. Roderigo se caractérise comme le chevalier mi-servant du diable, un demi-diable lui-même, qui joue son rôle dans la tragédie. Ianus, le dieu aux deux visages, est le seul dieu, en dehors de Satan lui-même, par qui jure Iago. D'autre part, Satan est le Prince des Anges, tombé du Ciel pour avoir voulu prendre la place de Dieu. D'où le G. Comme s'il était la folie d'un Soi fini s'imposant comme absolu, Iago agit tout à fait comme s'il voulait dire : "Je suis Dieu", *I Am God*. La Chèvre (*Goat*)[24], et le Chien, (*Dog*)[25], imitation et inversion blasphématoires du nom divin, sont les deux animaux fétiches de la fausse divinité.

Mais la lecture paragrammatique implique aussi que la séquence primordiale opère comme une machine poétique et phonétique à produire du texte. Ainsi, il est frappant de noter le nombre de fois où Iago parle de lui-même à la première personne, combien de fois il dit 'I am', 'Je suis'. On peut expliquer cela thématiquement; c'est l'*hubris* d'une subjectivité qui se pose comme absolue. Mais la dimension paragrammatique nous en dit plus long. En lisant le texte au plus près de ses lettres, on remarque que ces occurrences de 'Je suis', 'I am', sont presque systématiquement suivies de mots où la voyelle 'o' est prépondérante. La séquence vocalique I-A-(G)-O fonctionne comme la marque textuelle-matérielle du Je (I), l'Ego s'affirmant en toute abstraction comme principe absolu contre l'objectivité. La phrase 'I am God ('Je suis Dieu'), la séquence I-A-G-O servent de chiffres au texte lu comme un poème.

Les exemples abondent. Je ne citerai que ceux qui apparaissent aux moments cruciaux de la tragédie. Dans la confrontation entre Iago et Desdémone : 'O gentle lady, do not put me to'i/ For **I am** nothing **if** not critical'. IAGO sert ici de paragramme évident au second vers. Il réapparaît presque littéralement lorsque Iago presse Roderigo de provoquer Cassio dans la bagarre fatale : '**I** say! Go out' (GF 58 / Arden II, iii, 148). Dans la scène de la damnation, Iago conclut ainsi : '**I am** your **own** forever'. Enfin, dans la scène de la

24 GF 97, Arden IV, i, 259

25 GF 112 : 'Oh ! damné Iago ! Oh ! chien inhumain. 'O damned Iago, O inhuman dog!' Arden V, i. 63. Voir aussi la fin : GF 127, 'O Spartan dog !' Arden V, ii, 362.

tentation, les quelques mots qui suffisent à faire basculer l'esprit d'Othello dans la furie sont les suivants : 'I like not that', 'I know not what', 'I cannot think' (GF 68-69 / Arden III, iii, 35, 37 and 39)[26].

Ces choix de mots ne sont évidemment pas exclusivement dictés par les considérations phonétiques, "grammatiques". 'I like not that', 'I know not what', c'est l'esprit comme pouvoir absolu de négation, le pouvoir absolu de tout nier, la source de tout mal. Toute la scène de la tentation tourne autour du mot 'pensée' (*Thought*). Les mots qui emportent définitivement Othello dans l'abîme, au début de l'Acte IV, sont encore les mots de la perversion de la pensée. Je peux poser toute positivité comme négative, et vice-versa, le vice n'est rien d'autre que cette faculté du vice-versa. Aucun sentiment, ni l'amour, ni l'amitié, ni l'honneur, ne peuvent faire barrage au pouvoir négateur de l'esprit. Mais il faut aussi ajouter que la séquence I-A-G-O remplit la fonction du chiffre poétique et symbolique de ce pouvoir destructeur. Cette fonction est révélée de la manière la plus éclatante dans les scènes les plus destructrices de la pièce.

Il n'y a pas de raison de s'arrêter à mi-chemin ; on peut continuer de suivre la production textuelle à partir du signifiant primordial dans d'autres dimensions du poème. La séquence I-A-(G)-O peut se retrouver dans de nombreuses combinaisons tout au long de la surface littérale du texte. C'est d'abord une séquence simple à utiliser, puisqu'on la retrouve en abondance dans tous les signifiants d'origine latine qui se terminent en *–io*. Le texte en est rempli, mais on peut noter, plus spécifiquement, qu'ils sont surtout représentés dans les domaines judiciaires et théologiques. Cela n'a bien sûr rien d'étonnant si l'on songe aux thèmes développés. Dès les premières lignes, la créature sans tache est mise en accusation sans jamais pouvoir se défendre dans un monde d'injustice et de perversion. Voici une liste de termes anglais qui disent cette grande métaphore aussi bien par le signifié que par le signifiant : conjuration, redemption, perdition, provocation, reputation, perdition, suspicions, confirmation, probation, damnation, imputation, (demander/chercher, give/seek) satisfaction, execution, castigation, advocation, solicitation, restitution, reprobation. D'autres signifiants stratégiques contiennent aussi la séquence diabolique : l'adverbe et l'adjectif tout dialectiques 'notwithstanding' et 'equivocal' ; les mots 'villainous', 'warrior', 'hideous', 'jealousy' ; les plantes diaboliques, la 'mandragora' et la 'coloquintida' ; les 'monstrous Anthropophagi' ; 'ignorance', 'disloyal', 'insinuating rogue', 'pernicious', etc. Le vers qui clôt le drame est : 'look on the tragic lodging of this bed'[27].

Mais le héros de la pièce n'est pas Iago. Il incarne et exprime simplement la force dramatique qui meut les autres personnages. On peut traduire cela en termes "paragrammatiques" ou en termes dramatiques/dialectiques. Le trait fondamental de cette logique dialectique consiste en ceci qu'elle est immanente. Un être qui possède sa propre cohérence interne ne peut sombrer que par une faute interne. L'intervention externe n'est que l'occasion ou la catalyse d'un processus immanent. Ainsi, Iago ne peut réussir cette série impressionnante de retournements "psychologiques" chez tous les autres personnages (excepté Desdémone) que parce qu'il exprime ce qu'ils veulent entendre, ce qu'ils sont toujours déjà. Chaque personnage ne fait que suivre la nécessité de sa propre identité. La seule responsabilité d'Iago consiste à les faire accéder à ce qu'ils étaient déjà devenus. Ses

26 Un autre exemple frappant, dans un passage dramatiquement moins important : 'I am glad of it', III, iii, 197 (GF 73).

27 La version Folio dit 'loading' au lieu de 'lodging'. Beaucoup d'autres vers contiennent la séquence, par exemple : Arden V, ii, 98-99 : 'I have no wife, O insupportable, O heavy hour !..' (GF 118).

dernières paroles révèlent sa vérité : 'Ne me demandez rien : ce que vous savez, vous le savez' ('Demand me nothing. What you know, you know' – GF 125 / Arden V, ii, 304). En termes "paragrammatiques", cela se traduit par le fait que le diable, et les lettres du diable, sont présents en chaque personnage, et même, finalement, en Desdémone (Desdemona). Iago est certes un Monstre, mais chacun des autres personnages l'est aussi. Iago est le Monstre dans chacune de leurs âmes.

Cela se vérifie, d'abord, du héros. Qu'est-ce qu'Othello ? Une sorte d'être purement abstrait. Ce passage des *Leçons sur la Philosophie de la Religion* le décrit parfaitement : '*être* est l'universalité dans sa signification vide, dans sa signification la plus abstraite. "Cela est" – c'est cette détermination toute simple, entièrement abstraite'. C'est exactement ainsi qu'Othello se caractérise lui-même, en opposition au dialectique Iago : 'ma conscience intègre me montrera tel que je suis' ('My perfect soul shall manifest me rightly', GF29 / Arden I, ii, 31-32). Cette auto-définition toute tautologique réapparaît à la fin : 'Parlez de moi tel que je suis' ('Speak of me as I am', GF 126 / dans la version Folio, V, ii, 343). Comme l'a dit Hegel : ' "Etre" exprime cette relation à soi, sans aucun relation envers l'extérieur ou l'intérieur'. Une traduction dramatique de cette simplicité vide du simplet, c'est que, comme nous le verrons, l'amour d'Othello reste purement égotiste. Toujours Hegel : 'Universalité abstraite. L'universel est essentiellement identité à soi (Je suis ce que je suis) ; c'est aussi l'être, qui est tout simple'[28].

La traduction éthique de cette abstraction vide est la vertu du soldat, telle que la définit par exemple la *Philosophie du Droit* : 'la bravoure est pour elle-même une vertu formelle, parce qu'elle est l'abstraction la plus élevée de toutes les fins particulières, possessions, jouissances et vie (...) l'aliénation, en tant qu'accomplissement (de cette vertu), n'est pas, en cette vertu même, de nature spirituelle"[29]. Othello est la représentation dramatique de cette pure immédiateté. Son être et sa vertu se ramènent à ceux du soldat. Mais comme la vertu du soldat demeure purement formelle au sens où elle est détachée de toutes les fins objectives du monde éthique, cette vertu laissée à elle-même se transforme en pure violence. La bravoure devient pure sauvagerie lorsqu'elle n'est plus tenue par l'autorité politique, ce qui constitue la situation même de l'île de Chypre.

Dès le début, Othello est décrit comme un homme sanguinaire. Dès la troisième scène, sa relation avec Desdémone est placée sous le registre de la possession violente: "J'ai conquis sa fille' ('I won his daughter', GF 34, traduction modifiée) comme une forteresse. Dans son second auto-portrait, il est explicitement décrit comme un être en dehors du cercle de l'humanité, esclave un jour, aussi fort qu'Hercule un autre jour, ayant vécu dans des lieux qui métonymisent la sauvagerie d'une nature inhumaine, antres, déserts, carrières, rochers, monts dont le front touche le ciel. Les créatures qu'il combat sont les Cannibales, les Anthropophages, des Hommes-dont-les-têtes-poussent-au-dessous-des-épaules. Inutile de s'appesantir sur sa bestialité, elle traverse le texte du début à la fin[30].

Le destin d'un être abstrait consiste à être médiatisé immédiatement dans et par le néant. En termes éthiques, il consiste à périr violemment et à tout détruire autour de soi, sans aucune discrimination, jusqu'aux choses les plus chères. La furie jalouse n'est qu'un amour retourné en violence destructrice. Il est trop évident pour qu'il faille le montrer en détail que Iago n'a pratiquement rien à faire pour convaincre Othello de la trahison de

---

28 *Hegel : Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Teil I*, ed. Walter Jaeschke, Felix Meiner, Hamburg, 1983, p.172 (1824 lectures).

29 *Principes de la Philosophie du droit*, trad. J.-F. Kervégan, PUF, 1998, p.403.

30 Pour seul exemple : 'Je la hacherai en miettes' ('I will chop her into messes !, GF 95. Arden IV, i, 196).

Desdémone[31]. Othello s'en est en quelque sorte déjà persuadé avant même que Iago se mette en action. Les signes en avaient été donnés dès le premier acte, dans un passage où Iago n'était même pas présent[32]. Iago n'a qu'à réfléchir à l'extérieur l'incertitude violente d'Othello pour qu'elle se matérialise immédiatement et produise ses effets destructeurs : 'Par le ciel ! il me fait écho comme s'il y avait dans son esprit quelque monstre trop hideux pour être mis au jour' ('By heaven, he echoes me as if there were some monster in his thought too hideous to be shown', GF 71, Arden III, iii, 110-113). On note bien que la monstruosité proférée par Iago n'est que l'écho de ses pensées. C'est Othello lui-même qui, symboliquement, laisse tomber le mouchoir qui crée la culpabilité de Desdémone. Il n'entendra rien de la belle défense d'Emilia, mais une fois le meurtre commis, il suffira à celle-ci de deux lignes pour lui faire découvrir son erreur.

Alors, il faut se demander "paragrammatiquement", pourquoi le signifiant "Othello" ? C'est un signifiant qui développe en anagramme approximative un autre signifiant, le signifiant originaire, 'The Moor' (Le More). Le premier changement concerne la séparation des deux O, mis chacun en bout de chaîne. Cette combinaison, O-O, sert de caractéristique phonétique, paragrammatique, du personnage. Dans la scène la plus violente, la double voyelle, celle du "bloody" "fool", la paire lettrique du sang et de l'idiotie, de la fureur aveugle, est fréquemment utilisée[33]. Mais les deux O sont maintenus à distance dans le nom du héros. Comme si *oméga*, la lettre écarlate, représentait l'*alpha* et l'*oméga* du personnage, au point que l'*alpha* lui-même est *oméga*. On peut rayer les T, H et E qui sont déjà tels quels dans "The Moor". Restent R et M, qui peuvent phonétiquement se transformer en les deux L restant. La combinaison devient alors OLLO. Le palindrome souligne le symbolisme du O dans le personnage d'Othello.

Qu'en est-il maintenant de Desdémone ? Quelles sont sa nature et sa destinée ? Bien sûr, de nombreux passages la caractérisent explicitement sur le modèle du Christ, notamment dans sa mort. Mais elle recèle aussi une autre dimension. Elle n'est pas seulement une créature divine, car en elle aussi le A et le O du Diabolikos sont actifs. Je voudrais maintenant suggérer une lecture qui découvre en Desdémone un autre type de monstre. Non seulement, son nom contient les lettres du diable, mais son nom lui-même rappelle celui du diable : Desdémona, le Démon femelle.

C'est une lecture qui paraîtra bien paradoxale. On fait un pas vers elle si l'on se pose la question suivante : si Desdémone est effectivement la seule âme pure de la pièce, une réincarnation textuelle du Christ, ou en tout cas l'incarnation dramatique d'une âme prélapsaire, comment se fait-il qu'elle tombe amoureuse d'un monstre ? Seul un monstre peut aimer un monstre. La chose est explicite dans le passage où Othello relate leur rencontre et

---

31 Qu'on se rapporte à la justification finale d'Iago : 'Je lui ai dit ce que je pensais ; et je ne lui ai rien dit qu'il n'ait trouvé lui-même juste et vrai' GF 121.

32 *Brabantio* : 'Veille sur elle, More. Aie l'oeil prompt à tout voir. Elle a trompé son père ; elle pourrait bien te tromper' / *Othello* : 'Ma vie, sur sa foi ('Look to her, Moor, have a quick eye to see: She has deceived her father, may do thee' / *Othello* : 'My life upon her faith', GF 39, Arden I, iii, 292).

33 La lettre est partout utilisée dans l'exclamatif 'O... !' et souvent en dédoublement : 'O ... O...'. Par ailleurs, les mots contenant la paire O-O pullulent étrangement dans toute la scène : 'kill me tomorrow', 'too late', 'O good my lord', 'O my good lord, yonder's foul murders done !', 'it is the very error of the moon', 'O!O!O!', 'Poor Desdemon', 'O God !', 'O murderous coxcomb, What should such a fool do with so good a wife ?', 'notorious villain', 'good sword', ''tis not so now', 'look now', 'Cold, cold my girl', 'honor', 'what you know, you know', 'O Desdemon ! Dead Desdemon ; dead. O ! O !', 'O ! Fool ! Fool ! Fool !.

les débuts de leur amour. Ce qui émeut Desdémone c'est le récit des aventures inhumaines du héros, ce n'est pas la preuve qu'il y ferait de ses vertus ou de ses qualités humaines. Desdémone représente ainsi l'anti-Juliette. Juliette aimerait Cassio, mais pas l'homme âgé plein de fureur. C'est Desdémone qui insiste pour partir en guerre avec son mari. La raison qu'elle invoque n'est pas son refus d'être séparée de lui, mais que, amoureuse d'un guerrier, elle doit être présente lorsque celui-ci doit de nouveau agir en guerrier : 'si l'on me laissait ici, chrysalide de la paix, tandis qu'il part pour la guerre, on m'enlèverait les épreuves pour lesquelles je l'aime' (GF 38)[34]. C'est un homme sanguinaire qu'elle aime, elle mourra des mains d'un homme sanguinaire[35].

Lorsque Cassio la décrit au début de l'Acte II, il la décrit explicitement comme une créature au-delà de l'humain : 'une fille qui égale les descriptions de la renommée en délire ; une fille qui échappe au trait des plumes pittoresques, et qui, dans l'étoffe essentielle de sa nature, porte toutes les perfections' (GF 45)[36]. La monstruosité de Desdémone, son étrange parenté avec Iago, se révèle symboliquement dans le passage de Venise la bien ordonnée à l'enfer de Chypre [37]:

> Eh bien ! qui vient d'atterrir ?
> *Gentilhomme* : C'est un certain Iago, enseigne du général.
> *Cassio* : Il a eu la plus favorable et la plus heureuse traversée. Les tempêtes elles-mêmes, les hautes lames, les vents hurleurs, les rocs hérissés, les bancs de sable, ces traîtres embusqués pour arrêter la quille inoffensive, ont, comme s'ils avaient le sentiment de la beauté, oublié leurs instincts destructeurs et laissé passer saine et sauve la divine Desdémona.

Les mers mortelles ont épargné la divine Desdémone, mais Iago aussi. Ces vers disent bien que Iago comme Desdémone sont au-delà de la mort, ce que la fin de la pièce prouvera en acte. Desdémone ressuscite pour parler depuis l'au-delà[38] et Iago est le seul des personnages principaux dont on ne voie pas la mort. Desdémone est aussi le seul être qui ne soit pas

---

34 'If I be left behind, a moth of peace and he go to war, the rites for why I love him are bereft me', Arden I, iii, 255-257.

35 Comme souvent, Iago dit la vérité dans ses mensonges : "Si elle était angélique à ce point, elle n'aurait jamais aimé le More", Arden II, I, 255, GF 51.

36 Arden II, i, 64. C'est un des passages les plus difficiles pour les éditeurs. La version Folio du vers 65 dit : 'does tyre the ingener'. Ridley remarque qu'"excellent" pour Shakespeare "a souvent un sens beaucoup plus fort que pour nous, pas seulement "très bien" , mais "qui surpasse tous ses rivaux", note p.51 of his edition.

37 'Who has put in ?
Second Gentleman : 'Tis one Iago, ancient to the general.
Cassio : He has had most favorable and happy speed :
Tempests themselves, high seas, and howling winds,
The guttered rocks and congregated sands,
Traitors ensteeped, to clog the guiltless keel
As having sense of beauty, do omit
Their common natures, letting go safely by
The divine Desdemona' (II, i, 66-74).

38 GF 119, Arden V, ii, 123.

avili par le mépris de Iago. Iago et Desdémone sont les véritables opposés dans le drame, Satan et Christ, et pourtant ce sont des parents.

Desdémone représente la pureté et la naïveté portées au plus au point de fanatisme et d'aveuglement. Elle refuse d'accepter qu'une femme puisse tromper son mari, même 'pour le monde entier' (GF Arden IV, iii, 78). On peut dire que pour elle, *Fiat virtus, pereat mundus*. Même après que son époux a dévoilé sa nature bestiale, elle refuse de changer. Elle personnifie aussi, à sa façon, l'abstraction de l'être. Elle se définit elle-même comme '*simpleness*'. Mais la simplicité, en tant qu'immédiateté, est vouée à une fin dialectique, c'est-à-dire tragique. En ce sens, la mort de Desdémone a un sens opposé à celui de la Passion. La mort du Christ signifie la mort de la dialectique dans l'immédiat et donc finalement le triomphe de la dialectique. La mort de Desdémone signifie la mort de l'immédiateté dans la dialectique. D'une certaine façon, Desdémone est un monstre de simplicité.

Dès le tout début, sa mort est annoncée et elle est la seule responsable de sa propre mort. C'est là l'immanence de sa destinée. Elle s'envoie elle-même au lieu du sacrifice. Ses dernières paroles, qui énoncent la vérité de son personnage, le confirment:

Emilia :	Mais qui a commis cette action
Desdémone :	Personne ! Moi ! Moi-même ![39]

La mort se cache dans son nom, son nom est celui de la mort : 'O Desdemona! Desdemona dead; O! O!' (V, ii, 282)[40].

Othello et Desdémone ne meurent pas seulement du fait de leur propre abstraction fatale. Ils se rapportent l'un à l'autre dans une relation dialectique réciproque, au sein de laquelle chacun d'eux médiatise l'autre. Tous deux sont évidemment construits en parfaits opposés : une jeune femme blanche, chrétienne, inexpérimentée, face à l'homme de guerre noir, mûr, païen. Mais leur union ne représente pas seulement l'opposition abstraite du bien et du mal. Ils sont tout autant radicalement différents qu'ils sont identiques, étant tous deux des monstres. En véritables opposés, ils ne se font pas simplement face. Ils s'attirent l'un l'autre, sont réunis dans leur opposition, la détruisent et se détruisent dans cette destruction. Ils servent chacun de néant pour l'autre comme être abstrait.

Othello attire la simple et pâle (*fair*) Desdémone par le récit de ses souffrances inhumaines, sa noirceur symbolique. Elle ne l'aime pas pour ce qu'il est mais parce qu'elle trouve son destin 'plus qu'étrange', '*passing strange*', autrement dit l'exact opposé du sien, (GF 36, Arden I, iii, 159-162). Cette attraction envers son opposé la détruit puisqu'elle doit succomber à ce qui l'attirait. De l'autre côté, Desdémone, la *fair lady*, attire Othello pour la pitié qu'il lui inspire. Son amour n'a pas pour origine le souhait d'être uni à une personne qu'on admire et désire, mais l'amour de sa propre réflexion dans son opposé. Mais comme cet être est aussi son exact opposé, il ne s'y reconnaît pas. La pâleur et sa simplicité qui l'attirent comme une réflexion de sa propre simplicité lui signifient aussi bien, en termes symboliques, qu'elle est tout ce qu'il n'est pas, une âme pure dans un corps pur, son rejet absolu. En conséquence, ce qui va provoquer le déchaînement de sa violence n'est rien d'autre que la pâleur, la pureté de son âme incarnée dans la beauté de son corps. Les mots qu'emploie Othello au moment du meurtre le disent clairement : 'C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme ! Laissez-moi vous la cacher à vous,

39 *Emilia* : O, who hath done this deed?
Desdemona : Nobody - I myself. (V, ii, 124-125).

40 La version Folio est encore plus explicite: "Oh Desdemon! Dead Desdemon : dead. Oh, oh!"

chastes étoiles ! C'est la cause ! ...Pourtant je ne veux pas faire couler son sang ni faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige et aussi lisse que l'albâtre monumental' (GF 115)[41]. La répétition tautologique suggère qu'il n'existe en fait aucune véritable cause objective, aucune cause extérieure pour sa jalousie et sa brutalité, aucune cause autre que son âme, sa nature intime, et la sienne, sa noirceur et la pâleur de Desdémone, et la réunion tragique des deux opposés. Lorsqu'il la tue, il va bien l'exécuter mais sans toucher à la pâleur de son corps, 'sans faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige'.

La structure logique de toute la pièce repose sur cette lutte dialectique des deux principes opposés; elle commande son symbolisme, sa poésie et son drame. La pièce est tout entière construite autour de l'axe d'opposition et de médiation violente des opposés : bien contre mal, jour contre nuit, noir contre blanc, chrétien contre païen, mâle contre femelle, vieux contre jeune, maître contre serviteur, indigène contre étranger, ici contre là-bas, etc. Shakespeare suggère cette lutte dialectique par de multiples images poétiques. La pièce s'ouvre sur le combat entre la lumière et l'obscurité. Iago et Roderigo, deux créatures de la nuit, réveillent Brabantio 'avec un accent d'effroi, avec un hurlement terrible, comme quand, par une nuit de négligence, l'incendie est signalé dans une cité populaire' (GF 25, Arden I, i, 72). On apporte des torches. La lumière est faite sur la "trahison" de Desdémone. Mais les plans diaboliques d'Iago vont une nouvelle fois métamorphoser la nuit en obscurité : 'Je tiens le plan : il est conçu. Il faut que l'enfer et la nuit produisent à la lumière du monde ce monstrueux embryon' (GF 42, Arden I, iii, 402),- une caractérisation merveilleuse du processus dialectique. La tempête du début de l'Acte II projette dans la nature tout entière cette transformation monstrueuse : ciel et mer mélangés dans une inversion infernale de la Genèse, la naissance monstrueuse du mal. Les symboles opposés du Ciel et de la Terre s'attirent et, en se détruisant, détruisent tout le reste. Lorsque Othello pénètre sur la scène du crime, il porte une chandelle, et lorsque le meurtre a été accompli, les rideaux sont tirés. A l'instant où la violence atteint son acmé, l'enlacement destructeur des opposés acquiert une présence spatiale et symbolique sur la scène : l'homme noir sur la femme blanche. Love is hate. To kiss is to kill (Arden V, ii, 360).

La logique du destin est immanente pour tous les autres personnages. Tous ils deviennent les victimes de leurs propres manques internes. Toutefois, ils sont aussi chacun des figurations de l'esprit. Leur finitude revient à celle de formes de la conscience. Devant chacun d'entre eux s'ouvre un instant de vérité où le choix entre le bien et le mal s'expose en toute clarté. Encore une fois, Iago n'a presque rien à dire, presque rien à faire, pour les pousser dans la voie du mal. Il n'a qu'à leur offrir la plus mince des tentations pour qu'ils choisissent le mal. C'est toujours un choix conscient et délibéré qui provoque leur chute et conspire à la mort de Desdémone. Qu'est-ce qui pousse Cassio à accepter de boire avec des étrangers si, comme il le dit : 'J'y consens mais cela me déplaît' (GF 54, Arden II, iii, 43). S'il est de garde, s'il sait les effets de l'alcool sur lui, pourquoi accepter ? Où est le mal sinon en lui ? Une fois que le mal aura été commis, la réponse viendra : 'O toi, invisible esprit du vin, si tu n'as pas de nom dont on te désigne, laisse-nous t'appeler démon' (GF 61, Arden II, iii, 273). Le diable est dans l'esprit, le diable est l'esprit dans son moment négatif, le pouvoir de voir le bien et de choisir le mal. Lorsque le diable parle, Cassio peut très bien dire non, mais il ne dit non qu'à l'alternative morale. C'est l'esprit même de Cassio qui se révèle diabolique dans cette expérience. On a là une véritable

41 It is the cause, it is the cause, my soul, Let me not name it to you, you chaste stars : It is the cause' (Arden V, ii, 1-3).

expérience phénoménologique. D'elle, une vérité moins immédiate, plus concrète pourra émerger. Elle représente en fait le seul résultat positif des multiples expériences négatives de la tragédie. Cassio, le seul qui égale Iago dans l'utilisation du langage, a découvert la vérité de son propre esprit : 'Etre à présent un homme sensé, tout à l'heure un fou, et bientôt une brute ! (GF 62, Arden II, iii, 297). Il a vu la nature diabolique de l'esprit, en a fait une expérience véritable et a pu lui survivre. Dès lors, il agira comme le personnage le plus fort de la pièce. Il ne sera pas tué par Roderigo, il restera le seul à n'être pas blessé et à ne pas mourir, et à la toute fin, il devient symboliquement le nouveau commandant de l'Ile.

Emilia aussi doit subir l'épreuve de la tentation. Confrontée au choix entre le bien et le mal, elle opte pour la voie fatale qui conduira à la mort de sa maîtresse et à la sienne. C'est l'instant crucial de l'Acte III où elle ramasse le mouchoir et le tend à son époux. Tout comme Cassio, elle fait la liste des raisons pour lesquelles elle ne devrait pas agir ainsi. Elle aussi est dotée d'un esprit sain. Elle comprend par quels monstrueux moyens Othello a été transformé en une bête féroce. Elle sera celle qui révélera la vérité à Othello. Et malgré tout, elle choisit le mal et à l'instant du choix, elle voit en toute clarté que c'est le mal qu'elle choisit : 'Pauvre dame ! elle deviendra folle quand elle ne le trouvera plus' (GF 77, Arden III, iii, 321-322). Pour sa mort, la femme du diable est tuée par le diable. En termes de pure logique dramatique, il n'y a aucune raison pour qu'elle meure. En termes de logique spirituelle, il le fallait. De façon symbolique, c'est au moment de sa mort qu'elle dit la vérité sans plus d'ambages : 'En disant ce que je pense, je meurs, je meurs !' (GF 125, Arden V, ii, 252).

Même les figures mineures comme celles de Brabantio, ou Roderigo, suivent cette logique. Tous deux ont aussi les lettres du diable inscrites en eux. Le père de Desdémone, Brabantio, est surnommé le 'magnifico', l'un des surnoms possibles du 'diablo' lui-même. Il est le premier à tenir le langage de la violence, il sera le premier à mourir. Tous les personnages succombent du fait de leur abstraction interne et de la présence du diable en eux. En conséquence, ils prennent aussi tous part, d'une manière ou d'une autre, au sacrifice de l'innocence. Ils sont tous coupables. Et l'innocence elle-même est coupable, au bout du compte, de sa fin tragique. Tout cela suggère une certaine vérité sur la nature de l'esprit humain et sur la nature de la dialectique.

Shakespeare nous donne une vision terrifiante de l'esprit : le monstre complote et agit au sein de chacun des personnages, en chaque type d'humanité. En tant que spectateurs qui reconstruisons et reconnaissons la nécessité du sacrifice de Desdémone, nous sommes nous-mêmes monstrueux. Le diable représente ce moment spéculatif qui révèle tout le pouvoir de la négation caché en nous. C'est le pouvoir terrifiant de la liberté.

La logique spirituelle qui anime *Othello* apparaît proprement terrifiante parce qu'elle en reste au stade d'une dialectique radicalement négative. Rien n'a pu empêcher l'oeuvre du diable, même le hasard s'est mis à son service. Mais une fois que le travail de la destruction a été accompli, aucune réconciliation n'a été atteinte pour autant. Le seul processus qui débouche sur un résultat positif relatif est l'expérience de Cassio. Tous les autres personnages meurent, le diable n'a rien laissé d'intact, la médiation n'aura été que pure destruction, sans reconstruction. Il ne reste rien de positif de cette oeuvre. L'amitié, l'amour, la vertu civique, la vertu militaire n'en sortent pas mieux définis.

Symboliquement, la fin de la pièce n'apporte pas la fin de la nuit. Aucune transfiguration n'a lieu à la mort de la figure christique. Les rideaux sont tirés sur le lit de l'horreur, mais aucune lumière ne vient révéler une quelconque vérité après que le Golgotha a été plongé dans l'obscurité. Les personnages autour du lit se tiennent comme les spectateurs de cette vision atroce avant que les rideaux ne soient tirés. L'horreur est

absorbée par l'oubli et ainsi laissée irréconciliée. La mise en abyme suggère que nous, les spectateurs de ces spectateurs de l'horreur, nous sommes nous-mêmes des personnages sur la scène de la vie, et que nous ne cessons de tirer le rideau sans apprendre, sur les lits de l'horreur. En effet, lorsque devant nos yeux le rideau de la pièce se tire, aucune réconciliation ne s'est produite. Nous quittons le théâtre avec la conscience que le diable s'agite dans nos coeurs et que rien de bon ne peut surgir de ses crimes nécessaires.

En ce sens, il est important de noter que l'opposition entre Chypre et Venise, comme toutes les oppositions de la pièce, ne se réduit pas simplement à l'opposition entre le lieu du bien et le lieu du mal. Une lecture superficielle pourrait faire croire que Chypre sous le commandement du More fonctionne comme l'image négative inversée de Venise la blanche. Plusieurs passages du texte semblent suggérer un tel contraste. Mais, comme nous le notions plus haut, la nuit du diable descend sur Venise. Les jeux d'opposition entre la lumière et l'obscurité commencent aussi à Venise et continuent selon exactement la même logique à Chypre. Les premiers signes de violence sacrificielle se produisent à Venise à travers l'un des chefs de la cité. La réconciliation qui prend place dans l'Acte I reste fausse puisque Brabantio ne fait pas mystère de son insatisfaction. C'est Venise qui donne à Othello tous pouvoirs en Enfer. Le Duc caractérise la Loi de la cité comme 'le livre sanglant de la loi' ('the bloody book of law' GF 34, Arden I, iii, 67), qui introduit en elle la double voyelle de sang. Chypre figure certes l'anti-Venise, mais non pas en simple opposition. Venise produit l'enfer chypriote comme sa propre réflexion pervertie, elle est elle-même cette autre qu'elle produit.

On ne saurait douter du fait que l'issue de la pièce demeure radicalement négative si l'on médite sur sa conclusion. D'après le déroulement de la logique dramatique, l'une des morales principales du mythe devrait consister en une mise en garde contre la violence masculine et militaire, contre l'amour masculin dans son abstraction et son auto-adoration. Mais bien loin que cette vérité soit explicitement formulée, d'une manière par exemple aussi explicite que dans la fausse réconciliation de l'Acte I, ce qui nous est offert à la fin du dernier acte n'est qu'une continuation de la violence. Le détail dramatique déjà relevé, que le diable seul ne meurt pas, signifie que l'esprit de destruction, le moment négatif de la liberté, continue d'exister sans entrave : 'Mon sang coule, monsieur, mais je ne suis pas tué' ('I bleed sir, but not killed' GF 125, Arden V, ii, 289). La violence nouvelle à venir est annoncée par les derniers mots du texte. Déjà avant la mort d'Othello, Lodovico en avait appelé à une poursuite indéfinie des cycles de la violence : 'Quant à ce gueux, s'il est quelque châtiment qui puisse le torturer en le laissant vivre longtemps, il lui est réservé' (GF 126, Arden V, ii, 333-336). Cela est répété à la toute fin. Une fois que la succession politique et économique du More a été réglée : 'A vous, seigneur gouverneur, revient le châtiment de cet infernal scélérat. Décidez, l'heure, le lieu, le supplice... Oh ! qu'il soit terrible !' (GF 127, Arden V, ii, 368-370).

On pourrait n'y voir que la fin logique de l'esprit du diable : à sa perversion infinie revient le châtiment infini d'une torture éternelle. Ce n'est, après tout, que le dogme du châtiment éternel des damnés. En ce sens, c'est bien une forme de réconciliation. Desdémone est allée tout droit au ciel, Emilia s'est repentie et sera elle aussi sauvée[42]. Othello, malgré son repentir ira en enfer, partageant le destin de Judas[43]. Iago, l'esprit

42 'Que mon âme aille à la béatitude alors que je parle vrai' (GF 123, Arden V, ii, 251, traduction modifiée).

43 'Fouettez-moi démons, loin des jouissances de cette vision céleste ! Soufflez-moi dans vos ouragans ! Rôtissez-moi dans le soufre ! Lavez-moi aux torrents profonds de la flamme liquide ! ...' 'Blow me about in winds ! roast me in sulfur ! wash me in steep-down gulfs of liquid fire !' (GF 124, Arden V, ii, 280-281)

diabolique indompté est promis à une longue torture sur terre, symbole de sa damnation éternelle au ciel. Sur le plan théologique, cette conclusion se ramène à une forme de réconciliation et de respect du dogme.

Mais du point de vue dialectique, cela ne représente qu'une résolution partielle du conflit. Le germe de la destruction n'a pas été déterré. La vraie réconciliation, lorsque l'ordre éthique et social a ainsi été troublé, ne devrait pas être la vengeance mais un jugement en bonne et due forme. La vengeance ne peut que redupliquer la violence, elle est elle-même une violence qui appelle à toujours d'autres violences, en un parfait exemple de mauvaise infinité. Les tortures qu'on promet à Iago, ne faisant que refléter celles qu'il a infligées aux autres, continueront de produire d'autres tortures. Si la loi de Venise est bien comme un livre sanguinaire (the 'bloody book of law'), c'est que c'est elle, d'une certaine façon, qui a sacrifié l'être qui, de tous les autres, le méritait le moins.

En manière de conclusion, j'aimerais placer une image, la célèbre gravure de Goya 'Le sommeil de la raison engendre des monstres', et son possible commentaire adjacent par Hegel : 'l'être humain est cette nuit, ce néant vide qui contient tout en sa simplicité, la richesse d'une infinité de représentations et d'images. C'est la nuit, l'intérieur de la nature, qui existe ici – un pur Soi. Dans les représentations fantasmagoriques, c'est la nuit tout autour ; une tête ensanglantée surgit soudain ici, une autre forme blanche là, qui disparaissent comme elles sont apparues. C'est la nuit dans laquelle nous plongeons notre regard lorsque nous regardons dans les yeux de l'humain – une nuit qui est horrible ; on y fait la rencontre de la nuit du monde'[44]. *Othello* est la représentation dramatique de cette Nuit.

Jean-Philippe DERANTY
Université de Sydney, (Australie)

44 *Hegel : Jenaer Systementwürfe III*, p. 187.

LOPE DE VEGA À COR(PS) ET À CRI : ÉTUDE DE LA FONCTION DRAMATIQUE DU CRI DANS *FUENTE OVEJUNA* (C. 1612 - 14)

> Le théâtre espagnol du Siècle d'Or est, fondamentalement, un théâtre de la parole. De la parole faite geste, image, symbole, écho de résonances plurielles, évocatrice de scènes imaginées plus que vécues, car les moyens disponibles obligeaient le texte à prendre une importance extraordinaire à défaut d'autres éléments ornementaux, sonores, lumineux. Sur la scène du XVIIe siècle, c'est la parole qui mène d'un lieu à un autre, qui décrit, qui renforce les effets, qui fait passer de la nuit au jour ou de la raison au sentiment.[1]

Le théâtre est cri.

Il est, par essence même, émission de voix, parole, débit, diction, déclamation, éloquence, intensité oratoire. Il est sonorité vocale portée vers un autrui collectif, donc sonorité forcée, amplifiée. Il est vibration sonore traversant l'espace : émission, transmission et réception. Un espace lui-même nommé théâtre, fait de corporéité, avant tout, mais aussi de bois, de fer, de cordes et de tissus. Corps et décors. Imbriqués, superposés, redondants, opposés, combinés en une infinité de possibilités. De la saturation à l'évidement verbal, du confinement à la nudité scénique.

Parmi les théâtres s'affranchissant d'une figuration visuelle du lieu de l'action, se trouve celui que les Espagnols, dès l'aube du XVIIe siècle, allaient "écouter" —selon l'expression consacrée de l'époque— dans les *corrales* populaires du vieux Madrid. Théâtre de l'oralité par excellence, les *comedias* du Siècle d'Or, avant tout faute de moyens, usent à l'extrême de la valeur performative du langage qu'elles mettent en œuvre.

Supportant cette parole : l'acteur, et sa mise en scène —en l'occurrence mise en voix— d'un texte préétabli, mémorisé et énoncé selon des inflexions vocales parfois soufflées par le texte, plus souvent choisies par lui-même.

On le sait, l'improvisation n'a guère sa place dans ce genre dramatique où toute syllabe se trouve emprisonnée dans un carcan métrique très rigide malgré sa grande diversité de formes. Aussi l'acteur doit-il prononcer le texte, et rien que le texte ; tout au

---

1 " El teatro español de los Siglos de Oro es, fundamentalmente, un teatro de la palabra. De la palabra hecha gesto, imagen, símbolo, eco de resonancias plurales, evocadora de escenarios imaginados más que vividos, pues los medios disponibles obligaban a conceder al texto una importancia extraordinaria a falta de otros elementos ambientales, sonoros, luminosos. Sobre el tablado del XVII es la palabra la que conduce de un lugar a otro, la que describe, la que potencia los efectos, la que pasa de la noche al día o de la razón al sentimiento ", María Rosa Álvarez Sellers, " Hacia un diccionario de la práctica escénica en los siglos de oro: el vocabulario de la técnica del actor ", in Evangelina Rodríguez (coord.), *Del oficio al mito : el actor en sus documentos*, Valencia, Acadèmia dels nocturns Escenes, Universitat de Valencia, 1997, pp. 221-222.

plus "son" texte, si l'on veut bien admettre que le possessif traduit sa liberté d'intonation. Une liberté d'autant plus grande que les modulations vocales sont rarement inscrites de façon explicite dans les textes d'un Lope de Vega, d'un Tirso de Molina ou d'un Calderón de la Barca. Ni la ponctuation authentique, ni les indications scéniques, qu'elles soient intégrées au texte dit ou reléguées dans d'hypothétiques paratextes, ne permettent de connaître vraiment les intentions de l'auteur quant aux fluctuations de l'intensité oratoire, pas plus que les témoignages indirects ne permettent aujourd'hui d'appréhender de façon satisfaisante les modalités de jeu de ce théâtre pourtant essentiellement déclamatoire. Cependant, une telle absence du cri dans l'espace textuel ne laisse pas de surprendre, car les intrigues, au-delà de tout choix de mise en scène, suggèrent à elles seules de nombreux éclats de voix. Plaintes, clameurs, vociférations, appels, braillements, acclamations, protestations... autant de cris appelés par des situations dramatiques construites par le dramaturge, inscrites dans son texte.

De là certains questionnements centraux. Le cri appartient-il pleinement, partiellement, nullement à la sphère textuelle ? Au jeu de l'acteur ? Quand y a-t-il cri ? Qui en décide ? Que signifie-t-il ?

Pour tenter de définir cette présence du cri entre le texte et le jeu de l'acteur, il semblait opportun de questionner un texte en une démarche avant tout analytique, et dégagée au maximum de tout préjugé théorique. Au maximum, dis-je, car le seul choix du texte est déjà préjugé, intuition rationnelle plutôt qu'empirique. De fait, c'est de la perception de rapports entre le cri et l'émotion, entre le cri et la distance, par exemple, qu'est né le choix de mettre à l'observation une pièce mettant en scène une révolte collective, celle du bourg de Fuente Ovejuna, dramatisée par Lope de Vega plus de cent ans après son existence historique[2]. Le propos est donc, dans un premier temps, de relever dans *Fuente Ovejuna* les différentes occurences textuelles concernées par une élévation de la voix. Une analyse et une définition précise de ces passages débouchera naturellement sur une définition de la fonction dramaturgique du cri.

Chacun connaît le soulèvement populaire de ces villageois soumis aux exactions monstrueuses de leur seigneur, commandeur de l'ordre de Calatrava, et qu'ils finissent par mettre à mort violemment, avec la certitude de faire acte de justice. *Fuente Ovejuna*, une pièce souvent définie comme un drame de l'abus de pouvoir, aux côtés de deux autres *comedias* de même inspiration[3], est caractérisée surtout par la ratification royale *in fine* des actes de rébellion, non sans une mise à la torture préalable de tous les habitants du village. On le voit, une intrigue d'une telle violence appelle, pour ainsi dire, le cri, ou plutôt les cris, puisque apparaissent très vite, dans le texte même, certains éléments permettant l'ébauche d'une typologie.

---

2 La date d'écriture de cette pièce n'est pas connue. Les chercheurs Morley et Bruerton, d'après des calculs réalisés sur les occurrences métriques, la situent entre 1612 et 1614. Une fourchette plus large, qui va de 1611 à 1618, est proposée par Louis Combet, le traducteur et éditeur de la pièce en français : *Fuente Ovejuna*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, selon laquelle nous citons dans cet article. (Le chiffre entre parenthèses qui suit les citations renvoie aux pages de cette édition bilingue.) Deux éditions princeps se trouvent dans les deux *Douzième partie des pièces de Lope* éditées en 1619 chez la veuve d'Alfonso Martín, à Madrid.

3 Le chercheur Ignacio Arellano la classe parmi les trois drames d'abus de pouvoir de Lope, aux côtés *de Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1610 ?) et *El mejor alcalde el rey* (1620-1623).

Or, ce qui frappe, tout d'abord, à la lecture de *Fuente Ovejuna*, c'est la rareté des indications scéniques faisant directement référence à des passages devant être dits en forçant la voix. Une parcimonie relativement courante chez Lope de Vega, comme le rappelle justement la spécialiste du jeu scénique de la *Comedia*, Evangelina Rodríguez Cuadros : " *les indications scéniques faisant référence à l'acteur chez des dramaturges tels que Cervantès ou Lope sont extrêmement concises, mais elles font preuve, quand elles existent, d'une absolue précision* "[4]. Encore faut-il spécifier que lorsqu'elles existent, elles ont trait avant tout aux entrées et sorties de scène des personnages, quelquefois au vêtement, et très rarement aux manifestations de l'émotion[5]. Dans *Fuente Ovejuna*, concision et précision se conjuguent dans une seule indication scénique (authentique[6]) annonçant un texte dit d'une voix forte et puissante, à l'acte III : " On entend des cris derrière la scène " (163) ; nous y reviendrons. Quant aux si nombreuses indications scéniques implicites pratiquées par les dramaturges de l'époque, situées à l'intérieur même des dialogues et qui suppléent les didascalies porprement dites, rares sont celles, dans *Fuente Ovejuna*, qui indiquent de façon précise l'intensité d'élocution d'un interlocuteur. Deux seules, en réalité (mais non des moindres) signalent clairement des éclats de voix : celle présente dans l'introduction faite par Laurence à son propre discours de révolte lorsque, après avoir échappé aux des griffes du tyran, elle fait irruption dans la salle du Conseil. " Laissez-moi entrer ! On ne m'empêchera pas d'assister au Conseil avec les hommes. Une femme n'a pas le droit de donner son avis, mais elle peut toujours crier " (133). Suit, en effet, une tirade de 70 vers où le jeune femme laisse exploser sa fureur vis-à-vis de cette gent masculine se laissant humilier par un seigneur scandaleusement injuste et violent. La seconde indication scénique implicite inscrivant le cri dans le texte même arrive lorsque Frondoso et Laurence sont les témoins auditifs des tortures infligées aux villageois par le juge des souverains de Castille afin d'établir les responsabilités dans la révolte. " Il me semble entendre crier . Si je ne me trompe, c'est quelqu'un qu'on est en train de torturer. Écoute " (163) ; une indication implicite elle-même précédée de l'indication explicite signalée plus haut (" On entend des cris derrière la scène ").

S'agissant d'une pièce où le tragique le dispute à la cruauté et à la souffrance, l'existence de seulement deux mentions indirectes du cri porte à croire que le dramaturge, pour une raison qu'il convient de définir, s'est refusé globalement à orienter le jeu de l'acteur sauf dans les deux passages signalés, à savoir le moment où se décide l'insurrection et le moment où les insurgés sont mis à la torture. Formant contraste avec cet emploi restreint des indications scéniques imposant des cris, la ponctuation exclamative des éditions modernes surprend par son abondance tout au long de la pièce. Ne nous y trompons pas, le système de ponctuation utilisé au XVIIe siècle, aussi bien dans les manuscrits que dans les textes imprimés, ignore le point d'exclamation, ou toute autre marque graphique permettant de visualiser les passages à rehausser vocalement.

---

4 " (...) las acotaciones referentes al actor de dramaturgos como Cervantes o Lope son extremadamente sobrias, pero denotan, cuando existen, una solemne precisión ", *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 185.

5 Il est à noter néanmoins que si, d'une manière générale, les didascalies ne mentionnent pas les éclats de voix, elles sont, en revanche, assez souvent mises à contribution lorsqu'il s'agit de signifier un abaissement du timbre. Les apartés, nombreux en particulier dans les pièces d'intrigue, sont, en effet, souvent mentionnés en marge du texte principal. Cette pratique, qui concerne également les retours à une parole à voix haute, bien que loin d'être systématique, tend à prouver que du point de vue de la construction dramatique, les apartés ont une fonction beaucoup plus prégnante que le cri.

6 Dans son édition bilingue, Louis Combet introduit du texte didascalique, placé entre crochets, dont il spécifie en introduction qu'il s'agit "d'apports personnels".

Hormis lors des deux passages signalés, aucun code, donc, ne permet de déceler a priori, c'est-à-dire à la lecture seule, un cri dans cette pièce. Force est donc de s'en remettre exclusivement au sens même du texte, à la représentation que chacun se fait de la densité de l'intrigue, du caractère des personnages, de leur potentiel réactif... Le cri n'apparaitrait donc qu'à partir du moment où le texte est projeté dans une dynamique de représentation, mentale ou physique.

Dans *Fuente Ovejuna*, il est présent, en effet, et de façon relativement appuyée, dans un certain nombre de situations dramatiques qu'il contribue à identifier ou à renforcer. Avant tout, ce cri traduit une émotion. Une émotion vive. Induite par une situation particulièrement forte. La peur, la joie, la surprise, la douleur s'expriment bruyamment, de façon théâtrale, pour ainsi dire, au nom d'un code immémorial associant à chaque sentiment un type de comportement spécifique, dont le ton de la voix. Aristote, dans sa *Rhétorique des passions*, affirme que cette action oratoire, cette hypocrisie[7], " réside dans la voix, qui sera tantôt forte, tantôt faible, tantôt moyenne (et il faut examiner) comment on doit s'en servir pour exprimer chaque état de l'âme, quel usage faire des intonations qui la rendront tour à tour aiguë, grave ou moyenne, et de certains rythmes suivant chaque circonstance, car il y a trois choses à considérer : ce sont la grandeur, l'harmonie et le rythme "[8]. Le but d'une telle adaptation vocale est d' " emmener les âmes " des auditeurs, selon la formule de Cicéron[9], c'est-à-dire de toucher le cœur en éveillant la sympathie du spectateur. C'est du moins ce qu'expose Horace lorsque, suivant Aristote, il reprend à son compte les théories stoïcienne et épicurienne liant la diversité de la parole interne à celle de la parole externe : " Car la nature nous modèle d'abord au dedans selon tous les états divers de la fortune, elle nous inspire la joie, nous pousse à la colère, ou bien nous plie jusqu'à terre sous le poids du chagrin et nous serre le cœur ; puis elle révèle au dehors les mouvements de l'âme en prenant la langue pour interprète "[10].

Certes, la rhétorique des passions concerne avant tout le jeu de l'acteur. Mais les passions elles-mêmes relèvent bien du seul texte. Aussi, dans un théâtre aussi réaliste que la *Comedia*, dans lequel les modalités de représentation veulent correspondre à l'idée que l'on se fait du réel, l'écriture, dans sa construction syntaxique, son dynamisme, son choix des mots, contient en partie la modalité d'énonciation, engage la mise en œuvre des moyens d'expression.

Illustrer ces propos par des exemples tirés de *Fuente Ovejuna* reviendrait à citer la pièce entière, tant le déchainement des passions alimente l'intrigue de bout en bout, suggérant par là même l'omniprésence du cri, qui devient alors un des modes d'extériorisation, de mise en spectacle des violentes émotions ressenties par les personnages. Comment, en effet, ne pas lire un cri dans cette réplique de Mengo adressée à Flores et Ortugno, les hommes de main du Commandeur, venus enlever des paysannes

---

7 En grec, ηυπροκριτσις signifie la représentation théâtrale, l'action de jouer un rôle, un personnage, une pièce de théâtre ; le jeu ou le débit théâtral. L'hypocrisie concerne aussi bien le jeu de l'orateur que celui du comédien.

8 *Rhétorique*, Introduction de Michel Meyer ; traduction de C.-E. Ruelle revue par Patricia Vanhemelryck ; commentaires de B. Timmersmans, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 298. Une note spécifie que " la grandeur se rapporte à la force de la voix, l'harmonie au degré d'intonation, et le rythme à la durée des sons articulés ".

9 Voir Cicéron *De l'orateur*, texte établi et traduit par Edmond Courbeau, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

10 Horace, *Art poétique, Épitres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 208.

pour les livrer au bon plaisir de leur maître : " *Mengo.* Ah ! sacrebleu ! si je me mets en colère et que je détache ma fronde, vous aurez peut-être ma peau mais elle vous coûtera cher ! " (101). L'interjection initiale[11], doublée d'un juron, la menace, le registre de langage, la pluralité des interlocuteurs, tout contribue à orienter le lecteur vers une tirade prononcée de façon vive, d'une voix qui porte. L'intensité vocale se trouve donc suggérée par le texte lui-même, guidant en cela l'interprétation postérieure du jeu vers la colère.

Une autre colère s'exprimant explicitement, nous l'avons vu, au moyen du cri, est celle de Laurence devant le Conseil des hommes. " Le discours de Laurence, échevelée et désespérée, fonctionne comme un résumé de toutes ces violences et représente une sorte de climax émotionnel décisif dans sa puissante incitation à la révolte "[12]. Ignacio Arellano souligne ici la valeur synecdotique, au regard de toutes les colères vécues par les paysans, de la fureur de Laurence, dont le discours agressif s'achève sur ces phrases éloquentes :

Vous n'êtes pas des Espagnols ! Espèce de poules mouillées ! Vous supportez que d'autres hommes jouissent de vos femmes ! Femmes vous-mêmes ! C'est une quenouille qu'il vous faut et non pas une épée à la ceinture. Ah ! Dieu du Ciel ! je vais tout mettre en œuvre pour que ce soit nous autres femmes qui vengions notre déshonneur dans le sang de ces tyrans et de ces traitres ! Et nous vous chasserons à coups de pierres ; vous filerez la laine, bande de femmelettes, de mignons et de couards, et demain nous vous ferons porter nos parures, nos coiffes et nos jupes, et vous irez vous poudrer et vous mettre du rouge à lèvres !... (136-7)

Phrases éloquentes, dis-je, car contenant dans leur textualité même les modalités de leur propre élocution. Ici, les cris sont l'écrit, et bien au-delà de la séduisante homophonie.

Parallèlement à ces cris inscrits par le dramaturge dans la construction des émotions des personnages, il en est d'autres, également présents avec évidence dans le texte même, et dont la nature est toute différente.

On notera, par exemple, certaines circonstances où une phrase criée signifiera indirectement une distance physique importante entre le locuteur et son (ou ses) auditeur(s), entre lui et l'objet de son discours, etc. Lorsque le grand maître de l'ordre de Calatrava s'écrie, devant la ville de Ciudad Real reprise par les Rois Catholiques : " Regardez ! Ils illuminent les créneaux ; ils décorent les fenêtres des hautes tours avec leurs drapeaux victorieux ! " (115), l'intensité vocale suggérée par l'impératif, renforce sans aucun doute l'éloignement du spectacle par rapport à ceux qui y assistent. Dans ce cas, le cri fonctionne comme un renforcement de ce qu'il est convenu d'appeler le décor verbal.

En d'autres occasions, la voix forcée est induite par la multiplicité des interlocuteurs. L'intrigue de *Fuente Ovejuna* montre un grand nombre de scènes où se trouve mis en scène un collectif, en particulier l'ensemble des villageois révoltés. Plusieurs schémas sont présents dans la pièce. Le cri peut émaner d'un individu s'adressant à un collectif ; c'est le cas de nombreuses répliques des personnages charismatiques, des meneurs, etc. Le discours de Laurence, déjà cité, utilise le cri comme véhicule d'une

11 L'interjection, qui selon *Robert* " traduit une attitude affective du sujet parlant ", est abondamment utilisée dans la traduction française de Louis Combet. Le texte original en mobilise beaucoup moins et préfère en général la répétition d'impératifs en position anaphorique. Dans bien des cas, cependant, la lecture du traducteur est orientée par sa propre projection dynamique de la pièce, de nombreuses phrases espagnoles ne comportant aucun marqueur permettant d'identifier nettement une phrase criée ou même simplement exclamative.

12 Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 193.

émotion vive, mais aussi parce qu'il s'adresse à une assemblée. La harangue qu'elle adresse aux femmes le montre à l'excès : " Allez ! et que le Ciel vous protège... Et vous, femmes de Fuente Ovejuna, venez recouvrer votre honneur perdu. Venez, accourez toutes ! " (139). À l'inverse, le cri peut aussi être celui d'un groupe s'adressant à un individu, ou jaillissant spontanément sans qu'un auditeur particulier ne soit interpelé. Dans ce cas, la didascalie mentionne, pour signaler la prise de parole d'un groupe à l'unisson : "*todos*" ("tous"). Ce personnage collectif naît, pour ainsi dire, après que les hommes ont réagi à la provocation de Laurence, au moment précis où Mengo lui donne une identité intrinsèquement liée au cri : " Que le peuple se rassemble, un seul cri de ralliement y suffira. Nous sommes tous d'accord, le tyran doit mourir " (137). Dès lors, le peuple s'exprime d'une seule voix. Lorsque le peuple révolté pénètre chez le tyran pour le mettre à mort, le cri de ralliement devient le nom de la ville : " Fuente Ovejuna ! Vive Ferdinand ! Mort aux traîtres et aux mauvais chrétiens ! " (143). "Tous" s'exprime(nt) d'un seul cri : cri d'acclamation, lorsqu'il s'agit de signifier sa loyauté à la couronne de Castille ; huées quand, au contraire, c'est la souveraineté du Commandeur de l'Ordre de Calatrava qui est vilipendée. Un leitmotiv dans la bouche de ce personnage collectif qui trouve un relais efficace par la bouche d'un autre collectif : celui des musiciens. Car ce sont également les mêmes cris de victoire que chantent en chœur les assassins du Commandeur lorsqu'ils promènent sa tête au bout d'une pique : " Qu'Isabelle et Ferdinand / Vivent ensemble mille ans, / Et que meurent les tyrans ! " (153). Parfois, un jeu d'écho s'installe entre un "soliste" et le "chœur". Non seulement lors du chant, mais aussi en une sorte de litanie profane :

> *Mengo*. Vivent le Roi et la Reine ! Ce sont eux nos seigneurs.
> *Tous*. Vivent le Roi et la Reine! Qu'ils vivent mille ans !
> *Mengo*. Mort aux traitres et aux tyrans !
> *Tous*. Mort aux tyrans et aux traitres ! (137).

On le voit, tous ces cris sont des mots d'ordre simplifiés à l'extrême, réduits à un manichéisme binaire s'exprimant par le biais de symétries lexicales et syntaxiques élémentaires. Une manière de bien asseoir la prise de position pro monarchiste de l'auteur, sans aucun doute ; mais aussi de préparer le dénouement heureux de ce nœud tragique, à savoir la ratification de la justice expéditive du peuple par les souverains de Castille. Tout au long de la pièce, ces cris deviennent donc plus rapprochés, entraînant une dynamique qui culmine, inconstestablement, à l'acte III, lors de l'assaut de la maison du Commandeur. En ce sens, la progression du nombre de verbes à l'impératif utilisés par les villageois a valeur de symbole. Ils apparaissent toujours plus nombreux à mesure qu'approche le moment où va basculer le pouvoir. Et plus ce moment est imminent, plus ces ordres deviennent cris, en un crescendo accompagnant l'évolution de la tension dramatique.

Qu'il soit collectif ou individuel, le cri transparaît donc au travers de certaines modalités texuelles, plus ou moins marquées, mais qui toutes trahissent une intention de l'auteur, une projection de la mise en voix, une incursion dans le jeu corporel.

Cette autorité textuelle qui pèse sur la sphère de l'acteur est à ce point réelle qu'elle peut même imposer un cri tout en s'affranchissant de la présence corporelle elle-même. Dans bien des cas, en effet, les cris proviennent "du dehors", c'est-à-dire qu'ils énanent de personnages non visibles sur scène. Ces voix sans corps, plus encore que celles émises par des personnages sur scène, mobilisent une puissance sonore répondant à de nombreux

motifs. Et tout d'abord, la voix émise hors scène répond à une contingence tout à fait matérielle en ce sens qu'elle peut avoir valeur métonymique pour signifier une foule ; une astuce servant à pallier le nombre réduit d'acteurs dans les troupes de l'époque. Autre impératif pratique : la voix "du dehors" doit franchir l'invisible barrière des coulisses pour être entendue du public ; une performance complexe puisque le texte ne peut alors compter sur l'aide d'aucun repère visuel. Pour qu'il soit immédiatement identifié comme appartenant au spectacle, le texte doit s'imposer par sa seule intensité sonore.

De fait, dans *Fuente Ovejuna*, toutes les tirades provenant "du dehors" sont des cris. Des cris d'horreur, de haine, de rage, de révolte, de douleur. Des cris arrachés à un sentiment extrême, induit lui-même par une situation violente. On le sait, les bienséances veulent, dans ces premières années du XVIIe siècle, que les scènes les plus brutales n'aient pas lieu sous le regard des spectateurs, mais soient évacuées vers d'autres modalités d'accomplissement. Une narration rapportant ces actes cruels peut alors relayer le spectacle direct ; cependant, un tel choix comporte une incidence fâcheuse, car la tension dramatique s'en trouve relativement relachée[13]. Dans *Fuente Ovejuna*, Lope de Vega préfère la représentation en arrière-scène, qui respecte le développement de l'action en temps réel et maintient la gradation ascensionnelle de la révolte paysanne. À la décision du soulèvement succède une étape de violence verbale, puis comportementale, véhiculée par des éclats de voix. Au-delà d'une nécessité de gérer les deux espaces dramatiques que forment la rue et l'intérieur de la maison du Commandeur, cette exhortation, d'un Juan Rojo "hors de lui", effectuée "du dehors" représente un premier échelon vers une violence reléguée, à mesure de sa radicalisation, vers l'arrière-scène : " Cassez tout ! Détruisez tout ça ! Mettez le feu partout ! " (141). L'abondance des impératifs de deuxième personne du pluriel, la teneur des propos ainsi que le contexte, tout dit clairement que les propos de Juan Rojo sont criés. De la même manière, toute la scène de la mise à mort du Commandeur est savamment organisée pour que la violence ne transparaisse qu'au travers des cris émis hors scène. Ce sont les femmes (impatientes de participer à la vengeance) qui occupent le plateau, tandis que les hommes se battent dans un espace dramatique contigu d'où fusent ces commentaires :

> *Esteban, du dehors.* Maudit Commandeur ! Meurs, traître !
> *Le Commandeur, du dehors.* Ah ! je suis mort ! Pitié, ô mon Dieu ! J'implore ta miséricorde.
> *Barrildo, du dehors.* Voilà Florès. Il est là !
> *Mengo, du dehors.* Ne le manque pas, surtout ! C'est cette canaille qui m'a donné les deux cents coups de fouet.
> *Frondoso, du dehors.* Ma vengeance ne sera complète que quand je lui aurai arraché le cœur.
> (...)
> *Barrildo, du dehors.* Comment, mes petits marquis, on pleure maintenant ! Non, pas de pitié !
> (...)
> *Barrildo, du dehors.* Attention ! Voilà Ortugno !
> *Frondoso, du dehors.* Fais-lui une belle estafilade en travers de la figure. (145)

13 Horace : " Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin ", Horace, *Art poétique, Épitres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 212.

Le meurtre, la cruauté de la vengeance, le cynisme, le rythme de l'action, tout se passe au milieu des hurlements d'un groupe déchaîné, " dans une fureur terrible " (141), comme le précise le texte lui-même, c'est-à-dire dans les cris.

Une dernière séquence de la pièce inscrit explicitement les cris dans son énoncé textuel, tout en les reléguant hors scène pour les mêmes raisons de bienséances vis-à-vis de la représentation de la violence. Il s'agit de la longue séance de torture au cours de laquelle les villageois, solidaires, refusent de dénoncer un individu comme responsable de la révolte et maintiennent que si coupable il y a, c'est l'ensemble du village de Fuente Ovejuna. Là encore, Lope a construit une symétrie entre un jeu sur scène (un dialogue entre Frondoso et Laurence) et un jeu hors scène (les échanges du juge tortionnaire avec ses victimes). L'astuce dramatique consiste ici, comme bien souvent, à faire commenter l'épisode occulté au public par des personnages sur scène qui, eux, assistent au spectacle (*de visu*, bien souvent, ou de manière auditive seulement, comme le public lui-même). Une telle organisation dramatique permet ici une "représentation" de la cruauté et de la souffrance, en une longue scène de 55 vers, dont plus de la moitié proviennent de l'extérieur. Et de nombreux cris habitent ces voix qui s'élèvent depuis l'arrière-scène. Non seulement l'indication scénique explicite le précise, renforcée, nous l'avons dit, par une indication implicite, mais aussi la teneur des propos ne laisse aucun doute quant à la puissance de leur émission. Les insultes du juge envers le bourreau ("espèce d'ivrogne", "canaille. Est-ce que tu es sourd ?", "tu as besoin qu'on t'aide pour serrer plus fort ?"), celles qu'il profère envers les torturés ("Ah ! ventrebleu, bande de manants, je vais vous pendre tous de mes propres mains", "vous allez tous crever sur ce chevalet, bande de paysans", "a-t-on jamais vu des coquins pareils ?"), les plaintes des suppliciés ("laissez-moi", "Ah ! mon Dieu ! mon Dieu ! Pitié, je n'en peux plus", "Aïe ! Aïe !", etc.), les indications scéniques implicites des témoins que sont Laurence et Frondoso ("Il est fou de rage"...), tous les éléments textuels convergent vers la création d'un degré de violence extrême qui ne peut trouver d'autre modalité d'énonciation que la puissance vocale. Une puissance d'autant plus forcée qu'elle pallie en partie le manque de support visuel à un moment de la pièce où la tension en est à son ultime étape ascendante avant le dénouement final.

Cependant, si certains cris se trouvent inscrits, directement ou indirectement, dans le texte lui-même, il est certain qu'ils relèvent avant tout de la *declamatio*, c'est-à-dire du jeu et des modalités de rhétorique oratoire choisies par les acteurs. En ce sens, il est important de distinguer le texte crié —qui a fait l'objet des lignes précédentes— et le cri sans support textuel, c'est-à-dire la liberté que peuvent prendre les acteurs d'ajouter des cris au texte lui-même. Il pourrait paraître vain de s'intéresser au "cri hors texte" (comme on a dit "cri hors scène") dans la mesure où, précisément, l'analyse ici proposée ne s'intéresse nullement à une quelconque mise en scène de la *comedia* lopesque. Or, et très paradoxalement, le cri hors texte semble pouvoir aussi s'analyser du point de vue du texte. Dans *Fuente Ovejuna* , plusieurs indices, en effet, ouvrent clairement des espaces de liberté au niveau du jeu, et pour ce qui nous occupe, du cri.

Une telle ouverture peut paraître surprenante dans la mesure où l'improvisation n'avait plus guère sa place dans un théâtre aussi contrôlé que celui du XVIIe siècle. On le sait, les autorités civiles et religieuses soumettaient les textes à une sévère relecture avant de les autoriser à être publiés. En ce sens, l'hypothèse d'une fonction contraignante de la versification vis-à-vis de la liberté de jeu des acteurs n'est sans doute pas dénuée de fondement. Evangelina Rodríguez Cuadros rappelle d'ailleurs que le défenseur de la *Comedia* Casiano Pellicer a tiré argument de ce carcan métrique pour solliciter de Philippe

II la réouverture des corrales de *comedias*. Celui-ci explique, en effet, que l'usage des vers est un rempart pour se protéger des excès de zèle des acteurs (selon les termes d'Evangelina Rodríguez Cuadros) et que « de cette manière, on ôte au comédien la liberté de dire ce qu'il veut ; il ne peut ainsi dire que ce que le poète a écrit »[14]. D'où l'importance récurrente accordée, tant dans les traités théoriques que parmi les critères de sélection des acteurs dans les troupes, à la faculté de mémorisation. Cependant, malgré ce verrouillage du texte, il est vraisemblable que les représentations s'autorisaient quelques écarts, plus ou moins justifiés par la dynamique dramatique elle-même.

En ce sens, il faut donc distinguer la mise en voix de mots textuellement inscrits dans la pièce, que l'acteur choisit de prononcer avec puissance et intensité, et les sons de type exclamatif ou interjectif introduits arbitrairement au moment de la mise en scène, et dont les modalités peuvent varier considérablement d'une représentation à l'autre. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Michel Corvin insiste sur cet aspect du cri :

> Le cri est considéré comme un acte réflexe en face d'une situation violemment émotive : détente brutale d'une tension corporelle extrême, il n'est pas articulé, il ébranle puissamment le corps, il est difficile à reproduire.

Cette liberté dans l'inflexion de la voix, qu'elle concerne des mots écrits ou des onomatopées, des interjections ajoutées, etc., obéit néanmoins à une logique dramatique forte. La voix, nous l'avons dit, est un marqueur de l'émotion, et ses modulations sont intimement liées à la sensibilité émotive du personnage dans une situation dramatique donnée. Or, l'absence quasi totale d'indications scéniques visant à orienter le jeu de l'acteur vers la représentation d'une émotion à travers une modalité corporelle (gestuelle ou vocale) laisse toute liberté à l'acteur de produire sa propre interprétation émotionnelle, à partir, bien sûr, de l'orientation donnée par le texte lui-même à travers les situations dramatiques que celui-ci tisse avec ses fils. D'un point de vue théorique, une telle liberté peut trouver une justification dans la nature même du cri. S'agissant d'une modalité d'énonciation —directement reliée, donc, à la voix et aux organes producteurs de sons—, le cri peut s'entendre comme un relais de la corporéité propre au domaine du jeu. En ce sens, la frontière entre éléments textuels authentiques et ajouts apocryphes est difficilement cernable —peut-être même n'existe-t-elle pas vraiment.

De fait, et dans une perspective essentiellement aristotélicienne, « la voix est chez nous la partie la plus apte de toutes à l'imitation »[15]. C'est elle qui prolonge les mots, les

---

14 Evangelina Rodríguez Cuadros écrit : « Y explicando que se defendiera el uso reglamentado del verso en la comedia como baluarte para evitar los excesos de celo del actor en su interpretación, ' pues el estilo que hay en estos versos muy guardado es que la comedia sea en verso, y como por este camino se le quita al representante el albedrío de decir lo que quiere, y sólo ha de decir lo que compuso el poeta ' », dans Díez Borque, José Maria (ed.), *Actor y técnica de reprsentación del teatro clásico español*, Londres, Támesis Books, 1989, p. 38. La citation interne est de Casiano Pellicer dans *Memorial impreso dirigido al rey Felipe II, para que levantase la suspensión de las representaciones de comedias* (1598).

15 Aristote ne manque pas de souligner que la voix est un puissant outil de la mimésis : " Ce furent les poètes qui les premiers commencèrent à provoquer les mouvements de l'âme (une note du traducteur précise : " Κινησαι. Nous avons songé un moment à proposer la correction μιμησαι (à imiter), très plausible au point de vue paléographique. "), et c'était naturel ; car les dénominations sont des imitations, et la voix est chez nous la partie la plus apte de toutes à l'imitation ", *Rhétorique*, Introduction de Michel Meyer ; traduction de C.-E. Ruelle revue par Patricia Vanhemelryck ; commentaires de B. Timmermans, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 300.

fait entrer dans leur existence sonore, et seconde leur orientation sémantique vers l'expression d'une émotion particulière. À l'instar d'une codification physionominique associant un caractère à une expression faciale, les inflexions vocales font écho à des émotions selon un schéma préexistant au spectacle particulier d'une représentation donnée. D'où l'existence évidente de certains interstices à l'intérieur du texte même, comme autant d'espaces où s'immisceront des cris, non pas introduits de façon aléatoire par le comédien, mais pour ainsi dire appelés par le texte et sa densité émotionnelle. En ce sens, des monosyllabes exclamatifs non orthographiés sont présents ici et là, en des endroits où les silences textuels sont de toute évidence d'une éloquence virulente, et pour le moins paradoxale. Les cris du dehors, tels que nous les avons définis antérieurement, et en particulier lorsqu'ils sont l'expression d'une foule, sont autant de moments où tout débordement vocal fait partie intégrante d'une émotion orientée par le dramaturge. L'assaut de la maison du Commandeur ne peut trouver à s'exprimer de façon vraisemblable que si le langage lui-même désobéit à l'ordre métrique et échappe à la comptabilité tyrannique de ses unités syllabiques. Une rébellion toute relative, certes, mais une rébellion tout de même. Un moment rare, où Lope sort discrètement du canevas textuel pour s'engager dans une voie, à la rencontre du comédien.

Ces intervalles de silence textuel sont d'autant plus criants qu'ils sont parfois mentionnés de façon indirecte par les dialogues eux-mêmes, voire également dans les indications scéniques explicites, comme dans ce passage :

> *On entend un tumulte à l'extérieur.*
> **Florès.** Quel est ce vacarme ?
> **Le Commandeur.** Du vacarme ?
> **Florès.** Monseigneur, il va falloir remettre l'exécution.
> **Ortugno.** Ils enfoncent les portes.
> *On entend un grand bruit.*
> **Le Commandeur.** Les portes de ma maison !... d'une maison qui appartient à la Commanderie !
> **Florès.** C'est tout le peuple qui se précipite en masse !
> **Juan Rojo**, *du dehors.* Cassez tout ! Détruisez tout ça ! (141)

Le "tumulte", le "vacarme" en question ("*ruido*" en espagnol, c'est-à-dire "bruit") provient de la porte que les villageois révoltés sont en train d'enfoncer. Mais il va de soi qu'à ce "bruit" fabriqué hors scène et figurant des coups portés contre du bois se mêlent des "bruits" gutturaux issus des personnages en colère. Leurs cris secondent leurs actes, et les uns comme les autres échappent au texte. Le cri est ici clameur, appel brut, manifestation d'existence. Bref, théâtre. Dans ce que celui-ci a d'essentiel.

Plus précisément encore, le texte peut mentionner la présence de cris sans qu'aucune confusion avec des bruits n'intervienne. Au terme "*ruido*" se substitue alors celui de "*voces*", littéralement : "voix", mais que le traducteur a choisi de restituer, à juste titre sans doute, par le mot "cris" : " On entend des cris derrière la scène ". Une telle didascalie apparaît lorsque se met en place la scène parallèle où Frondoso et Laurence entendent les tortionnaires mettre à la question les habitants du village. Elle se trouve renforcée, en une redondance inhabituelle dans un théâtre si chiche en précisions de ce type, par une indication scénique implicite dans le discours de Frondoso : « Il me semble entendre crier. Si je ne me trompe, c'est quelqu'un qu'on est en train de torturer. Écoute ! » (163). L'impératif de Frondoso s'adresse aussi bien à Laurence qu'au public, puisque après lui s'ouvre la longue scène de torture qui a lieu, nous l'avons dit, hors plateau. Mais si les

cris commencent bien à ce moment précis, pour envahir pleinement l'espace sonore qui va suivre, en revanche, c'est à un silence textuel à nouveau fort éloquent qu'ils font suite. Car au moment où Frondoso dit avoir entendu des cris, le public doit également les avoir entendus. Or le texte est muet quant au contenu des plaintes énoncées. Aucun mot du dialogue n'impose de cri, et c'est la didascalie seule qui oriente la mise en scène. En définitive, Lope de Vega oblige les comédiens à inscrire "du cri" dans son texte. Charge à eux d'inventer le support textuel.

Une inversion intéressante, qui montre à quel point, en effet, l'auteur gomme la ligne de partage entre la sphères du texte et celle de la représentation. Ou si l'on préfère, pour continuer à emprunter son langage à la géométrie, comment il superpose partiellement ces deux sphères et met en évidence un dénomminateur commun : le cri.

À la question de départ : le cri appartient-il au texte ou au jeu de l'acteur ?, il faut donc répondre, en ce qui concerne *Fuente Ovejuna* du moins : aux deux. De fait, dans cette pièce, le cri pose fondamentalement et directement la question : qu'est-ce que le texte dramatique ? Au même titre que les chansons, les énumérations terminant par "etc.", les points de suspension indiquant un texte cyclique sans en préciser la longueur, les cris échappent à la textualité graphique, tout en s'inscrivant pleinement dans une textualité suggérée. Et cette suggestion apparaît, nous l'avons vu, sous plusieurs formes. Par le biais d'une contrainte physique importante telle que l'expression hors scène ; au moyen de didascalies ou d'indications scéniques implicites ; par l'existence d'une densité émotionnelle telle qu'elle emporte le jeu de l'acteur ; par la présence, enfin, d'un contexte fort où l'expression des passions individuelles se mêle à celle des passions collectives. Et davantage peut-être que dans toute autre œuvre de Lope, dans *Fuente Ovejuna*, le cri participe de ce *gestus* social brechtien, que Roland Barthes définissait comme étant « l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont [toute œuvre dramatique] témoigne. Ce gestus, ce schème historique particulier qui est au fond de tout spectacle, c'est évidemment au metteur en scène à le découvrir et à le manifester : il a à sa disposition pour cela, l'ensemble des techniques théâtrales : le jeu de l'acteur, la mise en place, le mouvement, l'éclairage, et (...) le costume »[16]. Et au nombre des techniques relevant du jeu de l'acteur, renforçant les suggestions textuelles : le cri. Le cri est donc manifestation existentielle d'un peuple révolté, appel à reconnaissance de la part d'un collectif, expression d'une identité, recherche de l'attention d'autrui, d'un public.

Le cri est expérience existentielle.
Le cri est métonymie de l'art.
Le cri est théâtre.

Emmanuelle GARNIER
Université d'Avignon

16 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 33.

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI DANS *LA VIE EST UN SONGE* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (1635)

Ah ! malheureux de moi, ah ! infortuné [1]
(Sigismond, I, 2, v. 78)

Dans le théâtre classique, la parole est instrument de l'action, en la mettant en oeuvre ou en la commentant. Comme le précise Jean-Pierre Ryngaert, "[il] est admis au théâtre, par une convention tacite, que tout discours des personnages est "action parlée" (Pirandello) ou en d'autres termes, "que parler, c'est faire"[2]. De fait, on l'aura deviné, le rapport à la parole sera très diversifié, les relations entre situations de paroles et situations dramatiques très variables. J'ai choisi d'examiner le statut de la parole - le cri n'étant qu'une modalité particulière de la parole et très limité ici - et la dimension éloquente du silence dans une pièce aussi célèbre que *La vie est un songe* de Calderón. Mon analyse ne sera certes pas exhaustive, le but recherché étant avant tout de mettre au jour les différents niveaux de parole, et les qualités éminemment dramatiques du silence - cette parole proférée en creux ou en négatif - ainsi que l'habileté du dramaturge dans un tel exercice. Il s'agit donc d'analyser une parole qui se décline en dialogues et monologues proférés par des personnages qu'incarnent des acteurs sur scène, tandis que le silence ne sera pas toujours interprété par un personnage visible. La parole déclenche l'action ou la glose dans le théâtre classique, et *La vie est un songe* est à cet égard un exemple parmi bien d'autres. Le silence, lui, est une "situation où plus rien ne peut être parlé"[3], si le dialogue théâtral peut être pris pour une parole conversationnelle entre deux individus (au moins). Calderón fait un usage remarquable de la parole monologuée et dialoguée, un usage magistral du silence également, si l'on examine attentivement la pièce. Le cri au sens propre n'est pas tout à fait absent, mais il vaudra mieux le prendre, selon moi, dans un sens très large[4].

---

1 C'est moi qui traduis. Parfois, je n'ai pu traduire autrement que Bernard Sesé tel ou tel vers, sous peine de tout dénaturer, mais mes traductions en général sont plus près du texte que les siennes, ne modifient pas l'ordre des vers, moins polis aussi, en ce sens qu'il m'a semblé se soucier davantage d'élégance que moi. Quoi qu'il en soit, le lecteur curieux de disposer d'une traduction intégrale de *La vie est un songe* de Calderón aura recours avec profit à son excellente édition bilingue chez Aubier-Flammarion (nous avons utilisé l'édition de 1976). En outre, les 52 pages introductives de notre collègue sont du plus haut intérêt pour une approche et compréhension globales de ce chef-d'oeuvre. Je restituerai chaque fois en note le texte espagnol, et ici, il s'agit de : "¡Ay, mísero de mí, ay, infelice!", p. 89 (je prends comme référence l'édition de Ciriaco Morón, chez Cátedra, Letras Hispánicas, N° 57, Madrid, 1997, et renverrai par conséquent chaque fois à elle pour la pagination).

2 Dans *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Bordas, Paris, 1991, p. 90.

3 Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 91.

4 Le cri au Théâtre ne me semble pas faire l'objet d'une attention particulière de la Critique. Il est vrai aussi que, *a priori*, le Théâtre classique ne s'y prête pas beaucoup. Au sens de "parole(s) prononcée(s) très fort, sur un ton aigu" (*Le Nouveau Petit Robert*), et surtout de "Opinion manifestée hautement", il n'est pas absent de *La vie est un songe*, assurément.

I. Le monologue dans *La vie est un songe*

La proportion de parole monologuée est considérable dans le chef-d'oeuvre de Calderón : plus du tiers (1134 vers sur un total de 3319 vers) du texte parlé est consacré à des monologues d'un type ou d'un autre. Une telle présence du monologue contribue à faire de *La vie est un songe* une *comedia* relativement statique, avec peu d'action dramatique au profit de la méditation, de la réflexion, de l'introspection. Le monologue dans une telle pièce va faire partie de la complexité psychologique des personnages principaux, caractérisant avant tout l'évolution psychologique de Sigismond (mais aussi dans une moindre mesure Rosaure), accompagnant ainsi les différents et successifs états de conscience du personnage.

Si l'on veut entrer dans les détails, je distinguerai trois sortes de monologue : le monologue récapitulatif ou narratif (en espagnol, la *relación*); le monologue proprement dramatique, c'est-à-dire se situant au coeur de l'action dramatique, jouant un rôle moteur de déclencheur ou de catalyseur de l'action, et le monologue philosophique. Le monologue peut être simplement narratif et récapitulatif, informatif pour le public, comme dans cette tirade du roi Basyle dans la première journée[5], et qui commence par :

> Mes neveux, donnez-moi les bras,
> et croyez bien, puisque loyaux
> à mon ordre affectueux vous accourez
> avec tant de marques d'amour,
> que personne n'aura à se plaindre,
> et que tous deux serez traités également.
> Ainsi, au moment d'avouer
> accablé sous le fardeau prolixe,
> je ne vous demande en cette occoasion
> que le silence, car l'événement
> requiert votre émerveillement.
> Vous savez - écoutez-moi attentivement,
> mes chers neveux,
> illustre Cour de Pologne,
> vassaux, parents, amis -
> vous savez que moi dans le monde
> par ma science j'ai mérité
> le surnom de docte ; ...[6]

5 Je parle de "journée" pour respecter le terme espagnol de *jornada* utilisé au Siècle d'Or, mais dès le XVIème siècle, de fait, le mot *acto* était employé pour *jornada*. Juan de la Cueva s'est vanté d'avoir été le premier à réduire le nombre des actes des *comedias* à trois (et l'on sait que Lope de Vega imposera la tripartition dramatique).

6 "Sobrinos, dadme los brazos, / y creed, pues que, leales / a mi precepto amoroso, / venís con afectos tales, / que a nadie deje quejoso / y los dos quedéis iguales; / y así cuando me confieso, rendido al prolijo peso, / sólo os pido en la ocasión / silencio, que admiración / ha de pedirla el suceso. / Ya sabéis, estadme atentos, / amados sobrinos míos, / corte ilustre de Polonia, / vasallos, deudos y amigos. / ya sabéis que yo en el mundo / por mi ciencia he merecido / el sobrenombre de docto;..." (ed. cit., v. 589- 606, p. 107-108).

Ce sera alors l'occasion non seulement de faire état des connaissances en astrologie du roi Basyle, mais d'introduire le thème du destin humain, de la prédiction, des mauvais présages, et de faire comprendre au public (ou lecteur) pourquoi Sigismond est enfermé dans une tour... Le roi parlera alors de son épouse - Clorilène (vers 660) - morte en couches, du songe monstrueux qu'elle fit peu avant de l'enfanter, et nous apprenons que le fils princier né dans de telles conditions n'est qu'"un monstre à forme humaine" (v. 672), "vipère humaine du siècle" (675)[7]... Autrement dit, la naissance de Sigismond est placée sous le signe le plus sinistre qui soit, et une série de présages funestes (dont une éclipse) accompagne la mort de la mère, ce dont l'accuse le père conforté dans sa manière de voir et sa condamnation par l'établissement de l'horoscope du fils. Cette récapitulation laisse entendre qu'entre Dieu et le roi Basyle s'est interposée l'astrologie avec la prétention humaine de connaître l'avenir, ce qui ne va pas sans poser, dès le départ, une grave question théologique et philosophique, car, si la "science" astrologique dit vrai, si tout est écrit déjà, s'il est possible de prédire l'avenir, que deviennent alors le libre arbitre de l'homme et sa responsabilité morale ?...

Le monologue peut être dramatique, jouer un rôle dans l'action et refléter également un conflit intérieur, comme cela arrive dans la troisième journée de la *comedia*, avec la longue tirade de Rosaure en présence du prince Sigismond (v. 2690-2921), qui commence ainsi :

> Généreux Sigismond,
> toi dont l'héroïque majesté
> sort de sa nuit obscure
> pour triompher en plein jour...[8]

A la fin de ce genre de monologue (autobiographique chez Rosaure, et récapitulatif dévénements passés pour en venir au présent et à sa situation de crise), le prince, profondément troublé, devra prendre une décision : profiter de l'occasion, et prendre Rosaure prosternée à ses pieds (la tentation est forte), ou bien se comporter en véritable prince (chrétien) et se soucier avant tout de l'honneur de ses sujets, en l'occurrence aider Rosaure à recouvrer son honneur perdu en obligeant Astolphe à se marier avec elle. C'est assez dire l'importance d'un tel monologue pour le dénouement, car, de fait, selon la réaction du prince, ou bien la pièce basculerait dans une histoire passionnelle où Sigismond assouvirait enfin son désir sexuel - mais tout l'enjeu philosophique, psychologique et politique de *La vie est un songe* serait de la sorte irrémédiablement perdu - ou bien le comportement final du héros sera digne d'un prince chrétien et catholique par la victoire sur soi-même, sa passion, et le rétablissement de l'honneur de Rosaure.

Il y a deux autres monologues de ce type : celui de Basyle, à la première journée (244 vers); celui de Clothalde à la deuxième (106 vers). Autrement dit, un monologue récapitulatif par acte. Le mètre employé dans ce cas est l'octosyllabe et la forme poétique le

---

7 Respectivement : "un monstruo en forma de hombre" (p. 110), "víbora humana del siglo" (*ibid.*). Je précise qu'au Siècle d'Or il existe une croyance selon laquelle la vipère qui met au monde ses petits en meurt, ceux-ci lui crevant le ventre... Il y a encore dans "víbora" une connotation diabolique et mortifère bien inquiétante.

8 Rosaure (Rosaura) selon les didascalies est alors vêtue en homme, avec une tunique sans manches (*baquero*), portant l'épée et munie d'une dague : "Generoso Segismundo, / cuya majestad heroica / sale al día de sus hechos / de la noche de sus sombras; /...", p. 186.

romance, conformément au précepte de Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias...*[9].

Enfin, un autre type de monologue sera à maintes reprises utilisé par Calderón : le monologue psychologique, c'est-à-dire la parole douloureuse qui accompagne la difficile gestation rationnelle du héros, l'éveil de sa conscience. Je veux dire par là qu'à différents moments et stades de son évolution psychologique, dans son initiation à la Raison et à l'amour du prochain, Sigismond devra distinguer entre les ténèbres et la lumière, la nuit et le jour, la tour-prison et le palais, le songe et le réel, les apparences et les essences... Long et pénible cheminement rendu possible par la grâce d'une femme extraordinaire, angélique et humaine à la fois, radieuse beauté du nom de Rosaure[10]...

Les monologues philosophiques sont aussi les plus lyriques et les plus célèbres, à juste titre, ceux qui font de Sigismond un personnage d'une densité plus ou moins comparable à celle d'Hamlet. Je m'en tiendrai au premier d'entre eux, celui de la première journée et de la première apparition sur scène de Sigismond chargé d'une chaîne et vêtu de peaux de bêtes :

> Ah! malheureux de moi, ah! infortuné !
> Tirer au clair, ciels, je prétends,
> puisque vous me traitez ainsi,
> quel délit je commis
> contre vous en naissant ;
> quoique, si je suis né, je comprends bien
> quel délit j'ai commis.
> Une cause suffisante fut celle

---

9 Dans ce que l'on peut légitimement considérer comme un "manifeste pour un théâtre *moderne*" (José Luis Colomer), un bref traité en tout cas (seulement 389 vers), Lope de Vega donne un certain nombre de justifications, d'indications et de recommandations pour offrir au public espagnol une *comedia* à la hauteur de son attente et en conformité étroite avec sa psychologie. La polymétrie est fortement conseillée, et Lope décline les formes suivantes en des vers célèbres: "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando: / las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas" (v. 305-312). J'en proposerai la traduction suivante : "Que les vers soient sagement adaptés / aux sujets dont il est question: / les *décimas* sont bonnes pour les plaintes; / le sonnet convient aux personnes qui sont dans l'expectative; / les récits requièrent les *romances;* / bien que dans les *octavas* ils brillent avec plus d'éclat; / les tercets sont propres aux choses graves, / et pour celles de l'amour, les *redondillas*". Pour prendre connaissance de l'ensemble de ce texte doctrinal important sur la *comedia nueva* espagnole, le lecteur non hispaniste disposera de la bonne traduction de Jean-Jacques Préau, *L'Art nouveau de faire les comédies*, collection Le corps éloquent, les Belles Lettres, Paris, 1992. La préface de José Luis Colomer est des plus utiles et pertinentes.

10 Le regretté Maurice Molho a fait une lecture séduisante du prénom de Rosaure dans *Mythologiques : "Don Juan", "La vie est un songe"*, José Corti, Paris, 1995. Pour une analyse approfondie de ce personnage (et de tous les personnages féminins de *La vie est un songe*, voir mon étude "Les femmes, l'amour et la beauté dans *La vie est un songe*", dans *Lectures de Calderón / La vie est un songe. Le grand théâtre du monde*, sous la direction de Ricardo Saez, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 23-45. J'en extrais ces quelques lignes miennes : "Rosaure, dont le prénom ne peut renvoyer qu'à la lumière dorée et à la beauté florale de la rose (Molho y lit une double anagramme, avec AURORA et AUROSA, soit "aur-osa = la toute en or, la toute-or; il sera sensible aussi à une connotation violente, sanglante, mortelle, à partir du symbolisme du rouge qui serait inscrit dans le radical ROS), c'est aussi "la femme-ange", une médiatrice entre le prince Sigismond et le bien, la vertu, la transcendance...", p. 36.

qui mérita votre justice et votre rigueur;
car le délit majeur
de l'homme est d'être né... [11]

C'est une séquence de sept *décimas* [12], où le personnage principal se plaint de son infortune singulière, puisqu'il est captif sans savoir pourquoi. Du fond de son cachot, il ne peut prendre à témoin que le ciel, sans se douter - ironie tragique - que le ciel précisément y est pour quelque chose, puisque son père l'a déchu de ses droits à la succession et condamné à vivre en captivité à partir de présages funestes et d'une interrogation du destin selon la conjoncture astrale au moment de sa naissance... Sigismond évoque alors magnifiquement la liberté qu'il devine universelle dans la nature - chez l'oiseau, la bête, le poisson, le ruisseau (autrement dit dans trois éléments sur quatre : l'air, la terre, l'eau), ne comprenant pas pourquoi en tant qu'homme il est une exception : et cela, d'autant plus qu'il sait ou devine avoir plus d'âme que toutes les autres créatures, un instinct meilleur, un libre arbitre supérieur, plus de vie également. Ce qui lui crée un sentiment de culpabilité d'autant plus terrible qu'il ignore la nature de sa faute... Le spectateur - ou lecteur - l'apprendra bien plus tard, avec la tirade déjà citée où le roi Basyle raconte la naissance funeste de son fils et ce qui l'a amené à le traiter ainsi, craignant la tyrannie pour lui-même et la Pologne. Sigismond raisonne juste, lui qui est "élevé" d'une bien cruelle manière, sans savoir qui est son père, pourquoi il est enchaîné dans ce cachot, et qui n'a pas trop de critères pour distinguer entre le songe et la réalité, le bien et le mal...

On pourrait distinguer un autre type de monologue, l'aparté, comme celui de Clothalde, dans la première journée (v. 395-468), ou celui de Rosaure, dans la deuxième journée (v. 1815-1884). Dans le premier cité, le vieux Clothalde, qui vient d'arrêter les étrangers et d'entendre le récit de Rosaure - sa fille, qu'il ne peut reconnaître à la fois parce qu'il abandonna sa mère, Violante, sans avoir vu l'enfant qu'elle aurait de lui, et qu'elle est habillée en homme - est stupéfait de reconnaître l'épée que lui-même avait donnée à la femme qu'il séduisit, et d'en déduire qu'il vient d'arrêter son propre "fils" (qui devrait être exécuté pour avoir enfreint un ordre royal, l'interdiction de s'approcher de la tour où est enfermé Sigismond...). Aux derniers propos de Rosaure, il va donc réagir avec d'autant plus de trouble et de perplexité qu'il est vassal du roi Basyle, loyal envers lui, forcé de faire exécuter ses ordres, tout en découvrant que l'étranger à condamner est son fils (ou à plus proprement parler Rosaure, sa fille, qu'il prend pour son fils) :

Que le ciel me protège! Qu'entends-je ?
Je ne saurais déterminer

---

11 Il s'agit de la première *décima* de la pièce, des vers 102-112 (en fait, la *décima* proprement dite commence au vers 103) : "¡Ay, mísero de mí, ay, infelice! / Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros, naciendo. / Aunque si nací, ya entiendo / qué delito he cometido: / bastante causa ha tenido / vuestra justicia y rigor, / pues el delito mayor / del hombre es haber nacido", p. 90.

12 Inutile de préciser que ces vers sont célèbres, et d'une rare intensité lyrique, psychologique et philosophique. Je donnerai de la *décima* la définition suivante de mes collègues et amis nanterrois Madeleine Pardo et Arcadio Pardo : "la *décima* est appelée aussi *décima espinela* car elle a été inventée par Vicente Espinel en 1591 dans son livre *Diversas rimas*. Elle se compose en réalité de deux *redondillas* à rime consonante embrassée avec deux vers de liaison entre les deux, qui reprennent la dernière rime de la première, et la première rime de la seconde.", *Précis de métrique espagnole*, collection 128, Nathan Université, Paris, 1992, p. 90. Ils précisent ensuite que la *décima* a été fort utilisée dans le théâtre du Siècle d'Or, et donnent comme exemple fameux la *décima* calderonienne que je viens de citer.

si de tels événements
sont illusion ou vérité.
Cette épée que je vois, c'est bien
celle que j'ai laissée à la belle Violante,
en gage que celui qui la ceindrait
trouverait en moi
l'amour que j'aurais pour un fils,
et la tendresse d'un père.
Que vais-je donc faire? malheureux!
en une confusion semblable,
si celui qui la porte en sa faveur
la porte pour sa mort,
puisque c'est condamné à mort
qu'il se jette à mes pieds? Quelle énorme
confusion! Quel triste destin!
Quel sort inconstant!
Voici mon fils, et le gage
correspond bien aux pressentiments
de mon coeur qui, pour le voir,
frappe à ma poitrine, et y bat
des ailes, et ne pouvant briser
les cadenas, fait ce que fait
celui qui est enfermé...[13]

On le voit bien, dans le cas de l'aparté, la parole monologuée sert à rendre explicite au spectateur-lecteur tout ce qui se passe dans l'immédiateté d'une conscience, ou la plus ou moins rapide évaluation d'une situation problématique, conflictuelle, et dans ce cas précis le dilemme d'une conscience et d'un choix qui voit s'opposer à la responsabilité paternelle le service du vassal et la loyauté envers son suzerain..

Je prendrai un autre exemple avec l'aparté de Rosaure (qui a changé d'identité en entrant au service d'Etoile, et s'appelle alors Astrée) dans la deuxième journée, lorsqu'elle apprend de sa maîtresse qu'elle doit épouser son cousin Astolphe, autrement dit l'homme qui l'a déshonorée et qu'elle recherche opiniâtrement pour réparer l'affront (en l'obligeant à respecter sa parole, en s'en faisant épouser, ou en désespoir de cause en le tuant). Lorsqu' Etoile lui demande de prendre le médaillon pour elle, en précisant : "tu dois bien savoir ce qu'est l'amour", et s'en va, Rosaure va s'exclamer :

Plût au ciel que je ne le sache !
Le ciel me protège ! Qui donc serait
assez avisée et prudente
pour savoir se conseiller soi-même

---

13 "¡Válgame el cielo! ¿qué escucho? / Aun no sé determinarme / si tales sucesos son / ilusiones o verdades. / Esta espada es la que yo / dejé a la hermosa Violante / por señas que el que ceñida / la trujera, habia de hallarme / amoroso como hijo / y piadoso como padre. / Pues ¿qué he de hacer (¡ay de mi!) / en confusión semejante, / si quien la trae por favor, / para su muerte la trae, / pues que sentenciado a muerte / llega a mis pies? ¡Qué notable / confusión, qué triste hado, / qué suerte tan inconstante! / Este es mi hijo, y las señas / dicen bien con las señales / del corazón, que por verle / llama al pecho, y en él bate / las alas, y no pudiendo / romper los candados, hace / lo que aquél que está encerrado...", p. 100-101.

aujourd'hui, en semblable occasion ?
Y aura-t-il quelqu'un au monde
que le ciel inclément
attaque avec plus de malheurs
et assiège avec plus de chagrins ?
Que puis-je faire en une si grande confusion,
où il semble impossible
que je trouve une raison qui me soulage,
ou un soulagement qui me réconforte ?
Depuis mon premier malheur,
il n' y a ni événement ni circonstance
qui ne soit un nouveau malheur ;
les uns aux autres se succèdent,
héritiers d'eux-mêmes.
A l'imitation du Phénix,
ils naissent les uns des autres,
vivant de cela même qui leur mort provoque ;
et sans cesse de leurs cendres
le sépulcre demeure ardent... [14]

Cet aparté-là prend à témoin le public ou le lecteur, en exposant le trouble psychologique où se trouve Rosaure. Elle va devoir affronter Astolphe et récupérer son propre portrait sous forme de médaillon Celui-ci la reconnaîtra, même sous le nom d'Astrée tant il est vrai qu'un faux nom ou un vêtement différent ne peuvent oblitérer les traits d'une femme aimée ou séduite.

II. Le dialogue dans *La vie est un songe*

Au préalable, une remarque s'impose : le dialogue théâtral n'est pas toujours un véritable échange verbal, comme dans une conversation ordinaire, et dans le théâtre classique, en particulier, le dialogue peut consister en une série de monologues successifs et importants quantitativement (ce qui n'exclut pas le qualitatif !)[15]. Ce fait n'est pas rare chez Calderón, et dans *La vie est un songe,* je pourrai citer, par exemple, la scène 10 de la troisième journée. Elle est constituée presque exclusivement (à 22 vers près sur un ensemble de 330 vers) de deux monologues qui se suivent, d'abord celui de Rosaure (232 vers), puis celui de Sigismond, beaucoup plus court (76 vers). Faute de pouvoir les analyser tous ici, je ne ferai état que de deux dialogues, l'un entre fille et père (Rosaure, Clothalde), et l'autre entre fils et père (Sigismond, Basyle).

Il y a une richesse et diversité de la parole dialoguée qui répond à plusieurs enjeux dramatiques. Si j'examine la scène 4 de la première journée, celle où Rosaure est faite

14 Il s'agit des vers 1815-1837 : "¡Ojalá no lo supiese! / ¡Válgame el cielo! ¡quién fuera / tan atenta y tan prudente, / que supiera aconsejarse / hoy en ocasión tan fuerte! / ¿habrá persona en el mundo / a quien el cielo inclemente / con más desdichas combata / y con más pesares cerque? / ¿Qué haré en tantas confusiones, / donde imposible parece / que halle razón que me alivie, / ni alivio que me consuele? / Desde la primer desdicha, / no hay suceso ni accidente / que otra desdicha no sea; / que unas a otras suceden, / herederas de sí mismas. / A la imitación del Fénix / unas de las otras nacen, / viviendo de lo que mueren, / y siempre de sus cenizas / está el sepulcro caliente", p. 152.

15 Jean-Pierre Ryngaert écrit à ce sujet : "Ainsi, dans le théâtre classique, le dialogue s'apparente parfois à une série de monologues mis bout-à-bout, tant l'étendue de l'intervention de chacun des personnages est importante", *op. cit.*, p. 88-89.

prisonnière par Clothalde (son propre père), avant de dialoguer avec celui qui lui a donné le jour sans trop le savoir puisqu'il avait abandonné sa mère (mais en laissant à Violante son épée, il n'avait pas exclu la possibilité d'en avoir un fils...), il y a eu un échange assez pathétique entre le prince prisonnier et son geôlier qui lui sert de père adoptif. Sigismond s'entend dire qu'il est furieux et arrogant, qu'il a été condamné par le ciel avant que de naître (ce qui peut amener à s'interroger quiconque a un tant soit peu de raison sur la validité et justesse d'une telle condamnation...), alors qu'il a essayé de s'interposer pour sauver les deux intrus qui l'avaient découvert par hasard et s'entretenaient avec lui. Enchaîné, il ne peut que traiter de "maître tyrannique" son geôlier et le menacer de se suicider pour éviter la mort aux étrangers, ce qui est pris pour une pure vantardise, une preuve nouvelle de sa méchanceté, et lui vaut d'être mis dans un cachot encore plus étroit. Rosaure s'adresse alors à Clothalde, et implore sa pitié en ces termes :

> ... Que la pitié que je suscite puisse t'émouvoir,
> car ce serait le signe d'une rigueur extrême
> que ni l'orgeuil ni l'humilité
> ne trouvent auprès de toi aucune faveur.[16]

sachant ce qu'il va décider de faire pour les intrus - et le valet-bouffon Clarín (*le gracioso*) relaie son maître en suppliant à sa façon celui qui a droit de vie et de mort sur eux :

> Et si ni l'Humilité ni l'Orgeuil
> ne t'obligent, ces personnages
> qu' ont mu et remué
> mille *autos* sacramentels,
> moi, ni humble ni orgueilleux,
> mais de l'une et l'autre moitié
> entrelardé, je te demande
> de nous secourir et de nous protéger.[17]

Le *gracioso* s'intercale en quelque sorte dans le dialogue qui aurait pu s'établir immédiatement entre Rosaure et Clothalde, mais non seulement la réponse est différée, ce qui crée un certain suspense, mais encore la fonction parodique d'un tel personnage s'exerce à point nommé pour détendre un tant soit peu l'atmosphère. C'est ce qui fait le

---

16 "Muévate en mi la piedad, / que será rigor notable / que no hallen favor en ti / ni soberbias ni humildades", v. 343-346, p. 99.

17 "Y si humildad y soberbia / no te obligan, personajes / que han movido y removido / mil autos sacramentales, / yo, ni humilde ni soberbio, / sino entre las dos mitades / entreverado, te pido / que nos remedies y ampares", v. 347-354, p. 99. A propos de cette figure comique du *gracioso* propre à la *comedia* espagnole, et pour un peu plus de précisions, je me permets de citer un bref passage de mon étude "Tristan ou les masques du *gracioso* dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega" : Certes, (...), Tristan est aussi et surtout un *gracioso*, figure comique non inventée par Lope de Vega, mais dont il a fait le premier un usage systématique, véritable clef de voûte dans la nouvelle *comedia*. Le *gracioso* est l'héritier du *bobo* (niais) et des *pastores* (bergers) de la *comedia* ancienne, ainsi que des *entremeses* (intermèdes)", *Cuento, Novela y Comedia. Temas españoles*, ouvrage collectif de Bernard Darbord, Christian Andrès, Marie-Claude Chaput, Editions de l'Espace Européen, La Garenne-Colombes, 1991, p. 45. Le *gracioso* a suscité de nombreuses analyses, et je me contenterai de renvoyer le lecteur intéressé à l'article "gracioso" de Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1980.

charme selon les uns, ou le défaut selon les autres, de la *comedia* espagnole. En tout cas, Clothalde ne répond qu'indirectement, en s'adressant non à ses deux interlocuteurs, mais à ses soldats, leur ordonnant de les désarmer et de leur bander les yeux pour qu'ils ne sachent pas d'où ni comment ils vont sortir de cet endroit-là. Le dialogue entre fille et père est encore retardé, car Rosaure tient à remettre elle-même son épée à Clothalde parce qu'il est un gentilhomme (ce qui prouve du même coup une certaine qualité aristocratique chez elle, son sens de l'honneur), tandis que Clarín, une fois de plus, mais très brièvement cette fois-ci, va remettre la sienne par contraste "au plus misérable" des soldats...

Onze vers et demi seront encore nécessaires avant que le dialogue proprement dit entre la fille et le père - qui ignorent encore leur identité et parenté respectives - ne s'établisse, Rosaure évoquant alors un secret propre à son "épée dorée" et sa venue en Pologne pour se venger d'un affront. La vue d'une telle épée provoque aussitôt un grand trouble chez Clothalde, et son exclamation ("Juste ciel!") vient compléter le demi octosyllabe de Rosaure, s'imbriquer en lui, comme si le jeu métrique avait un enjeu sémantique, Rosaure et Clothalde étant de fait intimement liés (même s'ils l'ignorent encore à ce moment-là, mais Clothalde est un peu plus avancé alors sur le chemin de la vérité)[18]. Il s'ensuit une série de questions et de réponses laconiques, Clothalde cherchant à savoir qui a remis cette épée (qui lui appartint jadis) à Rosaure, et Rosaure voulant garder l'anonymat :

Clothalde. ... Qui te l'a donnée?
Rosaure. Une femme.
Clothalde. Comment s'appelle-t-elle?
Rosaure. Taire
son nom m'est obligation.
Clothalde. D'où
infères-tu maintenant ou sais-tu
qu'il y a un secret dans cette épée?[19]

La réponse suivante va provoquer le désarroi chez Clothalde, car Rosaure - qui n'a toujours pas révélé l'identité de sa mère, de Violante - laisse entendre que l'épée en question appartient à un noble polonais qui doit lui venir en aide en la voyant, or le long monologue de Clothalde (de fait, un aparté de 80 vers) nous apprend à qui cette épée fut donnée et le genre de parenté qui le lierait à qui la porterait (un fils qu'il aurait eu avec une belle étrangère, et Rosaure est déguisée en homme...)[20]. Il n'y aura pas d'autres paroles de

18 Rosaure - tout comme Sigismond - est en quête d'identité si la réparation de son honneur outragé la motive puissamment. Elle ignorera longtemps qui est son père (jusqu'aux vers 3271 et 3276 où Clothalde l'avoue publiquement, soit une quarantaine de vers seulement avant le vers final), tandis que Clothalde dès le vers 410 de la première journée sait que Rosaure est le fruit de ses oeuvres (il la prend d'abord pour son fils, puisqu'elle porte une épée et est habillée en homme).

19 "*Clotaldo*. (...) ¿Quién te la dio? - *Rosaura*. Una mujer. - *Clotaldo*. ¿Cómo se llama? - *Rosaura*. Que calle / su nombre es fuerza. - *Clotaldo*. ¿De qué / infieres agora o sabes / que hay secreto en esta espada?", v. 381-385, p. 100.

20 Clothalde se trouve confronté à un choix difficile : ou bien cacher au roi ce qui vient de se passer, sauver ainsi son fils, mais en même temps ne pas faire son devoir, briser "la loi de l'hommage" (v. 432), ou bien amener son fils au roi, soit le conduire à la mort. Finalement, il décide de faire son devoir de vassal tout en disant au roi que Rosaure est son fils : ainsi, de deux choses l'une, ou le roi pardonne l'intrus, et Clothalde aidera lui-même son fils à se venger, ou le roi le condamne, et dans ce cas, Rosaure mourra sans savoir qui fut son père... Cette casuistique nous

Rosaure à la suite de la confusion où se trouve subitement plongé Clothalde, qui sait maintenant qu'il a affaire à son fils, mais raisonne assez lâchement en même temps, ayant l'avantage de savoir qui est l'intrus que le roi peut condamner à mort et de n'être pas connu de ce dernier...

On le voit bien, chez Calderón, et dans cette pièce en particulier, le dialogue est une parole très flexible, et comme dans le monologue, une fonction psychologique, introspective, est également à l'oeuvre.

Je prendrai un autre exemple de dialogue, cette fois-ci entre le roi Basyle et son fils Sigismond, fils qu'il a condamné avant sa naissance, déchu de ses droits et exclu en quelque sorte. (dans une certaine mesure, Clothalde n'a pas fait autre chose avec Rosaure en abandonnant Violante, sa mère enceinte, mais il est vrai aussi qu'il lui laisse son épée en gage de protection pour qui la porterait, ce qui est un traitement un peu plus humain envers l'enfant à naître..). Nous sommes dans la deuxième journée, dans le palais royal. Basyle a voulu faire une expérience avec son fils Sigismond qui a été endormi par un narcotique avec la complicité de Clothalde et passe ainsi subitement du monde ténébreux carcéral au monde brillant palatin. En fait, le roi Basyle cherche avant tout à se prouver qu'il a eu raison de traiter son fils comme il l'a décidé de le faire, et qu'il est véritablement monstrueux et dangereux comme ses calculs astrologiques l'avaient établi. Ce qui était assez prévisible ne manque pas de se produire : lorsqu'un domestique lui fait des remontrances (alors qu'Astolphe est resté couvert devant lui, et que nous ne sommes pas ici en principe à la Cour d'Espagne...), il irrite le prince déchu au point de se voir sauvagement défenestré, Sigismond ne connaissant que le langage de la force, et prenant au sens propre ses propos. C'est dans un tel contexte - peu à l'avantage de Sigismond - que le dialogue va s'établir avec son père. Tout d'abord, le roi s'étonne d'une telle violence dès le premier jour de sa venue au palais. Il en infère que les bras de Sigismond sont bien prompts à donner la mort, et peu aptes à embrasser un père. Ce qui vient de se passer le renforce dans le bien-fondé de sa décision, soit de le traiter comme une bête sauvage qu'il vaut mieux tenir enfermée. La réponse de Sigismond ne manque pas d'intérêt non plus : elle dénonce en fait la façon inhumaine de l'élever qu'a eue le roi Basyle, son père, qui le premier a eu la terrible responsabilité de l'écarter de lui, de l'élever comme une bête sauvage, et de le traiter comme un monstre. Le monstre de violence qu'il est devenu le doit à celui qui l'a mis au monde, accusation de la créature contre son créateur... La suite du dialogue entre le père et le fils nous montre un Sigismond qui raisonne très justement, reproche à son père son manque d'humanité envers lui, tandis que le roi ne cherche qu'à justifier son propre comportement si peu paternel, et accuse sans cesse son fils d'être insolent et barbare. Il est remarquable de voir avec quelle habileté Sigismond retourne le reproche d'ingratitude contre son père:

> ... Tu es mon père et mon roi;
> toute cette grandeur, par conséquent,
> c'est la nature qui me la donne
> en raison de sa loi et de son droit.
> Par conséquent, même si je me trouve en cet état,
> je ne suis pas ton obligé,
> et je peux bien te demander des comptes
> du temps pendant lequel tu m'as privé

---

rappelle que Calderon fut élève des jésuites, et, de toute manière, contribue à rendre plus pathétique le sort de la pauvre et belle Rosaure.

de liberté, vie et honneur;
ainsi, c'est plutôt toi qui dois me remercier
de ne rien toucher de toi,
car c'est toi qui es assurément mon débiteur.[21]

La fin du dialogue - qui trouvera son rebondissement sur le thème du songe et de la veille dans un monologue de Sigismond - invite le fils à plus d'humilité et de douceur, tout en lui laissant entendre, non sans quelque cruauté, que tout ce qu'il voit et tout ce qui vient de lui arriver n'est peut-être qu'un songe, une pure illusion[22]...

III. Le "silence bruissant de paroles"[23]

Si la parole théâtrale sous ses différents aspects - monologuée, dialoguée- est utilisée dans *La vie est un songe* avec art, un style somptueux, un enjeu dramatique, psychologique, voire métaphysique, le silence n'est pas absent pour autant, et il sera aussi diversifié à sa façon. C'est ainsi qu'il y a la parole interrompue de Rosaure dans la première journée, lorsqu'elle allait peut-être révéler son identité à Sigismond, et que Clothalde fait irruption dans la prison avec ses gardes[24]. En fait, c'est toute une longue tirade qui se voit

---

21 "Mi padre eres y mi rey; / luego toda esta grandeza / me da la naturaleza / por derechos de su ley. / Luego aunque esté en este estado, / obligado no te quedo, / y pedirte cuentas puedo / del tiempo que me has quitado / libertad, vida y honor; / y así, agradéceme a mí / que yo no cobre de ti, / pues eres tú mi deudor", v. 1508-1519, p. 139.

22 Dire seulement que le thème de "la vie est un songe" ou des illusions et des réalités est éminemment baroque occulterait toute l'ascendance exceptionnellement riche et quasi universelle d'un tel thème. On retrouvera cette conception de la vie comme songe parmi les grands thèmes de méditation de toute vie spirituelle, philosophique, et dans la littérature universelle. Pour une étude quasi exhaustive de ce thème, les sources et les courants, voir Arturo Farinelli, *La vita è un sogno*, Turin, 1916 (2 tomes). Il en existe une traduction espagnole. Pour revenir à notre passage, il faut savoir que le thème du rêve et de la réalité a déjà été introduit par le roi Basyle lui-même dès les vers 1134 et suivants, au cours d'un dialogue avec Clothalde. Le roi a besoin de la complicité de celui-ci pour faire administrer un narcotique à Sigismond, et ainsi se livrer à une petite "expérience" sur son fils : quand il se réveillera au palais, alors ce sera l'occasion d'examiner son comportement, et si celui-ci est violent, barbare, le roi Basyle aura la preuve du bien-fondé de sa décision à son égard, et de la justesse de ses calculs astrologiques. Si le comportement est magnanime, alors ce sera la preuve qu'un bon naturel aura permis à Sigismond de vaincre le verdict des étoiles. Du coup, si Sigismond se comporte mal, à son réveil, il se retrouvera enchaîné dans sa tour-prison, et il ne sera pas difficile de lui faire croire que tout ce qu'il a pu voir au palais n'était qu'un rêve... En outre, le roi Basyle estime que "dans le monde..., / tous ceux qui vivent rêvent" (v. 1149).

23 J'emprunte cette belle expression poétique à Didier Souiller et à son ouvrage remarquable par la connaissance de l'homme Calderón et de son oeuvre, la clarté de son style et l'érudition bien dosée (*Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 302). Didier Souiller veut dire par là que la parole - à un certain degré d'intensité - est insuffisante pour dire la passion, d'où cette autre parole qu'est le silence. L'expression de "silence rhétorique" est d'ailleurs lisible dans une autre *comedia* de Calderón (*Mayor encanto*). Je signale, enfin, l'existence d'une thèse française récente sur le silence chez Calderón, accessible sous forme d'une version abrégée et publiée en espagnol : il s'agit de *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, par Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Universidad de Navarra - Ibero americana - Vervuert (Biblioteca Aurea Hispñanica, vol. 5), Madrid - Frankfurt am main, 1999, 367p. (voir le compte rendu critique de Christophe Couderc dans la revue *Les Langues Néo-latines*, N° 313, 2e tr. 2000, p. 134-137).

24 Rosaure n'a que le temps de dire au prince prisonnier "Je suis..." (vers 277). Sigismond reverra Rosaure habillée en femme, puis une troisième fois en tenue guerrière, et ne saura qui elle est

ainsi escamotée, différée, une ellipse qui passe sous silence le récit des malheurs et souffrances de Rosaure, l'instauration d'une forme de silence qui se verra comblée dans la dernière journée, lorsque Rosaure implorera l'aide du prince en train de reconquérir ses droits et da dignité d'homme[25].

C'est le bref silence de Clothalde qui entend Rosaure et Clarin faire appel à sa pitié, et qui se rompt avec un "Holà!" à l'adresse de ses gardes, puis un nouveau silence tandis que Rosaure remet son épée à Clothalde, silence qui sera suivi d'une série de questions qui prouve son trouble à la vue d'un tel objet qu'il connaît bien.

Mais d'autres formes de silence sont également à l'oeuvre dans cette *comedia*. Dès le début, avec les prémonitions funestes de la mère de Sigismond, Clorilène, le prince se voit condamné. A sa naissance, nous savons que sa mère mourra, et le silence de la mort vaut bien une parole fatidique qui le poursuivra longtemps, l'accusant de tous les maux, de toutes les méchancetés, puisque son père le compare à une vipère qui déchire les entrailles de sa mère en naissant... Le silence accusateur de la mère morte en couches se voit prolongé par la parole du destin que le royal père astrologue - trop sûr de sa science - croit lire dans les étoiles...

Il y a le silence de Clothalde sur sa paternité, , à la fin de la première journée, alors que Sigismond, lui, vient d'apprendre qu'il est fils du roi Basyle :

> Le ciel a amélioré mon destin.
> Je ne dirai plus qu'il est mon fils,
> puisque je puis l'éviter.
> Etrangers pélerins,
> vous êtes libres.[26]

Un tel silence est lourd de conséquences, car Rosaure devra attendre pratiquement la fin de l'action dramatique pour apprendre qu'elle est fille de Clothalde, ce qui se produit très exactement 48 vers avant la fin... Autrement dit, le silence de Clothalde - alors qu'il pourrait très bien le rompre sans grand risque à ce moment-là - prouve qu'il est bien cauteleux, et en tout cas contribue à maintenir Rosaure dans un état psychologique peu enviable, puisqu'elle ignorera bien plus longtemps que Sigismond l'identité de son père, et qu'ainsi elle ne trouvera pas un allié naturel en Clothalde pour obliger Astolphe à respecter sa promesse en mariage ou à défaut venger son honneur entaché.

Mais le mot "silence" lui-même est cité dans le texte, et qualifié de "rhétorique" dans une situation précise qui ne va pas tarder à dégénérer et à devenir très périlleuse pour l'honneur de Rosaure, je veux dire lorsqu'elle vient d'entendre les compliments amoureux de Sigismond qui ne l'a pas reconnue (il se souvient d'avoir déjà vu sa beauté une fois, mais il ne la reconnaît pas habillée comme une femme) :

---

véritablement que vers la fin de la pièce, à la scène 10 de la troisième journée (v. 2690-2921). Outre la grande habileté dramatique d'une telle ellipse identitaire, l'on comprendra aisément que si dès le début Sigismond avait su à qui il avait affaire - soit une femme noble sans honneur - il n'aurait pas eu le même trouble plus tard losqu'il se réveille au palais, en se souvenant d'avoir déjà vu une personne aussi belle mais sans pouvoir la reconnaître non plus vraiment puisque Rosaure lui était apparue la première fois vêtue en homme...

25 C'est ce que je viens de préciser, la longue tirade des vers 2690-2921 (pages 186-193, dans l'édition espagnole de Ciriaco Morón, ou pages 208-218 dans l'édition bilingue de Bernard Sesé déjà mentionnée).

26 "Mejoró el cielo la suerte. / Ya no diré que es mi hijo, / pues que lo puedo excusar. / Extranjeros peregrinos, / libres estáis", v. 890-894, p. 117.

Je suis honorée par tant de faveur :
que te réponde, rhétorique, le silence.
Lorsque la raison se trouve dans un tel embarras,
celui qui sait se taire, Seigneur, parle le mieux.[27]

Sigismond, à ce moment précis de l'action, peu maître encore de lui-même, ne pourra pas supporter le "silence rhétorique" de Rosaure, et refusant de la voir s'en aller sans la moindre explication, il veut la retenir de force et serait bien près de la violer si Clothalde ne venait s'interposer entre eux et déchaîner contre lui-même une colère homicide[28].

Enfin, je dois signaler une dernière forme de silence, encore une fois bien pénible à supporter pour Rosaure qui vient d'offrir son aide à Sigismond pour reconquérir ses droits princiers en échange de son intervention devant lui faire recouvrer son honneur perdu avec Astolphe :

Seigneur! ainsi donc tu t'en vas?
Pas même un mot
mon souci n'obtient-il de toi,
mon angoisse ne mérite-t-elle?
Comment est-il possible, Seigneur,
que tu ne me regardes ni ne m'entendes?
Tu ne tournes pas encore vers moi ton visage?[29]

IV. Le cri dans *La vie est un songe*

A proprement parler, le cri est un "son perçant émis avec violence par la voix"[30]. Il y a peu d'exemples de tels cris dans notre pièce. Ainsi, dans la deuxième journée, dans une scène qui se déroule au palais, Rosaure qui a manqué de se faire violer et assiste à la tentative d'homicide de Sigismond sur le vieux Clothalde, est bien obligée d'appeler au secours en criant : "Accourez tous, vite / on est en train de tuer Clothalde!"[31]. On pourrait assimiler au cri tous ces vivats de soldats que l'on entend dans la troisième journée, et sans doute doit-on encore entendre des cris pour ne pas dire des clameurs au cours de la rébellion qui libérera Sigismond et sur le champ de bataille qui verra sa victoire finale. Mais le cri pourrait être pris aussi dans un sens bien plus large encore, et ce seraient les plaintes de Sigismond ne supportant plus son sort d'homme privé de liberté sans même savoir pourquoi, ni qui il est, ce seraient aussi les monologues de Rosaure souffrant d'avoir perdu son honneur et d'ignorer presque jusqu'à la fin de la pièce de qui elle est la fille.

---

27 "Tu favor reverencio: / respóndate retórico el silencio. / Cuando tan torpe la razón se halla, / mejor habla, señor, quien mejor calla", v. 1620-1623, p. 144.

28 Sigismond - qui s'est pourtant défini lui-même au vers 1547 comme "un agrégat d'homme et de bête" (la traduction est mienne) - ne peut supporter l'insulte de Rosaure qui le traite d'abord de tyran, puis le renvoie à sa nature bestiale ("Mais que peut faire d'autre un homme, / qui n'a plus rien d'humain que le nom...?", v. 1654-1655). Il va donc prendre Rosaure au mot, et s'apprête à la violer, lorsque le père cauteleux qu'est jusqu'ici Clothalde s'interpose au péril de sa vie.

29 "¡Señor! ¿pues así te ausentas? / ¿Pues ni una palabra sola / no te debe mi cuidado, / no merece mi congoja? / ¿Cómo es posible, señor, que ni me mires ni oigas? / ¿Aún no me vuelves el rostro?", v. 2298-3004, p. 196.

30 Première acception du dictionnaire *Le Petit Robert*.

31 "¡Acudid todos, presto, / que matan a Clotaldo!", v. 1692-1693, p. 146.

Dans *La vie est un songe*, Calderón utilise avec brio et un sens du suspense remarquable la parole monologuée et dialoguée, également le silence si l'on est attentif à la manière de distribuer la parole et la non parole, ainsi qu'au sens de certaines ellipses. Le cri me semble beaucoup moins présent, sauf si l'on fait de tous ces longs monologues de Sigismond un cri contre l'injustice de son destin, la cruauté tyrannique de son père, le roi Basyle, un cri aussi contre la prétention diabolique de lire le destin humain dans les astres et de condamner dès la naissance un être humain. De même pour Rosaure : ses plaintes, ses souffrances, sa quête d'identité et son désir de retrouver son honneur perdu, seraient aussi un cri contre un sort qui semble s'acharner contre elle, dès sa naissance aussi, en quelque sorte, puisqu'elle fut abandonnée par son père lorsque celui-ci quitta sa mère, mais surtout contre l'accumulation de mésaventures qui lui arrivent, et la plus grande de toutes pour une jeune aristocrate soucieuse de son honneur : la perte de celui-ci, Astolphe ne respectant pas sa promesse de l'épouser. Mais au-delà de toutes ces circonstances et de la dramatisation psychologique, la parole de Calderón dans *La vie est un songe* n'aurait-elle pas pour but de confronter une Cité terrestre et une Cité de Dieu dont la victoire de Sigismond sur lui-même (et les autres) serait l'enjeu et le champion[32]? Ne serait-ce pas également la victoire d'une sorte de trilogie (connaissance et maîtrise de soi-même, libre arbitre, christianisme et valeur du pardon) sur une autre (orgueil du faux savoir astrologique, superstition, tyrannie et cruauté)?

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne

32 Sur l'importance de l'augustinisme dans la culture et la pensée de Calderón, voir *supra* l'ouvrage cité de Didier Souiller, en particulier les pages 191-193.

RACINE ET LE PLAISIR

"Racine et le plaisir"... Il y a plusieurs manières de traiter le sujet. La toute première consisterait, bien entendu, à relever les occurrences. Elles sont nombreuses, de la question de Jocaste ("Prennent-ils [les dieux] donc plaisir à faire des coupables ? " *[La Thébaïde..., III,* 2]) à la confidence d'Esther ("Aux pieds de l'Eternel je viens m'humilier,/ Et goûter le plaisir de me faire oublier" *[Esther, I, 1]).* Dans l'ensemble de la production dramatique, *plaisir* revient 49 fois, *plaisirs* 11 fois. Naturellement, pour se faire une idée un petit peu moins approximative de la réalité que le terme désigne, il conviendrait de compléter l'enquête en s'intéressant à la famille sémantique dont *plaisir* ne constitue qu'un membre. On prendrait en compte, non le terme seulement, mais la notion, et l'enquête y gagnerait en légitimité. Ainsi, l'infinitif *plaire* ne compte pas moins de 53 occurrences dans le seul théâtre. En se reportant tout bonnement, cette fois encore, à la *Concordance* de B. C. Freeman, on note 41 occurrences de formes verbales autres que l'infinitif (Britannicus - "Néron vous plairait-il ? Vous serais-je odieux *? [Britannicus,* 11, 6] -, Antiochus - "Ah ! que nous nous plaisons à nous tromper tous deux *! [Bérénice,* III, 2]...) Je doute de la validité réelle d'une telle étude. Ce qui se dégagerait risque fort de n'être qu'une grande nébuleuse ou, si l'on préfère, un agrégat, un conglomérat. Il n'est nullement assuré que ce travail ferait ressortir une philosophie ou une éthique, ni même une conception racinienne cohérente, bien arrêtée, du plaisir. Au reste, du plaisir, il est question, peu ou prou, chez tous ceux qui, de la création des premières pièces aux colloques du tricentenaire, se sont penchés sur le théâtre de Racine, et même si les analyses qui en ont été proposées varient grandement entre elles, il n'est guère probable qu'aucun point de vue puisse être avancé, qui n'ait pas déjà été soutenu. Cette première approche manquerait donc singulièrement de nouveauté.

Seconde approche possible : délaisser les personnages, se tourner vers l'auteur. "Racine et le plaisir", ce titre pourrait, tout aussi bien, renvoyer à la satisfaction que l'homme, que l'auteur, retirerait, pour son compte, de la création et de l'écriture. L'avouerai-je ? Un tel projet me paraît moins encore fondé en méthode que le précédent, même s'il a été conduit, tout récemment encore, avec talent[1]. Ce n'est pas le cas du seul Racine qui peut, à cet égard, laisser songeur, sinon sceptique. C'est le cas de tous. Il est difficile - il est impossible - de connaître pour de bon nos contemporains, nos proches, de nous connaître nous-mêmes. Il est impossible de connaître fût-ce un seul de ces exemplaires humains que Montaigne qualifie "de la basse forme". A fortiori, je ne croirai jamais qu'on puisse pour de bon connaître un être mort depuis trois cents ans et qui, de surcroît, n'était, lui, en aucune façon "de la commune sorte". Je laisserai donc aussi de côté l'insoluble question du plaisir dont Racine a *peut-être* (car la prudence doit aller jusque-là) joui "à part soi" (pour parler encore comme Montaigne), en composant ses œuvres.

Reste, après les personnages et l'auteur, une troisième partie intéressée au débat : c'est évidemment le public qui, après tout, hormis les malheureux "scolaires" , n'a jamais pris le chemin du théâtre pour autre chose que, justement, son "plaisir", ce plaisir fût-il celui que l'on appelait, au dix-septième siècle déjà, celui de la "critique". Certes, ce public, de génération en génération, n'est pas homogène, une même génération de spectateurs - la nôtre le prouve de reste - peut constituer un ensemble fort composite, au sein duquel la "demande de plaisir" peut être de nature très diverse. Il n'en demeure pas moins que Racine lui-même, dans une de ses formules les plus célèbres, définit précisément le "plaisir" qu'il se propose de procurer aux spectateurs. La formule est péremptoire, elle flirte avec l'absolu

1 Jean-Michel Delacomptée, *Racine en majesté,* Paris, Flammarion, 1998.

en prétendant définir un "tout" et en se présentant sous le tour d'une maxime. En pleine conformité et avec l'anthropologie et avec l'esthétique du temps, qui l'une comme l'autre, se veulent universelles et intemporelles, elle donne à entendre qu'il n'est pas dix sortes, qu'il n'est pas même deux sortes de "plaisirs" fournis par le genre tragique. On aura reconnu la tournure fameuse - sur laquelle il nous faudra revenir - de la préface de *Bérénice :* "cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie". C'est sur le plaisir de cette troisième partie prenante, le spectateur, que je me propose de m'interroger. Petite particularité, par rapport à ceux qui m'ont précédé dans cette voie : je le ferai en tant qu'universitaire, mais aussi en tant que chroniqueur dramatique d'une revue qui se fait une règle de jeter sur notre temps le regard sans complaisance du "spectateur engagé" cher à Raymond Aron.

Pour plus de clarté, voici et l'idée directrice et le plan de mon exposé. Le fil directeur, en quelques mots : il n'est aujourd'hui presque plus de metteurs en scène, il n'est plus que de rares spectateurs *accordés* au "plaisir de la tragédie", tel que le concevaient Racine et le public qui lui donna ses suffrages. Les trois temps du propos : 1. L'infantilisation de Racine - 2. La "délectation", selon Racine et ses partisans - 3. Le "décrochage", notable de nos jours.

1. Infantilisation

Petite précision préalable : la question de Diderot, "Est-il bon ? Est-il méchant ? " ne s'est jamais posée, s'agissant du critique dramatique de *Commentaire.* Il est méchant. Il a pris pour devise cette maxime de La Rochefoucauld : "Nul ne mérite d'être loué de bonté, s'il n'a pas la force d'être méchant". Cependant, pour ne pas me faire déchirer une nouvelle fois, j'aurai aujourd'hui recours à un stratagème. Quitte à passer pour lâche à mes propres yeux, je m'abriterai derrière les quelques très rares confrères critiques qui ne se contentent pas d'étaler de la pommade ou de renvoyer des ascenseurs. Ils ne sont jamais que quatre ou cinq dans tout Paris. Ou bien je citerai - sans commentaire - les metteurs en scène s'expliquant dans les programmes, des interviews, sur leurs inventions. Courage, donc ! Fuyons !

❖ *Antoine Vitez,* mise en scène de *Phèdre,* Théâtre des quartiers, Ivry, 1975.

"L'histoire des larmes. Les larmes, pour qu'on les voie, doivent barbouiller le visage. D'où l'idée de la confiture sur le visage, en guise de maquillage [...]

Une seule couleur, le rouge. La honte. La confiture - l'idée de l'enfance, aussi [...]

Prendre garde à maintenir cet air de caravansérail que j'aime tant : le baquet de larmes, l'éponge de larmes, la serviette pour essuyer les larmes (ou le sperme), etc"[2].

❖ *Yannis Kokkos,* mise en scène d'*Iphigénie,* Comédie-Française, 1991.

"Clytemnestre est déguisée en Fée Carabosse du Boulevard du Crime qui pousse des hurlements et jette au ciel ses griffes. Délirant, et l'actrice n'est pas responsable, elle est dénaturée par sa présentation. Iphigénie [...] est grossie par son costume et "draculisée" par son maquillage" (Michel Cournot, *Le Monde,* 26 octobre 1991).

❖ *Christian Rist,* mise en scène de *Bérénice,* Théâtre de l'Athénée, 1992.

"Dédoublement de chaque acteur et tenue de gym obligatoire soumettent Racine à un traitement de choc. [...] Les comédiens [...] restent en tenue de sport. *"Je demeurai longtemps errant dans Césarée",* raconte Antiochus, et nous nous disons que le malheureux, sous le soleil assassin de cette ville étrangère, se transbahutait, d'un gymnase à l'autre, en quête de barres parallèles ou de trapèze de son choix. C'est bien. Tout ce qui

2 Antoine Vitez, "Journal de *Phèdre",* dans : *Ecrits sur le théâtre, II, La scène,* 1954-1975, Paris, P.O.L., 1995. p. 427, 428, 432.

peut rajeunir nos bons vieux classiques est à prendre" (Michel Cournot[3], *Le Monde, 25 mars 1992).*

[Au sujet de la décision de dédoubler les personnages de Bérénice, Titus et Antiochus, interprétés à chaque représentation par deux acteurs (ou actrices), simultanément] - "Faute de temps pour [faire] travailler tout le monde, j'ai pensé à scinder un même rôle entre deux personnes" (Christian Rist, interviewé par Mathilde La Bardonnie, *Libération,* 27 mars 1992), la journaliste précise : " Ce n'est qu'ensuite que le metteur en scène l'a [cette expérience] justifiée en se référant aux réflexions de Claudel sur le théâtre japonais..."

Marquons une petite pause, dans ce sottisier, pour nous interroger avec Pierre Marcabru : "Faut-il tuer les metteurs en scène ? [...] Un Vitez, un Lassalle, un Chéreau, un Benoin, un Braunschweig, un Nordey [...] cherchent d'abord non pas à nous offrir le texte dans son intégrité, dans son innocence première, celle de la lecture, mais à l'interpréter, à le solliciter, jusqu'à ce qu'il réponde à l'idée qu'ils s'en font [...] La glose, le commentaire, traduits scéniquement par des signes parfois arbitraires, font écran entre l'auteur et le spectateur, à qui on retire tout libre-arbitre devant le fait théâtral [...] [Les] metteurs en scène, [les] régisseurs (le mot est plus exact) qui se refusent à aller au-delà de leur fonction, qui se contentent de mettre en place, sont en général méprisés et considérés comme des tâcherons" *(Le Figaro,* 23 janvier 1994).

❖ *Anne Delbée,* mise en scène de *Phèdre,* Comédie-Française, 1995.

"Insensé. A-t-on le droit de rater un spectacle ? Oui. on a le droit. [...] Il y a des échecs féconds [...] Rien de tel, hélas, dans ce spectacle, furieusement disparate, mis en scène par Anne Delbée, dans un décor en aluminium à la Paco Rabanne, avec des costumes de (à la) Christian Lacroix. On frise l'imposture la plus funeste (je pèse mes mots). Sans être un puriste, on a du mal à détecter, sous le faste voulu, le sérieux de l'intention. Aucun enjeu, hormis l'emphase, la mode et le tradéridéra ; aucune tension qui ne soit forcée et artificielle. Aucune dramaturgie, même absurde aucune avancée, même provocante [...]

Non, on perd pied, on boit la tasse, sans avoir quitté le bord on sombre sans rémission, pris au piège d'une *heroic phantasy,* d'une fantasmagorie chétive et incohérente. Comme si la tragédie de Racine se transmuait en conte de sorcières, farci d'allusions pédantes et débiles, en turlupinade réservée aux fans de Dorothée, enclins à imaginer le jansénisme sous les oripeaux de *Dragon Ball Z* et la fille de Minos sous les contours d'une gitane.

Dès lors, les Comédiens-Français, braves soldats, tous admirables de courage et d'abnégation, sont envoyés au casse-pipe sur l'autel où la pythonisse Anne Delbée brûle de tous ses émois, de toutes ses fictions [...]

On est au cirque, à la corrida, chez Barnum plutôt que chez Saint-Cyran, l'austère abbé de Port-Royal. Très vite, le spectacle s'abîme dans les grandes largeurs, entre la broutille et le mythe, l'extase et les simagrées. Plus rien dans la diction [...] ne nous touche, faute d'un travail humble de reconquête" (Frédéric Ferney, *Le Figaro,* 7 décembre 1995).

❖ *Eric Vigner,* mise en scène de *Bajazet,* Comédie-Française, Théâtre du Vieux-Colombier, 1995.

"Eric Vigner. L'un de ces metteurs en scène usurpés, à qui le public n'ose pas crier - "Otez-vous de là que j'y voie quelque chose, que j'y entende quelque chose !

3 Michel Cournot est allégué à un double titre. Il permet, comme les autres, de se faire une idée des inepties dont il rend compte. Comme, le plus souvent, il les admire, il donne aussi la comédie par lui-même.

La mise en scène enterre la pièce et empêtre les comédiens [...] Les maquillages carnavalesques (de Bernard Floch) sont du plus pur style pilotes-suicides japonais. Au point que les vers en perdent leur sérieux. Mais impossible de rire parce que ces comédiens ont reçu l'ordre d'observer un très long et profond silence toutes les douze syllabes du texte. Résultat : la soirée, sur les fauteuils, se passe à bouillir d'impatience. Ce n'est plus un théâtre, c'est une salle d'attente. La grande nouba-chichi parisienne... (Michel Cournot, *Le Monde,* 18 mai 1995).

* *Daniel Mesguich,* mise en scène de *Mithridate,* Comédie-Française, Théâtre du Vieux-Colombier, 1995, et reprise en 1999.

"Racine s'est emmerdé à écrire tout cela en vers, et nous allons nous efforcer de nous emmerder à le dire en vers" (Véronique Vella, entretien avec Pierre Notte, *La Terrasse,* juin 1999).

"La sauce Mesguich relève le plat" (Pierre Notte, *ibid.*)

"Mithridate, c'est Barbe-Bleue en turban. Mieux : prenez Ivan le Terrible, mettez-lui des babouches cousues de fil d'argent, donnez-lui deux fils : Xipharès et Pharnace. Faites-lui dire -"*Quoi ! prince...*" ou "*Hé là ! Madame...*" sans tricher sur l'acrostiche, Racine n'est pas Queneau. Et quand il prononce le nom de Rome, qu'il ait l'air dégoûté, comme si son inconscient - ça compte l'inconscient - disait : "*Serbe*" ou "*Croate*". Et quand il prononcera le mot : "*Malheur*", qui est un bon mot dans une tragédie, on entendra : "*Ding ! Dong !*" pour faire fatidique. Vous y êtes[4] ?

Pourtant, Mesguich le sait bien, fidèle à l'esprit du jansénisme, Racine fait de l'intelligence une duperie. Chez Racine, le jeu intellectuel s'estompe dans l'élan profond, dans l'ardeur de la tendresse, du reproche, de l'abandon, dans la courbe attendrie de la plainte liée à la cruauté. La belle parleuse hautaine s'absorbe dans la victime secrètement gémissante. Claude Mathieu (Monime) a d'ailleurs de très bons moments, dans ce registre-là, notamment à la fin, quand elle renonce à son fume-cigarettes et à son verre de whisky [...]

Résumons. Racine, Jean. Auteur français. Très influencé par Freud et Kafka dans sa jeunesse, il devint un adepte de la littérature fantastique. Daniel Mesguich, parce qu'il identifie le sublime au subliminal, se croit plus savant que lui [...]

Quand on a une clé, on peut l'essayer sur toutes les portes. On peut aussi ouvrir la porte et poser la clé" (Frédéric Ferney, *Le Figaro,* 9 mars 1996).

* *Muriel Mayette,* professeur au Conservatoire national d'art dramatique de Paris, présentation de trois de ses élèves dans *Phèdre,* aux "Journées de juin", destinées à faire publiquement connaître "ceux qui nous enchanteront bientôt sur toutes les scènes" (Michel Cournot, *Le Monde,* 27 juin 1997).

"C'est un garçon, Joseph Menant, un grand brun au profil droit, qui, bien à son aise dans une robe noire, joue Phèdre, la fille de Minos et de Pasiphaé [...] Une Phèdre évidente, d'une solitude entière. Très beau" (Michel Cournot, *ibid.*)[5].

---

4 Ce "*Ding ! Dong !*" est une allusion à la sirupeuse et "hollywoodienne" (S.A. Heed) "réalisation sonore" (programme du spectacle) d'une Madame Miniature [*sic*], à laquelle D. Mesguich a eu l'esprit de faire appel pour sa mise en scène de *Mithridate,* comme pour celle d'*Andromaque*. On sait assez que la musique racinienne n'est rien par elle-même et doit être constamment soutenue de "composition acousmatique". *Commentaire* a rendu compte du travail de notre homme sur *La Vie parisienne* d'Offenbach (Jean-Claude Yon, "Le vandalisme de bon ton. Une mise en scène de Daniel Mesguich, n°79, automne 1997).

5 La même année, Muriel Mayette mettait en scène *Clitandre* de Corneille, à la Comédie-Française, sur "un arrangement symphonique des vieux disques de Pink Floyd. [...] Amateurisme subventionné ? Via la Comédie-Française, le Conservatoire et le JTN [Jeune Théâtre

◆ *Luc Bondy,* mise en scène de *Phèdre,* Festival d'automne, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1998.

"[Chez Hippolyte], c'est plutôt la diction qui frappe : celle d'un Johnny Hallyday au Palais des Congrès [...] Par bonheur, il débite son texte à une allure de TGV pour s'en débarrasser plus vite : les bonnes choses n'ont qu'un temps.

Rien à voir avec la chère Œnone [...] On dirait d'elle que son rôle a doublé de volume. Elle a sûrement appris à s'exprimer dans quelque cité des Tarterets à Mantes-la-Jolie, lieux où, par crainte de rester incompris, on renchérit sur ses propos par d'incessants gestes des bras. Vous voyez la marionnette du beur aux Guignols de l'Info ? On n'en est pas loin [...]

Pourquoi Luc Bondy éprouve-t-il le besoin de la [Phèdre] faire pirouetter comme un derviche afin d'exprimer qu'elle a perdu la boule et que le sexe la possède ? [...] Une frange du public [sel pâme néanmoins d'émoi : elle est préconquise depuis le très branché Théâtre Vidy de Lausanne, producteur du spectacle, d'où Bondy surfe avec la mode" (Bernard Thomas, *Le canard enchaîné,* 21 octobre 1998).

"La diction de Racine selon Bondy est moins "fausse" qu'incohérente, erratique d'un personnage à l'autre... Imaginez les musiciens d'un orchestre de chambre qui joueraient la partition d'un octuor chacun dans son coin, à son propre rythme et avec des ornementations de styles différents ! Au nom de l'idée "réaliste" qu'il se fabrique de son personnage, chaque comédien cultive son petit système et tente de l'imposer aux autres, sans jouer sur la moindre évolution, ni sur le moindre échange [...]

Au nom du "corps contemporain" qui animerait "une Phèdre réaliste", Bondy ne fait qu'emprunter et mélanger des fragments de codes empruntés au drame romantique, à la comédie de boulevard et au cinéma social comme à l'idéologie dominante : le "jeunisme" [...] Hippolyte est un vrai jeune d'aujourd'hui, DONC il ne sait pas s'exprimer. Est-il artiste, pédé ou drogué ? Et sa nullité devient vachement contemporaine... Certes, il est plus facile de faire passer Œnone pour la Yolande de Jérôme Deschamps que de la travestir en mâle matrone de la *commedia dell'arte ou* du *dramma per musica* vénitien, ce qui eût été plus pertinent et truculent. De même, que Phèdre partage ses états d'âme avec Marie Tudor et Scarlett O'Hara est plus facile à imposer qu'une recherche vocale et gestuelle sur la rhétorique élégiaque baroque, dont l'étrangeté pourrait être d'une beauté fulgurante..." (Christophe Deshoulières, *Cassandre,* n°25, oct.-nov. 1998).

◆ *Sotha,* mise en scène de *Phèdre,* Café de la gare, Paris, 1999.

"En vérité, quel enfant n'a pas soupiré d'ennui à l'idée de devoir analyser une tirade de *Phèdre,* quel spectateur n'a pas somnolé à l'énumération des exploits mythologiques de Thésée, quel acteur ne s'est pas énervé en essayant de rendre "parlantes" les innombrables inversions grammaticales de certains alexandrins, quel mauvais esprit n'a pas ricané en entendant parler de « ce sacré soleil dont je suis descendue », ou du « reste d'un sang fatal conjuré contre nous » ou surtout des « entrailles qui pour moi se troublent par avance » ? [erreur de l'artiste : Thésée se dit, en pensant à son fils : "Je t'aimais. Et je sens que malgré ton offense, / Mes entrailles *pour toi* se troublent par avance" (acte IV, sc. 3)]. [...]

[Racine] était un excellent faiseur, pas un artiste. Il y a quelquefois de la paresse dans ses rimes, de la faiblesse dans son vocabulaire, de l'à-peu-près dans ses arguments [...] J'ai ravalé *Phèdre* pour que ce soit toujours un chef d'œuvre lumineux, et non un pensum obscur [...] J'ai supprimé les nombreuses allusions à des faits historiques ou légendaires oubliés, à des lieux dont les noms n'évoquent plus rien, à des héros dont les exploits n'ont pas été remis en lumière par un dessin animé récent. Merci quand même, Walt Disney.

National], l'idéologie du « vachement sympa » d'Etat triomphe" (Christophe Deshoulières, *Cassandre,* n°13, mars 1997).

J'ai remplacé les tournures obsolètes qui font pouffer de rire les adolescents, réduit le nombre des mots dont la ... grandiloquence est devenue déplacée dans la conversation : *fatal, funeste, odieux, infâme, perfide, opprobe [sic], profane, criminel,* et même *horrible.* Non que j'aie voulu banaliser les intentions du texte, mais parce que je pense qu'un emploi trop fréquent de ces termes les banalise, justement [...]

Mon but étant d'être accessible au public le plus attentif et le plus passionné par ce western sentimental et psychologique : les jeunes gens, j'ai voulu que le texte soit le plus proche possible de leur entendement et de celui des acteurs [...] Les acteurs sont les meilleurs menteurs qui soient, encore faut-il qu'ils sachent où est la vérité. A chaque fois que je dois expliquer à un acteur la phrase qu'il dit, je pense qu'il faut plutôt changer la phrase" (Sotha, "Déclaration d'intention", dossier de presse et programme du spectacle).

❖ *Eugène Green,* mise en scène de *Mithridate,* spectacle donné dans le cadre du tricentenaire de la mort de Racine, chapelle de la Sorbonne, 1999.

"Le spectacle évoque par bien des côtés le « théâtre Nô » [...] Le Théâtre de la Sapience [fondé par E. Green] propose une esthétique théâtrale différente, qui peut apparaître aussi lointaine que les traditions du théâtre classique de l'Extrême-Orient, transmis de génération en génération" (dossier de presse).

"Eugène Green ou la fascination de la radicalité [...] En ces temps de facilité médiatique, tout spectacle réclamant un réel effort d'autopersuasion pour passer la rampe devient « culte »... Green est-il en passe de rejoindre Marc François et quelques autres metteurs en scène « cultes » qui font croire aux spectateurs que leur ennui profond est une expérience métaphysique ?" (Christophe Deshoulières, *Cassandre,* n° 13, mars 1997).

" ... un M. Eugène Green, qui prétend avoir retrouvé la prononciation authentique du français à la Cour et à la ville du XVIIe siècle, et qui fait dire par des comédiens les vers de Racine ou de La Fontaine comme les auraient ânonnés les paysans de Molière" (Marc Fumaroli, *Commentaire,* n° 88, hiver 1999-2000).

2. "Délectation"

Quittons ce champ de ruines. Il est temps de nous demander en quoi consistait, pour Racine et les tenants de son esthétique, ce "plaisir" qui ne nous est plus proposé que sous la forme de bouillie pour les chats.

C'est le moment de revenir à la formule ramenant "tout le plaisir de la tragédie" à la "tristesse majestueuse". Cette tristesse a fait l'objet de bien moins d'investigations que les presque trop fameuses "terreur" et "pitié"[6]. C'est qu'elle n'est pas soutenue de la haute autorité d'Aristote ; le mot sans réplique - *magister dixit* - ne s'appliquait pas. La tristesse n'est pas un des ressorts, des leviers de l'action, elle ne constitue pas l'une de ces pierres angulaires de la construction tragique, au défaut desquelles tout l'édifice s'écroule. Même "majestueuse", elle est, dans l'ordre des affects, nettement plus tempérée que la terreur et la compassion. Elle ne produit ni secousse, ni choc, ni élan violent ; elle ne suscite pas de commotion, mais une émotion diffuse qui se propage, s'insinue lentement dans l'âme, gagne le cœur avec douceur.

---

6 Parmi les études récentes, voir surtout - Ron Tobin, "Le plaisir chez Racine", dans: Christine M. Hill (Ed), *Racine, Théâtre et poésie,* Leeds, F. Cairns, 1991, p. 49-58 ; Jean Emelina, "Le plaisir tragique", dans : J. E., *Comédie et tragédie,* Nice, Centre de Recherches Littéraires Pluridisciplinaires de l'Université, coll. "Traverses", n° 1, 1998, p. 24-36. (Publié d'abord dans *Littératures classiques,* n° 16, 1992). Pour une stimulante perspective d'ensemble : Patrick Dandrey, "La rédemption par les lettres dans l'Occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique", dans : Marc Fumaroli *et al., Le Loisir lettré à l'âge classique,* Genève, Droz, 1996, p. 63-91

Suivons un bon connaisseur. Racine, écrit en substance Georges Forestier, n'a eu recours à la "tristesse", dans la préface de *Bérénice,* que d'une façon toute circonstancielle et sporadique. La tristesse en tant que source, et même source unique, du "plaisir de la tragédie", c'est là une idée, une référence, une invention en tout modernes. Racine "se trouva contraint de forger un concept esthétique inédit [...] La « tristesse majestueuse » [est] une émotion tragique imaginaire [...]" Dans la rivalité pour ainsi dire sans trêve entre Racine et son aîné le grand Corneille, concurrence qui serait pour une part si considérable dans le développement et la dynamique de la création racinienne, l'avènement de la "tristesse majestueuse" ne marquerait guère plus qu'une étape. Loin d'être un pilier de cette dramaturgie, elle serait toute de contingence ou, pour emprunter au langage du temps, de "rencontre". Sa soudaine apparition dans la dramaturgie classique, son existence, sur le plan de la théorie, aussi sporadique qu'éphémère, a partie liée avec la polémique. Sitôt passé le cap de *Bérénice,* Racine "s'empressera bien vite d'oublier" cette sorte d'utilité à laquelle il aurait eu recours, à un moment précis de sa compétition avec Corneille, à des fins essentiellement stratégiques. Et certes, il importe de se rappeler qu'aucun autre traité, aucune autre préface, pas même de Racine, ne proposera plus jamais de considérer la tristesse comme un ressort "canonique"[7]. Il serait donc, tout à fait erroné de voir en elle, sous l'action d'une formule-choc qui induit pour une bonne part en erreur, le pivot, ni même une pièce maîtresse du système dramatique racinien.

Cela dit, deux mises au point s'imposent. En premier lieu. le terme même de *tristesse* n'a pas, du temps, et donc sous la plume de Racine, la même portée qu'aujourd'hui. La connotation en est plus proche de la *tristitia* latine, c'est-à-dire de l'affliction. Aussi bien, le *Dictionnaire* de Furetière indique (en 1690) qu'elle est "une passion de l'âme". De fait, si l'on se reporte au traité de Descartes, on trouvera qu'elle est non seulement une "passion de l'âme", mais encore (au même titre que l'admiration, l'amour, la haine, le désir et la joie) l'une des six "passions primitives"[8]. Ces considérations conduisent à ne pas minimiser la fonction de la tristesse dans la dramaturgie de Racine. À coup sûr, il serait abusif de voir en elle un stimulus de l'émotion tragique aussi prestigieux, aussi agissant, aussi constamment exploité que la terreur et la pitié. Ce serait une autre erreur de ne pas voir combien Racine, en habile gestionnaire, économiste, du discours - la *dispositio*, ne l'oublions pas, est *oikonomia* - croit en son efficacité, mise sur elle, investit en elle, et cela dans l'ensemble de sa production dramatique. Entre l'excès d'importance et le manque de prise en compte, trouvons le tempérament. Au reste, le modèle d'Ovide, la veine lyrique, l'inspiration élégiaque, sur lesquels, à la suite notamment de G. May, la récente édition de la Pléiade insiste si justement, apportent ce qu'il faut de pondération.

D'autre part, si la tristesse constitue une source toute "moderne" du "plaisir" tragique, elle représente aussi un élément spécifiquement français. Ni la dramaturgie anglaise, ni l'allemande, ni l'espagnole, ni l'italienne ne l'ont jamais proposée. Cela tient sans doute à ce qu'elle correspond précisément à la constante recherche du "tempérament" dans l'esthétique classique française, à l'idéal d'une émotion "moyenne". Les célèbres vers de Boileau, demandant à la tragédie "en pleurs" de nous "charmer", de nous "arrach[er] des larmes" afin de nous "divertir", rendent très bien compte, par leurs oxymores, de tout œ qu'il entre dans l'esthétique racinienne de coexistence à la limite paradoxale des contraires, de subtil "mélange", d'équilibre très raffiné, fragile et précaire, entre des éléments opposés. La formule "tristesse majestueuse" elle-même tient de l'oxymore, car la majesté renvoie au

7 Georges Forestier. Introduction à l'éd. des *Œuvres complètes* de Racine, t. I, Paris. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. XXVI-XXVII, 1461.

8 Descartes, *Les Passions de l'âme* (1649), art. LXIX.

grand, au magnifique, au niveau élevé et "sublime" de la rhétorique, cependant que la tristesse, au rebours, par exemple, de la "fureur mélancolique", demeure cantonnée, dans l'ordre des émotions, dans le registre "moyen". L'"effet de sourdine" (Leo Spitzer), si caractéristique de la tragédie racinienne, ne se limite pas au style. Il suffit de situer Racine par rapport aux tragiques grecs, latins, ou même français "baroques" ou "préclassiques", pour noter toujours le même "tempérament", le même souci de maintenir le "plaisir de la tragédie" entre les extrêmes, dans un "juste milieu", une température, un "tempérament" dont beaucoup d'auteurs du temps affirment qu'il répond très exactement au "caractère" de la nation française. La "tristesse majestueuse" correspond encore, sous ce point de vue, au complexe dosage entre la "force" et la "douceur" qui représente comme le nombre d'or de toute l'esthétique classique en France.

Selon Lessing, la France ne peut pas seulement se targuer de posséder un répertoire tragique, tant la tragédie française serait "plate" *[flach*] et "froide" *[kalt*][9]. Profitons de l'occasion pour remarquer combien ces questions toujours actuelles du rapport entre le caractère et l'esthétique d'une même nation, de la sympathie ou de l'"antipathie" (c'est le terme dont on se sert à l'époque pour caractériser, par exemple, une prétendue incompatibilité entre les "humeurs " française et espagnole) développées à leur endroit par les autres nations, arrêtent peu les spécialistes, occupent peu de place dans les cursus universitaires. Au carrefour de l'histoire littéraire et de l'anthropologie, l'attention donnée à cette problématique permettrait pourtant, par comparaison, par contraste, par éclairage latéral et multiple, d'affiner le savoir en matière d'esthétique, d'approfondir l'"examen des esprits" cher à Juan Huarte, celui notamment des divers ethnotypes, d'estomper de tenaces préjugés en leur principe nationalistes.

Quoi qu'il en soit, si la "tristesse majestueuse" n'est pas le "tout" du "plaisir" dont nous cherchons la formule, elle en constitue la première et sans doute la plus importante composante. (Encore convient-il de rappeler qu'il y eut plus d'un réfractaire au théâtre de Racine, quelques-uns de suprême qualité, Saint-Evremond, devant plus d'une œuvre Mme de Sévigné ...)

En essayant de la retrouver, cette formule, telle une musique perdue, un mot se présente obstinément à l'esprit. C'est celui de Poussin : "L'art est délectation". "Délectation", terme plus riche, plus large et profond que celui de "plaisir", qu'il subsume. "Délectation" renvoie au goût, dans ce que celui-ci peut comporter de plus physiologique même. Aussi bien, si la "tristesse", "maladie de l'âme" par excellence aux yeux des Anciens[10], et encore attribuée par Robert Burton à l'humeur mélancolique "aduste" (c'est-à-dire brûlée)[11], est considérée à l'âge classique comme une "passion de l'âme", il faut également discerner ces autres éléments entrant dans la composition du "plaisir de la tragédie", qui ont rapport, eux, au contentement de l'esprit, ou encore à une satisfaction de nature proprement sensible, voire sensuelle.

Le cadre de cet exposé me contraint à anatomiser plus rapidement la notion, dans la recherche des autres composantes.

Plaisir de l'esprit. Le public qui fit fête à Racine était, si l'on peut dire, de plain-pied chez lui dans la tragédie racinienne. Il éprouvait un sentiment d'appartenance. Ces sujets, ces héros, ces dilemmes, cette lecture de l'homme et du monde, c'étaient précisément les siens. Ces dieux, ces passions, ces débats, ces couleurs de l'âme, cet art

9 Lessing, *La Dramaturgie de Hambourg,* n° LXXX, 5 février 1768.

10 Sur "l'importance fondamentale de la tristesse pour les Anciens" : Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique,* Paris, Les Belles Lettres, 1989, notamment p. 512-514, 533.

11 Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), Part 1, Sec. 3, Mem- 1, Subs. 3.

d'aimer, il les *reconnaissait.* Il les reconnaissait tantôt - parce qu'ils appartiennent à une tradition, à une mémoire culturelle qu'il avait lui-même étudiées, qui l'avaient lui-même nourri au cours de ses années de formation, tantôt parce qu'ils lui donnaient à voir, plus directement qu'à nous, en dépit de la stylisation opérée jusque sur le langage, sa propre expérience existentielle. Le sentiment d'appartenance repose sur un fonds, un bien communs, un patrimoine. La tragédie racinienne offrait à un public privilégié du temps l'insigne plaisir de lui faire sentir tout ce qui le rattachait à une communauté. Partout des repères, des références, des réminiscences, des échos, des allusions, un code même, qui forment un environnement familier, une terre connue, s'agît-il même de la mythologie, de l'histoire ou des belles-lettres antiques[12]. Le sens de l'orientation de ce public n'était heurté par rien qui dépaysât, rien ne venait dérouter pour de bon sa "vision du monde". Davantage : le plaisir de ces spectateurs issus, dans leur majorité, de la cour et de la ville, se trouvait très subtilement relevé d'un zeste de délectation d'amour-propre. En ce sens l'on peut aller jusqu'à parler d'une littérature de classe ou même de caste.

Le plaisir de la tragédie tient à cette reconnaissance, cette identification, cette réappropriation de *lieux* culturels et même existentiels, à cette sorte de topographie proprement dite faite de paysages, d'horizons où tout, jusqu'à l'Olympe et ses habitants, a un air famille, et même : fait partie de la famille. Ce sont bien là les lieux où depuis la nuit des temps tous les hommes se rencontrent, les lieux les plus *communs,* les *topoi,* l'humus, la terre nourricière de la littérature comme des autres arts. Du point de vue de la création littéraire, c'est même là une *commonplace rhapsody,* c'est-à-dire, étymologiquement, un ravaudage, un rapiéçage, un travail de très haute *couture*[13] sur un tissu d'immémoriales mais prestigieuses banalités et redites, comme l'a si fortement démontré, à propos de Shakespeare, l'étude encore et toujours trop peu connue en France de Walter J. Ong[14]. La dextérité dans la *retractatio,* dans le jeu des *lieux,* leur variation, leur modulation, la virtuosité dans la gestion de leur combinatoire, entrent pour beaucoup dans le plaisir du connaisseur.

Il y a connivence, accord - reconnaissance des *lieux* - aussi, dans l'ordre de la rhétorique toujours[15], mais cette fois en ce qui concerne non plus l'invention, mais la disposition, la composition au sens le plus technique. De ce point de vue-là, le public de Racine ne prenait pas le chemin du théâtre pour apprendre les malheurs de la reine Bérénice. Il allait au théâtre pour découvrir de quelle façon Racine, à son tour, exposait ces malheurs, et en quoi sa mise en œuvre à lui différait de celle de son aîné Corneille, dans *Tite et Bérénice* . De ce plaisir-là, on donnerait une idée trop sèche en le qualifiant tout uniment d'"intellectuel". C'est, là encore, plaisir de connaisseurs, de ceux qui savent combien il entre de "savants calculs" et de "ruses pourpensées" dans la fabrication d'une pièce de théâtre marquée au coin de l'ouvrier[16]. Le plaisir éprouvé dans cette reconnaissance-là est celui de vérifier si l'artisan possède bien toute l'habileté requise, le "tour" le plus heureux pour se

12 Ce qu'Emmanuel Sury dit très pertinemment des "Antiquités de Racine" (*Œuvres et Critiques*, XXIV, 1 [1999], p. 29-48) s'applique aussi, jusqu'à un point, au public du temps.

13 Etymologiquement, le travail du rhapsode est justement assimilé à celui du couturier. On pourrait encore parler de *patchwork.* Montaigne évoque ses "pastissages de lieux communs".

14 Walter J. Ong, "Commonplace Rhapsody : Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare", dans : R. R. Bolgar (Ed.), *Classical Influences on European Culture, A. D. 1500-1700,* Cambridge, N. Y., Melbourne, Cambridge U.P., 1976, p.91-126.

15 Voir Terence Cave, *Recognition. A Study in Poetics,* Oxford, Clarendon Press. 1988.

16 "Ceux qui protesteraient contre l'idée de tout calcul en ces domaines prouveraient seulement qu'ils n'entendent rien à l'art théâtral, où il y a toujours beaucoup de calcul, ou, si ce mot choque trop quelques sentimentaux, beaucoup de ruses savantes et pourpensées" (Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques,* Paris, Flammarion, 1950, p. 8).

tirer des passages dangereux, résoudre la moindre des difficultés sans nombre que dressent sur le chemin de sa création les impératifs de la vraisemblance, des bienséances ; s'il saura bien faire monter la tension avec art, par degrés, jusqu'à la chaleur propice ; éviter les pièges qui l'attendent à chaque scène, à chaque tirade, et même à chaque réplique ; concocter comme il convient le si volatile composé de la *vis* et de la *suavitas*. C'est le plaisir du connaisseur attentif à l'agencement du moindre rouage, à l'économie, à la construction de l'ensemble de la machinerie, de cette mécanique de très haute précision qu'est toute bonne pièce de théâtre véritablement *efficace*.

Plaisir de l'oreille. Nietzsche comparait la prose des moralistes français classiques à de la musique de chambre. Combien cette conception serait encore plus juste, appliquée à l'alexandrin racinien ! Qu'on me permette d'aller ici très vite : j'ai développé le tout de ma pensée sur ce point dans une chronique récente sur la "mémoire du Grand Siècle"[17]. Je maintiens que le vrai, au sujet de l'alexandrin, se trouve du côté d'un Jacques Roubaud, d'un Jean-Marie Villégier. Ecoutons ce dernier - chacun des vers de Racine est "un prodigieux tissu d'indications musicales" : "Musique, surcroît de sens. Musique dans laquelle se construit le personnage, se modulent ses humeurs, le rythme de ses poumons, la contraction ou la décontraction de ses muscles, la tension ou le dérèglement de son esprit [...] Musique du *e*, tout à fait muet ou suprêmement éloquent, syllabe volée ou point d'orgue. Musique où adviennent des êtres de théâtre, plus humains et plus divins que nature". La "délectation" - la jouissance - procurées par l'alexandrin ainsi interprété, joué, et *entendu*, ne sont pas celles que peut donner un unique instrument, mais celles que peuvent offrir, dans l'exécution d'un quintette, d'un sextuor, d'un octuor, d'une cantate.... les instruments ou les voix aux personnalités si diverses constituant une formation précisément dite "de chambre". Il convient encore de faire la part de tout ce qui apparente la tragédie racinienne à la musique dramatique. On ne peut que renvoyer, sur ce point, à la très remarquable étude dans laquelle Jean Mesnard ne traite pas seulement de la mesure, du tempo, des intervalles, du rapport entre les tons graves et les aigus, mais montre aussi l'équivalence de nombre de passages du texte racinien avec le récitatif et l'air de l'opéra[18].

3. Décrochage

Un secret de fabrication perdu, donc. De là, saison après saison, des mises en scène ésotériques ou racoleuses, ébouriffées ou à l'esbroufe. Ce n'est plus déphasage, ni dérapage, c'est décrochage. C'est entendu : il *faut* que la mise en scène évolue. Le statisme, le conservatisme sont au théâtre signes infaillibles de mort. Au reste, qui se targuera de savoir absolument les conditions d'une représentation, au temps de Racine ? Mais les raisons, encore, de ce détraquement ? Il en est de si claires qu'on peut aller vite, encore qu'elles remontent loin. Si c'en est fini, sauf exception, du plaisir du connaisseur, c'est que le public d'après les années 1970 (au moins) ne se rend pas le moins du monde compte de l'importance du "métier", notion qui, le plus souvent, lui est étrangère. Pour Racine et les artistes de son temps et de son envergure, "c'est un métier que de faire un livre" et "il faut plus que de l'esprit pour être auteur" (La Bruyère). C'est là, pour eux, une évidence. La contester, l'ignorer, comme c'est devenu presque la règle aujourd'hui, faute de culture, de sensibilité à la nature véritable de la création littéraire, reviendait, pour citer encore La

17 "Mémoire du Grand Siècle. Jean-Marie Villégier ou l'honneur de la mise en scène", chronique de *Commentaire* reprise dans : *Le Théâtre en feu. Le grand jeu du théâtre contemporain.* Tübingen, G. Narr, 1997, p. 103-114.

18 Jean Mesnard, "La musicalité du texte dans la tragédie classique", dans : Irène Mamczarz (Ed.), *Les premiers opéras en Europe et les formes dramatiques apparentées*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 117-131.

Bruyère, à ne point se douter "que la pierre tombe ou que le feu s'élève". Une conception totalement erronée et fallacieuse de l'esthétique romantique conduit des spectateurs qui s'estiment déniaisés à croire que l'inspiration est pure affaire de don naturel, de quelque faveur extraterrestre, de gènes, de "sang" ("j'ai le théâtre dans le sang", "dans la peau", "je suis tombé dedans à la naissance" et autres balivernes de même farine).

Ce qui était une absolue, une élémentaire vérité pour tout artiste autrefois (et encore aujourd'hui pour les meilleurs), se trouve, tout simplement, hors du champ de vision du public s'affirmant pompeusement "postmoderne". A savoir que l'artiste est d'abord et avant tout un artisan, qu'il ne cesse jamais d'apprendre son "métier", que l'humilité, la constante méditation sur son art, la recherche, la quête quasi spirituelle toujours recommencées des lois fondamentales du beau lui demeurent, au long de sa vie entière, à proprement parler consubstantielles. De la sorte, le "trésor", non de savoir-faire seulement, mais d'authentique savoir ("habileté", suivant les termes du temps, et "doctrine") n'est aujourd'hui pas seulement noté, pas seulement pressenti par un public frappé de cécité devant la prodigieuse *horlogerie* - c'est le terme même de la comparaison dont se sert La Bruyère - que représente la fabrique d'une pièce de théâtre (comme de toute œuvre d'art véritable).

Cécité, et d'un autre côté, "aphasie" des acteurs, se dispensant ou de plus en plus dispensés (malgré les efforts d'un directeur éclairé du Conservatoire National d'Art Dramatique, comme Marcel Bozonnet[19]) de véritable apprentissage. Comprenons "aphasie" devant cet autre "trésor" qu'est l'alexandrin, qu'on se mêle pourtant de déclamer, tout en produisant l'effet d'une crécelle, encore appelé en jargon du métier effet de "machine à coudre". A quoi s'ajoute, corollaire inévitable, la "surdité" du public. Ces mots, qui paraîtront encore d'une "méchanceté" insigne, ne sont pourtant pas de moi, mais des deux praticiens du vers déjà loués, avec lesquels je me sens en pleine affinité, Roubaud et Villégier. Nous sommes, dans notre immense majorité, *désaccordés,* comme on dit des instruments de musique, par rapport à la métrique, au phrasé, aux partitions de Racine. Si notre oreille n'est plus capable d'entendre, de percevoir, de *recevoir* ces textes, quoi d'étonnant à la déperdition du "plaisir", au déficit, au manque à jouir ? On ne devrait s'étonner que de cet étonnement.

C'est ici que la comparaison avec la "musique de chambre" prend tout son sens. Au delà de l'instrument aux infinies ressources harmoniques que constitue à lui seul le vers de Racine, c'est, dans *Bérénice,* la "tristesse" elle-même, c'est, plus généralement, tout l'univers - inspiration, vision, atmosphère, composition - qui sont d'essence musicale. On comprend ce que nous voulons signifier par "désaccordé". Nous ne sommes plus au diapason. "Modulez, modulez", tempêtait César Franck en s'adressant au Conservatoire à son tout jeune élève Debussy. Et celui-ci de répondre, avec toute l'impertinence qui le caractérisait déjà : "Mais pourquoi modulerais-je, puisque je me trouve très bien dans cette tonalité ?" Les metteurs en scène actuels ne cessent de "moduler", justement, de toutes les façons possibles et imaginables. S'il revenait au monde, Racine leur lancerait assurément, comme Debussy à ses condisciples : "Foule ahurie ! N'êtes-vous pas capable d'écouter des accords sans les rapporter aussitôt à ceux qui vous sont le plus familiers ? D'où viennent-ils? Où vont-ils ? Ecoutez. Cela suffit. Si vous ne comprenez pas, courez chez le directeur et dites-lui que je vous abîme les oreilles[20]." C'est surtout à l'"effet de sourdine"

---

19 "Les élèves ont toujours tendance à penser que le théâtre s'apparente à quelque chose de spontané, et les connaissances, la culture, le savoir leur paraissent un peu suspects par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'inspiration [...] J'ai élargi le département Histoire du théâtre : il me semble nécessaire qu'il y ait aussi un peu d'enseignement théorique pour élargir le champ culturel de nos élèves" (interview de Marcel Bozonnet, *Cassandre,* n°17, juillet-août 1997, p. 9).
20 Cité par Jean Barraqué, *Debussy,* Paris, Seuil, coll. "Solfèges", 1962, p. 49 et p. 45.

que nous sommes devenus sourds. Il nous faut les stridences d'une Elfriede Jelinek, d'un Lars Norén, d'un Heiner Müller, d'un Xavier Kroetz, d'un Steven Berkoff, d'un Serge Valletti, d'un Edward Bond. Aussi bien, ce n'est pas simplement une mélodie qui s'est perdue, c'est par rapport à toute une culture, toute une mémoire culturelle, qu'il y a eu lente dérive, progressif détachement, et pour finir départ. Les mises en scène évoquées plus haut ne sont tout simplement plus dans la clef de la partition.

Reste une question plus délicate. Entre l'époque de Racine et la nôtre, le tragique aurait-il changé de nature, de telle sorte que les ressorts de l'action, les leviers de l'émotion, toute la savante "horlogerie" du plaisir d'autrefois auraient perdu de leur efficace, seraient devenus inadaptés, inopérants, caducs ? Il est certain que l'esthétique classique, si près qu'elle soit parvenue de l'Idée du beau, à laquelle elle aspirait si ardemment, connaît aussi ses limites. Pour nous en tenir à la question du tragique, on peut bien estimer que la péremptoire et provocante proclamation : "Tout est dit" (toujours La Bruyère !) a fait son temps. Les tragédies méthodiquement planifiées et perpétrées en notre siècle de "bonds en avant" sont au-delà de ce que l'imaginaire tragique savait enfanter dans les temps plus anciens. Déjà la "mort de Dieu" diagnostiquée par Nietzsche marque une rupture, entraîne des conséquences qu'il eût été difficile de concevoir autrefois, même aux esprits le plus portés à "secouer le préjugé". Le contenu, la portée de la notion de "tragique", chez les penseurs les plus représentatifs de notre "modernité" (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Unamuno ...) ou chez des analystes comme Jean-Marie Domenach *(Le Retour du tragique),* George Steiner *(La Mort de la tragédie*) n'ont souvent plus qu'un rapport lointain avec les idées d'Aristote ou de ses épigones du Grand Siècle.

Au théâtre, le ton est plus brutal, l'invective plus directe que dans *Athalie* même ("Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit"). L'acte d'accusation dressé par l'homme, devant la condition que lui imposent, non plus les dieux ni Dieu, mais l'Histoire ou la société, ne s'embarrasse plus de rhétorique dans le registre sublime, ni même d'enjolivements stylistiques. "Il n'y a pas de beauté sans voiles", disait Anatole France. Ce sont précisément ces voiles que bon nombre de spectateurs contemporains n'apprécient guère, comme ils ne savent plus deviner ce que l'auteur a pris le plus grand soin d'envelopper et d'occulter juste assez pour éveiller dans le public le désir - et le plaisir ! - de découvrir et de compléter par lui-même.

Le tragique "classique" est, de toutes parts, "contenu", retenu. La plus extrême violence même est essentiellement suggérée. Les bienséances, l'"honnêteté", la forme versifiée, le langage policé et, chez Corneille et Racine, le désir constant de styliser, d'élever l'"argument" à un second degré - non plus celui de l'action et du mouvement proprement dits, mais celui du Verbe et des mouvements de l'âme - , tout cela contribue à la canaliser. Ces remparts ont pour fonction d'empêcher qu'elle n'éclate et déferle. Depuis que la sensibilité et le goût sont modelés davantage par Rambo et Kubrick que par Virgile et la bergère Astrée, les digues ont rompu, les "voiles" sont au placard. La violence peut s'étaler et le tragique paxer en toute quiétude avec l'exhibitionnisme.

La notion de tragique s'est complexifiée, enrichie. Le "spectre" du tragique comprend désormais des couleurs idéologiques (surtout sociales, politiques) sensiblement différentes de celles du 17ème siècle. Ces couleurs nouvelles ne font pas faire l'économie des ressorts inusables, pérennes, de la terreur et la pitié. Mais, plus "modernes", plus proches du "vécu" du public, *agissantes* (comme les rhéteurs d'autrefois disaient déjà de certaines images), hautement "performantes" sur la sensibilité, elles sont, du moins pour l'heure, les catalyseurs quasi indispensables du "plaisir de la tragédie". Le très considérable succès du théâtre de Brecht s'explique par ce "toilettage" de la notion de tragique.

Aussi bien, quelque marquée que soit l'évolution de la notion depuis Schopenhauer et Nietzsche, il serait paradoxal de soutenir que le public d'aujourd'hui est devenu résistant

aux effets tellement éprouvés du fameux "cocktail" aristotélicien, mixtion de terreur et de pitié. Tout le répertoire moderne et contemporain administre la preuve du contraire, pour peu que les auteurs dramatiques possèdent à fond la formule de cette sorte de philtre. Que l'on considère *Mademoiselle Julie, Le roi se meurt, En attendant Godot, Port-Royal, Beckett ou l'honneur de Dieu, Caligula, Huis-clos, Les Bonnes, Henri IV* (de Pirandello), *Le désir sous les ormes* (d'O'Neill)..., encore qu'aucune de ces pièces ne se présente sous l'étiquette de "tragédie" et que chacune se veuille, plus sobrement, ou "drame", ou sans étiquette du tout, toujours le plaisir vient puiser à la nappe phréatique des deux puissants mouvements de l'âme mis en évidence, il y a plus de deux mille ans, dans la *Poétique* du Stagirite. Davantage : la "tristesse majestueuse" de Racine, elle-même, est un des plus sûrs agents du succès qu'il arrive encore à cet auteur de connaître. De ses diverses pièces, *Bérénice,* après avoir reçu longtemps (sauf à la création) un accueil plus que mitigé, est aujourd'hui une de celles qui passent le mieux la rampe. Juste "revanche" d'un auteur qui se fit de son temps tancer sans ménagement par les inévitables "doctes".

Et pourtant, la fortune durable de *Phèdre,* celle, en dents de scie, de *Bérénice* et des autres œuvres, la sympathie que l'auteur trouve encore auprès d'une poignée d'étudiants et de quelques-uns de leurs maîtres, ne sauraient faire illusion. Les enquêtes sur la réception récente de son théâtre, les colloques du tricentenaire le confirment : au tournant de notre siècle, l'accueil fait à Racine, sa "popularité" connaissent un net déclin. En dépit des succès ponctuels, de curiosité, de scandale, tenant la plupart du temps d'infiniment près à la médiatisation et au vedettariat, à la "performance" d'acteurs ou de metteurs en scène, l'intérêt est bien limité, même en France[21]. Mais tout espoir n'est peut-être pas perdu : TF1 annonce pour bientôt une *Bérénice* avec Gérard Depardieu en personne dans le rôle de Titus. Avec de la chance, l'empereur de Rome pourra enfin aspirer à la notoriété du comte de Monte-Cristo.

Où est-ce donc, en définitive, que le bât blesse ? Quelle est la cause majeure du décrochage, de cette absence de vraie connivence, d'affinités réellement électives entre Racine et ce qu'il est convenu d'appeler "le grand public" ?

C'est, dira le spectateur du troisième millénaire, le "vêtement" du tragique qui a changé, non le corps. Ce sont les "circonstances". C'est l'"habillage" du sujet, le décor, l'environnement dans lequel la condition humaine est donnée à voir. Ces héros, voire ces problèmes, ne nous "touchent" plus - du moins pas de façon immédiate, condition *sine qua non du* plaisir au théâtre. Ces "circonstances" ne sont plus pour de bon présentes dans notre mémoire culturelle, n'excitent plus comme il faut, n'ébranlent pas comme il convient notre sensibilité, même si le fond des dilemmes est toujours propre à nous émouvoir, à "aller chercher le cœur, l'échauffer et le remuer", comme disait le bon Boileau.

Les personnages, dira encore le spectateur filant l'accord parfait avec notre temps, sont devenus des étrangers. Ces dieux ne vivent plus dans nous, ni ces princes. Les exploits de ces héros, jamais nous ne les avons entendu chanter. Comment notre dialogue avec eux serait-il vivifiant ? Ce "personnel" ne fait plus partie de la famille. Les lieux déroutent. Nous confondons les temps. Plus rien n'est familier, pour de bon reconnaissable. Plus de marques, plus de repères.

De fait, l'"inscription" dans les temps, dans les lieux choisis par Racine fait obstacle. Le spectateur, d'ordinaire, ne se trouve plus en pays connu, *ne reconnaît pas les lieux,* ne

21 Voir notamment : Fritz Nies, "Le « premier poète moderne » ravalé au rang de « farce bigarrée » ? Prolégomènes à un Racine allemand", *Œuvres et Critiques,* XXIV, 1 [1999], p. 264-280 ; Sven Ake Heed, "Jean Racine mis en scène", à paraître dans les Actes du colloque organisé par la Société Jean Racine (25-30 mai 1999). Pour une excellente mise au point d'ensemble : Ronald W. Tobin, *Jean Racine revisitèd,* N. Y., Twayne, 1999.

reconnaît pas sa maison. Des inconnus s'y sont introduits. Elle est squattée. Chose bien piquante : ce qu'il peut rester d'"honnêtes gens", de spectateurs versés dans les belles-lettres éprouvent exactement la même impression, mais pour des raisons tout opposées. Eux aussi ont le sentiment que leur demeure est occupée - mais par des "barbares", des béotiens, les incendiaires de Max Frisch dans *Monsieur Bonhomme et les incendiaires*. Ils ne reconnaissent ni "leur" Racine, ni "leur" dix-septième siècle On échange force amabilités "Histrions ! Pyromanes ! Blancs-becs ! Morveux !", d'un côté. De l'autre : "Têtes d'œufs Intellos ! Vieux schnocks! Réacs !" L'histoire littéraire fait du sur-place.

Ce qu'on nous propose, ce sont des tentatives le plus souvent balourdes pour recoller les morceaux cassés, pour retrouver l'entrée de la maison, pour reprendre possession de ce que nous sentons vaguement encore nous appartenir. Cependant, même avec la langue, nous avons du mal à renouer, à reprendre un "commerce" - un plaisir - interrompu. Et tout cela, alors que c'est bien la reconnaissance des lieux - des lieux communs de la (més)aventure humaine - qui procure "le plaisir de la tragédie". De là chez la plupart des spectateurs, un malaise, une frustration. Expérience d'autant plus crispante que, s'ils parviennent à en démêler la raison, à en localiser le foyer, ils doivent bien reconnaître un manque de culture.

Ce manque d'adhésion spontanée, immédiate, empêche la communion, la sympathie, le plaisir véritables, qui sont au théâtre de nature presque viscérale.

"Tout le plaisir de la tragédie" est traversé du déplaisir d'avoir à s'avouer amnésique.

Il y a un peu plus de quarante ans, une polémique d'une vigueur déjà devenue inimaginable de nos jours, dont les *Lettres françaises* se firent l'écho, occupa de longues semaines durant l'intelligentsia française. La position la plus radicale était défendue par nul autre que Jean Vilar, qui ouvrit le feu : "Non, Racine n'est pas universel". Vilar alla même plus loin : "A regarder de près les pièces de Racine, on y trouve une sorte d'ultra-finesse telle que la question se pose pour moi de savoir s'il est vraiment un auteur dramatique". Ce point de vue choque bien souvent, encore aujourd'hui. Il parut plus provocant encore en 1956. Jean-Louis Barrault, dans une lettre à Aragon : "Pas du théâtre, Racine ? Et ces mises à mort constantes, ces fauves aux prises avec les innocents ! [*sic*; n'étaient-ce pas, déjà en ce temps-là, des innocents aux prises avec des fauves ?] On peut aimer Racine comme on aime la boxe ou les courses de taureaux. Pourquoi alors Racine ne serait-il pas populaire ?" En réalité, le procès fait à Vilar a été, dès l'origine, passablement injuste. Ses idées sur Racine, auteur de pièces "admirablement conçues, admirablement construites", mais aussi "l'auteur dramatique français le plus difficile à interpréter", s'expliquent justement avant tout par ses fonctions : "Ayant disons des devoirs vis-à-vis du public populaire, j'ai préféré présenter Corneille pour les leçons qu'il donne, [plutôt] que les œuvres de Racine pour les leçons qu'il s'abstient de donner. Je crois que c'est une raison un peu simpliste, mais valable pour un directeur de théâtre populaire"[22].

A en juger par la suite, Vilar n'avait pas trop mal pris le pouls du siècle. "Le théâtre élitaire pour tous", devise et cri de ralliement de tous les hommes de théâtre engagés à la façon d'Antoine Vitez, aujourd'hui héroïsé, demeure un programme splendide. Mais les faits prouvent plus que jamais qu'il s'agit d'une utopie, généreuse comme elles le sont toutes. À tout le moins ce mot d'ordre laisse-t-il le champ dangereusement libre aux croque-morts enterrant gaiement l'âge classique.

---

22 *Lettres françaises*, n° 609, 1-7 mars 1956. La polémique se poursuivit jusqu'au n° 618 (3-9 mai), à la suite, notamment d'un questionnaire de Vilar, en neuf points (n° 612, 22-28 mars).

Au-delà des données passées en revue - l'ignorance flagrante dans laquelle nous sommes presque tous touchant le "métier" , notre situation de malentendants par rapport à la musique de chambre ; notre amnésie culturelle qui nous rend presque aussi désemparés devant une tragédie de Racine que devant un tableau de Poussin (faut-il en venir à considérer Racine comme l'auteur des spécialistes, à l'instar de Poussin passant pour "le peintre des peintres" ?) - il est une autre raison encore au *malentendu* qui se creuse entre ce parfait "classique" et nous : notre imperturbable, incurable et impayable *esprit de sérieux.* Allons, public, encore un effort, si vous voulez vraiment être béotiens ! Rien n'est plus contraire à l'esprit de l'esthétique classique que cette manie de notre temps, de nos hommes de théâtre avant tous autres, de vouloir mettre de la pensée, à intellectualiser, à cérébraliser tout ce qu'ils touchent. Rien ne leur est plus étranger que l'esprit de *jeu,* qui est pourtant au principe même de l'art, du temps de *Mithridate* et d'*Iphigénie.* C'est une question suprêmement pertinente qu'un excellent connaisseur de Molière s'avisa de poser un jour : "Molière pense-t-il ?" Le titre même de son livre fournit déjà la réponse : *Molière, homme de théâtre* [23]. Même mésaventure, en ce qui concerne Racine. Combien d'assommantes mises en scène - mises en pièces, plutôt ! - se contentant de plaquer, sans le moindre esprit de discrimination, de la façon la plus pataude et pontifiante, tout le tragique de notre vingtième siècle sur les malheureuses pièces de Racine, qui n'en peuvent mais[24] !

Il est temps de tirer le rideau. Aussi bien, le bon Despréaux, alias Boileau, a tout dit déjà, lorsqu'il se plaignait que d'un "divertissement", l'on lui fît "une fatigue".

Louis VAN DELFT
Université Paris X - Nanterre

23 René Bray, *Molière homme de théâtre,* Paris, Mercure de France, 1954.

24 Georges Forestier parle avec raison de "cette vision radicalement désespérée de la condition humaine que nos contemporains attendent de la tragédie et dans laquelle ils croient reconnaître Racine" ; il évoque de même "la lecture de nos contemporains qui se sont fait une conception *tragique* de la tragédie" (éd. citée des *Œuvres complètes,* t. I, p. 1527, p. 1535).

LES VERTUS ÉDUCATIVES DE LA PAROLE DANS *NATHAN LE SAGE* DE LESSING

Introduction

Nathan le Sage, dernière pièce de Lessing, parue en 1779, deux ans avant sa mort, fait figure de testament spirituel. Elle fut écrite au moment où l'écrivain était en butte aux attaques du pasteur Goeze, qui lui reprochait son manque d'orthodoxie dans le domaine religieux. Il n'est donc pas étonnant de retrouver la question confessionnelle au coeur du drame. Celui-ci se déroule à Jérusalem, ville cosmopolite et mythique, à l'époque des croisades, en 1192, alors que la troisième croisade entreprise par Frédérique Barberousse, Richard Coeur de Lion et Philippe Auguste s'est terminée par un armistice. Les trois héros de la pièce, le juif Nathan, le templier Curd von Stauffen, le sultan Saladin, illustrent cette multiplicité ethnique et religieuse. Représentant les trois principales religions, séparés au début de la pièce, ils vont progressivement apprendre à se connaître et à s'apprécier. Dans cette réconciliation, la parole joue un rôle primordial. Moyen de communication, elle permet de surmonter les préjugés, les antagonismes. Ce thème de l'éducation se situe au centre des préoccupations de Lessing, qui, en bon adepte de l'*Aufklärung*, croit à l'amélioration possible de l'homme et donc aux vertus de la pédagogie. Or, le langage est l'essence même de toute oeuvre théâtrale. Il n'est donc essentiel d'analyser le rôle de la parole, en tant que telle, dans l'éducation, et de se demander ensuite quelles qualités elle doit posséder pour remplir cet objectif.

I. Fonctions de la parole.

Au début de la pièce, les trois principaux protagonistes ne se connaissent pas. Ils sont séparés par leurs confessions respectives, leur race, leur rang social, et ont tendance à nourrir des préjugés les uns contre les autres. C'est du moins le cas du Templier et du Sultan, car Nathan, sage par excellence, ignore de telles mesquineries. Or, ces personnages vont se rapprocher tout au long de l'intrigue au point de ne plus constituer à la fin qu'une seule famille. Comment s'opère cette évolution ? Lessing démontre qu'il existe deux étapes: d'abord l'action, puis la parole. Deux actions mettent en mouvement les forces positives, d'une part la grâce dont le Templier a bénéficié de la part du Sultan, d'autre part le sauvetage de la fille adoptive de Nathan, par le Templier. En fait, c'est la mansuétude inattendue du Sultan qui conditionne le reste. Le Sultan a l'habitude d'exécuter les Templiers capturés par son armée. Exceptionnellement, il en gracie un parce qu'il ressemble à son frère disparu depuis longtemps.

Cette bonne action en engendre une autre, puisqu'elle permet à ce même Templier de sauver une jeune fille qui se trouvait dans une maison en flammes, Recha, fille du commerçant Nathan. Elle possède un pouvoir contagieux, et se répercute jusqu'à l'infini :

> Comme, d'une seule bonne action, même si la seule passion lui a donné naissance, découlent une foule d'autres bonnes actions ![1]

Lessing la sacralise au point de la dissocier de ses mobiles, à l'inverse du christianisme qui tend à assimiler l'intention et l'acte. Lessing montre que ses héros n'ont probablement pas été mus par des motifs très nobles. Ils ont obéi à une impulsion, difficilement explicable. C'est ce qui se dégage des paroles du Templier :

> Je ne veux plus m'entendre continuellement rappeler par vous une action accomplie sans arrière-pensée et qui, quand j'y ressonge, m'apparaît de ma part, comme une énigme.[2]

Le Templier ignore les raisons de son comportement, mais cette absence d' « arrière-pensée » est en réalité toute à son honneur, car elle prouve la présence chez lui d'un instinct altruiste, indépendant des enseignements qu'il a pu recevoir. C'est indirectement dévaluer les préceptes. Quant au Sultan, sa motivation est d'ordre passionnel. Emu par une ressemblance, il pense à son frère, qui est un autre lui-même. Son pardon ne relève donc nullement d'un idéal humanitaire, mais du caprice, de l'affectivité. La démarche de Lessing peut surprendre de la part d'un rationaliste. Il surévalue l'action pure au détriment du principe, de la théorie[3]. Il défend une sorte de pragmatisme. Ne fait-il pas alors bon marché de la pédagogie, de l'influence de la parole ?

En fait, il ressort de sa pièce que la bonne action permet précisément au dialogue de s'instaurer entre les adversaires. Elle est une condition nécessaire, mais non suffisante à l'abolition des barrières entre les hommes. Elle ouvre la voie et entraîne, dans une seconde étape, le rapprochement des points de vue, des idées, la découverte de l'autre, qui ne peuvent s'effectuer que par la parole. L'action bouscule, renverse des tabous ; il faut la parole pour concrétiser et potentialiser ses effets bénéfiques, la parole qui, par son cheminement subtil, par son impact intellectuel, pénètre au plus profond de l'âme et change les esprits. C'est ce que démontre la pièce.

Le Templier, une fois sa bonne action accomplie, en a presque honte et ne veut pas entendre parler de celle qu'il a sauvée. Son « éducation » à la tolérance reste à faire. C'est Nathan qui s'y emploie en nouant le dialogue avec lui. Au début, le Templier, imbu de préjugés, est réfractaire. Enfermé dans ses convictions religieuses étroites, il rejette tout échange avec le membre d'une autre confession. Seule, une conversation avec Nathan, représentant d'une religion qu'il méprise, va lui permettre d'évoluer et de vaincre sa méfiance.

---

1 Lessing : *Nathan le sage*, traduit et préfacé par Robert Pitrou, Aubier, 1939, acte III, scène 7, V. 2104, p. 167.

2 *Ibid.* acte I, scène 6, V.766, p. 61.

3 A ce sujet, Pierre Grappin écrit : « Lessing n'admet que l'action; il ne veut pas remettre à demain les tâches urgentes qui s'imposent aujourd'hui à l'homme de bien, il n'attend pas d'une intervention mystique la transformation de l'humanité, mais d'un patient travail des hommes sur eux-mêmes. Il n'attend pas de salut de la spéculation. C'est un homme de combat, un militant; il juge chacun à ses actes. » in Lessing : *Ernst et Falk. L'éducation du genre humain*. Traduction et préface de Pierre Grappin. Aubier. Paris, 1976, p. 10.

Cet entretien est couronné de succès. Le Templier, qui initialement se montrait fuyant, voulait couper court, priant son interlocuteur de « faire vite »[4], déclare pour finir:

> Oui, Nathan; il faut que nous devenions amis.[5]

Et il clôt l'entretien par cette interrogation :

> Il n'est rien arrivé à notre Recha?[6]

Ces deux répliques témoignent d'un changement brutal de mentalité, survenu en lui au cours de cette brève conversation. Alors qu'il méprisait Nathan, il ambitionne maintenant de conquérir son amitié; alors qu'il affichait la plus complète indifférence pour celle qu'il avait sauvée, il se préoccupe maintenant de son sort, au point d'employer le possessif « notre » pour la désigner. Ce possessif est le signe d'un sentiment de solidarité, d'une identification du Templier à Nathan. Il est unificateur. Il marque le progrès moral, accompli par le héros, capable maintenant de partager les préoccupations d'un homme qu'il repoussait. Il reflète une évolution vers l'altruisme. Il préfigure déjà l'image de cette grande famille humaine, que délivre la fin de l'œuvre.

Or, cette évolution presque miraculeuse est le fruit d'un simple échange verbal. Lessing apparaît donc ici comme le chantre du dialogue, auquel il attribue des vertus émancipatrices et fédératrices. Si le Templier a sauvé Recha physiquement, cette conversation le sauve à son tour moralement de son repliement, de sa froideur affective et de ses préjugés raciaux et religieux.

Lessing met en évidence cette valeur pédagogique de la parole dans une autre scène, qui se déroule entre Recha et Sittah, soeur du Sultan. Sittah admire la sagesse, l'étendue des connaissances de Recha :

> Si jeune ! si intelligente ! si pieuse ! Que ne sais-tu pas ? Que n'as-tu pas lu !7

C'est indirectement rendre hommage au système éducatif de Nathan. Recha incarne l'idéal de maturité prôné par l'*Aufklärung*. Or les moyens, grâce auxquels elle a atteint cette perfection, sont significatifs. Sittah croit qu'elle a beaucoup lu. Mais Recha se récrie, prétend savoir à peine lire et avoir tout appris de la bouche de Nathan.[8] Lessing se rattache ici à une conception rousseauiste de l'éducation, qui privilégie l'échange oral maître/élève, et vise à rendre l'enseignement vivant, facile, accessible.

Aussi rencontre-t-on une condamnation de l'érudition livresque. Recha se réfère aux théories de Nathan :

---

4 *Ibid.* acte II, scène 5, V. 1202, p. 99.

5 *Ibid.* acte II, scène 5, V. 1316, p. 106

6 *Id.* V. 1325.

7 *Ibid.* acte V, scène 6, V. 3525, p. 281.

8 Cf. Thomas Koeber : « Ce ne sont pas des préceptes abstraits qui lui ont été communiqués, mais des règles de vie, adaptées à la réalité. » in Thomas Koebner : «Nathan der Weise. Ein polemisches Stück ? » - in Interpretationen Lessings Dramen - Stuttgart, 1998, (p. 138-206), p. 171.

> Mon père a trop peu de goût pour la froide érudition des livres, qui ne s'imprime dans notre cerveau que par des signes morts.[9]

Il est symptomatique que le livre soit assimilé à la mort. Lessing rêve, comme l'air du temps l'y incitait, de délivrer l'étude de son côté rébarbatif, contraignant et solitaire pour la rapprocher de la nature et de la vie. La communication verbale est considérée comme la meilleure solution, car elle préserve la spontanéité. A l'inverse, la lecture produit des êtres frelatés. Ainsi, Recha admire la franchise et le naturel de Sittah et les attribue à son ignorance des livres :

> Vous êtes tellement d'une seule pièce, si naturelle, ne ressemblant à rien qu'à vous-même...[10]

Lessing s'inscrit donc dans le droit fil du renouveau pédagogique, provoqué par les idées de l'*Aufklärung*. Il présente la parole comme une alternative à l'enseignement traditionnel, axé sur des exercices écrits. Elle permet d'apprendre sans effort, sans même s'en apercevoir. Recha ne peut dire « comment, où, pourquoi »[11] son père lui a enseigné tout ce qu'elle sait, et Sittah conclut :

> Tout s'imprime ainsi mieux dans l'esprit. L'âme tout entière apprend ainsi, du même coup.[12]

L'absence de contrainte engendre une disponibilité, une fraîcheur, grâce auxquelles les informations sont mieux captées et mémorisées. Lessing rêve d'une acquisition du savoir organique, insensible, par imprégnation de la pensée de l'autre. La parole est la clef de ce processus, qui a, en outre, le mérite, non seulement de créer une osmose spirituelle entre maître et élève, mais aussi de tisser des liens affectifs entre eux. C'est grâce à cet échange constant que Nathan a pu établir une filiation spirituelle entre sa fille et lui, bref la faire sienne et lui inspirer un attachement profond.

La parole crée une paternité élective. Par elle, Nathan a engendré l'être moral de Recha, c'est-à-dire la vraie Recha. Lessing a effectivement tendance à rabaisser la paternité biologique, fruit du hasard, conséquence d'une pulsion instinctive, indépendante de la volonté humaine, ce qui s'inscrit dans la logique rationaliste d'une croyance en la perfectibilité humaine.

> Oui certes, le sang, le seul sang ne fait pas, il s'en faut, le père![13]

A l'époque, la question de l'hérédité ne se pose pas encore comme elle se posera plus tard aux adeptes du réalisme. En tout cas, elle se trouve ici évacuée. On part du postulat, inspiré par Rousseau, que l'homme est initialement bon : « Tout est bien, sortant des mains de

9 *Nathan le sage*, op. cit., acte V, scène 6, V. 3533 et suiv., p. 281.
10 *Id.* V.3545 et suiv. p. 283.
11 *Id.* V. 3540, p. 283.
12 *Id.* V. 3541 et suiv. p. 283.
13 *Ibid.* acte V, scène 7, V. 3662, p. 291.

l'auteur des choses.» [14] Il deviendra donc ce que l'éducation fera de lui. Il faut le façonner. C'est pourquoi les rationalistes, et, en particulier Lessing, sont enclins à valoriser l'adoption. Nathan, père adoptif est comparé à un « artiste », qui a formé un être à partir d'un « bloc de marbre.»[15] Le Templier s'aperçoit qu'il aime Recha parce qu'elle a été éduquée par Nathan:

> Hélas ! Le vrai père de Recha reste, en dépit du chrétien qui l'a engendrée... reste pour l'éternité le juif... Si je me l'imagine uniquement jeune chrétienne, si je me l'imagine dépourvue de ce que seul un pareil juif pouvait lui conférer... parle, mon coeur... qu'y aurait-il en elle qui t'ait plu ? Rien ![16]

Paradoxalement, c'est Nathan que le Templier aime en Recha. Il s'agit là d'un amour à la manière rationaliste, c'est-à-dire d'un amour intellectualisé, sublimé, qui prend sa source dans la valeur morale de l'être aimé. Le Templier est sensible au « sourire » de la bien-aimée, parce que celui-ci possède « une valeur supérieure »[17] que lui a seule conférée l'influence de Nathan. En d'autres termes, il aime la jeune fille plus pour sa perfection morale que pour la beauté de ses formes. Effectivement, le sourire constitue un élément de séduction, mais, en même temps, il fait partie de ces caractéristiques qui distinguent l'homme de l'animal, et il reflète donc une certaine spiritualité. Recha est vraiment l'enfant de Nathan.

Or, comment ce nouvel enfantement a-t-il été rendu possible, si ce n'est par la parole ? C'est elle qui permet à Nathan de faire savoir à Recha toute son affection et de lui communiquer ses pensées, c'est par elle qu'ils s'affirment mutuellement père et fille, et établissent leur parenté, fruit d'une libre décision de l'un comme de l'autre. A la dernière scène, ils ont à ce sujet un échange verbal significatif:

> *Nathan.* - Tu es encore ma fille?
> *Recha.* - Mon père!...
> *Nathan.* - [...] Ton père n'est pas perdu pour toi! [18]

Dans le cas présent, la parole substitue, à la réalité biologique objective, une autre réalité, une réalité psychologique . Nathan et Recha scellent par ces appellations de père et de fille leur mutuelle appartenance, une filiation choisie et élaborée par eux au fil de leurs échanges, et la manifestent aux yeux du monde. C'est le mot, expression de la volonté individuelle, qui donne de la consistance à un lien de parenté purement moral. En appelant Nathan « père », Recha le reconnaît comme tel.

Lessing lui-même oeuvre en faveur de la parole, en composant une pièce de théâtre, faite pour être jouée, pour être parlée, pour instaurer, par personnages interposés, un dialogue entre l'auteur et le public. C'est probablement, en vertu de cet idéal pédagogique de communication que lui, le philosophe, a choisi ce mode d'expression, qui transmue

---

14 Jean-Jacques Rousseau. - *Oeuvres complètes*, IV, *Emile ou de l'éducation*, Gallimard, 1969, p. 245.

15 *Nathan le sage*, V. 3247.

16 *Ibid.* acte V, scène 3, v. 3249 ..., p. 261.

17 *Id.* V. 3267.

18 *Ibid.* acte V, dernière scène, V. 3703..., p. 294.

l'écrit en oral. La parole est donc présente à tous les niveaux dans la pièce, d'abord dans cette alchimie entre écrit et oral qu'est une pièce de théâtre, ensuite dans les idées elles-mêmes que défendent les personnages, et enfin au coeur de leur évolution psychologique, déterminée par des dialogues avec des interlocuteurs plus éclairés. Une question se pose alors. Quelle doit être la teneur de cette parole ? Par quoi doit-elle se caractériser, pour exercer un effet pédagogique, car il existe une « bonne » et une mauvaise parole.

II. Les formes de la paroles

1. Le contre-exemple

Il existe dans la pièce l'exemple d'une parole pervertie et destructrice, c'est celle du Patriarche, représentant de l'autorité ecclésiastique à Jérusalem, personnage retors et ambitieux, qui désire évincer Saladin pour mieux asseoir son pouvoir sur la ville, et voudrait donc inciter le Templier à éliminer ce rival gênant pour lui[19]. Pour ce faire, pour encourager à commettre cet acte vil, lui aussi utilise le discours, mais un discours dévoyé en rhétorique creuse. Il se réfère à l'intérêt de la chrétienté, et justifie non seulement le crime, mais l'ingratitude par des arguments spécieux :

> A vrai dire... [...] on est dispensé de reconnaissance, dispensé devant Dieu et devant les hommes, quand un service ne nous a pas été rendu par amour pour nous.[20]

Ce que Lessing veut dénoncer dans cette présentation des faits, c'est l'habitude de l'argutie, qui, à force de ratiociner, en arrive à tout justifier. Il met en évidence le danger des mots, grâce auxquels il est aisé de jouer avec les concepts et avec la morale, pour peu qu'on les manie avec dextérité. Ainsi, le Patriarche fausse et gauchit les valeurs, il les renverse même :

> Ce qui est vilenie devant les hommes ne l'est pas également devant Dieu.[21]

Lessing condamne une parole mensongère, hypocrite, corrompue par la casuistique, et servant à camoufler l'absence de scrupules[22]. La rhétorique religieuse permet au Patriarche de se mettre au-dessus de la morale. Elle est d'autant plus perverse que tout en s'exprimant au nom de la morale, elle la bafoue.

A plusieurs reprises, Lessing souligne le caractère artificieux des discours de cet ecclésiastique, soit que celui-ci se livre à des compliments hyperboliques, soit qu'il lance des anathèmes. Il loue les vertus du Templier en un langage fleuri :

---

19 Des trois religions, c'est le christianisme qui est le plus mal traité: « Le christianisme, en effet, bénéficie des plus mordantes de ses attaques. » (Pierre Grappin: Introduction à *Nathan le sage*, op. cit. p. LVI)

20 *Ibid.* acte I, scène 5, V.695..., p. 54.

21 *Ibid.* acte I, scène 5, V. 686, p. 54.

22 Cf. Pierre Grappin : « Morale du succès, exclusivement: tous procédés sont bons, *ad majorem Dei gloriam*. » - *Nathan le sage*, Introduction, p. LVI.

> Du moins souhaitai-je qu'un si pieux chevalier puisse demeurer longtemps encore florissant et verdissant au service de notre chère chrétienté, pour l'honneur et le bien de la cause de Dieu![23]

Lessing fustige ici l'onction ecclésiastique, le goût des formules pompeuses. A cette affabilité de surface, destinée à circonvenir le Templier pour mieux le pousser au crime, succède le sectarisme le plus féroce, lorsqu'il apprend qu'un juif a élevé dans sa propre religion une petite chrétienne. A tous les arguments de son interlocuteurs, il ne sait que rétorquer :

> Ca ne fait rien! Le juif ira au bûcher!...[24]

Cette phrase qui tombe comme un couperet et ne possède plus aucune onction, est révélatrice de la dureté, du fanatisme du Patriarche, et finalement de son incapacité à avancer des arguments, à raisonner, enfermé qu'il est dans sa présomption. Par trois fois cette formule lapidaire revient dans sa bouche. C'est la seule réponse qu'il trouve à apporter à toutes les objections qu'avance le templier.

Cette incapacité à modifier son discours, à engager une réelle discussion, cette parole automatique, stéréotypée et répétitive témoignent d'une pensée figée, prisonnière d'une doctrine et d'a priori, d'une pensée qui ne vit pas. Lessing montre donc la pauvreté intellectuelle de son personnage, emmuré dans son intransigeance. Le Patriarche apparaît comme un être sclérosé, dont le discours ne parvient jamais à s'adapter à la réalité et ne s'écarte jamais d'une idéologie préétablie, des lieux communs ou des formules excommunicatrices. Ainsi se livre-t-il à une profession de foi convenue :

> Tous les liens civiques sont relâchés, sont rompus, quand l'homme a le droit de ne plus croire à rien... Arrière, arrière ce sacrilège!...[25]

Cette indignation est non seulement l'expression du plus pur sectarisme, mais aussi de l'opportunisme. Elle relève de la pose, d'un discours codé. Le Templier qualifie ces propos de « sermon », ce qui en souligne le caractère factice, préparé. Le Patriarche est d'ailleurs très soucieux de savoir si la situation évoquée par son interlocuteur est une hypothèse ou une réalité. Une telle réaction prouve qu'il est rompu aux exercices d'éloquence, qu'il a été entraîné à traiter tous les cas de figure et que, par conséquent, sa réponse n'a rien de spontané. A travers ce personnage, Lessing critique la formation jésuitique où la parole devient prouesse verbale, jonglerie avec les mots, les concepts, et s'affadit, car elle ne sert plus à exprimer une pensée, mais à la travestir ou à l'enfermer dans le cadre étroit du dogme, de techniques oratoires dûment éprouvées.

C'est cette parole-là que le Templier a jusqu'à présent entendue et qui lui a empoisonné l'esprit :

> Et cette tête dont Saladin m'a fait cadeau serait la même que l'ancienne ? ... C'en est une nouvelle, qui ne sait rien de tous

23 *Ibid.* acte IV, scène 2, V. 2466..., p. 198.
24 *Ibid.* V. 2546, p. 202.
25 *Ibid.* V. 2580..., p. 204.

> les bavardages qu'on a imposés à l'ancienne, ni de tout ce qui l'enchaînait...[26]

Le Templier a vu son jugement faussé, altéré, par un discours religieux erroné. La méthode utilisée est symptomatique d'une mauvaise pédagogie. On lui a « imposé » ce discours, il n'y a pas eu échange, dialogue. Son intelligence, loin d'être stimulée, a été paralysée. Dans son cas, la parole, devenue sermon, verbiage creux (« bavardage »), s'est faite tyrannique, sclérosante. Il a fallu pour le délivrer une action, la grâce de Saladin, qui lui donne une nouvelle vie, mais aussi la parole chaleureuse et avisée de Nathan, qui a permis son renouveau spirituel.

A travers le Templier et ses erreurs de jugement, Lessing fustige donc un certain mode éducatif, reposant sur le formalisme et le rigorisme, facteur d'intolérance, et lui oppose l'éducation toute en souplesse que Nathan délivre à Recha.

2. La parole constructive

A ses yeux, la parole doit donc être tout le contraire de celle du Patriarche. En particulier, elle doit traduire la pensée réelle, les élans du coeur, et non les dissimuler. Ces caractéristiques transparaissent dans une langue marquée par l'affectivité. Lorsque Nathan apprend le danger qu'a couru Recha, il donne libre cours à son bouleversement :

> Brûlait ? Qui ? Ma Recha ? elle ?... on ne me l'a pas dit...[27]

La phrase tronquée, les interrogations, les exclamations traduisent l'agitation intérieure de Nathan à l'idée que sa fille a pu brûler. Elle est l'expression de son désarroi. Pour souligner cette adéquation de la parole avec le sentiment, Lessing l'illustre par des jeux de scène. Le Templier montre à Nathan son manteau dont une partie a été grillée lors du sauvetage :

> *Nathan.* (*saisit le pan et le considère*). - N'est-il pas tout de même étrange qu'une méchante tache comme celle-là, une tache de brûlure, témoigne mieux en faveur d'un homme que sa propre bouche ? Je voudrais tout de suite y appliquer mes lèvres... sur cette tache !...[28]

Nathan constate la supériorité des faits, des données concrètes qui sont une preuve palpable, comme la « tache de brûlure » sur la parole, capable de gauchir et de travestir.

Le problème pour Lessing est donc de restaurer à celle-ci son authenticité. Chez Nathan, elle accompagne le geste, et paraît spontanée, directe, alors qu'elle n'est chez le Patriarche que calcul et leçon apprise. C'est d'ailleurs parce qu'elle est vraie qu'elle a le don de convaincre, de toucher, de pulvériser les préjugés, de jeter des ponts. Tandis que le Patriarche ne parvient qu'à s'attirer l'hostilité du Templier, Nathan le désarme, au point de lui inspirer cet aveu :

> Ma foi! pour un peu, ce Juif commencerait à me troubler.[29]

---

26 *Ibid.* acte III, scène 8, V. 2138, p. 170.
27 *Ibid.* acte I, scène 1, V. 21, p. 5.
28 *Ibid.* acte II, scène 5, V. 1245, p. 102.
29 *Ibid.* acte II, scène 5, V. 1253, p. 102.

Lessing veut montrer que la parole de Nathan touche les coeurs parce qu'elle-même provient du coeur.

Cependant, elle ne doit pas seulement être sincère pour exercer une influence éducative, elle doit aussi être indulgente. En ce sens, elle se situe aux antipodes des propos accusateurs du Patriarche. Nathan s'efforce de s'adapter à son interlocuteur. Il évite tout blâme direct, refuse la polémique, désamorce les propos agressifs, voire injurieux qui lui sont tenus, par son urbanité et sa tolérance. Ainsi, il trouve des excuses à la muflerie volontaire du Templier à son égard. Celui-ci minimise le sauvetage qu'il a accompli en dévaluant celle qui en a été l'objet :

> C'est le devoir des Templiers, de voler au secours du premier venu quand ils le voient en détresse.[30]

Nathan ne s'offense pas de cette impolitesse, mais lui cherche une justification :

> La grandeur modeste s'abrite derrière l'exécrable, pour échapper à l'admiration...?[31]

Son premier mouvement est de comprendre, de pardonner, précisément parce qu'il veut maintenir un lien ténu avec son interlocuteur, parce qu'il ne veut pas gâcher une chance de communiquer avec lui et, par là, de le réformer.

Mais, cette indulgence n'est pas de la compromission ou de l'hypocrisie. Nathan n'est compréhensif et patient envers le templier que parce qu'il l'a reconnu pour un homme de bonne volonté:

> L'écorce peut n'être qu'amertume; le noyau ne l'est sûrement pas...[32]

Et plus loin :

> Vous étiez trop bon, trop loyal pour être plus poli...[33]

Nathan pense que le Templier n'a pas voulu profiter de ce sauvetage pour éveiller de tendres sentiments dans le coeur de la jeune fille. Il recherche donc systématiquement l'explication la plus positive. Son indulgence est à mettre en relation avec son humanisme, avec sa conviction qu'il existe en chacun des aspirations au bien qui ne demandent qu'à être cultivées. Effectivement, cette stratégie réussit auprès du Templier. Envers Daja, gouvernante de sa fille, il l'emploie également, mais avec un moindre succès, puisqu'il ne parviendra pas à la faire évoluer. Nathan incarne donc cette volonté d'optimisme de l'*Aufklärung*, un optimisme qui, cependant, a ses limites. Tous les personnages de la pièce ne seront pas éduqués. Il faut noter que Nathan n'est jamais confronté au Patriarche. Le

30 *Ibid.* acte II, scène 5, V.1213, p. 98.
31 *Ibid.* V. 1222, p. 100.
32 *Ibid.* V. 1197, p. 99.
33 *Ibid.* V.1263, p. 103.

dialogue entre les deux hommes n'est pas possible, car le Patriarche présente un tel degré d'endurcissement que tout amendement demeure impensable.

En revanche, avec Recha, cette technique de la parole indulgente fonctionne parfaitement. Recha, endoctrinée par sa gouvernante, soutient l'idée que son sauveteur est un ange envoyé par Dieu. Nathan va donc s'efforcer de combattre chez elle cette vision magique et enfantine. Cependant, il ne la rabroue pas. Il ne bloque pas la communication, précisément pour pouvoir la tirer de son erreur et la ramener à des conceptions plus raisonnables.

Or, pour exercer cette influence didactique, il faut que sa parole remplisse une troisième condition : elle doit être intelligente. Nathan ne veut pas contraindre sa fille, mais l'amener par l'habileté de son discours, la logique de son argumentation, à partager volontairement son point de vue. Il a donc un travail de persuasion, de stimulation de la pensée d'autrui, à effectuer. Pour obtenir l'adhésion spirituelle de son interlocutrice, il lui faut user d'un discours subtil, pertinent, convaincant. C'est là que se manifestent, à proprement parler, les vertus pédagogiques de la parole, mais ces vertus ne sont pas données d'emblée. Lessing, qui, comme dramaturge, cherche à les mettre en pratique auprès de son public, se livre à toute une réflexion sur elles. Chez lui du moins, elles ont été très soigneusement cultivées et élaborées. Il ne dit pas si tel est le cas de son héros, mais on peut penser que chez Nathan, homme de pensée, rien n'est laissé au hasard, et que l'art de persuader, loin d'être inné, a été acquis au prix d'observations et d'un apprentissage. A Nathan, Lessing a prêté cette maîtrise du verbe, propice, selon lui, à régénérer et éclairer les esprits, à modeler des hommes nouveaux.

Or, l'essentiel, aux yeux de Nathan, n'est pas d'assener des vérités toutes faites, de se poser en détenteur du savoir, mais d'inciter son interlocuteur à une autocritique, à une remise en cause et à une réflexion personnelle. En ce sens, Lessing s'avère un représentant typique de l'*Aufklärung*, dont la célèbre formule de Kant exprime la quintessence :

> L'*Aufklärung*, c'est le renoncement de l'homme à l'état d'immaturité dont il était lui-même responsable. L'immaturité c'est l'incapacité de se servir de son intelligence sans la direction d'un autre... Sapere aude ! Aie le courage, de te servir de ta propre intelligence ! Tel est le mot d'ordre de l'*Aufklärung*...

Il semble que cette définition, qui est aussi une profession de foi, inspire Lessing et donc son héros. Ainsi s'explique l'attitude modeste, presque effacée de Nathan dans ses dialogues avec ceux qu'il voudrait éduquer. Il y a chez lui le refus de s'ériger en maître omniscient, la peur d'étouffer, de brider l'intelligence de son interlocuteur, d'entraver son indépendance d'esprit. Pour inciter à la liberté de penser, le pédagogue doit se garder de devenir maître à penser. Les rationalistes entretiennent une relation ambiguë avec l'éducation. Tentés de la surévaluer pour en faire la clef du progrès, ils ne la veulent pas moins aussi légère, aussi impalpable que possible, pour permettre à l'élève de s'épanouir. Ils en font un objet de culte, et la vouent, mal comprise, aux gémonies. Ils la veulent libératrice, et l'enferment ainsi dans un paradoxe. Le maître[34] se trouve dans la position

34 Rousseau définit ainsi le Gouverneur idéal d'un enfant : « Je voudrois qu'il fut lui-même enfant s'il étoit possible, qu'il put devenir le compagnon de son élêve, et s'attirer sa confiance en partageant ses amusemens. » (Jean-jacques Rousseau : *Oeuvres complètes* - T. IV - *Emile ou de l'éducation* - Livre I - Paris - Galllimard, 1969, p. 265.)

inconfortable d'apprendre à son élève à se passer de lui. Il doit donc se montrer aussi peu directif et dominateur que possible, enseigner sans y paraître, ou plutôt se faire, selon un modèle socratique, éveilleur, pour amener l'individu à devenir ce qu'il est[35].

C'est pourquoi Lessing tente d'éviter le didactisme. Dans *L'éducation du genre humain*, il précise ses conceptions éducatives:

> Quand on applique la réflexion à un sujet qui, jusqu'ici, vous laissait dans l'indifférence complète, c'est qu'on est déjà à mi-chemin de la connaissance.[36]

Comme Kant, il insiste donc sur la prise de conscience, sur une démarche personnelle de remise en question des idées reçues, des pseudo-évidences. Dans son traité, il analyse en outre les caractéristiques de la bible, présentée comme le livre pédagogique par excellence. Il estime qu'elle procède par « allusions » et par « indices »[37] pour exercer l'intelligence et la préparer à concevoir et à accepter certaines vérités supérieures. Il admire également son style qui confère aux abstractions une forme allégorique[38], et qu'il juge « tantôt simple et naïf, tantôt poétique et rempli de tautologies. »[39] Assurément, son appréciation comporte certaines nuances critiques.

Cependant, il semble que Lessing, tout en prenant ses distances par rapport à la doctrine chrétienne, y trouve une source d'inspiration[40]. Ne décerne-t-il pas au Christ le qualificatif de « pédagogue »[41], de « premier professeur digne de confiance »[42] ? On s'aperçoit qu'il prête à Nathan des façons de procéder qui ne sont pas éloignées du modèle biblique, tel qu'il le conçoit. Ainsi, Nathan agit-il avec une lenteur prudente pour déraciner les idées fausses de l'esprit de sa pupille. Il ne s'oppose pas directement à son interprétation merveilleuse du sauvetage dont elle a été l'objet, mais privilégie, comme dans la méthode biblique, l'allusion et la suggestion, pour lui donner à entendre qu'elle se trompe :

> Et si cet ange... cet ange était tombé malade ?[43]

Il utilise le mode conditionnel, présente une hypothèse pour familiariser sa fille avec l'idée que son sauveteur n'est peut-être qu'un homme, avant de la lui signifier plus nettement :

---

35 « Lessing répète sans cesse que l'éducation ne donne rien à l'homme ni au genre humain, qu'il n'aurait pu tirer de son propre fond. » (Pierre Grappin, Introduction à L'*éducation du genre humain*, op. cit. p. 22;)

36 Lessing : *Ernst et Falk. L'éducation du genre humain.* Traduction et préface de Pierre Grappin. Aubier, Paris, 1976, p. 104, § 31.

37 Ibid. p. 110, § 43.

38 Ibid. p. 113, §48.

39 Ibid. § 49.

40 Robert Pitrou définit ainsi la position de Lessing par rapport au christianisme: « Au fond, et comme fera plus tard, mais à l'extrême, Nietzsche, cet anti-chrétien rêve ardemment d'un christianisme intégral, idéal, d'un christianisme vécu, qu'il baptise tantôt 'religion naturelle ' ou 'raisonnable', tantôt 'christianisme primitif'. », in *Nathan le sage*, op. cit., Introduction, p. LXXII.

41 Ibid. p. 114, § 53.

42 Ibid. p. 116, § 59.

43 *Nathan le sage*, op. cit., acte I, scène 2, V. 330, p. 26.

> Lui qui s'est précipité dans le feu pour une jeune fille qu'il n'avait jamais vue ni connue... il était homme, et cela suffit...[44]

Il emploie une démarche progressive, pour faire passer son message. Il l'inclut en outre dans un développement à forte charge émotionnelle sur une possible maladie de ce sauveteur, si bien que la pitié provoquée en Recha la rend plus réceptive, l'empêche de s'indigner, occulte ce qui devrait la révolter dans cette supposition. Il emploie en quelque sorte les mêmes armes que l'adversaire. Cette émotivité, cette sentimentalité, qui poussaient Recha à adopter l'interprétation mystique, il les récupère et les oriente dans une autre direction. Il les met paradoxalement au service d'une interprétation rationnelle des événements. Sans imposer autoritairement son point de vue, il s'arrange pour semer dans l'esprit de son interlocutrice les semences d'une pensée logique qui va germer.

Du reste, Lessing utilise la métaphore du jardinier. Certes, il l'applique non pas à Nathan, mais au sultan Saladin, appelé « le jardinier de Dieu »[45], en raison de sa tolérance à l'égard des diverses religions. Cette image est également valable pour Nathan, présenté comme celui qui ne cesse de défricher, de labourer les esprits à coups de petites phrases, de réflexions subtiles, d'affirmations bien frappées; et, à travers lui, c'est évidemment le dramaturge qui ne cesse de jouer ce rôle de semeur auprès de son public.

Effectivement, Lessing a le goût des formules frappantes, des formules choc, qui s'impriment dans les esprits. Indéniablement, il leur attribue une fonction didactique. Aussi jalonnent-elles la pièce :

> Le véritable mendiant est, au fond, le seul et unique vrai roi ![46]

dit Nathan au derviche Al-Hafi. Ou encore, lorsqu'il s'adresse au Templier :

> Le chrétien et le juif sont-ils chrétiens et juifs avant d'être hommes?[47]

Ici Nathan fait appel à l'intelligence, au bon sens de son interlocuteur, qu'il stimule au moyen d'un raisonnement simple et percutant, présenté sous une forme aphoristique. C'est le Lessing, ardent polémiste, satiriste mordant, qui se manifeste. Il condense ses idées clefs sur la tolérance en des formulations binaires parlantes, reposant sur des procédés rhétoriques, comme la répétition ou l'antithèse. La parole est pour lui un instrument pédagogique qu'il utilise pour répandre son idéal humaniste, sa foi en l'action.

C'est pourquoi il fait également grand usage d'un autre moyen rhétorique: l'image, l'allégorie. Là encore il s'inspire de l'exemple biblique. Ainsi, il se réfère à plusieurs reprises à l'arbre pour matérialiser son idéal de relations humaines. Dans un dialogue avec le Templier, Nathan prétend que les hommes sont comme des arbres plantés côte à côte et qui doivent apprendre à se supporter [48]; et Saladin affirme qu'il n'a jamais exigé que « tous les arbres aient la même écorce. »[49] Ces images se rejoignent. Elles sont destinées à prôner

---

44 *Ibid.* acte I, scène 2, V. 342 et suiv., p. 26.
45 *Ibid.* acte IV, scène 4, V. 2690, p. 214.
46 *Ibid.* acte II, scène 9, V. 1515, p. 123.
47 *Ibid.* acte II, scène 5, V. 1310, p. 106.
48 *Ibid*; V. 1280 et suiv., p. 104
49 *Ibid.* acte IV, scène 4, V. 2687, p. 214.

la tolérance et à conférer une forme vivante et poétique à cette idée, pour la rendre plus attractive et évidente à des esprits non avertis.

Mais là où l'emploi de ce procédé atteint son apogée et toute son ampleur, là où Lessing fait, sans conteste, figure d'apôtre d'un nouvel évangile rationaliste, c'est dans la parabole des trois anneaux, située au troisième acte de la pièce, point culminant, centre névralgique qui rayonne sur l'ensemble, l'éclaire et lui donne sa portée idéologique. C'est cette parabole qui constitue la clef de voûte du drame et le hausse au rang de pièce philosophique. S'inspirant du *Décaméron* de Boccace, Lessing imagine que le Sultan, pour tendre un piège à Nathan et mieux lui extorquer de l'argent, lui demande laquelle des trois religions est la vraie.

Nathan, qui ne veut pas se compromettre, lui raconte un apologue. Il utilise donc un mode d'expression vivant, imagé, susceptible de mieux captiver l'interlocuteur et donc de mieux stimuler sa pensée. Il interrompt même son récit, pour solliciter directement l'attention du Sultan :

> Tu m'écoutes, n'est-ce pas Sultan ?
> *Saladin (qui, ému, s'est détourné de lui).* - J'écoute, j'écoute !... Viens-en bientôt à la fin de ton histoire... Est-elle proche ?[50]

Il s'agit d'obtenir l'attention de l'autre, une attention que Nathan a parfaitement réussi à capter, puisque le Sultan non seulement est impatient de connaître la fin de l'histoire, mais encore se sent ému, et donc concerné par elle. Pour cela, à l'inverse du Patriarche, Nathan évite théorie et abstraction, mais utilise une forme narrative qui passe pour enfantine: le conte, une forme adaptée à tout public, compréhensible par tous.

La fable, relatée par Nathan, met en scène un homme, possesseur d'une bague miraculeuse ayant la faculté de rendre son détenteur agréable à Dieu. Dans la famille, il est coutume de transmettre cette bague au fils préféré. Seulement, cette fois-ci, le père aime également ses trois fils. Il décide donc de faire fabriquer deux autres bagues identiques. Après sa mort, les fils entrent en conflit pour savoir lequel détient la pièce authentique et un juge avisé leur donne ce conseil :

> Si chacun de vous tient de son père son anneau, alors que chacun, en toute certitude, considère son anneau comme le vrai... [...] Que chacun de vous s'efforce à l'envi de manifester dans son anneau le pouvoir de la pierre.[51]

Lessing affectionne la parabole pour sa valeur symbolique. Elle a le mérite de concrétiser la pensée et donc de la rendre accessible au plus grand nombre. En même temps, elle la livre non pas toute faite, mais cryptée, ce qui ménage une liberté d'interprétation. Elle stimule la réflexion, incite celui qui l'écoute à un travail d'analyse, et, par conséquent, à sortir de sa passivité. Elle est donc facteur d'émancipation.

Dans le cas présent, il est évident que cette parabole peut faire l'objet de diverses approches. Elle peut être considérée comme un simple conte de fées, mais aussi être envisagée dans une perspective philosophique. L'anneau en lui-même est riche de toute une symbolique. Il signifie l'union, l'entente, mais aussi la perfection, ce que renforce le

50 *Ibid.* acte III, scène 7, V. 1955 et suiv., p. 158.
51 *Ibid.* acte III, scène 7, V. 2034 et suiv. p. 162.

chiffre trinitaire de trois, chiffre mystique par excellence. S'inspirant du dogme chrétien, Lessing se livre à une prestidigitation allégorique, démultipliant un en trois, escamotant trois en un. Il est évident que les trois anneaux représentent les trois principales religions, et que l'impossibilité où l'on est de les distinguer souligne leur égale valeur et donc leur caractère interchangeable. Mais ces trois anneaux matérialisent également le rêve d'une grande famille humaine, la vision cosmopolite et mondialiste d'une chaîne humaine, transcendant les particularismes et les différences. C'est donc, une fois de plus, le message de tolérance et d'union qui se profile ici.

Paradoxalement, bien que cette allégorie introduise un élément féerique, elle l'associe à une dévaluation du surnaturel. Insidieusement, Lessing déplace le pouvoir magique des Dieux vers les hommes. Il procède à une substitution typiquement rationaliste. Le don d'être aimable à Dieu et aux hommes ne vient plus de la bague, mais il lui est conféré par son détenteur. C'est à lui de prouver par son comportement tolérant et altruiste qu'il possède bien l'anneau magique. Il est donc rendu maître exclusif de son sort. On lui restitue la capacité, longtemps dévolue aux Dieux, de forger son destin. Lessing s'exprime en rationaliste. Il libère l'homme de toute tutelle. Il rationalise le merveilleux et fait de chacun un auteur de miracles.

Or, c'est un maniement subtil du verbe qui lui permet d'exécuter ce tour de passe-passe. Il utilise jeux de mots, images, symboles, correspondances pour laisser beaucoup entendre sans jamais se dévoiler complètement ni prendre nettement position. Il préfère la voie indirecte à la voie directe, allant jusqu'à affirmer :

> Ce n'est pas vrai, la ligne droite n'est pas toujours le plus court chemin.[52]

Il emprunte donc le chemin sinueux d'une parole nuancée, riche en arrière-plans, en suggestions, en incitations, voire en énigmes. C'est le contraire de la parole des fanatiques, des sectaires qui assènent sans égard leur vérité, à l'instar de Daja, chrétienne convaincue, révélant sans ménagement à Recha que Nathan n'est pas son père. Recha la définit alors comme « une de ces folles qui s'imaginent connaître, pour tous, la seule vraie route qui mène à Dieu ! »[53]. Lessing n'aime pas la parole accusatrice, celle qui indique un seul chemin, celle qui excommunie ou glorifie, celle qui est remplie de certitude. Lui-même use, à l'inverse, d'une parole plurivoque, reflet de ses doutes, de sa tolérance, une parole qui ouvre de multiples voies.

Conclusion

On s'aperçoit donc qu'il existe dans *Nathan le sage* une ample réflexion sur la parole, moyen éducatif, élément clef de communication et d'union entre les hommes. Assurément, toute pièce de théâtre repose sur la parole, puisqu'elle est constituée de réparties. Mais elle n'est pas forcément une réflexion sur la parole. Dans *Nathan le sage*, on trouve les paroles de colère du Templier, celles dogmatiques du patriarche, celles fanatiques de la dame de compagnie, qui sont le reflet d'états d'âme, d'humeurs, de traits de caractère. Cependant, ce drame est également la peinture d'un processus de formation, dont l'objectif implicite est l'édification du public. L'éducation s'opère donc à un double

52 *L'éducation du genre humain*, op. cit., p. 131, § 91.
53 *Nathan le sage*, op. cit., V. 3587, p. 284.

niveau, celui des personnages, et celui des spectateurs. Recha, le Templier, Saladin accèdent au fil des dialogues à un degré supérieur de sagesse, acquièrent un esprit éclairé, but suprême de l'*Aufklärung*, grâce auquel ils voient leurs préjugés se dissiper, apprennent à respecter et apprécier leurs semblables dans leur diversité. Mais leur sagesse n'a, aux yeux de Lessing, de valeur que si elle exerce une action stimulatrice sur le public.

C'est pourquoi Nathan, et, à travers lui, Lessing, ne s'érige pas en donneur de leçons, évite tout discours moralisateur ou incantatoire, mais s'efforce de faire réfléchir, d'amener son interlocuteur à une prise de conscience, grâce à des allusions, des images, des phrases percutantes. Pour lui, il ne s'agit pas d'intimider, mais de persuader, non d'imposer mais de procurer une autonomie de pensée. La parole est le ferment qui doit germer dans les esprits, l'impulsion qui doit les mettre en mouvement.

C'est elle qui, à la fin de la pièce, après avoir favorisé le rapprochement des protagonistes, permet la découverte de liens de parenté plus étroits. Il s'avère que le Templier et Recha sont frère et soeur, et qu'ils ont pour oncle le Sultan. Ce dénouement fonctionne comme l'illustration de la parabole des trois anneaux. L'altérité et même les antagonismes se transforment harmonieusement en identité. Des êtres de race, de religion, de milieu différents se révèlent membres d'une même famille, et donc profondément semblables. La fraternité de Recha et du Templier reflète symboliquement la fraternité humaine. Or, cette découverte d'une unité sous la diversité n'a été possible que grâce à la parole, la parole éducatrice et la parole révélatrice.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI : ÉTHIQUE ET POÉTIQUE DRAMATIQUES CHEZ MAURICE MAETERLINCK (1889 - 95)

Au commencement était le silence, au finale, le silence sera. Telle pourrait être une loi du théâtre de Maurice Maeterlinck.

Au-delà des évidences portées par le recueillement nécessaire précédant les levers de rideau, accompagnant leurs chutes, le théâtre du dramaturge belge se fonde sur une conviction profonde, sur une ontologie (quant à son éthique), une déontologie (quant à son esthétique) du silence, qui affecte les enjeux comme la composition de la majorité de ses pièces- et de ses pièces majeures.

Maurice Maeterlinck était celui qui déclarait, dans son essai célèbre *Le Trésor des Humbles,* que "le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger"[1], que "la vie véritable", "la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence"[2], et qu'enfin "le silence" est "de l'éternité"[3].

Au seuil de la vie : le silence ; au cours de la vie : le silence ; à la fin de la vie: le silence. Origine, trame et fin se confondent en une vérité unique, *silencieuse*.

Or quelle autre mission le théâtre doit-il bien s'assigner, si ce n'est la profération des vérités ultimes, aux confins de l'être et du temps ? Si ce n'est en l'occurrence la communication de l'essentiellement incommunicable, ce *silence :* ce qui n'a de mot dans aucune langue, ce qui ne se dit pas, ce que la parole détruit ?

Le théâtre chez Maeterlinck n'a rien à voir avec le divertissement, il condamne tout détournement, tout détour, pour s'approcher au plus près de la vérité difficile, morbide, de l'être en proie à un "tragique quotidien". Cette formule employée par Maeterlinck pour caractériser l'humaine condition engage, quant à une vocation théâtrale, la résolution d'un paradoxe du dramaturge : dire l'indicible, communiquer verbalement (par une rhétorique dramatique) une vérité de nature non verbale- soit peut-être finalement *faire parler* le silence.

"Art d'étouffer et de suspendre la pensée", "la parole" parfois est "grande", "mais" "n'est pas ce qu'il y a de plus grand", constate Maeterlinck en prenant la mesure de son outil de dramaturge[4]. Insuffisant ou même gênant outil, incontournable outil pourtant : il ne s'agit pas (comment le pourrait-on ?) de se détourner d'une tâche artisanale traditionnelle, de renoncer à écrire, à faire dire. Il s'agit d'utiliser la parole, fatal support, au service de son apparent contraire et contradicteur : que le silence se manifeste, jaillisse, des vocables mêmes du théâtre.

Si "les mots n'expriment jamais les relations réelles et spéciales qu'il y a entre deux êtres", si "la parole" ne sert "jamais aux communications véritables entre les êtres", comme le postule Maeterlinck[5] de façon peut-être radicale et naïve (mais il nous importe moins ici

1 M. Macterlinck, *Le Trésor des Humbles*, éd. Labor, Bruxelles, 1986, p. 15.
2 *Ibid.*, p. 16.
3 *Ibid.*, p. 15.
4 *Ibid.*, p. 15.
5 *Ibid.*, p. 21 et 16.

de juger sa *mystique* du silence que d'en évaluer les conséquences dramatiques), comment sortir de l'impasse théâtrale ?

La tentation du mime, ou élimination de la parole dans l'espace scénique a frôlé Maeterlinck, lorsqu'il a revendiqué un théâtre de marionnettes, relativement à ses premiers drames, dont les acteurs parfaits selon lui auraient été ces pantins de bois aux expressions fixes, aux lèvres muettes. Idéaux supports d'une vérité immuable : celle de l'être pour la mort, que ne distingue fondamentalement aucun attribut -tous sont égaux devant cette vérité- les marionnettes, ces "androïdes", remplacent avantageusement l'acteur au corps particulier, au jeu personnel.

Maeterlinck cependant ne saurait oublier sa vocation d'auteur: une voix doit provenir de la scène, sortir du support visible qu'est le personnage-marionnette. Ainsi, au service, au nom même du silence, le personnage parle. La vérité ultime ne se communique pas sans mots. Maeterlinck se sent appelé à témoigner, verbalement et à haute voix, de sa conviction silencieuse.

Quelle parole alors ? Une parole *minimale* sans doute. Les textes dramatiques de Maeterlinck se caractérisent par un lexique ténu, que d'aucuns ont aisément répertorié: les mêmes mots reviennent, la pauvreté du vocabulaire témoignant d'un dépouillement de la parole, d'une parole réduite à l'essentiel. Ce refus du bavardage, de la simple variété rhétorique, cette réduction du champ sémantique dramatise le propos, le concentrant sur la vérité inéluctable et dysphorique de l'être pour la mort: le tragique se situe bien là au cœur de la rhétorique, substituée aux actions spectaculaires que Maeterlinck au théâtre, relativement à la mort des personnages, dénonce: "la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées, et (...) les larmes des hommes sont devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles"[6]. La parole du nouveau théâtre se leste de cette spiritualité, suggérant, annonçant la fin universelle, celle qui fonde pour tous et chacun le "tragique quotidien". Ainsi, la scène célèbre de *Pelléas* où les amants se retrouvent avant que l'époux trahi (Golaud) ne se précipite sur eux, l'épée à la main, " simplement parce que c'est l'usage" - comme il s'en explique lors d'une scène précédente[7], communique, microcosme langagier, le drame absolu de l'humaine condition. "Ma pauvre Mélisande!", s'exclame Pelléas (l'adjectif revient souvent), après avoir prophétisé "le dernier soir". "Il est tard", "Il est trop tard", scande le héros[8]. Les répétitions, au sein d'une logique de l'économie discursive, martèlent l'évidence de l'unique, morbide vérité : elles annulent presque la valeur individuelle des énoncés, au profit d'un effet global incantatoire : une menace "atmosphérique", par leur énonciation réitérée, vient planer sur la scène, préparer et estomper tout ensemble la surprise de l'arrivée, criminelle, de Golaud.

La mort donnée n'est qu'un passe-partout tragique, une concession apparente (peut-être ironique) à "l'usage" qui préside aux grandes tragédies. A peine nécessaire, la spectaculaire mise à mort n'est qu'un reflet du violent imaginaire des amants, qui ont intensément vécu, partagé dans leurs dialogues passionnés cette mort, avant de la recevoir.

"Je suis heureuse, mais je suis triste", répond en écho à Pelléas Mélisande, "je pleure toujours lorsque je songe à toi". Et, quand s'actualise l'épreuve dernière, à l'heure

---

6 *Ibid.*, p. 103.

7 M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, acte IV, scène 2 (in M. Maeterlinck *Théâtre I et II*, éd. Slatkine, Genève, 1979, p. 79 (nous abrégeons ultérieurement cette référence en : Th)).

8 M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, acte IV, scène 2 (in M. Maeterlinck *Théâtre I et II*, éd. Slatkine, Genève, 1979, p. 79 (nous abrégeons ultérieurement cette référence en : Th)).

de la mort annoncée, venue combler l'attente : "Je n'ai pas de courage"[9]. Dérision dramatique, ou dramaturgie conventionnelle tournée en dérision : il n'y a pas de héros face à la mort commune, il n'y a que des êtres en proie à la peur, désarmés, sinon déconcertés.

Le langage est là, convoqué pour témoigner de cette peur, de l'impossibilité de toute défense en acte, de toute reprise en mains du destin dramatique, par les protagonistes.

Minimalisme verbal, retour de formules notifiant l'impuissance des personnages à faire autre chose que "dire" leur infortune, le théâtre de Maeterlinck inclut également, intègre, le silence à l'état pur, "forme-sens", ou contour, milieu dont proviennent, où baignent les figures condamnées, muettes face à cet avenir fatal, définitivement *silencieux*, qui, les attendant, les concerne déjà. La mort, à l'œuvre en eux, dont ils ont le pressentiment, en une sorte d'inconscience savante, les réduit au silence, ou, produisant du silence, en quelque sorte parle pour eux.

Caractéristiques de l'écriture dramatique maeterlinckienne, les points de suspension partout s'étendent, interrompant les propos esquissés, les dérobant, vers l'inachevé. Les questions restent la plupart du temps sans réponses : le système des échanges traditionnels de répliques ne fonctionne plus; on ne répond pas, ou on répond "à côté", la conversation est détournée, la communication impossible.

Impossible dans ce contexte également de prendre quelque décision: on s'isole, on s'égare, on finit par ne plus savoir qui est l'autre en face de soi, qui l'on est soi-même, possédé par une puissance étrangère et familière : cette destinée mortelle commune et personnelle, fatalité coupant court à tout. Radicalement pessimiste, le premier théâtre de Maeterlinck, d'allégeance schopenhauerienne, tue l'action, désespère. "Je ne te comprends pas...", avoue Arkel à Mélisande agonisante. "Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous...", rétorque Mélisande, "Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux..."[10]. Dans ces silences, ces non-dits, la vérité s'exprime, elle laisse "entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée "[11]. La vocation maeterlinckienne s'accomplit de cette façon, le message schopenhauerien, qui concerne l'être soumis au Vouloir universel, flux de vie et de mort, par-delà les apparences, la comédie des rituels et des mots, au-delà des conventions tragiques habituelles, des concessions faites à l'entendement quant aux sujets, aux intrigues. En éloignant les traditionnels "acteurs", Maeterlinck nous rapproche de "l'éternité qui gronde à l'horizon", de "la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît", prétend laisser ouïr "le chant mystérieux de l'infini, les silences mystérieux des âmes"[12].

Dans ces silences, dans ces "blancs", Debussy a trouvé l'espace de son inspiration, comme il s'en est confié à ceux qui l'interrogeaient sur le choix de la pièce *Pelléas*. Ce "rien" dont Mélisande est faite, suivant ses propres termes, a permis le "tout" musical. C'est dire si le prétendu silence maeterlinckien est fécond, éloquent... Debussy en écrivant la partition de son opéra "écoute" ce silence, et compose, prolongeant l'effort du dramaturge, qui visait lui aussi à entendre, puis à "faire parler" le silence des êtres et des mondes.

---

9 Ibid., IV, 4, Th, p. 92.
10 Ibid., V, 2, Th, p. 102.
11 M. Maeterlinck, *Le Trésor...*, *op. cit.*, p. 101.
12 *Ibid.*, p. 101-2.

Se taire et écouter les voix intérieures, avait expliqué Maeterlinck à Jules Huret lors de la fameuse "enquête sur l'évolution littéraire", tel était pour lui un grand principe de la création - symboliste donc s'il en fut. Comme la musique de Debussy s'infiltre dans les ellipses suggestives du texte dramatique, le texte se gorge de silence : sur le manuscrit du poète belge est déposé ce calque du silence, son double jumeau.

Véritables silences rhétoriques (nous avons fait plus haut référence à cette parole "suspendue") ou, plus subtils encore peut-être, silences jaillissant de la parole même, les propos de Maeterlinck sont "d'or" : "Sprechen ist Silbern, Schweigen ist Golden", rappelle-t-il dans *Le Trésor des Humbles*[13]. Ils opèrent en effet, en palimpsestes de ce silence qu'ils envient.

Plusieurs procédés se placent au service de cette alchimie, de cette "sorcellerie évocatoire". Titres programmatiques : *La mort de Tintagiles, Les Aveugles*... Les annonces titulaires font signe vers le lieu sémantique où les référents disparaissent. Respiration coupée, privation définitive de la vision...

Métaphores explicites : celle du départ en particulier, qu'affectionne Maeterlinck pour évoquer la fin dernière. Ainsi, l'enfant Yniold dans *Pelléas* annonce à Mélisande : "petite-mère, vous allez partir..."[14].

Négations en chaîne: les servantes, dans *Pelléas* encore, constatent: "Ils ne savent plus ce qu'ils font", "on n'entend plus aucun bruit", "on ne peut pas parler", "on n'entend plus ce qu'on dit", "il ne peut pas encore marcher seul", "ce n'est pas le bonheur qui est entré dans la maison", "Personne ne le sait", "On n'entend même plus respirer dans la maison"... [15].

Impossibilité d'accéder à l'information, à la connaissance positive, roborative, a fortiori. Symptôme de malheur, de celui qui prive de l'avenir, que cette incapacité des personnages à atteindre, à capter ce qui se passe, à acquérir aucune maîtrise sur les événements. Impuissance, et pressentiment : la méconnaissance des circonstances anecdotiques précises relativement aux situations s'allie à une prescience de leurs portées funestes. La majorité des personnages semble frappée de la même ignorance, et investie de la même conviction interne, paradoxe que résume le discours de la "vieille servante", après la mort tragique de Pelléas : "Le bon seigneur Pelléas... Où est-il ? Personne ne le sait", déclare la "troisième servante", avant que la "vieille", expérimentée, ne réponde : "Si, si ; tout le monde le sait... Mais personne n'ose en parler... On ne parle pas de ceci... on ne parle pas de cela... on ne parle plus de rien... on ne dit plus la vérité... mais moi, je sais qu'on l'a trouvé au fond de la fontaine des aveugles... mais personne n'a pu le voir... Voilà, voilà, on ne saura tout cela qu'au dernier jour..."[16].

Dernier jour inclus dans le premier jour, fatalité perceptible chaque jour, malgré un aveuglement relatif de l'humanité (caution possible d'une survie provisoire), dans le piège de la mort certaine. Cette mort qui réduit au silence est suggérée par une parole dramatique qui ne laisse pas de traces, n'est pas "performative" : paroles purement tragiques que ces propos non suivis d'effets, d'actes défensifs ; elles soulignent l'impossibilité, la condamnation de toute action. Que reste-t-il alors à ces personnages, mises en abyme théâtrales des mortels que nous sommes ?

---

13 *Ibid.*, p. 15.
14 M. Maeterlinck, *Pelléas*, acte III, scène 1, Th, p. 44.
15 *Ibid.*, V, 1, Th, p. 93.
16 *Ibid.*, V, 1, Th, p. 98.

Que reste-t-il ?... A parler autour du vide, au cœur du drame, comme un enfant qui vivrait en rêve, jouant avec les pièges de la destinée : "J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée", avoue enfin Pelléas, "Il faut que tout finisse"[17]. "O, royaume dont le Prince est un enfant !", soupirait Héraclite en évoquant le Temps, cet "enfant qui joue"[18]. Et Maeterlinck, lecteur probable des présocratiques et fervent de Schopenhauer, s'impose en dramaturge mimétique de l'acte tragique que *représente* le seul fait de vivre. En abyme de l'humaine condition, il joue à égrener les propos dramatiques, à déployer un chatoyant tissu (texte) de mots, harmonie fugace, sonorisation passagère, ludique et désespérée, d'un théâtre du silence.

Apparentes diversions, semées d'allusions incisives, les parlures des personnages de Maeterlinck se déplient, se déploient comme les jeux d'eau, les reflets ondoyants, laissent entrevoir, imaginer l'abîme où l'on va sombrer : ce pays du silence, dont on provient et où l'on retourne, inéluctable. Son texte est brodé de signes d'allégeance à peine saussurienne - où le signifiant renverrait à un signifié répertorié, délivrerait en somme un sens "utile" à l'action dramatique. On rejoindrait plutôt une perspective "valérienne", dans cette mesure où Paul Valéry envisageait les signes poétiques comme de fragiles équilibres entre "le son et le sens", oscillations, propos s'écartant de la logique ordinaire pour frôler une communication plus profonde. "Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée", proclamait en effet Maeterlinck, nous le citions en commençant[19].

"Le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde[20]", nous nous en rapprochons bien ainsi, en écoutant, dans ce premier théâtre de Maeterlinck, le chant des signes, chant du cygne, ces vocalises de mort émises par les bouches des personnages envoûtés.

S'esquivant les uns les autres, loin de toute action entreprise, loin de toute communication utile au déroulement autre que fatal, prévisible (absolument *tragique*) de la pièce, ces personnages se côtoient et se grisent, ivres de leur destinée, perdus les uns pour les autres, pour les individus qu'ils n'incarnent que provisoirement (temporairement), rendus bientôt à l'immense fleuve (pour reprendre encore une métaphore héraclitéenne) de la mort qui les traverse.

Comme s'ils savaient obscurément, au tréfonds de leurs "âmes" (mot favori de Maeterlinck), que le "dialogue extérieurement nécessaire", symboliquement nul, ne doit pas advenir. Ils n'échangent donc pas sur ce mode faussement utile, et se rencontrent sur un autre terrain rhétorique, dans l'espace de la poésie, conformément à ces allégations convaincues du dramaturge : "Aussi n'est-ce-pas dans les actes, mais dans les paroles, que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies. Est-ce seulement dans les paroles qui accompagnent et expliquent les actes qu'elles se trouvent ? Non ; il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. A côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. Vous

17 *Ibid.*, IV, 4, Th, p. 81.

18 voir *Les Présocratiques*, Pléiade, 1989, p. 158 - même si ici, pour le plaisir d'une référence connue, qui fait signe vers le théâtre encore, et Montherlant par exemple, nous évoquons une autre traduction...

19 M. Maeterlinck, *Le Trésor...*, *op. cit.*, p. 101.

20 *Ibid.*, loc. cit.

reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre"[21].

Portée ineffable de l'œuvre : le récepteur ou l'exégète serait renvoyé à sa pure audition, à sa seule contemplation, au mieux à une communion imaginaire. Nous écoutons bruire les silences précieux des "âmes", à travers les propos musicaux des figures peuplant le théâtre, comme des fantômes, pour un instant dramatique revenus des limbes (songeons à Mélisande arrivée comme en rêve d'un pays inconnu, ou issue d'un cauchemar sans nom), ou comme ombragées déjà, presque désincarnées en leur qualité d'êtres pour la mort. A cet égard, la scène où Pelléas et Mélisande pour la dernière fois se croisent vivants nous livre une ode lyrique, une partition, prélude d'amour et de mort. Leitmotive, rimes intérieures, assonances, profusion des modalités exclamatives, les héros débarrassés de toute contrainte quant à l'intrigue qu'ils ne maîtrisent plus, et d'ailleurs n'ont jamais tenue (la Mort, la grande figure, se charge du rôle de *tiers*, actif de la seule action véritable - celle qui tue) chantent, parallèlement, et ainsi vraiment ensemble (à l'unisson de leur séparation imminente) : "Non ; je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère...", soupire, révélatrice, Mélisande. "Oh ! comme tu dis cela !... Ta voix ! ta voix... Elle est plus fraîche et plus franche que l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres !... On dirait de l'eau pure sur mes mains... Donne-moi, donne-moi tes mains.. Oh ! tes mains sont petites !... je ne savais pas que tu étais si belle !...", repart, *charmé*, Pelléas - qui sait qu'ils vont mourir[22].

Interférences magiques de la parole et du silence dans cet univers dramatique du poète belge, jusqu'à l'ultime *cri*. La quasi-totalité du répertoire correspondant à sa première inspiration (celle qui suit la lecture de Schopenhauer, et veut renouveler l'héritage dramatique) s'achève sur des cris.

"Mon Dieu ! mon Dieu ! que les morts ont donc l'air malheureux !" s'exclame le roi à la fin de *La Princesse Maleine* [23].
"La lumière! la lumière!", réclame l'oncle à la fin de *L'Intruse*, tandis que l'aïeul se lamente : "Où allez-vous ? Où allez-vous ? Elles m'ont laissé tout seul !"[24].
"Ayez pitié de nous!", implore la plus vieille aveugle, aux côtés des aveugles abandonnés sur l'île, au finale des *Aveugles*[25].
"Oh ! oh ! oh !", sanglote Golaud pleurant sur le cadavre de Mélisande, tandis qu'Arkel énonce, au sujet de sa fille, la fatalité d'un déplorable recommencement : "c'est au tour de la pauvre petite..."[26].
"Alladine!...", "Palomides!...", crient les amants de la pièce éponyme, avant que leurs voix ne s'affaiblissent, emportées dans la nuit ("C'est la lumière qui n'a pas eu pitié...")[27].

---

21 *Ibid.*, p. 107.
22 M. Maeterlinck, *Pelléas*, IV, 4, Th, p. 86. J'ai davantage développé ce point dans mon article : "Pour une poétique dramatique du silence: M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*", revue *Théâtres du Monde*, dir. M. Abiteboul, IRIAS, 1996
23 M. M., *La Princesse Maleine*, V, 4, Th, p. 198.
24 M.M., *L'Intruse*, I, Th, p. 245.
25 M.M., *Les Aveugles*, I, Th, p. 300.
26 M.M., *Pelléas*, V, 2, Th, p. 113.
27 M.M., *Alladine et Palomides*, V, 5, Th, p. 172.

"L'enfant ne s'est pas éveillé!...", s'écrie l'étranger d'*Intérieur* : la mort a frappé en silence, comme dans le noir, et il n'y a plus rien à faire (et, d'ailleurs, "qu'aurait-il fallu faire?")[28].

L'impuissance, et la révolte concomitante, des êtres frappés, par une destinée enfin dévoilée dans son entière et maléfique puissance, éclatent de la façon la plus spectaculaire à la fin de *La mort de Tintagiles*, par la bouche de la sœur de l'enfant, qui n'a pu le protéger de la Reine meurtrière : "Monstre ! ...Monstre !... Je crache !..."[29]. Le prosaïsme de l'expression vient y relayer la "poésie" plus globalement perceptible du propos, pour l'exacerber, s'unir à elle et délivrer un message total, de rébellion enfin.

Première esquisse d'action dans ce premier théâtre ? La révolte formulée des personnages placés face à leur destin signale une réaction, qui conduira Maeterlinck sur la voie de son second théâtre : acte d'écrire, action dramatique nouvellement envisagée et performée, grâce aux aboutissements donc de l'initiale vocation du silence. Les personnages n'en pouvant plus de se taire iront vers une reprise en mains de leur avenir, à travers un "second" théâtre plus bavard, plus "actif", reflétant cet autre essai de Maeterlinck qui allie la conscience de la "destinée" aux vertus de la "sagesse", et d'une action défensive (*La Sagesse et la Destinée*).

Impulsion donnée certes, par un originel théâtre "immobile", à une entreprise dramatique différente : sans doute quant à son éthique plus raisonnable, peut-être quant à son esthétique moins originale...

Mais : jugement de valeur ici : parole de trop ? Il est temps pour nous de retourner au silence...

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

28 M.M., *Intérieur*, I, Th, p. 199
29 M.M., *La Mort de Tintagiles*, V, 5, Th, p. 244.

L'ALCHIMIE SONORE DU *MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN* DE GABRIELE D'ANNUNZIO ET CLAUDE DEBUSSY (1911)

Le *Martyre de Saint Sébastien*, créé au Châtelet le 22 mai 1911, «mystère en rythme françois», sur un texte de Gabriele d'Annunzio, musique de Claude Debussy, monté par les Ballets Russes, (mise en scène de Michel Fokine, décors et costumes de Léon Bakst) est une œuvre étrange, hybride, novatrice, inégale, une œuvre «de laboratoire» esthétiquement parlant.

On sait que Gabriele d'Annunzio, forcé de quitter précipitamment l'Italie en 1910 pour échapper à la prison pour dettes, vécut en France (entre Paris et Arcachon surtout) de 191 jusqu'en mai 1915. Devenu par la force des choses « écrivain français »le poète italien (également romancier et dramaturge) écrivit en quatre ans trois ouvrages dramatiques directement dans notre langue qu'il maîtrisait parfaitement[1] dont *Le Martyre*, commande de la danseuse russe Ida Rubinstein qui collaborait alors régulièrement avec les Ballets Russes de Serge de Diaguilev alors en pleine gloire.

D'Annunzio écrivit le texte directement en français archaïsant[2], plus de 3.800 octosyllabes parfois assonancés, en tenant compte de multiples impératifs esthétiques. Le rôle principal (Le Saint) est donc tenu par une danseuse à laquelle est également confié un rôle parlé écrasant. Cette danseuse-mime-tragédienne doit de plus - dans la version originale scénique[3] - danser, mimer et parler son rôle, tantôt sans musique, dialoguant avec des personnages qui parlent uniquement (des comédiens donc, comme le rôle de l'Empereur Dioclétien), tantôt dansant accompagnée par l'orchestre, sans parler, (comme dans le début de la danse sur les charbons ardents), tantôt enfin elle est appelée à danser et à parler en même temps accompagnée par l'orchestre, les chœurs chantés, parfois par des interventions de voix chantées (fin du Ier acte) ou parlées (Danse du Linceul). Il va sans dire qu'un tel ouvrage pose des problèmes de réalisation presque insurmontables. Dès le soir de la première par exemple, on put remarquer la plastique impeccable de la danseuse et la beauté de ses attitudes mais aussi la faiblesse de son interprétation vocale : c'était là ses débuts de tragédienne![4]

1 Outre *Le Martyre de Saint Sébastien*, d'Annunzio écrivit aussi directement en français : *La Pisanelle*, «comédie» médiévale créée également par Ida Rubinstein et les Ballets Russes à Paris en 1913 et le drame en prose *Le Chèvrefeuille* créé au Théâtre de la Porte Saint Martin fin 1913.

2 Inspiré librement du mystère de Saint Sébastien de Châlon-sur-Saône (1497) et de celui de Lanslevillard (1567). Voir : Petit de Julleville : *Les Mystères*, Hachette, Paris, 1880. Et Gustave Cohen : *Le vrai mystère de Saint Sébastien*, Gallimard, Paris, 1956.

3 Laquelle dure plus de cinq heures dont une heure et demie de musique.

4 Voir : *La Revue musicale*, n° spécial consacré au *Martyre de Saint Sébastien*, 1957.

Pour d'Annunzio comme pour Debussy, on peut dire que la commande arrivait au bon moment. D'Annunzio, plus célèbre encore en France qu'en Italie, grâce aux remarquables traductions de l'essentiel de sa production romanesque et dramatique[5], avait déjà présenté au public italien et français[6] pas moins de onze pièces dont deux avaient connu un triomphe en Italie[7] et dont quatre ou cinq poursuivaient, sur les scènes européennes et américaines une carrière honorable.[8]

Or le but avoué et proclamé de d'Annunzio dramaturge, son rêve difficilement accessible[9] avait toujours été de donner enfin à l'Italie et au «monde latin» un véritable théâtre total latin, un art scénique intégral dans lequel tous les arts fussent synthétisés : parole, musique, chant, geste, danse[10]. Art total conçu dans une optique autre que celle de l'opéra. Art total dans lequel la parole, le texte parlé pût enfin se libérer naturellement. Par là, il rejoignait la recherche de Debussy (qui avait donné en 1902 avec *Pélléas et Mélisande*, un ouvrage de théâtre musical révolutionnaire dans lequel les acteurs s'expriment en un «parlando» clair et expressif), Debussy qui prônait depuis toujours un théâtre musical «qui pût se passer de Wagner». Wagner pour d'Annunzio ne cessa jamais d'être ce «grand barbare»[11], admiré, envié, modèle artistique et littéraire omniprésent, référence crispante et jamais oubliée.

C'est donc dans ce climat à la fois wagnérien pour le contexte et anti-wagnérien pour les intentions avouées (post-wagnérien déjà pourrait-on dire) que fut réalisée cet ouvrage que d'Annunzio, significativement, qualifiait volontiers de *«Parsifal français»*.

Les précédentes tentatives dannunziennes de collaboration avec un musicien *(Francesca da Rimini, La Nave)*[12] n'avaient pas comblé ses vœux, loin de là. En partie à cause de la relative ou réelle médiocrité des compositeurs en question[13]. Maintes fois le poète avait regretté «de ne pouvoir écrire lui-même la musique de ses drames». Par ailleurs, travailler avec d'Annunzio n'était certes pas chose facile pour un musicien : la beauté, la richesse, la surabondance de son verbe tend en effet à rendre la musique comme inutile, superfétatoire. Et un musicien de théâtre souhaite toujours un texte fort dramatiquement mais simple et clair, voire presque nu, sur lequel il puisse laisser son lyrisme s'épancher.

---

5 Voir : Richard Dedominici : « Le fonds dannunzien du Palais du Roure », *Etudes Vauclusiennes*, Avignon, 1996.

6 Le drame en prose, *La Ville morte* avait été créé dans sa traduction française par Sarah Bernhardt au Théâtre de la Renaissance en 1898 ; *Le Songe d'une matinée de printemps* par Eleonora Duse, en italien, dans ce même théâtre, la même année.

7 *La Figlia di Iorio* triompha à Milan en 1904 ; *La Nave*, toujours à Milan, triompha en 1908.

8 *La Ville morte, La Gioconda, Francesca da Rimini* par exemple, que la tragédienne Eleonora Duse jouait en tournée dans le monde entier.

9 Voir pour les ambitions esthétiques de d'Annunzio en matière de théâtre, son roman, *Il Fuoco* (*Le Feu*), 1900, dans lequel l'auteur fait bien le point de l'état du théâtre musical en Europe dans «l'après-wagnérisme» du siècle finissant.

10 La danse qui intervient déjà dans *La Nave* par exemple, comme élément dramaturgique de premier plan.

11 Voir le roman *Le Feu* (trad. Georges Hérelle, Calmann-Lévy, Paris, 1900)

12 Scontrino pour *Francesca da Rimini*, drame dont Riccardo Zandonai devait en 1912 tirer un opéra. Pizzetti pour *La Nave*. Pizzetti qui écrivit aussi les musiques de scène de *Fedra* et de *La Pisanelle*.

13 Debussy et Arthur Honegger sont les deux seuls compositeurs de grande envergure avec qui d'Annunzio eut l'occasion de collaborer.

La question que l'on pouvait se poser à la veille de la rédaction du *Martyre* était donc la suivante : qu'attendait d'Annunzio dramaturge de la musique du travail du musicien sur son texte ?

Le poète dramaturge nous livre lui-même la réponse, à propos du *Martyre* lorsqu'il déclare que «la musique peut seule installer une certaine qualité de silence, silence dans lequel la parole peut alors résonner».[14] Il reconnaît par ailleurs volontiers que son texte «contient déjà de la musique entre l'un et l'autre vers». Subtile alchimie recherchée donc entre silence, parole, musique et chant... et geste et danse bien sûr. Difficile équilibre qui va, comme nous allons le voir, conditionner toute la structure dramaturgique de l'ouvrage.

Le choix de Debussy comme compositeur du nouvel ouvrage, un Debussy confronté depuis longtemps à des problèmes quasi similaires (rapports paroles-musique-chant au théâtre), irrésolus depuis *Pélléas,*[15], n'est certes pas anodin. D'Annunzio, dès 1910 connaît déjà assez bien l'œuvre de Claude de France, ainsi qu'il nomme le compositeur saint-germanois[16]. De la longue histoire de leur amitié nous ne retiendrons ici que la troublante définition que d'Annunzio donnait de sa musique (laquelle est aussi une définition très littéraire mais très exacte dans sa subjectivité de la musique en général) : Debussy était à ses yeux le compositeur qui sait distiller dans sa musique, entre les notes la plus grande, la plus intense quantité de rêve, de cette substance onirique qui selon lui, représentait la quintessence de l'art musical.

Pour Debussy, comme pour d'Annunzio, l'occasion de créer non pas un opéra, ni un ballet si sophistiqué soit-il, mais un spectacle totalement nouveau quant à sa forme même s'il plonge ses racines dans une tradition médiévale française, celle des mystères médiévaux[17], dans une période chère aux symbolistes. Ouvrage dans lequel enfin, parole, silence, musique, chant et danse eussent pu alterner, se croiser, se compléter, s'entrelacer éloigné tant des lourdeurs wagnériennes, de la domination du chant, de la symphonie, que de la sécheresse du drame traditionnel parlé.

Ce problème des rapports entre parole et musique qui fit couler tellement d'encre, dans le domaine de la musique lyrique ou non, de l'Accademia du comte Bardi jusqu'à Wagner et aux écrits de Nietzsche, devait donc être abordé par Debussy et d'Annunzio dans une optique bien particulière : avec le postulat de départ de la prééminence du parlé. Le danger était bien évidemment de tomber dans le style «musique de complément», dans la «musique de fond». On pense bien toutefois qu'un Claude Debussy âgé de 49 ans, en pleine gloire après le grand succès de *Pélléas* dans le monde entier et le triomphe de ses ouvrages symphoniques tels que *La Mer* n'allait pas accepter de collaborer au *Martyre* pour écrire «de la musique de scène» mais qu'il s'agissait bien dans l'optique des deux artistes d'une recherche nouvelle : il s'agissait de donner vie à une forme d'art scénique où parole et musique devaient être complémentaires, s'allier, s'unir dans une optique autre que celle de l'opéra surtout de l'opéra wagnérien.

De plus, l'œuvre nouvelle devait obligatoirement comporter des épisodes dansés puisque Ida Rubinstein était l'interprète commanditaire, et que les Ballets Russes devaient en assurer la création. Ce qui complexifiait étrangement la situation. On sait par ailleurs l'aversion insurmontable de Debussy pour la Danse et pour la musique de Ballets

---

14 Voir le n° spécial de la *Revue musicale* déjà cité.

15 Après *Pélléas et Mélisande* (1902) tenta vainement d'écrire un nouvel opéra laissant inachevées plusieurs esquisses sur des sujets tirés de Poe ; *Le Diable dans le Beffroi, La Chute de la maison Usher.*

16 Voir la Correspondance Debussy-D'Annunzio, publiée par Guy Tosi chez Denoël, Paris, 1948.

17 Voir note 2.

traditionnelle : on devine donc que Debussy n'avait pas du tout l'intention d'écrire une musique de ballets! Telles étaient donc les conditions assez étranges de la conception de cette œuvre hybride et fascinante et destinée à engendrer une postérité plus grande qu'on ne l'admet généralement.[18]

Le moment est donc venu de jeter un coup d'œil d'ensemble sur le déroulement dramatique de l'ouvrage afin de discerner les grandes lignes qui la régissent toute entière. Un simple regard sur notre schéma «Déroulement dramatique du *Martyre*» permet de comprendre l'équilibre très rigoureux de chaque «mansion».[19]

Chacune d'elles s'articule en général sur cinq grandes parties faisant alterner habilement musique, chant et texte parlé, soutenu ou non par l'orchestre. Chaque mansion s'ouvre sur un prélude orchestral immédiatement suivi par un chœur chanté (sauf dans la troisième où il est parlé). Viennent ensuite deux volets importants confiés au texte parlé, séparés le plus souvent par des chœurs chanté qui forment intermède.

Quelquefois, l'intermède chanté fait déjà appel à la danse (Danse de la Passion). Le cinquième volet de chaque mansion enfin (le final de chaque acte) fait souvent appel à la danse, en plus du chant et de la musique, le lyrisme atteignant là un degré suprême d'intensité. Seules les quatrième et cinquième mansions semblent donc échapper à ce schéma-type : mais rappelons que le *Paradis* entièrement chanté se soude, à la représentation à la quatrième dont elle constitue le final logique et que, rien n'empêchant de danser chorégraphiquement toute cette partie, ces deux derniers volets ainsi soudés retrouvent en gros le rythme dramatique des mansions précédentes.

Remarquons en outre que les nombreuses interventions de voix surnaturelles chantées ou parlées (Vox sola, Vox Coelestis, Erigoneium melos) viennent varier encore par leurs interventions qui sont autant d'intermèdes intégrés dans «l'action», le déroulement rythmique de l'œuvre aux facettes déjà innombrables.

Disons tout de suite, avant d'analyser l'interprétation dannunzienne du thème wagnérien de l'alliance entre les arts que ces différentes scènes parlées, dansées, ou chantées, musicales ou non, n'alternent pas ainsi artificiellement, construites pour les besoins d'une architecture dramatique préétablie. Nous verrons qu'elles répondent au contraire étroitement aux exigences lyriques internes de l'œuvre que nous allons définir dans leurs grandes lignes. Tout d'abord, le problème fondamental, duquel découlent les solutions apportées, les choix faits dans ce rapport décisif entre parole et musique se situera (du moment que la musique n'interviendra pas de façon ininterrompue) justement à cet instant particulier : celui de «l'attaque» de la symphonie ou du chant et celui, une fois les dernières sonorités musicales éteintes, de «l'attaque» de la voix parlée. D'Annunzio est lui-même revenu sur ce point plusieurs fois, définissant clairement le rôle qu'il entendait assigner à la musique dans le Mystère : dire que «la musique est seule capable de créer une certaine qualité de silence», c'est comprendre parfaitement le rôle de ces deux moyens d'expression comme complémentaires. Voici donc comment s'exerce cette complémentarité : la musique, expression lyrique par excellence est supérieure à la parole sur le plan de l'intensité passionnelle des émotions qu'elle sait provoquer ; mais elle lui est inférieure par la qualité et la précision du lieu de l'esprit où ce lyrisme doit frapper. Ainsi, dans le drame dannunzien, le spectateur-auditeur sera entraîné, loin du récitatif continu de Wagner ou même de *Pélléas*, loin de l'aria continue du dernier Verdi, dans un cycle répondant parfaitement à une exigence psycho-esthétique humaine, interne.

---

18 *Jeanne au bûcher*, de Claudel et Honegger, *Oedipus Rex* de Cocteau et Stravinsky, *Perséphone* de Gide et Stravinsky sont indéniablement inspirés de l'esthétique neuve et hybride du Martyre.

19 C'est ainsi que d'Annunzio nomme les actes.

La musique va prendre d'abord le spectateur en main ; susciter en lui une exaltation lyrique, musicale, donc sans point d'application précis : lyrisme en quête même de quelque chose ; d'autant que cette musique a été écrite pour cela : c'est le rôle d'un prélude que de susciter un sentiment de manque que l'œuvre va venir combler. La musique s'arrête, le «silence particulier» s'installe, cher au poète, dans lequel les mots parlés pourront résonner bien mieux qu'après trois coups de canne succédant à la vie quotidienne, à l'état de non réceptivité du spectateur. Ensuite, c'est pour l'essentiel le lyrisme du texte dannunzien qui prend le relais, entrecoupé des intermèdes de danses et de chants : ils sont amenés par un «apex» particulier, à un moment précis du discours dramatique. Lorsque l'expression verbale lyrique atteint un degré d'incandescence très fort, lorsqu'il s'agit de dire l'indicible, l'inexprimable, lorsque les mots deviennent impuissants et que le spectateur sentirait, si nous étions dans un théâtre purement parlé, un manque, alors la musique peut de nouveau intervenir avec les chœurs ou même sur un texte parlé (ce qui est assez fréquent dans le *Martyre* et qui constitue une autre nouveauté) lequel se situe bien sûr, à un autre niveau de langue que le reste du discours ; la danse peut aussi intervenir alors, suprême expression individuelle du Saint, la danse, prolongement lyrique naturel du geste comme le chant est celui de la parole et la symphonie celui de la poésie, de la charge poétique du texte.

Ainsi, nous comprenons que l'alliance des arts en vue d'une expression dramatique totale ne sera pas chez d'Annunzio tout à fait simultanée et donnée pour telle une fois pour toutes. Successivement au contraire, diverses expressions et techniques artistiques seront appelées à jouer leur partie au moment voulu, entraînant le spectateur dans un cycle régulier, naturel et spontané. N'oublions pas non plus que dans les opéras de Wagner, cette synthèse voulue n'est effectivement réalisée qu'à de rares moments : dans *Parsifal* par exemple, les épisodes de la Cène, des Filles-Fleurs et de l'Enchantement du Vendredi Saint présentent vraiment, en ces moments de grande tension dramatique, une judicieuse autant que spontanée synthèse, une identité remarquable entre poésie, drame, musique et chant (voire danse pour les Filles-Fleurs). Mais souvent en revanche, à certains moments très importants, seul l'orchestre est convié à tout dire : Déploration funèbre de Siegfried dans le *Crépuscule des Dieux* ; suprématie intolérable dénoncée à maintes reprises, dans *Il Fuoco*. Dans le *Martyre* au contraire, ce sont ses seuls instants privilégiés (les apex) qui voient tous les arts simultanément réaliser cette synthèse, obtenue plus généralement par leur alternance. Un nouveau rapport s'introduit donc dans l'œuvre ; le jeu (alternatif lui-même) de l'alternance et de la simultanéité des expressions parlées et musicales.

Enfin, tous ces éléments textuels ou musicaux se trouveront solidement unis entre eux par le Geste, prolongé en Danse au besoin, la Danse, véritable clef de voûte de ce théâtre total.

Tout est unité et continuité dans le discours dramatique du Mystère, tout s'enchaîne logiquement sans heurt. Point de coupures en scènes, nul arrêt ni rupture intempestive. Les différents épisodes s'enchaînent naturellement : la représentation est une, d'un bout à l'autre de chaque mansion.

Il suffit pour nous en convaincre de considérer la première, La *Cour des Lys*. Le Canticum Geminorum né du prélude purement orchestral nous plonge dans ce premier épisode avant même que la musique proprement dite ne se soit tue. Les chœurs parlés se chargent immédiatement après d'engager le texte parlé sur un ton tout autre que celui de la déclamation, annoncée elle par le «chœur moyen» des Hérauts plus qu'habilement justifiée. Remarquons également avec quel art est préparé l'intermède chanté des offrandes. Il s'insère dans le grand mouvement des tentatives païennes menées pour fléchir les Gémeaux, commencées avec l'intervention de Vital. Voyez alors comme le ton se hausse imperceptiblement sur l'entrée de ce dernier à un niveau plus lyrique :

«O mon égal, écoute moi...»
Le ton se fait ensuite franchement lyrique dans le beau passage
en versets :
«Vous n'avez donc pas de sœur douce
qui tisse avec des fils de pourpre
vos vêtements ?»

Enfin, c'est le pathos déchirant de la Mère Douloureuse qui constitue déjà un apex.
Son intervention constitue bien une évocation précise déjà de ce monde païen pur et beau.
Elle suffit à nous faire espérer cette «offerte», ces chants, cette cérémonie :

«... et les offrandes pour
les dieux saints ; le vin, le lait...»

Très habilement, d'Annunzio sait que ces vers sont destinés au chant, modifie la structure de sa poétique : les pentasyllabes succèdent aux octosyllabes, la rime succède à l'assonance. La poésie mise en musique n'est plus en effet qu'un support et le vers n'a pas être lui-même trop lyrique, ce qui constituerait une sorte de pléonasme. Le vers doit provoquer le chant, la musique, non l'assouvir.

Un autre bon exemple de cette continuité du discours parlé et musical, de ces transitions savantes qui jouent sur divers degrés de lyrisme est constitué par la grande scène qui précède la Danse Extatique. Le bouillonnement lyrique qui préfigure ce grand final est annoncé en fait depuis le miracle de la flèche :

«Si je suis digne de servir
Ton Fils...
...Dieu de la foudre, exauce, exauce
cette prière qui s'aiguise
au fer du dernier trait!»

Et enfin «Magister Claudius sonum dedit»[20]. Le Saint, avant de commencer sa Danse, et pendant sa danse, va parler ; mais sa parole (et non son chant!) devient là du pur lyrisme, niveau lyrique imposé, il va de soi, pour rester au degré d'intensité créé par la musique qui résonne à présent dans la fosse d'orchestre, le récit «objectif» devenant à présent inutile :

«O doux miracle, doux miracle :
Les lys! Les lys!»

Les voix chantées, la reprise du Canticum Geminorum (logique aussi puisque les gémeaux suppliciés sont à présent confortés dans leur foi par l'héroïsme de Sébastien), tout contribue à transfigurer pour la musique et pour la danse ce langage « disloqué » par laquelle le Saint va exprimer son extase, par-dessus l'orchestre et les chœurs chantés ; la Parole se fait alors instrument de musique, devient une voix de plus, dominant les voix déjà innombrables des harmonies de Debussy :

20 Note de l'auteur en marge du texte qui indique que la musique doit commencer.

«Je danse sur l'ardeur des lys.
Gloire, ô Christ roi!
Les lys font toute la lumière (...)
Vous les fauchez et ils renaissent (...)
Voyez, voyez! Ils me regardent
comme des Anges couverts d'yeux
pour l'épouvante».

Dès cet instant, nous pourrions, si cela n'était pas cependant abusivement schématique, présenter la langue dannunzienne du *Martyre* (celle des textes parlés) comme double. Il y aurait d'une part, le «récit», discours objectif ayant pour but d'instruire, d'informer l'auditeur (le dialogue entre le Saint et l'Empereur par exemple). De l'autre, nous trouvons un second niveau, très lyrique, une musique perpétuelle sous-tendant l'œuvre d'un bout à l'autre, prenant la place de l'orchestre symphonique lorsque celui-ci se tait. Les stances rimées de la Fille malade des Fièvres, les cris lyriques du Saint pendant la Danse Extatique contrepointent dignement l'orchestre souvent appelé à accompagner un texte parlé : cette disposition étant très difficile à mettre en place concrètement sur une scène de théâtre, surtout lorsque l'interprète est appelée à danser tout en déclamant son texte! Mais entre ces deux pôles, ces deux niveaux de langage, de très nombreux autres niveaux peuvent se distinguer. Comme, plus tard, Péguy ou Claudel, que d'Annunzio précède nettement ici, le poète abruzzais renouvelle complètement la langue poétique théâtrale française, haussant par paliers, à l'intérieur de cette continuité que nous avons notée la poésie au niveau de la prière. Nous pouvons trouver en effet, dans le texte du Martyre : des cantiques (Canticum Geminorum), des hymnes (Le Paradis), des antiennes (dialogue entre le Saint et la Fille malade des Fièvres), des chants (les voix célestes merveilleuses), des versets : voyez les chants des sept magiciennes et leur rythme caractéristique donné par les rimes et les reprises et, un peu plus loin, leur développement en sept vastes strophes qui riment entre elles à un niveau plus dramatique, répondant dans leur ensemble au chœur chanté introducteur.

La force de ces vers réside aussi dans leur ampleur scénique alors qu'ils se situent dans deux registres simultanés : le gestus dramatique, et le lyrisme poétique.

Comment expliquer en effet le soudain passage aux rimes en plein texte parlé dans les vastes strophes octosyllabiques de la Fille malade des Fièvres (524), rimes sans plan préétabli autrement que par la nature dramatique du personnage. A tel ou tel passage, à telle situation donnée correspond toujours un niveau de langage précis, propre à cette situation, souplesse poétique qui ne nous étonne guère chez l'auteur dont c'est l'une des principales qualités de poète : souplesse qui ne tombe jamais dans le disparate tant d'Annunzio est toujours préoccupé par le problème de l'unité de style menée avec une rigueur presque maniaque dans toutes ses œuvres, dans celle-ci en particulier.[21]

Les stances de la Fille malade des Fièvres sont versifiées par le lyrisme propre à ce personnage comme ces vers la caractérisent : personnage et texte sont indissolublement liés l'un à l'autre, ce qui est encore une fois caractéristique de l'intuition créatrice de l'auteur.

Dans la Danse du Linceul par exemple, seul un dialogue très lyrique et comme ritualisé entre le Saint et la Fille malade des Fièvres pourra rendre compte d'un instant unique sous une forme poétique unique ; cette rencontre entre Sébastien déjà presque Saint

21 Unité de style toujours d'ordre linguistique, philologique chez d'Annunzio. Ici, l'unité du langage archaïsant est incontestable même si on a pu en contester le choix.

et cette étrange prophétesse ou pécheresse repentie qui lui apporte le Linceul donne naissance aux très beaux distiques alternés :

La Sainte - Voyez Son corps ensanglanté
voyez l'horreur de Son supplice
Le Saint - Voyez la plaie de Son côté
le sang qui coule sur Sa cuisse.

Le lyrisme s'intensifie et amène tout naturellement, selon la logique dramatique de l'œuvre, l'intervention de la symphonie puis la Vox Coelestis, l'une des mélodies les plus pures de Debussy.

Au sein de cette unité rythmique faite d'alternances entre Parole et Musique, une infinité de combinaisons nées des divers degrés lyriques ou dramatiques de la Parole, du Chant, du Geste, de la Danse, de la Symphonie peuvent trouver place. A cet égard encore, la Danse de la Passion est aussi un sommet. Scandé par les chœurs parlés et chantés des femmes de Byblos, le chant pur de la Vox sola, le Saint en lui-même par une identification totale, ressuscite le Christ, il dit alors :

«Mon âme est triste
jusqu'à la mort. Restez ici
et veillez. »
« Vous cherchez le crucifié.
Et pourquoi cherchez-vous parmi
les morts Celui qui est vivant ?»

Le Saint anticipe aussi sur son propre supplice, sur sa propre Passion qui sera représentée à la quatrième mansion «Le Laurier Blessé» et ici, dès cette danse de la Passion, Debussy avec beaucoup d'habileté anticipe aussi sur la musique funèbre du Laurier blessé. Le thème principal énoncé aux cordes graves est le même que celui de la mansion suivante, énoncé un ton plus bas. Les chœurs funèbres, syriens également présentent une grande analogie thématique avec les chœurs funèbres de Sébastien qu'ils précèdent et annoncent. La conclusion pourtant de cette mansion sera bien sûr tout à fait différente : c'est par un discours d'un lyrisme d'une autre espèce encore, que l'Empereur interrompt ces exaltations chrétiennes :

«Prends la Victoire impériale
dans ton poing fort et décharné
comme la griffe de mes aigles».

Les cuivres de l'Empereur et les cithares succèdent aux cordes moelleuses et aux bois appropriés à la douceur chrétienne. Nous sommes dans un univers psychologique entièrement différent. Le discours sera donc en complète opposition avec celui du Saint. Aussi statique, aussi figé que celui du Saint est rythmiquement multiforme. On pourrait analyser aussi les modulations de la musique de Debussy : très nombreuses dans la musique accompagnant ou suscitant les scènes «chrétiennes», elles créent un discours musical très moderne en constante évolution, tandis que les fanfares ou les chœurs impériaux ne modulent que fort peu et retournent toujours pour finir à leur tonalité initiale ce qui ne manque pas de provoquer chez l'auditeur une impression d'immobilité. On le voit, les deux artistes ont travaillé dans la plus complète harmonie.

Notre dernier exemple sera la pureté désertique du «Laurier blessé». C'est la mort du Saint et son supplice : c'est le texte parlé seul, face à l'admirable orchestre debussyste où domine la sonorité des archets graves, alternant avec lui, se mêlant à lui, dans un passage splendide, modèle du genre où Debussy sut parfaitement commenter, prolonger le texte sans jamais le sacrifier, suscitant avec aisance les apparitions surnaturelles qui jalonnent la scène du supplice. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur pour le plaisir du texte et l'auditeur, pour celui de la musique, à la partition, à l'ouvrage imprimé et aux trop rares enregistrements discographiques de l'œuvre, notamment celui de Véra Korène.

La déploration funèbre du Saint devrait passer pour l'un des sommets du théâtre symboliste français. On peut la comparer à la déploration funèbre de Siegfried au troisième acte du *Crépuscule des Dieux*. Chez Wagner en effet, la parole en est complètement absente, sciemment certes ; seul le Geste (les guerriers emportant sur leurs épaules le corps du Chef dans le brouillard de la forêt) s'offre au spectateur avec les accents si célèbres de l'orchestre. D'Annunzio et Debussy vont créer, avant le final du Paradis purement choral, un vaste monument d'art total, savante alchimie de gestus, d'accents parlés, chantés, de symphonie.

Sébastien vient de rendre son dernier soupir. Introduit par les exclamations éperdues des archers, le Chorus Syriacus commence sa lamentation qui n'aura plus de pause, selon la volonté expresse de l'auteur : «magister Claudius sonum dedit» :

«Il se meurt le bel Adonis !
Il est mort le bel Adonis !
Pleurez, ô femmes de Syrie...»

C'est ce chœur, ce rythme ininterrompu qui sera la base de toute cette scène, qui lui donnera sa configuration funèbre, sa force représentative. Comme chez Wagner, c'est le rythme haché de la timbale (brève-longue-soupir) qui confère à sa célèbre page symphonique, son atmosphère violemment nihiliste de fin de monde. La lamentation syrienne de d'Annunzio au contraire, est longue, dolente, psalmodiée, reprise en écho pianissimo par le chœur des Adoniastes puis hurlée en signe de deuil. Elle s'articule sur huit temps qui se présentent sous différentes formes :

---/----- (par exemple : il est mort le bel Adonis)
--/------ (pleurez, ô femmes de Syrie)
----/---- (toutes les fleurs se sont flétries)

Sur cette base rythmique, s'articule la mélodie d'aspect oriental des chœurs chantés et de l'orchestre à laquelle viennent s'ajouter les commentaires parlés des archers qui décrivent dans le moindre détail la cérémonie, lancée par le cri de Sanaé :

«Nous avons tué notre amour!»

Le tout ponctué par les sons rauques et sombres des bois graves ou par de brèves et violentes interventions de tout l'orchestre, accords très dissonants et sauvages renforcés par une orchestration particulièrement étrange et moderne, caractéristique de toute l'œuvre d'ailleurs. Les chœurs reprennent leurs battements funèbres sur un ton de plus en plus sombre : *«Renversez les torches Eros! Pleurez!»* tandis que la musique, préparant la grande explosion du final se fait de plus en plus sombre, se raréfiant, pianissimo, dans une atmosphère lourde et vide à la fois.

Le rythme funèbre se fait étouffé, furtif, jusqu'à ce que le dernier miracle, le miracle du laurier provoque l'exclamation du chœur parlé qui éclate comme un tutti :

«- Prodige !
- Prodige !

- Son corps se détache! (...)
- Seigneurie, Seigneurie,
tu revivras, tu revivras !
- Tu reviendras !»

Enfin, signalons que cette splendide fresque qui clôt le déroulement temporel et spatial de l'œuvre (le *Paradis* de d'Annunzio comme celui de Dante échappe bien sûr aux notions humaines de temps et d'espace) résume l'opposition christianisme-paganisme sur laquelle le Mystère est construit. Dans cette avant-dernière mansion, le merveilleux symbolise aussi, encore une fois cette dualité : la vision du Bon Pasteur (le monde chrétien en marche) s'oppose à la vision des Couveuses de Cendres, dernier vestige du monde païen silencieux, en deuil.

Nous pensons l'avoir suffisamment montré, le Verbe dans le *Martyre*, la Parole toujours prépondérante, est l'instrument parfaitement adapté à chaque instant dramatique, à l'expression de chaque sensation, de chaque pensée, à la traduction de chaque mouvement esthétique ou dramaturgique. Meneur de jeu, la parole est le noyau créateur d'un art total où chant et musique pour une part, geste et danse de l'autre ne sont pas des compléments ou des faire-valoir mais concourent avec discernement à l'élaboration d'un rythme dramatique régulier et logique quoique souple et varié, dominé par les crescendi (les apex) et les decrescendi croisés et alternés des élans lyriques. Lyrisme culminant dans les scènes parlées (la Fille malade des Fièvres) ou dansées (les danses du Saint) et en des scènes dramatiques parlées avec ou sans musique symphonique : dialogue entre le Saint et l'Empereur, le martyre du Saint, son rituel funèbre.

Nous voudrions enfin pour conclure cette partie, dire encore un mot de la musique de Debussy. Il nous faut remarquer, pour compléter notre analyse dramaturgique, deux choses. Tout d'abord que l'écriture des parties vocales tant solistes que chorales, est pour du Debussy étonnamment lyrique, et que jamais le maître n'écrit une seule partie, une seule mesure de récitatif alors que tout *Pélléas* par exemple n'est qu'un immense récitatif qui cherche à se rapprocher autant que faire se peut du langage parlé.

Réaction logique de Debussy qui n'a pas ici à faire avancer une action dans la mesure où tout est explicité par les longs dialogues parlés de d'Annunzio. Les interventions du chant se doivent donc d'exprimer les états, les situations, les sentiments les plus lyriques ; ils constituent déjà un palier d'incandescence lyrique supérieur au parlé. Le récitatif n'avait aucune place ici. Il n'en reste pas moins que le caractère très lyrique de ces mélodies est tout à fait inhabituel, presque unique dans l'œuvre de la maturité de Debussy. Ce qui semblerait confirmer l'opinion de certains musicologues qui voient dans cette partition l'amorce d'un tournant dans l'œuvre scénique du maître. Le destin n'a pas voulu que cette «deuxième manière» du Debussy auteur d'ouvrages musicaux scéniques fût portée à son terme.[22]

Deuxième remarque : l'orchestre très discret lorsqu'il accompagne le chant ne prend vraiment toute son ampleur que lorsqu'il intervient pendant un dialogue ou un monologue parlé. Mieux : la partie chorale la plus importante de l'ouvrage, le *Paradis* est presque entièrement chantée «a cappella». Volonté archaïsante ? Certes. Mais peut-être pas seulement. Cela tendrait à prouver selon nous que le musicien travaillant en collaboration étroite avec son auteur a assigné à l'orchestre une place bien déterminée qui n'a rien à voir

22 On sait que Debussy voulait refondre entièrement *Le Martyre* en étoffant considérablement sa partition. Pour cela, le poète lui avait donné carte blanche. La guerre, la maladie puis la mort du musicien en décidèrent autrement.

avec le rôle d'un orchestre dans un opéra (fût-ce *Pélléas*). Dans le Mystère, nous savons que les chœurs parlés s'attribuent souvent le rôle de l'orchestre wagnérien (dans leur aisance à manier les leitmotivs par exemple). L'orchestre de Debussy donc exprime surtout le trop-plein de lyrisme des scènes dramatiques parlées : le supplice du Saint, la Danse Extatique, la Danse de la Passion en sont les meilleurs exemples : là l'orchestre travaille de concert avec les tragédiens qui parlent sur scène (au lieu de chanter comme dans *Tristan* ou dans *Pélléas*). Lorsque le texte requiert le chant, ce trop-plein lyrique se trouve déjà ainsi exprimé et l'orchestre n'a donc pas à intervenir outre mesure : ou bien nous aurions trouvé une sorte de pléonasme dramaturgique (un excès, ce que Debussy redoutait par-dessus tout) ou bien l'orchestre serait sorti de son rôle et nous aurions pu craindre un disparate : un effet wagnérien en somme, ce que Debussy fuyait de toutes ses forces.

Car c'est bien là le moindre paradoxe des auteurs du *Martyre* que d'avoir écrit une œuvre somme toute dans la lignée des ouvrages scéniques inspirés par la conception wagnérienne du théâtre total, alors qu'ils se voulaient (surtout Claude de France) ardemment anti-wagnériens, ou en ce qui concerne d'Annunzio, porteur d'une forme nouvelle de théâtre latin. Il est vrai que le *Martyre* reste une œuvre nouvelle, expérimentale, et que sa conception générale sur le plan dramatique, même si elle se ressent encore du wagnérisme ambiant, se trouve confortée à des problèmes fort différents de ceux auxquels s'était heurté Wagner. Ne serait-ce que par la suprématie «de jure» de la parole sur le chant ou la musique, par le rôle dramatique important joué par la Danse, par l'introduction de chœurs parlés très importants et par la conception résolument anti-wagnérienne de l'écriture musicale.

Il faudrait enfin parler du silence en tant qu'élément structurel dramaturgique aussi bien au niveau purement musical de l'écriture de Debussy (voir le prélude de la première mansion, entrecoupé, comme celui du premier acte de *Parsifal* de longues respirations silencieuses) qu'au niveau du texte, par ailleurs indéniablement verbeux de d'Annunzio. Le silence scande chacun des volets dramaturgiques de l'ouvrage définis ci-dessus et, reliant entre elles ces différentes facettes plutôt que les séparant, contribue pour une part non négligeable à l'équilibre interne de l'ensemble. Equilibre réel de ce fait, comme nous l'avons vu, bien que délicat à mettre en place.

Le Martyre de Saint Sébastien a, on le sait, connut une carrière assez difficile. Régulièrement repris au concert, en «oratorio à la française» avec un récitant, ses trop rares reprises à la scène ( ) n'ont toujours pas donné lieu à des réalisations irréprochables. On peut le regretter. Car dans sa singularité, son inachèvement, ses défauts même, il pourrait, dans un cadre comme celui d'Orange (comme en 1948), du Palais des Papes, de Cardone Riviera, constituer un terrain d'expérimentation scénique et chorégraphique idéal, adapté à toutes les audaces dont notre époque se montre en la matière friande.

Richard DEDOMINICI
Nice

SCHÉMA DU DÉROULEMENT DRAMATIQUE DU *MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*

PREMIÈRE MANSION : LA COUR DES LYS

Prélude - CANTICUM GEMINORUM → VOIX SURNATURELLES CHANTÉES →
--------- MUSIQUE - CHANT --------- CHŒURS - Les Gémeaux, Le Préfet, Vital
---------- Texte parlé ----------
1 2

Le Saint, les archers, CHŒURS, la Mère, les Gémeaux → CHORUS VIRGINIUM / CHORUS JUVENUM → Le Saint - CHŒURS - Foule
---------- parlé ---------- Musique / Chant ---------- parlé ----------
2 3 3

CHŒURS, Sanaé, le Saint, alléorie de l'Arc, miracles, conversions, guérisons (Flèche) → DANSE EXTATIQUE - CHŒURS
---------- Texte parlé ---------- Le Saint (parlé)
4 ---------- Musique, Chant ----------
5

SECONDE MANSION : LA CHAMBRE MAGIQUE

Prélude - les 7 Magiciennes → Le Saint - les Magiciennes → ERIGONEIUM MELOS
----- Musique et chant ----- ---------- parlé ---------- --------- Chant ---------
1 2 3

Le Saint, Guddène, CHŒURS → Le Saint - La Fille Malade des Fièvres → Danse du Linceul - Vox Coelestis
---------- parlé ---------- ---------- parlé ---------- ---------- musique ----------
4 5

TROISIÈME MANSION : LE CONCILE DES FAUX-DIEUX

Prélude Musique → CHŒURS - Saint-Empereur ---------- parlé ---------- → CHANTS Les Citharèdes --------- Musique --------- → Le Saint - LEmpereur --------- parlé --------- →
1 2 3 4

(voix)
CHŒURS - DANSE DE LA PASSION - Chœurs parlés et chantés Premier supplice du Saint
---------- musique et chants ----------
5

QUATRIÈME MANSION : LE LAURIER BLESSÉ

Prélude Musique → Sanaé - Le Saint - Les Archers ---------- parlé ---------- → Miracle de la Paume, le Bon Pasteur ---------- parlé + orchestre ---------- →
1 2 3

Allégorie de l'Arc - Supplice - Déploration Funèbre → ---------- texte parlé, musiques, chants ----------
4

CINQUIÈME MANSION : LE PARADIS

CHŒUR CHANTÉ
5

LES OEUFS DE L'AUTRUCHE (1948) D'ANDRÉ ROUSSIN OU LES INVECTIVES D'UN BOURGEOIS PRÉTENTIEUX ET MÉCONTENT

> Dans *Les Oeufs de l'autruche,* je montrais un père gueulard et stupide, le cerveau plein d'idées toutes faites et de lieux communs bourgeois.
> (A. Roussin, *Un contentement raisonnable*, p. 14)

Dix-sept ans après la première mise en scène de sa pièce en 1948, Roussin lui-même raconte aux pages 145 et 146 de son livre de réflexions sur le théâtre intitulé *Un contentement raisonnable* la genèse d'un ouvrage qui, initialement conçu pour être une nouvelle, s'est brusquement transformé en une oeuvre théâtrale au cours de sa rédaction :

> « Au cours d'une nuit sans sommeil je pris du papier et décidai d'écrire une nouvelle sur le thème d'un père qui ne pouvait supporter l'idée d'avoir un fils homosexuel. Le sujet me semblait impossible à porter à la scène. (...) Je décrivis l'appartement où je situai l'histoire, ainsi que les deux personnages en présence dans le salon où commençait mon récit. Le père parla aussitôt, faisant le portrait de son fils. Son langage pittoresque, cocasse et grossier me parut aussitôt familier. C'était le langage « gras » de mon propre père quand j'étais enfant. Mon père avait fait la guerre dans la troupe et conservé le vocabulaire des tranchées. Le rythme de ses tirades, ses expressions familières, clowneries remontaient en moi du fond de bien des années et animaient mon personnage. Un dialogue s'établit tout naturellement. (...) Quand cette scène fut terminée je n'eus qu'à indiquer l'entrée d'un troisième personnage qui parla lui aussi et auquel il fut répondu. J'avais cru commencer une nouvelle, j'écrivais une pièce. Ce fut *Les Oeufs de l'autruche.* »

Malgré sa longueur, grande a été la tentation de reproduire cette évocation dans son intégralité pour deux raisons principales. Primo, elle rappelle ce qui distingue le théâtre des autres genres littéraires et constitue en quelque sorte sa spécificité : la parole et la gestuelle y jouent un rôle prépondérant, capital même. Secundo, elle suggère à la réflexion un axe de lecture dont les repères ne manquent pas de pertinence pour notre hypothèse. En voici la substance : le sujet de cette pièce, bien qu'impropre à la scène, y a été adapté avec un succès indéniable et a même fait la joie des téléspectateurs de l'émission « Au théâtre ce soir ». Dans cette pièce sans intrigue où le mécontentement du père n'entraîne aucun acte concret et se contente de se répandre en paroles, l'action dramatique se réduit à une suite de

conversations plus ou moins courtoises entre des protagonistes qui sont de surcroît membres de la même famille. Que l'auteur parle d' « un dialogue (qui) s'établit tout naturellement », rien de surprenant quand on écrit pour la scène car le dialogue est, pourrait-on dire, par essence, le type de discours le plus « naturel » au théâtre. Mais est-ce suffisant pour obtenir une bonne pièce, c'est-à-dire celle qui sera capable de captiver et de retenir l'attention du spectateur ? Toujours est-il que le dramaturge compte surtout sur le langage, le vocabulaire et dans une moindre mesure les pitreries de son héros principal pour atteindre cet objectif. En ne retenant de son père (le modèle du héros) que son langage qu'il qualifie de « pittoresque », « cocasse », « grossier » et « gras », en ressuscitant son « vocabulaire des tranchées » avec ses « expressions familières», il fait de sa pièce un jeu de langage animé par un personnage qui parle haut et fort, fait bon marché des formules de politesse et des règles de bienséance. A son insu peut-être, il entre ainsi en contradiction avec la bourgeoisie dont il prétend incarner les aspirations. Qu'en est-il exactement ? Peut-on déceler dans l'oeuvre des éléments susceptibles de justifier le choix des qualificatifs employés ci-dessus ? Un coup d'oeil aux sources du vocabulaire servira de préliminaire à l'analyse de l'idiolecte de celui qui nous apparaît comme un bourgeois prétentieux et mécontent.

I Un langage trivial

> *Hippolyte* : - J'emploie des mots qui expriment ma pensée. Et s'ils sont « gras » comme vous dites, cela prouve au moins que je ne suis pas efféminé, moi ! Mon langage est un langage viril, qui dit ce qu'il veut dire.
> *Les Oeufs de l'autruche,* p. 133.

Dans une étude antérieure sur les *Comédies de famille* dont fait partie la pièce qui nous intéresse ici, nous avons montré que la bourgeoisie était la classe dominante (voir notre article « L'image de la famille dans les *Comédies de famille* » in *Théâtres du Monde* n° 6, 1996). Or, dans ce milieu conservateur par tradition, il est assez surprenant d'entendre un chef de famille s'exprimer comme Hippolyte Barjus dont les paroles sont rapportées en exergue. Quelle en est la raison ? La déception et la désillusion provoquées par son inverti de fils sont telles qu'il croit qu'il suffit de parler d'une certaine manière pour faire disparaître cette anomalie et rétablir la situation. Il n'hésite pas à puiser dans diverses sources pour rendre sa pensée saisissante. Un examen sommaire des sources de son lexique, sans s'astreindre aux rigueurs d'une analyse statistique pure, dégagera un ensemble de mots significatifs et parfois récurrents ; leur répartition en fonction de la hiérarchie des niveaux de langue montrera qu'en empruntant régulièrement ses mots à un univers socioculturel qui n'est pas le sien, le locuteur cherche manifestement à heurter son entourage.

1) La langue vulgaire

> *Thérèse* - J'ai entendu quelques cris. Tu piques encore une petite rogne, si je comprends bien ? Le moins qu'on puisse dire est qu'il a du caractère violent...
> *Hippolyte* - Je t'en foutrai du caractère violent...
> *Thérèse* - ... Et un vocabulaire toujours choisi.
> Hippolyte - J'emmerde le vocabulaire !
> (*Les Oeufs de l'autruche,* I, p. 128).

C'est un niveau qu'on retrouve aussi bien dans la langue parlée qu'écrite. Sa principale source est le lexique vulgaire et interjectif. Il est fait de bons mots et d'injures, mais aussi d'expressions argotiques.

a) Le lexique interjectif comprend tous les mots qui expriment de manière énergique et concise un sentiment quelconque. Il se caractérise par la répétition et la variété de ses éléments qui sont soit des interjections, soit des exclamations. Exemple : Eh bien ! (58 fois), Ah ! (45 fois) ; oui (99 fois) ; Non (41 fois) ; bon (30 fois) ; Oh ! (20 fois) ; hein ! (6 fois) ; Quoi ? (28 fois). Dans cette même rubrique, nous rangeons les jurons et les injures : Nom de Dieu de nom de Dieu, mon Dieu et bon Dieu (12 fois pour ce sous-ensemble) ; les moqueries que nous retenons ici sont employées à dessein par le locuteur pour offenser son interlocuteur : imbécile (3 fois) ; couillon (2 fois) ; idiot (6 fois) ; clown (4 fois) ; cuistre (1 fois) ; bougre (1 fois).

b) Le lexique vulgaire se compose de tous les mots populaires d'origines diverses ; leur valeur tient plus à leur variété qu'à leur répétition, sauf pour ça qui revient 99 fois et foutre 18 fois. Certains rentrent dans un rapport de synonymie comme saloperie, âneries, connerie, frou-frou, foutaise, bêtise, fanfreluche, couillonnade. D'autres remplacent des mots courants que l'utilisation régulière vide de leur contenu informatif et donnent à l'oeuvre une coloration vulgaire. C'est le cas de : toubib, grouiller, dingo, foutre le camp, se foutre de, machin-truc, peloter, gnole, mec, zieuter, caner, gouape, moutard, combine, engueuler, gueuler, casser la gueule, tête brûlée, ça va barder, rester baba, mécano, quart'z'arts, couillon, paire de fesses, grosses fesses, emmerder, emmerdeur, dégueulasse, avoir d'autres chats à fouetter, coco, salopard, rigolo, truc, bouffer, pépète, jean-foutre.

c) Le lexique argotique renferme tous les mots à sens incertain mais expliqué par le contexte comme : mettre du plomb dans la cervelle, vieux ronchon, casse-gueule, se tenir à quatre, se crever la paillasse, fric, pépé, zigoto, béguin, quif-quif, fortiche, va te faire fiche, montrer la couleur de sa cravate à quelqu'un, faire guili-guili sous le menton d'un nouveau-né, se lever la peau, commencer à me courir, en avoir sa claque, se faire un sang d'encre, tenir le pompon, décrocher le cocotier, être piqué.

d) Le lexique militaire contient les mots renvoyant au jargon des soldats : un corps de garde, faire la guerre dans la bif', godasses, prendre du galon, sergent-chef, avoir des sardines de sous-off, officiers, lieutenant, éclat d'obus, sergent-major.

2) La langue familière.

> *Hippolyte* - Les dessinateurs, décorateurs, tout ce que tu voudras, ce sont neuf fois sur dix des... disons : des personnages particuliers, pour employer un langage correct.
> *Les Oeufs de l'autruche*, I, p.125

Ce niveau sert de moyen terme quand le ton n'est ni trop en dessous ni trop en dessus de la conversation courante. Le théâtre de Roussin qui est à bien des égards une comédie de famille, se passe en conversation entre parents et amis. Il est donc normal que sa source principale soit le registre familier, encore que *Les Oeufs de l'autruche* dérive d'une situation particulière. En guise d'illustration, distinguons :

a) Le lexique familier qui regroupe tous les mots employés couramment dans la conversation en famille. Voilà (44 fois), voici (6 fois), mon vieux, mon petit vieux, mon petit, mon pauvre petit, mon gros, dis-donc (17 fois) pour ce sous-groupe, 8 emplois ironiques de monsieur par Hippolyte pour désigner son fils, tu as vu (10 fois). Les autres exemples ne sont pas aussi répétitifs que ceux-là, mais leur nombre fait effet : rester baba, gosse, nourrisson, gamin, môme, rigolo, gendarme, galopin, dingo, tête brûlée, mécano,

coqueluche, bachot, toquade, c'est une grue, gaudriole, salamec, drôle de coco, tenir le pompon, tu me la coupes, plaisanterie de potache, un moujik, cancan, parlote, flic, se payer la tête de quelqu'un, etc. forment un ensemble de termes familiers. En outre, les sobriquets Lolo pour Charles et Gégé pour Roger ne plaisent pas du tout à leur père, Hippolyte.

b) Les expressions orales tentent de reproduire la langue parlée dans son intégralité. Quelques rares exemples dans l'oeuvre : bonjour p'pa (p. 173) ; oui p'pa (p. 191 et p. 200).

c) Le lexique zoologique, introduit dans la pièce par les comparaisons entre l'homme et l'animal, donne à la conversation un ton familier et même vulgaire : chien, poule-de-luxe, cacatoes, cochon, oiseau, lion (4 fois), andouille, lapin, zèbre, singe (2 fois), ours, crabe, vache, maquereau, cheval, autruche (4 fois), caille pourraient faire penser à un bestiaire du théâtre de Roussin.

d) Très souvent, dans un souci de précision remarquable, l'auteur se plaît à énumérer les différentes parties du corps humain, donnant ainsi lieu à un lexique anatomique. Dix-neuf éléments étayent cette idée : oeil, tête, poignet, lèvres, peau, nez, paupière, bouche, doigt, pied, fesse, oreille, figure, nerf, joue, gueule, ongle, ventre, gencive. A côté de ces mots courants, d'autres, plus rares, trahissent une certaine recherche : Exemple : « globules rouges » pour sang et « épiderme » pour peau dans l'expression bien connue « c'est une question de peau ».

3) **La langue soutenue.**

> *Thérèse* - Tu passes du corps de garde au grand siècle comme personne.
> *Hippolyte* - Qu'est-ce que tu veux dire ?
> *Thérèse* - Ca. Nous n'avons droit ici qu'aux mots que tu connais, mais sitôt que tu sors de la famille, on dirait que tu t'adresses à Louis XIV.
> *Les Oeufs de l'autruche,* I, p. 141.

Si l'occasion était plus souvent donnée à Hippolyte de s'adresser à d'autres personnes que les membres de sa famille, peut-être aurions-nous la possibilité d'analyser en profondeur ce niveau, fait d'une langue extrêmement châtiée. L'épisode de l'entretien téléphonique contient quelques formules de politesse qui expliquent les remarques de sa femme ; il est cependant trop bref pour être tout à fait intéressant. Les allusions au « grand siècle » et à « Louis XIV » attestent qu'on devrait avoir à faire ici à un langage courtois, précieux à la limite. Mais, à cause du parti pris qui est à l'origine de la création de cette pièce, les exemples sont rares, surtout qu'au vingtième siècle, plus personne ne parle comme au siècle classique. Les sources de la langue soutenue décelables sont littéraires (Exemple : « Rimbaud », « Barbe-Bleue », « Artagnan », « l'Arlésienne »), historiques (Exemple : « Cambronne », « vieilles marquises », « grand siècle », « Rimbaud », « pharaon », « Picasso », « Edison »), artistiques (Exemple : « Picasso », « Brummel », « mannequin », « couturiers », « maquettistes », « décorateurs »), scientifiques et techniques (Exemple : « Edison », « inventeur »). Néanmoins, la formule qui illustre le mieux ce niveau et la connotation qui provient soit des emplois métaphoriques des termes qui viennent d'être inventoriés, soit de diverses comparaisons, allusions littéraires, etc. (Exemple « mot de Cambronne », « être inverti », « porter une bague de sybarite », « parler comme une lavandière », « le langage de vieilles marquises », « être le mari d'Artagnan », « passer du corps de garde au grand siècle », « suer des ronds de chapeau », « avoir des moeurs contre nature », « travailler comme un nègre », « faire la dame aux camélias », « se prendre pour un pharaon », « avoir des mains de fée »).

Ces statistiques n'étant pas exhaustives et toute classification ayant en général quelque chose d'artificiel, deux remarques s'imposent :

- Nous n'avons pas voulu mettre absolument chaque mot dans une rubrique déterminée car certains mots peuvent appartenir à plusieurs sources à la fois (Exemple : « grue » : source zoologique et connotée, idem pour « maquereau » ; « Rimbaud » : source historique et littéraire ; « Picasso » ; source artistique et historique, « Pharaon » ; source historique et connotée ; etc.)

- Dans la conversation, les différentes sources ne forment pas des ensembles distincts mais un groupe homogène assez intégré dans lequel la langue soutenue apparaît comme un phénomène marginal, résiduel même.

En décidant de n'utiliser qu'un langage cru qui exprime avec le plus de force possible sa pensée, le personnage principal ne fera qu'envenimer les conflits latents qui existent dans toutes les familles.

II- L'INVECTIVE,UN MODE D'EXPRESSION PRIVILEGIE.

> *Hippolyte* - Je parle comme il me plaît, et je n'ai de leçons à recevoir de personne ! Je peux passer la tête haute devant beaucoup de gens qui ont un langage de vieilles marquises, mais qui n'ont pas la conscience aussi nette que la mienne...
> *Les Oeufs de l'autruche,* I, p. 134.

Selon l'auteur, le succès de sa pièce repose sur un malentendu heureux dû à la réception des coups de gueule d'Hippolyte par les spectateurs :

> « Elle était écrite pour donner tort à l'esprit bourgeois devant le douloureux problème de la pédérastie, mais mon bonhomme fulminant contre celle-ci comme il le faisait contre Picasso, les bourgeois lui donnaient raison encore une fois. La salle continuait à applaudir parce qu'elle riait de ce que disait le père - et en l'approuvant - quand il fallait rire du père lui-même, à cause de ce qu'il disait. C'est ce qu'on appelle le succès et que j'appelle un malentendu. »
> *(Un Contentement raisonnable*, p. 15).

Ce point de vue rappelle fort opportunément qu'au théâtre, la parole n'est pas simplement une suite de mots, mais une parole en action qui vise à l'efficacité. La manière de parler conditionne le message et détermine l'attitude du public. Le rire, réaction de vitalité face à ce qui se passe sur la scène, prouve que la pièce a atteint son but. Toutefois, s'il ne s'en prend pas au père, personnage hargneux et donc antipathique, c'est parce qu'il découle de son langage burlesque. Ses gaillardises contrastent avec les habitudes linguistiques de sa classe sociale. Du coup, elles prédisposent les spectateurs à prêter une oreille attentive à ce qui est généralement refoulé dans l'inconscient individuel et collectif. Au lever du rideau, ses premiers mots sont pour ses deux fils qu'il accable de certains défauts tout en prenant ses distances par rapport à leurs tares.

Le premier se propose de devenir couturier au grand dam de son père. Parce qu'il est efféminé, Charles a droit à un portrait au vitriol : les exclamations, les jurons, les injures, les interrogations sur un ton familier s'y succèdent à un rythme vertigineux tandis que les comparaisons se suivent sans interruption.

Morceaux choisis :

> «Eh bien ! voilà, mon petit vieux ! Tu as vu le phénomène ! (...)
> A table je me suis retenu tant que j'ai pu pour que tu aies une idée nette du personnage et que l'on ne vienne pas me reprocher encore d'être fautif et d'exaspérer Monsieur; maintenant tu as vu le jeune homme - si j'ose dire ! Une coiffure de chien savant qu'il a l 'air de porter en équilibre sur la tête comme une pièce montée, une bague grosse comme ça, une chaîne de poule-de-luxe au poignet, un mouchoir jaune à faire crier un cacatoes ; et avec tout cela, un mépris au coin des lèvres, un air de pape offensé dès qu'on se permet de lui adresser la parole... Tu as vu ça ! Tu l'as vu ? Mon fils, mon vieux ! Ca me ressemble, hein ?
> Tu en restes baba ? Eh bien ! voilà ! (...) Tu as remarqué la chemise de Monsieur et la qualité choisie de son veston ! Tu as vu les carreaux de ses chaussettes et l'ineffable couleur de sa cravate. (...) Parce qu'il a poussé à celui-là quatre poils au-dessous du nez, tu vois à ta table, chez toi, une espèce de prince oriental, couvert de soie et de breloques, lequel daigne de temps en temps relever la paupière ou laisser tomber un mot. Voilà la vie, mon vieux ! » (I, pp. 121-122).

Quelques observations intéressantes : l'association des registres différents. Exemple zoologique (chien, poule, cacatoès), vulgaire (ça), familier (rester baba), etc. . Les métaphores, habituellement utilisées dans un style soutenu, sont familières ici, à cause du but visé par le locuteur : l'enfant est traité de « phénomène », de « personnage », de « Monsieur » dans son acception péjorative de quelqu'un qui se croit important d'où les expressions « pape offensé » et « prince oriental » ; c'est à peine s'il ose l'appeler « jeune homme », ce qu'il est effectivement. Par une sorte de restriction mentale, il refuse de le considérer comme son fils car il ne lui ressemble pas. A ses yeux, sa déchéance est telle qu'il n'hésite pas à le chosifier. Ses excentricités vestimentaires sont mises en valeur par une description imagée propre au roman ; cette description , véritable revue de détails, est destinée à impressionner ses auditeurs pour justifier sa colère. Cet accoutrement est lui-même le signe extérieur d'un déséquilibre mental qui se traduit dans le choix du métier qu'il entend exercer :

> « Il veut s'occuper des chiffons ! Faire des robes pour ces dames ! Des robes ! « Frou-frou », quoi ! Complètement cinglé ! » *(Ibid. p. 123).*

Le second nommé Roger n'est pas mieux loti : à en croire son père, il est fou : « c'est quif-quif », dit-il. Même si son comportement n'a rien de particulier, son métier est aussi sot que celui de son frère, d'où le même ton acerbe pour en parler :

> « Il tient le milieu entre le mécano et les quat'z'arts. Il est toujours sale comme un cochon, avec du fusain et des couleurs sur tous les doigts, un morceau de poème qui sort d'une poche, une pile électrique dans l'autre, sans parler des bobines de fil

> de fer, roues dentées, tubes en caoutchouc et autres saloperies. Celui-là, c'est le peintre - poète - inventeur. » *(Ibid. p. 122)*

Être peintre, poète ou inventeur ? Quelle infamie !

La tendance à la caricature est un art chez ce bourgeois présomptueux qui méprise tout ce que font les autres. Alors ne lui parlez ni de Rimbaud, ni d'Edison, surtout pas de Picasso. Picasso... Ce nom-là lui échauffe la bile et sa verve sarcastique se joint à la parodie :

> « Picasso ! Voilà le grand homme ! J'ai vu l'autre jour un tableau de cet oiseau-là à la devanture d'une galerie : j'ai failli tomber à la renverse, c'est bien simple. Complètement cinglé ! oeil, une paire de fesses en guise d'oreilles, et hop ! le tour est joué. Eh bien voilà : c'est lui le génie! » *(Ib. p. 122)*

Fier de son génie méconnu, il peut à son aise vitupérer ceux qui, comme son fils, chantent plutôt les louanges de l'autre. Ce fait ne relève pas du hasard, mais d'un de ses traits de caractère, la volonté de se faire valoir. Ainsi par exemple, s'il parle de ses études à ses enfants, c'est pour mettre en exergue sa capacité à dire des blagues pour tourner en dérision « tous ces sinistres idiots et emmerdeurs qu'on appelle les « agrégés » », pour les imiter en faisant le clown avant de conclure goguenard :

> « J'aimerais mieux mourir la gueule ouverte qu'appartenir à cette race de cuistres ! » *(Ib. p. 147)*

Sa femme ironise-t-elle sur son « langage viril » de petit soldat qui n'a pas pu « être officier », il répond satisfait :

> « J'ai le langage rude et imagé des gens qui n'ont pas passé leur vie à prendre du thé et à jouer au bridge. » *(Ib. p. 134),*

comme ces officiers anglais dont il garde le plus mauvais souvenir. A cause de leur paternalisme, il a été dégoûté de la vie militaire au point de renoncer à toute velléité de promotion - « Je n'ai jamais cherché à prendre du galon ! » - même s'il a pu « avoir des sardines de sous-off. ». Fort de cela, il n'évoquera plus sa vie de caserne que pour brocarder « ces bandes de vaches, de salopards » qui lui ont injustement mené la vie dure.

Dans une atmosphère pareille, il eût été surprenant que ses enfants se prennent autant au sérieux qu'il l'aurait souhaité. Ne pouvant devenir magistrats comme leur ancêtre, ils se plaisent à ce que Hippolyte considère comme des pis-aller, au mépris de l'honneur familial. Pire, Charles est l'opprobre de la famille car il est « un spécimen d'individu que l'on n'y avait jamais rencontré jusqu'ici » puisqu'il est « un inverti. ». Il n'en faut pas plus pour exaspérer son père qui refuse d'associer son nom à une telle ignominie. Pour mettre un terme au scandale, il imagine une solution saugrenue, l'envoyer promener :

> « Je le fous dehors ce soir-même, ce petit salopard, avec ses grosses fesses et sa gueule de Jean-foutre. Je lui montrerai la couleur de ma cravate, moi, à ce Brummel ! Allez, hop ! Je le vide à grands coups de pied quelque part ! Je lui apprendrai à être comme tout le monde, moi ! » *(Ib. p. 128)*

Sa femme déplore les répercussions malheureuses de cette façon de parler qu'il affectionne sur sa famille - *« Moi aussi je parle comme une lavandière - et les enfants. Ton langage viril nous a marqués. »* - avant de dénoncer ce caractère irascible qui lui a rendu « l'existence odieuse » :

> « Tu m'as tuée de cris, de vociférations et de grossièretés pendant vingt ans et pendant vingt ans j'ai eu presque chaque soir envie de tout envoyer promener. » *(II, p. 170)*

Après avoir supporté cette situation avec beaucoup de stoïcisme, elle n'est plus prête à accepter ses solutions à l'emporte-pièce, d'où cette mise en garde musclée qui sonne comme un diktat :

> « Je ne te laisserai pas toucher à un cheveu de sa tête ! C'est tout ce que je voulais te dire. Le jour où tu le mettras à la porte, moi je le suivrai. Et je sais où j'irai. Il y a déjà longtemps que je le sais ! Voilà. Maintenant tu es fixé, je l'espère. Et il y alongtemps que j'aurais dû le faire. » *(I, p. 148)*

Il continuera néanmoins à râler contre sa femme qui le contrarie et ses enfants qu'il traite de bons à rien.

Au milieu de cette crise se produit le coup de théâtre qui lui inflige un cinglant démenti : l'annonce de la victoire de Charles au concours du Grand Prix des mannequins de Paris est pour lui un événement insignifiant. Pendant que tout le monde s'extasie devant ce succès sans précédent, il est seul à bouder ce plaisir, arguant que ce lauréat reste bel et bien une « andouille », un « zigoto » dont le prétendu talent se réduit à « une couillonnade » couronnée par « la connerie » de certains individus vivant à « une époque de fous ! ». Qu'importe, la consécration est là : qu'il le veuille ou non, il doit en tenir compte. La fortune frappe à la porte, à condition qu'il puisse trouver les cinq millions nécessaires pour assurer à Charles « une situation de premier plan » en faisant de lui l'associé d'un grand homme d'affaire de la place. Où trouver cet argent ? Hippolyte tergiverse mais se résoud à se tourner vers la seule bouée de sauvetage disponible, la maîtresse de son second fils. Ayant passé le plus clair de son temps à les vilipender, comment recourir à eux maintenant sans perdre de sa superbe ? En dépit de la bienveillance de Roger, cet homme au parler truculent se met à bredouiller :

> « Alors, maintenant, voici... N'est-ce pas, ce que j'ai à te dire est évidemment assez... bizarre ! ... Il y a des circonstances dans la vie où l'homme... Enfin : les hommes - toi, moi ! - Où un homme, un père de famille par exemple, peut se voir obligé... par un ensemble de considérations... à ... à envisager... disons le mot... telle ou telle solution qui, au premier abord lui aurait paru... ou aurait pu lui paraître... inenvisageable !... Tu me suis ? N'est-ce pas ! » *(II, p. 200)*

La récurrence des points de suspension met en évidence son embarras et la difficulté à trouver les mots convenables, exempts de toute grossièreté ainsi que la bonne formule pour convaincre en sauvant la face. Conséquence, sa tirade contient des incohérences : le premier « n'est-ce pas » devrait être supprimé. Il n'a encore rien dit de bon, qu'il introduit

déjà une rectification. Celle-ci n'apporte aucune information précise, sinon reconnaître enfin que son fils est un homme et le considérer comme son égal : « où l'homme... Enfin, les hommes - toi, moi ! - un homme ». Cette considération est d'ailleurs immédiatement annulée puisque Roger n'est pas « un père de famille ». En outre, une subtilité de langage établit implicitement un distinguo entre « l'homme » qu'il est et « un homme », n'importe lequel, avec pour sous-entendu celui qui est contraint de subir la force des choses. Or justement, Hippolyte ne s'est jamais pris pour n'importe qui. N'eût été ce rôle de « père de famille » qu'il est obligé d'assumer pour satisfaire son entourage, il ne se serait point compromis dans un fricotage semblable à celui auquel il doit se livrer. Au-delà de tout, sa dernière interrogation montre qu'il doute lui-même de la cohérence de ses propos. Cet extrait prouve aussi que le passage d'un idiolecte à un autre chez le même individu est mal aisé.

En définitive, cette oeuvre met en scène un bourgeois atypique et bon teint : ayant compromis ses études à cause de son esprit frondeur, il a mené une existence terne de petit soldat médiocre avant de devenir un mauvais père de famille et un mari peu attentionné. Sa seule réussite lui est montée à la tête puisqu'il est maintenant un commerçant aisé, imbu de lui-même.

Esprit étroit, il n'accorde aucun intérêt au point de vue des autres et ne faisant aucun effort pour les comprendre, il est prêt à fustiger sans discernement tout ce qui s'écarte de sa vision des choses. À cet égard, « parler comme un garde d'écurie » (II, p. 172) est aussi une façon de marquer sa différence, de rejeter l'usage que sa classe sociale impose à la langue, de disqualifier ce « langage de vieilles marquises » dont il a horreur parce que c'est avant tout le langage des hypocrites. Cependant, à trop vouloir parler sans fioritures, il verse dans l'excès contraire, éprouve un vilain plaisir à tenir ce « langage rude et imagé » dont le lexique préféré provient de la langue vulgaire et populaire. Il confirme par là même la pertinence de tous les adjectifs utilisés par l'auteur pour le qualifier. Et si le public bourgeois a apprécié cette pièce, c'est parce que cet homme au « langage viril » lui offrait une occasion de fantasmer, de se défouler, de secouer certains carcans linguistiques par personne interposée : dans la vie courante, il n'a pas souvent l'opportunité de s'exprimer comme Hippolyte. Sans doute est-il alors judicieux de tenir compte de cette fonction cathartique pour comprendre pourquoi ce public s'est pressé dans les salles pour écouter ce héros d'un instant. Le temps d'une représentation, il soulève des ovations par son art de proférer des invectives au point où son incapacité à remplir ses autres rôles sociaux passe généralement inaperçue.

Emmanuel NJIKE,
École Normale Supérieure de Yaoundé
(Annexe de Bambili)

LE THÉÂTRE DE FRANÇOISE SAGAN (1960 - 78) : LE STÉRÉOTYPE OU LES SYMPTÔMES D'UNE PAROLE IMPUISSANTE

De *Château en Suède* à *La Robe mauve de Valentine,* des *Violons, Parfois* au *Cheval évanoui,* en passant par *L'Excès contraire, Bonheur impair et passe* ou encore *Il fait beau jour et nuit*, la situation initiale est à peu près toujours identique puisqu'elle reflète inlassablement le schéma de l'éternel adultère vaudevillesque. Et en usant du cliché dans le choix de ses personnages, le dramaturge ancre le stéréotype au cœur même de l'œuvre...

Le stéréotype

Au départ de chacune des pièces donc, le dramaturge crée des personnages secondaires et des comportements eux aussi conformes au modèle du genre. Le langage utilisé ainsi que le fonds commun dans lequel sont puisées les références nous renvoient également à une forme de stéréotype. A tel point qu'il ne serait guère exagéré d'envisager chez Sagan un stéréotype « référentiel » pour désigner la multitude de noms de peintres, d'écrivains, de philosophes et de musiciens qui jalonnent toutes ses pièces. Cités et non exploités ni même interprétés, comme s'il s'agissait de quelque chose d'incontournable à notre époque ; comme s'il s'agissait d'un poids culturel dont l'auteur ne pourrait se délester avant d'écrire.

Face à une telle énumération, devant ce trop-plein de références atteignant une lourde et flagrante saturation, ne faudrait-il pas voir l'aveu d'une impuissance liée à un attachement culturel réduisant penseurs et écrivains à suivre les pas de ces grands maîtres, les forçant ainsi à réfréner leur propre inspiration, leur propre théorie et surtout leur propre vision du monde ?

« Que reste-t-il à faire qui n'ait été fait ? Que reste-t-il qui n'ait été dit ? Qui peut se vanter parmi nous d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille quelque part ? » s'écrie Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*[1].

Et c'est bien une vision tout aussi pessimiste que nous livre le théâtre de Françoise Sagan, à la nuance près qu'il s'agit ici, plus encore que de notre arrivée tardive dans l'humanité, de notre société même devenue la gardienne des règles et des conventions nous condamnant à ressasser les mêmes clichés imposés – Une société bâtie dans son intégralité sur l'apprentissage de ces mêmes traditions, anéantissant en nous toute spontanéité et tout individualisme dans un souci d'égalité, mais surtout d'uniformisation – Tout se passe comme si les personnages ne pouvaient pas être les auteurs de leurs propres pensées puisqu'ils utilisent sans cesse des citations et des références incontestables. De toute manière, ce mécanisme n'est, après tout, que le reflet de leur existence fictive ; de même qu'il l'est aussi de la condition de comédien : un personnage condamné à vivre ce qu'un auteur a écrit pour lui, et un comédien forcé de suivre et de déclamer ce qu'un dramaturge et un metteur en scène lui ont dicté.

1 Maupassant Guy (de), Préface de *Pierre et Jean* « *Le roman* », 1999, Classique de Poche, p. 27.

Les lectures se joignent à ce stéréotype qualifié de « référentiel » puisqu'elles produisent chez les personnages un impact similaire en leur servant uniquement à se construire une source dans laquelle ils puisent allègrement idées et connaissances.

Et si certaines de ces pièces semblent faire abstraction du temps, emportant leurs spectateurs aux confins d'un Château en Suède ou encore les renvoyant dans le passé (*L'Excès Contraire* se passe vers 1880 à Saint-Pétersbourg), seul le décor apporte aux spectateurs et/ou lecteurs un dépaysement quelconque. L'actualité, également, sert de référence et résonne à travers les personnages.

Aussi lorsque cette actualité transparaît, coïncidant avec le temps de l'action – tel est le cas de la pièce intitulée *Un Piano dans l'herbe* dont l'action se passe à la fin des années 60, ou au début des années 70, et dont la première représentation eut lieu en 1970 - elle se manifeste non comme le simple écho des événements de mai 68, mais comme l'excès d'une redondance et d'une saturation informative. Ce n'est plus seulement l'actualité qui se reflète au théâtre, mais son trop plein qui y déborde. Les personnages en viennent tout naturellement à évoquer sur scène des événements incontournables de leur temps et dans l'air du temps. Tout le rabâchage journalistique se répercute, en fait, sur eux ou pour mieux dire encore déteint sur eux, puisqu'il n'y a aucune tentative d'explication ni même d'analyse, comme le suggère cette exclamation de Louis, à l'acte I scène 2 d'*Un Piano dans l'herbe*, à propos d'une réflexion d'Isabelle sur les événements estudiantins :

> Louis : « Bravo. C'est dans votre journal ce que vous venez de dire ? »

Pas un seul instant, Louis n'a envisagé que cette idée aurait pu venir d'Isabelle elle-même. En réalité, les personnages se font le simple écho des journaux. Et à travers les personnages, transformés en vulgaires magnétophones, c'est le dramaturge qui se fait lui-même le perroquet de son temps. En effet, la présence de l'actualité envisagée sous l'angle de cet incessant rabâchage journalistique auquel tous les Français furent confrontés durant l'année 68, devient elle aussi un cliché incontournable. L'auteur, imprégné des images de son temps, ancré dans ce temps dont il ne parvient pas à faire abstraction et peut-être même lassé de cette saturation événementielle, en vient également, dans un mouvement de pur automatisme, presque immotivé, à reproduire dans ses œuvres, ces insignifiants bavardages dont il fut un témoin quasi obligé.

Devant cette impuissance à dépasser un phénomène de mode et d'actualité, et à s'extirper des rouages d'une société se dirigeant de plus en plus vers l'uniformisation – la France des années 60 tend à devenir une énorme classe moyenne n'offrant que peu de variations sociales - et face au constat d'une impuissance à renouveler la forme même du théâtre, empêtrée dans une tradition presque intouchable, le dramaturge semble conclure de cette recherche formelle et peut-être même personnelle avec l'aveu d'une autre impuissance décelable à travers cette réplique, elle-même fortement stéréotypée, d'Isabelle, à l'acte I scène 2 d'*Un Piano dans l'herbe* :

> *Isabelle* : « C'est bien beau de tout casser mais il faudrait savoir quoi mettre à la place. »

Le perroquet

C'est pourtant avec une certaine complaisance que Françoise Sagan accepte cette double impuissance qu'elle ne cherche pas réellement à dépasser. Pourtant la figure du

perroquet, cet « oiseau parleur » selon un terme de Goethe[2], indocile et bête, devient dans son théâtre, l'emblème même de ce genre théâtral, et peut-être aussi l'emblème du stéréotype.

En réalité, la métaphore du perroquet trouve son aboutissement dans *Un piano dans l'herbe*, la septième pièce de Françoise Sagan, dans laquelle les personnages sont soit comparés implicitement à ce psittacidé ou alors renvoyés, tour à tour, à son rôle de simple « répétiteur »[3]. En fait, le thème de la répétition, traité également dans les précédentes pièces, semble avoir trouvé dans *Un Piano dans l'herbe* sa véritable représentation. Représentation qui se dessine, d'ailleurs, à travers trois répliques, et ceci dès le début de la scène I de l'acte I :

> *Maud* : « (...) Sylviane, du haut de ce perchoir ridicule, tu ne nous enverrais pas les œufs durs ? »

Plus loin, Louis poursuit la comparaison de Sylviane en animal domestique docile :

> *Louis* : « Ah, Sylviane ! Chère Oenone, va ! Elle t'obéit au doigt et à l'œil ! Toujours prête à te suivre partout, les yeux écarquillés et la bouche pincée comme dans le bon vieux temps ? »

Enfin, à l'acte II scène 2 :

> *Jean-Loup (à Maud)* : « Tu es superbe, tu sais. Tu n'as pas perdu une plume et tu es parée pour le reste de tes jours (...) »

Dans *Léthé*[4], Harald Weinrich consacre un chapitre sur la métaphore du perroquet dans l'œuvre de Paul Valéry et explique l'intrusion de cet oiseau dans la littérature et la culture européenne en ces termes :

> « Dès le début des Temps modernes, le perroquet a repris de l'âne le rôle de l'animal stupide par excellence dans l'histoire culturelle de l'Europe ; avec cette particularité qu'il ne possède pas seulement une mémoire stupéfiante, comme son prédécesseur, mais s'en sert pour étaler sa bêtise en un perpétuel bavardage. »

C'est sur ce modèle que le personnage d'Isabelle semble avoir été construit. D'ailleurs, dès la présentation des personnages, avant le début de la pièce, la dramaturge note à son sujet : « Isabelle : la femme d'Henri, très jeune, belle, une oie. »

La bêtise ainsi que la volubilité de l'oie sont comparables à celle du perroquet. Et, en effet, en dehors de quelques répliques décevantes qui ne sont, en réalité, que des réponses

2 Harald Weinrich, *Léthé*, 1995, Fayard, p.201.

3 Nous nous attarderons uniquement sur cette pièce ; toutefois, l'image du perroquet semble être le fruit d'une lente construction au fil des pièces.

4 *Op.cit.* p. 200.

anodines à des questions de civilité, de pure politesse, ce personnage ne semble doté d'aucune consistance, ni même d'intérêt.

En retrait de l'intrigue principale, puisqu'il s'agit pour un groupe de vieux amis de revivre les vacances passées vingt ans auparavant, ce personnage n'a aucun rôle à jouer dans la reconstitution imaginée par Maud. Exclue dès la fin de l'acte I, Isabelle semble donc condamnée, tout au long de sa présence sur scène, et à cause de cette inutilité même voulue par le dramaturge, à déclamer des répliques insignifiantes, dépourvues de sens pour la construction de la pièce, et à décliner, sur tous les tons, son désir devenu obsessionnel de se libérer en se rendant à Saint-Tropez.

Véritable idée fixe donc que son mari, Henri, baptise « la complainte de Saint-Tropez » et qui scande réellement ce premier acte puisque le nom de Saint-Tropez y est cité à plus de vingt reprises. Irritée, furieuse même, Maud tentera dès la scène 1 de l'acte I de mettre fin à cette inlassable rengaine avec ces deux répliques qu'elle adresse à Henri puis à Isabelle, et à travers lesquelles elle dénonce le caractère obsessionnel, répétitif, entêté, et stupide inhérent au perroquet dont Isabelle apparaît comme la représentation parfaite :

> *Maud* : « Ah, non, ah ce n'est pas vrai ! Henri, elle ne sait rien dire d'autre « On va à Saint-Tropez ». C'est affligeant, mon petit. Soyez gentille, apprenez une autre phrase pour ce mois-ci, même par cœur, mais une autre. »
> (...)
> *Maud* « Mon petit, je vous ai dit de trouver une autre phrase, pas de parler tout le temps (...) »

Cela amène une nouvelle caractéristique du perroquet, et non la moindre : la répétition, puisque, en effet, cet animal capable de reproduire les sons de la parole humaine n'est doué que dans l'art de l'imitation. Et si Buffon rendait déjà hommage, en 1799, aux remarquables facultés mnésiques du «jaco » dans un chapitre intitulé « Le Jaco ou Perroquet cendré » de *L'Histoire Naturelle des Oiseaux*[5], il le désignait également comme un virtuose dans « l'art de répéter ». C'est ainsi, grâce aux répétitions que lui ont inspiré d'autres personnages ou alors les lectures de ses magazines de mode, qu'Isabelle, parvient à dialoguer : (Acte I scène 2)

> *Louis* : « Que pensez-vous des jeunes gens de votre âge, vous savez, ceux qui font des barricades et que la vie moderne énerve ? »
> *Isabelle* « Moi, je trouve que c'est bien joli de tout casser, mais qu'il faudrait savoir ce qu'on va mettre à la place. »
> *Louis* : « (*Il boit*) C'est dans votre journal ce que vous venez de dire ? »
> *Isabelle* : « Non. C'est Henri qui me l'a dit. Et Jean-Pierre aussi. »

Toutefois, si le personnage d'Isabelle, jeune midinette insipide, pouvait incarner au mieux les caractéristiques du perroquet, elle se retire dès la fin de l'acte I scène 1 et laisse

5 Buffon, *L'Histoire naturelle des oiseaux*, « Le Jaco ou perroquet cendré », Paris, volume VI, p. 103.

place à un autre personnage, lui aussi victime du temps et de la mode : Jean-Loup, l'ancien ami et poète tant attendu de ses amis, se révèle, dès son arrivée, un homme d'affaire impitoyable, snob, préoccupé d'argent, de renom, d'apparences et de grandes marques. A son tour, Jean-Loup endosse certains des traits propres aux psittacidés.

Tout d'abord, le « sans blague », véritable tic langagier[6] dénoncé par Louis à l'acte II scène 1, avec lequel Jean-Loup entame ou ponctue une grande partie de ses phrases

> *Louis* : « Pourquoi tu dis toujours « pas de blagues, sans blagues, quelle blague ? » C'est un tic ? »
> *Jean-Loup* : « Pardon ? Je dis ça ? Oh, ce doit être machinal (...) »

pourrait apparaître comme une représentation métaphorique des répétitions phoniques produites par certaines espèces de perroquets capables d'imiter les sons et qui les répètent ainsi, comme le sont les tics langagiers, de façon « machinale », c'est-à-dire automatique et totalement immotivée. Il est d'ailleurs assez intéressant de remarquer que le premier personnage à avoir employé cette expression est Isabelle, à la scène 1 de l'acte I. Sidérée en apprenant par son mari, Henri, que Maud était elle aussi amoureuse au cours du fameux été 56, Isabelle s'écrie : «Non, sans blague ? ». Les deux personnages ne se sont pas rencontrés sur scène, certes, mais cela n'a pas de réelle importance, dans le sens où de telles expressions, aussi familières soient-elles, relèvent également d'un phénomène de mode et donc d'imitation. En fait, socialement, on attrape des tics langagiers qui ne sont, en réalité, qu'une manière de se faire reconnaître comme digne d'appartenir à la société de laquelle on prétend faire partie. Et, en effet, Isabelle et Jean-Loup, dont les personnages se partagent parfaitement les deux actes, sont les représentations idéales de ce que l'on pourrait appeler « les contaminés de la mode » à travers les banales expressions qu'ils utilisent, véritables travers langagiers porteurs également d'une époque et d'un mode de vie.

Vingt années se sont écoulées depuis leur dernière rencontre et Jean-Loup est désormais prisonnier de son rôle de jeune directeur d'entreprise dynamique et motivé, et il ne se reconnaît plus dans celui de jeune poète désargenté et inspiré. Une distance certaine s'est instaurée entre lui et ses vieux amis, convaincus de pouvoir revivre leur jeunesse ; distance que seule la parole pourrait rétablir. Cependant, c'est encore la parole qui semble les éloigner davantage, puisque les répliques de Jean-Loup se limitent à des questions superficielles, usuelles, servant uniquement à maintenir la conversation et donc, la communication entre eux. Et, à cause des répétitions, la parole stagne encore davantage, comme dans cet échange entre Maud et Jean-Loup, entamant la scène 2 de l'acte II, dans lequel il semblerait au premier abord que ce soit Maud, le perroquet :

> *Jean-Loup* : « Eh bien...Ce petit vin de Touraine tape dur, hein ? Cela dit cette terrine était exquise... un régal.... Tu ne trouves pas ?
> (*silence*)
> Tu ne trouves pas ? Tu es sourde Maud ou quoi ? »
> *Maud, sursaute*
> « Ne crie pas. Oui, la terrine était exquise. Et le vin...euh...tapait dur. C'est ça ? »

6 Valentine également, dans *La Robe mauve de Valentine*, a un tic langagier ; son fameux « bref »que les personnages dénonceront tout au long de la pièce.

Cependant, sa dernière interrogation « C'est ça ? » souligne le caractère anodin des questions posées par Jean-Loup, et la reprise des phrases met en évidence l'impossibilité quasi totale de relancer une conversation, et peut-être même une histoire d'amour, avec des termes aussi futiles. Toujours dans la même scène, Jean-Loup réitère sa question à Maud, comme s'il ne trouvait rien d'autre à lui dire, comme s'il avait appris par cœur une phrase afin de la répéter chaque fois que le silence s'installerait. Mais le silence de Maud ainsi que son départ indiquent bien qu'elle ne veut pas rentrer dans ce cercle où la parole n'est plus qu'un moyen d'interrompre le silence, où les mots ont perdu leur véritable pouvoir de moteur de pensée.

Pourtant, si Maud refuse de rentrer dans ce jeu afin de ne pas sombrer, elle aussi, dans cette suite d'échanges totalement insignifiants et non-constructifs, mis en place dans le dessein de voiler l'échec des retrouvailles ainsi que celui de la reconstitution, c'est néanmoins dans l'une de ses répliques que la métaphore du perroquet trouve sa plus éclatante incarnation :

> *Maud* : « Tiens, je peux dire « je t'aime » en huit langues. Ce n'est pas mal, étant donné ma mémoire défaillante. Non ? »
> Acte I scène 2

Avec cette phrase apprise par cœur, ressassée mainte et mainte fois pour ne pas l'oublier, pour ne pas la déformer, le sens finit par devenir secondaire au cours de l'apprentissage, car seuls importent les sons qui ne sont plus qu'une vulgaire suite de syllabes répétées, rabâchées, vidées de tout sémantisme. Et, avec cette déclinaison en huit langues, Maud apparaît également atteinte de cette « maladie », contaminée par ce que nous pourrions nommer le psittacisme. De plus, le seul but de ce remplissage mémoriel vise la répétition. En effet, que faire d'autre sinon répéter cette même phrase, en huit langues différentes, pour épater peut-être, dans un semblant de naturel, cette inutile déclinaison à l'instar de cet animal, le perroquet, à qui les maîtres rabâchent toujours les mêmes mots pour pouvoir montrer comme leur animal est doué ?

A l'image peut-être aussi des comédiens, devenus les perroquets d'un dramaturge, prisonniers d'un texte qu'ils doivent travailler sans relâche, apprendre par cœur, en visant l'automatisme, le réflexe dans l'unique but de le répéter lors de la représentation pour créer l'illusion d'une spontanéité qui, dès que le texte a été rédigé, s'est évanouie et que chaque soir ils tentent de reproduire.

Un curieux mélange : un compromis entre le perroquet et le chien.

Un autre animal semble, cependant, avoir inspiré Françoise Sagan : le chien dont le thème était déjà sous-jacent dans *Château en Suède* avec le « style chiot » qu'Eléonore prête à son jeune amant Frédéric, avec l'obéissance et la soumission dont Gunther, le domestique, fait preuve à l'égard de la famille Falsen, ainsi qu'à travers le thème de la chasse. D'ailleurs, à l'acte IV, Hugo enferme Ophélie et Sébastien à l'intérieur de « cette excellente armoire de fer » dans laquelle « on enfermait les chiens quand ils chassaient mal ». Un bon nombre de personnages sont tour à tour comparés ou alors simplement renvoyés au rôle de cet animal. Antoine, dans *Les Violons, Parfois*, s'exclame devant la façon autoritaire dont Charlotte traite Léopold :

> *Antoine* : « Allez, au pied, Léopold ! Repos ! Elle en a dressé d'autres, vous savez. »

De même, dès la scène 1 de l'acte I d'*Un Piano dans l'herbe*, le dramaturge recrée le schéma de la maîtresse, du chien et de la balle avec cette scène où Maud ordonne à sa suivante, Sylviane, de suivre Edmond dans le bois et de tout faire pour qu'il revienne :

Maud, impérative : « Allez, va, Sylviane ! Et ramène-le »

Ensuite, dans la même scène, Maud crie juste « Sylviane » afin que cette dernière s'exécute à nouveau. Louis ironisera, d'ailleurs, sur ce sujet en reprenant Henri à la scène 3 :

Louis : « Ce n'est pas un chien, c'est Sylviane. »

Mais à l'acte II le phénomène s'accentue encore puisqu'à la scène 1, Louis en vient à imiter le chien et Edmond mord la main de Maud qui s'écrie :

> *Maud* : « C'est insensé ... L'un qui aboie, l'autre qui me mord, je vais finir par poser des sucres sur le nez de Sylviane, si ça continue. »

Et, dans *Le Cheval évanoui*, la pièce précédant chronologiquement *Un Piano dans l'herbe*, le chien se matérialise sur scène sous la forme d'un animal empaillé, Bossy, avec lequel Henri-James aime à se comparer :

> *Henri-James* : « Est-ce vrai, cher Bossy ? C'est fou les affinités que nous avons lui et moi... Depuis que je cohabite avec cette chose morte, je me sens ressembler davantage à un être vivant. Nous avons tous les deux l'œil de verre, l'échine droite, voire raide, la mobilité, (*Il le pousse*) la docilité (*Il le ramène vers lui*). »
> (...)
> *Félicity* : « Il est étrange que vous puissiez à ce point me préférer la compagnie d'un chien
> empaillé. »
> *Henry-James* : « Mais pas du tout. Réfléchissez ma chère : vous êtes, vous, alerte et saine, pleine de projets. Bossy et moi sommes empaillés, c'est tout. C'est un chien à roulettes comme je suis un homme à roulettes. »

Dernière réplique convenant admirablement, du reste, au cas de la grand-mère impotente de *Château en Suède* qui, à l'image de Bossy, le chien empaillé, est devenue un simple objet décoratif que les personnages « rangent » à la nuit tombée et « sortent » le matin venu. Il semblerait, en fait qu'au cours de ses premières pièces, l'écrivain-dramaturge ait oscillé entre deux grandes figures emblématiques : le perroquet, d'une part, symbole de l'imitation, de la répétition, et à travers lui du stéréotype, ensuite le chien, cet animal dont l'homme a fait le plus ancien et le fidèle de ses compagnons, symbolisant par cette docilité poussée à l'extrême dans le cas de Bossy, l'absence d'autonomie et d'originalité, la fidélité aveuglément respectée face à une tradition culturelle et artistique à laquelle Françoise Sagan ne parvient pas à se soustraire, une tradition inébranlable dont les règles sont identiques à celles du tricot évoqué dans *Château en Suède*, c'est-à-dire fixées « depuis mille ans ». Un tricot qui, à l'image de la broderie dans *L'Echange* de Claudel, pourrait aisément représenter métaphoriquement le travail d'écriture.

Cependant, ces deux représentations de la création, celle du chien et celle du perroquet, ne sont pas en contradiction. Et si elles avaient évolué jusqu'alors séparément, il semblerait qu'elles cohabitent dans *Un Piano dans l'herbe* et qu'elles se fondent même dans cette sixième pièce, comme cette réplique de Louis l'illustre :

> *Louis* : « Ah ! Sylviane ! Chère Oenone, va ! Elle t'obéit au doigt et à l'œil ! Toujours prête à te suivre partout, les yeux écarquillés et la bouche pincée, comme dans le bon vieux temps. » Acte I scène I

Du canidé, Françoise Sagan reprend la sotte obéissance, la fidélité et l'aveugle soumission ; du psittacidé, le bavardage inutile, insensé, incessant ainsi que l'imitation immotivée et la répétition purement gratuite.

Et si l'on garde à l'esprit la valeur emblématique attribuée au canidé, avec le coup de pied de Bertram, envoyé à Bossy ,

Le Cheval évanoui, acte II troisième tableau

> *Bertram* : « Je ne supporte plus rien du tout. Ni la vie, ni la mort, ni les Chesterfield, ni rien. Tiens, toi... »

(*Il envoie un grand coup de pied au chien empaillé.*)

> (...)
> *Bertram* : « Qu'il crève ! Qu'il crève une seconde fois ! Que nous crevions tous ! »

la scène prend une dimension symbolique et s'apparente à une autre scène de violence appartenant à la jeune Françoise renvoyée d'une école pour avoir pendu le buste de Molière. En racontant cette anecdote, elle avoue que la scène était assez comique parce que le malheureux buste « pendait lamentablement »[7].

Ce geste symbolise une sorte de parricide à l'encontre du père de la comédie classique. Tuer le père spirituel revient à vouloir anéantir la tradition. Lynchage symbolique, né d'un sentiment de révolte non contre Molière, mais contre tout le conditionnement, dès notre plus jeune âge, aux traditions théâtrales.

Enlisement de la parole et répétition structurelle

Pourtant, cette scène n'aura guère de véritable conséquence sur la carrière théâtrale de Françoise Sagan qui persiste, encore après *Le Cheval évanoui*, dans ce théâtre issu du boulevard.

En fait, il aurait fallu commencer par cela pour espérer dépasser la banalité, le stéréotype en général. Quant à la métaphore du psittacidé jointe à celle du canidé, si elle offrait un terrain propice pour la dénonciation d'un genre désespérément conventionnel, et même si l'image se répète, s'affine et se renforce au fil des pièces, elle n'est pas pour autant exploitée, comme s'il s'agissait de quelque chose d'encore inavoué, d'enfoui et que, parfois, cette image ressurgissait.

Néanmoins, cela conduit à un enlisement certain dans la parole dramatique:

7 Vols de nuit –Portrait Françoise Sagan – dans « Un Siècle d'écrivain », rediffusion sur France 3 en mars 2000.

Il fait beau jour et nuit, acte II scène I

> *Doris* : « Un navet...un navet de deux kilos et demi, des melons de six livres, des topinambours gigantesques... Je n'ai jamais vu ça. C'est incroyable... Un navet énorme, des melons de six livres, un topinambour gigantesque... »

(*Elle baisse la voix puis s'arrête ; elle se rend compte qu'elle est seule.*)
(*Rentre Etienne.*)

> *Doris, retrouvant sa voix* : « Des melons de six livres... (*Elle rouvre son sac*) des topinambours gigantesques, un navet de deux kilos... Etienne, tu te rends compte ? »

A la fin de cette scène, Doris réitère cette énumération à l'arrivée de Paul :

> *Doris, retrouvant sa voix* : « ...Des melons de six livres, un navet de deux kilos, et des topinambours énormes... Vous avez vu, Paul ? »

En effet, la parole stagne et la pièce n'avance plus, retardée par ces formules ressassées et insignifiantes, qui ressemblent aux dératés de ces vieux disques que les personnages aiment à se repasser sans cesse sur les « pick-up » de *Château en Suède*, d'*Il fait beau jour et nuit* et d'*Un Piano dans l'herbe*.

Cette statique de la parole est renforcée et doublée, dans ce théâtre, par un phénomène de répétitions structurelles. Car la plupart des pièces ne conduisent pas, comme c'est généralement le cas au théâtre, au dénouement d'une crise particulière, résolue par les forces en présence lors de la représentation, mais proposent la mise en scène d'une situation qui s'est déjà jouée et qui se jouera probablement à nouveau, comme si la pièce n'avait plus réellement de début ni de fin véritables, mais qu'elle constituait le choix d'un certain moment pris isolément sur un axe temporel en boucle.

Les deux répliques d'Eléonore, encadrant *Château en Suède*, agissent comme une sorte de balisage textuel, suggérant de cette manière le caractère cyclique des événements. Le « Comment est-il ce Frédéric ? » de la scène 1 de l'acte I répond à la toute dernière réplique de la pièce énoncée également par Eléonore « Et, comment est-il cet Eric Ettingen ? » dont la répétition est renforcée par l'isolexisme contenue dans ce second prénom. Le caractère immuable, invariable de ce phénomène éclate dans cette réplique d'Agathe même s'il est dénoncé tout au long de la pièce par les personnages eux-mêmes qui semblent condamnés à se livrer, chaque hiver, aux mêmes occupations :

> *Agathe* : « Ah non ! Ils exagèrent. On nous envoie encore un cousin : Eric Ettingen ! Il y a trois ans, c'était ce pauvre Gund, deux ans, ce Vladimir, l'an dernier, Christian, cet hiver ce pauvre Frédéric . » Acte IV dernier tableau

Mise en abîme que le dramaturge met en scène, d'ailleurs, dès le lever de rideau de cette première pièce, puisque les spectateurs découvrent Eléonore et Sébastien occupés à faire une lecture à haute voix en costume Louis XV :

> *Sébastien, relevant la tête* : « Où en es-tu ? »
> *Eléonore, elle le regarde puis se penche à nouveau sur son livre* : « Où j'en suis ? (*Lisant*) « Alors Malcolm approcha de la jeune femme son visage empourpré par le désir. »

Des personnages, et non plus uniquement des comédiens, tenus d'endosser des déguisements et donc un rôle supplémentaire pour satisfaire les lubies d'Agathe, la copropriétaire du château, sœur d'Hugo et belle-sœur d'Eléonore qui vénère l'histoire glorieuse de ses aïeux et plus particulièrement celle du général Falsen. Des personnages dont le rôle se limite, dans ce début de pièce, à prêter leurs voix aux héros de leur roman, devenant ainsi de simples récitants et faisant de ce premier tableau une courte représentation avec laquelle le théâtre est sur le point de se voir représenter, lui-même, sur scène.

L'acte IV s'ouvre également sur Eléonore réitérant la scène de la lecture, mais accompagnée cette fois-ci de son jeune et nouvel amant, Frédéric :

> *Frédéric* : « Où en êtes-vous ? »
> *Eléonore* : « Alors Malcolm approcha de la jeune femme son visage empourpré par le désir »
> *Frédéric* : « Vous n'en êtes que là ? »
> *Eléonore* : « Je ne vais jamais plus loin. »
> *Frédéric* : « Pourquoi ? »
> *Eléonore* : « Je connais la suite.»
> *Frédéric* : « Vous l'avez déjà lue. »
> *Eléonore* : « Non, je la devine. »

Cette statique dans la lecture accentue l'idée déjà formulée d'une image du temps refermé sur lui-même, se répétant en boucle, sans jamais s'arrêter cependant, mais provoquant sans cesse les mêmes événements, comme si une fois ne suffisait pas :

« Einmal ist Keinmal, une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. » se répète Tomas, le héros de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* de Milan Kundera.[8]

Et, c'est bien tout le poids de la fatalité qui retombe, à travers le jeu devenu engrenage de la répétition, laissant s'échapper de ce théâtre au prime abord si proche de la comédie de boulevard, un souffle presque tragique. Ces événements, ces situations jugées frivoles, oisives, insignifiantes et enfantines perdent tout le caractère et la beauté de la spontanéité et de l'originalité face au gouffre, sans retour ni rémission, qui les entraîne à s'enchaîner encore et encore. Et sans la circonstance atténuante de leur fugacité, sans les excuses de la coïncidence, tous ces gestes répétés, ces paroles ressassées et ces situations sans cesse réitérées s'élèvent devant nous, spectateurs ou/et lecteurs comme un immense bloc dont nous ne pouvons constater que l'émergence.

Comme le roman dont elle ne désire pas achever la lecture, Eléonore est prisonnière de son histoire, de la même manière qu'elle est cloîtrée dans ce château, isolé par la neige

8 Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, traduit par François Kérel. Nouvelle Edition revue par l'auteur, Gallimard, 1987, p.20.

et perdu aux confins de la Suède ; une histoire qui n'avance pas ou plus exactement qui n'avance plus puisqu'elle évoque son turbulent passé s'opposant radicalement à ses jours qui défilent lentement semblables aux précédents, hiver après hiver. La suite, évidemment, Eléonore la connaît et les autres personnages également : il leur faudra à nouveau recommencer...

Mise en abîme également dans la pièce intitulée *Il fait beau jour et nuit* puisque le dramaturge utilise le procédé du théâtre dans le théâtre pour offrir, à la fois, à ses spectateurs le dénouement de sa pièce et la vérité sur les faits réels qui se sont déroulés trois ans auparavant. Grâce à la reconstitution, la dernière scène de cette pièce retrace la fameuse journée du mois d'avril, veille de l'internement de Zelda, restée jusqu'alors dans le plus grand mystère. Reconstitution donc du « psychodrame » sur la demande de Zelda, prétextant le besoin d'exorciser ses craintes en provoquant le souvenir. Un psychodrame qui, comme l'explique quelques répliques plus loin Laurence, va permettre d'échanger les rôles :

> *Laurence* : « Dans un psychodrame, on change les rôles : moi, je pourrai jouer Doris, et Tom, et Etienne, par exemple. »

Les vrais protagonistes vont soit interpréter un autre rôle, soit devenir les simples spectateurs de leurs actes passés. Un stratagème qui vise à les sensibiliser, grâce à l'illusion, afin de les pousser à avouer leurs responsabilités dans ce drame. Il ne s'agit pas cependant dans *Il fait beau jour et nuit*, d'une autre pièce imbriquée dans la première, mais l'effet est identique puisque c'est une action qui est recréée, grâce à laquelle les personnages, après avoir cédé leurs rôles, deviennent eux aussi des spectateurs, au même titre que le public. Ainsi dédoublés, ils se voient donc directement sur scène.

Néanmoins, une nouvelle fois, *Un Piano dans l'herbe* apparaît comme la pièce dans laquelle la répétition structurelle est la plus flagrante. En effet, le phénomène s'amplifie au point de devenir le sujet même de la pièce, contenu entièrement dans le projet de Maud, qui se résume à créer une reconstitution : revivre le passé en suivant scrupuleusement, au jour le jour, son journal intime de l'époque, devenu le programme des réjouissances, dans l'unique but de replonger ses amis dans des conditions identiques à celles d'il y a vingt ans afin de retrouver et de partager des sensations similaires.

La structure interne de ces pièces repose donc sur une répétition temporelle et actantielle - les faits étant appréhendés non comme un renouvellement, mais comme un recommencement, aliénant ainsi, comme la parole, toute progression – et laisse l'arrière-goût amer et frustrant d'une impuissance ; impuissance à dépasser le genre, impuissance à dépasser le temps, la mode, impuissance à dépasser les conventions...

Ainsi, s'il fallait pour conclure ce travail trouver un terme approprié pour désigner l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Françoise Sagan, ce serait avec celui d'une « œuvre d'un constat » puisque l'ensemble de cette œuvre théâtrale se dresse donc non comme une critique mais comme un constat sur lequel Françoise Sagan revient sans cesse presque accidentellement, comme si chacune des pièces ramenait le dramaturge dans une voie sans issue et qu'elle s'acharnait à réitérer l'expérience avec des personnages de plus en plus désabusés, désenchantés.

Surface sensible, la scène s'est ouverte à tous les débordements – il faut entendre par là non un théâtre de l'excès, mais un théâtre devenu le réceptacle des excès de notre société de telle sorte que son « trop plein » viendrait tout d'abord déborder au théâtre, puis

littéralement envahir la scène- En reprenant les deux distinctions extrêmes opérées par Ruth Amossy et Elisheva Rosen[9] pour déterminer la place du cliché dans l'œuvre littéraire, le théâtre de Sagan se situerait dans « la saturation » par opposition à « l'évacuation » :

« La prise de conscience de son inévitabilité mène à une exploitation pléthorique, hyperbolique. Si le langage est, quoiqu'on fasse, tissé de clichés, on emploiera un discours tout entier cliché – une coulée de figures usées qui portera en elle la marque d'une conscience impuissante. »

Entre ces deux pôles très nets, Ruth Amossy et Elisheva Rosen déclinent les diverses options qui s'ouvrent face à cette prise de position par rapport au cliché : refoulée, récupérée, assumée ou exploitée. Françoise Sagan semble se placer dans la première catégorie dans le sens où elle perçoit les données du problème, mais se refuse à y faire directement face et tente de le rejeter ou de l'ignorer en s'évertuant à créer autour un effet comique.

Un théâtre qui, en réalité, gagne tout son intérêt en raison de la présence de ces symptômes dans son écriture. D'ailleurs, si le dramaturge ne s'entête pas à développer une réflexion approfondie dans son théâtre, c'est parce que Françoise Sagan se complaît ainsi, mêlant à son œuvre et à son écriture une pratique ludique du stéréotype.

Le réel plaisir se trouve dans le texte qui amène une réflexion sur le langage en général et sur le langage littéraire plus particulièrement. C'est donc au travers du stéréotype et de tout ce qu'un tel phénomène peut provoquer en s'immisçant de la sorte dans toutes les strates de l'œuvre, que ce théâtre puise sa véritable richesse et peut-être même son originalité, dans le sens où seule l'écriture et non plus l'intrigue ou la psychologie des personnages peut être étudiée pour sa valeur ludique.

Michelle COPPIN

9 Ruth Amossy et Elisheva Rosen *Les Discours du Cliché*, 1982, CDU et Sedes, p.145.

UN ASPECT DU SILENCE ET DE L'ABSENCE DANS *THE GLASS MENAGERIE* DE TENNESSEE WILLIAMS (1945) OU LES MÉTAPHORES ET PARADOXES DU VERRE

Après plus d'un demi-siècle de succès, *The Glass Menagerie*[1], pièce fétiche de Tennessee Williams, fait maintenant partie du répertoire classique du théâtre américain. Avec ses 561 représentations au Playhouse Theatre de Broadway à New-York, de mars 1945 à août 1946, *GM* établit définitivement la réputation de Tennessee Williams, à trente-cinq ans, comme auteur dramatique moderne en rupture avec le théâtre américain d'avant-guerre, et dont l'envergure n'a rien à envier à celle d'Arthur Miller, son contemporain et rival. Précisons d'emblée que la deuxième pièce à succès de T. Williams, *A Streetcar Named Desire*, que l'on a tendance à privilégier par rapport à toutes les autres, ne fera que confirmer, deux ans plus tard, ce que *GM* avait déjà établi. La longévité insolite d'une pièce aussi autobiographique que *GM*, dont les thèmes principaux, de surcroît, semblent surannés de nos jours, ne peut qu'interpeller le critique désireux de sonder certains des éléments qui constituent toute l'originalité de cette pièce aux contours lisses et au contenu étrangement transparent.

Et c'est bien de transparence qu'il sera question ici. Non pas la transparence du sujet de la pièce qui n'est autre que la transposition à peine retouchée de la situation de l'auteur lui-même, mais celle des images symboliques qui régissent les rapports qu'entretiennent les personnages. Sans renier la pertinence de la critique autobiographique, il nous a semblé plus fructueux de sortir des sentiers battus en nous focalisant sur l'ensemble des éléments scéniques tels que objets-auxiliaires récurrents, éclairages ingénieux, attitudes exacerbées, silences éloquents et véhémences futiles, en un mot, sur l'ensemble d'une mise en scène tout entière orientée vers la vacuité fondamentale qui sous-tend les actions ou volitions des quatre personnages de la pièce. Notre position se trouve confortée par l'opinion de l'auteur lui-même à ce propos :

> I can't deny that I used a lot of those things called symbols but being a self-defensive creature, I say that symbols are nothing but the natural speech of drama.[...] Sometimes it would take page after tedious page of exposition to put across an idea that can be said with an object or a gesture on the lighted stage.[2]

La vacuité dans *GM* se traduit par l'omniprésente référence à la transparence dont le vecteur primordial est le verre. Si celui-ci s'érige dès le titre de la pièce en auxiliaire essentiel, l'analyse nous démontrera que tous les éléments de *GM* convergent vers la transparence de cette matière qui, mieux que toute autre, est à même de véhiculer l'idée d'une incomplétude vitale et donc d'un manque que rien ne pourra combler, rien sinon sa propre mise en scène, véritable mise à mort qui le valide et l'oblitère à la fois. La

1 Dans la suite de l'article, *The Glass Menagerie* sera mentionné sous la forma *GM*.

2 Author's foreword, In *The Rose Tattoo, Camino Real*, Penguin Plays, ed. E. Martin Browne, Hardmondsworth : Penguin Books, 1968, p. 121.

dramatisation réitérée de cette incomplétude, telle une catharsis, permet autant à son auteur Tom (alias Tennessee) Williams qu'à son narrateur/protagoniste, Tom Wingfield, de se raccrocher à la vie en lui donnant un certain sens, aussi ténu et aussi douloureux soit-il. Le verre est donc au cœur des données de *GM* et constitue le prisme à travers lequel s'appréhende toute la pièce. Outre son rôle d'auxiliaire obsessionnel chez Laura, le verre circonscrit la pièce à travers les métaphores qui le sous-tendent : l'action de GM évolue dans le cadre d'une prison de verre, s'irradie dans un faisceau d'illusions et de lignes de fuite, pour déboucher sur une poétique de l'absence et du verre, marquée par la réflexivité et un certain rapport au temps. Au sein de cette poétique, le verre comme métaphore de la vacuité vient clore la pièce sans pour autant résoudre sa problématique : partir et vivre, ou rester et mourir.

LA PRISON DE VERRE

GM est l'une des rares pièces de Tennessee Williams où l'unité de lieu est aussi scrupuleusement respectée. Cette première donnée est d'une grande importance car, outre qu'elle permet de concentrer l'attention du spectateur, elle repose sur une conception toute particulière du cadre de l'action : la maison des Wingfield est un cocon ouvert de tous côtés. D'emblée, la double thématique de l'enfermement et de la délivrance est annoncée, non seulement au spectateur, mais aussi aux trois principaux personnages de la pièce. Il ne tient qu'à eux de s'en échapper car tous les éléments de cet appartement invitent au grand départ, à l'envol hors de ses murs. Mais peut-on parler de murs ? En près de deux pages de description scénique concernant le cadre de la pièce, l'auteur n'emploie pas moins de sept fois le terme « transparent » ou ses dérivés. L'accent mis sur la transparence des murs, des cloisons, des « portières » rappelle étrangement les propriétés du verre, d'autant plus que l'éclairage tamisé au lever du rideau vient renforcer la pénombre intimiste à l'intérieur de l'habitat – « The interior is therefore rather dim and poetic »[3] - tel un objet de verre sous-exposé à la lumière. Le mur de façade en vient même à disparaître complètement et ce jusqu'à la dernière scène de la pièce où il réapparaît mais toujours de façon immatérielle : « The interior scene is played as though viewed through sound-proof glass ».[4] Un autre élément essentiel du cadre est l'escalier d'incendie, dont l'existence n'est pas seulement nécessaire ou fonctionnelle mais aussi poétique, comme le fait remarquer T. Williams pour qui la simple appellation « escalier d'incendie » est ironiquement symbolique des feux qui couvent dans les cœurs au sein d'habitats aussi empreints de désespérance. Cependant, c'est bien sa fonction de passerelle, d'issue de secours et donc de seuil ouvert sur le monde extérieur, qui s'impose car, outre qu'il contribue à renforcer la grisaille urbaine des lieux, il s'offre à Tom Wingfield comme une voie possible d'évasion, comme une constante invitation au voyage que celui-ci n'ose ou refuse d'emprunter pendant longtemps.

Cet habitat transparent serait une métaphore incomplète du verre s'il n'était accompagné du jeu subtil des éclairages dont l'aspect tamisé met en évidence certaines parties de l'appartement ou souligne les scènes d'accalmie, et dont la forte intensité leur permet de se focaliser sur tel ou tel personnage dans les moments de grande tension...ou d'ironie incisive comme dans la scène 4 où le portrait du père s'illumine sur le mur quand Tom se demande comment s'extirper d'un cercueil sans faire sauter un seul clou. Au ballet des faisceaux lumineux s'ajoute l'innovation de T. Williams, qui consiste à projeter sur un

3 *The Glass Menagerie*, scene one, Penguin Plays, ed. E. Martin browne, Hardmondsworth : Penguin Books, 1966, p.233. Toutes les citations ultérieures de *GM* appartiennent à cette édition.

4 *Ibid*, p. 312.

écran le thème central de chaque scène, ainsi que le message de chaque temps fort au sein de la pièce, innovation qu'aucun metteur en scène n'a jamais mise en pratique pour des raisons techniques, mais aussi parce que le grand talent des acteurs y a toujours amplement suppléé. T. Williams, cependant, tenait à cette innovation au point de l'avoir maintenue dans le script de la pièce pour une meilleure concentration du lecteur grâce à la forte charge émotionnelle qu'elle induit. La mention de ces projections dans la version écrite de la pièce nous permet de constater que ce procédé traduit, au même titre que les jeux d'éclairages, l'évanescente luminosité du verre, le chatoiement d'une matière qui a autant besoin de la lumière que la pièce de T. Williams : c'est cette même lumière qui octroie à la pièce - autant qu'au verre - un aspect irréel, une certaine plasticité alors que pièce et verre sont d'une nature plutôt statique, comme le fait remarquer l'auteur : *The lighting in the play is not realistic.[...] A free, imaginative use of light can be of enormous value in giving a mobile, plastic quality to plays of a more or less static nature.*[5]

La cage de verre, bien qu'ouverte sur le monde de tous côtés, retient ses habitants dans ses rets qui constituent le cocon familial. C'est ici que fragilité et consistance se rejoignent de façon paradoxale au cœur du cocon de verre : la vulnérabilité des Wingfield est à l'image de celle du verre, et, bien que délicate, cette cellule familiale résiste longtemps à la destruction. A l'instar du prisme qui retient la lumière avant de la libérer en arc-en-ciel, le foyer Wingfield abrite des projets en souffrance, des attentes sans projets, des velléités tronquées mais toujours renouvelées. Les visées des uns et des autres s'entrecroisent sans jamais se correspondre et se justifient pleinement aux yeux de leurs auteurs respectifs. Ainsi s'opposent les espoirs démesurés d'Amanda, les projets sans espoir de Tom et l'anti-projet pathétique de Laura. Entourée d'un côté par les calculs, au demeurant généreux, d'une mère attentive mais trop ambitieuse, et de l'autre par l'attente immolatrice d'un frère compréhensif mais trop faible, Laura s'est réfugiée dans un univers de cristal qui apparaît comme une mise en abîme de la situation générale. Son monde de verre est aussi délicat que son monde familial, constamment menacé de désintégration, mais il est aussi extrêmement résistant comme l'attestent l'incident de la licorne qui, après mutilation se mue en jument du souvenir entre les mains de Jim, et, à la fin de la pièce, l'obsession du verre chez Tom alors qu'il s'en est éloigné depuis longtemps.

D'où vient cette caractéristique paradoxale d'une situation familiale qui s'avère si vulnérable et résistante à la fois ? Comment se fait-il que, même après qu'elles se sont exprimées, les forces centrifuges ne l'emportent pas définitivement sur les forces centripètes ? que les teintes dégradées de l'arc-en-ciel ne parviennent pas à oblitérer le prisme qui les a fait naître ? C'est sans doute parce qu'au cœur du verre, comme au sein du noyau familial, sourd un excès de force, un excès d'amour qui lie les personnages les uns aux autres, malgré leur besoin de s'en affranchir. Cette douce tyrannie fait que, malgré son désir de conserver sa progéniture auprès d'elle, Amanda ne rêve que de marier Laura et de décharger Tom d'une partie de ses devoirs familiaux. De la même façon, c'est par amour et respect pour une mère qui l'amuse et l'attendrit à la fois, et surtout par amour pour Laura, malgré le coût de ce lien affectif, que Tom ne peut se résoudre à larguer les amarres, affichant ainsi des sentiments identiques à ceux qu'éprouvait T. Williams pour sa sœur Rose :

> My sister and I had a close relationship, quite unsullied by any carnal knowledge. [...] And yet our love was, and is, the deepest in our lives and was, perhaps, very pertinent to our withdrawal from extrafamilial attachments.[6]

5 *Ibid*, p. 231.

6 Tennessee Williams, *Memoirs*, Bantam Books, New-York, 1976, p. 151.

Quant à Laura, cet excès d'amour pour les siens, qu'elle craint de décevoir, la poussera à mentir à propos de ses cours de secrétariat et à se retirer dans ses fantasmes cristallins. Ce faisceau de sentiments vrais, mais jamais exprimés ouvertement, cet entrelacs de non-dits par trop éloquents se révèle dans les gestes, les regards, le babillage incessant d'Amanda, et surtout dans les précisions *off* de Tom, le narrateur, à l'ouverture comme à la clôture de la pièce, ainsi que dans les abondantes indications scéniques. Tant de sentiments conflictuels, tant de mutisme émotionnel ne peuvent qu'engendrer frustrations et rancœurs, et susciter des éclats qui laissent présager le pire. Cependant, si le tissu familial résiste aussi longtemps à la déchirure, c'est aussi parce que sur l'excès d'amour s'est greffé un profond sentiment de regret et de culpabilité partagé à divers degrés par les trois protagonistes. Tous trois éprouvent une impression de manque, ressentent l'existence d'un creux dû à la perte de quelque chose d'inestimable, et c'est précisément ce regret indéfinissable qui prédomine en ces lieux et les rend plus vivables que dans la réalité du vécu de l'auteur. Si la cage de verre invite à l'évasion autant qu'elle incite à y demeurer, c'est parce qu'il émane d'elle la nostalgie d'un enfer bien-aimé :

> Nostalgia helped – it makes the little flat in the play more attractive really than our apartment was – and as I thought about it the glass animals came to represent the fragile, delicate ties that must be broken, that you inevitably break, when you try to fulfill yourself.[7]

Se réaliser soi-même implique donc que l'on puisse se résigner à se séparer de son propre passé, à détruire un état initial, à la fois chéri et haï, pour parvenir à un autre état plus mature ou du moins plus souhaitable. C'est ce à quoi vont s'employer Amanda, Tom et Laura, et leurs efforts constituent autant de lignes de fuite qui s'apparentent aux rayons fulgurants, mais éphémères, d'une lumière irradiée par un foyer de cristal.

REMEDES ET FUITES ILLUSOIRES : UNE IMPLOSION ANNONCEE

Le cocon familial, tout comme la situation initiale, s'avère étouffant pour les trois protagonistes qui, de ce fait, cherchent chacun à sa façon à s'en affranchir. Cependant, les solutions envisagées portent en elles le germe de leur propre faillite car l'illusion est au cœur même des divers processus de délivrance adoptés par les personnages : pour n'avoir pas su mesurer leurs propres limites, pour n'avoir pas pu transcender leurs fantasmes mythiques, ils ont laissé ces processus dégénérer jusqu'à se solder par un constat d'échec qui n'est autre qu'un constat d'impuissance. C'est ainsi que les cours de secrétariat de Laura, le recours d'Amanda au gentleman visiteur, les sorties au cinéma de Tom, se présentent comme des solutions impossibles, des simulacres d'évasion dont le caractère éphémère et vide plonge les protagonistes dans le désarroi le plus profond.

L'Ecole de Commerce Rubicam ne pouvait qu'être l'endroit rêvé pour propulser Laura sur l'avant-scène de la vie, et les cours de secrétariat le moyen idéal pour la sortir de l'ornière familiale. Hélas, c'était « l'endroit rêvé » et « le moyen idéal » pour Amanda et non pour Laura ; c'était sans compter sur l'incapacité viscérale de Laura à côtoyer le monde. Les vertus cardinales d'Amanda qui la poussent à tout régir au sein de sa famille avec apparemment beaucoup de bon sens – de la mastication de la nourriture (scène 1) à

7 *Conversations with Tennessee Williams*, ed. Albert J. Devlin, University Press of Mississippi, Jackson and London, 1997, p. 10.

l'avenir professionnel et sentimental de ses deux enfants – la rendent aveugle aux réalités de son petit monde. Tout au long de la pièce, cette double caractéristique d'Amanda est mise en évidence de façon pathétique et comique : toutes les actions qu'elle entreprend font preuve à la fois de bon sens et d'irréalisme total. Amanda, contrairement à Tom, ne perçoit pas les limites de Laura, pour qui le monde extérieur est déjà représenté par la cellule et la maison familiales : *I don't understand you, Laura. You couldn't be satisfied with just sitting home, and yet whenever I try to arrange something for you, you seem to resist it* (scène 6). Les limites psychologiques et sentimentales de Laura se confondent avec les limites géographiques de la prison de verre, ce macrocosme où elle vit au contact des autres et d'où elle se retire pour se réfugier dans sa ménagerie de verre, son microcosme intérieur ou espace vital psychologique. Pour Laura, nul besoin de fuite vers un ailleurs hostile et superflu : le monde extérieur est l'espace circonscrit par le foyer familial et dans lequel ses animaux de verre irradient la lumière. Le handicap psychologique de Laura, doublé d'un handicap physique – sa légère claudication –, ne peut arrêter Amanda dans son élan : *Try and you will SUCCEED !* [...] *you're just* full *of natural endowments ! Both of my children – they're* unusual *children !* (scène 4). De toute évidence, Laura n'apparaît plus comme le seul membre handicapé de la famille car le cas d'Amanda est aussi pathologique que le sien, ce qui a permis à Christopher Bigsby d'affirmer :

> [...]all of Williams's characters are crippled in one sense or another – emotionally, spiritually – and out of that imperfection there comes a need which generates the illusions with which they fill their world, the art which they set up against reality.[8]

D'illusion en désillusion, Amanda s'efforce de rompre les chaînes de l'adversité en exigeant que Tom invite un collègue de travail à dîner. Jim O'Connor, le gentleman visiteur de circonstance, se trouve être une vieille connaissance de Laura qui, se sentant en climat de confiance, se livrera à des confidences et ira jusqu'à se laisser embrasser par ce visiteur providentiel. Mais le miracle est de courte durée et la douce chaleur de cette scène s'avère d'autant plus poignante qu'elle n'est autre qu'un sortilège supplémentaire de la lumière irradiée. Jim, objet de tous les soins d'Amanda, incarne la cristallisation de tous les espoirs d'une mère aux aguets tout autant qu'aux abois. Personnage essentiellement symbolique selon la définition même de Tom :

> He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from. But since I have a poet's weakness for symbols, I am using this character also as a symbol ; he is the long-delayed but always expected something that we live for.[9]

Jim n'est pour autant, dans l'économie générale de la pièce, qu'une illusion, un feu follet qui fait voler en éclats les visées d'Amanda tout comme il fait voler en éclats la licorne de Laura. La destruction de la licorne est un écho symbolique de la destruction des illusions d'Amanda et la désertion de Jim, déjà promis à d'autres amours, renvoie les deux

8 C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Volume 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 48.

9 *The Glass Menagerie*, scene one, Penguin Plays, ed. E. Martin Browne, Hardmondsworth : Penguin Books, 1966, p. 235.

femmes à leurs mondes mythiques respectifs, le verre magique pour Laura, et le passé idyllique pour Amanda. Dans la thématique de *GM*, le gentleman visiteur incarne l'intrusion du monde extérieur dans l'univers clos des Wingfield, une intrusion au caractère paradoxal, car elle est à la fois fulgurante et inconsistante - trop fulgurante pour que Laura puisse la supporter longtemps, et trop inconsistante pour changer le cours des choses. L'inefficacité de ce personnage met en exergue la résilience du cocon de verre et rejoint ainsi l'inefficacité des cours de secrétariat : Jim et la machine à écrire qui trône sur la table incarnent les stratagèmes du changement conçus par Amanda, et, en tant que tels, ils s'avèrent illusoires, étant profondément impuissants à combler les attentes des uns et des autres.

Il existe un autre stratagème de changement qui concerne uniquement Tom et qui vise non pas le vrai changement – chose impossible dans la thématique de *GM*, rappelons-le – mais un semblant de changement, à savoir le cinéma. Etouffant dans la prison de verre, assoiffé d'aventures, Tom n'a d'autre recours que les séances de cinéma tardives où il se rend de façon assidue, et qui constituent pour lui un véritable ersatz. Une fois de plus, mais en toute lucidité, le personnage se laisse mener par ses propres illusions, faute de pouvoir sauter le pas et suivre l'exemple du père, ce télégraphiste trop amoureux des destinées lointaines. De nouveau ici, foyers de verre et distances focales vont exercer leur magie en décomposant la lumière sur l'écran et apporter ainsi quelques instants de délivrance à l'esprit phagocyté de Tom. L'évasion cinématographique se trouve renforcée par le talent de Malvolio[10], l'illusionniste des salles de spectacles, dont l'une des prestations – sortir d'un cercueil sans le déclouer – constitue pour Tom un écho cruellement ironique de sa propre situation.

Illusion et volition se conjuguent pour produire en Tom un effet narcotique qu'Amanda décèle mais est incapable de comprendre. A bien des égards, l'univers de rêve de Tom est comparable à celui de Laura : sortilèges de la lumière fragmentée, volupté émotionnelle, création esthétique et artistique éphémère, mais perpétuellement réitérée, ainsi que fragilité excessive sont les composantes communes à ces univers aléatoires qu'un rien peut anéantir, comme l'affirme Laura à Jim : *Oh, be careful – if you breathe, it breaks !* (scène 7). Les films que Tom regarde comme les animaux que Laura chérit, se nourrissent de lumière et l'extinction de celle-ci leur ôte toute vitalité. C'est en effet en termes de lumière que Laura parle à Jim de sa licorne, son animal préféré : *Hold him over the light, he loves the light ! You see how the light shines through him ?* (scène 7). Et lorsque l'illusion cinématographique s'achève, c'est la morne réalité du foyer familial que Tom retrouve avec désespérance, tout comme la ménagerie de verre retrouve sa matité, lorsque aucun rai de lumière ne la traverse.

A l'instar de la ménagerie de Laura qui représente la mise en abîme de la prison de verre, les films que Tom va voir tous les soirs constituent une véritable mise en abîme de la pièce elle-même : ils lui procurent la même catharsis que l'itération dramatique de *GM* procure à Tom/Tennessee Williams. Nous pouvons donc constater une isotopie paradigmatique des métaphores utilisées par l'auteur dans cette pièce où tout concourt à démontrer qu'il s'agit avant tout d'une pièce du souvenir – *a memory play*, selon la définition de Tom. En tant que telle, *GM* est donc intimement liée à la vie de T. Williams, mais en dehors de toutes considérations autobiographiques, il est permis de voir avec C.

10 L'illusionniste au nom fort éloquent dont l'évocation constitue un clin d'œil ironique à Shakespeare : le Malvolio de T. Williams, contrairement à celui de Shakespeare dans *Twelfth Night*, subjugue son public par ses tours de prestidigitation au lieu de se laisser berner par son entourage.

W. E. Bigsby que la réflexivité entre l'auteur et ses créations artistiques se double d'une réflexivité entre ses protagonistes et leurs propres créations obsessionnelles :

> The metatheatrical element in Williams's work is central. The theatre is not only Williams's avocation, it was his fundamental metaphor. His characters tend to be writers and actors, literal or symbolic, who theatricalise their world in order to be able to survive in it. The theatre is their protection as it was Williams's.[11]

Sur le plan de la progression dramatique, les intrusions du monde extérieur, qui visent à apporter un changement à la situation d'enfermement qui prévaut, sont considérées par Laura, mais aussi par Tom qui n'y a jamais cru, davantage comme des menaces que comme des facteurs de libération. Leur intervention est cependant un mal nécessaire car l'échec de leur assaut permet à l'action de rebondir. L'implosion familiale, qui menace de se produire dès la scène 3, n'aura lieu qu'à l'effondrement de toutes les illusions d'Amanda après la désertion de Jim. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une implosion annoncée, tous les ingrédients nécessaires étant déjà présents dès le départ, en attente des catalyseurs.

Aux illusions perdues succèdent les lignes de fuite : tandis que Laura retourne à son monde de verre, Amanda se réfugie dans ses souvenirs d'antan, tout en tenant son fils pour responsable de ses échecs, et Tom se résout enfin à quitter le foyer familial. Tout en mettant en pratique le credo de Lord Byron dans *Camino Real – Make voyages ! - Attempt them ! - there's nothing else...* – Tom accomplit, dans le sillage de son père, son rêve d'émancipation, le rituel d'une initiation à la liberté en tranchant les liens du passé. Tous trois se retirent de la scène des réalités publiques pour se retrancher chacun dans sa sphère de convictions rassurantes, ce qui leur permet de survivre à la vacuité de leur propre situation. Leur attitude annonce déjà ce que T. Williams fera dire à Val Xavier dans *Orpheus Descending*, quelque douze ans après *GM* : *solitary confinement inside our own skins, for life !*.Mais la fuite de Tom, qui se veut libératrice, n'est qu'une autre forme d'illusion, comme il le reconnaît dans son dernier monologue sur lequel s'achève la pièce. La boucle se referme sur elle-même et les trois protagonistes se retrouvent prisonniers, non plus dans la même cage de verre, mais dans le même espace mental, dont le centre est toujours occupé par le verre, tel un prisme obsédant que la lumière, un moment libérée, réintègre indéfiniment.

LE VERRE COMME METAPHORE DE LA VACUITE : LA POETIQUE DE L'ABSENCE ET DU VERRE

Si, entre l'ouverture et la clôture de *GM*, il n'y a qu'une différence de degré et non de nature, c'est parce que cet entre-deux est consacré au déploiement des illusions, d'une série de projections qui, bien qu'elle se réfère à la réalité du monde extérieur, a pour origine une incapacité foncière à l'appréhender. Toute l'action de *GM* n'est qu'une vaste mise en scène, un rituel profondément poétique en hommage au passé, aux souvenirs, aux non-dits et aux actes manqués, un rituel qui s'appuie sur les métaphores du verre. Nulle autre matière, en effet, ne peut mieux rendre la vacuité essentielle de l'illusion. Par son chatoiement et sa luminosité évanescente qui invitent à l'onirisme, par sa présence obsédante, le verre définit symboliquement l'essence même de la quête impossible de

11 C. W. E. Bigsby, « Tennessee Williams : the theatricalising self, » *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 41-42.

Tom : l'absence est au cœur de ses pérégrinations, comme elle a toujours été au sein de la prison de verre. Véritable valse-hésitation, conjuguant élan vers l'inconnu prometteur et retour mental au giron familial, incapable de concilier désir d'émancipation et conscience coupable, la quête de Tom repose pourtant sur une conviction clairement exprimée par Chance dans *Sweet Bird of Youth* : *To change is to live,* [...] *to live is to change, and not to change is to die.* Or le changement, dans le cas de Tom, ne signifie pas progrès ou progression vers un ailleurs meilleur, mais une régression mentale qui le ramène toujours vers le point de départ, un enlisement psychologique dû au poids écrasant du souvenir, à la force centripète insurmontable du passé, symbolisée par l'image constamment réitérée du verre jusque dans les destinations les plus lointaines de la Marine Marchande, dans laquelle Tom s'est enrôlé. Comment peut-il en être autrement lorsque tout, jusqu'à cette musique pleine d'une nostalgie obsédante qui accompagne les temps forts de la pièce, suggère que ces voyages au long cours ne mènent qu'à des lieux d'exil comparables à ceux dont parle la Princesse Kosmonopolis dans *Sweet Bird of Youth* : *...The isle of Cyprus, Monte Carlo, San Remo, Torremolenas, Tangiers. They're all places of exile from whatever we loved.*[12]

L'exemple du père déserteur, dont le portrait sur le mur ravive la souffrance causée par l'absence, contribue également à renforcer le sentiment omniprésent d'un vide essentiel. Jim lui-même, ce représentant du monde extérieur si largement doté d'étoffe matérielle, s'avère avoir manqué sa vocation de grand politicien qu'il promettait de devenir sur la photo de classe que lui montre Laura. L'élève talentueux d'autrefois est réduit à suivre des cours de diction dans l'espoir de devenir célèbre : *Knowledge – Zzzzzp ! Money – Zzzzzp ! – Power !* (scène 7). L'image du héros que Jim incarnait au lycée, et que Laura a conservée en mémoire, s'est avérée aussi illusoire que ses espoirs en l'avenir et, malgré toute son épaisseur matérielle, Jim demeure un personnage marqué par la vacuité.

Le vide, ou l'absence, caractérise donc les refuges mythiques des personnages : les souvenirs d'Amanda ne sont que des fantasmes, que vient renforcer l'image d'un mari qu'elle aime encore malgré sa désertion, la ménagerie de Laura à travers ses sortilèges lumineux n'est que l'expression saturée du vide, et la quête de Tom, nous l'avons vu, n'est qu'une progression illusoire, tout entière tournée vers le passé et marquée par un profond sentiment de culpabilité. La situation de Tom est tout à fait comparable à celle du narrateur de *Cliffedge*, une nouvelle de Graham Swift : dans les deux cas la délivrance, à la fois ardemment désirée et terriblement redoutée, apporte non pas le soulagement escompté mais une conscience douloureusement coupable. Le souvenir obsédant et poignant d'une sœur sacrifiée chez Tom :

> Perhaps I am walking along a street at night, in some strange city, before I have found companions. I pass the lighted window of a shop where perfume is sold. The window is filled with pieces of coloured glass, tiny transparent bottles in delicate colours, like bits of a shattered rainbow.
> Then all at once my sister touches my shoulder. I turn around and look into her eyes...Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more faithful than I intended to be!

12 *Sweet Bird of Youth*, act 2, scene 2, Penguin Plays, ed. E. Martin Browne, Hardmondsworth : penguin Books, 1966, p. 92.

Ce souvenir fait écho à celui, de nature identique, d'un frère – Neil – sacrifié chez le narrateur de *Cliffedge* :

> At night I do not seek ordinary company in pubs. I lie awake in the hotel room hoping to hear Neil murmur in his sleep. [...] When I sleep I have this dream. I am alone in the boat. I am leaning over the side looking at my line disappearing into the water. I know that Neil is somewhere there in the depths and I will catch him. I start to pull in. A storm is brewing and the waves are rising up against the boat. I pull and pull so as to catch him in time. But the line is endless.[13]

Le vide autour duquel s'articule la vie des personnages de *GM* s'exprime, on le voit, sur le mode du pathétique c'est-à-dire de l'émotion, qui constitue une des principales caractéristiques du théâtre de T. Williams. L'auteur reconnaît l'empire de l'émotion sur son écriture - *I write out of emotion, and I get carried away by the emotion.*[14] – mais prend soin de préciser auparavant que le pathos dans ses pièces se présente toujours sous une forme poétique :

> [But] poetry doesn't have to be words, you see. In the theatre it can be situations, it can be silences. Colloquial, completely unheightened language can be more poetic, I think. My great bête noire as a writer has been a tendency to what people call...to poeticize[...].[15]

Si T. Williams ne mentionne que les situations et les silences, il nous faut ajouter les objets symboliques, comme ici le verre, porteur de sens poétique par excellence. Si la thématique de l'enfermement et de la délivrance constitue le sujet véritable de *GM*, la poétique du verre, comme métaphore de l'absence et de la vacuité, en constitue la parfaite expression. En dehors du fait que le symbolisme poétique de *GM*, tout comme dans la plupart des pièces de Williams, est lié au souvenir, au passé, à l'image perdue d'un certain Sud – le Sud *antebellum* – vaincu et disparu à jamais de la scène publique, mais dont les traditions restent toujours vivaces dans l'esprit nostalgique d'Amanda, ainsi que dans la désespérance incurable de Tom, c'est surtout la poétique de l'absence et du verre qui se déploie avec une exceptionnelle efficacité dans cette pièce. La réflexivité n'est pas la moindre des caractéristiques de cette poétique : la transparence du verre renvoie directement à l'absence car le verre est vide et ne retient rien, pas même la lumière qu'il décompose et dont il a besoin pour retrouver tout son éclat. Le verre incarne donc ce creux, ce manque dont souffre la famille Wingfield, et il revêt la pièce d'une émotion poétique liée à sa propre fragilité, à sa luminosité évanescente, à son pouvoir de générer le rêve, de susciter les fantasmes les plus doux, mais aussi les plus fous, à travers l'arc-en-ciel lumineux qu'il offre au regard. Certes, intimement associé au personnage de Laura, le verre en est le corrélatif objectif qui vient souligner la vacuité de sa vie végétative et contemplative, mais il évoque également et peut-être davantage la personnalité de Blanche Du Bois dans *A Streetcar*

13 Graham Swift, *Learning to Swim and Other Stories*, Picador, Mc Millan Publishers, London, 1998, p. 120.

14 *Conversations with Tennessee Williams*, ed. Albert J. Devlin, University Press of Mississippi, Jackson and London, 1997, p. 99.

15 *Ibid.*

Named Desire, dont il cristallise toutes les forces et toutes les faiblesses : son immense pouvoir de séduction comme sa fragilité pathologique, l'extrême richesse de ses fantasmes, liés au souvenir d'un passé glorieux, mais aussi le vide profond de sa présente situation dépouillée de son aura de lumière.

Le verre, comme référent symbolique qui traduit parfaitement et la condition des personnages et le contexte général de la pièce, permet ainsi de suppléer la parole, de réaliser l'économie de toute médiation verbale et s'érige en auxiliaire oxymorique dont la fonction est d'être une matière destinée à représenter la vacuité, c'est-à-dire l'absence de matière. Comment s'étonner devant ce paradoxe supplémentaire du verre tout empreint de poésie lorsque l'on sait à quel point imagination et poésie sont intimement liées dans l'écriture de T. Williams, comme le révèle Christopher Bigsby :

> The fact is that if there was more than a touch of the poet in Tennessee Williams, there was also something of the artist. Certainly he had a strong visual imagination which translated poetic images into practical correlatives in terms of staging.[16]

A la réflexivité de l'absence et du verre s'ajoute l'atemporalité qui les caractérise tous deux. Pièce du souvenir, nous l'avons vu, *GM* réitère indéfiniment le passé, à la fois le passé d'Amanda, celui de Tom ainsi que celui de T. Williams, et ce processus de réitération sans fin d'une situation marquée par la régression lui permet d'échapper à l'emprise du temps. De même, la magie indéfiniment renouvelée du verre, relevant de l'évanescence et de l'intangible, aussi bien chez les animaux de Laura que dans les films de Tom, ne laisse aucun jalon dans le déroulement de l'action dramatique qui puisse servir de balise temporelle, ni aucune trace dans la mémoire affective qui puisse s'inscrire dans le temps. De nouveau ici, le paradoxe du verre s'impose : son omniprésence métaphorique sert non pas à ponctuer la pièce, mais à traduire l'atemporalité de l'absence, et donc de la vacuité, par le biais de l'atemporalité de ses propres effets. C'est là que réside principalement le grand succès de *GM* auprès de tous les publics de toutes les époques : l'absence soustrait la pièce à l'érosion du temps en suggérant l'idée de l'attente. Cette attente, à l'instar de la fuite impossible de Tom, ne peut jamais être comblée et c'est ici que se révèle la profonde complicité entre absence et verre : les sortilèges du verre comblent effectivement les attentes, mais de façon illusoire, voire pathologique, car le verre est essentiellement un leurre générateur d'illusions, non seulement optiques, mais aussi salvatrices qui permettent aux protagonistes de transcender la vacuité de leur existence. Et là n'est pas le moindre des paradoxes du verre : au désir de transcender la vacuité et donc de s'affranchir de l'emprise du verre, sa métaphore, s'oppose l'attachement viscéral à celui-ci jusqu'aux marches lointaines des périples de Tom, et l'extinction de la chandelle de Laura, au tomber du rideau, ne signale aucune véritable clôture, mais davantage une interruption temporaire de la magie du théâtre de verre.

16 C. W. E. Bigsby, « Tennessee Williams : The theatricalising self, » *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 36.

Objet auxiliaire d'une efficacité incomparable,[17] élément central d'une pièce qu'il revêt de tous ses attributs, le verre et ses métaphores rendent compte, non seulement de la transparence du sujet, mais aussi de ses non-dits en suppléant au verbe. De la prison de verre à la vacuité cristalline, en passant par le faisceau des lignes de fuite et l'implosion finale, le verre apparaît comme l'élément moteur d'une action dramatique réduite à sa plus simple expression. L'aspect lisse et transparent de la pièce est le fidèle reflet des caractéristiques du verre, dont le chatoiement, sous l'effet de la lumière, accompagne les soubresauts d'une histoire sans intrigue, d'une action sans prolongements ni aboutissement. Les fulgurances envoûtantes du verre, indéfiniment renouvelées, soulignent la futilité et la vacuité des volitions ou des passages à l'acte des protagonistes, qui semblent à jamais condamnés à réitérer leurs gestes, à reproduire un rituel, non pas initiatique mais cathartique, qui les fige dans un espace psychologique où le temps n'a plus cours, où l'événementiel n'est d'aucun secours.

L'oblitération du passé, tout comme l'éradication du verre, est impossible pour Tom, chez qui cristal et souvenirs se fondent et se confondent en toute connaissance de cause. Le personnage de Tom apparaît d'autant plus pathétique, et son histoire d'autant plus poignante, qu'il est parfaitement conscient d'être prisonnier de ce processus. Si le sentiment d'impuissance et de vacuité prévaut en lui, c'est, entre autres raisons[18], parce qu'il s'est laissé prendre au piège de l'amour familial, tout comme les autres héros de T. Williams se laisseront prendre à d'autres pièges, illustrant ainsi le thème de l'enfermement – *entrapment* – cher à l'auteur. On peut donc constater que la première pièce à succès de T. Williams a jeté les bases d'une dramaturgie du manque et de ses tourments, du désir et de ses tourmentes, appelée à être brillamment développée dans les pièces qui vont suivre.

Il ne semble donc pas exagéré de conclure ici à une dimension quasi tragique de *GM* avec le verre en tant qu'auxiliaire central de perversion à caractère poétique, destiné à maintenir un protagoniste particulièrement consentant dans les rets de ses sortilèges. Malgré la diversion créée par le babillage étourdissant d'Amanda et malgré toute la charge d'ironie focalisée sur ce personnage, la pièce dans son ensemble ne peut – mais peut-être ne le devait-elle pas – se départir d'une négativité foncière pour la principale raison que les rêves de verre de tous ses protagonistes sont condamnés à l'avance car ils abritent en eux le ver qui les ronge et s'en nourrit. Si le paradoxe est aussi tangible au cœur des métaphores du verre dans *GM*, il n'en demeure pas moins qu'il représente dans le théâtre de T. Williams l'une des constantes les plus significatives, tant il est vrai que le ressort profond de la dramaturgie de T. Williams est la création d'une émotion qui porte en elle le germe de son propre anéantissement.

René DUBOIS
Université de La Réunion

17 Dans aucune autre pièce, pas même dans *The Rose Tattoo*, T. Williams n'accordera autant d'importance ou autant de présence à un objet ou à un élément quelconque, aussi symbolique soit-il.

18 Il est évident qu'outre la raison invoquée ici on pourrait également parler de Tom comme représentant par excellence du Sud vaincu et réduit à l'impuissance, dans l'attente indéfinie d'un salut qui ne viendra pas, à l'instar des autres héros williamsiens qui, eux, attendent – selon la formulation de Franck Jotterand – « l'arrivée des hommes du Nord, qui refont sans cesse le geste du vainqueur : la prise de possession. » (in *Le nouveau théâtre américain*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 36). Mais ceci sortirait du cadre de notre présent article.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Tennessee Williams :

The Rose Tattoo, Camino Real, Penguin Plays, ed. E. Martin Browne, Hardmondsworth : Penguin Books, 1968.

Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie, Penguin Plays, ed, E. Martin Browne, Hardmondsworth : Pengin Books, 1966.

Memoirs, Bantam Books, New-York, 1976.

Ouvrages cités :

Bigsby, C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth- Century American Drama*, volume 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

---, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Devlin, Albert J., ed., *Conversation with Tennessee Williams*, University Press of Mississippi, Jackson and London, 1997.

Jotterand, Franck, *Le nouveau théâtre américain*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

Swift, Graham, *Learning to Swim and Other Stories*, Picador, Mc Millan Publishers, London, 1998.

DU CRI AU SILENCE : LA MÉTAMORPHOSE DE GORG DANS *MENZ* DE FRANCIS EBEJER (1967)

(les numéros de page renvoient au Vol.2 des *Collected English Plays*, A.C. Aquilina & Co., Malta, 1980)

Menz, donnée pour la première fois en 1967 au Théâtre Manoel de La Valette, a pour cadre une cité-Etat non identifiée où le pouvoir appartient au Gouverneur Ludilla B, espèce de Mussolini en jupon, qui assume la charge de veiller au confort moral de ses sujets en leur ôtant tout souci et tout loisir de penser par eux-mêmes. La population, ainsi avilie jusqu'à l'abêtissement, non seulement tolère mais soutient un conformisme officiel érigé en véritable dogme, de sorte que l'arrivée d'un étranger réfractaire aux coutumes locales provoque instantanément en elle un sentiment de curiosité qui se mue très vite en suspicion puis en animosité ouverte.

Menz, un vieil homme, incarne cet étranger dont Gorg, employé de nuit à la gare, porte les rares bagages depuis sa descente du train et qu'il accompagne, peu avant l'aube, jusqu'à la grand place de la ville qui sert de décor unique à la pièce.

Le spectateur sait immédiatement à quoi aspire le voyageur fatigué : se reposer sur un banc, avec le ciel au-dessus de sa tête, et se nourrir des maigres provisions qu'il a emportées avec lui – ce qui ne fait l'affaire ni de l'hôtelier/chauffeur de taxi ni du marchand de gâteaux qui lui proposent leurs services. Il lui est en revanche plus difficile de comprendre à quelle logique obéit Gorg, notamment lorsqu'il crie contre le système à une heure où personne ne peut l'entendre. Le côté déraisonnable du personnage, que Menz ne manque pas de relever à plusieurs reprises, finit pourtant par disparaître pour faire place à une attitude pleinement responsable qui le conduit au sacrifice de soi. Nous nous proposons ci-après de décrire comment cette évolution se traduit en termes de comportement scénique et de montrer que Gorg, contrairement aux apparences, ne disparaît pas vraiment à l'issue du deuxième acte.

Dans un régime totalitaire à forte connotation fasciste tel que nous apparaît celui entretenu par Ludilla B dans *Menz*, toute manifestation populaire doit tendre vers un seul but : la glorification du système en place. Pour des raisons de stabilité politique et d'ordre social, aucune voix discordante ne peut s'élever qui mettrait en question la légitimité du pouvoir en dénonçant sa faiblesse. Encore faut-il qu'une telle voix soit entendue, c'est-à-dire qu'elle génère un processus de pensée critique parmi ceux et celles qu'elle cherche à atteindre. Une des exigences auxquelles doit satisfaire un tel régime consiste justement à

court-circuiter ce processus, soit en dénaturant le message, soit en le rendant inopérant. Le premier cas trouve son illustration dans la statue du cheval ailé qui se dresse sur la place :

> un [des deux espions] était le sculpteur qui a fait ce cheval. Vous voyez sa bouche ouverte ? Le Conseil municipal prétendait qu'il avait certainement une bonne raison de crier son allégresse... le système de ce pays, voyez-vous, il n'y a rien de mieux, mon frère ! Quand le sculpteur leur a dit qu'il ne criait pas de joie mais lançait une protestation, ils ont répondu que s'il était incapable de faire la distinction entre protestation et alléluia, c'est qu'il n'était pas un artiste mais un imposteur doublé d'un criminel. (p.155)

Dans le second cas, le pouvoir doit empêcher le message de susciter une réponse sympathique en faisant en sorte qu'il ne rencontre que le vide, un peu à la manière d'une corde vibrant sur une guitare dont on aurait supprimé la table d'harmonie.

Ce contre quoi s'insurge Gorg dès le début de la pièce, c'est bien le vide, l'absence d'écho, auquel vient se heurter son discours individualiste et libertaire. Après avoir affirmé à Menz qu'il ne fait que ce qui lui plaît et suivant l'humeur du moment il se met à apostropher une foule absente :

> *Menz* : Ne devriez-vous pas baisser la voix ?
> *Gorg* : Et pourquoi donc ?
> *Menz* : Il est encore très tôt.
> *Gorg* : Et vous pensez que mes cris vont les réveiller ! (*indiquant la ville d'un grand geste du bras*)
> *Menz* : Oui.
> *Gorg* : (*plus fort*) Ils ne se réveilleront jamais.
> *Menz* : Maintenant, ils ne vont pas manquer de le faire.
> *Gorg* : (*courant autour de la place et criant à tue-tête en direction des grands immeubles*) Vous ne vous réveillerez jamais. Parce que vous êtes tous morts. Rien qu'une quantité de têtes sur des oreillers. Pas même vos rêves ne peuvent vous réveiller. (p.154)

Ces cris restent effectivement lettre morte car la ville entière est plongée dans le sommeil, comme chaque fois que Gorg se livre à ses turpitudes :

> *Gorg* : ... on ne me voit quasiment pas dehors pendant la journée. La nuit est le meilleur moment, lorsqu'ils dorment tous à poings fermés. (p.175)

En faisant le choix de vivre la nuit, lorsque personne ne peut l'entendre vociférer, Gorg crée lui-même les conditions de ce vide qu'il prétend dénoncer. Jusqu'à un certain point, il incarne ce « pauvre acteur qui se pavane et se trémousse une heure en scène, puis qu'on cesse d'entendre » tel que le décrit Shakespeare (*Macbeth*, V, 5 ; traduction de Maurice Castelain). Jusqu'à un certain point seulement car la présence de Menz, arrivé depuis peu dans la ville, ne tarde pas à modifier sensiblement cet état de choses. En opposant invariablement un refus poli, mais ferme, aux offres de services que tentent de lui imposer l'hôtelier/chauffeur de taxi et le marchand de gâteaux, le vieil homme se cantonne

au registre de la parole dont il démontre l'efficacité et la supériorité par rapport au cri. Car c'est lui qui, en s'adressant directement à la foule, la force à réagir :

> *(le bruit de la foule, déjà perceptible pendant la fin du discours de Menz, est devenu à présent une clameur...)* (p.174)

Cette clameur est le cri d'une foule rendue furieuse parce qu'un étranger vient de lui confier qu'il est à la recherche de sa mère dont il ne peut se rappeler les traits (« Faites-en un portrait, une statue, donnez-lui un visage, une forme. Pas une photographie, pas même une seule ! ») tandis que l'image du père reste très présente à son esprit (« Il ne répond pas non plus. Mais lui, au moins, je le revois... » p.174). L'explication d'une réaction aussi violente de la part de la foule tient sans doute à ce que Menz remet indirectement en question le statut matriarcal du Gouverneur en lui opposant la figure traditionnellement dominante du père. Il opère ainsi un amalgame – sacrilège aux yeux de la foule – entre l'idole, le dieu vivant qu'elle vénère et une simple mortelle : sa mère. La même foule a d'ailleurs une réaction semblable lorsque il offre du vin à Ludilla B, comme si ce geste de courtoisie ordinaire constituait une offense faite à une divinité (p.195). Il n'en demeure pas moins que par son seul discours, à la fois conciliant et iconoclaste, Menz parvient à rompre l'atonie d'une foule jusque-là subjuguée par sa simple présence. Le renversement a d'autant plus d'impact qu'il se produit entre deux longues plages de silence : la première s'étalant du premier départ du trio formé par l'hôtelier, le marchand et l'agent de police au discours de Menz ; l'autre du second départ du trio à la fuite de Gorg. Dans les deux cas, la foule regarde et demeure parfaitement silencieuse.

Autre changement notable, Gorg, qui veille la nuit et dort le jour, est réveillé par le vacarme :

> *Menz* : Pourquoi ne dormez-vous pas ?
> *Gorg* : Ils m'ont réveillé.
> *Menz* : (*sur un ton moqueur*) Ne m'aviez-vous pas laissé entendre que vous dormiez mieux dans le bruit ?
> *Gorg* : Celui-ci était d'un autre genre. (p.174)

Ce réveil apparaît comme une prise de conscience de la réalité après une période d'aveuglement pendant laquelle Gorg a pu se donner l'illusion qu'il contestait l'ordre établi sans pour autant courir le moindre risque. S'il veut être efficace, il doit cesser désormais de jouer à cache-cache avec la réalité, la voir telle qu'elle est, afin de pouvoir la transformer. Dans une de ses répliques, Menz résume parfaitement le côté puéril du personnage :

> *Menz* : (*légèrement énervé, pour la toute première fois*) La nuit vous allez vous cacher dans la gare. Pendant la journée vous allez vous cacher dans votre lit. Vous avez laissé la femme que vous aimiez vous filer entre les doigts [...] cette obsession que vous avez de courir, courir, afin de pouvoir vous cacher... Pardonnez-moi de vous dire ceci, mais vous n'avez pas grand chose à apprendre à ceux-là (*désignant la foule*). (p.177)

Comme beaucoup de personnages masculins d'Ebejer, Gorg évoque le *puer aeternus*, celui qui refuse l'entrée dans l'âge adulte en recherchant le refuge illusoire d'une enfance éternelle. Ainsi il délaisse la femme – qu'il est incapable d'aimer – pour la mère qui continue de faire valoir ses droits sur lui. Si la première est clairement identifiée (Tereza), la seconde se retrouve bien sûr dans le personnage de Ludilla B mais, au-delà, à travers la fonction métonymique de celle-ci : incarnation et principe même du pouvoir absolu. Dès lors, la ville entière, et jusqu'à la foule conformiste qui observe le cours des événements, devient une espèce de matrice dont Gorg ne peut se détacher sans faire resurgir son conflit intérieur. Juste avant qu'il ne se mette à hurler son insulte habituelle (« Moutons ! ») à l'adresse de la foule montée contre Menz, une indication scénique précise qu'au milieu du discours délivré par ce dernier « Gorg bondit sur la scène. Il doit donner l'impression qu'il lui a fallu se battre pour se frayer un chemin jusqu'au vieil homme » (p.174). La didascalie qui clôt le premier acte, alors que Gorg abandonne Menz endormi sur son banc, est encore plus révélatrice :

> (*Il fait un effort pour rester, mais le silence exerce sur lui un effet presque claustrophobique. Il est sur le point de s'en aller, s'arrête, puis finit par s'élancer, le bras tendu comme s'il lui fallait plonger dans la foule et en devenir, un instant du moins, partie intégrante.*) (p.184)

Le retour à la matrice est synonyme d'échec. En d'autres termes, Gorg n'a pas résolu son conflit intérieur, ce que soulignent ses hésitations lorsqu'il s'efforce de prouver à Menz que si celui-ci s'était montré plus conciliant « rien ne serait arrivé ». D'ailleurs, lorsque Menz lui rétorque : « J'ai le droit le plus strict de refuser de monter dans ce taxi », il s'emporte, en totale contradiction avec l'attitude qui a été la sienne jusqu'ici :

> *Gorg* : (*se dressant d'un bond et criant avec colère*) Le droit ! Le droit ! Ils ont leurs droits, eux aussi, au cas où vous ne le saviez pas. Leur droit de vous persécuter, de vous mettre au pilori. Des droits ! (p.183)

Ce que nous savons du personnage nous empêche de songer à un revirement soudain, à une volonté d'adhérer à un conformisme qu'il est le premier à condamner. Il est manifeste, d'autre part, qu'il s'inquiète exclusivement du sort qui sera réservé au vieil homme et affirme à plusieurs reprises qu'il ne le quittera pas. La cause de son énervement est à mettre au compte du silence total que la foule observe depuis le départ de l'hôtelier, du marchand de gâteaux et de l'agent de police. Pour la première fois, Gorg se sent exposé, hors de la matrice et le silence oppressant de la foule qui l'observe fixement fait penser à celui d'une mère qui attendrait patiemment que son enfant se calme et vienne la rejoindre. Cette 'mère' qui se tait, reste immobile tient Gorg sous son emprise, tout comme Ludilla B parviendra à subjuguer Menz à l'acte suivant. Son silence est donc ici plus efficace que ses cris, ce dont Gorg a parfaitement conscience :

> *Gorg* : (*s'exprimant de manière de plus en plus incohérente*) Ce calme. Il me tape sur les nerfs. Cela n'avait pas autant d'importance lorsqu'ils criaient – ils avaient une langue alors, pas seulement des yeux. Ils avaient une langue, et on savait donc que leur esprit fonctionnait d'une façon ou d'une autre. Mais maintenant... seulement des yeux. Et derrière les yeux –

> rien. Là où il devrait y avoir la pensée – rien. C'est ça le pire – pas qu'on ne sache pas ce qu'ils pensent, mais qu'il se peut très bien qu'ils ne pensent rien du tout ! Rien ! Vides ! « Rien » est un mot affreux, ce que vous savez certainement, vieil homme. C'est la seule chose qui m'épouvante... Nous sommes trop seuls... Mais je ne vous quitterai pas. (*s'adressant à différents points de la foule*) Criez ! Dites quelque chose ! PARLEZ ! (pp.183-4)

En retournant à la matrice, Gorg retourne au néant, à l'absence de pensée induite par un conformisme qu'il est incapable de rejeter tout à fait. Cette ambivalence se traduit, au plan dramatique, par l'enfermement du personnage entre deux modes d'expression qui s'excluent mutuellement : le silence (le jour) et le cri (la nuit). L'influence toute maïeutique de Menz l'oblige à abandonner cette alternative stérile dans ses effets et à envisager un autre moyen de faire entendre sa voix : la parole. Il est significatif que dans cette scène où il ne supporte pas le silence pesant de la foule il exhorte celle-ci à parler, à dire quelque chose, comme s'il désirait qu'un dialogue puisse s'établir et, partant, que cette foule uniforme le reconnaisse en tant qu'individu.

Cette reconnaissance, il l'arrache à Ludilla B elle-même lorsqu'il interrompt la séance de dégradation mentale dont Menz est victime. Le cri de fureur poussé à deux reprises par le Gouverneur est le signe d'une faille sérieuse dans son pouvoir absolu – en particulier sur les hommes qu'elle domine en les infantilisant. Elle en est d'autant plus courroucée qu'elle vient de remporter une brillante victoire en persuadant le jusqu'ici inébranlable Menz de lui aliéner totalement sa volonté (« Tout ce que je veux c'est vous appartenir », p.204). A cet instant, Gorg ne lui apparaît donc pas seulement comme un contestataire mais aussi comme un homme, une espèce qu'elle pensait avoir parfaitement domestiquée, dévitalisée. A la fureur s'ajoute l'incompréhension et on ne peut manquer d'observer un certain effet d'écho entre ses cris et ceux de Gorg à la fin du premier acte :

> *Lud B* : (*criant avec colère*) Expliquez votre intrusion.
> ...
> *Lud B* : (*hurlant*) Expliquez-vous ! (p.205)

Comme Gorg face à la foule silencieuse, Ludilla B se trouve à son tour en situation de quémandeuse de parole. Elle est ainsi dans l'obligation de reconnaître un interlocuteur capable de tenir un discours différent des obséquiosités auxquelles elle est habituée. Les explications qu'elle obtient, par leur ton posé, leur logique impeccable, reflètent le changement qui s'est produit chez Gorg. Passant du cri à la parole, il a acquis cette nouvelle dimension que nous appellerons « maturité » dont les deux aspects présents chez lui – politique et sexuel – sont indissociables et abordés de front par le dramaturge. Contester le régime imposé par Ludilla B, c'est bien aussi refuser la castration acceptée par les « moutons » auxquels Gorg compare la population. Par là même, avouer publiquement ce refus ainsi qu'il le fait lors de son irruption (« Je ne pouvais plus supporter de voir ça. Là-bas, au milieu de ces moutons stupides, j'avais l'impression de suffoquer. » p.205) équivaut à un crime de lèse-majesté qui ne peut demeurer impuni. Aux exclamations furieuses de Ludilla B répond, comme un nouvel écho, le cri de douleur poussé par Gorg lorsqu'on l'émascule symboliquement à la fin de la scène.
Ce geste laisse supposer que Ludilla B a ressenti l'intrusion de Gorg comme un viol ou, à tout le moins, une tentative de séduction. En dernière analyse, c'est bien la femme qui se

venge de l'affront fait – publiquement – au Gouverneur. La relation homme/femme qui s'est établie entre les deux personnages occulte désormais le conflit opposant le contestataire au pouvoir et constitue pour Gorg l'aboutissement tragique de sa quête d'identité. Il est significatif qu'il quitte définitivement la scène sur ce dernier cri, comme s'il avait été expulsé, formellement, de cette matrice qui lui était devenue étrangère :

> *Gorg* : (*sur un ton méprisant*) L'un des vôtres. Peut-être. Je ne sais pas, et je n'ai rien à expliquer. (p.205)

Dès lors, n'ayant plus rien à se prouver, il peut disparaître pour entrer dans l'Histoire et devenir celui dont on parle, ce que démontre amplement le troisième et dernier acte.

Gorg silencieux, parce qu'absent, ne cesse cependant pas de faire entendre sa voix pour autant. Il continue en effet de s'exprimer à travers ce que les autres personnages pensent et disent de lui. On pourrait comparer à ce propos le schéma de *Menz* à celui – inversé – du *Tartuffe* où le personnage éponyme n'apparaît qu'au troisième acte après une savante mise en appétit du spectateur qui brûle d'envie de voir enfin paraître devant lui le phénomène. Si les procédés mis en œuvre se ressemblent, l'effet obtenu ici ne repose pas sur l'anticipation d'une découverte puisque l'exécution de Gorg a déjà été annoncée : « Je pense que vous savez ce qu'il vous en coûtera, » lui dit Ludilla B (p.205).

On a plutôt affaire à la poursuite d'un processus cathartique dont la castration de Gorg constituerait la phase purgative. Il s'agit, comme l'affirme Tereza, de faire en sorte que l'exemple de Gorg n'ait pas été vain (p.236), que la flamme vacillante de la liberté, aussi faible soit-elle, ne s'éteigne jamais. Le personnage doit donc devenir un symbole dont son sacrifice représente le mythe fondateur. Ainsi les plus farouches défenseurs du régime ne peuvent s'empêcher de rendre hommage à la noble attitude de l'accusé au cours du procès, donnant inconsciemment raison au sculpteur dont le cheval ailé orne la place :

> *Taxi* : Un animal. Et un fou – même pas voulu se défendre !
> *Marchand* : Ou du moins essayer.
> *Taxi* : Il n'a rien fait de la sorte.
> *Marchand* : (*se relevant*) Tout ce qu'il a fait c'est rester debout en regardant droit devant lui. Toute la nuit.
> Taxi : Sans bouger. (*Il se relève à son tour. A présent, les deux personnages expriment un sentiment d'admiration à demi conscient*).
> *Marchand* : Je me demande bien comment il ne s'est jamais fatigué.
> *Taxi* : Il est resté debout, comme une statue.
> *Marchand* : Il paraissait plus grand que d'habitude.
> *Taxi* : Et plus beau. Comme c'est étrange. (*Ils lancent de temps à autre des coups d'œil autour d'eux comme s'ils craignaient d'être entendus et se mettent à chuchoter*). (pp.222-3)

La foule elle-même ne réagit pas comme d'ordinaire après la condamnation de son provocateur de naguère :

> *Razz* : Je ne sais pas comment l'expliquer. Il règne en ville une atmosphère d'inquiétude depuis que la sentence a été rendue. D'habitude, les gens crient et manifestent partout, avec le sentiment que justice est faite. Cette fois-ci... (p.231)

Tereza, quant à elle, donne au sacrifice de celui qu'elle n'a jamais possédé une dimension cosmique. C'est la terre qui, en absorbant le sang de Gorg, recueillera sa force vitale : « Et la terre est une femme – oh, comme elle va aimer Gorg ! » (p.216).

Ce ne sont là que quelques exemples parmi d'autres, mais tous concourent à produire le même effet : enfermé dans sa prison, réduit au silence, Gorg n'en est que plus présent, plus éloquent, plus efficace. Il est le catalyseur indispensable à l'élaboration du mythe collectif où il se régénère sans cesse à travers de multiples représentations. Son silence, loin d'être celui du néant et de la mort ainsi que le suggère Razz (« Un peloton d'exécution, une flaque de sang sur le sol, et c'est tout », p.216) provoque un sursaut purificateur chez les autres personnages et les oblige à extérioriser leurs désirs refoulés, même si, pour certains d'entre eux, ils ne tardent pas à retourner à leurs vieux démons.
Tout se passe donc comme si le dramaturge, contournant une donnée fondamentale du théâtre, avait voulu établir la preuve que le silence, lui aussi, pouvait être action. Celui qu'il impose à Gorg tout au long du troisième acte montre, nous semble-t-il, qu'il y est parvenu.

Jean-Patrick FESTE
Lycée Duhamel de Monceau, Pithiviers

DANS *STATES OF SHOCK*[1] DE SAM SHEPARD (1991), PRENDRE LA PAROLE C'EST VOULOIR VIVRE

States of Shock a été jouée pour la première fois à New York à l'American Place Theatre le 30 avril 1991. Cette année-là est aussi celle de la guerre du Golfe qui semble avoir affecté Sam Shepard au point d'écrire une pièce dont l'arrière plan envahissant, des images de guerre projetées sur le fond de la scène, sonorisées avec des détonations et des bombardements, fait écho au combat qui se déroule sur la scène.

C'est sous des bombardements, auxquels ils ne prêtent aucune attention, que deux personnages font leur entrée dans un restaurant dit "familial". Celui-ci est tenu par Glory Bee, une serveuse sexy, qui va les placer dans une sorte d'alcôve afin de répondre à leur double souhait d'intimité et de "vue" sur ce qui se passe autour d'eux.

Ce décor insolite accueille deux personnages insolites : l'un s'appelle le Colonel, l'autre Stubbs; le premier, âgé, pousse le second, jeune, installé dans une chaise roulante. Le champ sémantique de la guerre exprimé dans le décor se poursuit et se confirme dans le nom/titre du personnage valide et dans le mutilé de guerre qu'il assiste : un chef de guerre et un résidu de cette guerre.

L'intrigue, s'il y en a une, se fonde sur l'explication que donne le Colonel sur sa venue dans ce restaurant avec Stubbs : ils viennent "célébrer" l'anniversaire de la mort du fils du Colonel que Stubbs a voulu protéger en s'interposant entre lui et les balles de l'ennemi. L'action va se centrer sur la célébration de cette mort, sur le prétexte qu'elle va fournir au Colonel pour défendre sa suprématie, et faire de la scène un terrain de guerre, parodie des images projetées, le tout contrôlé par la puissance du verbe. L'exercice transforme bientôt l'alcôve en "arène", pour reprendre littéralement le terme de Peter Brook[2] qui compare la scène à un lieu d'affrontement vivant, cela sous les yeux du public, et avec la participation des autres clients du restaurant, "White Man" et "White Woman", qui prennent parfois une part active au spectacle.

A l'ouverture de la scène où réalisme et surréalisme se côtoient, où le décor, l'apparition des personnages et leur accoutrement sont autant de mystères qui absorbent, il est encore difficile d'évaluer la puissance et la ténacité potentielles du vieillard debout et du jeune invalide prostré. Pourtant le restaurant subit sa métamorphose, devient progressivement arène, et l'on s'accroche aux dialogues désopilants des deux hommes qui se servent autant violemment que poétiquement d'une arme dans l'usage de laquelle ils excellent : la parole.

Shepard se plaît dans l'organisation de duels où ses personnages atteignent une puissance verbale extraordinaire, où ils sont maîtres d'une rhétorique absurde qui leur permet de dominer, d'annihiler, de s'épancher mais aussi de s'effacer. L'échec ou l'abandon résultent dans l'effacement, silence et mort symboliques des personnages, objets de leur lutte dans chacune de ses pièces. Si parler est un acte triomphal, c'est vouloir exister, ne plus rien dire, en revanche, c'est accepter de mourir ou refuser de vivre. *States of Shock,*

1 Sam Shepard, *States of Shock: A Vaudeville Nightmare* 1991. Methuen Modern Plays, 1993.
2 Peter Brook, *The Empty Space*. Penguin Books, 1990. p.112 : "The theatre is the arena where a living confrontation can take place."

comme beaucoup de pièces de Shepard, est un cri qui exprime autant le désir de vie que la résignation à la mort.

Le bras de fer verbal des deux hommes va rythmer la pièce, en faire son schéma d'évolution, donner la faveur à l'un et à l'autre et se terminer dans un impossible triomphe. Ce bras de fer en préparation a un point d'origine qu'il est primordial de cerner pour comprendre l'importance de l'enjeu et il se situe dans l'ambiguïté qui gouverne le lien qui réunit les deux hommes et plus précisément dans leur étrange situation de dépendance. Stubbs subit la verve infantilisante, autoritaire et intarissable du Colonel jusqu'au point où c'est dans celle-là même, par mimétisme, qu'il va puiser pour se régénérer.

Lorsqu'ils entrent en scène, le Colonel pousse Stubbs dans sa chaise roulante, il est celui qui a la parole et organise leur installation avec Glory Bee ; de son côté, Stubbs est dans son silence, il ne s'exprime qu'avec son sifflet et la plupart du temps a le regard fixe, chaque fois que le Colonel ou la serveuse s'adressent à lui son regard est dans le vide[3]. La répartition des forces, qui semble sans importance à ce point de la pièce, est équitable si l'on considère l'apparente humanité du Colonel dans les soins qu'il prodigue à Stubbs le handicapé, elle devient inquiétante dès que l'on considère l'espace verbal et celui qui en assure la domination.

Les trois premières pages de la pièce exposent la mort-présence de Stubbs que concrétisent son mutisme et plus encore ses interventions qui semblent marquer son absence : "il a subi euh - une sorte de traumatisme"[4], fait remarquer le Colonel. En effet, Stubbs obéit mécaniquement aux ordres du Colonel, soulève sa chemise pour montrer ses blessures et la rabaisse selon les ordres de son bienfaiteur, s'exécute ou tout simplement acquiesce de la tête.

Si ces pages montrent le Colonel sous un aspect débonnaire, soucieux du confort de son protégé il apparaît rapidement qu'il mène le jeu car à la différence de Stubbs il détient la parole, et son ton paternel suscite très tôt le malaise et la méfiance. Cependant il est encore obsédé par la mort de son fils et c'est sur la cause de cette mort que leur conversation débute. Le Colonel a recours à ce besoin, commun, de reparler sans cesse de l'événement douloureux, comme pour en changer l'issue, et c'est avec empathie et ménagement qu'il entreprend d'en parler encore une fois avec Stubbs. L'exaspération et la violence pointent rapidement car le Colonel ne tolère pas l'absence de coopération de Stubbs, bloqué dans son mutisme. Il commence à le malmener pour le rompre à sa volonté de lui faire raconter le moment de la mort de ce fils : "Je veux tout reconstruire jusqu'à ce moment-là."[5]

C'est par petites touches apparemment inoffensives, mais pourtant cruelles, que le Colonel s'applique à recréer la "scène" afin de stimuler et de manipuler la mémoire de Stubbs. Le Colonel enclenche l'histoire à plusieurs reprises, chaque fois oblitère dans sa version celui qui a voulu donner sa vie pour son fils ou s'applique minutieusement, peut être, à renier son fils rescapé et invalide :

> ... S'est pris une balle directe d'un quatre-vingt dix millimètres. L'a traversé d'un coup. A tué mon fils qui, malheureusement, se tenait exactement derrière lui. L'a touché

3 Sam Shepard, *States of Shock: A Vaudeville Nightmare. Op. cité* p. 6 :"Stubbs stares straight ahead..." ; p. 8 : "Stubbs just stares at him...."; p. 12 : "Stubbs just stares into space....": p. 16 : "Stubbs just stares...."etc.

4 *Ibid.* p. 6 :"He has suffered a uh-kind of disruption."

5 p.13 : "I want to reconstruct everything up to that moment."

> à mort. Stubbs est celui qui a eu d'la chance... Il se trouve qu'aujourd'hui c'est l'anniversaire de la mort de mon fils...[6]
> Chanter? Non. Pas d'chant. C'est pas son anniversaire... On fête sa mort, pas sa naissance...[7]
> Elle (Glory Bee) croyait que *toi* t'étais mon fils.[8]

Cette méprise sur sa paternité, que souligne la dernière réplique, et à laquelle il veut mettre un terme, liée à cette obsession d'éclaircissement sur le moment précis de la mort, donnent lieu à une élaboration réaliste et subtile mais surtout sadique. Etalant des soldats de plomb sur la table, le Colonel demande à Stubbs de rejouer pour lui le moment de cette mort :

> ... Quand t'as été touché, Stubbs - t'étais plaqué contre la montagne, hein ?
> Fais comme si le sucre c'était la montagne. Ici exactement. Fais semblant.
> Le Colonel termine son récit par ces mots : "...Y'avait nulle part où s'enfuir."[9]

Dans cette scène improvisée, Stubbs a sa place sous la forme d'une figurine rouge, celle du fils du Colonel est blanche, mais Stubbs s'obstine à vouloir en insérer une "bleu", enrayant chaque fois le rouage de la reconstitution et provoquant la colère du Colonel. La stratégie verbale aussi bien que la reconstitution scénique du Colonel ne déclenchent pas la participation de Stubbs. Elles se heurtent à son refus de prendre part à la reconstitution de ce moment ou à son incapacité, ce qui agit sur le Colonel comme un stimulant qui le pousse à recourir à l'émulation et à l'exaltation pour essayer une nouvelle fois de provoquer la mémoire de Stubbs. Homme de métier, le Colonel connaît l'importance de faire corps avec son régiment et se met soudainement à stigmatiser leur ennemi commun, entraînant Stubbs dans des vociférations-louanges destinées à l'ennemi qui les rassemble : "SANS L'ENNEMI ON N'EST RIEN... L'ENNEMI NOUS RASSEMBLE..." Ce comportement du Colonel le rapproche de certains personnages de Pinter dans leur utilisation d'un langage où le recours à la phrase brève, scandée, répétée et criée en choeur, mime le lavage de cerveau; mais aussi de Ionesco dans la légitimité qu'il donne à ce langage déviant, visant ici à faire passer la torture mentale pour de la considération et de la pure logique. Dans des pièces comme *The Birthday Party* ou *La Leçon*, l'état de Stubbs, au début de la pièce, serait un aboutissement, l'autoritarisme et la manipulation auraient atteint leur but, il n'y aurait pas de fuite possible de la victime, comme le croit le Colonel lorsqu'il lui rappelle qu'il (Stubbs) ne pouvait se réfugier nulle part.

Dans *States of Shock*, l'état de torpeur de Stubbs est son état initial. Ses manifestations physiques, son apparente adhésion aux exhortations du Colonel, attestent paradoxalement sa présence mentale à l'action et sont à interpréter comme les prémices de sa sortie du silence-mort. Ses premiers mots, qui ouvrent l'étrange échange entre les deux hommes, servent à le démarquer et bientôt à l'opposer au Colonel :

---

6 p.7 : "...Took a direct hit from a ninety millemeter. Went straight through him. Killed my son who, unfortunately, was standing right behind him..." "... today happens to be the anniversary of my son's death."

7 p. 11 : " Sing ? No. No singing. This isn't his birthday... It's the anniversary of his death. Not his birthday.

8 p. 13 : " She thought *you* were my son..."

9 p. 13 :" When you were hit, Stubbs-you were backed up against the mountain. Is that right ? Pretend the sugar is the mountain. Right here. Just pretend." "...There was nowhere to run."

> Quand j'ai été touché - ça m'a traversé. C'est sorti par l'autre côté. Quelqu'un a été tué. Mais c'était pas moi. J'suis pas celui-là. J'ai eu d'la chance.[10]

Première expression de ce qui devient un leitmotiv débutant chaque fois par : "Quand j'ai été touché...". C'est aussi le premier contact avec la parole capable d'exprimer la cassure dans son être physique et mental, mais aussi et surtout capable d'exprimer son état de vivant.

Commence alors un échange verbal discordant, dans lequel l'un construit sa force sur son sens militaire de la discipline et sur son obsession de l'organisation, totalement indifférent à la souffrance de l'autre qui est pourtant en train de sortir de sa torpeur et recrée avec de plus en plus de précision l'origine de cette souffrance :

> *Stubbs* : J'ai été touché en silence.
> *Colonel (frappant la table de ses poings)* : CA NE CHANGE RIEN !!
> *Stubbs (au couple blanc)* : Au milieu je suis complètement mort. Au centre. Je suis mutilé à quatre-vingt pour cent. Cette partie de moi toujours vivante n'a aucun souvenir de celles qui sont mortes. Elles sont séparées pour toujours.[11]

La violence, poétique et tragique, de l'expression de Stubbs n'a rien en commun avec la rationalité cynique et obsessionnelle du Colonel et les deux forces se dressent de plus en plus l'une contre l'autre. Le Colonel ne croit pas si bien dire quand il délimite le motif de leur affrontement :

> Tout ce qu'on veut, c'est recréer un moment dans le temps. Un moment catastrophique de notre existence personnelle. Rien d'autre.[12]

S'il se montre catégorique mais condescendant, tant il croit en sa suprématie, ses questions, toujours les mêmes, exigeantes de précisions, ne suscitent que des réponses elliptiques de Stubbs. Les propos de Colonel accaparent pourtant la pensée de Stubbs et dès lors qu'il s'empare à son tour de la parole, les deux personnages commencent à vivre tout à la fois une division et une indivision dans leur souvenir commun qui devient un territoire à éclaircir et à revendiquer et pour lequel chacun commence à déployer ses forces.

Et c'est Stubbs qui, par ses propos irritants et incohérents, son entêtement et son incapacité à se conformer à la logique du Colonel, donne un nouveau tour à leur affrontement en soulevant le problème de la mémoire :

---

10 p. 9 : "When I was hit - it went straight through me. Out the other side. Someone was killed. But it wasn't me. I'm not the one."

11 p. 14 : STUBBS : I was hit in silence./ COLONEL *(slamming table with fists)* : THAT MAKES NO DIFFERENCE !!.../ STUBBS *(to white couple)* : The middle of me is all dead. The core. I'm eighty percent mutilated. The part of me that goes on living has no memory of the parts that are all dead. They've been separated for all time....

12 *Ibid.* p. 18 : "All we're trying to do is re-create a moment in time. A catastrophic moment in our personal history. That's all there is to it."

> J'étais là... Je voulais avoir envie de rentrer mais rien ne m'appelait. Je voulais une mémoire. J'ai prié pour avoir une mémoire... [13]

Le Colonel se trouve démuni en face de ces révélations, et l'espace de quelques tirades il avoue sa défaite, laisse tomber sa colère, paraît se résigner à ne jamais réussir à élucider ce moment de la mort de son fils ou à avoir raison de Stubbs, et lui propose de clore le sujet. C'est sans compter sur l'effet du mot "mémoire" qui stimule Stubbs dans son introspection et qui soudainement le pousse à accuser le Colonel de l'avoir fait mourir :

> Je me souviens du moment où tu m'as abandonné. Du moment où tu m'as laissé ... Du moment où tu as inventé ma mort.[14]

Cette mémoire noire et cet aveu formulé avec calme et dans la même impression d'absence, déconcertent le Colonel. Il esquive les accusations de Stubbs, tente même de renouer par un *toast* à leur ennemi commun, mais Stubbs est poursuivi par cette obsession grandissante de reconquête de son passé et de lui-même, et semble sous l'empire de sa propre émulation qui se traduit par son avancée dans ce combat verbal. C'est lui à présent qui imprime sa volonté de retrouver la trace du moment où il a été nié. Cette arme, la parole, qui permettait au Colonel de soumettre Stubbs, est à présent aussi en sa possession: la mort du fils, tué par une balle qui l'avait déjà transpercé, lui sert de métaphore pour comprendre l'abandon paternel qu'il a ressenti comme un trou en lui et qui a provoqué le sentiment de vide qu'il est capable d'exprimer à présent.

Cette révélation est déterminante pour Stubbs qui est en train de prendre conscience de sa personne et entame la conquête de son statut d'homme. Le gain de l'un se traduit par une perte pour l'autre, et le Colonel tente une dernière fois de préserver sa suprématie. Cette scène qui est le moment paroxystique de la pièce, exprime la libération de l'oppression dans laquelle autant Stubbs que White Man, son voisin de table, étaient tenus. Prenant l'attitude autoritaire d'un père, le Colonel défait sa ceinture et se met à frapper Stubbs. Dans le même temps, White Man redécouvre sa virilité sous le regard de Stubbs qui l'exhorte, d'une voix forte, à aller jusqu'au bout de ses retrouvailles : "DEVIENS UN HOMME." [15]

Cependant la violence des coups a fait tomber Stubbs de son fauteuil roulant, le ramenant à son état d'invalide, incapable de se lever ou de reprendre sa place. Son état physique est en quelque sorte pire qu'au début de la pièce, symboliquement il est battu et définitivement déchu. Le Colonel lui assène les derniers "coups" en lui rappelant l'hôpital où il devra bientôt le ramener et les médicaments qu'il ne doit pas oublier de prendre. Dans l'esprit du Colonel chacun a repris sa place, il a retrouvé sa suprématie et repris la parole et se laisse aller à danser avec Glory Bee, faisant étalage devant Stubbs, avili, de ses capacités de séducteur. Exclu du duo amoureux, Stubbs revit la douleur de l'abandon et éprouve le besoin de sonder l'attachement du Colonel. C'est en s'interrogeant sur son impuissance et son impotence qu'il découvre sa force naissante dans son corps; c'est en identifiant son mal et en questionnant son manque, qu'il parvient à le vaincre :

---

13 p. 19 : " I was here....I wanted to have a feeling for home but nothing called me back. I wanted to have a memory. I prayed for a memory...

14 p. 23 : "I remember the moment you forsook me. The moment you gave me up... The moment you invented my death."

15 p. 27 : "BECOME A MAN."

> Pourquoi es-tu décidé à m'abandonner ? Est-ce mon IMPUISSANCE ! *(Tout d'un coup Stubbs se tient sur ses jambes, mal assuré, et essaye de garder l'équilibre....)* Est-ce mon IMPOTENCE ! *(Stubbs se lève à nouveau, s'accroche à un bras du fauteuil, lâche prise, titube terriblement comme s'il allait tomber en avant.)*[16]

Ainsi la parole fait corps avec le personnage, l'incarne, chaque prise de parole est une nouvelle conquête de soi mais aussi une affirmation de vie physique et mentale, et c'est à Glory Bee qu'il revient de jouer le rôle de mère d'abord, quand elle aide Stubbs à se tenir debout, puis d'amante quand elle délaisse le Colonel pour Stubbs.
Le Colonel ne se méprend pas sur le sens et l'issue de leur combat :

> D'accord Stubbs. Fais comme tu veux. On dirait qu'on est finalement arrivé au croisement où on se sépare...[17]

Le triomphe de Stubbs se concrétise par l'installation du Colonel dans son fauteuil roulant qui symboliquement renverse la situation. Mais alors que Stubbs découvre l'amour auprès de Glory Bee, le Colonel entreprend un interminable monologue auquel Stubbs doit mettre fin en simulant l'étranglement et la décapitation du Colonel car de cette mort seulement dépend sa libération :

> *Tout d'un coup Stubbs saisit le Colonel par le cou comme pour l'étrangler.... Stubbs lâche prise et s'empare de l'épée des deux mains. Il fait un pas en arrière du fauteuil du Colonel et soulève l'épée de façon rapide et décisive, comme pour décapiter le Colonel....* [18]

Si *States of Shock* est une recréation du mythe oedipien, cette pièce l'est dans la forme et le sens d'un défi à l'autoritarisme conféré par le savoir parler et gouverner, et que symbolisent et soulignent les images et les détonations guerrières en relation directe avec le déroulement de la pièce. La parole est ici symbole de pouvoir, elle est caricaturée à l'extrême dans sa cohérence imparable que symbolise le Colonel et dans son incohérence déconcertante que symbolise Stubbs. Elle est l'occasion d'un jeu au cours duquel elle prend corps, dans toute sa force et toute sa violence, en fusionnant avec les personnages : elle se matérialise alors pour se donner en théâtre, pour être vue. La parole est ici totalement visuelle mais tout autant action, et elle devient objet dès que les personnages en font un instrument de force et de valeur pour aller au bout de leur quête. Et ce, dès qu'elle "sépare" Stubbs du Colonel, c'est à dire dès que Stubbs commence à parler un langage différent de celui du Colonel.

---

16 p. 36 : "Why are you so determined to abandon me ? Is it my HELPLESSNESS ! *(*STUBBS *suddenly stands on wobbly legs, trying to keep his balance....)* Is it my IMPOTENCE ! *(*STUBBS *stands again, gripping an arm of the wheelchair, then letting go and tottering badly as though about to fall flat on his face.)*

17 p. 39 : "All right, STUBBS. Have it your way. Looks like we've finally hit our crossroads here...."

18 p. 45-46 : "*Suddenly,* STUBBS *grabs the* COLONEL *around the neck in a stranglehold.... STUBBS releases his hold on* COLONEL *and grabs the sword with both hands. He steps one step back from the wheelchair and raises the sword in one quick and decisive movement, as though to decapitate the* COLONEL...."

Prendre la parole c'est aussi sortir du silence. Pour Stubbs c'est sortir de son annihilation, pour le Colonel c'est ne pas être réduit au silence et continuer à "tenir" face à son opposant. Des expressions telles que prendre la parole, la garder ou s'en emparer, tout autant que briser le silence ou en sortir, intègrent dans cette pièce le paradigme de la volonté de vivre, de naître, de refuser la mort, de s'imposer. Elle sert à formuler de plus en plus précisément et donc à reconstruire ce "moment" où le Colonel a perdu son autorité, où Stubbs s'est senti abandonné. Ce moment, qui fait l'enjeu métaphysique de la rencontre des deux hommes, n'est autre que le silence qui s'est instauré entre eux, qui marque l'origine de leur opposition, de leur impossible communication à venir, mais qui est le signe aussi de la défaite-mort du Colonel. Parler est donc un acte existentiel. Avant de prendre la parole les personnages n'existent pas, privés de parole, ils n'existent plus, avec pour preuves l'arrivée de Stubbs prostré en début de scène, mais avec aussi la logorrhée interminable du Colonel qui pressent sa fin.

Tout aussi intéressant est l'arrêt sur l'image finale, qui est le tour que joue l'auteur à ses personnages en les "gelant" c'est à dire en décidant de leur ôter la parole et de les figer sur place. En les figeant en position de vainqueur et de vaincu, l'auteur les sauve de tout réalisme, recrée l'aboutissement de la querelle mythique qui oppose père et fils tout en mettant l'accent sur celui qui triomphe. Cette image finale semble fixer à tout jamais l'issue du combat mais rappelle que la querelle est éternelle et se rejouera à l'infini, qu'elle sera reprise avec la même violence et la même cruauté. A ce point où l'image dépasse la parole, l'enjeu de la performance théâtrale est atteint, la parole est maintenant reprise ou mise en attente mais elle a été spectaculaire.

Claude VILARS

PAROLES DE FEMMES
MONOLOGUES ET DIALOGUES DE FRANCA RAME (ET DARIO FO) (1970 - 91)

Si le théâtre peut être lu en silence dans la paix ouatée d'une salle de bibliothèque par le chercheur attentif, ou au creux d'un fauteuil de salon par le cadre soucieux d'entretenir sa culture, ou encore sur fond sonore de rock par le lycéen rageur, – et si donc, dans la forme livresque qu'il revêt à une étape donnée de son existence, le théâtre peut apparaître comme un texte figé sur le papier, réceptacle d'émotions et de secrets ou squelette de tirades et de répliques où les mots s'ordonnent en un langage suranné, le théâtre est fait pour être joué, déclamé, vécu par l'intermédiaire de personnages en chair et en os qui viennent devant nous, public muet, dans le silence de la salle, nous divertir, nous émouvoir, nous informer et, si la parole et ceux qui la prononcent visent juste, nous obliger à réagir. C'est toute la gamme de ces fonctions que joue, dès ses débuts, le théâtre de Dario Fo et de Franca Rame, un théâtre où la parole se construit au fil des répétitions et des représentations, se modifie, élabore son message, et ne trouvera de fixation (provisoire) dans les pages du livre imprimé que bien plus tard.

Interviewé peu après que lui eut été attribué le prix Nobel de littérature en 1997, Dario Fo soulignait cette essence même du théâtre – la parole dite et non le mot écrit –, et répondait en ces termes aux mouvements d'humeur de ceux qui avançaient que les « vrais auteurs de théâtre » sont « bien autre chose »:

> Ceux qui raisonnent ainsi n'ont jamais compris ce qu'est le théâtre [...] « La parole est théâtre » disait Shakespeare. Et je crois que ce prix Nobel est véritablement une reconnaissance de la valeur de la parole sur la scène. La parole ne peut être écrite qu'après avoir été utilisée, mâchée et remâchée à plusieurs reprises.[1]

C'est Franca Rame, son épouse, qui, patiemment, depuis une vingtaine d'années, a entrepris de transcrire sous une forme aussi achevée que possible le texte des nombreux spectacles que Dario Fo a conçus, créés, mis en scène, joués[2]. Une transcription qui ne peut

1 Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997 (2e éd.), p.184. Cette édition, mise à jour, a un chapitre de plus que celle de 1977, citée dans les articles de *Théâtres du Monde* n° 1 et 7.

2 L'œuvre de Dario Fo est disponible, en Italie, chez l'éditeur Einaudi, qui a publié en 1998 le treizième volume de la série *Le commedie di Dario Fo*. A côté de ces treize volumes, qui regroupent chacun plusieurs comédies, quelques pièces sont publiées à part (*La Signora è da buttare*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Il diavolo con le zinne*...), toujours chez Einaudi. Certaines d'entre elles

marquer qu'un moment de la vie d'une pièce, puisqu'à chaque fois qu'elle est rejouée, par l'auteur lui-même ou d'autres compagnies, les acteurs sont invités à s'adapter au public et aux événements de l'actualité, et donc à réactualiser sans cesse la parole.

J'ai déjà consacré à Dario Fo deux articles de *Théâtres du Monde*. Dans le numéro 1 de la revue (1991) était brossé un panorama d'ensemble de sa carrière depuis ses débuts jusqu'en 1970. Dans le numéro 7 (1997) l'analyse concernait deux monologues des années 1987 et 1992, *Histoire du tigre* et *Johan Padan à la découverte des Amériques*. Pour ce numéro 11, qui ouvre le nouveau millénaire, notre attention se portera sur Franca Rame, épouse et collaboratrice de Dario, actrice hors pair, gestionnaire de la compagnie et, de manière de plus en plus autonome depuis près de vingt ans, elle-même auteur de théâtre.

Née[3] en 1929 dans une famille d'auteurs-acteurs-marionnettistes ambulants de vieille souche (XVII[e] siècle !), Franca Rame est montée sur les planches des petites villes et les villages de la Lombardie et du Piémont dès sa plus tendre enfance, et a pratiqué d'entrée un théâtre « populaire », jusqu'au jour où, le théâtre ambulant (concurrencé par la télévision) commençant à décliner, Franca et sa sœur Pia rejoignirent les grandes compagnies. C'est ainsi qu'elle rencontra Dario Fo, qu'elle épousa en 1954. Très engagée à gauche par tradition familiale, puis aux côtés de son époux, Franca passe vite du rôle de soubrette piquante à celui de véritable organisatrice de la troupe et d'actrice pleinement convaincue du rôle subversif ou dérangeant que peut exercer le théâtre au sein de certains contextes politiques et sociaux. Les événements de 1968 et les mouvements féministes des années 70 marquent pour elle un tournant décisif. Sans cesser pour autant de travailler avec Dario Fo, elle se démarque aussi bien en tant qu'actrice qu'en temps qu'auteur, très engagée aux côtés des femmes à qui elle prête sa voix, son jeu, sa parole, dirigée par un Dario qui se tient, metteur en scène, dans les coulisses, ou qui, de temps en temps, vient en personne sur scène jouer le rôle caricatural du mari.

> La condition féminine a toujours été notre grande préoccupation, à Dario et à moi-même. Pour un théâtre comme le nôtre, qui à la fois serre de près les événements et en est serré de près, prétendre l'ignorer aurait été très grave. Le problème des femmes aujourd'hui est trop important.

déclare-t-elle lors d'un entretien, en 1977[4].

En effet, dès les premières pièces créées par le couple, les femmes, en dépit d'un rôle moins important que celui des hommes, étaient toutefois, déjà, capables de parler, de « raisonner » (*ragionare*) comme on dit en italien, même si elles jouaient des rôles de

---

ont connu au préalable une autre édition, plus confidentielle. En français, plusieurs pièces, traduites par Valeria Tasca, sont disponibles aux éditions Dramaturgie (L'Arche). Les citations de ces pages seront tantôt empruntées à la traduction de Valeria Tasca (*Récits de femmes et autres histoires*, Paris, Dramaturgie Ed., 1986, 233 p.), tantôt, quand il n'existe pas de version française, traduites par moi-même. En version italienne, les textes sur lesquels je m'appuierai essentiellement se trouvent dans les volumes 8 (*Venticinque monologhi per una donna*), 9 (*Coppia aperta, quasi spalancata*) et 13 (*L'eroina, Grasso è bello!*) de l'édition Einaudi.

3 Il n'existe pas encore d'étude consacrée spécifiquement à Franca Rame. Sur son parcours aux côtés de Dario Fo, nous renvoyons au précieux ouvrage de Chiara Valentini, déjà cité. Un site internet, élaboré et mis à jour par Franca, nous renseigne entre autres sur leurs plus récentes productions et sur les spectacles en cours (http://www.francarame.it).

4 Cité par Chiara Valentini, *op. cit.*, pp. 173-174.

vamp-sorcière comme la bella Amalasunta de *La colpa è sempre del diavolo (C'est toujours la faute du diable)* ou de simplette, comme la brave Enea[5], la « fossoyeuse » de *Settimo ruba un po' meno* (*Septième commandement : tu voleras un peu moins*)[6]. Avec le tournant de 1968, leur rôle s'amplifie de façon ponctuelle. Dans *Mystère bouffe* (1969), Franca joue le rôle de mères poignantes, comme celui de la Vierge Marie au pied de la croix ou de la femme frappée de folie du *Massacre des Innocents*. Dans *Il telaio* (*Le métier à tisser*, 1969), mère et fille occupent dans l'espace théâtral plus de place que le père, et dénoncent avec plus de rage (comique) l'escroquerie du travail à domicile, mis en place par les petites entreprises. De belles et tragiques figures de femmes font entendre leur voix et témoignent dans *L'operaio conosce 300 parole il padrone mille per questo lui è il padrone* (*L'ouvrier connaît trois cents mots, le patron mille, c'est pour cela qu'il est le patron*, 1969), comme la mère du jeune paysan Michele lu Lanzone, tué par la mafia, ou Anna, l'amie du poète Majakovski.

Toutefois ce n'est qu'en 1977 qu'un spectacle est entièrement monté autour de figures féminines. *Parliamo di donne* (*Parlons de femmes*) est donné à Milan, à la Palazzina Liberty que l'équipe « occupe » depuis 1974. Ce spectacle, d'abord représenté pour être filmé et transmis à la télévision, est une série de sketches et de monologues offrant une fresque de la condition féminine passée et présente. La plupart des morceaux sont extraits de précédents spectacles. Les personnages sont essentiellement féminins mais les thèmes ne sont pas véritablement féministes : les féministes en font le reproche à Franca[7].

Elles sont vite satisfaites : en décembre de la même année, seule sur scène pendant tout le spectacle, dans un décor réduit au strict minimum, Franca récite, sur un ton qui va de la farce au tragique, les monologues de *Tutta casa letto e chiesa*[8], dont le succès est immense, en Italie et à l'étranger. En 1983, grand succès également de *Coppia aperta* (*Couple ouvert*), un spectacle composé d'une pièce comique en un acte (*Couple ouvert à deux battants*) et de deux tragiques monologues de femmes. En 1991, enfin, est lancé un deuxième *Parliamo di donne* (*Parlons de femmes*) au contenu tout différent de celui de 1977 : deux pièces en un acte où, malgré un jeu comique, est mise en avant la souffrance de la femme. Entre temps, d'un spectacle à l'autre, d'une reprise à l'autre, d'autres monologues viennent enrichir et varier les représentations.

Des représentations qui peuvent être données et redonnées par autant de troupes théâtrales à un ou plusieurs acteurs: elles ont toujours la faveur du public et se prêtent à des variations infinies. Chaque année, au festival d'Avignon, quelques actrices jouent des « monologues de femmes ». Lors du dernier festival (juillet 2000) s'est même produit un curieux renversement : quelques « récits de femmes » étaient prononcés... par un homme, qui avait à sa façon renversé les rôles, et, sans pour autant trahir le message de Franca, en

5 Le choix d'un prénom masculin glorieux (= Enée) pour cette fille naïve, qui peu à peu ouvre les yeux sur les scandales de la société italienne et se révèle à la fin moins stupide qu'elle n'en avait l'air, n'a sans doute pas qu'un but comique.

6 Deux pièces de 1965, dont il n'existe malheureusement pas encore de traduction française (cf. *Théâtres du Monde*, n° 1).

7 Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997 (nouvelle édition mise à jour, 1e éd. 1992), pp. 119-120.

8 En raison du jeu de mot intraduisible qu'offre ce titre, il sera laissé tel quel, en italien, dans le texte. Dario Fo lui-même a proposé aux traducteurs *Orgasme adulte échappé du zoo* (il fallait bien proposer quelque chose). Ce titre ne me convient pas, c'est pourquoi j'ai choisi de ne pas traduire.

profitait aussi pour présenter les doléances des maris, ligotés aux tâches ménagères par leurs épouses féministes[9].

Comme l'auront laissé entendre ces lignes, les récits de femmes revêtent essentiellement la forme du monologue, plus rarement du dialogue[10]. Dario lui-même a inauguré cette forme de théâtre avec les célèbres monologues de *Mistère bouffe* dans lesquels il a excellé (un genre qu'il a continué à pratiquer ensuite, en alternance avec des spectacles à personnages multiples). Mais les monologues de Franca, en dépit d'une charge grotesque qui peut susciter le rire, ont toujours un goût amer, qui va jusqu'au pathétique, voire au tragique. Le monologue est la parole dans le silence, le cri de dénonciation d'un scandale. Et dans le silence à variations multiples de la salle, la parole se module en récit, en dialogue imaginaire avec un interlocuteur que l'on n'entend pas, en révolte, en soupir, en cri de rage ou de folie.

On peut fixer à 1975 l'année où Franca porte véritablement sur scène la lutte féministe, s'engage, ose parler comme personne ne l'avait fait avant elle. C'est l'année où elle compose *Le viol*, un monologue qui émut, glaça, fit scandale. C'est aussi l'année où s'ouvre, en Allemagne, le procès d'Ulrike Meinhof, accusée de terrorisme. Le combat d'Ulrike n'avait rien à voir avec le féminisme, néanmoins son procès met sur le devant de la scène une femme à qui Franca prête sa voix.

Si les pleurs de la Vierge Marie ou le pacifique délire de la mère du petit Marco, tué lors du massacre des Innocents, dans *Mystère bouffe* et *Parlons de femmes*, étaient les éternels archétypes de la mère à qui on a massacré son enfant, ces figures féminines, en dépit de l'actualisation opérée par le langage et la gestuelle, appartenaient à un passé biblique qui maintenait une distance entre les faits et le spectateur, et à une mémoire collective où la décantation du drame en émoussait l'impact. Les monologues de femmes témoins et actrices de la Résistance (*Nada Pasini, La fiocinaia, Mamma Togni*), des années 1969-71 (*L'ouvrier connaît trois cents mots...*), repris encore dans *Parlons de femmes* en 1977, se référaient à un passé beaucoup plus proche, tangible, encore frais dans la mémoire des moins jeunes. Mais il s'agissait toujours néanmoins du passé, même si, dans l'œuvre de Dario Fo, le passé (l'histoire) est toujours réexploré à la lumière du présent. Or à partir de 1975, Franca et Dario commencent à élaborer pour les femmes des textes directement liés à l'actualité la plus immédiate (et qui continueront à se construire au fil des années, archétypes à leur tour des scandales politiques et sociaux dont notre quotidien est semé), où les protagonistes ne sont plus cantonnées au rôle de victimes indirectes (mères éplorées ou indignées) ou d'éléments mineurs au sein d'un mouvement dirigé par des hommes (comme la Résistance), mais figures de premier plan, à la barre de mouvements politiques, ou encore dans l'héroïsme de leur quotidien le plus anonyme. Elles témoignent dans la colère ou la consternation. Leur cri, étouffé par la violence ou par la honte, résonne dans un silence que Franca, en leur donnant sa voix, matérialise et fait retentir, au risque de choquer les bonnes gens.

9 Le comédien était Rémy Boiron, de la compagnie « Le corps et la parole » (Aquitaine).

10 Plus rarement encore les personnages sont trois, mais alors la femme a systématiquement le rôle essentiel, les autres personnages ne sont que des comparses.

Le cri d'Ulrike est annoncé dès le titre: *Moi, Ulrike, je crie...* (1975)[11]. L'ensemble du monologue n'est qu'un cri dans le silence: paroles de dénonciation dans le silence de la cellule, mise en garde à la masse silencieuse qui dort paisiblement chez soi.

Ulrike Meinhof, communiste et membre de la RAF (Fraction de l'Armée Rouge) avait été arrêtée en 1972, accusée d'« association criminelle », enfermée à plusieurs reprises dans le « quartier de la mort » de la prison où elle resta quatre ans, où on essaya de la faire passer pour folle, et où « on la suicida » en mai 1976, pour éviter qu'elle ne parle au procès de la RAF[12]. Dario Fo n'a pas pour but de soutenir l'idéologie du groupe, que, affirme-t-il, il ne partage pas; mais il partage la dénonciation qu'il prête à Ulrike dans ce texte: conditions de travail dans les usines, exploitation des travailleurs immigrés (problèmes sur lesquels le monologue ne s'étend pas), statut de la femme dans la société capitaliste (dont Ulrike est un contre-exemple), et surtout conditions de détention des prisonniers à éliminer.

Dans le cadre spatial d'un théâtre, scène et salle matérialisent les deux espaces de silence impliqués par le monologue : silence de la cellule sur la scène, silence du monde dans la salle, deux espaces séparés par le mur de la prison devenu, « quarta parete » de la scène, cloison virtuelle qui, par le jeu du théâtre, se brise et permet à la parole de se déverser sur le monde.

La parole d'Ulrike est un défi aux « patrons de l'État de droit » qui l'ensevelissent dans le silence pour la forcer au silence :

> [...] vous m'avez ensevelie dans un tombeau de silence. Du silence et du blanc.
> Blanche la cellule, blancs les murs, blanches les huisseries [...]
> La lumière au néon est blanche, toujours allumée, jour et nuit.
> [...]
> Silence. Au dehors, nul son, nul bruit, nulle voix... Dans le couloir on n'entend ni marcher ni ouvrir ou fermer une porte... Rien!
> Rien que le silence et le blanc. Silence dans mon cerveau, blanc comme le plafond.
> [...]
> Un léger bruissement: la porte s'ouvre, c'est la gardienne avec le repas. Elle me regarde comme si je n'existais pas... comme si j'étais transparente. Elle ne dit rien, elle a ordre de ne rien dire. Elle pose le plateau et s'en va. De nouveau silence.

Le silence pour la rendre folle. Mais Ulrike ne veut pas devenir folle, c'est pourquoi elle lutte avec elle-même pour forcer son cerveau à agir, à penser (« Vous ne réussirez pas à me rendre folle... Je dois penser. Penser. Eh bien, je pense... »). C'est par le biais de la pensée, devenue expédient de l'élucidation du discours, qu'elle rappelle pourquoi elle est là, pour quels combats.

---

11 *Récits de femmes et autres histoires*, cit., pp. 197-202. *Venticinque monologhi per una donna*, cit., pp. 247-251.

12 Valeria Tasca fait précéder la traduction du monologue d'une biographie orientée d'Ulrike (*op. cit.*, pp. 195-196).

Qui entendra son cri dans le silence ? un silence devenu représentation de la surdité mentale de ses compatriotes, lesquels ne peuvent l'entendre parce que, renversement des rôles, métaphoriquement ils sont morts :

> Personne ne m'entendra crier ni me plaindre...
> Dormez, dormez hagards et bien nourris, habitants de l'Allemagne, mon pays, habitants de l'Europe, vous les bien-pensants, dormez avec la sérénité des morts ! Mon cri ne peut vous réveiller... On ne réveille pas les morts d'un cimetière.

De même c'est dans le silence de sa presque mort qu'Irmgard Moeller, à qui Franca prête encore sa voix, raconte, au présent, l'expédition qui massacra, en prison, ses camarades de la RAF et la laissa pour morte : un monologue d'agonisante dont le titre, *C'est arrivé demain* (1977)[13], souligne la pérennité d'une menace qui plane encore.

Mais si le monologue d'Irmgard n'est centré que sur le carnage lié à des faits politiques, celui d'Ulrike aborde aussi le thème des revendications féministes qui, en ces premières années de la décade 70, circulaient des États-Unis à l'Europe. D'abord de façon ironique, pour souligner l'iniquité du traitement qui lui est infligé (« Vous avez porté à son comble l'émancipation de la femme: car bien que je sois une femme, vous me punissez exactement comme un homme. Je vous en remercie. ») puis pour affirmer sa différence face au modèle de femme confectionné par la société bourgeoise :

> Non, je ne veux pas être une de vos femmes sous cellophane. Je ne veux pas être tendrement présente, avec de petits rires et des sourires bêtement aguichants [...]. Ni devoir m'efforcer d'être triste juste ce qu'il faut, et complice, et tout à la fois imprévisible et folle, puis enfantine et sotte, et fouettée et frustrée, maman et putain, et prête au quart de tour à rire pudiquement en fausset de vos trivialités éculées.

Les « paroles de femme » qui suivront développeront souvent ce motif. La fin du monologue, du moins dans l'une de ses premières versions[14], clôt ce récit tragique sur l'image d'un futur éclat de rire collectif, un rire caractéristique de la technique de Dario Fo (utiliser le rire à des fins dérangeantes). Ce sera l'effet du cri de Ulrike, uni à celui d'autres femmes, car elle compte sur les femmes pour continuer son action :

> Lourd mon cadavre... lourd comme une montagne... mais cent mille et cent mille et cent mille et cent mille bras de femmes et d'hommes la soulèveront, cette montagne immense, et ils vous écraseront dessous, dans un terrible éclat de rire.
>
> Cette allusion au rire dans un contexte tragique est prémonitoire d'autres rires tragiques que Franca suscitera, dans les récits qu'elle dira ou élaborera au cours des années qui suivront.

13 *Récits de femmes*..., cit., pp. 203-208. *Venticinque monologhi*..., cit., pp. 253-257.

14 Dans des versions ultérieures, la fin est nettement plus orientée dans un sens politique militant.

Cri tragique également que celui de la mère qui découvre à la une du journal télévisé que son fils est le terroriste que l'on vient d'arrêter, et qui fait le voyage jusqu'en Sardaigne pour le voir dans la prison très spéciale où il est enfermé (*Une mère,* 1980)[15]. Et plus tard cri encore que celui de Carla, ex-enseignante, dont les deux fils sont morts d'overdose et de sida, et qui, pour sauver sa fille de la drogue, l'enchaîne à son lit, la « pique » elle-même pour réguler l'intoxication et, afin de lui procurer sa dose quotidienne en attendant d'avoir réuni la somme nécessaire à une cure de désintoxication aux États-Unis, se prostitue et vend des objets douteux sur un étal (*L'héroïne,* 1991)[16]. Car en Italie, rappelle-t-elle, il n'y a pas d'issue au parcours infernal des jeunes dépendants :

> Si tu ne tiens pas debout, tu vas au centre de secours pour toxicomanes... là, ils t'envoient à la Ussl ; à la Ussl, ils te disent d'aller à la Polyclinique ; à la Polyclinique, ils te jettent dehors parce qu'il n'y a pas de place... alors tu fais du vol à l'arrachée, tu te fais prendre et si on ne te tire pas tout de suite dessus, on te fout en tôle, où, enfin, en te prostituant, tu trouves de la drogue, la meilleure qu'il y ait sur le marché !

Et pourtant, Carla, menant de front ses activités d'enseignante et de mère de famille, avait tout fait pour élever au mieux ses enfants. Son cri est celui de la mère qui un jour apprend, horrifiée, que..., qui ne comprend pas pourquoi... et se culpabilise :

> Je les ai élevés dans du coton pour ensuite les voir, d'un coup... comme des zombies ! Ils m'ont dévalisée, ils ont démantelé la maison... mais cela ne serait rien. Ils m'ont remplie de dettes... mais cela non plus ne serait rien... mais voilà, ils m'ont frappée. Des coups ! mes enfants m'ont donné des coups ! [...] Et me voilà ici comme une écorce de pastèque déchiquetée, à me tourmenter... Mais où me suis-je trompée ? Comment est-ce possible ?

Dans cette pièce riche en invectives contre des injustices de toutes sortes, Carla au centre d'un tourbillon de personnages, occupe la scène du début à la fin, parlant toujours à très haute voix (en fait, elle crie...) contre tout le monde, y compris contre Dieu avec qui elle entame des dialogues à sens unique. Après nombre d'épisodes où le burlesque le dispute au tragique (le but de Franca n'est pas de faire pleurer), Carla reçoit une balle de revolver.

Alors que le cri d'Ulrike, tragique, finissait sur un espoir en l'avenir, ceux de Carla, ponctués de scènes grotesques, débouchent sur une tragédie insoluble et, chez le spectateur, ne produisent pas de catharsis.

Il en avait été ainsi dès 1975, avec le célèbre monologue *Le viol*[17].

Ce texte est né d'un fait réel, vécu par Franca qui, en mars 1973, à Milan, alors qu'elle sortait de chez elle, fut enlevée et séquestrée dans une camionnette par un groupe de délinquants fascistes, en représailles aux activités militantes que Dario et elle exerçaient

15 *Récits de femmes*..., cit., p. 217-231. *Venticinque monologhi*..., cit., pp. 259-267.
16 *L'eroina*, in *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 13, pp. 9-41.
17 *Récits de femmes*, cit., pp. 209-215. *Venticinque monologhi*..., cit., pp. 91-95.

plus particulièrement ces années-là[18]. L'épisode fut suivi d'un long silence, Franca ne parvenant pas à en parler. Puis l'écriture lui permit de se libérer et la convainquit que, par ce biais, elle pouvait aussi aider les autres femmes victimes silencieuses de violences :

> Je ne voulais rien raconter à personne. Puis un jour, sans l'avoir pensé auparavant, je me suis assise à mon bureau et je l'ai écrit. Mais ce n'est que lorsqu'on a commencé à discuter la loi sur les violences sexuelles que j'ai compris que je devais le réciter [...]. Mais non pour donner la chair de poule, pour faire réfléchir... Et aussi pour aider d'autres femmes qui ont connu cela, pour les aider à avoir le courage de le dire.[19]

Elle écrit *Le viol* en 1975. Elle ne le récitera que beaucoup plus tard, en 1983, en conclusion du spectacle *Coppia aperta* (*Couple ouvert*) qui, outre la pièce en un acte *Couple ouvert à deux battants*, comprenait aussi *La mère*. Les membres de la « commission de révision théâtrale » du Ministère du Tourisme et du Spectacle jugèrent ces textes scandaleux et en interdirent l'accès aux moins de dix-huit ans[20].

1975 est l'année internationale de la femme. Des campagnes et des manifestations contre le viol ont lieu en Europe, où se créent des ligues de soutien aux femmes violées. Avec succès puisque le viol finit par être reconnu comme un crime et que le comportement de la police envers les victimes se modifie. Même si on continue à enquêter sur la vie privée (sur la « moralité ») des femmes violées elles sont désormais véritablement considérées comme victimes et non plus comme « coupables »[21]. Une reconnaissance qui a cependant du mal à entrer dans les mœurs puisque, aujourd'hui encore, un quart de siècle après, nombre de viols continuent à ne pas être déclarés par celles qui les ont subis. En Italie toutefois – et Franca y fait allusion dans le texte cité ci-dessus – les discussions visaient à transformer l'idée de « crime contre la personne » en « crime contre la liberté sexuelle et la dignité de la personne » : une nuance de taille, qui laissait clairement entendre que les femmes qui avaient été violées l'avaient bien cherché.

Le viol est un monologue prononcé dans un décor réduit à l'essentiel : une chaise au milieu de la scène. Nul besoin de décor pour que la parole se fasse entendre : elle résonne toujours dans un silence glacé. Une parole prononcée de manière posée, où les mots se chargent d'émotion. Une parole émettant deux dénonciations, complémentaires : celle de la manière dont est perçu le viol par les représentants de l'ordre et celle du viol par lui-même. Acte gratuit de torture de la part de quatre délinquants désœuvrés (Franca évacue de son récit les motifs politiques de représailles qui ont motivé sa propre agression, au profit d'une histoire pouvant concerner n'importe quelle femme[22]). Acte sadique de la part des policiers qui voient là une bonne occasion de s'amuser. C'est ce que Franca expose d'entrée :

> Mais le comble de l'obscénité, c'est le rite terroriste auquel tous, policiers, médecins, juges, avocats de la partie adverse, soumettent la femme victime d'un viol quand elle se présente

18 Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 146.
19 *Parliamo di donne*, Milano, F.R. La Comune, 1991, p. 117.
20 R. Nepoti, M. Cappa, *op. cit.*, p. 138.
21 Monique Rémy, *Histoire des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales », 1990, pp. 73-77.
22 Dans le préambule qui précède le récit proprement dit, elle le présente comme le témoignage d'une femme, recueilli par la revue *Quotidiano donna*.

là où elle doit se présenter, avec l'illusion qu'elle demande
justice, et l'illusion qu'elle l'obtiendra.
C'est un rite de dérision, répugnant et ricanant.

Et elle mime l'interrogatoire auquel la « victime » est soumise[23], une victime qui, puisqu'elle n'est pas morte, ne peut avoir été que consentante...

Puis vient le récit de l'agression, récit lent, égrené par une voix que l'on imagine basse, effarée. Des mots que personne n'ose dire. Des mots par lesquels Franca rompt le mur de silence qui entoure des actes ignobles de torture (car la récitante, comme vous le lirez peut-être si vous allez chercher le livre, est également torturée).

Le récit s'achève sur le retour de la victime chez elle : le hasard de son itinéraire la fait passer devant le commissariat :

Appuyée contre le mur de l'immeuble d'en face, je le regarde
un bon moment.
Je pense à ce que je devrais affronter si j'entrais.
J'entends leurs questions.
Je vois leurs visages... leurs sourires...
J'y pense et j'y repense.
Puis je me décide.
Je rentre chez moi.
Je les dénoncerai demain.

C'est donc le silence qui fait immédiatement suite à l'outrage. Le lendemain la victime est allée porter plainte, et les interrogatoires se sont déroulés comme elle les avait imaginés. La structure circulaire de ce monologue, qui commence par la fin de l'histoire et s'achève sur le moment d'hésitation et la renonciation, ne fait que souligner l'objectif de l'auteur: dénoncer le cercle sans issue dans lequel est enfermée la femme, la difficulté à témoigner, le refuge dans le silence. Mais la courte phrase finale, le témoignage qu'elle adresse sur scène au public, et enfin le silence glacé sur lequel se clôt le spectacle sont autant de signes que le message passe. Quant aux réactions que sa prestation théâtrale ne manqua pas de susciter, fussent-elles des exclamations indignées, elles sont à leur tour un signe que le message est passé.

Autre problème à l'ordre du jour dans les années 70, l'avortement, problème brûlant dans un pays de tradition catholique comme l'Italie[24]. Jusqu'en 1978 l'avortement, en Italie, est un délit passible de sept à douze ans de réclusion. Il n'est dépénalisé qu'en mai 1978, mais limité par tant de clauses que, dans les années 90 encore, le nombre d'avortements clandestins continue à être élevé. *Nous avons toutes la même histoire*[25], un

---

23 *Le médecin* : « Dites-nous, mademoiselle, ou madame, n'avez-vous éprouvé que du dégoût pendant l'agression, ou bien un certain plaisir... une satisfacton inconsciente... ? »

Le policier : « N'avez-vous pas été flattée que tant d'hommes, quatre je crois, tous ensemble, vous aient tant désirée, avec une passion aussi raide ? »

Le juge : « Etes-vous restée toujours passive, ou bien, dans une certaine mesure, avez-vous participé ? [...] N'avez-vous pas pensé que vos gémissements, dus à la souffrance, bien sûr, pouvaient passer pour des expressions de jouissance ? »

24 M.-H. Caspar, M. Colin, J. Menet-Genty, D. Rechenmann, *L'Italie - Échecs et réussites d'une République*, Montrouge, éd. Minerve, coll. « Voies de l'Histoire », 1994, pp. 253-256.

25 *Récits de femmes*, cit., pp. 73-85. *Venticinque monologhi*..., cit., pp. 49-57.

monologue de *Tutta casa letto e chiesa,* évoque entre autres la difficile situation de la femme obligée d'avorter. La récitante, du moins dans la forme achevée du texte tel que Franca l'a publié[26], enceinte, rappelle un avortement subi quelques années auparavant, soit avant la fameuse loi :

> Oui, j'ai déjà avorté, il y a quelque temps... sans anesthésie, ni totale, ni partielle, tout éveillée, quoi... Ça a été terrible... quelle souffrance ! Le pire, c'est la façon dont on m'a traitée... comme si j'étais une putain! Je n'avais même pas le droit de crier. « Tais-toi », disaient-ils, « tu as fait une faute, tu n'as qu'à payer ».

Et elle a aussi payé en argent, bien sûr. À nouveau enceinte, elle est confrontée aux dérives de la nouvelle loi sur l'avortement, qui ouvre la brèche à de juteuses affaires :

> Un million ? Un million ? Les prix ont augmenté, hein ? [...] J'ai cru devenir folle pour trouver un médecin qui me fasse le certificat d'avortement... l'hôpital qui m'inscrive sur les listes d'attente... Finalement on me convoque... j'y vais : ils étaient tous objecteurs ! Il n'y avait qu'un médecin pour faire les avortements... épuisé... tous les autres objectaient. Les infirmières, ceux qui font les analyses, le cuisinier... [*d'où la décision d'avorter clandestinement*] Un million ! Je comprends maintenant pourquoi les médecins sont objecteurs... pas cons ! chaque objection, c'est un million qu'ils empochent sur notre dos !

De l'exemple d'Ulrike à la femme anonyme, de la liberté du travail à la liberté de disposer de son corps, sans jamais oublier non plus qu'une femme est aussi une mère qui de toutes façons devra rendre des comptes, Franca Rame proteste, secoue les tabous, fait entendre haut et fort la parole des femmes. Celles que nous avons présentées jusque là étaient, dans leur détresse, même vaincues, des femmes fortes, ayant pris leur destin en main, ayant déjà accompli un bout de chemin sur la route de l'autonomie. Mais à côté d'elles, il y a la masse des femmes broyées par une vie de couple étouffante et un travail aliénant. À elles aussi Franca prête sa voix et ses gestes.

C'est en 1977, sur fond de revendications féministes, que Franca Rame et Dario Fo affrontent de façon tantôt grotesque tantôt tragique le problème de la femme dans sa vie de couple et de mère. C'est l'année où sont montés, à quelques mois d'intervalle, deux spectacles déjà évoqués : *Parlons de femmes* et *Tutta casa letto e chiesa.*

Parlons de femmes, nous l'avons signalé, regroupe des textes puisés dans des spectacles précédents où la femme est protagoniste, mais où les revendications quant à son statut affleurent à peine, alors que *Tutta casa letto e chiesa* est ouvertement féministe. Toutefois un monologue, commun aux deux spectacles, assurait la transition de l'un à l'autre, *Le réveil*[27].

---

26 Le premier jet est de 1977.

27 *Récits de femmes*, cit., pp. 61-71. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 27-35.

C'est encore une seule voix qui se fait entendre sur scène, d'abord dans la pénombre, puis à la lumière électrique qui découvre un minuscule appartement de cité HLM où vivent un couple et leur bébé. Mari et femme travaillent à l'usine. Mais le problème soulevé n'est pas tant celui de la condition ouvrière (exiguïté du logement, travail à la chaîne aliénant, rythmes insupportables, trajets...) que celui de la femme qui, en plus, doit effectuer tous les travaux domestiques et s'occuper du bébé, y compris l'emmener à la crèche et aller l'y rechercher le soir avant de faire les courses... alors que le mari, en dehors des heures d'usine, dort, regarde la télévision ou assiste à des matches de foot.

Émoi et révolte sur fond de silence encore. En effet, si la fiction théâtrale oblige la protagoniste à débiter à haute voix un monologue haut en couleurs et riche en actions, dans la réalité, ce monologue est silencieux ou à peine chuchoté, car Luigi, pendant tout ce temps, dort. Son épouse s'est levée une demi-heure plus tôt pour préparer le bébé et sauter dans l'autobus bondé qui l'emmènera d'abord à la crèche, mais lui, « il a de la chance, lui, il peut dormir encore une petite demi-heure ».

Les revendications féministes s'expriment de façon grotesque sur fond de clé perdue. Car au moment de partir, la protagoniste n'a plus la clef de l'appartement, et, pour en retrouver la trace, revit en mémoire, mot par mot, les moindres faits de la veille. Elle nous fait assister ainsi à une belle scène de ménage. C'est parce qu'elle l'avait menacé de partir que Luigi, pour l'obliger à se calmer et prendre le temps de lui parler, a pris sa clé et l'a mise dans sa poche (et c'est effectivement dans la poche du veston que la clé est retrouvée).

La scène de ménage est reconstituée à grands cris, et culmine dans l'invective de l'épouse, à qui le mari, goguenard, a demandé : « Depuis quand vas-tu aux réunions féministes ? »

> Écoute, idiot, je n'ai pas besoin d'aller chez les féministes pour comprendre que la vie que nous menons est une vie de merde ! Nous travaillons comme des chiens, et jamais une minute pour échanger deux mots, jamais une minute à nous. M'as-tu jamais demandé : « tu es fatiguée. Tu veux un coup de main ? » Qui fait la cuisine ? C'est moi. La vaisselle ? C'est moi. Les courses ? C'est moi. Qui fait des acrobaties en fin de mois ? C'est moi, toujours moi. Et pourtant je travaille moi aussi. Tu salis des chaussettes mais qui est-ce qui les lave ? Moi. Combien de fois as-tu lavé mes bas ? Je veux pouvoir parler avec toi.. Je veux vivre avec toi... et non HABITER avec toi ! [...].

La conclusion de la dispute est caricaturale : épouvante du mari qui voit sa femme prendre la porte, autocritique du mari qui entre temps a tiré sa femme vers... le lit, pleurs d'attendrissement de l'épouse, reconnaissance de la part du mari qu'il l'a trop prise pour... sa mère, promesses de changer...

Bref, à la fin de l'histoire rien n'est modifié par rapport à la situation initiale et le monologue se clôt comme il avait commencé: sous les couvertures, où la protagoniste se glisse à nouveau car... c'est dimanche! voilà pourquoi le réveil n'avait pas sonné !

Le réveil, toutefois, traitait conjointement la situation de la femme et l'aliénation par le travail en usine. Le monologue se terminait par la paix retrouvée, et la question de poursuivre ou non la vie conjugale, à la fin, ne se posait même pas. La scène de ménage en analepse était une scène parmi d'autres, comme il en a dans tous les couples où la femme

travaille, si ce n'est qu'elle était exaspérée par l'abrutissement du travail à la chaîne auquel les deux conjoints étaient astreints six jours sur sept. Les monologues de *Tutta casa letto e chiesa*, en revanche sont délibérément centrés sur l'aliénation de la femme au sein de sa maison, dans son statut d'épouse et de mère. Le premier, grotesque, finit dans une violence tout aussi grotesque. Le dernier est le remake d'une authentique tragédie antique.

Le titre même du spectacle est une dénonciation polémique du modèle de femme qui s'est peu à peu créé en Italie au cours des années soixante : années du boom économique qui suivit le désarroi de l'après-guerre, années où, suite à la construction massive d'immeubles dans lesquels chaque famille avait son appartement (avec télévision et appareils électroménagers) et une voiture, les femmes, écartées du monde du travail, se consacrèrent pleinement aux tâches ménagères et aux enfants et entrèrent dans le moule façonné par les médias et la tradition catholique de la femme « tutta casa e famiglia » (toute dévouée à sa maison et à sa famille)[28]. Pour souligner de façon caricaturale l'asservissement à la tradition catholique, on forgea aussi l'expression « tutta casa e chiesa », suggérant un univers limité à deux espaces fermés, celui de la maison et celui de l'église, la bonne mère de famille devant forcément être bonne catholique et élever ses enfants dans le respect de la religion. Dario Fo choisit cette dernière expression et, entre la maison et l'église, insère le lit (*letto*), ajoutant aux devoirs du ménage et aux dévotions la charge de satisfaire les besoins physiologiques du mari.

Les deux monologues les plus parlants, percutants même, sont le premier et le dernier, *Une femme seule* et *Médée*[29].

Une femme seule[30], pour qui découvre des yeux le texte que Franca en a établi, se présente sous la forme d'un monologue. Une seule voix se fait entendre : celle de la protagoniste, enfermée chez elle, dans l'appartement d'un immeuble où, affirme-t-elle à plusieurs reprises, elle ne manque de rien :

> Je ne me plains pas, je suis bien chez moi... je ne manque de rien... J'ai tout! J'ai... mon Dieu tout ce que j'ai !... j'ai un

28 M.-H. Caspar, M. Colin..., *op. cit.*, pp. 247-248.

29 Entre ces deux monologues se situent (entre autres) *La maman bohème* (*La mamma fricchettona*). Le thème du double travail, aliénant, de l'épouse et mère est au cœur du récit. En effet, comme l'indique le titre, c'est une mère qui est protagoniste de ce dialogue planté de manière loufoque, dont on n'entend qu'une seule voix (pour fuir la police, elle s'est réfugiée dans le confessionnal d'une église, et force le prêtre à écouter son histoire). Pour suivre et protéger son fils, elle s'est installée avec des hippies ; mais, une fois le fils retourné dans le droit chemin de la vie familiale, elle refuse de rentrer à la maison. Comme les monologues précédemment examinés, celui-ci est semé de flash-back et de commentaires. Son mariage ? Il a été vite assombri par « Des incompréhensions idéologiques... Eh oui, je n'étais pas d'accord avec le comportement idéologico-socio-moralo-politico-domestique de mon mari. Eh oui, parce que je travaillais moi aussi huit heures par jour, comme lui, avec une seule différence de taille: quand on rentrait à la maison, moi je continuais à travailler encore quatre-vingts heures : laver, repasser, faire les lits et la cuisine ; lui non ! Il se mettait dans un fauteuil et clic... (*Elle fait le geste d'allumer la télévision*) [...] Qui a donc dit que la libération de la femme commence quand elle conquiert le droit à un travail salarié ? » Et quand le fils, « bien mis, bien habillé, cheveux coupés, une cravate » est venu lui demander de rentrer à la maison : « Je me suis sentie mal... Oui, c'était comme un flash-back. Je me suis revue à la maison, avec tous les soucis, les courses, les chemises à repasser, sans avoir jamais une minute à moi... Savez-vous, mon père, que si je voulais lire le journal... au cabinet !! Les jours où j'étais constipée, je me passais de nouvelles. » (*Récits de femmes*, cit., pp. 47-60. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 37-47).

30 *Récits de femmes*, cit., pp. 25-45. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 11-26.

> frigidaire ! [...] J'ai une machine à laver, vingt-quatre programmes !... Elle lave et elle sèche... elle sèche rudement bien ! [...] J'ai des marmites à pression... un batteur Moulinex. La musique dans toutes les pièces, qu'est-ce que je voudrais de plus ? Je ne suis qu'une femme après tout !...

En réalité, il s'agit d'un dialogue avec la nouvelle voisine de l'immeuble d'en face que la protagoniste ne connaît pas encore. Le début du dialogue révèle le drame de la solitude de cette femme qui, pour meubler le silence dans lequel se déroule sa journée, emplit de bruit les pièces de son logement (« quand je suis seule à la maison, si je ne mets pas la radio à plein tube, j'ai envie de me pendre »), et son besoin de communiquer avec l'autre: d'où l'appel à l'inconnue qu'elle a aperçue à sa fenêtre. Ce long faux monologue, qui en fait n'est que cris, commence d'entrée par un cri d'appel à la voisine (« Madame... Madame ! Bonjour ! »), se poursuit en cris pathétiques sur fond de radio allumée pour dire qu'elle est contente (« Je suis contente... [*presque hurlé*] Je disais que je suis contente... vous ne m'entendez pas ? »). Puis, une fois la radio éteinte, le silence est brouillé par quantité d'autres éléments sonores (sonnerie du téléphone, pleurs du bébé, appels du beau-frère paralytique, coups à la porte...) qui sont autant d'agressions pour l'occupante, font monter son exaspération à la limite du supportable et, unis aux conseils de la voisine, font exploser une révolte basculant dans la folie.

C'est progressivement, au cours du monologue, que l'on découvre que Maria est prisonnière chez elle, enfermée à clef par son mari qui l'a surprise en flagrant délit d'adultère avec un jeune homme. Les faits sont racontés avec force humour et ingénuité qui rendent d'autant plus pathétique la déconvenue finale de la protagoniste. Car au centre de la polémique contre le statut de la femme ligotée à son ménage, il y a l'usage sexuel qui fait d'elle un instrument de satisfaction pour le mari et un objet de convoitise et d'excitation érotique pour les autres hommes. Maria, « consommée » par son mari, harcelée par un voisin qui l'épie avec des jumelles, par son beau-frère qui a la main leste, par un maniaque qui lui téléphone pour lui dire des obscénités, et par son jeune amant qu'elle croyait sincère mais qui se révèle en fin de compte « un cochon comme tous les autres », est implicitement assimilée au bœuf découpé en pièces dont le dessin apparaît souvent derrière l'étal des bouchers et auquel elle se réfère pour énumérer les zones érogènes.

L'amour avec le mari ne porte pas même le nom d'amour. Quelle déception, dit-elle à sa voisine, durant sa nuit de noces ![31] Depuis lors, à chaque fois, elle se sent « utilisée », et l'éprouve d'autant plus depuis qu'elle est enfermée à clef :

> Il m'enferme comme une poule idiote, il me flanque des gifles... et tout de suite après il veut faire l'amour ! oui, l'amour... Il s'en fout, si je n'en ai pas envie. Toujours prête je dois être, toujours prête à l'usage. Comme le Nescafé !! Lavée, parfumée, épilée, tiède, souple, amoureuse, mais en silence !

Alors qu'avec le jeune homme :

---

31 « Comme j'ai été déçue la première nuit, madame... 'Comment, c'est tout ?', je me disais... Comme j'ai été déçue la première fois... et même la centième !... »

> C'était quelque chose, madame, de tellement doux... les baisers... les caresses [...] C'est ainsi que j'ai découvert que l'amour, l'AMOUR, ce n'était pas ce qu'en fait mon mari... lui dessus et moi dessous : TRAM TRAM, une machine à broyer les cailloux ! L'amour est quelque chose de doux... mais doux... [...] Arriver à mon âge et découvrir dans la réalité ce que je croyais n'exister qu'au cinéma...

La femme sexuellement harcelée ne peut trouver d'aide nulle part, surtout pas à la police – et on retrouve là un discours développé dans *Le viol* –, car la femme harcelée (même par téléphone) est forcément coupable de provocation.

> La police ? Non, je ne l'appellerai pas. Vous savez comment ça se passe ? Ils arrivent, ils rédigent un beau procès-verbal, ils veulent savoir dans quelle mesure j'étais nue ou habillée chez moi... si j'ai provoqué le voyeur par des danses érotiques, et finalement c'est moi, seulement moi qu'on inculpera bel et bien pour actes obscènes commis dans un lieu privé mais exposé au public ! Non, non... je me défends toute seule.

La fin du monologue, loin de proposer un retour à la case départ (comme dans *Le réveil*), est la mise en œuvre de la « défense » de Maria, qui se débarrasse d'abord de son beau-frère (dont le fauteuil roulant dévale l'escalier, puis passe à travers la verrière), ensuite du voyeur (un coup de fusil de chasse), puis attend son mari la carabine en joue.

Une histoire tragique, en fait, et par les éléments qui la constituent et par son dénouement, mais jouée sur un mode comique, puisque c'est toujours à travers le comique, le grotesque, que Dario Fo fait passer la morale de son théâtre[32]. Le jeu frénétique de l'actrice, les antiphrases et les contre-vérités, les multiples caricatures de personnages ou de situations, les mini-sketches insérés au fil du monologue comme autant de récits dans le récit, tissent un réseau serré d'anneaux autour de la protagoniste qui finit, à la fin, par sortir de ses gonds et, littéralement, « péter les plombs ».

Hautement tragique est *Médée*[33], le morceau qui conclut le spectacle et, déclare Franca dans le prologue, « celui dont le contenu féministe est le plus marqué ». Un texte dérivé d'Euripide et repris tel quel, affirme-t-elle, du théâtre populaire de l'Italie centrale. Tout le monde connaît la tragédie de Médée qui, répudiée par son époux Jason au profit d'une jeune et belle princesse, tue ses deux enfants. Dans ce morceau de théâtre, l'infanticide devient sacrifice pour la rédemption de la femme.

Ce morceau n'est que cris de femmes. Cris des femmes de Corinthe qui veulent ramener Médée à la raison, cris de Médée qui hurle comme une forcenée. Cris de désespoir et de folie de la femme délaissée et outragée, cris d'une femme qui n'accepte pas un sort que ses congénères lui présentent comme inéluctable[34]. Cri surtout contre la loi infâme qui

---

32 « Je crois que mon théâtre est moral, ce qui naturellement ne signifie pas moraliste. La morale, je l'exprime par l'intermédiaire du comique, du grotesque. » (cité par Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 186.)

33 *Récits de femmes*, cit., pp. 105-116. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 67-75.

34 « À nous autres, femmes, il est prescrit que notre homme aura désir de chair nouvelle, peau fraîche, seins jeunes, qu'il cherchera une autre voix, une autre bouche. Ainsi va le monde, depuis toujours. », lui disent-elles.

assujettit l'épouse à l'homme et la ligote à ses tâches et à son statut de mère[35]. Passant de l'ironie amère au sarcasme et à la menace, Médée dit à Jason :

> L'homme n'est jamais traître quand il quitte une femme. C'est à la femme de se satisfaire d'être Mère, car c'est la plus belle récompense ! J'allais jusqu'à penser [...] que pour mieux nous soumettre vous nous aviez lié au cou nos enfants, comme on met un joug de bois dur à la vache, pour nous rendre dociles, pour mieux nous traire et nous monter... Je pensais que c'était le pire abus de votre société. Voilà les folies que je pensais, Jason... Ces folies je les pensais. Et je les pense encore !... Je veux briser la cage... détruire le joug infâme.

Pour briser ce joug, elle tuera les enfants (« Mieux vaut laisser le souvenir d'une bête féroce que d'être oubliée comme une chèvre docile, qu'on peut traire et tondre et mépriser, et vendre au marché sans qu'il lui échappe un bêlement. Je dois tuer mes enfants. »). La pièce s'achève sur l'annonce de la rédemption finale qui sera, par le sacrifice accompli, celle de toutes les femmes : « Meurs, meurs ! pour faire naître une femme nouvelle ! »

Précisons que Franca récite ce morceau dans le texte d'origine: en dialecte d'Italie centrale. Dans sa traduction française, il perd une grande partie de sa saveur, et, entre autres sa portée hautement populaire : Médée ne s'adresse pas aux reines, elle s'adresse à tout le peuple des femmes, et ici, en l'occurrence, par ses références à un quotidien paysan familier, elle se pose en avocate de la femme exploitée des pays développés et sous-développés[36].

---

35 Dans *La maman bohème*, la protagoniste évoque sa grossesse en termes tout aussi sarcastiques : « J'étais si contente d'être enceinte !... comme j'étais contente ! Neuf mois de vomissements ! Toujours au lit tant j'avais peur de le perdre ! Et je me disais à moi-même, avec la voix de la sublimation, entre deux vomissements : 'Cet enfant change toute ma vie ! – je me disais – Qu'est-ce qu'une femme si elle n'est pas mère ? Elle n'est même pas une femme, ce n'est qu'une femelle !' Quelle couillonnade... »

36 Sans aller jusqu'au meurtre, la femme toutefois peut, de temps en temps, prendre sa revanche de façon innocente. C'est ce qu'avait fait Maria avec son jeune amant, avant que le mari ne vienne les surprendre. C'est ce que fait, à la manière de Boccace, la jeune protagoniste de *Duetto à une seule voix* (*Récits de femmes*..., cit., pp. 87-94. *Venticinque monologhi*..., cit., pp. 59-66). Là encore il y a deux personnes (la jeune fille et son amoureux) mais, dans le silence, seule se fait entendre la voix féminine. Il s'agit d'une farce que la jeune personne joue à son amoureux : elle l'oblige à attendre la nuit, sous la pluie, puis le fait monter chez elle, lui faisant croire qu'il court grand danger de se faire couper les c. par son père ; ensuite elle l'empêche de parler pendant toute la nuit tandis qu'elle-même l'inonde de flots de paroles. Bref dans ce monologue déferlant, le jeune homme est muet et obéit. À la fin seulement, elle le salue en criant très fort :

> « Adieu, mon bel amour, reviens demain soir. J'ai beaucoup aimé !
> Pourquoi je crie ?
> Bien sûr, je peux m'égosiller
> Non, il n'y a pas de danger, ils ne peuvent pas m'entendre de la maison...
> Parce qu'ils ne sont pas là... il n'y a personne à la maison [...] Bien sûr, mon amour ahuri, je t'ai attrapé [...] et moi qui parle et toi qui te tais... à moi la victoire, à toi la soumission [...] »

Si dans les années de la contestation féministe a été mise en scène la tragédie de la femme aliénée, qu'en est-il, dans les années qui suivirent, de la femme dite libérée ? A-t-elle retrouvé la force et l'autonomie qui étaient les siennes à l'aube du monde – et je me réfère ici à un sympathique monologue des années quatre-vingts – quand Ève, maternelle et tendre, essayait d'apprivoiser et d'instruire ce benêt d'Adam ?

Franca suggère, par le pittoresque *Journal intime d'Ève* (1984)[37], délicieuse parodie de drame antique mêlé de chant choral, que la femme, dès ses origines, a été supérieure à l'homme. Ève est intelligente et vive : c'est elle qui fait le premier pas vers Adam et lui adresse la parole la première, elle qui a donné leur nom aux éléments de la création, elle qui a compris ce qu'était la sexualité... bref c'est elle qui a déniaisé un nigaud maladroit. Mais par amour et par bonté, Ève s'est laissée déposséder : elle lui a « donné son savoir et sa sagesse, elle l'a aimé au point de faire croire que c'était lui le vrai génie. Adam transformera son savoir de femme en pouvoir d'homme, avec les conséquences que nous savons tous »[38].

Il semble toutefois, à en juger par les textes élaborés depuis les années 80, que la libération se réduise trop souvent à une licence purement sexuelle, et que le vœu des féministes s'avère une utopie. La liberté sexuelle, en tout cas, apparaît bien, à travers plusieurs textes de ces années-là, comme un leurre, une façon de se faire encore davantage traiter en objets par les hommes.

Franca nous offre à nouveau un savoureux monologue avec *Rientro a casa* (*Je rentre à la maison*) (1983)[39]. Mais dès le titre est sanctionné l'échec de la tentative de fuite. Caterina a déjà plusieurs fois fait sa valise mais, dit-elle, elle n'est jamais allée plus loin que le bas de l'escalier. Or ce jour-là, la dispute a été si forte qu'elle a mis son projet à exécution. La goutte qui a fait déborder le vase ? La consommation dépourvue de sentiments que son mari fait d'elle :

> Cela a commencé ce matin par une grosse dispute avec mon mari pour la manière dont nous avions fait l'amour la veille... Enfin « nous avions fait » : façon de parler... « il » avait fait l'amour. Lui tout seul. J'ai compté jusqu'à vingt et un... Je compte toujours quand il fait l'amour... j'ai compté jusqu'à vingt et un, et il avait déjà terminé. Oui, vingt et une secondes...
> Mais cela signifie qu'il me considère comme un jeu vidéo.

D'où la décision :

> « Ne t'avise plus de me toucher. Avec toi, c'est fini ! Je n'accepte plus d'être ta poubelle de vidange. »

Sa révolte consistera à sortir vêtue d'une robe en lamé, et à passer la journée sans manger, dans une chambre d'hôtel, avec un employé du bureau où elle travaille. C'est pourquoi quand elle le quittera le soir, toujours à jeun mais après avoir bu quelque chose de fort, elle n'y verra plus très clair. Le brouillard aidant, elle se trompera d'immeuble (dans

37 *Venticinque monologhi*..., cit., pp. 125-143.
38 *Ibidem*, p. 125.
39 *Ibidem*, pp. 111-123.

sa cité, ce sont tous les mêmes) et d'appartement. Mais elle y sera reçue dans la discrétion et la douceur, par un mari tout heureux qu'elle rentre plus tôt qu'il ne l'espérait... Ce n'est qu'au matin qu'elle se rendra compte de sa bévue. Alors le spectateur comprendra que dans tous les appartements de la cité se produisent les mêmes scènes : les femmes n'en peuvent plus, s'épanchent, font leur petite fugue de temps en temps, mais finissent toutes par... rentrer à la maison.

N'y a-t-il donc pas d'autre issue au problème ? La femme doit-elle forcément perdre au jeu ? Une comédie en un acte à deux acteurs, *Couple ouvert à deux battants* (1983)[40], finit par renverser les rôles : une comédie originale, où les deux personnages s'expliquent devant un public pris à témoin.

Franca et Dario – quand la pièce fut montée, ils en furent les acteurs (reproduisant caricaturalement, aux dires de Franca, une situation qui existait en filigrane dans leur propre ménage) – jouent un couple d'âge mûr où le mari applique pour lui-même le principe du couple ouvert, mais ne peut concevoir que sa femme ait une liaison. Lui-même multiplie les aventures avec de toutes jeunes filles, mais ne veut pas quitter sa femme, qu'il accuse de ne pas être assez compréhensive et qu'il considère comme... sa mère :

> *L'homme* : Tâche de comprendre, avec les autres, c'est une affaire de sexe, sans plus.
> *Antonia* : Et avec moi, il n'est même plus question de sexe !
> *L'homme* : Mais avec toi c'est différent... Pour toi j'ai beaucoup d'estime... [...] (*il s'approche d'Antonia et la prend dans ses bras*) la seule femme dont je ne puisse pas me passer, c'est toi... la plus chère que j'aie au monde... mon refuge le plus sûr... tu es comme... ma mère.

C'est la femme qui souffre le plus de la situation. Car – *Médée* l'avait ouvertement dénoncé – si l'homme mûr trouve aisément de jeunes tendrons à se mettre sous la dent, la femme mûre parvient difficilement à faire de même. D'où, dans le faux couple ouvert, la vie joyeuse de l'un et la solitude désespérée de l'autre. ...Jusqu'au jour où Antonia trouve l'âme sœur, en la personne d'un homme beau, intelligent et un peu plus jeune qu'elle. Coup de foudre sur la tête du mari qui ne s'y attendait pas. Et la pièce, qui avait commencé par le désespoir d'une Antonia enfermée dans la salle de bain en train d'avaler des tubes de médicaments, se termine par une scène symétrique: le mari s'enferme dans la salle de bain et s'électrocute en plongeant dans la baignoire avec un sèche-cheveux en marche à la main.

Antonia, débarrassée de son mari à la fin de la pièce et entamant une nouvelle vie à deux avec un homme jeune, intelligent et ouvert, pourrait représenter l'aboutissement idéal du processus d'émancipation de la femme. Mais n'est-ce pas une figure utopique ? Dans la réalité, la femme émancipée et épanouie existe-t-elle ?

La femme émancipée, ce pourrait être celle qui, bien installée dans un appartement tout neuf avec salle de bain et appareils électroménagers ultra perfectionnés, s'est libérée des tâches ménagères les plus lourdes et a pu aussi, éventuellement, conquérir une identité professionnelle. Mais les exemples de Maria (*Une femme seule*), ou de Caterina (*Le réveil*)[41] ont montré qu'il n'en était rien.

---

40 *Récits de femmes*, cit., pp. 119-163. *Le commedie*.., cit., vol. 9, pp. 5-33.

41 Ou de la maman bohème (cf. note 29).

Ce pourrait être celle qui, comme le mari d'Antonia (*Couple ouvert à deux battants*), aurait conquis une égalité limitée à l'indépendance sexuelle totale. Mais Franca Rame met le doigt sur le risque de dérive de cette conception de l'émancipation, qui fait de la femme un pur objet sexuel pour l'homme. Elle le soulignait déjà en 1977, en pleines années de contestation féministe, dans le monologue *Alice au pays sans merveilles*[42], qui se terminait sur l'énergique passage d'Alice entre les rouages d'une machine disinhibitrice, laquelle, une fois le travail terminé... empaquetait le produit :

> Mais que faites-vous encore ? L'emballage ? Quel emballage ? Je ne suis pas un objet... Je suis une femme nom de Dieu! Une femme lucide, qui a sa dignité. Allez-vous enfin comprendre que je suis une femme, maintenant ? que je suis consciente ? [...] la crème raffermissante, la gaine sans-soucis, le soutien-gorge cœur croisé, la crème dépilatoire ultra-rapide tsinn ! Le déodorant qui dure vingt-quatre heures ! Le suppositoire pour maigrir, la pilule contraceptive, le spray qui chasse les mauvaises odeurs, la laque qui élimine les pellicules [...] des talons aiguilles qui te remontent le derrière et te bousillent les ovaires. Les faux cils, le vernis à ongles, le brillant à lèvres, le fard à joues, le violet à paupières, la feuille de saule pour les cors aux pieds ! Deux gouttes de parfum... pastiche, chanel, gentry, carven... à ton goût!
> Voilà, c'est fini, madame est prête ! Tu es belle, tu es libre, tu es jeune, moderne, adorable, désirable, aseptisée, stérilisée, sexuée... Une belle pute !
> ... un produit prêt à assouvir les désirs des hommes, avec les inhibitions en moins.

Quinze ans plus tard, en 1991, Franca Rame fait parler à peu près de la sorte Mattea, la protagoniste de *La donna grassa* (*La femme obèse*)[43], qui tance sa fille, Anna, jeune mariée, venue pleurnicher chez elle car son amant lui a menti et veut la quitter :

> Je ne te connais pas un seul geste de générosité. Tu n'as pas d'autre intérêt que celui de ta petite personne, de ta petite cellulite... de tes petites rides... tu ne penses qu'à te promener, à bavarder et à dire des insanités... avec des vêtements de marque de la tête aux pieds... tu ne penses qu'à baiser à droite et à gauche... sans discernement ni morale... Non, ma chère, tu n'es pas une femme libérée... tu n'es qu'une femme disponible... baisable. La libération de la femme, c'est tout autre chose.

Cette même pièce et, cinq ans auparavant, en 1986, *Una giornata qualunque* (*Une journée comme les autres*), mettent en scène une femme d'âge mûr, séparée de son mari

---

42 *Récits de femmes*, cit., pp. 95-103. *Venticinque monologhi...*, cit., pp. 97-103.

43 Publiée chez Einaudi, la pièce a changé de titre : *Grasso è bello* (*C'est beau d'être gros*). *Le commedie...*, cit., vol. 13, pp. 43-75.

volage. L'une et l'autre ont leur indépendance professionnelle, mais l'une et l'autre sont terriblement malheureuses.

Giulia, la protagoniste de *Une journée comme les autres*[44], est séparée de son mari depuis un an. Elle a grossi, elle est déprimée, et a décidé de se suicider. Toutefois, auparavant, elle désire envoyer une lettre vidéo d'adieu à son ex-époux et s'installe devant la caméra. Mais elle ne peut mettre son projet à exécution car elle est sans cesse dérangée par le téléphone : des femmes inconnues appellent à l'aide le « docteur » qu'elle est censée être, à la suite d'une erreur de numéro dans un article de la revue *Santé*. Giulia découvre ainsi que maintes femmes, comme elles, sont déprimées ou névrosées, et que l'épidémie atteint même ceux qui sont chargés de soigner les problèmes psychiques de leurs patients: l'appel qui occupe le plus d'espace dans l'économie de la pièce est celui d'une psychanalyste, qui elle aussi a tenté les cures extravagantes proposées par la revue *Santé* et qui, alors que déjà le gaz fuit dans son appartement, tient à dire sa façon de penser au « docteur » avant d'en finir.

Une pièce toute pleine de cris de « femmes libérées », auxquelles il n'est pas possible d'apporter de réponse ou d'aide concrète. La voix de Carla la psychanalyste, que Giulia voudrait sauver, s'est éteinte au téléphone ; quant à Giulia (que Carla a voulu aider en envoyant chez elle la police), considérée comme folle, elle est emmenée de force dans un hôpital psychiatrique. Le titre de la pièce, *Une journée comme les autres*, souligne l'universalité de cette situation, le mal-être rongeant toute femme qui croit « être une femme émancipée, moderne, parce qu'elle a chez elle des appareils électriques et électroniques jusque dans les toilettes ».

Mattea, la protagoniste de *La femme obèse*, a cinquante ans. Séparée de son mari, elle pèse 123 kilos, prend huit kilos par mois, se gave de miel et de sucre. Incomprise par sa fille, qui ne vient chez elle que pour pleurnicher, elle souffre d'une immense solitude, soulignée de culpabilité car elle est devenue source de revenus inespérés. Mattea, en effet, pour son propre usage et pour d'éventuelles ventes, enregistre ou fait enregistrer sur bande magnétique des phrases amoureuses connectées à la sonnerie du réveille-matin, donnant l'illusion d'une présence tendre à côté de soi :

> Bonjour mon trésor, il est déjà neuf heures !... Réveille-toi mon amour [...] Je sais que tu es fatiguée et que tu préfèrerais être dans mes bras... Mais il faut que tu te lèves.. [...] Je ne voudrais pas t'ennuyer, ma chérie, mais il est déjà neuf heures un quart.

Or à sa grande surprise, comme le lui confirme son associé, ses enregistrements ont un succès inouï, « et en particulier ceux avec l'allusion à l'amant dans le lit, plein de tendresse et de petits bisous ». On lui prépare un contrat faramineux, d'où son malaise (« Je suis en train de profiter comme la plus sournoise des roublardes de la situation d'angoisse et de frustration dans laquelle sont tombés la plupart des gens, y compris moi-même. »)[45].

---

44 *Parti femminili : due atti unici*, Milano, F.R. La Comune, 1987, pp. 7-45. Ce volume contient également *Una coppia aperta*, dont le titre deviendra, dans l'édition Einaudi, *Coppia aperta quasi spalancata* (*Couple ouvert à deux battants*).

45 Un malaise doublé de dépit, car l'obésité à son tour est devenue source de revenus, moyen de nourrir les fantasmes des acheteurs de revues pornographiques. Mattea répond à une petite annonce du journal *Grassa è bello* (*C'est beau d'être grosse*), et là elle apprend que les candidates doivent

Mais sa culpabilité concerne aussi sa vie de famille brisée. Ne pas se glisser dans le moule de l'épouse-mère toute dévouée aux siens, c'est prêter le flan aux critiques des premiers témoins que sont les enfants. Sa fille lui reproche d'avoir tourmenté son père :

> Tu ne l'as jamais compris, ce pauvre homme... Tu n'as cessé, toute ta vie, de le culpabiliser... tu lui as fait des scènes... tu lui as joué des tragédies ! Lui il t'aimait...

Ce n'est que quand elle apprend par sa fille que son mari ne reviendra plus, qu'il va épouser une jeune fille, qu'elle se sent (dit-elle) libérée de ce complexe. Mais en revanche resurgit, immense, le spectre de la solitude :

> Enfin je vais arriver à me débarrasser de ce complexe crétin de culpabilité que je gardais en moi... celui d'avoir détruit la famille. Je suis libre ! Je suis une femme qui a réussi... Je suis sur le point de signer un contrat... un tas d'argent... Enfin je me réalise. Enfin je me retrouve seule ! Seule avec moi-même!... Et c'est pour cela que j'ai envie de vomir.

Quelle solution alors ? La solution artificielle du « fauteuil à câlins », pour l'expérimentation duquel, répondant à une petite annonce, elle s'est portée volontaire : un fauteuil qui berce et caresse les êtres en mal d'affection. La pièce s'était ouverte au son des mots doux du magnétophone berçant le réveil de Mattea, elle se termine sur le fauteuil à câlins où une voix masculine caressante la console (« Oh ma chérie, où étais-tu ? ... Si tu savais comme tu m'as manqué... Viens que je t'embrasse [...] je t'aime... laisse-toi aller... Ne pense à rien... à rien... »).

Où est la solution ? Peut-être n'y en a-t-il pas et n'est-ce pas chez les femmes que l'on peut trouver des alliées... Est-ce bien Franca qui s'exprime de façon aussi désabusée, par le truchement du personnage de Mattea dont elle jouait le rôle (et dont elle avait à peu près l'âge) ?, Mattea qui gronde Anna et l'accuse, avec ses amours « libérées » d'épouvantable égoïsme :

> Tous les jours, nous mettons au point des traquenards, des méchancetés... contre les autres femmes... Que dis-je « femmes »... femelles ! Les autres ne sont que des femelles... et des putes !... Et l'on jacasse de solidarité... on dit que nous sommes sœurs ! Mais en quoi, ! Nous sommes sœurs, toutes unies pour les grandes causes... l'avortement, le divorce... ou

---

avoir des rondeurs harmonieuses, et qu'elles seront sélectionnées en fonction de ce critère et de leur acceptation ou non de se déshabiller :

> « *Employée* : Vous êtes disposée à tout ôter ? soutien-gorge... et culotte ?
> *Mattea* : La culotte ? Mon Dieu, si un homme me voit sans culotte, je lui bloque l'érection pendant vingt ans ! C'est pour un film porno ?... Jamais !
> *Employée* : Et si c'était pour un film d'art érotique ?
> *Mattea* : Ah, s'il s'agit d'art...
> *Employée* : Très bien... écrivez que vous êtes d'accord. Nous vous attendons. »

> après cinquante ans... mais dans la vie de tous les jours, nous sommes des hyènes... et encore, les hyènes de temps en temps se reposent... nous, nous sommes insatiables ! Tu sais ce que je te dis ?... Qu'en tant d'années de vie... d'expériences, et d'expériences personnelles... touchant des femmes que je connais... il m'est venu un grand doute... D'accord la concurrence... la précarité... mais j'ai fortement le doute (la quasi certitude) que dans certaines situations la pire ennemie de la femme... est précisément la femme.

Anna et Mattea pourraient représenter les deux pôles extrêmes de l'émancipation féminine : l'une menant une vie débridée qui fait d'elle une « pute » (une pute qui ne demande même pas d'argent), l'autre ayant conquis sa pleine autonomie « morale », mais la payant du prix de la solitude.

Du cri d'Ulrike, proche de la mort mais confiante en l'avenir, à l'abattement de Mattea, plusieurs degrés dans l'analyse de la condition féminine ont été déclinés. Et il semble que la gamme soit descendante. Surtout si l'on considère que le spectacle intitulé *Parlons de femmes* de 1991 rassemblait *L'héroïne* (où la protagoniste, Carla, reçoit une balle de révolver) et *La femme obèse*. Non seulement les deux protagonistes sont (ou ont l'air) vaincues, mais aucun soupirail ne s'entr'ouvre[46]. Pour qui voudrait imaginer la suite, il semble évident que la fille de Carla mourra d'overdose, et que Mattea sera de plus en plus grosse (et de moins en moins attirante pour les hommes). Curieuse double fin chez un couple d'auteurs acteurs qui prônaient, en fin de pièce, la catharsis. Dans *Le gai savoir de l'acteur* Dario Fo, évoquant le besoin d'espoir chez le public, rappelait qu'une pièce pouvait se conclure de deux façons : soit par la catharsis, soit par la défaite, c'est-à-dire l'impuissance et l'abandon. Cette dernière solution, disait-il, il ne l'acceptait pas, « même au théâtre »...[47] Ici pas d'espoir, mais un problème posé, auquel les spectateurs, implicitement, sont invités à réfléchir. Or ils ont trouvé le spectacle angoissant :

> C'est un spectacle amer, il a beaucoup plu, il a ému; mais les gens ont du mal à le voir sereinement, ils trouvent parfois trop lourde la saturation d'angoisse [...] Penser est devenu un exercice que les gens repoussent, souffrir une condition qu'il faut éviter à tout prix, même quand c'est un spectacle qui la provoque.[48]

Les « récits de femmes », dans leur ensemble, n'ont pas une veine comique aussi chargée que bien des textes de Dario Fo. Sans doute parce que, quand comique il y a, le rire ne peut être partagé par l'ensemble du public de façon homogène : hommes et femmes ne rient pas de la même façon (ni au même moment) du machisme caricaturé ou de l'autodérision. C'est même davantage le côté dramatique qui ressort, à l'issue de spectacles se terminant systématiquement par un morceau tragique (*Ulrike*, *Le viol*, *Médée*). Le

46 Bien d'autres protagonistes des comédies de Dario Fo sont vaincus. Mais habituellement le spectacle se termine toujours sur un mot de confiance ou de défi envers l'avenir.

47 C'est ce qu'il appelle « l'élégie de la mort », et qu'il refuse. *Le gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990 (1e éd. 1987), p. 263. Titre original : *Manuale minimo dell'attore*.

48 Dario Fo, cité par Roberto Nepoti, Marina Cappa, *op. cit.*, p. 145.

combat des femmes pour les femmes (ou pour tout autre cause) est toujours difficile. Franca Rame, évoquant les couleuvres qu'elle a dû avaler confie: « Au bureau, j'ai un dossier sur lequel est écrit 'Humiliations de Franca'. Elles m'ont formé le caractère »[49].

C'est néanmoins un filon qui dérange mais plaît. En trois ans seulement, de 1983 à 1986, *Couple ouvert*, par exemple, a connu plus de sept cents représentations en Italie et à l'étranger : quel chiffre atteindrait-on si on les recensait aujourd'hui ,? Presque chaque année le festival off d'Avignon en propose au moins une version. Inversement, plusieurs théâtres en Italie ont interdit des spectacles comme *Tutta casa letto e chiesa*, ou le *Parlons de femmes* de 1991 (*L'héroïne* et *La femme obèse*)[50]. Aujourd'hui encore, à l'heure où j'écris ces lignes, *Tutta casa letto e chiesa*, si l'on en croit le site internet du couple Fo-Rame est toujours à l'affiche en Italie. Si pour le moment aucune solution miracle n'a été trouvée, si aucune réponse ferme n'a été apportée, les constatations d'impuissance, d'échec ou d'impasse ne sont nullement des éponges jetées. Le fait de proposer à nouveau les mêmes spectacles, de les alimenter au gré de l'actualité, de reposer les problèmes à l'aide de nouveaux textes, les enrichissant des modes et des dérives dont les femmes sont victimes (chirurgie esthétique, mamies enceintes et autres affaires[51]) est une manière d'interpeller le public, de le pousser à réagir. L'échec d'une protagoniste est une leçon à prendre en compte, un cri à écouter, un silence à méditer, une parole à recueillir.

Brigitte URBANI
Université de Provence

49 *Parliamo di donne*, cit., p. 119.

50 Il s'agit en général de théâtres gérés par les paroisses, nombreux en Italie (*Parliamo di donne*, cit., pp. 109-111).

51 Cf. le vol. 11 des *Commedie..*, cit.. (*L'uomo incinto, Previsioni meteorologiche movimenti di stupro in Italia, Voce amica, Ho fatto la plastica, La nonna incinta, Il figlio in provetta*).

LES CRIS DU CHAOS DANS *LES AILES DU CHAOS*, SPECTACLE D'HENRI OGIER (2001)

Né d'une réflexion philosophique étayée par la théorie scientifique du Chaos [1], le dernier spectacle de la compagnie "Au cul du loup" : *Les Ailes du Chaos*, a l'ambition d'évoquer sur une scène de théâtre où se rejoignent en fait tous les arts, le mystère de "l'ordre" et du principe "créatif" qui se cache dans la "turbulence complexe et désordonnée du monde", autrement dit dans le Chaos. Mais l'univers ainsi représenté n'est qu'un prétexte pour envisager "notre rapport aux mythes, nos degrés de liberté... et l'émotion que suscite l'inattendu." (Je cite fragmentairement le texte de présentation du spectacle, créé en mars 2001 au Théâtre Paris - Villette.)

Les intentions conscientes des créateurs du spectacle qui résulte d'un travail en commun impliquant notamment ses quatre acteurs [2], ne sont pas démenties par leur oeuvre, dont les enjeux métaphoriques restent à apprécier. Cette cosmogonie scénographique se creuse par des allusions récurrentes à la violence dualiste, qui vient hanter, comme sa raison secrète, le tableau fascinant proposé à nos yeux. Ces lignes du texte de présentation : "Tour à tour manipulateurs puis victimes d'engrenages furieux et de mécanismes implacables, ils s'attachent à changer le magma en musique"... peuvent évoquer la théorie de Rimbaud le "voyant", soucieux de convertir l'"informe", éprouvé dans une quête intérieure dont le but défini était l'"inconnu". - Un "inconnu" portraituré dans les microcosmes textuels que sont les *Illuminations*, ces "diamants" improvisés dont la taille, grâce aux lois d'une arithmétique innée, résume les formes de l'Univers. Cette perfection mathématique trouve une sorte d'équivalent dans le déroulement du spectacle et dans les visions qu'il nous propose. Et cette rigueur est nuancée chaque soir par les improvisations des quatre "Attracteurs" aux prises avec les structures métalliques du décor dont ils remodèlent l'apparence. Mais cette référence à Rimbaud vaut surtout pour le sens de cet "inconnu" qui nommerait en fait la violence très reculée - l'obscure contradiction qui se transcende dans tous les aspects de l'"Alchimie du verbe" du "voyant". C'est pourquoi la violence reçoit un poids décisif sur l'horizon thématique des poèmes de Rimbaud, connus pour nous parler du mystère qui leur "donne forme". (Je cite toujours la *Lettre du voyant*.)

Le rapport ambigu de l'"ordre " et du Chaos" renouvelle donc celui de l'"Harmonie" et des "profondeurs" vaguement diaboliques où Rimbaud puisait son inspiration lyrique. Or

---

1 Je n'ai pas grande connaissance de cette théorie, ni de *L'esthétique du Chaos* de Medhi Belhaj Kacem, dont certains textes ont été utilisés pour le spectacle. Mais ce dernier, d'après les aveux d'Henri Ogier, son principal créateur, ne vaut que par l'impact poétique qu'il peut avoir sur les spectateurs. C'est cet impact qui est l'objet de l'analyse proposée dans cet article.

2 Dominique Montain, chanteuse, a écrit les musiques du spectacle, de même que l'acteur Quentin Ogier (le fils d'Henri Ogier, le metteur en scène), qui est aussi l'auteur du texte de certaines chansons. (Un quatrième acteur, Laurent Fraunié, est mentionné comme co-auteur du spectacle.) Le décor doit beaucoup à l'ingéniosité ou plutôt au génie de Greg Goodman ; et ce décor est encore sublimé par le talent d'Yves Favier, dont les vidéos en projection verticale accentuent l'aspect déjà très onirique de ce décor. (Vjolice Bega est enfin l'auteur des costumes, si bien adaptés au contenu poétique du spectacle.)

dans ce spectacle qui "puise dans la musique, le chant, la danse, le théâtre et les arts plastiques" (autant de domaines chers au "voyant"), le silence - matrice ou destinée des sons - dispute le premier rôle au décor, acteur principal de cette représentation. En effet les quatre "Attracteurs" animent un décor à transformation, dont les visages successifs évoquent l'évolution des progrès humains. Cette évolution s'effectue dans un silence épais, ponctué de cris et de grognements d'où parfois émerge un langage, qui s'échappe en éphémères flambées poétiques.

La plupart des situations "chorégraphiques et dramatiques" qui s'enchaînent sous nos yeux sont autant de variations thématiques de la tension des forces antagonistes. Un rapport ambigu se devine entre les aspects pacifiques et violents de la dualité. Cette ambiguïté, plus résolument que dans les oeuvres de Kandinsky ou de Klee, fait le prix de ce spectacle philosophique - ou plutôt métaphysique. La quête des origines, filée dans le spectacle, s'attache à la contradiction sans nom qui, aux yeux de certains philosophes modernes, aurait un rôle fondateur dans la mise en marche des progrès humains - y compris dans l'élaboration du langage. En effet l'alternance des rares envolées poétiques et des cris des doubles rivaux qui s'affrontent sur scène paraît traduire l'enracinement du langage dans la "violence fondamentale". Cette violence est justement cernée avant même que ne commence le spectacle proprement dit, lorsque sur la scène, dans la lumière de la salle encore allumée, deux acteurs portant les mêmes chaussures et vêtus d'un trench-coat d'agent secret (l'un vert, l'autre beige) nettoient le sol avec leurs balais de crins, l'un rouge, l'autre jaune. Le contraste de ces couleurs corse l'ambiguïté de cette apparition : agents secrets - ou agents de nettoyage, qui s'impose d'abord comme une allégorie du Double ou du Même. Les deux collègues font d'abord les mêmes gestes las, dans l'unisson de leurs allées-venues. Il s'agit là de la clé du spectacle où se trame un verdict sur l'impact de la notion du Double dans l'esthétique universelle. Le nettoyage, exploité dans ce sens par de grands écrivains, exprime la cyclothymie du monde "moderne", autrement dit la rénovation sacrificielle où se manifeste le danger d'une violence dualiste que le sacré et l'art (pas seulement théâtral) ont pour fonction d'apprivoiser. Les transformations du décor recevraient ici leur sens le plus négatif.

Le balayage, significativement, fait place au duel grotesque, maintes fois recommencé, des deux partenaires. Les "ailes" du Chaos sont déjà mimées par les deux balais belliqueux. Cette pantomime outrée (les deux hommes séparés par toute la longueur de la scène miment un corps à corps qui dégénère en extermination guerrière) condense dans sa dérision la vocation cathartique du théâtre. Si l'accord des gestes des deux balayeurs évoque abruptement la vocation mimétique de l'acteur sur scène, et si leur duel rappelle la vocation cathartique du théâtre, la transition des deux actions manifeste l'objet profond de cette catharsis : la violence mimétique qui régit nos rapports et notre vision du monde.

Cette vision, avec ses couleurs les plus métaphysiques, est justement le sujet du tableau qui inaugure le spectacle, après cette entrée en matière qui en définit le programme éthique. Il s'agit d'un autre balayage, cette fois par la giration du panneau écran qui jusque-là obstruait la scène, entraîné par la marche d'une créature en costume futuriste, dont le couvre-chef est rattaché à cet écran par un faisceau de cordes. Et cette marche s'effectue d'abord à l'envers, puis à l'endroit lors d'un second tour. L'écran qui partage l'espace scénique, tel un diamètre mouvant, présente d'ailleurs un revers métallisé. Ce symbolisme unitaire complète celui du duel répété, varié par des connotations culturelles toujours différentes. On songe au mythe de la scission de l'Un, à celui du mouvement circulaire du Verbe créateur, rendus à la violence qui les aurait inspirés par cette ou ces deux trouvailles

scéniques. L'accord, puis le conflit des deux balais n'avait pas d'autre sens. Les allures de combat chinois affectées par le duel semblent préparer, non sans ironie, le symbolisme vaguement oriental du cercle scénique. (La collaboration des quatre acteurs à la création du spectacle, avec Henri Ogier pour la scénographie et son fils Quentin pour certains textes, n'est pas étrangère à ce mythe, certes purifié de la violence que le spectacle revendique pourtant comme son thème - et comme sa matière constitutive...)

Des trouvailles plus tardives évoquent le mythe de la musique des sphères (une extension pythagoricienne du mythe de l'Un), ramené au choc violent des contraires, multiplié au fil des situations par les actions des personnages. Dans sa simiesque humanité, ce choc s'impose comme le moteur de nos échafaudages et de nos raffinements culturels, qui sont justement représentés par les états successifs du décor. Les multiples remodelages de ce dernier peuvent d'ailleurs évoquer la génération des Formes, à partir de l'Un. Le sacré, qui domine notre culture, n'est jamais explicitement convoqué dans le spectacle, à moins de voir dans certaine architecture, aussitôt modifée, une vision synthétique des lieux de culte. Mais c'est au fondement violent du sacré que semblent nous rendre ces *Ailes du Chaos*, qui se déploient comme une suite de symboles (objectaux et/ ou scéniques) de l'imitation réciproque, offerts à nos yeux comme l'image des principes sur lesquels reposent au moins nos attirances esthétiques.

L'aura de l'Harmonie (un nom posé sur le mythe de l'Un) est d'ailleurs questionnée, non sans malice, dans une situation qui précède la fin du spectacle. Trois personnages posent sur les bords d'un gigantesque disque mouvant, dont l'équilibre est acquis grâce à l'action d'un échanson qui remplit le verre des trois buveurs. Le sens sacrificiel de cette libation répond-il à celui du balayage des deux bouffons ? Quoi qu'il en soit le spectacle que sous-tend une critique amusée de l'Harmonie peut se voir comme un Mystère conçu pour les spectateurs modernes. Le théâtre, dans ses formes originelles, célébrait déjà cette Harmonie, avec une conviction religieuse à laquelle succède, dans ces *Ailes du Chaos*, une curiosité ludique, à peine teintée de nostalgie...

Un microcosme scénographique

Après le tableau inaugural (la giration de l'écran), ces *Ailes du Chaos* s'articulent en cinq parties, que la rapidité des enchaînements scéniques rend mal distinguables, en accord avec l'idéal unitaire qui gouverne le spectacle. Un bruit permanent d'eau coulante est le lien le plus subtil de ces différentes parties. Cet avantage de l'eau s'expliquerait par son rapport symbolique avec le Verbe créateur, auquel renvoient les valeurs lumineuses qui agrémentent le spectacle. La tradition rattache à ce mythe du Verbe (défini comme la volonté créatrice de l'Un) des symboles numériques, avec lesquels coïncide la distribution mathématique des éléments du décor - et des quatre acteurs. Le bruit de l'eau ferait écho à celui des "grandes eaux" qui dans l'*Apocalypse* de Jean sont le comparant de la voix du Seigneur.

La première partie rassemble trois situations, caractérisées par des valeurs célestes, aquatiques et terrestres, un peu comme le triptyque *Veillées* de Rimbaud. Ce sont les différents aspects de notre univers, générés par le rayonnement du Verbe, incarné dans le tableau qui précède immédiatement cette partie. Le costume presque identique des quatre personnages conjugue finement ces valeurs. Leur apparence évoque aussi bien le monde des oiseaux que celui des poissons et des rongeurs, même si ces trois domaines sont dépassés par les allures futuristes dui costume.

Or, les quatre partenaires auscultent des mains la face argentée de l'écran. Leur caquètement indécis, joint à des gestes brusques, puis leur danse face aux spectateurs,

traduisent la première étape du déploiement de l'Un. Ces actions ont pour effet la scission médiane de l'écran, dont les deux moitiés se divisent encore, jusqu'à ce que ces huit panneaux soient séparés.

Cette altération de l'écran est rendue possible par la structure métallique tubulaire qui le sous-tend : un réseau de tiges qui se rejoignent en hauteur au niveau de trois triangles de métal. Et lorsque cette structure s'envole à mi-hauteur de la scène, les écrans retirés laissent voir deux sièges volants descendus des cintres. Commence le vol de deux personnages, l'un inquiet, l'autre euphorique, tandis qu'un chant féminin peut s'entendre comme un effet ou comme une interprétation musicale de l'altération purement visuelle de l'écran. Le contraste des mines des deux personnages volants nuance bien sûr leur accord...

Après quelques cris échangés, le personnage féminin revenu au sol fait tourner les seize tiges ballantes, dont le symbolisme est ravivé par l'action d'un personnage en trench-coat, revenu frapper d'un bâton de métal ces tiges sonores. (Le nombre de ces tiges n'est pas innocent ; toute la représentation semble animée par des intentions mathématiques privilégiant le nombre 8, dont certains multiples sont rattachés symboliquement au rayonnement de l'Un dans différentes traditions.) Alors se fait entendre un autre son : celui de la pagaie qui frappe un esquif circulaire concave sur lequel avance, grâce au jeu de ses pieds, un personnage au crâne ras. Cet homme, seul sur scène désormais, pose de mystérieuses pastilles de métal aimantées aux extrémités des tiges articulées qui soudain rejoignent le sol, pliées en faisceau brisé. On songe à l'ébauche d'une habitation lacustre, tandis que les pastilles de métal évoquent la pose de pièges. La violence (dualiste) prend alors une forme plus franche, dans l'intervention de deux prédateurs armés de machettes qui sectionnent les liens rattachant ces tiges à la partie supérieure de la structure métallique.

L'autre homme continue à faire tourner son esquif, qu'il fait sonner comme un gong. Ce bruit rythme plutôt qu'il ne la menace l'action dévastatrice des deux autres personnages. Et cette complicité manifeste le symbolisme ambigu de ces tiges, où se matérialisent les formes premières du lyrisme - et la violence que ce dernier exorcise, une violence dont le battement du gong exprime la fatalité. Le mythe du Son causal - autre nom pour celui de l'Un - succombe dans cette vision qui certes nous découvre un univers humain : celui des civilisations naissantes, forgeant des mythes qui donnent la mesure de la violence qui serait leur fondement.

Une ambiance lumineuse, due à la projection verticale d'un film vidéo, accentue l'aspect aquatique de cette scène où se voient saisis (et questionnés) deux aspects majeurs, sonore et lumineux, de la "vibration primordiale". Cette scène n'en est pas moins reliée à la situation précédente (aérienne), par l'irruption de trois personnages jaillis des coulisses, auxquelles ils semblent rattachés par un accordéon tubulaire fixé dans le dos de chacun. Leurs efforts pour approcher le rameur expriment l'accord des instruments à vent et à percussion : un symbole plus raffiné du mariage des contraires, intéressant d'abord le ou les groupes humains.

À présent deux personnages se tiennent sur l'esquif, auquel ils sont rattachés par deux sangles. Ils explorent les possibilités d'un équilibre instable, tandis que leurs cris de canard soulignent la dissymétrie de leurs positions respectives et le contraste de leurs expressions... jusqu'à l'accord de leurs mains qui se rejoignent. Et bientôt les trois partenaires réunis sur l'esquif, entonnent un chant monosyllabique, harmonisé au mouvement de leur embarcation.

Or cet accord "social" suppose des pratiques sacrificielles qui cette fois se rappellent dans leur activité de pêcheur. Les lignes rapidement lancées de trois cannes à

pêche se fixent au sol par artifice. Elles se complètent par la canne à deux lignes du personnage plus âgé, revenu sur scène. Et le jeu visuel des lignes parallèles, orientées à l'unisson au gré des poissons qui mordent de concert, ajoute son symbole aux détails visuels déjà soulignés, qui s'apparentent aux représentations graphiques de l'agir de l'Un (ou du Verbe). Cette interprétation est validée par le jeu scénique suivant : dans l'obscurité totale, les mêmes lignes furieusement agitées exécutent une danse lumineuse dont les couleurs irisées évoquent les symboles chromatiques de l'Unité divine, en particulier dans la tradition orientale.

L'équivalence du Fiat Lux et du Son causal est alors suggérée, comme dans les chefs-d'oeuvre littéraires saturés de métaphysique où s'entrelacent des détails sonores et lumineux, par un bruit de pas qui annonce l'univers terrestre, attendu après cette célébration aquatique. La transition des deux univers est justement soulignée par l'action du premier homme, entraînant son esquif au bout d'une corde métallique, qu'il fait tinter comme celle d'une harpe.

En même temps la danse ailée de la femme équipée de deux cannes dont les lignes sont fixées à ses pieds, maintient un lien avec l'univers céleste. En contraste avec cette figure, l'homme mûr, aux allures soudain bestiales, occupe la scène à présent vide. La corde qu'il tient et qui relaie les lignes des cannes, est elle aussi un ustensile prédateur, comme l'annonce son imitation de cris d'animaux. Mais il est trop tôt pour apprécier le rapport symbolique de cette corde et des lignes musicales et lumineuses de la situation précédente, même si la mise à jour des origines violentes du lyrisme (et de l'art) s'amorce dès cette vision.

En fait de cheval, c'est un socle circulaire de métal ajouré que ce personnage capture et fait tourner au bout de sa corde. La femme, soudain pétrifiée, est alors posée sur ce socle par les deux jeunes gens qui l'imitent aussitôt, sur deux engins similaires. On peut voir dans la transition très rapide de ces situations une représentation des élans civilisateurs, étayés par des conceptions religieuses auxquels renvoit ce tableau vivant.

La fumée d'un encens guerrier souligne la grandeur mythique de "You Kaïli", le pays imaginaire qui est le thème de la chanson poussée par la femme : "C'est le pays de nos désirs - C'est le bonheur c'est le plaisir - Mais c'est un rêve une folie - Il n'y a pas de Yu Kaïli". La simplicité de ces paroles n'est qu'apparente. On comprendra mieux bientôt, lors de leur reprise à la fin de la représentation, qu'elles expriment un idéal qui correspond au lien du Nombre et de l'Amour, si cher à la philosophie grecque. Cet idéal est incertain, d'après la chute brutale de la déesse chanteuse, mise pour la chute des dieux païens. Mais cette chute n'est rien, quand la succession des civilisations - ou les différents états de La Civilisation ne s'affranchissent pas de la violence qui l'inerve et qui détermine son évolution.

L'idéal en question n'en est pas moins l'objet d'une interprétation symbolique avec laquelle commence la deuxième partie du spectacle. La femme fait tourner une boule blanche dans le pourtour du premier socle. La démonstration scénique se recentre ainsi sur le mythe du "Centre" ou du Point originel, qui contient tous les autres mythes. Pourtant le déroulement de ce panorama mythique sert une autre progression: celle des progrès humains (matériels et spirituels). Ces derniers sont d'ailleurs l'objet d'une interprétation métaphorique assez floue pour assurer la coïncidence des deux registres, mythique et historique. Les progrès en question (domestication et transformation de la nature, découvertes scientifiques...) trouvent une sorte de justification - méritée ou usurpée - dans ces mythes engendrés par la même imagination à laquelle on doit ces progrès.

Le Père dans son décor

Le "cheval-socle" capturé plus tôt peut bien se rapprocher du mythe du Verbe - cheval de la tradition ésotérique, que Shakespeare dans *Henry V* ou Rimbaud dans *Ornières* et *Jeunesse*, rendent à la violence dualiste. En effet sur chacun des trois socles, étranges astres, sont ajustées dans le sens horizontal huit longues ailes métalliques, qui figuraient jusque-là aux extrémités de la scène. Il s'agit là d'une représentation matérielle, peut-être inconsciente, du Verbe créateur, accompagné des symboles numériques qu'il reçoit dans diverses traditions. Des poteaux verticaux, pouvus d'anneaux fixes, sont alors ajustés au centre de ces socles, sur lesquels ils oscillent vertigineusement, au gré des trois partenaires juchés sur ces poteaux. Comme auparavant, la recherche d'un équilibre improbable est ponctuée de cris dont la variation ("Eh...Oh...") exprime elliptiquement les enjeux de cette situation qui manifeste l'enracinement de nos élans civilisateurs et de nos échafaudages culturels dans la violence - ou le désir mimétique.

L'étreinte des deux personnages est agrémentée par la descente d'un ballon blanc qui, après un jeu scénique prévisible, remonte aussitôt. L'air désemparé des deux acrobates manifeste le trouble infligé au désir par la contradiction qui modèle notre vision du monde, une vision confortée, embarrassante coïncidence, par l'ordre apparent de l'Univers qui nous entoure.

Ce ballon qui résume peut-être un tel ordre dans sa rondeur, manifeste la quête d'une Unité absolue dans laquelle se résorberait la diversité des dieux. On peut néanmoins reconnaître dans ces derniers une fragmentation, admise par les anciennes traditions, de cette Unité. Mais dans le "cul du Loup", la multiplicité (des dieux) et le rayonnemnent de l'Unité sont l'objet d'un humour que l'on peut qualifier de sacrilège, même s'il est en partie salvateur.

Un personnage survient, qui fait mine de scier les poteaux, non sans frapper de son arme le métal des structures étoilées où ils sont fixés. Les paroles de la chanson qui retentit alors expriment clairement le désarroi causé par la contradiction originaire, symbolisée dès l'orée du spectacle, et dont la raison occulte se précisera bientôt : "faire un faux pas c'est l'obsession des gens d'ici... Plus tard il faudra que je parte... Nous filons droit ou nous tombons... Tout a le même goût" (à propos d'un repas vaguement sacrificiel préparé pour le petit Tom dont celui qui chante serait le Père - ou le Frère ?).

L'horreur du Même s'accuse dans ces énoncés : "Tout se ressemble tellement... Comme un orgue de barbarie qui ferait toujours le même air". Et bientôt une allusion à la "musique sacrée", dans un délire verbal où le double se fait langage, rend le sacré à l'obscure contradiction qui en inspire les formes connues . Les effets culturels de cette contradiction : le culte du faux-semblant, le sacrifice banalisé, etc. trouvent une expression poétique dans les paroles citées. Les expressions "partager l'impartageable" et "l'expérience du déchirement tragique", seule vérité de celui qui chante, précisent le déchirement provoqué par la contradiction en question dans les consciences humaines. Et ce déchirement trouverait son antidote dans le(s) mythe(s) unitaire(s) dont ce spectacle fait la synthèse.

Sans avoir le relief d'un thème déclaré, le monothéisme est l'objet des deux parties suivantes, étroitement liées. La première d'entre elles (la troisième du spectacle) n'est pas vainement encadrée par deux actions musicales de l'homme mûr. Ce dernier, après les bondissements chorégraphiques de deux personnages, revient sur la scène où les ailes de

métal, retirées de leurs moyeux, ont été disposées en faisceau convergent. Il est équipé d'un amas de tuyaux translucides, qu'il ajuste sur cette nouvelle architecture. Le voilà qui souffle dans les longues ailes creuses de métal, comme dans des trompettes qui feraient écho à celle qui désigne la voix du Seigneur dans l'*Apocalypse*. Mais le symbolisme de cette action ne se précise que plus tard, après une accentuation des valeurs religieuses suggérées par l'érection d'une architecture à laquelle participent, outre les seize ailes devenues colonnes, les huit cônes formés de deux panneaux triangulaires dont se rejoignent les plus longs côtés. (L'extérieur en bois bardé de traverses de ces structures qui meublaient le fond de la scène contraste avec la blancheur de leur face interne.)

Les cris qui rythment les efforts des quatre bâtisseurs s'affirment comme l'ébauche d'un langage, souligné de mimiques dont le sens obscur pour le spectateur est très clair pour ceux qui les font. Peut-être le théâtre, dans ces cris, ces mimiques, se rappelle-t-il à nous comme le lieu d'une domestication de la violence, assurée par tous les arts et par le sacré. D'où sans doute la référence aux peintures métaphysiques de Chirico, dans le décor qui pour le moment ne fait que se mettre en place. Et c'est encore un lien avec le contexte païen des précédentes situations.

Le son d'un instrument à vent (une sorte de cornemuse) accompagne bientôt la réclusion des quatre partenaires qui semblent prier à l'abri des cônes rassemblés. En accord avec l'esthétique des contraires, la matérialité de l'édifice qui évoque le mystère de Stonehenge, est niée par le jaspe mouvant d'une lumière aquatique, déversée par un film vidéo en projection verticale. Les colonnes scintillent étrangement, et tout le décor apparaît, d'après la ritournelle qui s'égrène alors, comme une gigantesque boîte à musique. C'est encore l'expression musicale du retour du Même, qui reçoit dans un tel contexte la valeur d'un exorcisme. Le son de l'instrument à vent qui s'est tu à présent, conjurait-il la dualité dont le Diable est l'incarnation mythique ? (La "voix du diable" souffle elle-même volontiers dans les instruments à vent...)

L'aura métaphysique du cercle est encore soupesée dans la vision de l'homme mûr parmi les seize poteaux érigés, assis sur le socle rond qu'il fait balancer. En même temps le jeune homme au crâne ras, suivant les règles d'un jeu mystérieux, fait courir la boule blanche déjà mentionnée autour de l'édifice improvisé qui abrite l'homme assis. Les deux hommes s'ignorent, mais leurs actions s'harmonisent, imposant l'idée d'une allégorie scénographique du rapport Père-Fils.

La situation suivante précisera le lien des deux hommes qui incarnent ici le rapport du Père et du Fils mythiques. Le socle circulaire et la boule matérialiseraient le principe unitaire, personnalisé dans ce rapport qui s'entache si facilement de violence, dans les livres de la *Bible* où il s'illustre.

En effet le sens de cette allégorie sophistiquée s'éclaire dans une nouvelle situation, où les seize ailes de métal ont enfin été ajustées au socle principal. L'homme mûr souffle une mélopée dans l'une de ces ailes creuses, devenue instrument à vent. Le rythme de son chant est mimétiquement souligné par les gestes du jeune homme au crâne ras, dont on aperçoit seulement la tête et les bras derrière le sommet de l'un des cônes, à droite de la scène. Des fantasmes de décapitation et de démembrement s'attachent à cette vision, inspirée par l'iconographie des dieux orientaux. Les autres personnages, soumis à la magie de cette intervention musicale (et gestuelle) reprennent en choeur la mélopée paternelle dont les huit notes peu variées évoquent le rituel musical du shofar, codifié par des mesures avec lesquelles semblent coïncider ces huit notes.

On songe aux théories de Theodor Reik, appuyées sur ce rituel pour montrer les origines sacrificielles de l'art musical, envisagé comme un exorcisme de la violence

fondatrice impliquant les figures du père et du fils. Le shofar étant défini comme une commémoration du désir meurtrier dirigé contre la figure du père, détourné par Abraham sur son propre fils : une "imitation de la voix paternelle ou du cri de l'animal vénéré comme un totem."[3]

Le thème animal filé dans ce spectacle trouverait là son sens le plus grave. Plus généralement l'esthétique des contraires, à tous les niveaux de cette représentation, reçoit le sceau de la contradiction violente qui inspire le mythe d'Abraham. Il est révélateur à cet égard que ce soit l'acteur Quentin Ogier (le fils d'Henri) qui chante alors ces paroles dont il est sans doute l'auteur. Le personnage évoque le Billy Budd chanteur (dont cet acteur a d'ailleurs un peu le physique), exécuté sous les yeux de son juge et capitaine si révéré, quand sonnent les huits coups de cloche fatidiques qui, s'ils dont inspirés par ce rituel sans doute connu de Melville[4], sont avant tout la clé chiffrée des harmonies textuelles de son testament littéraire (*Billy Budd*), régies par le nombre 8.

Dans le texte de cette chanson, les avatars culturels les plus raffinés de la contradiction en question, à commencer par ses formes esthétisées, semblent l'objet de diverses allusions du texte chanté sur un air triste. Il y est question d'une "feuille pliée", de "deux papillons" aux "ailes recourbées". La dualité qui oppose le Père et le Fils mythiques se transcende dans une "oscillation" produite par l'alternance de "l'été chaud" et des "courants froids" ou par le mariage du "sucre et du feu" qui exprime sans doute la contradiction infligée par le Père à ses fils, dont les "instables envies" sont la conséquence de cet affect mental. Et les paroles se brouillent, dans une langue étrange qui semble imiter l'hébreu.

Les deux parties suivantes qui pour ainsi dire n'en font qu'une peuvent se voir comme deux interprétations, la première négative, la seconde euphorique - du moins en apparence, du drame de l'unité rompue. Les aspects psychologiques les plus communs de ce drame sont pressentis dans la dernière partie sans que soit perdu de vue l'horizon métaphysique de la scission de l'Un. (Celle-ci se réfléchit d'ailleurs dans le rapport de ces deux parties, les dernières du spectacle.)

Une vaste estrade circulaire - un nouvel assemblage des mêmes éléments du décor des situations précédentes - est à présent montée sur scène. Elle comporte seize panneaux triangulaires en position radiale, qui se soulèvent au gré des deux jeunes "attracteurs". Le rapport du Père et du Fils s'altère dans celui des frères mythiques, souvent qualifiés d'ennemis. En effet les deux personnages qui s'ignorent d'abord poussent un grand cri d'horreur lorsqu'ils s'aperçoivent. Les voilà aussitôt disparus, sous l'estrade centrée sur un socle pivotant.

Puis la femme se hisse sur l'estrade, dont elle s'efforce d'atteindre le centre. Mais cette résurgence du mythe de l'Androgyne comporte des ombres, qui se précisent avec les paroles de la chanson poussée par une voix off. Symétrie oblige, ces paroles font écho à celles de la chanson de la partie II : "Je ne supporte pas de rester là... Il faudra que je parte... Tout se ressemble tellement ici..." Mais d'autres paroles précisent la nature du drame qui inspire le chant décousu de la partie II : "Il m'arrive encore de hurler pour que tu reviennes. - Nous filons droit au tombeau - Tom... ne pourra rien faire sans vous, revenez

3 Theodor Reik, *Le Rituel : Psychanalyse des rites religieux*, Denoël, 1974, p.302, 386.

4 Voir M. Arouimi, "Les Mythes premiers dans la mort de Billy Budd", in *Études anglaises*, 1997, 3, 296-307.

vite." Ce drame de l'unité rompue est éprouvé par un ancêtre : "Je ne puis vivre plus de cent ans" pour qui la "musique sacrée" est le "seul réconfort". (On songe ici à l'Illumination *Jeunesse* où Rimbaud, après avoir évoqué la "séance des rhythmes", nous impose la course funèbre d'un cheval "percé par la peste carbonique", à laquelle succèdent une "misérable femme de drame" qui "soupire après des abandons improbables" et des "desperadoes" qui "languissent", tandis que de "petits enfants étouffent des malédictions"...)

Les paroles suivantes qui ne sont plus vraiment chantées trahissent pourtant la jeunesse de celui qui les prononce et qui s'identifie à l'ancêtre - au père si désiré, coupable d'être absent. Et ces paroles expriment, comme chez Rimbaud, la fatalité de la violence sacrificielle, quasiment retournée sur elle-même : "l'impression de vivre dans un beignet - dans un biscuit fourré - fourré de nous mêmes. On n'attend plus que l'ogre qui viendra nous manger."

Cette menace annonce en fait la situation suivante : une vision emblématique de la violence dualiste, à laquelle participent les quatre "attracteurs" équipés de deux bâtons phosphorescents qu'ils font tourner très rapidement dans l'obscurité, au son d'une musique dont le rythme épouse celui des effets lumineux sur l'estrade, soudain couverte d'un réseau mobile de traits fractionnés. Ces bâtons comme ces traits, s'ils valent comme l'expression cinétique des progrès humains, sont perçus comme l'exécution de la précédente menace. Ils se lisent ainsi comme le signe de la double injonction contradictoire émanant du Père (l'Ogre), qui déterminerait nos attirances esthétiques. - Sans rien dire de la dimension métaphysique de cette vision où magie sonore et magie lumineuse ne font plus qu'un. L'allusion à l'Ogre permet d'identifier ce Tom : un diminutif de Tom Pouce, rapetissé dans ce "Tom" auquel on peut identifier celui qui chante et qui, fort de l'insuffisance de ses cent ans de vie, se parle à lui-même, comme un père à son fils...

Cette vision négative, dans la logique des revirements cyclothymiques, s'inverse brusquement: c'est le second versant, euphorique, de cette partie. La libation que j'ai déjà décrite est suivie par la giration de l'estrade, entraînée par les trois cavaliers d'une nouvelle *Apocalypse* (deux hommes et une femme) qui, assis sur le bord de l'estrade, se frappent la cuisse.

Le nombre 6, expression du malheur absolu dans le Livre de Jean, se rappelle justement dans les six monstrueux engins que l'on fixe rapidement sur l'estrade : six tonnelets de métal remplis d'eau, hérissés de tuyaux transparents, et dans lesquels s'emmanche un long bâton. Des onomatopées ("kik - kik - kik-na - kik-na") soulignent le symbolisme dualiste de ce dispositif, autour duquel les complices se font des signes de reconnaissance amusée. On hésite certes entre la perfection que les pythagoriciens reconnaissaient à ce nombre et son symbolisme négatif, vérifié dans le "nombre" de la Bête rivale du Seigneur.

Un jeu scénique auquel participe seulement l'homme mûr prolonge cette situation tandis que l'estrade se pare des taches grises et bleues d'une vidéo verticale, où le dualisme, une fois de plus, trouve une expression picturale. (On pense aux taches comme aux rayures de l'"étoffe du diable" dans le folklore populaire.)

Après le déménagement des six engins, le relèvement des panneaux par les deux jeunes gens cachés sous l'estrade consacre leur union. La fonction vaguement musicale des six engins, conçus pour un nettoyage surréaliste, est partagée par l'estrade qui se soulève et sous laquelle on aperçoit de gros soufflets. L'utilité de ces derniers se comprend mieux après l'apparition de l'homme mûr, engoncé dans une chasuble de tuyaux, qui pousse devant lui un appareil indéterminé : ramasse-miettes géant, ou modèle réduit d'arroseuse. Ces nouveaux éléments complètent alors le dispositif musical de l'estrade sous laquelle

s'activent les deux jeunes gens qui crient. Et les tubes reliés au soufflet sont des canaux, empruntés par leurs voix dont le concert évoque une surenchère outrancière du rituel déjà mimé par le père. C'est d'ailleurs le fils Ogier qui s'active à faire marcher la machine dont son père a procuré les éléments vitaux.

Mais le bonheur apparent de ces activités se voit ruiné par les paroles de la chanson déja entendue dans la première partie, qui accompagne cette fois la danse d'un couple très conventionnel sur la surface mouvante de l'estrade circulaire. Il s'agit d'un paso doble, qui mime une fusion sentimentale dont la chanson déclare l'impossibilité : "You Kaïli n'existe pas... Ce n'est qu'un rêve..." L'amour ne peut être réinventé, pétri qu'il est du désir mimétique, incarné dans cette danse aux allures de tarentelle. Une allusion aux "amours partagées", loin de rabaisser l'intérêt du questionnement métaphysique qui inspire le spectacle, doit s'entendre comme l'expression des vertus du Nombre, auxquelles s'adapte cette métaphore sentimentale, aussitôt reniée.

Cette touche sentimentale n'en reste pas moins un cri révélateur, où s'énonce l'impact du désir contrarié dans nos constructions spirituelles. Et peut-être les théories du Chaos qui ont inspiré le spectacle sont-elles ainsi rendues, quelles que soient les intentions conscientes des auteurs des *Ailes du Chaos*, à la contradiction qui détermine notre vision du monde et qui modèle nos désirs.

Ce spectacle, en s'achevant, nous offre d'ailleurs une signature, dans les poses figées des quatre partenaires au finale, variées à chaque rappel. Autre moyen de nous faire ressentir, sous la forme d'une présence-absence, le poids de la contradiction qui s'impose comme le véritable et seul auteur de cette création en commun de la compagnie "Au cul du Loup". Mais cette contradiction se dénonce elle-même, et pas seulement dans le jeu de mots probable qui rabat le "cri du loup" qui pourrait la nommer. La Contradiction se dépasse dans l'accord si louable de ces créateurs, un accord qui rejoint, par delà notre violence, la parfaite Équité qui se dévoile à nous dans l'ordre cosmique, thème du spectacle ; même si la perception que nous avons de cet ordre est conditionnée par la tension néfaste des contraires, dont ces *Ailes du Chaos* montrent l'action dans nos esprits.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

POUR UN THÉÂTRE DU CRI ET DE LA LIBRE EXPRESSION LE THÉÂTRE COMME MOYEN DE PRÉVENTION DES DÉSASTRES ÉCOLOGIQUES

Durant des décennies, le théâtre sans doute le moyen d'expression artistique le plus ancien de notre culture humaine, essaya toujours de réagir de manière concrète, claire et scénique aux événements et inventions de l'humanité. En cela, il réagira plus rapidement que la philosophie et la technologie. Ainsi le théâtre tout en n'ignorant jamais son environnement, essaya continuellement d'être un miroir, reflétant les processus émotionnels et mentaux de l'être humain ainsi que ceux qui relèvent de la mécanique et de la technologie. Parfois miroir déformant ou satirique, avec pour objectif la critique de certains aspects de la nature humaine ou de la société et quelquefois aussi reflet tragique et effrayant ayant pour objectif d'aider l'homme, de le renforcer afin d'éveiller sa capacité d'investigation du futur ou bien encore à contrario, effectuant une mise en garde face aux erreurs et errements de sa destinée. Simultanément et grâce à l'évolution de l'humanité, le théâtre lui aussi progresse en devenant un élément essentiel et primordial dans la capacité que possède l'artiste de pouvoir former le caractère de l'homme vivant en société. Grâce à cette évolution, l'être humain développa lui aussi ses recherches et affina sa propre réactivité à son environnement. Notons aussi que durant les 200 dernières années, la technologie évolua à une rapidité surprenante et particulièrement depuis la révolution industrielle qui vit notamment l'apparition et l'invention technologique la plus stupéfiante, dangereuse et préoccupante, celle de *la bombe atomique*. Ceci entraîna aussi des changements des cadres de vie sur le plan mondial et notamment les réactions immédiates du monde théâtral.

Lorsque l'on questionne à ce sujet[1] [2] le Professeur Yeshayahu Leibowitz de l'Université Hébraïque de Jérusalem : "Percevez-vous un danger dans le pouvoir livré aux mains de l'homme par la science, alors que ses tendances et ses pulsions lui sont encore inconnues ?" Il répond : "Il est vrai que, en ce qui concerne le développement de la compréhension de nous-mêmes, la qualité de nos désirs et de nos pulsions et la domination que nous pouvons exercer sur eux, rien de nouveau sur cette terre n'est apparu depuis que l'homme possède la faculté de penser. Le danger le plus terrifiant et menaçant pour l'homme, c'est l'homme lui-même. Parce que l'homme est un être sachant utiliser ces forces, il est, il était et il sera toujours dangereux pour lui-même et pour les autres".

Le théâtre enseigne à l'homme comment se rapprocher de lui-même, se connaître et se dominer. Ceci plus que la philosophie qui lui reste plutôt extérieure et ne possède pas comme l'art théâtral, les connaissances pratiques nécessaires aux exercices et à l'entraînement physique quotidien. Ainsi la science du théâtre permet à l'homme de pénétrer dans ses profondeurs et de se confronter aux menaces et dangers intérieurs que sont nos passions, désirs et pulsions ceci par les moyens de l'identification, de l'imitation et de la connaissance de soi.

---

1 Yeshayahu Leibowitz, "Entre la science et la philosophie". Edition Académon, Jérusalem, P. 269, (1987) - (Hébreu).

2 "Mahchavotte" (Pensées) N° 18. Editions I.B.M. Israël - (Hébreu).

Presque tous les gouvernements et notamment américain, ont pour habitude de demander aux universitaires des disciplines des Sciences Naturelles, d'effectuer des recherches technologiques dont l'application pourrait être utile à la Nation ou au Pentagone. Ils accordent aux chercheurs des financements pour des dépenses d'entretien et la construction de nouveaux bâtiments et laboratoires. Ainsi une immense opération de financement peut se mettre en marche pour attribuer des fonds de manière indirecte et pouvoir exercer ensuite une pression sur les Professeurs qui au lieu de s'occuper de leur recherche théorique sont alors accaparés par la fabrication de *bombes atomiques* de plus en plus puissantes, ou bien encore envoyer l'homme encore plus loin que sur la lune. Ce sont donc les gouvernements qui décident des choix et des orientations de la recherche universitaire et de ce qui sera le plus utile pour leur nation et non pas utile au monde entier.

Les menaces d'une guerre et de ses bombes quelque en soit la forme provoquèrent immédiatement les réactions du monde théâtral et notamment aux Etats-Unis avec le "Living Theater" de Julian Beck et Judith Malina. Ils poursuivirent leur itinéraire en passant par l'Europe et le Japon. En 1953, ils produisent une pièce et un film sur le thème de la prison au Japon : "Le Pont" ("*The Bridge*").

Aussi, le théâtre de Peter Brook en Europe, aborde ce thème avec notamment en 1964 le spectacle : "*Us*". Cette même problématique sera reprise dans : "*Marat/Sade*" ; "*Le Roi Lear*" ; "*Mahabarata*" notamment au Centre International de Recherche Théâtrale institué à Paris en 1974 et lors de ses voyages dans le monde entier avec sa troupe théâtrale.

Dès la fin de la deuxième guerre mondiale, ces deux théâtres lancèrent très rapidement un avertissement sévère et solennel, face aux menaces d'une guerre atomique et tout spécialement après Hiroshima et Nagasaki. Remarquons une fois encore, que l'expression théâtrale réagira plus rapidement que les sciences philosophiques et technologiques en posant la véritable question : *où nous mènera la nouvelle technologie* ?

Le questionnement, le contrôle et la vérification des effets de la technologie sur le plan moral, éthique et esthétique, ainsi que sur le plan technologique porte un nom en anglais : "Technology assessment". Cette discipline vérifie la nécessité de la recherche technologique et ses applications. Pratiquée dans des Instituts gouvernementaux comme par exemple le Ministère de la Santé, elle aura pour but la surveillance des apports technologiques. Elle contrôlera alors la fabrication de médicaments. Le Ministère du Commerce et de l'Industrie assurera la surveillance des produits alimentaires et notamment tous ses dérivés colorants. Ils auront pour mission d'indiquer, préciser et légiférer sur les produits autorisés à la fabrication.

Des phénomènes nouveaux apparaissent aussi avec les mouvements écologiques comme par exemple le roman : "*Silent Spring*" (La source silencieuse) de l'écrivain Rachel Carson. Elle y décrit de quelle manière l'utilisation du *D.D.T.* peut détruire entièrement la vie de la rivière, qui devient claire et silencieuse mais dépourvue de tout poisson, privée d'oiseau et sans vie aucune. Au début, les scientifiques adoptèrent une attitude de mépris à l'égard de l'écrivain et de son imagination artistique. Néanmoins quelque temps après, l'utilisation du D.T.T. fut interdite aux Etats-Unis et dans d'autres pays également. Cet exemple nous paraît tout à fait significatif de la voie que nous tentons de tracer ici à savoir la fonction de *l'art possédant un rôle d'avertisseur et d'éveilleur, alors que simultanément les scientifiques et les technologues sont souvent méprisants. Mais en fin de compte, lorsqu'une recherche de type "Technology Assessment" sera effectuée, il apparaîtra par la suite que l'artiste avait en définitive raison.* Dans son ouvrage, Rachel Carson revendique la possibilité de contrôler et restreindre la création d'usines aux États-Unis tant que leur absence de nuisance n'aura pas été démontrée.

Aux Pays-Bas, les "Technology assessment" sont des "Sciences Shops", centres de vérification pour écouter les inquiétudes des citoyens, les unions de travailleurs et les communautés, en ce qui concerne la technologie et la science tout spécifiquement. En Floride, ces centres chargés de contrôler les services gouvernementaux dans les régions à forte criminalité, obligent le gouvernement à fournir des services égalitaires pour tous les départements. Au Danemark, un groupe de citoyens se coalisa pour étudier l'incidence des nouvelles technologies sur la manipulation génétique lors d'accouplements d'animaux par exemple. Après 6 mois de recherche, il fut décidé d'interdire ces manipulations génétiques. Cette résolution eut pour conséquence une meilleure utilisation de ces mêmes moyens pour améliorer la recherche sur le cancer. De telles actions qui engagent le Gouvernement dans des projets de coopération avec les citoyens, entraînent par la suite la prise de décision en commun. En Israël, un groupe de citoyens demanda qu'une recherche soit effectuée pour connaître le niveau de plombémie dans le sang des enfants et son incidence sur leur développement, ceci particulièrement à cause de la pollution de l'air due à la fabrication de l'électricité et aux raffineries de pétrole.

Ces centres de recherche scientifique et communautaire prirent l'initiative de créer d'autres centres favorisant *la rencontre et le dialogue* entre citoyens et chercheurs d'Instituts scientifiques et technologiques, ceci afin d'amener les habitants à plus d'engagement et de responsabilité en ce qui concerne leur environnement.

Mais déjà dans les années 30, Bertolt *Brecht* parlait du "théâtre de la période scientifique". Il nous invitait à adapter les nouvelles réussites technologiques pour le théâtre afin de devenir un Institut de réflexion et non pas de sentiment. Les décors chez lui n'étaient pas représentatifs mais fonctionnels. Il disait alors : "Vous êtes au théâtre et nulle part ailleurs". Brecht mettait des panneaux indicatifs pour signaler les lieux et le temps. Il projeta des diapositives et des films pour informer et documenter. Dans sa méthode pour le jeu de l'acteur, il existe des situations où l'acteur joue des rôles exprimant de grandes émotions et ceci jusqu'à la magie. Mais Brecht ne voulait ni magie ni émotion débordante. Il recherchait plutôt la conscience de l'acteur grâce à une pensée et une réflexion critique sur le sujet du texte prononcé. Cette voie vers la formation historique des caractères, comportant une interprétation critique dans l'utilisation des outils technologiques et rationnels, ne contredit pas la critique politique, de même que le prédécesseur de Piscator ayant des tendances politiques évidentes et surtout après le choc de la première guerre mondiale. C'est pourquoi la scène de théâtre de Piscator fut un moyen pédagogique, un journal vivant et *un Institut de documentation sociale.* Brecht, comme son prédécesseur politiquement, mettra l'accent sur l'exploitation des travailleurs de 1930 jusqu'à 1959. Parmi ses disciples, remarquons le travail d'Augusto Boal[3] qui, au Brésil des années 60 traite des mêmes thèmes, puis en Europe au cours des années 70 et 80. Peter Brook aussi utilisera *"La Conférence des Oiseaux"* dans la fin des années 70 au Mexique, pour se préoccuper du problème crucial du chômage de ce peuple. Nous constatons que le regard des philosophes n'est pas le même. La réalisation de leurs idées fait rarement partie de leurs préoccupations. En effet, le sentiment des philosophes c'est qu'au fond il n'y a rien à faire, ce que l'on nommera "le déterminisme technologique". L'idée que la technologie en elle-même possède une raison et une dynamique que rien ne peut changer, c'est justement cette indifférence et cette ignorance intellectuelle délibérée que combat le théâtre grâce à son

3 Augusto Boal, "Stop ! C'est Magique !" Coll. L'Echappée belle, Hachette-Littérature, Paris (1980) et "Théâtre de l'Opprimé", François Maspéro, Paris (1980) et "Jeux pour acteurs et non acteurs - Pratique du théâtre de l'Opprimé", Librairie François Maspéro, Paris, (1978).

action. Il soulève et révèle le danger chez les philosophes de la technologie, comme chez les scientifiques et les technologues.

Le succès dans le monde, des mouvements pour l'amélioration de l'environnement est aussi lié à l'avancement considérable au cours des 30 dernières années de la technologie. Évolution qui met aussi notre vie en danger, car dans un avenir assez proche peut-être n'aurons-nous plus d'eau pure à consommer, ni d'air à respirer. Cette situation n'est pas nouvelle. Il y a 150 ans la Tamise à Londres, était tellement polluée qu'il fallut voter une loi pour son assainissement, avec succès d'ailleurs. Dans les années 50, toujours à Londres, on utilisait encore le charbon pour faire avancer les trains et chauffer les maisons privées jusqu'au moment où l'air fut tellement pollué que la population perdait connaissance dans les rues. Lorsque la décision fut prise d'interdire l'utilisation du charbon pour les transports ferroviaires et l'habitat, 80 % des sources de pollution disparaîtront immédiatement. Mais aujourd'hui les avions polluent l'air à nouveau apportant la preuve que la technologie est aussi une grande source de pollution.

Nous savons que la bombe atomique présente un danger pour l'existence humaine. Mais simultanément les progrès de la médecine moderne favorisent l'augmentation de la population, ce qui empêche les pays du tiers-monde de sortir de leur pauvreté. Souffrance d'autant plus grande lorsqu'ils partagent une frontière avec les pays riches, à l'exemple du Mexique avec les États-Unis où les Mexicains seront attirés et tentés de passer la frontière, alors qu'une police ultramoderne essayera d'y faire obstacle. Ainsi ces injustices sociales très choquantes furent présentées au théâtre bien avant qu'elles ne soient traitées par la *philosophie de la technologie (dont nous avons vu l'apparition il y a environ 20 ans)*.

Le philosophe allemand Hans Yonas, publia des articles et des livres sur le thème de la machine, sorte de *"Golem"* ayant le pouvoir de dominer son créateur. Ce qui tendrait à dire qu'aujourd'hui c'est la machine qui domine l'homme et non pas l'inverse. Les conceptions de Hans Yonas sont pessimistes car il considère généralement l'apport technologique négativement. Aussi l'art au sens général et le théâtre en particulier, seront capables de faire avancer les philosophes sur ce sujet. La pièce : *"le Golem"* de H. Leivik aborde d'un côté certaines méthodes du judaïsme cabalistique et d'autre part la manière de construire un Golem. Au départ, un simple morceau d'argile devenu homme réalisant les ordres de son créateur, jusqu'au moment où il s'éveilla et commença à se révolter pour dominer son créateur et ceci jusqu'à la destruction de son créateur et celle de son entourage[4].

Le théâtre présentera ce dilemme de façon vivante en engageant dans cette problématique le public tout en le forçant à réagir. Ces dernières années, le thème du

---

4 Moshé Idel, *"Golem"*, sur les traditions de la magie dans le Judaïsme et notamment sur la création d'un homme-machine dans la pièce "Golem". Ed Shoken, Jérusalem, (1996),(Hébreu) et aussi Guershom Sholem, "Les éléments de la Cabale et ses symboles", Ed. Institut Bialik, Jérusalem, (1977). Sholem parle de la conception et de la construction du "Golem" selon différents Cabalistes. Ici la phrase de Socrate : "Connais-toi toi-même!" devient : "Vois toi-même"! car la création physique du "Golem" est une expérience de création du miroir de soi-même et une sorte de participation à la création du monde, toutefois différente de celle de Dieu qui a créé l'homme. La démarche de l'évolution du "Golem" est très identique à l'évolution de l'homme qui devient un homme automate. Dans toutes les pièces et récits, le "Golem" devient de plus en plus fort et grand physiquement et devient un danger pour son créateur, son maître, jusqu'à même, parfois, le détruire. C'est pourquoi les Cabalistes donnent des instructions très strictes sur la manière de le construire, car il est le symbole de l'âme collective et l'esprit cosmique qui peuvent être positifs ou négatifs - tout dépend de la manière dont on le construit. La construction est un rituel sacré. Le "Golem" pouvant ressembler à un *ordinateur-robot* d'aujourd'hui. Cette idée existant déjà au 2ème siècle de notre ère.

Golem sera l'un des sujets favoris de l'art et de la science fiction, avec ses applications pratiques au cinéma comme avec le film "Superman". Jacques Ellul, adresse sa critique à l'égard du Golem. Un peu différent de la machine puisqu'il attaque la bureaucratie comme si elle était une véritable machine humaine. Il lance un avertissement en disant que tant que la structure politico-sociale de notre monde ne sera pas modifiée, le désir d'utiliser la technologie sauvagement sera impossible à dominer !

Le déterminisme technologique prend ses racines dans plusieurs Écoles et particulièrement celle de Karl Marx[5]. Il pensait que l'évolution technologique trouvait ses origines dans les valeurs d'une société capitaliste dont la nature même était la compétition. Sur le marché, les concurrents agissent de façon sauvage car tous ceux qui essayent d'éliminer la compétition, même pour supprimer la quantité de pollution, seront immédiatement rejetés du marché et ses adversaires lui feront déposer le bilan. C'est pourquoi chaque concurrent devra profiter au maximum du marché grâce à tous les moyens imaginables allant même jusqu'à la destruction de l'environnement, celle des travailleurs et du monde du travail, provoquant des crises économiques. Toujours selon Marx pour remédier à cet état de fait, il n'y a pas d'autres moyens que la révolution Sociale. (Sur cette révolution, voir A. Boal sur la scène théâtrale parisienne : O. Zohar, "Stop ! c'est Magique" in *Chotam*, No. 103, pp.14-16, Tel-Aviv (1981).

Le thème principal de ce débat dans un théâtre technologique et scientifique sera de se demander s'il est possible de développer la recherche technologique et son application selon de nouvelles orientations. La question la plus difficile à résoudre est celle de savoir qui doit dominer cette immense machine ? Est-ce que le Golem s'élèvera et dominera son créateur ou bien l'homme lui-même ayant créé le Golem ? Sur ce thème voyons le film "Diploma" de Buster Keaton sur la domination de la machine. Aussi le film de Jacques Tati : "Mon oncle" (1958) est une satire sur la robotisation menaçant l'être humain et son romantisme. Une comédie qui présente l'aspect mécanique de l'homme s'identifiant à sa machine avec tous ses aspects effrayants, tordus et déviants, mais drôles aussi. Tatti y dépeint un monde devenu automatique où l'homme lui-même est mécanique, une machine stupide. Nous retrouvons ce thème à nouveau dans son film : "Les vacances de Monsieur Hulot" (1953). Une comédie un peu plus délicate qui se moque de façon allusive de la menace pesant sur l'être humain de devenir robotisé et ainsi de perdre son unicité. Ces deux films traitent du même trait de caractère que Monsieur Hullot, mécanique et silencieux essayant de préserver en lui le côté humain, malgré un comportement extérieur mécanique-technologique, imitant la société qui l'entoure. Très peu de dialogues dans ces deux films mettent en valeur, et de manière très spécifique, les futurs dangers existant déjà dans les mécanismes de communication inter-humaine.

Il apparaît aujourd'hui deux scolastiques. *La première,* plutôt démocratique qui tiendra compte des avis et des préférences du simple citoyen même s'il se trompe car c'est la voie qui le mène vers son éducation. *La deuxième,* lance un avertissement solennel sur l'urgence de la situation. Si l'on s'attarde en mettant plutôt l'accent sur l'éducation du citoyen, le monde risque de s'écrouler. Mais cette menace pourra peut-être être évitée à la condition que l'état social soit dominé par des techniciens, des médecins, des ingénieurs, des physiciens, en un mot des hommes de savoir.

---

5 Karl Marx, "La Pauvreté de la Philosophie" ed. Kibboutz Amehouhad, Tel-Aviv (1956). Marx, "Écrits sélectionnés", Ed. Bibliothèque des Travailleurs, Merhavia (1959). Marx, "Sur l'art et la littérature" traduction : Hana Hochberg, Ed. Bibliothèque des Travailleurs, Merhavia (1951), (Hébreu).

Lorsque l'on interroge le Professeur Lejbowitz à ce sujet[6] : "Ne pensez-vous pas que les scientifiques devraient demander le droit de décision en ce qui concerne la destination de leurs inventions ?" Il répond : *"Non !* Qui les autorise à réclamer ce droit ? Un homme de science est-il plus qualifié qu'un autre pour décider de valeurs éthiques parce qu'il a plus de savoir ? La connaissance scientifique ne l'y autorise pas et ne l'interdit pas non plus. Aucune décision d'ordre moral ne peut être donnée par le savoir".

Depuis l'Antiquité, le théâtre appelle à la démocratisation des structures gouvernementales. Remarquons néanmoins, que le théâtre pour sa part fut lui-même au cours des deux derniers siècles assez souvent dirigé par un *seul* homme. Ainsi, même s'il ne s'agit pas d'un scientifique possédant le savoir, son pouvoir est accepté et respecté afin de garder et conserver l'ordre et l'organisation de l'unité artistique et sociale. Au cours du 20ème siècle, le théâtre fut parfois démocratique et quelque fois aucunement. Cela dépendait bien entendu de la personnalité du metteur en scène et de tous les autres participants, de leur capacité de faire du théâtre un élément démocratique et collectif dans une société aux multiples orientations, car une société à but unique met en danger l'individu.

La loi impose aux médecins, anesthésistes et techniciens d'expliquer aux malades et aux patients les interventions qu'ils devront subir et notamment les opérations de type cardiaque. L'homme simple ne comprendra pas forcément la signification d'une césarienne par exemple avec tous ses dangers et complications éventuelles. Aussi faudra-t-il trouver d'autres moyens pour protéger les malades face à la médecine et les laboratoires dont les expérimentations peuvent être dangereuses parfois pour la santé de l'homme (voir les pièces de Molière).

C'est ainsi que chaque société souhaitant plus de démocratisation instituera aussi des comités représentatifs du peuple. Ces comités devront être constitués de spécialistes. Mais sera-t-on d'accord pour que des médecins contrôlent d'autres médecins ? (Dans la pièce *"L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau"* (1995), Peter Brook fait jouer par ses 4 acteurs tous les rôles : celui du malade et du psychiatre alternativement). Il semble envisageable que des médecins appartiennent à ces comités, mais ils devront être démocratiquement responsables devant le public et non pas devant leurs confrères médecins afin d'éviter des conflits d'intérêts opposés. Dans ces Comités, participeront aussi des personnes aux orientations multiples et variées. Ils ne devront pas être spécialistes des domaines étudiés, ni même voisins. La question est de savoir si cela pourra aider la société à mieux maîtriser la science et la technologie pour le service des citoyens. Il semble que l'homme ne soit pas encore suffisamment éclairé dans ce domaine. La grande difficulté vient du fait que la technologie possède sa propre logique intérieure. A titre d'exemple, l'obtention de résultats grâce à l'utilisation d'instruments très onéreux sera considérée avec respect comme de la haute technologie et ceux qui auront utilisé des moyens plus simples jouiront de beaucoup moins de prestige. Ainsi par exemple, le théâtre traita tant de fois le thème de l'hygiène alimentaire et de l'exercice physique afin d'éviter les maladies cardio-vasculaires. Grâce à son ouverture d'esprit et aux idées nouvelles qu'il véhicule, le théâtre sera toujours disposé à mettre en oeuvre et en mouvement son imagination. Ce n'est souvent que plus tardivement, face aux réalités futuristes, que science et technologie, découvrent ce que l'imaginaire avait annoncé bien longtemps à l'avance.

La technologie avec tous ses moyens publicitaires et ses publications permet au public de s'informer et de se documenter. Néanmoins ces informations seront aussi parfois déformées par les pouvoirs financiers exercés sur les moyens de communication. Ainsi des

6 Voir note 1, P. 268.

puissances financières poursuivant des buts et des profits uniquement égoïstes risquent alors d'entraîner le public vers des égarements. Ce genre de situations, menace aussi les sociétés dont les communications technologiques sont plus avancées. Néanmoins, pour contrebalancer ce que nous venons de dire, n'oublions pas que l'information publicitaire peut avoir des conséquences heureuses, sur la famille par exemple. Elle peut aider ainsi à faire diminuer l'explosion démographique grâce à des moyens très avancés comme l'utilisation de la pilule contraceptive ou cette petite opération que l'on nomme la "vasectomie" par exemple. Bien évidemment, nous rencontrerons toujours des publicistes avides et cupides et désireux de pousser le public et les gens simples et naïfs vers des orientations compliquées, ceci pour les obliger à dépenser le peu d'argent qu'ils auront réussi à économiser. Il nous paraît clair ici, qu'il sera primordial alors d'instaurer un certain ordre afin de protéger ceux qui ne seront pas suffisamment conscients des dangers et des réalités du monde qui les entoure.

Tous seront unanimes pour affirmer qu'il est préférable de diminuer l'utilisation d'une haute technologie si l'on peut obtenir les mêmes résultats sans celle-ci. Mais nous savons très bien que la simple existence d'instruments très avancés, poussera vers son utilisation et à sa consommation, même si ceux-ci ne sont pas vraiment indispensables. L'exemple le plus saisissant est sans doute celui des armes. Si l'on donne un fusil à un fermier, il deviendra soldat qu'il le veuille ou non. En 1946, Brecht attaque et traite cette question dans : *"L'homme est un homme"*. L'exaltation suscitée par le maniement des armes est telle que l'homme finit par se convaincre qu'il lui est impossible de s'en passer et d'en éviter l'utilisation. Le seul moyen pour l'en empêcher sera alors de lui prendre son arme. Hans Yonas écrit que le fusil, en cela similaire au "Golem-robot"- domine celui qui le détient et modifie sa mentalité. Une société dont la population n'a pas été éduquée pour discerner ce qui lui est nuisible ou néfaste, un groupe qui laisse un Directeur d'entreprise développer l'armement et encourage sa vente grâce aux moyens publicitaires parfaitement inutiles pour le monde sauf à des fins et profits égoïstes, cette communauté humaine-là est dans une situation très grave. Grâce aux moyens publicitaires dont elle dispose, ce genre de société risque de convaincre aisément les hommes que, sans le port de lunettes de soleil, ils ne seront pas suffisamment attractifs pour l'autre sexe et c'est pourquoi ils doivent s'en procurer à tout prix, au risque même de nuire à leur vision.

Cette situation est donc très préoccupante. Le théâtre une fois encore est le premier à lancer un avertissement, lorsqu'il ose s'attaquer à la publicité sous toutes ses formes quand elle est nuisible. Aussi, l'expression théâtrale sera capable de faire ressortir l'absurdité d'un système qui vote des lois contre l'utilisation de poison nocif et sa limitation, alors que cette même haute technologie l'aura fabriquée. En Israël durant les années 1993 à 1995, le Ministère de l'environnement obtiendra des résultats remarquables pour faire diminuer la pollution de l'air. Il parviendra à fermer les portes de certaines industries si elles ne cessaient pas immédiatement de polluer l'air ambiant et l'eau jusqu'aux normes acceptables. Malheureusement nous ne parviendrons jamais jusqu'au degré zéro. Le théâtre et le cinéma seront aussi de bons médiums pour critiquer et dénoncer les industries polluantes.

Des films comme *"Les temps modernes"* (1926) de Charlie Chaplin et "Diploma" de Buster Keaton, recherchent les moyens de faire cesser le travail à la chaîne en blâmant et réprouvant les difficultés de vie des simples travailleurs. Dans ce cas précis, l'environnement social se sera préoccupé des affaires intérieures de l'usine, puisque l'art aura fait apparaître et aura su mettre en évidence la souffrance des ouvriers, sans oublier néanmoins le revers de la médaille très menaçant lui aussi malheureusement : celui du chômage.

Pour neutraliser les nuisances en milieu de travail il existe depuis 1947 en France, une législation sur la médecine du travail, obligeant chaque travailleur actif à passer une visite médicale annuelle afin de vérifier ses capacités physiques, sa résistance à son poste de travail ainsi que ses risques de maladies professionnelles. Pour cela de nombreux examens médicaux complémentaires seront demandés par le médecin du travail, afin de protéger l'ouvrier face aux nuisances dues à son poste de travail ; ses capacités visuelles et auditives seront vérifiées. L'aspect obligatoire de ces visites médicales rendra les travailleurs conscients de la nécessité de porter des lunettes de protection, des casques auditifs, ou des chaussures de protection et de sécurité. Nous avons rencontré des médecins du travail qui conseillaient aux travailleurs de pratiquer le théâtre afin de dominer leur dépression[7]. Mais remarquons à nouveau ici, que si la médecine du travail est très développée en France, elle est pratiquement inconnue en Israël.

La société légifère sur la dangerosité de commercialiser certains produits et les interventions gouvernementales sont de plus en plus nombreuses dans les domaines technologiques, mais tout cela manque terriblement de coordination. L'expression théâtrale dénoncera aussi les aspects ridicules de notre vie en société. Le théâtre lancera des avertissements par exemple, lorsqu'un simple citoyen évitera de consommer des fruits et des légumes cultivés avec des engrais chimiques artificiels, alors que simultanément il respire l'air le plus pollué des zones industrielles. Ces contradictions humaines furent déjà dénoncées par le théâtre de la Grèce antique avec les oeuvres d'Aristophane environ 336 av. J.C. avec notamment les pièces : "La Paix" et "les Oiseaux".

Ainsi nous avons démontré précédemment que le théâtre possédait des arguments supplémentaires pour se battre et développer une conscience environnementale. Le Professeur Stephen Jay Gould, spécialiste de Biologie, Géologie et d'Histoire de la Science à l'Université de Harvard[8] disait : "Je sais parfaitement que nous ne pourrons gagner la bataille afin de sauver les espèces et notre environnement si nous ne renforçons pas aussi les liens émotionnels qui nous lient avec la nature. Nous ne nous lancerons pas dans une lutte pour sauver ce que nous n'aimons pas (celle-ci n'étant appréciée que de manière abstraite). C'est pourquoi, j'espère que *les films, les livres, les programmes de télévision,* les zoos, un petit hectare de réserve écologique pour chaque village par exemple, des études dès l'école primaire, des expositions et les musées et même l'observation des oiseaux dès 6 heures du matin doivent se poursuivre. Il faut absolument continuer et même que tout cela s'élargisse. Sans un contact direct nous ne pouvons aimer la nature. Il nous faudra vraiment trouver une place pour la nature dans notre coeur. Souvenons-nous encore et encore, de l'acteur et chanteur Ezio Pinza dans la comédie musicale : *"Au Sud du Pacifique"*. Les mots sont banals et Pinza s'exprime seulement à la gloire de Marie-Martine, tandis que moi je parle de la création toute entière. Néanmoins les moments émotionnels sont uniques. Ils ont le pouvoir de remplir nos yeux de larmes. Pensons à cette voix de basse de l'un des plus grands chanteurs atteignant les sommets de ses capacités vocales et lorsqu'il parvient à son but, il ne le laisse surtout pas s'échapper"[9]. Ainsi, nous voyons ici que Gould lui-même s'inspire des moments émotionnels et romantiques créés par un chanteur d'opéra, pour tracer une voie pédagogique et rapprocher l'art musical et les disciplines scientifiques comme la biologie, la géologie et l'histoire de la science. C'est un scientifique et un

7 Entretien avec Docteur Bernard Thomas, médecin du travail à L'A.C.M.S. Paris, (5/1996).

8 Stephen Jay Gould, "Eight Little Piggies". Reflection in Natural History, Ed. Dvir, Tel-Aviv, (1996).

9 Voir note 8 page 40.

spécialiste et pourtant il se laisse inspirer. Pr. Gould parle explicitement ici, des émotions et des sentiments que possède le théâtre. Par les moyens dramatiques, visuels, imagés et symboliques il peut renforcer l'amour de ceux qui étudient la nature et les sciences qui en découlent. Ainsi dans cette circonstance, le théâtre peut devenir lui aussi un moyen pour parvenir à l'amour de la nature. Dans un autre passage de son livre, Gould décrit son expérience très étonnante lorsqu'il eut lui-même le sentiment de devenir un poisson au cours de sa participation vocale à une Chorale. Il fût alors à même de mieux sentir intuitivement les vérités auxquelles il donna par la suite des explications scientifiques, fiables et stables. Il ajoute (p. 37) : "Les biologistes peuvent créer un lien émotionnel avec le sujet de leur recherche" et (p. 39) : "Mais nous avons besoin d'une écologie humaniste, car en pratique les hommes touchent le coeur des autres hommes plus que les escargots ! C'est aussi parce que les hommes possèdent un droit moral, donnent la mesure de n'importe quelle question éthique - parce que ces problèmes appartiennent à nous tous".

Les éléments abordés dans cette courte étude susciteront sans doute de nombreuses questions. Nous pourrons les traiter plus en détail par ailleurs en soutenant une vision plus générale du monde industriel moderne et non pas uniquement celui de la recherche. Il faudra alors vérifier et développer le point de vue théâtral, qui nous l'avons déjà dit, fut dans le passé plus rapide dans ses réactions. Aujourd'hui encore, le théâtre semble devancer la philosophie de la technologie et de la science. En effet, l'expression théâtrale apparaît plus ouverte et pénétrante dans le traitement démocratique des thèmes qu'elle aborde grâce à sa capacité de se confronter de manière très pratique à tous les sujets, tout en possédant une pensée esthétique et imaginative. Le théâtre sera toujours un lieu privilégié pour rencontrer l'art, la religion et la science. C'est pourquoi il devrait s'engager totalement pour ouvrir le droit à la parole démocratique du simple citoyen. En autorisant la critique, il permet aussi aux hommes de religion et aux scientifiques de trouver un point de rencontre. Il possède la capacité d'améliorer les méthodes d'enseignement et comme nous venons de le constater chez Gould notamment, il peut devenir aussi un instrument pédagogique pour favoriser l'amour de la nature : "Je sais parfaitement que nous ne pourrons pas gagner la bataille afin de sauver les espèces et notre environnement, si nous ne renforçons pas aussi les liens émotionnels nous liant avec la nature. Nous ne nous lancerons pas dans une lutte pour sauver ce que nous n'aimons pas".

Ouriel ZOHAR
Université de Haïfa (Israël)

Bibliographie

1) Molière, Jean-Baptiste Poquelin, "L'Amour médecin", Paris, (1665); "Le malade imaginaire" Paris (1673) ; "Le médecin malgré lui", Paris (1666) ; "Le malade imaginaire", traduit par Nathan Alternman. Ed. Kibboutz Améhourad , Tel-Aviv (1967). "Le médecin malgré lui", traduit par Ada Ben-Nahum, Ed, Beit-Tzvi, Ramat-Gan (1984).
2) Karl Marx, "La Pauvreté de la Philosophie" Ed. Kibboutz Amehouhad, Tel-Aviv (1956). Marx, "Écrits sélectionnés", Ed. Bibliothèque des Travailleurs, Merhavia (1959). Marx, "Sur l'art et la littérature" traduction : Hana Hochberg, Ed. Bibliothèque des Travailleurs, Merhavia (1951), (Hébreu).
3) Charlie Chaplin, "My Autobiography", Simon & Schuster, N.Y. (1964) et dans son film : "Les temps modernes".
4) Rachel Carson, "The Edge of The Sea", New American Library, N.Y. (1955) ; "The Sea Around Us" Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex (1956) ; Panther, London (1969) ; Oxford University Press, N.Y. (1961). Carson, *"Silent Spring"*, Boston (1962).
5) Bertolt Brecht , "Brecht on Theatre", Hill and Wang, N.Y. (1964), sa pièce : "L'homme est un homme" ("1946).
6)Julien Beck, "La Vie du Théâtre", Pratique du Théâtre, Gallimard, Paris, (1978).
-"The Living Theatre and Larger Issues", T.D.R., Vol. 18, No. 3, Spring (1964).
-"How to Close The Theatre", By Julien Back, T.D.R., Vol. 18, No. 3, Spring (1964).
7) Augusto Boal, "Stop! C'est Magique!" Coll. L'Echappée belle, Hachette-Littérature, Paris (1980). Augusto Boal , "Théâtre de l'Opprimé", François Maspéro, Paris (1980). Augusto Boal , "Jeux pour acteurs et non acteurs - Pratique du théâtre de l'Opprimé", Librairie François Maspéro, Paris, (1978).
8) Guershom Scholem, "Les éléments de la Cabale et ses symboles", Ed. Institut Bialik, Jérusalem, (1977).
- H. Leivik, "Le Golem" (pièce du théâtre) Ed. Institut Bialik, Jérusalem, (1957), (Hébreu).
9) Yeshayahu Leibozitz, "Entre la science et la philosophie". Ed. Académon, Jérusalem, p. 269, (1987) - (Hébreu).
10) "Mahchavotte" (Pensées) N° 18. Editions I.B.M. Israël - (Hébreu).
11) Moshé Idel, "Golem", sur les traditions de la magie dans le Judaïsme et notamment sur la création d'un homme-machine comme dans la pièce "Golem". Ed. Shoken, Jérusalem, (1996), (Hébreu).
12) Stephen Jay Gould : "Eight Little Piggies", reflection in Natural History, Ed. Dvir, Tel-Aviv, (1996).

LE SILENCE À DEMI-MOTS, LE CRI À PLEINES NOTES DE L'ART LITURGIQUE À L'ART VIDÉO ET CINÉMATOGRAPHIQUE

Poser la question de la parole, du silence et du cri dans l'art lyrique liturgique, c'est nécessairement poser plusieurs problèmes : d'abord celui de la musique, ensuite celui de la voix, puis celui de ce qui est dit et de ce à quoi ce dit réfère, puis celui de la nature d'un silence et de son sens, enfin celui du cri, de son origine et de sa signification. Tout du long on doit poser aussi les moyens utilisés pour exprimer le dit, le non-dit, le silence et le cri, toujours en gardant en tête que deux niveaux d'expression sont utilisés : la musique et la voix (donc la langue), sans oublier l'image. Le thème choisi du liturgique nous amènera à considérer le domaine de la religion chrétienne, ou plus exactement des religions bibliques. Il en découlera naturellement que nous trouverons alors sur notre chemin un théâtre d'un autre type, le théâtre de l'image animée : le cinéma et la vidéo. Le thème liturgique ou religieux y est largement traité et nous examinerons certains traitements, en particulier de ce super-héros qu'est Jésus Christ. Nous finirons en conclusion avec une antithèse : examiner une adaptation filmique silencieuse d'une pièce de Shakespeare, un théâtre de la parole et du cri beaucoup plus que du silence. Comment rendre parole et cri dans le seul silence.

I La musique est un système expressif libre

Il nous faut partir d'un constant négatif de la part du linguiste américain Ray Jackendoff, qui, avec Fred Lerdahl (*A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 1983) avait tenté de produire un algorithme comparable à la grammaire transformationnelle pour la musique tonale. Ray Jackendoff écrit en 1997 (*The Architecture of the Language Faculty*, Cambridge, Massachussetts, MIT Press) :

> « In trying to write a grammar that accounted for the musical intuitions of an educated listener, Lerdahl and I found it impossible to write an algorithm parallel to a transformational grammar that would generate all and only the possible pieces of tonal music with correct structures. For example, the rhythmic organization of music consists of a counterpoint between two independent structures, grouping structure and metrical structure, each of which has its own primitives and principles of combination. In the optimal case, the two structures are in phase with each othern so that grouping boundaries coincide with strong metrical beats. But music contains many situations, the simplest of which is an ordinary upbeat, in which the two structures are out of phase. Consequently, Lerdahl and I found it necessary to posit separate generative systems for these structures (as well as for two others) and to each other. [Note 19 : The notion of « optimal fit », expressed in terms of sets of violable « preference rules », anticipates by about a decade the similar application of violable constraints in Optimality Theory

> (Prince and Smolensky 1993) – though the manner of interaction among constraints is slightly different. In turn, Lerdahl and I found antecedents for this approach in the work of the Gestalt psychologists (e.g. Hoffka 1935).] » (op cit, p. 44-45)

Sans entrer dans le débat linguistique qui est en arrière plan, nous pouvons faire un certain nombre de remarques sur cet échec reconnu.

D'abord, ils sont partis du point de vue du récepteur, le public éduqué (que veut dire ce dernier mot ?). Or la musique est la production d'un compositeur. Une grammaire générative de l'écoute ne saurait en rien rendre compte de la production de cette musique et la réception est très largement dépendante de cette production. Ce point de vue du « consommateur » ne peut mener qu'à l'échec. Le compositeur allant toujours chercher à surprendre l'auditeur par des innovations qui sont des utilisations nouvelles, souvent en rupture avec ce qui a déjà été fait, des possibilités immenses du langage musical. Notons que nous retrouvons ici exactement la même problématique que dans la littérature, la poésie et le théâtre qui tous utilisent le langage pour produire du nouveau, du jamais dit, et sans hésiter, si cela est nécessaire, pour dépasser une règle ou un usage.

La seconde erreur est de vouloir à tout prix en rester à des structures correctes. Comme dans le langage ils cherchent à ne produire que des structures grammaticales (notons que Jackendoff prenant un point de vue interprétationnel, il ne produit pas, mais il réceptionne et donc reconnaît ou comprend du produit par ailleurs). Chaque moment du développement de la musique est justement de produire du nouveau, donc de l'incorrect, avec les moyens de l'acquis, donc du correct. Dans le langage une telle approche interdit la métaphore et la métonymie, y compris la métonymie purement syntaxique comme la célèbre phrase d'Aragon : « la veille où Grenade fut prise », faute de grammaire qui donne au langage une dynamique qu'il n'aurait pas autrement, et faute probablement déjà existante dans la langue orale courante, et devenue depuis presqu'une nouvelle norme pour la langue écrite et cultivée, ne serait-ce que justifiée comme citation. On rencontre déjà ici la parole et le silence : la métonymie passe sous silence un élément d'une parole pour atteindre un dynamisme imagé ou non que la parole complète n'aurait pas.

La troisième erreur est de ne s'attacher qu'aux éléments discrets qui composent la musique. Or, Alain Daniélou (*Sémantique Musicale*, Hermann, Paris, 1967) a montré que ce ne sont pas les notes qui comptent mais les intervalles entre les notes, donc l'organisation sonore de ces notes. Ce sont ces intervalles qui créent les émotions et qui portent des valeurs sémantiques, un sens. On notera que c'est exactement la même chose dans le langage : ce sont les organisations entre éléments discrets qui comptent pour construire les énoncés qui ont un sens : ce sont les structures, les architectures profondes du langage qui donnent aux éléments discrets une valeur éventuelle. Ainsi, dire que Fulvia représente la sixième lettre de l'alphabet latin et le onzième Rune vieil anglais, et Cleopatra la onzième lettre de l'alphabet latin et le quatorzième (7x2) Rune vieil anglais ne prend de valeur que dans la mesure où ces chiffres 6, 11 et 7, deviennent organisationnels du langage et sont en phase avec la structure dramatique d'*Antony and Cleopatra*. Dire que la lettre /f/ est organisationnelle dans telle scène ne suffit pas : il faut encore montrer que l'on retrouve dans cette scène les nombres posés ci-devant et que des structures avec d'autres éléments se construisent. La musique du texte vient alors des structures phonologiques qui apparaissent dans le texte et des structures numérologiques qui y apparaissent aussi. Il est clair alors que Shakespeare fait là œuvre de création et que personne n'a jamais fait cela avant lui, et que l'on peut difficilement ramener cela à des structures déjà existantes. Même quand il utilise des structrures embrassées (chiasme), il les varient et les entrelacent de telle

sorte que les effets produits sont nouveaux. Il n'y a pas et il ne peut y avoir de grammaire générative de la production de ce langage ni même de sa réception. Il ne peut y avoir qu'un travail de création personnel en production et qu'un effort de découverte personnelle en réception. Mais encore une fois, ce n'est pas l'élément /f/ qui a sens mais les architectures dans lesquelles cet élément entre et que cet élément construit.

Pour prendre un autre exemple d'un domaine tout à fait différent, citons le poète américain T.S. Alex :

> « **Crimes** of those raised in **poverty** appear beneath **headlines** designed and written to expose and to highlight the **brutality** of their **crimes. Normally** by the next **day they** and their victims become ancient **history** except to the victims, families, their **jury**. » (« Killing Children », Poème n° 251, 22 janvier 1999, in *Mind Mine*, autopublié)

Les mots en gras le sont par la volonté du poète. Il s'agit de mots qui organisent le langage et la parole, il s'agit d'une marque d'art oratoire dans un écrit qui est ainsi, du moins par cet élément, fait pour être lu et entendu. On remarque rapidement qu'il y a une structure sonore derrière ces mots :

[-aimz] – [-i] – [-ainz] – [-i] – [-aimz] – [-i] – [-ei] – [-ei] – [-i] – [-i]

Trois alternances, puis un doublet d'un son nouveau, puis un doublet du second son des alternances. Je n'ai pris en considération que les finales de ces mots et j'ai négligé les mots non mis en gras. Ainsi ce discours poétique est ponctué d'une certaine façon et c'est cette ponctuation qui prend sens dans son architecture. Cette ponctuation en plus souligne des mots essentiels qui font sens par leur seule concaténation oratoire et ce sens (utilisation des crimes des pauvres par les journaux pour créer un sentiment d'horreur momentané mais laissant les criminels comme les victimes dans l'oubli total) colle à la structure oratoire : ce sont les doublets qui passent à la deuxième période de l'oubli, alors que les alternances ponctuaient la première période de l'exploitation médiatique des crimes des pauvres. On ne peut pas rendre cela par une grammaire générative. Le sens et la force oratoire sont produits et démultipliés par cette architecture sonore du poème, une architecture propre et unique, une architecture qui ne suit aucune règle préétablie, si ce n'est des modèles très généraux de structuration de l'espace mental : alternance (doublée de l'opposition diphtongue ouverte-voyelle courte et de l'opposition pluriel-singulier) puis une alternance de doublets (diphtongue fermée-voyelle courte).

Il nous faut donc poser ici un modèle très complexe, mais hiérarchisé, de la langue lyrique :

etc, Hiérarchie ouverte vers le haut (critiques, adaptations, citations et utlisations diverses)

LE SPECTATEUR

La capacité de l'auditeur individuel à accepter une innovation et une licence

Y

La grammaire de l'écoute de chaque auditeur dans les conditions d'écoute données

(Notons que ce spectateur se retrouverait chaque fois en dominance par rapport aux niveaux supérieurs

non pris en compte ici et posés en ouverture comme un « etc ».)

LE METTEUR EN SCENE

L'architecture de la scénographie : utilisation des conditions de production (lieu, espace, acoustique)

Y

Les conditions de production et d'écoute de l'œuvre

L'AUTEUR COMME DRAMATURGE

L'architecture dramatique de cette situation et son développement

Y

La situation dramatique utilisée dans la pièce lyrique concernée

L'AUTEUR COMME PRODUCTEUR DE SENS

Les renvois culturels non présents dans la langue

Y

Les renvois sémantiques non présents dans la langue

Y

Le contenu sémantique ouvert de la langue

L'AUTEUR COMME ECRIVAIN/ECRIVANT

L'architecture du chant en fonction de l'architecture de la langue

Y

Les phrases linguistiques et leur architecture

Y

Les sons linguistiques et leur architecture

LE CHEF DES VOIX ET DE L'ORCHESTRE

Injection de la/les voix qui sont dans un premier temps des instruments comme les autres

Y

Architecture de l'orchestration : utilisation des instruments divers

Y

Harmoniques multiples des instruments

LE COMPOSITEUR

Tonalités essentiellement mineures et majeures

Y

Harmonie créée par les notes et leurs assemblages

Y

Rythmique créée par la mesure et certains instruments

Quand on regarde une telle pyramide on pense plutôt à une Tour de Babel. La liberté de création de chacun des intervenants est à la fois immense et limitée par celle des autres intervenants. Nous n'allons pas examiner chacun de ces niveaux, ouverts, comme on peut le voir vers le haut. Nous n'allons pas non plus parler dans la plus grande généralité, mais nous allons au contraire nous attacher pour l'essentiel à considérer des œuvres particulières dans le domaine de l'art lyrique liturgique et dans les conditions de réception du Festival de La Chaise Dieu, donc de l'Abbatiale de La Chaise Dieu.

II La parole est cryptée par un système de références

Toute œuvre liturgique fait nessairement référence à des textes sacrés. Ces textes sont absents de l'œuvre mais présents dans la conscience du créateur et de l'auditeur. La parole de l'œuvre renvoie à du non-dit qui n'est jamais silencieux.

Prenons le cas des *Passions selon Saint Matthieu et Saint Jean* de Jean Sébastien Bach. Ces deux œuvres renvoient aux Evangiles concernés. Ces Evangiles ont une dimension propre l'un comme l'autre. Le sens donc se construit dans cette référence. La

Passion dans l'Evangile de Saint Matthieu est un événement qui présente Jésus comme un être humain fortement inspiré par Dieu et sa mission divine. Jésus suit donc une voie qui est tracée d'avance. Cela ne signifie pas que cette voie est sans questionnements et sans choix nécessaires. Mais Jésus met en place patiemment le corpus d'actes signifiants qui doivent lui survivre. Ceci explique que *La Passion selon Saint Matthieu* commence bien avant l'arrestation, qu'elle donne à voir la Cène et donc tout ce qui précède l'arrestation. A l'annonce de la trahison par l'un des disciples, tous protestent mais ne sont pas nommés, tandis que Judas, seul l'est. L'œuvre est fidèle à l'Evangile et la réponse de Jésus est mystérieuse : *« They are your own words »* (*Jerusalem Bible*, Matthew 26 : 25). *« Da sagest's »* (J.S. Bach). Cette parole renvoie à un paragraphe important qui précède dans l'Evangile, mais qui a été supprimé dans Bach. Une parole essentielle qui renvoie à quelque chose que tous savent.

Cet Evangile met l'accent fort aussi sur le fait que les disciples s'endorment chaque fois que Jésus s'éloigne pour prier. De la même façon, Bach insiste sur cette « trahison » en quelque sorte. Cela donne à l'événement un sens très fort. Jésus demande à Dieu d'éloigner le Calice, mais il y a une progresion nette de l'hésitation à la résolution quand il découvre que la société est à ce point fautive que même ses disciples s'endorment quand ils devraient veiller pour le protéger.

> *[Avant la découverte des disciples endormis]* « *Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir ; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.* » ... *[Après la découverte des disciples endormis]* « *Mein Vater ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geshehe dein Wille.* »

On voit donc se construire un Jésus qui prend sa résolution de se soumettre au supplice car c'est la seule voie pour régénérer, réveiller, c'est le cas de le dire, l'humanité.

Mais quand on écoute ou reçoit ce message, on ne peut pas s'empêcher de penser à l'autre *Passion*, celle selon Saint Jean. Celle-ci effaçant toute cette partie de l'histoire peut retrouver, comme dans l'Evangile du même Saint Jean, un Jésus qui va pouvoir se battre, se défendre, de façon pugnace, utilisant dans son procés des arguments forts. Il plaide son innocence.

> « *Hab ich übel geredt, so beweise es, dass es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich ?* »

C'est là un argument imparable. Il accuse le serviteur soit d'avoir manqué à son devoir en ne dénonçant pas le mal que lui Jésus disait en préchant dans le temple, soit d'être un hypocrite qui le frappe maintenant pour plaire à ceux qui l'accusent lui Jésus. Rien de tel chez Matthieu.

La valeur de Jésus dans les deux œuvres, comme dans les deux Evangiles doit tenir compte des deux visions. Soit on peut opposer l'une à l'autre, soit on peut les considérer comme complémentaires. Pourtant un Jésus qui assume entièrement sa mission et son supplice ne se défend pas, tandis qu'un Jésus qui se défend doit penser qu'il y a une chance de changer la décision finale. D'un côté un Jésus qui sait que l'humanité ne changera que quand chacun des hommes se convaincra du changement nécessaire et le fera en lui-même. De l'autre un Jésus qui croit que l'on peut changer la société en essayant de changer les décisions de celle-ci. D'un côté une approche sociale, humaine, humaniste même, et de loi commune, de consensus. De l'autre une approche plus politique, qui n'empêche pas

l'humanisme, mais qui se fonde sur la délégation, sur le droit romain, sur un changement possible d'en haut.

Une fois en croix, Jésus est supposé avoir prononcé sept paroles. Heinrich Shütz a même composé une pièce très forte sur ce sujet. Nous les connaissons par notre connaissance des Evangiles, mais aussi de l'œuvre de Schütz.

> *« Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun. » ...*
> *« Zu seiner Mutter : Weib, sieh, da ist dein Sohn. Zu dem Jünger : Johannes, siehe, das ist deine Mutter. » ...*
> *« Wärhlich, ich sage dir : Heute wirst du mit mir im Paradies sein. » ... « Eli, Eli, Eli lama sabachthani. » ... « Mich dürstest. » ... « Es ist vollbracht. » ... « Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände. »*

Or Bach est peu fidèle. Mais a-t-il besoin de l'être ? Dans la *Passion selon Saint Matthieu*, nous avons : *« Eli, Eli lama sabachthani. »*.

Par contre dans la *Passion selon Saint Jean*, nous avons : *« Weib, siehe, das ist den Sohn ! Siehe, das ist deine Mutter ! » ... « Mich dürstest. » ... « Es ist vollbracht. »*

Dans les deux cas, il y a non fidélité à la tradition. Mais ces paroles citées renvoient naturellement aux autres paroles que nous connaissons de toute façon. Il ne faut pas aussi oublier que ces œuvres ont été composées dans une période où la religion était dominante, en pays protestant et donc lisant la Bible régulièrement, en un temps ou le lettrisme religieux était fondamental.

Mais ce n'est là qu'un des niveaux les plus simples de l'approche de cette parole.

III Le texte de l'œuvre est structuré de sa propre musique

Nous allons ici aborder un tout autre niveau. Mais remarquons d'emblée que le public de ces œuvres est international et donc que pour l'immense majorité de ce public, ces œuvres, en quelque langue qu'elles soient écrites, raison de plus dans une langue morte comme le latin quand c'est le cas, sont en langue étrangère, sont dans des langues qu'ils ne comprennent pas.

Mais ces œuvres ont une musique linguistique qui leur est propre. Globalement la musique de chaque langue est différente. Les sonorités et les articulations de ces sonorités ne sont pas les mêmes et donc chaque langue est un univers sonore propre. Mais en plus les auteurs et les compositeurs utilisent la langue de façon créatrice et donc créent une musique de la langue dans l'œuvre.

> *« Wen suchet ihr ?*
> ...
> *« Jesum von Nazareth.*
> ...
> *« Ich bin's.*
> ...
> *« Wen suchet ihr ?*
> ...
> *« Jesum von Nazareth. »* (*Passion selon Saint Jean*)

Musique fondée sur la répétition. La parole se répète pour devenir impressive, pour devenir didactique. Et le *« Ich bin's »* de Jésus deviendra *« Ich bin's nicht »* des deux

premières dénégations de Pierre. Mais l'œuvre évite la troisième et c'est l'Evangéliste qui dit : *« Da verleugnete Petrus abermal. »*

Le sens de ces répétitions vient de la position dramatique des éléments. Peut-on croire que dans le premier cas il y aurait eu hésitation de la foule ? Ou simplement insistance de Jésus pour être reconnu, bien reconnu ? Peut-on penser que l'auteur veut atténuer la faute de Pierre en ne le faisant pas renier Jésus de sa propre bouche une troisième fois ? Ou bien simplement la nécessité de ne pas trop insister sur les tours répétitifs un peu trop démonstratifs ? On pense alors bien sûr à la valeur d'équilibre du binarisme chez Shakespeare et dans le madrigal de son temps et à la valeur perturbatrice de cet équilibre du ternarisme dans les mêmes arts de référence, qui sont les arts de référence anciens de Bach, musicien baroque qui ne peut pas ignorer la période baroque ancienne italienne et anglaise. Cela nous fait pencher vers une analyse différente. Le binarisme des répétitions du premier exemple assoit un équilibre qui renforce la volonté de Jésus d'être reconnu. Le ternarisme évité par déplacement dramatique dans le deuxième exemple donne à la perturbation forte de ces trois reniements une dimension de orédiction, de prédestination divine et donc d'inévitable (venant du binarisme), avec en plus une souffrance de Pierre qui vient de ce ternarisme, souffrance non dite par Pierre mais comprise par nous, le binarisme initial renforçant dans son équilibre l'horreur de ce reniement, à la fois pour nous et pour Pierre.

Dans les chœurs, les récitatifs et les arias, nous ne sommes pas étonnés de voir des structures linguistiques lourdement chargées de musique. C'est d'abord la répétition qui devient refrain :

« Sehet, Jesus hat die Hand,
« Uns zu fassen, ausgespannt.
« Kommt !
« Wohin ?
« In Jesu Armen !
« Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.
« Suchet.
« Wo ?
« In Jesu Armen !
« Lebet, sterbet, ruhet hier,
« Ihr verlassnen Küchlein ihr.
« Bleibet.
« Wo ?
« In Jesu Armen. » (*Passion selon Saint Matthieu*)

On voit clairement le refrain qui est une réponse à une injonction suivie d'une question. On voit bien sûr le système des rimes qui renforcent les répétitions. Remarquons le parallélisme de deux ternarismes sémantiques qui ainsi produisent un équilibre d'acceptation et de soumission qui apporte le repos : *« ...Kommt ... Suchet ... Lebet, sterbet, ruhet ... Bleibet... »* La vie est une venue dynamique, la mort une recherche dynamique, le repos (éternel) un séjour non dynamique. Les trois sont des actions qui doivent être volontaires de la part du Chrétien. Notons l'autre ternarime qui semble renverser les deux premiers dans leur dynamisme : *« Wohin ? ... Wo ? ... Wo ? ... »* dynamisme, statisme, statisme. On retrouve ici les ternarismes qui ne sont que le dépassement d'un binarisme initial comme pour les reniements de Pierre. On remarque bien sûr les embrassements et les inversions : Dynamique – dynamique – dynamique –

non-dynamique – dynamique – dynamique – non-dynamique – non-dynamique – non-dynamique (AAABAABBB, ou pour mettre en valeur les embrassements : {[AAA](-B-AA-[B)-BB]}. Mais on peut aller beaucoup plus loin avec des rimes embrassées ou croisées.

« Wer hat dich so geschlagen ?
« Mein Heil, und dich mit Plagen.
« So übel zugericht' ?
« Du bist ja nicht ein Sünder
« Wie wir und unser Kinder,
« Von Missetaten weisst du nicht » (Passion selon Saint Jean)

Le schéma est AABCCB.

On ne trouve cependant pas la richesse musicale de la langue que l'on peut trouver chez un Shakespeare. C'est que nous avons là des œuvres musicales en tant que telles. Ainsi la musique simple du langage est largement enrichie et compensée par la richesse énorme de la musique et du chant. C'est là justement que nous en arrivons au chant, à l'utilisation de la musique pour renforcer le sens de la langue.

IV Musique et chant

Le premier exemple que je prendrai est le récitatif 53 de la *Pasion selon Saint Mathieu.*

« Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus, ***und*** *sammleten über ihn die ganze Schar ;* ***und*** *zogen ihn aus* ***und*** *legeten ihm einen Purpurmantel an.* ***Und*** *flochten eine Dornenkrone* ***und*** *satzten sie auf sein Haupt,* ***und*** *ein Rohr in seine rechte Hand,* ***und*** *beugeten die Knie vor ihm,* ***und*** *spotteten ihn,* ***und*** *sprachen : [...]* ***Und*** *speieten ihn an,* ***und*** *nahmen das Rohr* ***und*** *schlugen damit sein Haupt. »*

La première chose que l'on remarque c'est la répétition systématique de *« und »* entre les actions successives. Il y a douze « und » et treize actions. Les deux nombres ne sont pas gratuits : douze comme les douze disciples et treize comme les treize convives de la Cène (réduits à douze après le départ de Judas). Mais ce qui est intéressant ici c'est que la partition pose un léger silence devant chacun de ces *« und »*, léger silence peu dramatisé par Ton Koopman dans son interprétation chez Erato, mais beaucoup plus dramatisée par Paul McCreesh dans son interprétation présentée à La Chaise Dieu les 25 et 27 août 2000. Ces silences permettent à chacun des *« und »* de ressortir plus fort et donc ces silences soulignent cette suite d'actions des soldats dont l'objectif est d'humilier, de rabaisser, de torturer d'une certaine façon Jésus, par les chiffres symboliques de la Cène eux-mêmes. Conscient des soldats ou non, cela n'est pas important. Conscient de la part de Bach, c'est évident, même si cela n'est pas essentiel. L'essentiel est que cela est signifiant pour nous. Il se trouve qu'en plus la voix et le chant du ténor Guy de Mey de l'interprétation de Ton Koopman sont nettement plus doux que ceux du ténor Mark Padmore de l'interprétation de Paul McCreesh. Cette différence accentue encore plus le caractère dramatique de ce récitatif de l'Evangéliste. Ici il y a donc conjonction entre le texte (*« und »*), la musique (les silences) et l'interprétation.

Un deuxième exemple tiré de la même Passion est tout aussi instructif sur la valeur du silence et de l'utilisation de la musique.

> « *EVANGELISTA : Da hub er an sich zu verfluchen und zu schwören :*
> « *PETRUS : Ich kenne des Menschen nicht !*
> « *EVANGELISTA : Und alsbald krähete der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte : « Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen ». Und ging heraus und weinete bitterlich.*
> « *ARIA (Alto)*
> « *Erbarme dich, mein Gott !*
> « *Um meiner Zähren willen !*
> « *Schaue hier, Herz und Auge*
> « *Weint vor dir bitterlich.* »

La première phrase de l'Evangéliste est marquée d'une attaque de musique sur les deux premiers mots, puis silence musical et retour de la musique sur « *schwören* » et enchaînement sur le troisième reniement de Pierre. Cette utilisation de la musique et du silence musical met en valeur et dramatise les deux phrases. La première est dramatisée par le silence central et la musique sur cette première phrase renforce le mot final de la phrase en enchaînant sur le reniement. Là la musique soutient et renforce le reniement lui-même. Puis silence musical absolu sur la phrase « *Und alsbald krähete der Hahn.* » Le dernier mot est mis en valeur par une vocalise sur deux notes. Musique dans un silence de voix. Le premier mot de la phrase suivante est sans musique et ensuite la musique n'intervient que pour soutenir et renforcer certains mots : « *dachte Petrus an die Worte Jesu* », « *krähen* », « *dreimal* », musique après « *verleugnen* » et sur « *und ging heraus* », et musique à nouveau sur la deuxième partie de la vocalise riche du mot « *weinete* ». Silence musical jusqu'au bout, et musique après la fin de la phrase

L'Aria introduit une autre utilisation de la musique avec les violons. Longue introduction musicale. Savante construction de l'aria fondée sur des répétitions de morceaux de vers avec des vocalises, d'abord sur le premier groupe de deux vers, puis sur le deuxième groupe et retour au premier groupe et conclusion musicale. La musique a accompagné l'entier de l'aria. Le contraste avec la partie précédente est notoire par le choix des instruments : orgue seulement dans la partie précédent l'Aria, puis violons dominants et orgue pour l'Aria, mais aussi musique ponctuante pour la première partie et musique accompagnante et enrichissant le chant pour l'Aria. Les violons sont extrèmements tristes dans cet Aria, presque tziganes dans l'interprétation de Paul McCreesh. Dans l'Aria, le silence de la voix est systématiquement peuplé de musique. On a alors une pièce musicale où la voix est un instrument comme les autres, qui s'associe aux autres ou qui s'effacent devant les autres. La coloration de la pièce vient alors des instruments eux-mêmes et de la ligne mélodique du chant. Le fonctionnement dans l'Aria est donc totalement différent de celui de la partie précédente.

Je voudrais ici prendre un autre exemple, tout à fait différent, de silence. Il s'agit de la version mise en scène de la *Passion selon Saint Jean* présentée au XXXI[ème] Festival de La Chaise Dieu en 1997. Les artistes de Wolfgang Unger et de Mathias Behrends de Leipzig concevaient leur interprétation comme un tout inseccable. Des applaudissements précoces du public (une portion du public) après une pièce musicale particulièrement réussie entraîna la colère du Chef qui fit des signes irrités au public de bien vouloir se taire. Le silence était de rigueur, certains ne l'avaient pas compris.

Cette interprétation de la *Passion selon Saint Jean*, si on la compare à celle de Paul MacCreesh, nous apporte une autre importante leçon. Il s'agit de la valeur idéologique du chœur (*Chor*) et de la dimension antisémite de la Passion elle-même. Les artistes de Leipzig ont utilisé le chœur de façon plutôt homogène et uniforme et ont alors voulu compenser l'antisémitisme qui en ressort par une adjonction à la fin du spectacle. Paul MacCreesh a joué sur le chant du chœur pour en effacer le sens antisémite facile et introduire un autre sens. Mais voyons le détail.

Il s'agit d'éliminer d'emblée trois utilisations du chœur qui n'entrent pas dans cette logique : les pièces numérotées 1, 60 et 67 dans l'enregistrement de Ton Koopman, et 1, 32 (non performée à La Chaise Dieu en 2000) et 39 dans le programme du Festival de La Chaise Dieu de 2000. Ces chœurs sont en fait quasiment trois chorals, c'est à dire une réflexion chrétienne sur les évènements de la crucifixion, et non comme les autres une intervention des protagonistes acteurs de cette crucifixion. Notons que ces trois pièces ouvrent et closent la Passion, et donc sont une vaste embrassade de la Passion et de toutes les autres utilisations du choeur. Notons le ternarisme de ces éléments : un + deux, un ternarisme qui crée l'équilibre par le binarisme final et par la structure binaire d'embrassade. Mais prenons maintenant en considération les autres chœurs de la Passion (dans la numérotation de Ton Koopman, disponible en CD).

La Foule venue arrêter Jésus :
3- *« Jesum von Nazareth. »*
5- *« Jesum von Nazareth. »*
La foule accusant Pierre :
17- *« Bist du nicht seiner Jünger einer ? »*
Les grands prêtres accusant at argumentant avec Pilate :
23- *« Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet. »*
25- *« Wir dürfen niemand töten. »*
La foule consultée par Pilate :
29- *« Nicht diesen, sondern Barrabas ! »*
Les soldats romains préparant le supplice par la torture :
34- *« Sei gegrüsset, lieber Judenkönig ! »*
Les grands prêtres et les huissiers
36- *« Kreuzige, Kreuzige ! »*
Les Grands Prêtres forçant la main de Pilate :
38- *« Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht. »*
42- *« Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser. »*
La foule des Juifs consultée par Pilate :
44- *« Weg, weg mit dem, kreuzige ihn ! »*
Les Grands Prêtres mettant Pilate sous pression :
46- *« Wir haben keinen König denn den Kaiser. »*
50- *« Schreibe nicht : der Juden König, sondern dass er gesagt habe : ich bin den Juden König ! »*
Les soldats se partageant les effets de Jésus en croix :
54- *Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wess' er sein soll. »*

Si, comme les artistes de Leipzig l'ont fait, on donne une interprétation vocale quasi unique dans le ton, il ressort que Juifs, Grands Prêtres et Soldats Romains sont les vrais coupables du crime et alors une interprétation claire et antisémite apparaît de collusion entre l'ensemble des Juifs et Ponce Pilate et ses soldats pour une crucifixion qui est politiquement utile à l'Empire et aux privilèges des Grands Prêtres et donc des Juifs qui ont un statut spécial dans le cadre de l'occupation romaine. Le texte permet cette lecture qui présente ces chœurs comme étant la parole identifiée des Juifs (mot lourdement répétés par l'Evangéliste), des Grands Prêtres et des Soldats Romains. Les artistes de Leipzig, issus d'une tradition est-allemande idéologique a choisi alors de corriger cette interprétation par une adjonction finale sous la forme d'une prière après le dernier chœur (le célèbre *« Ruht wohl... »*) qui est la reprise d'une prière de pénitence du Pape Jean XXIII. C'est donc une parole qui répond idéologiquement à une autre parole en vue de rééquilibrer l'interprétation critiquable de la parole initiale. Citons partiellement cette prière :

> *« ... Vergib uns die Verfluchung, die wir zu Unrecht aussprachen über den Namen der Juden ... »*

A l'opposé, Paul MacCreesh joue sur la partition et sur son chœur, réduit à quatre personnes. Pour chaque intervention, en fonction de qui parle, il guide le chant vers une coloration qui empêche tout amalgame, tout antisémitisme. Ainsi la foule apparaît comme en folie, comme ne sachant plus ce qu'elle fait, donc comme manipulée et utilisée dans sa réaction collective savamment construite en elle par les Grands Prêtres. Les Grands Prêtres apparaissent comme des hypocrites qui veulent faire prendre à Ponce Pilate la décision qu'ils ne veulent pas prendre, car après tout on ne sait jamais les vraies intentions de Dieu. Et si Jésus était vraiment le Fils de Dieu ? Ils utilisent alors des arguments purement légaux et politiques et le ton choisi par Paul MacCreesh est un ton qui les campent comme des mendiants serviles quémandant une faveur de Pilate, comme des êtres innommablement immoraux qui vont même jusqu'à proclamer leur soumission obséquieuse à l'égard de l'Empereur de Rome et donc de son représentant Pilate. Rien que le ton donne cette dimension. C'est eux les vrais coupables. C'est eux qui, par intérêt matériel et politique, force la main à Pilate qui se couvre alors de la réaction de la foule devenue inconsciente de ce qu'elle fait de par la manipulation des Grands Prêtres. Enfin, quand ce sont les Soldats Romains, le ton change encore et devient quasi-martial, c'est à dire que les soldats ne font qu'obéir à des ordres et des fonctionnements militaires réguliers. Ils ne sont que des jouets entre les mains des contingences politiques qui les dépassent. Ici Paul MacCreesh n'a pas besoin d'ajouter une parole corrective au texte et à l'œuvre. Il a joué choralement et musicalement sur la parole du texte pour écarter toute interprétation, donc tout non-dit, antisémite du texte, c'est à dire du dit.

Cela renforce encore le message réel de cette Passion et de l'Evangile selon Saint Jean, et donc de la parole de Saint Jean. Jésus se bat contre une cabale politique, de façon pugnace mais impuissante, car les intérêts politiques des Grands Prêtres et la folie collective d'une foule manipulée ne peuvent pas entendre les arguments de la raison. Comme quoi il faut changer le pouvoir central qui, utilisant alors la foule autrement, pourra faire progresser la société. Saint Jean tient lui-même un discours politique. Les responsables sont un groupe infiniment petit et donc tous les Juifs sont récupérables par la parole de Jésus, sont récupérables pour l'église de Jésus, sont donc non-coupables et pardonnables dans leur folie : ils ne savent pas ce qu'ils font, et c'est bien là une parole de Jésus qui revient dans notre conscience face à cette interprétation, une parole non-dite mais jamais silencieuse, bien au contraire bruyante et vociférante dans notre conscience culturelle et éventuellement religieuse. Ajoutons même que Dieu a planifié cet événement

et donc que chacun est dans la main de Dieu et donc que personne n'est coupable, sauf si les intentions conscientes sont pécheresses. Seuls donc les Grands Prêtres sont coupables. Il ne reste plus qu'à leurs représentants actuels à faire repentance. Paul MacCreesh sauve ainsi Bach de l'enfer antisémite, sans d'ailleurs blanchir l'église elle-même, ce qui ne rend pas inutile la repentance de celle-ci et du Pape Jean XXIII. Mais cette repentance n'a rien à faire dans cette œuvre, car cette œuvre n'est pas antisémite, si on la lit musicalement et idéologiquement de façon correcte. La parole musicale corrige une interprétation facile et traditionnelle de la parole du texte.

Un dernier exemple de silence sera pris dans le XXXII^{ème} Festival de La Chaise Dieu en 1998, dans l'interprétation de la *Nelsonmesse* de Joseph Haydn par Michel Corboz. Un travail musical de progressive montée vers un recueillement et une communion avec le divin – n'oublions pas qu'il s'agit de Nelson, et donc du national britannique avec lequel cette messe doit faire communier l'ensemble des auditeurs de l'époque – est présenté par le chef de ce concert. La beauté finale est telle qu'elle exige, que l'on soit religieux ou non, britannique ou non, un silence pour redescendre en douceur des hauteurs spirituelles ainsi atteintes. Et un public, quelques uns dans le public, mal appris pour le moins, se met à applaudir dès la dernière note jouée, brisant ainsi la beauté de cette élévation spirituelle et ruinant par là-même le plaisir musical de l'entier du public, de la majorité du public qui eût aimé ce silence final d'introspection de son plaisir. Le public d'aujourd'hui, en fait une section relativement étroite de ce public, a totalement oublié que la musique liturgique exigeait le silence et non les applaudissements. Que l'on applaudisse aujourd'hui pour remercier les artistes n'oblige pas à ne pas respecter la dimension liturgique de l'œuvre, et des applaudissements hâtifs ne font que révéler un certain illettrisme liturgique et musical dans cette portion du public qui ne respecte pas la finalité de l'œuvre et la majorité des hommes et des femmes qui l'entourent.

V *Romeo and Juliet*, variations sur un prologue.

Passons maintenant à la vidéo et au cinéma.

Nous connaissons tous le prologue de cette pièce de Shakespeare. Mais il est utile de le rappeler.

« Two households, both alike in dignity,
« In fair Verona, where we lay our scene,
« From ancient grudge break to new mutiny,
« Where civil blood makes civil hands unclean.
« From forth the fatal loins of these two foes
« A pair of star-cross'd lovers take their life ;
« Whose misadventur'd piteous overthrows
« Do with their death bury their parents' strife.
« The fearful passage of their death-mark'd love,
« And the continuance of their parents' rage,
« Which but their children's end naught could remove,
« Is now the two hours traffic of our stage ;
« The which, if you with patient ears attend,
« What here shall miss our toil shall strive to mend. »

Nous allons aborder deux adaptations de cette pièce pour le cinéma et deux utilisations du prologue.

D'abord l'adaptation de Zeffirelli. Ce film réduit le prologue, dit par une voix off masculine, aux seuls deux premiers quatrains. La fin du prologue ne se justifie pas du fait

d'une référence finale à une scène de théâtre. Or c'est un film. Et du fait que cette fin est répétitive par rapport à la première partie. Mais le prologue est si célèbre pour une grande partie du public que la réduction n'est que virtuelle, car la mémoire de nombreux spectateurs rétablit l'intégralité. Le texte conservé renvoie au texte supprimé.

Dans le même film, la réduction du discours du prince quand il intervient pour arrêter la bataille du début est justifiée par les mêmes raisons dans la suppression de la fin du discours. Mais le début est aussi réduit car la mise en scène établit nécessairement une efficacité immédiate, phatique du discours. Ainsi le Prince n'a pas à répéter l'injonction de l'arrêt de la bataille. Il n'a pas à dire : *« Will they not hear ? »*, car Zeffirelli introduit le Prince avec trompettes et arrivée à cheval, ce qui empêche toute possibilité de ne pas être entendu et écouté immédiatement. La mise en scène du film permet de telles coupes dans le texte. Le texte est ainsi compensé par la mise en scène et les images. Ce travail sur la mise en scène dans ce film permet aussi de donner à la bataille de rue une dimension infiniment plus puissante en montrant des scènes de panique parmi les témoins innocents, entre autres une femme portant un bébé, et en montrant des scènes de vandalisme qui détruisent les marchandises du marché, car le réalisateur a décidé de mettre en scène cette bataille au cœur même d'un marché en plein air.

Tout à fait différente est l'utilisation du prologue dans l'adaptation de Baz Luhrman avec Leonardo DiCaprio et Claire Danes.

Le prologue est donné en entier sauf les deux derniers vers par une speakerine sur un écran de télévision, d'un ton relativement neutre et sans accompagnement d'images. L'écran de télévision avance progressivement sur le devant de la 'scène' par un mouvement de zoom. Cette première utilisation du prologue associé au mouvement de l'image fait penser à la télévision qui joue sans discontinuer dans une cuisine américaine, par exemple, avec un déclencheur d'attention (*« two households »*) pour la personne qui travaille dans cette cuisine et un progressif rapprochement de la télé et du message. Mais aussitôt on passe à une couverture en images de la situation (survol de la ville de la côte ouest, hélicoptère de police, etc) évoquant la vendetta entre les deux familles. Les seuls six premiers vers du prologue sont alors dits par une voix off masculine, donc dans la tradition (c'est l'auteur qui parle), sur un fond de bruit correspondant aux images (hélicoptères en particulier) et une musique forte tiré de Carmina Burana. Une image forte au début de cette séquence est une statue monumentale du Christ. Mais le réalisateur va encore plus loin. Pendant la diction du deuxième prologue (six premiers vers seulement), des injections de textes écrits sont projetés sur l'écran : *« in fair Verona »*, *« ancient grudge »*, *« new mutiny »*, *« civil blood makes civil hands unclean »*. La première injection (comme un flash répétitif) est un simple lettrisme envoyé sur écran noir et sur l'image. Les autres sont des manchettes de journaux. Il faudrait ajouter une inscription sur une voiture : *« Verona Beach »*. Mais ensuite, toujours sur les images et la musique qui se poursuivent, en plans noirs, les mêmes six vers se déroulent à vitesse rapide par portions de demi-vers en lettrisme simple. On a donc ainsi dans cette deuxième séquence trois martèlement de ces vers : voix off, injections de morceaux du texte, puis injection de l'entier du texte par demi-vers. La coupe dans la première séquence se justifie car les deux derniers vers sont un clin d'œil de Shakespeare à son public. La coupe dans la deuxième séquence se justifie aussi car on ne retient que le squelette de la situation. Mais l'utilisation de la musique de Carmina Burana et les injections écrites sont comme une exploitation fréquente dans un aria liturgique adapté ici à la seule image cinématographique.

On a donc ici deux choses. D'une part du texte enlevé, mais que les spectateurs lettrés rétablissent, même si les spectateurs de ce film ne sont pas lettrés dans le domaine shakespearien puisque le film vise massivement un public jeune pour lequel Shakespeare n'est pas le livre de chevet. Dans le même ordre d'idée les coupes plus importantes de la

deuxième utilisation du prologue sont compensées par la mémoire de la première utilisation. D'autre part la musique sacrée et les injections écrites sur l'écran permettent de renvoyer, pour ceux qui sont initiés dans ce genre, à une utilisation du texte dans la musique liturgique ou sacrée classique, mais avec un montage et sur un média qui parlent aux jeunes car il s'agit quasiment d'un clip vidéo. Le plus surprenant dans cette seconde utilisation du prologue est la musique sacrée liturgique classique de Carmina Burana, tout en devant nous rappeler que cette musique a été rendue populaire, y compris chez les jeunes, par Carl Orff.

Le cinéma permet par ses images et par ses techniques de passer sous silence des portions du prologue, portions reconstituées virtuellement en mémoire par le spectateur lettré, puis de compenser ces coupes par les images ou la musique, puis d'ajouter des mises en scène qui amplifient le message du texte, ou qui martèlent ce message par des techniques de montage. Le texte est dans le deuxième exemple choisi à la fois oral et écrit, sans compter la mise en images.

Nous pourrions citer enfin l'utilisation de ce prologue dans *Shakespeare in Love*. Les seuls deux premiers quatrains sont conservés, comme dans le film de Zeffirelli. Le reste est simplement et virtuellement compensé par la mémoire des spectateurs. La coupe est d'autant moins importante que dans ce film, la représentation de *Romeo and Juliet* n'est qu'annexe par rapport à l'entier du film. La représentation joue un rôle dramatique dans le film, mais comme un élément d'un discours dramatique plus vaste. Il suffit donc de reconnaître le prologue comme un repère dans le déroulement du film.

Nous avons donc là un phénomène qui est parallèle à celui que nous avons montré dans la musique liturgique précédemment. Le texte conservé renvoie à du texte supprimé qui est compensé, éventuellement, par la mémoire et la culture des spectateurs. Nous avons aussi montré qu'on peut utiliser du texte dans un film comme dans un aria liturgique, ou non liturgique d'ailleurs. Dans un aria, comme celui que nous avons abordé ci-dessus, la répétition et la reprise de sections du texte, voire les vocalises, visent à créer une beauté musicale tout autant qu'à marteler les mots et donc le sens. Dans le film que nous avons évoqué ci-devant le martelage du texte visait à donner une facture visuelle moderne et attirante pour le jeune public. On notera cependant que cette volonté de captiver un jeune public peu shakespearien avec du texte de Shakespeare est en soi fort louable comme initiation à ce monde théâtral que les jeunes connaissent si peu.

Dans un tout autre genre l'adaptation du ballet de Prokofiev par le Royal Ballet de Londres avec Margot Fonteyn et Rudolf Nureyev montre comment la parole effacée de la pièce peut-être rendue par la musique et/mais surtout par la danse. Le prologue est réduit dans le premier tableau (*The Marketplace*) a un affrontement très symbolique d'un protagoniste de chaque famille et dont l'enjeu est une femme qu'un Montague a courtisée et qu'un Capulet lui arrache. Notons que Nureyev-Romeo est le Montague. Puis le marché est une fête à musique légère et populaire, avec danses virevoltantes et bien sûr réalistes quant à la situation. On a ainsi au niveau des accessoires des balais et des carcasses d'animaux qui montrent l'installation du marché. Les descriptions du texte de Shakespeare sont donc données à voir. Les Montagues, Roméo inclus, dansent avec les jeunes filles et représentent une certaine joie de vivre quand les Capulets arrivent avec un chef habillé de rouge, comme un diable, un diable que nous identifions aussitôt à Tybalt. Et la joie de vivre, les danses laissent la place à des duels et une bataille généralisée d'où les femmes fuient, sauf les mères de famille plus âgées qui semblent vouloir arrêter le jeu. C'est alors que le Prince arrive, tout en haut de l'escalier au centre du praticable et de la scène. La musique change, devient plus percutante et martelante avec des percussions bien sûr et des cuivres. Tandis que le Prince descend lentement l'escalier avec une cape qui traine sur les marches, la bataille s'arrête et les deux camps s'écartent. Le Prince s'arrête en même temps

que la musique sur la troisième marche d'en-bas de l'escalier. Ce silence à la fois de musique et de mouvement amplifie la séparation des deux camps et l'autorité du Prince. La musique reprend avec la descente des trois dernières marches et l'avancée du prince sur la scène entre les deux camps, montrant sa fureur par des mouvements de bras vastes et violents en obliques à 45 degrés vers le haut, d'abord à gauche vers les Montagues puis à droite vers les Caputets. Concentration de l'image sur un cadavre à gauche, puis à droite et avec l'arrêt du Prince devant ce cadavre pleuré par une femme agenouillée. Il fait entasser les cadavres au milieu de la scène, quatre en tout, deux de chaque côté, et en fait le tour. Le Prince se reconnaît clairement alors par un gros plan, à sa cuirasse et à un turban, sans oublier les quelques soldats qu'il a laissées en haut de l'escalier. Identification seconde qui renforce bien sûr l'identification première déjà vue. Puis, toujours par gestes vastes et violents, le Prince fait déposer les armes à ses pieds, les Montagues à sa droite (notre gauche) et les Capulets à sa gauche (notre droite), sauf les épées des chefs de famille qui sont déposées juste devant le Prince et croisées à terre. Puis le Prince force les deux chefs de famille à se serrer la main et guidant de sa propre main la dite « réconciliation » qui doit mettre fin à l'empoignade d'avant. Puis ce sont les femmes des chefs de famille qui doivent venir devant le Prince se saluer d'une révérence mutuelle. Le Prince alors remonte l'escalier jusqu'à moitié de sa hauteur, se retourne et harangue la foule de vastes mouvements des bras. Il peut alors sortir et le tableau changer par un noir (sur la vidéo bien sûr, mais probablement aussi sur scène car il y a changement du décor et passage du Marché à la Chambre de Juliette).

Cette adaptation retient la ligne générale de l'histoire mais introduit Roméo dès le début. Ce qui est intéressant ici c'est que l'action et tout le contexte est simplement exprimée par de la danse, donc des mouvements et par de la musique donc par des tonalités et des harmonisations différentes. La parole textuelle disparaît, bien qu'elle soit entièrement présente dans notre mémoire et dans notre culture, pour trouver une expression dans deux autres paroles de deux autres registres : la musique et la danse. Mais parfois, et ici c'est le cas en fin de descente de l'escalier par le Prince, le silence pur de la musique et de la danse permet une mise en perspective dramatique de l'entrée du Prince largement préparée par la musique et les mouvements qui précédaient cet arrêt. Il n'empêche que ce type de discours artistique sur une histoire tellement connue de tous ne peut fonctionner que par référence en mémoire à la parole de Shakespeare. Le compositeur, le chorégraphe et le metteur en scène jouent bien sûr sur la mémoire des spectateurs pour rendre le ballet, par touches légères et allusives, totalement expressif, les variations étant pour nous des plus, des questionnements. Pourquoi Roméo est-il présent dès l'ouverture et confronté dès le prologue de ce premier tableau à une épée, le tout pour une femme ? On voit là un changement dans l'histoire, dans le sens. Les Montagues représentent la joie de vivre. Roméo en est la parfaite incarnation. Les Capulets représentent les empêcheurs de tourner en rond, les trouble-fête. On n'a plus un Roméo romantique et perdu dans les affres de l'amour insatisfait d'un adolescent à peine post-pubère, mais la frustration d'un adolescent qui veut faire la fête et vivre sa vie et qui se heurte à un clan adverse que son propre clan honnit. Il apparaît alors comme celui qui va remettre en cause cette rivalité de façon presque consciente et volontaire. On est loin de Zeffirelli et d'un Roméo emporté bon gré mal gré dans un maelstrom qui le dépasse dès le premier instant. J'éviterai, bien sûr, ici toute interprétation circonstancielle de cette œuvre, et donc toute lecture idéologique situationnelle, que ce soit lors de la création de ce ballet en URSS ou que ce soit dans cette production à Londres en pleine guerre froide et avec un réfugié soviétique dansant le rôle de Roméo. Cela n'est que de courte durée dans le sens et un ballet comme celui-ci vise nécesairement à l'universalité, ce qui sourd nécessairement de l'histoire de Roméo et Juliette qui est devenue un mythe structurant et fondateur de la conscience artistique du

monde occidental pendant tant de siècles et encore aujourd'hui. Le reste n'est qu'anecdotes et péripéties circonstancielles.

VI *Les Vêpres de la Vierge* : histoires d'antiennes et non-dit d'un effacement

Nous allons partir des *Vespro Della Beata Vergine* (1610) de Claudio Monteverdi telles que produites par Michel Corboz et présentées au Festival de La Chaise Dieu en 1994. Nous allons nous intéresser essentiellement aux antiennes et à deux extraits du *Cantique des Cantiques*. Donnons tout de suite les éléments concernés dans la version de Corboz.

[...]
II- ANTIENNE
Nigra sum sed formosa, filiae
Jerusalem : ideo dilexit me rex,
et introduxit me in cubiculum suum
[...]
III- NIGRA SUM
Nigra sum, sed formosa,
filiae Jerusalem.
Ideo dilexit me rex
et introduxit me in cubiculum suum
et dixit mihi :
Surge, amica mea, et veni.
Iam hiems transiit,
imber abiit et recessit,
flores apparimuerunt in terra nostra.
Tempus putationis advenit
IV- ANTIENNE
Iam hiems transiit,
imber abiit et recessit,
surge, amica mea, et veni.
[...]
V- PULCHRA ES, AMICA MEA
Pulchra es, amica mea,
suavis et decora filia Jerusalem.
Pulchra es, amica mea,
suavis et decora sicut Jerusalem,
terribilis ut castrorum acies ordinata.
Averte oculos tuos a me,
quia ipsi me avolare fecerunt
VI- ANTIENNE
Pulchra es et decora, filia
Jerusalem : terribilis ut
castrorum acies ordinata.
[...]
X- ANTIENNE
Ista es speciosa inter
filias Jerusalem.
[...]

L'intérêt de ces passages sont le degré personnel de chacun en ce qui concerne la référence à la Vierge, ou plus exactement à l'Aimée du *Cantique des Cantiques*, utilisée ici comme référant à la Vierge :

> première personne (l'Aimée),
> première (l'Aimée) puis deuxième personne (le Roi Salomon),
> deuxième personne (le Roi Salomon),
> deuxième personne (le Roi Salomon),
> deuxième personne (le Roi Salomon),
> troisième personne (l'extériorité de la situation discursive directe entre l'Aimée et le Roi Salomon).

On voit ainsi se construire une distanciation dans ces vêpres qui partent d'une parole de la « Vierge » elle-même pour se déplacer vers la parole du Roi Salomon à la « Vierge », pour se clore avec une parole extérieure sur la « Vierge ». Et ainsi cette parole extérieure devient la nôtre. Plus encore la parole de première personne donne de la Vierge deux caractéristiques : je suis noire et je suis belle. La première caractéristique est la plus mystérieuse. Dans la référence réelle du Cantique des Cantiques c'est le résultat d'une punition pour une faute : ne pas avoir su garder sa vigne, c'est à dire sa virginité (voir la *Bible de Jérusalem*). Cette première mention est un des fondements de justification des Vierges romanes Noires si fréquentes en Auvergne et aussi dans quelques autres lieux d'Europe. La seconde est fondamentale et a largement survécu dans des rites à la Vierge de certains pays, comme en Espagne où, lors de la sortie de la Vierge pour une procession, les hommes lui disent « tu es belle, tu es belle », comme d'ailleurs le Roi Salomon dans les passages cités ci-dessus (*« pulchra es »*). Ainsi, le Roi Salomon est comme l'intercesseur entre nous et la Vierge et il nous permet d'assumer une déclaration de beauté. Il nous permet de nous adresser directement ensuite à la Vierge. On a là une construction discursive qui distancie la Vierge du public, des fidèles, mais qui établit aussi un lien symbolique qui nous permet de nous adresser à elle directement.

Ce qu'il est intéressant de voir c'est que, selon les versions, selon les époques, selon que l'on est chez Monteverdi, ou que l'on passe à Johann Rosenmüller (vêpres reconstituées par Paul MacCreesh en 1997), ou encore aux vêpres de Vivaldi, on voit progressivement disparaître les antiennes, qui sont, il est vrai, des survivances grégoriennes dans la musique baroque, en l'espace d'un petit siècle et demi. Cela supprime aussi les références à la beauté de la Vierge, soit par disparition du *« Nigra sum »* ou du *« Pulchra es »*, soit par la réduction ou la disparition des antiennes. Soit aussi par un déplacement des Vêpres à la Vierge Marie vers des Vêpres à la Nativité ou à l'Annonciation. Or la référence au *Cantique des Cantiques* ne peut pas être gratuite : cela donne à la Vierge une dimension charnelle indéniable. Cela fait de la Vierge une femme que l'on aime et non pas seulement celle qui a été la Mère de Dieu et notre intercessrice auprès de son Fils. L'évolution indiquée ici pose la distance entre la Vierge et nous non plus comme un construit mais comme un posé d'emblée, un pré-requis. Or dans cette même période la Contre-réforme qui répond à la Réforme fait évoluer le culte de la Vierge, sous la pression du refus de celui-ci par les protestants, du culte à une vraie et belle femme qui nous a rachetés du péché d'Eve (rachat refusé par les Protestants) au culte de l'Immaculée Conception. On a ainsi purifié la Vierge de sa carnalité. On a évolué de cette Vierge triomphante de chair et de beauté que Raphael a si bellement peinte dans le tableau qui est au Musée Zwincker de Dresde en une image très figée d'une femme voilée de la tête au pied et dont on ne voit plus que le cercle central du visage. De la même façon l'enfant Jésus a évolué dans sa

représentation et s'est progressivement habillé. On n'est plus au temps d'un enfant Jésus, ange potelé et nu de la Renaissance.

Cet effacement fonctionne aussi en négatif d'un positif mémoriel. Même en ces temps-là, la mémoire se transmettait de génération en génération et les formes nouvelles fonctionnaient nécessairement en contraste avec les formes anciennes conservées en mémoire, mémoire réelle dans un premier temps, mais ensuite mémoire transmise dans un second temps. Une parole, ici réduite, fonctionnait sur un silence qui renvoyait à une parole disparue ou supprimée.

Ces éléments peuvent parfois porter en eux, de nos jours, des significations nouvelles et surprenantes.

Dans *Les Vêpres pour la Nativité de la Vierge* d'Antonio Vivaldi présentée par Jean Claude Malgoire en 1997, le Chef avait choisi (« J'aurais pu tout aussi bien avoir deux soprani » m'a-t-il déclaré après le spectacle) de faire appel à la Soprano Sandrine Piau et au Contre-ténor James Bowman. A la question de savoir quel était le sens de ce choix au niveau dramaturgique, au niveau du rendu musical de la pièce, voire au niveau de la symbolique sexuelle, le Chef comme le Contre-ténor refusèrent de répondre. Or, c'est le Contre-ténor qui chante le *« Nisi Dominus »* qui évoque l'enfantement de fils pour la Cité comme un bienfait venu de Dieu. Or, même si les registres de la Soprano et du Contre-ténor sont les mêmes, la texture des deux voix ne sont pas les mêmes du tout et celle-ci dépend de la constitution corporelle du ou de la chanteur/chanteuse. Un simple enregistrement sans aucune visibilité des solistes en avant-scène permet à une oreille attentive de faire la différence, surtout dans les deux cas ici concernés. Mais la présence des deux solistes en premier plan de scène oblige tout spectateur à se poser la question de la dimension dramaturgique de ce choix. Or, quand il s'agit de Jean Claude Malgoire, je ne peux pas accepter qu'il ait fait cela pour aucune autre raison qu'une raison dictée par un choix dramaturgique. Ou alors il faudrait se poser beaucoup de questions sur la qualité de la symbolique dramaturgique de toute une vie de création qui comporte des chefs d'œuvres d'adaptations et de mises en scène d'opéras de tous les temps.

Quant à analyser les effets produits, je poserai comme seule hypothèse que le contraste est recherché : contraste entre la Soprano et le Contre-ténor au niveau de la seule texture des voix, contraste identique au niveau de la différence sexuelle visible en scène, contraste entre le Contre-ténor qui porte l'enfantement, qui plus est de fils. Certes il s'agit du Psaume 126 (127 dans la *Bible de Jérusalem*) qui est attribué à Salomon et qui chante donc *« the sons you father when young »*, mais Salomon est le chantre incontesté de l'amour pour la femme, la Reine de Shaba. En fait, sans pousser plus loin ces contrastes, on peut simplement dire que Malgoire vise à surprendre tant l'œil par le visuel des solistes en avant-scène, que l'oreille par l'auditif face aux textures particulières des voix, que le spirituel ou l'intellectuel par le contraste entre le texte lui-même et son référent traditionnel et un Contre-ténor qui prend à contre pied notre attente. C'est là un tour habile de Malgoire : une légère variation qui ne prend sens et valeur que par une référence à une tradition qui est ainsi dépassée ou brisée. Il nous a donné ainsi, en 1998, un *« Dies Irae »* de Mozart légèrement ralenti et avec un orgue de scène authentique quant à la longueur des tuyaux (même si bricolés en carton et au scotch à son insu), ce qui permettait de faire de ce *« Dies Irae »* une farandole joyeuse, vive et enjouée et non comme d'habitude un martelage ou un martèlement de nos oreilles d'un courroux excessif.

On est toujours sur la même longueur d'onde ici : toute innovation, tout changement dans le rendu d'une œuvre liturgique ou classique est reçu, à quelque niveau que ce changement intervienne, avec le souvenir de la tradition en mémoire. Toute parole se pose en contraste avec une parole devenue silencieuse, avec un silence plein d'une mémoire. On rejoint ici une conclusion qui est une hypothèse de travail fondatrice de tout le

structuralisme du vingtième siècle tel que Ferdinand de Saussurre l'a pensé : la valeur est dans la différence et non dans la similitude. On prend 'valeur' en un sens nouveau. Les anciens diront que cette valeur n'a aucune valeur car elle brise la valeur une fois pour toute acquise d'une tradition immuable et intouchable. Les nouveaux diront que la valeur varie avec le temps et nous allons revenir tout de suite sur ce point. L'important est de voir que toute évolution n'a de sens et de valeur que par la mémoire des formes anciennes.

VII Authenticité, tradition, évolution

Nous ne saurons jamais ce qu'était la musique avant notre capacité d'enregistrer, et ce de façon fidèle. Nous n'avons donc que moins d'un siècle de traces réelles de la musique. Toute la musique ancienne nous échappe donc. Nous n'avons donc à notre disposition que des documents sur les instruments, sur la façon de la jouer, sur la réception de la musique des siècles passés. De plus la musique ancienne n'avait à sa disposition aucun moyen d'amplification si ce n'est l'amplification fondée sur la structure des lieux de production, une production qui était toujours réelle et non pré-enregistrée.

D'emblée disons que nous considérons que tout dogmatisme dans l'authentique est aussi préjudiciable que son absolu refus.

Le public a changé dans sa culture, ses goûts, son rapport à la musique, son oreille et son audition. L'environnement sonore a changé avec un matraquage quasi-quotidien de musiques de tous genres dans un monde dominé par la communication auditive autant que visuelle. La place de la musique, qui plus est liturgique, dans nos sociétés et dans la culture de chacun a changé en perdant ses dimensions symboliques et rituelles réelles pour ne plus être le plus souvent qu'un divertissement, qu'une distraction même. L'oreille de chacun de nous, sous l'influence d'une évolution rapide des techniques de traitement du son et de reproduction du son, a changé à une vitesse incroyable. Le son dit FM qui fonctionne sur une bande passante beaucoup plus large que ce que l'on considérait il y a encore trente ans comme la seule bande passante audible, a imposé sa loi et probablement aussi une évolution dans la finesse d'écoute et d'audition.

Aujourd'hui il s'agit de voir comment on peut rendre la parole à des musiques liturgiques anciennes dans un univers où le silence leur serait imposé faute de pouvoir réunir les conditions absolument authentiques de leur production. Nous allons essayer d'être rapide sur ce point-là qui est fort technique mais capital pour notre plaisir de la musique en général et de la musique liturgique en particulier.

La dimension liturgique a disparu pour la plus grande partie du public. On ne peut que rendre une certaine dimension liturgique à ces œuvres qu'en les produisant dans des lieux dont la finalité liturgique est évidente. Mais ce n'est pas en produisant ces œuvres dans des églises que l'on rend la valeur liturgique de ses œuvres à un public pour qui la religion n'est plus qu'un épiphénomène, un immense silence qui ne peut plus irriguer la parole de cet art. Le public cherche le plaisir musical et non plus un contact avec le divin.

La recherche des instruments d'origine est une excellente chose en soi pour retrouver les sonorités de l'époque. Mais nous ne serons jamais sûrs que les instruments ainsi retrouvés ou recréés produisent exactement les sons d'origine. Ces sons dépendent d'autres éléments que sont les environnements et les matériaux de leur production. Un piano forte fait pour une musique produite dans des salons de châteaux post-renaissance ne peut pas rendre la musique composée pour lui de la même façon si on l'utilise dans des lieux qui ne sont pas ces salons de châteaux post-renaissance. Ce n'est là qu'un exemple. Les instruments de la Renaissance ou du Moyen Âge, aussi fidèles qu'ils puissent être dans leur reconstitution ou dans leur jeu, sont en contraste total avec la disparition de l'environnement de leur époque. De plus le public d'aujourd'hui ne les reçoit pas comme le public d'antan. Le piano forte était une invention fortement décriée de son temps.

Aujourd'hui il est un retour prisé et recherché. Le violon si beau sous les doigts de Vivaldi était un changement radical de sonorité et d'utilisation par rapport aux anciennes violes de gambe et autres instruments à corde. Aujourd'hui il est un instrument incontournable. Même si nous retrouvons ou reconstituons les violons anciens, même si nous retrouvons et réapprenons le jeu ancien de ces violons, la valeur sociologique et artistique en est totalement différente. Ce n'est plus une innovation. C'est un retour aux « sources ». On ne regarde plus cela comme un monde moderne en gestation, mais comme un monde ancien parfois fétichisé. Et notons que la reconstitution de ces instruments utilise des matériaux qui ne peuvent plus être ceux d'antan : il est facile de dire que le bois d'aujourd'hui n'est plus le bois d'autrefois (conditions de croissance des arbres) et que même les boyaux ou les crins de certains animaux d'aujourd'hui ont peu à voir avec ceux d'autrefois (conditions d'alimentation et d'élevage de ces animaux). Le luth fait pour accompagner un troubadour ou un trouvère dans une vaste salle de château moyenâgeux avec des éclairages réduits et dansants car ne provenant que de torches ou chandelles a peu à voir avec l'utilisation d'un luth sur une scène actuelle, et même dans une salle d'un tel château dont on reconstituerait les conditions matérielles d'éclairage, de chaleur, de décor mobilier ou vestimentaire, et de « remplissage ». L'authenticité absolue est impossible. Il faut voir aussi que l'air a changé dans sa texture et sa composition du fait de la pollution et d'autres éléments de ce genre. Sans parler de notre oreille aussi bien interne, externe que mentale. Le culturel, la parole interne de notre culture, est essentiel pour recevoir une quelconque parole culturelle. Or notre parole culturelle actuelle n'est que le silence imposé et absolu d'une parole culturelle ancienne, non par tyrannie du présent, volontaire et totalitaire, mais parce que nous avons perdu les conditions réelles ce cette parole culturelle ancienne, même quand nous la retrouvons.

La Chaise Dieu, ou du moins son Abbatiale, est un des lieux privilégiés de ce retour à des conditions proches de l'ancien. Il ne faut pas se cacher que le remplissage de l'Abbatiale lors d'un concert a peu à voir avec celui d'antan. Le nombre de personnes, la facture physique de chacun, les textiles de l'habillement sont autant d'éléments qui changent la circulation du son et la réception de ce son. Le Chœur des Moines n'était pas fait pour être rempli au maximum d'un public moderne assis sur des sièges modernes. Autant d'éléments qui faussent la musique. Cependant de tels lieux bénéficient d'une architecture et d'une structure qui sont toujours les mêmes, ou à peu près. La structure de cette Abbatiale est connue et son plan au sol a été reconstitué au plus juste. On sait donc que la structure purement géométrique de cette Abbatiale est gouvernée par des lois géométriques issues de la géométrie grecque et donc dominée par des formes géométriques simples comme le triangle, le carré et le cercle, par des éléments numériques tout aussi simples comme le nombre d'or phi, pi et la racine carrée de 5. Les unités de mesure n'étaient bien sûr pas le systéme métrique. Plus encore, toute l'architecture de cette Abbatiale était gouvernée par une vision religieuse qui organisait les formes géométriques de telles sortes que la gestion de l'espace et de la lumière permettait aux moines et aux fidèles de s'élever vers la lumière divine, vers Dieu. Or un concert dans cette Abbatiale est immédiatement faussé par la présence d'un praticable monumental qui remplit le chœur d'un volume moquetté là où un volume ouvert devrait être, sans compter que ce volume énorme et en élévation progressive brise la circulation de la lumière. La disposition des chœurs et des musiciens dans cet espace, ainsi modifié, n'a rien à voir avec celle d'antan. Elle est dictée par le désir de permettre à un public donné et disposé d'une certaine façon fort rigide (ne serait-ce que du fait des normes de sécurité) de recevoir la musique de façon correcte pour l'audition et en vue de générer son plaisir. Son plaisir et non plus sa communion. Les éclairages sont totalement différents, même de jour, avec des projecteurs

et des lumières électriques, là où il n'y avait que des cierges et des chandelles. On est cependant là au plus près des conditions anciennes.

On est souvent surpris de l'acoustique de cette Abbatiale, même dans les conditions que nous venons d'évoquer. Les études manquent, mais nous croyons que c'est la structure architecturale, tant en horizontale qu'en verticale, qui dicte cette acoustique. Nous croyons, hypothèse de travail à vérifier, que les éléments numériques structuraux de cette architecture proches ou similaires ou identiques aux éléments numériques des sons de la musique (si l'on en croit à la fois Chantal Lamesch pour l'architecture au sol et Alain Daniélou pour l'analyse des sons) sont en phase avec les sons et leur circulation, ce qui construit une acoustique exceptionnelle, qui d'ailleurs n'est pas la même dans tous les points de l'Abbatiale. Il semble exister des points nodaux privilégiés, le tombeau de Clément VI par exemple, sur lequel toute l'architecture géométrique de l'Abbatiale se construit en vis-à-vis du chœur lui-même. C'est la connaissance que nous avons des fréquences des sons et donc de leur circulation qui permet de dire cela. Ces fréquences, si elles sont en phase avec les éléments architecturaux, permettent une circulation optimum et l'absence de phénomènes d'écho. Mais tout ce travail scientifique reste pour l'essentiel à faire.

Une autre question reste à étudier dans ce domaine. L'Abbatiale a été construite sur les plans des architectes de Clément VI, Pape d'Avignon qui voulait se distinguer des Papes de Rome. Dans le même mouvement il a encouragé des musiciens, dont Vitry, (qui étaient le plus souvent des mathématiciens (de l'époque) à composer des formes nouvelles de musique, dont une polyphonie grégorienne (voir les musiques de ce temps présentées par Paul MacCreesh en 1998, y compris un Motet de Vitry) qui n'avait sens que par rapport à la musique *a capella*, comme à la Chapelle Sixtine, musique fondée sur le plain-chant. On peut donc penser que les architectes et les musiciens qui possédaient en commun une certaine mathématique ont été guidés dans leur travail par cet élément scientifique objectif de l'époque. Mais tout reste à faire. Citons cependant le livre programme de ce Festival de 1998 :

> *« Vitry était aussi renommé en tant que musicien que comme mathématicien. En effet, on lui prête l'invention complète d'un 'Ars Nova' et ses innovations furent de la plus haute importance par leurs implications dans la notation autant qu'en matière d'harmonie et de contrepoint. »*
> *(Auteur non spécifié, traduction de l'anglais par Martine et Françoise Roche, Programme du XXXII^ème^ Festival, p. 94)*

On voit d'ailleurs dans cette citation que cette musique est en contraste avec une musique plus ancienne. Encore une fois on a une musique qui fonctionne sur un silence empli de souvenirs ou de références à d'autres formes. Nous sommes cependant au treizième siècle, ou au plus au début du quatorzième siècle, bien avant la Renaissance. On voit mal comment on peut revivre les enjeux idéologiques et politiques de la rivalité des deux cours de Papes d'Avignon et de Rome, rivalité qui n'a pas débouché sur une cission, un schisme religieux. Il faut dire que c'est aussi le temps de la Croisade contre les Cathares ou les Albigeois, un phénomène de masse dans l'église de l'époque. C'est aussi le temps de l'invention de l'Inquisition, et du Rosaire par Saint Dominique. Tout l'art religieux ne peut être que profondément structuré par ces évènements historiques, mais des événements qui étaient idéologiques, théologiques, politiques, et souvent vitaux à l'époque car entraînant la persécution et la mort de très nombreuses personnes. Tout cela n'est plus pour nous que construction mentale et intellectuelle, certainement pas un vécu omniprésent et totalitaire.

On voit donc que cette musique en ce temps-là n'était compréhensible que sur la base de toute cette « culture » quotidienne. Aujourd'hui cela est devenu un immense silence que nous ne pouvons que très partiellement et de façon extrêmement infidèle reconstruire mentalement. Participer à ces innovations musicales sans tomber dans une quelconque accusation d'hérétisme était un art en soi, certainement une aventure dangereuse. Ce silence des temps anciens nous empêche aujourd'hui d'entendre la parole de ces temps-là qui nous remonte pas bribes.

Donnons un dernier exemple pour bien mesurer cette impossible authenticité.

Au quinzième siècle une Vierge romane en majesté Noire est commandée pour la Cathédrale de Clermont-Ferrand. C'est, après vérification de toutes les sources possibles, la seule Vierge de ce type dont l'enfant bénit la foule non pas de la main droite mais de la main gauche. Cette Vierge a survécu et est visible dans la Cathédrale de Clermont Ferrand. Une telle variation pouvait parfaitement devenir hérétique et donc amener son auteur sur un bûcher. Il n'en fut rien. Pourquoi cette variation et quel en était le sens ? Ici, dans le domaine de l'art liturgique statuaire nous avons une parole qui ne pouvait se comprendre que par référence à d'autres paroles, silencieuses dans cette statue elle-même, mais parfaitement présente dans la conscience des gens de l'époque. Aujourd'hui ce n'est plus qu'un immense silence car nous avons perdu la référence. Et si nous la retrouvons, sa valeur religieuse ou autre ne sera plus pour nous que de l'ordre du savoir, donc de l'abstrait intellectuel, non du vécu réel avec Inquisition et bûchers en arrière.

Entrer dans une église aujourd'hui pour écouter de la musique liturgique ancienne n'est que l'expérience d'une parole qui n'a en arrière plan qu'un immense silence, un immense vide, tout au plus peuplé de bribes de paroles reconstituées intellectuellement et dont le vécu existentiel nous est à jamais interdit par le passage du temps et notre idéologie moderne, impossible dans notre société et notre culture actuelles, perdu dans une nuit des temps que tous les efforts des historiens ne combleront que très partiellement et de façon purement virtuelle.

VIII Liturgie et vidéo multimédia

Nous allons maintenant changer de média. Avec le film ou la vidéo, les images sont réalistes et donnent un environnement complet à l'histoire. Lorsque nous considérons diverses évocations du Christ sur ce média, l'objectif est différent des œuvres liturgiques anciennes. Le public visé, le média utilisé, le langage artistique mis en jeu, les symboliques de références sont modernes. Nous allons donc ici nous intéresser à la parole de ce Christ et de ces évocations, mais non pas dans leur fidélité à la lettre évangélique, plutôt dans leur originalité, leur différence. Le but étant toujours, plus ou moins, d'une façon ou d'une autre, de rendre vie au Christ, à l'histoire.

1- *Jésus* de Roger Young

L'histoire prend Jésus à l'âge de trente-et-un ans, à la mort de son père, Joseph bien sûr. Il s'agit donc de sa montée vers le supplice. Le film insiste très largement sur le contexte politique et met en avant quatre forces principales. D'abord Ponce Pilate, Gouverneur impérial. Son objectif est de maintenir la paix et de faire rentrer les impôts en mettant la responsabilité du pouvoir entre les mains des deux autres forces politiques reconnues. Ensuite le Roi de Judée, Hérode. Il est montré comme tyrannique, violent, corrompu dans sa vie privée comme dans son pouvoir, mais aussi lâche et refusant ses responsabilités. Il tient au pouvoir et à ses privilèges mais ne veut pas en porter les contraintes. Puis les Prêtres du Temple. Ceux-ci veulent à tout prix défendre leur pouvoir et leurs privilèges religieux. Pour eux la religion est comme l'unité du peuple juif et de lui seul. Ils sont donc totalement indifférents aux autres peuples qui les côtoient qui ne sont

que des Gentils méprisés et rejetés. Mais la religion est pour eux aussi un commerce et le Temple est devenu un marché. Ils doivent à la fois défendre leur pouvoir religieux, le ferment du peuple élu auquel ils croient, et leur bonnes relations avec Rome pour garder leur liberté religieuse et leur commerce florissant. Enfin les rebelles de Barrabas qui croient en la révolution violente contre Rome et qui misent sur Jésus comme pouvant être le déclencheur de cette révolution en infiltrant Judas parmi ses disciples pour l'inciter, et cela est largement illustré, à prendre la tête du soulèvement populaire. Jésus refusera ce marché et le peuple suivra veulement et irresponsablement ses Grands Prêtres. Le peuple ne suivra ni Barrabas, ni Jésus dès que le conflit sera ouvert, dès que les Prêtres auront décidé de se débarrasser de Jésus.

Ce discours politique, jamais présent dans les Evangiles, rejoint cependant une dimension politique claire dans l'Evangile selon Saint Jean, même si Jésus est en conformité avec le Jésus de l'Evangile selon Saint Matthieu, un Jésus qui accepte sa mission divine.

Une grande différence, que les effets spéciaux du cinéma permettent, c'est l'intervention de Satan par deux fois. Lors des quarante jours de Jésus dans le désert puis peu avant son arrestation. Satan va non pas tenter Jésus au niveau des sens, ou à peine, mais lui démontrer, images à l'appui, que sa mission divine est inutile, que son père ne cédera pas mais que l'avenir sera une longue suite de guerres meurtrières en son nom, lui qui veut représenter l'amour et apporter un message de paix à l'humanité. L'argument est donc très moderne : le sacrifice sera inutile car il ne mènera pas à la régénération de l'humanité. Ce discours, cette parole se développe sur un fond de parole courante et populaire qui justifie normalement le refus de la foi en un Dieu qui se moque bien de l'humanité. On retrouve ce discours par exemple chez Mumia Abu Jamal, mais avec une plus grande subtilité : la religion chrétienne a été apportée aux esclaves noirs et aux Indiens dépossédés pour les maintenir dans un esclavage mental qui leur fait accepter de tout perdre tout en conservant la Bible : *« When the Europeans came, they had their Bible and we had our land ; now, they have our land, and we have their Bible. »* (*Death Blossoms*, 1996). Mais l'objectif de ce film est de montrer la vanité du discours de Satan et la beauté du sacrifice de Jésus. Le film joue sur ce sacrifice comme déclencheur d'admiration et donc de foi. La foi doit être immense pour qu'un homme accepte une telle souffrance.

On remarquera que ce film fait usage de clichés pictoraux ici et là, comme Jésus entrant à Jérusalem sur un âne sous une double haie de rameaux, ou la Cène, ou encore la Piéta de la descente de croix. Là une parole picturale renvoie à des images extrêmement célèbres et populaires.

Le plus surprenant cependant dans ce film, c'est la lourde charge politique qui rejette à fois une approche révolutionnaire, un pouvoir militaire autoritaire, un pouvoir politique veule et un pouvoir religieux hypocrite. Il veut convaincre en se posant dans une société qui doit être non-violente et en rejetant les formes de pouvoir qui n'assurent pas la liberté du peuple. Cependant il n'y a pas de discours sur la libération, si ce n'est mentale et spirituelle, encore moins sur l'organisation du pouvoir, disons la démocratie. Mais le but du film, le discours du film, la parole du film est politique et est un rejet de quatre paroles politiques courantes dans le monde. Le projet politique est lui tenu dans le silence.

Les cris sont bien sûr de vrais cris, même si travaillés au niveau du son : les cris du Christ quand les clous s'enfoncent, ou encore des cris pratiquement muets lors de la flagellation. Le cri est très fréquent par contre dans les évocations sataniques des Croisades et des guerres mondiales, y compris ce cri : *« In the name of Jesus ! »*, cri de ralliement des Croisés. Mais globalement l'image donnée de Jésus dans ce film est une image fondée sur un contraste double. D'une part un jeune homme plein de vie, qui danse, rit et sourit très largement. D'autre part un jeune homme qui se trouve emporté par une mission qu'il prend

avec le sourire, une mission qui le met en campagne en direction des foules et de Jérusalem. A la différence de Jean-Baptiste qui vit sa mission de façon très sombre et tragique, Jésus fait cela avec le sourire comme une campagne électorale à l'américaine. Il ne flatte pas, il ne caresse pas dans le sens du poil, mais il tente de convaincre par sa bonté profonde, par sa gentillesse, par une image toujours souriante qu'il donne de lui. Enfin les interventions de Satan, modernisé dans son costume trois pièces noir, introduisent un monde sombre, sans lumière, un monde d'ambition ou de violence, un monde de pouvoir et de trahison immédiatement préhensible par les effets spéciaux et les éclairages. C'est l'image d'un Jésus rayonnant qui se brise sur un monde politique qu'il ne comprend peut-être pas, qu'il refuse en tout cas, et c'est le drame. La crucifixion est un drame, et rien d'autre, un drame régénéré par la résurrection et sa dernière apparition rayonnante à nouveau et lumineuse. On a dans ce film une volonté de présenter un Jésus à un public familial, surtout jeune et enfantin, qui soit émouvant, qui fasse rejeter Satan comme l'homme de la nuit (et les enfants ont tous peur de la nuit), qui fasse pleurer devant le drame de la souffrance, de la torture, de la crucifixion, de l'incapacité à être entendu et écouté (une parole dans le désert, une parole qui ne passe pas devant les maîtres de ce monde), qui fasse se réjouir de la résurrection. Il s'agit d'un discours émotionnel pour convaincre de jeunes auditeurs. Il s'agit d'un catéchisme réduit où les actes de Jésus sont peu nombreux mais correspondent à la vulgate courante des Evangiles, et où les paroles de Jésus sont très réduites : peu de paraboles, peu de ces phrases attendues par les adultes qui savent mais non par les enfants qui se savent pas. C'est une première initiation qui doit ouvrir à un commerce plus vaste avec l'histoire. Ainsi ce jeune homme, Jésus, est un jeune homme du monde moderne : la joie de vivre, l'idéalisme, la recherche du contact et de la communication avec les autres, la tentation et son rejet, et la frustration finale de l'incompréhension par les pouvoirs établis qui mène au sacrifice, qui mène à la compréhension pour les jeunes d'aujourd'hui que Jésus est un mythe salvateur, une compensation des frustrations quotidiennes, un repère dans la recherche d'une place dans la société, le culte du bien sans remettre en cause la société elle-même. Il est typique dans cette perspective de considérer la conversion de Matthieu, le percepteur d'impôts, conversion largement montrée et dramatisée comme une rupture nécessaire mais purement personnelle et sans remise en cause ni des impôts ni de l'état qui les impose. Les impôts sont un mal nécessaire. Cependant on voit dans cet accent fort sur ce passage un écho direct d'une parole de plus en plus courante aux USA depuis le Président Reagan : baisser les impôts à tout prix, remettre en cause les impôts vus comme une injustice de principe, sans se demander pour qui bénéficient ces baisses d'impôts. On montre dans le film les pauvres soumis à l'impôt et se révoltant contre. Mais la politique reaganienne dans le domaine a surtout consisté à réduire drastiquement les impôts des tranches supérieures. Parole, ici surtout picturale, ou du moins soulignée fortement par l'image, qui renvoie de façon superficielle à une parole politique de l'état américain. On trouve donc ici une parole biblique ou évangélique qui ne renvoie pas à une autre parole de même type et non mentionnée, mais gardée en mémoire par le public (les enfants n'ont pas cette mémoire), mais à une parole moderne et politique que les enfants ont du nécessairement entendre à la télévision ou venant de leurs parents.

2- *Jesus of Nazareth*, de Franco Zeffirelli

Tout à fait différente est cette adaptation, beaucoup plus longue, de la vie de Jésus. D'abord on reprend à l'origine et de façon chronologique : le mariage de Marie et de Joseph, l'Annonciation, la mère de Marie, Anne, qui elle-même a conçu à un âge avancé et par intervention divine, si l'on en croit les approches de la fin du Moyen-Âge et le culte de Saint Anne qui se développe de façon positive par les Sainte Anne trinitaires (une des plus

belle en bois polychrome du XV^{ème} siècle se trouve à Olliergues dans le Puy de Dôme), ou bien qui se développe de façon ironique avec les Dominicains toujours au XV^{ème} siècle et une fresque récemment retrouvée à Saint Flour d'une Sainte Marie, Reine des Cieux, et d'une Sainte Anne, Impératrice des Cieux. D'emblée ce rôle lourd de Sainte Anne renvoie à ce développement théologique ancien. Il est renforcé par la naissance de Jean, le futur Jean-Baptiste, d'une mère, tante de Marie, qui a largement dépassé l'âge d'enfanter, et ce sur annonce directe d'un ange à Marie lors de la Visitation. Autre parole qui lie à jamais de bout en bout le sort de Jean-Baptiste et de Jésus.

Je ne vais pas reprendre l'entier du film. Il est centré, lourdement et longuement, sur la parole réelle de Jésus qui n'est en rien un jeune homme de joie et de plaisir. Il est austère, sourit peu, mais concentre sa puissance dans ses yeux et dans sa main droite dont la seule ombre peut chasser le démon de l'enfant épileptique. Les yeux de Jésus sont une parole picturale capitale de bout en bout. On a ainsi tous les faits de cette biographie évangélique, tous les miracles, toutes les paraboles, ou du moins les plus importantes. Matthieu est bien un percepteur d'impôt mais aucun accent particulier n'est mis sur sa conversion, y compris au niveau de son vêtement qui devient rapidement le même que celui des autres disciples (à la différence du film précédent). La différence est effacée. Le discours sur les impôts est réduit et on n'aura pas la célèbre parole de rendre à César ce qui appartient à César. Il y a effacement d'une telle parole, même si l'expulsion des marchands du temple ne peut que fonctionner de façon mémorielle pour un public, cette fois adulte.

Il faut noter ici que Judas est régénéré d'une certaine façon : issu des rebelles, il se convertit à Jésus et à son approche du changement. Il est un intellectuel et a des contacts avec le conseil du temple. Toute sa tentative sera de convaincre Jésus, puis de le forcer d'une certaine façon, à venir s'expliquer devant ce conseil. Il croira le scribe qui est son contact personnel et livrera Jésus pour ce qu'il croit être une séance de discussion et d'explication. Cela montre que Judas n'a pas compris le projet de Jésus qui passe par sa condamnation. Mais plus encore il est clairement montré que Judas a été la victime d'une entourloupe de la part du scribe : celui-ci savait parfaitement que la réunion n'était pas une réunion conviviale d'explication et d'éclaircissement, mais bien un procès pour propos et attitudes blasphématoires. Il apparaît alors que les seuls intérêts en jeu sont les intérêts de survie des Prêtres et de leur conseil.

Je veux concentrer l'approche de ce film sur quelque chose de bien plus original et caractéristique : le silence, car ce film utilise le silence vocal et auditif comme un ressort dramatique.

C'est d'abord l'interrogatoire de Jésus.

> *« Are you the Messiah, the Son of God ?*
> *[Long silence centré sur le visage de Jésus, impassible, aux yeux bleus célestes et aux lèvres fines et tendues, débouchant finalement sur une réponse brève.]*
> *« I am. »*

On notera l'absence de « yes » et la réduction de la réponse à un simple verbe d'existence, d'être, une parole qui devient phatique.
Autre exemple :

> *« And what is the truth ? » demande Ponce Pilate.*
> *[Seule réponse : un long silence centré sur le visage de Jésus comme précédemment.]*
> *« What do you have to say for yourself now ?*

[Silence]
« Speak ! »
[Silence]
« Who are you ? »
[Silence]
« What are you ? Say something ! Don't you want to defend yourself ? You want to die ? Don't you realise I have the power to release you or to have you crucified ? »
[Finalement une réponse de Jésus arrive, à voix basse mais claire, entre des lèvres serrées.]
« You would have no power over me, if it had not been given you from above. »
[Long silence alors de Ponce Pilate. Les rôles sont renversés.]

Cette parole finale est pour le moins ambiguë. *« Above »* désigne dans la tradition chrétienne Dieu qui vit au-dessus de nous. Mais dans la situation elle a deux autres sens. Ponce Pilate ne tire son pouvoir que de l'Empereur de Rome, un échelon largement supérieur au Procurateur qui en est réduit à peu de chose dans ce procès. Pire encore, c'est de la demande des prêtres présents à l'interrogatoire que vient ce pouvoir. S'ils n'avaient jamais demandé à Ponce Pilate d'appliquer leur sentence de mort, Ponce Pilate ne se serait même pas intéressé au cas, qui est un cas de justice religieuse, donc en dehors de la juridiction du Procurateur.

Une remarque importante cependant est à faire avec ces arts de l'image. Il n'y a pas de silence, si ce n'est purement auditif, vocal. L'image est un langage, une parole, et chaque silence de Jésus est centré sur son visage qui est une parole, qui dit non pas le mépris de Jésus, mais l'immense distance entre Jésus et Ponce Pilate, entre Jésus et les prêtres, une distance qui n'est que l'expression de sa capacité à savoir ce qui vient, à savoir la mission qui est la sienne, à savoir que rien ne pourra l'en détourner. On peut et on doit cependant dire que Jésus fait vraiment tout pour qu'il en soit ainsi. En tout cas il ne fait rien pour qu'il en soit autrement. On retrouve là le Jésus de l'Evangile de Saint Matthieu et de la Passion du même nom. On est loin du Jésus pugnace de Saint Jean. Une parole cinématographique qui renvoie à un évangile plutôt que l'autre et à une Passion de Bach plutôt qu'une autre.

Le dernier exemple que je veux prendre est celui de la crucifixion. Nous passerons sur les cris de la foule pour Barrabas, puis le long du chemin vers le Golgotha, puis des trois Marie réunies au pied de la croix. Nous attendons les sept paroles du Christ en croix, et nous n'en obtenons que six. Citons les :

1- « Father forgive them, they know not what they do. »
2- « Today you'll be with me in Paradise. »
3- « John, behold your mother. Woman, behold your son. »
4- « Eli, Eli, lama sabachtani. »
5- [Silence absolu. Image centrée sur la tête de Jésus. Relève la tête.]
« Father, into thy hands I commit my spirit. »
6- [Silence absolu]
« It is all accomplished. »
[La tête tombe. La mort. Vaste mouvement de zoom arrière lent jusqu'à centrage de l'image sur la croix et gel complet du mouvement avant de passer au ciel et à la tempête.]

Une parole a été supprimée : *« I am thirsty »* avec suppression annexe de l'éponge et du vinaigre, ainsi que de la lance dans le cœur. L'ordre des paroles n'est pas le même que dans la pièce de Shütz où on a l'ordre suivant (numérotation ci-dessus utilisée comme référence) : 1 – 3 – 2 – 4 – Absente – 6 – 5 . Je ne crois pas que ce changement d'ordre soit a priori signifiant. Il est clair cependant que ces paroles ne fonctionnent qu'avec les sept et leur ordre classique en mémoire. Plus intéressant est le silence du Christ au niveau 5 et 6. Plus fascinant encore est le « silence » pictural posé par l'image immobile après le mouvement de zoom arrière. L'image elle aussi connaît le silence. Il est important de bien mettre en avant que ces silences, vocaux, auditifs, ou picturaux n'ont qu'un seul objectif : mettre en avant la parole, mettre une emphase sur cette parole, donner à cette parole une dimension nouvelle, permettre au public de réfléchir, de penser, de faire intervenir sa mémoire et son savoir pour enrichir l'interprétation ou simplement intérioriser et amplifier son plaisir. On est à ce moment loin des films d'action qu'adorent les jeunes, où le silence, l'absence de mouvement sont des tours dont le sens est radicalement différent : création du suspense, peur et appréhension de ce qui vient. Mais on doit savoir qu'il ne peut pas y avoir de connaissance préalable de l'histoire dans ce dernier cas. Avec Jésus, on ne peut tabler que sur une connaissance préalable de l'histoire et de son déroulement et dénouement.

3- *The Last Temptation of the Christ* de Martin Scorsese

Dans ce film, le réalisateur ne part pas des Evangiles mais d'un roman de Nikos Katzantzakis. Des variations importantes sont introduites dans ce film par rapport à la tradition. D'abord Jésus est un charpentier dont l'activité principale est de fabriquer des croix. Le film commence donc par Jésus livrant une croix pour une crucifixion, raccourci étonnant d'un chemin de croix commercial en ouverture du film.

Le deuxième changement d'importance est Judas. Celui-ci est un rebelle qui est chargé d'assassiner Jésus lorsqu'il part pour le désert. Il se laissera cependant convaincre par Jésus et deviendra un de ses disciples, *« le plus fort de tous »* comme dira Jésus lui-même. Jésus lance alors, après quelques péripéties, une marche sur Jérusalem et son temple pour abattre les Prêtres et y prendre le pouvoir, pour imposer une nouvelle vision religieuse. Lors de la deuxième intrusion dans le Temple, et du pillage des étals des marchands (deuxième fois), Jésus est confronté aux gardes du Temple, aux Légions Romaines, et à une foule de partisans prêts à attaquer. Il réalise alors, par des saignements dans les mains, que Dieu lui ordonne de mourir sur la croix. Il chargera, et cela sera difficile, Judas de la mission de le livrer aux prêtres du Temple pour que l'exécution ait lieu. C'est sur la croix qu'intervient la dernière tentation qui jette un jour nouveau sur la fin de Jésus et surtout sur le sens de sa dernière parole (*« All is accomplished »*).

De façon merveilleuse, par un ange que nous apprendrons être en fait Satan à la fin de la vision, il est retiré de la croix et une vie normale lui est donnée, avec mariage avec Marie Madeleine qui meurt très vite, puis second mariage, enfants et famille. Un jour il est confronté à Saul, le légionnaire converti, qui prêche la religion du Christ ressuscité. Jésus l'accuse de mentir. Saul a alors une attitude de rejet car, comme il dit, ce qui importe pour les hommes dans le malheur c'est l'espoir que la mort du Christ et sa résurrection représentent. Il affirme que ce Christ-là n'a rien à voir avec le Jésus survivant. Puis, quand Jésus en est à l'article de la mort, trois de ses disciples apparaîtront, dont Judas, et il aura la révélation que ce sont ses prédictions qui se sont réalisées, que le Temple a été détruit, que le peuple Juif a perdu sa terre, bref que le sacrifice, même faux, de Jésus n'a servi à rien pour les Juifs. Il a alors la révélation de la vraie nature de son ange gardien et ce « flash-forward » se clôt avec un retour sur Jésus en croix et la dernière parole, précédée d'une prière en fin du rêve et d'un sourire sur la croix, prend le sens nouveau de la joie du Christ

de mourir ainsi car il devient le Messie par sa mort et qu'il laissera une marque indélibile sur le monde : *« All is accomplished ! »* Une machine a été mise en mouvement par cette mort. On peut probablement penser que le Christ fait alors un péché d'orgueil, mais sa souffrance et sa mort (la résurrection n'est plus que mythique) nous autorisent à lui pardonner ce péché. Voilà comment une parole traditionnelle est complètement déplacée dans son sens grâce à une longue séquence que seuls le cinéma ou l'imaginaire littéraire permettent.

Scorsese cherche la densité dans son film et utilise alors la technique de l'ellipse pour accélérer l'action. Donnons un exemple : la Cène. Judas sort (nous savons qu'il sait ce qui est en jeu). Jésus fait alors la révélation de son destin. Il dit : *« All of you, I want to tell you something. »* Puis une ellipse immédiate nous fait passer au Jardin de Gethsémani au moment de la prière de Jésus à son Père. Ainsi une importante portion de la parole de Jésus est passée sous silence. Le silence ici est un raccourci qui fait appel à la mémoire des spectateurs pour éliminer une longue section archi-connue et gagner du temps pour la dernière tentation. Ce ne sont plus alors que quelques paroles symboliques et étapes qui sont conservées. Les autres sont passées sous silence, mais en sachant bien que notre mémoire compensera.

Un autre exemple de l'utilisation des spectateurs par le réalisateur. Le port de la croix, de la sienne, après sa condamnation, est filmé au ralenti. Ce ralenti permet d'augmenter l'horreur dans la conscience des spectateurs. Seule une courte portion en a été filmée, mais allongée par ce ralenti, sur fond de lamentations et de mélopées mises en musique. Ici le cri ne doit pas venir de la foule, ni de Jésus, ni du film lui-même, mais doit sourdre et se développer dans le spectateur devant la lourdeur effroyable du supplice quand on le ralentit et donc le fait durer éternellement, ou presque.

On pourrait dire ici, en conclusion de ces trois films, que l'image devient une autre musique, c'est à dire un traitement transféré du réel à un construit artistique. C'est ce construit, avec ses moyens, qui évoque, en nous, les paroles, les silences et les cris que le film ne donne pas à entendre. En quelque sorte l'image est à la fois une musique symphonique et une danse. L'imaginaire et la mémoire des spectateurs font le reste.

4- *The Name of the Rose* (Umberto Eco) de Jean-Jacques Annaud, avec Sean Connery

C'est là un film et une vidéo totalement disparue des références commerciales et d'un tout autre type.

Son intérêt premier est une reconstruction savante de la vie religieuse et monastique du début du XIV^{ème} siècle (1327) qui montre les divers intervenants dans ce domaine et en donne les dynamiques. On retrouve donc les Franciscains, partisans de la pauvreté du Christ, les Bénédictins plutôt neutres sur le sujet (on remarquera que l'Abbaye de La Chaise Dieu est bénédictine), l'Inquisition et son célèbre grand maître Bernard de Gui, et enfin les représentants des Papes d'Avignon, même si cette papauté n'est pas clairement identifiée et son image couvre aussi celle de Rome. On retrouve alors le débat fondamental de cette religion chrétienne en ce siècle : la pureté et l'orthodoxie de la foi, la lutte sans rémission contre l'hérésie devenue une obsession qui hante l'église, et la lutte sans la moindre faiblesse contre le diabolisme et la sorcellerie s'appuyant sur des signes totalement mineurs du genre coq noir, chat noir, etc, et qui vise essentiellement la répression de la sexualité, répression qui cause par là-même ces pratiques pour que la sexualité puisse se réaliser à partir du moment où elle a été diabolisée. Le film tente de donner une image du vécu quotidien dans ce domaine, très réaliste, une image de l'exploitation des communautés asservies de paysans, une image de la crasse épaisse de cette vie et de son manque quasi total d'hygiène sérieuse, une image de rites très figés dans tous les actes de la vie monastique, une image d'un langage des plus gelé dans des langues

de bois anti-diaboliques que William de Baskerville a le plus grand mal à dépasser au nom du savoir.

Mais ce film insiste énormément sur une autre dynamique qui traverse l'église et donc la société féodale : la recherche du savoir, la recherche non pas de la vérité, qui est nécessairement divine, mais de la représentation de cette vérité, représentation parfois déformée selon le dogme chrétien, que l'humanité a cultivée et développée au cours des siècles, recherche qui doit se faire sans limites, même si on n'applique pas dans le quotidien ce que l'on trouve, même si on rejette hors de la pensée religieuse des éléments découverts chez les Anciens. Un autre point de vue s'impose dans cette Abbaye, à savoir le refus de laisser voir et lire les manuscrits anciens, la négation de leur existence, et l'assassinat de ceux qui pourraient éventuellement arriver à mettre la main dessus. Le film met en scène la destruction de la biliothèque par le feu, en parallèle à trois bûchers pour hérésie et sorcellerie, par un idéologue aveugle et plus qu'orthodoxe. On vit en ce temps-là une véritable police de la pensée, représentée par les bibliothécaires et par l'Inquisition. Rien ou si peu sera sauvé de cette folie de feu purificateur. On notera que ces livres sont détenus par cet aveugle tyrannique dans une chambre blindée au bout d'un labyrinthe à l'intérieur d'une tour massive (qui veut représenter la puissance de l'église et de son savoir) avec des embûches et des pièges pour les téméraires mal informés. On remarquera aussi la nécessité de traverser un ossuaire souterrain pour atteindre le début de ce labyrinthe. Bien d'autres symboles montrent comment cette vision du savoir enfermé et interdit est perverse : seuls les rats y ont accès et seuls les rats en savent les raccourcis d'entrée et de sortie. Heureusement que William de Baskerville sait suivre les rats dans l'incendie final.

Il manque alors dans cette logique une autre approche, et cela est d'autant plus étonnant que nous sommes en pleine révolution culturelle chez les Papes d'Avignon qui représentent une avancée artistique précoce de deux à trois siècles sur la Renaissance dont cependant elle contient les prémisses. On regrette ainsi que l'on ne mette pas en avant les mathématiciens, les architectes, les artistes de tous genres qui construisent ces Abbayes et les Cathédrales, en se fondant seulement sur la géométrie euclidienne et grecque. Tout un volet manque dans cette évocation. On n'en a guère qu'une vague image non explicitée et expliquée avec les machines étranges de William de Baskerville, machines dont la possession est clandestine, pour observer et mesurer les mouvements des étoiles, des planètes et de la lune, avant-goût purement allusif au futur Copernic et au malheureux Galilée.

Ce film donne cependant à voir les contraintes de cette innovation possible, les limites consciemment et peureusement ou frigidement imposées, les orthodoxies totalitaires devenues incontournables, l'irréalisme social de ce figement du progrès, c'est à dire de l'évolution humaine, la cruauté des tenants de cet ordre éternel dont ils bénéficient et profitent par un enrichissement parasitaire. Comment peut-on inventer des formes neuves d'art dans un tel milieu si étroitement conservateur et conservatoire ? Et pourtant quelques images évanescentes montrent que les « morts » de cette opération punitive contre le rire et les écrits d'Aristote savaient illustrer les manuscrits d'enluminures humoristiques : un âne qui prêche aux évêques, un Abbé devenu singe, etc. Et la couleur est triomphante dans ce travail d'illustration. La couleur qui devient ainsi comme la remise en cause directe de la crasse, de l'ombre, des vêtements et des textiles sombres, où le gris pâle, le brun léger des Franciscains sont comme une tâche de lumière dans le noir des Bénédictins, mais aussi couleur vue comme la marque de l'enrichissement indu des strates supérieures de l'Eglise et de ses dignitaires chamarés et aux chapeaux à glands ridicules. On remarquera enfin que le blanc est comme la couleur de prédilection de l'Inquisition, le

blanc de la lumière, de la vérité, de la pureté, vernis virginal totalement superficiel qui recouvre la pire des cruautés juste en-dessous de cet épiderme idéologique.

C'est dans cette ambiance, dans ce vécu étroitement surveillé, que la recherche du savoir, que la créativité, que le ferment du progrès humain se doit de vivre, croître et fertiliser la vie. La seule image symbolique de ce ferment bouillonnant est une image de la Vierge à l'Enfant qui n'a rien à voir avec l'art sculptural de ce temps mais est comme un anachronisme visionnaire de ce que cette Vierge de beauté et d'humanité peut représenter dans la conscience de ces hommes asservis, surtout quand on sait ce que la vision du féminin recouvre chez ces Moines totalement enfermés dans leur pensée de bois : *« something feminine, something diabolical, ... seeking intercourse with the devil... »* La féminininité est diabolique et la sexualité est satanique. Plus qu'une castration physique pratiquée dans d'autres sociétés, voire à Naples pour les besoins musicaux de l'Eglise, il s'agit d'une castration mentale encore plus efficace. La vision du bibliothécaire adjoint, défini comme inverti dans bien des sens, gaucher et séduisant les jeunes et beaux garçons, denrée rare dans un monde monastique fort limité et se renouvelant peu, se flagellant tous les soirs pour ses crimes (et il fournira le livre empoisonné par son chef et donc la mort à ses collègues et à lui-même). Image cruelle d'un homme féminisé, au point de hurler des cris aigus et de monter sur des tabourets à la simple vue d'une souris ou d'un rat, voilà ce qu'est l'enfer de la femme dans ce monde perverti par la non-reconnaissance du rachat du péché d'Eve par la Vierge Marie, la non-reconnaissance d'un pas de géant fait par le Christianisme sur l'Ancien Testament et un certain judaisme, pourtant contenant le célèbre Cantique des Cantiques, un chant d'amour charnel incontournable. Le Christianisme a dépassé cette logique de la tolérance de l'amour charnel pur par son objet spirituel mêlé à son objet sensuel pour atteindre un vrai rachat de la damnation de la femme et une vraie représentation de la divinité de la femme, de l'incontournabilité de la femme dans les actes fondateurs du Christianisme que sont l'Annonciation et la Visitation, c'est à dire la fécondation de la Vierge Marie du fils de Dieu. C'est un acte charnel et d'un enfantement charnel, symbole de la damnation de la femme lorsque Adam et Eve ont été chassés du Paradis terrestre, qui est la seule voie de régénérescence de l'humanité dans son âme et dans son corps.

Comment, comme à La Chaise Dieu, peut-on mettre des femmes dans la Danse Macabre, quand un corpus orthodoxe de croyances pose que la femme est damnée dès sa naissance ? Si elle est dans cette Danse Macabre, c'est qu'elle est l'égale de l'homme dans sa damnation, dans sa mort, dans son nécessaire passage de la porte du jugement post-mortuaire, et donc qu'elle conserve la possibilité, à l'égal de l'homme, d'un salvation, d'une rédemption, d'un accès direct au Paradis.

Nous sommes bien là, et La Chaise Dieu en est un haut lieu, dans ces 13ème et 14ème voire 15ème siècles, le creuset, au cœur même d'un bouillonnement culturel, idéologique, théoloqique où chaque parole renvoie à une myriade d'autres paroles, ou chaque silence n'est que la porte vers des paroles mémorisées mais interdites, vers des paroles mémorisées et toujours structurantes car la mémoire est d'abord et avant tout une syntaxe de la pensée, de l'imaginaire, de l'homme et de sa société.

Un tel film donne à voir ainsi, de façon aussi imparfaite que cela puisse être, un monde qui a produit les plus grandes richesses d'art architectural, sculptural, pictural, musical et poétique. Comment ce terreau pris au carcan de tant de persécutions a-t-il pu produire en même temps que les persécutions se développaient tant de richesses du dépassement de toutes les orthodoxies ? Peut-être en démultipliant les discours théologiques orthodoxes et les références aux Pères de l'Eglise pour justifier le dépassement de l'horreur quotidienne dans la beauté comme marche en avant et élévation vers la régénérescence chrétienne. La vision et la représentation du mal et du Diable ne

sont que les clés de la purification de l'âme et de son élévation vers la beauté de la Vérité, une Vérité qui ne peut être que chrétienne bien sûr, la Vérité de Dieu et de lui seul.

Mais comment peut-on revivre ces œuvres anciennes aujourd'hui dans le vécu réel d'autrefois, quand la peste a disparu, quand l'Inquisition a disparu, quand le carcan orthodoxe de la police de la pensée et de la chasse à l'hérésie a disparu ? Cela est impossible. Nous ne pouvons que reconstruire le puzzle, partiellement, mais jamais vivre dans notre psyche et dans notre chair la peur permanente de la mise à l'index, de la torture, du bûcher. C'était un temps où la Terre était plate et le Soleil tournait autour d'elle. Bien des gens savaient le contraire et l'avaient découvert dans les livres anciens, mais personne n'aurait jamais défendu une telle hérésie, du moins jusqu'à Galilée, et on connaît la suite. Avouons humblement qu'aujourd'hui nous n'en sommes plus là. Nous ne demandons plus aux intellectuels rebelles de se renier. Simplement le système tente de leur empêcher d'atteindre les outils d'expression, ce qui est de la plus grande vanité aujourd'hui au temps de l'Internet, ou bien les outils d'un déroulement de carrière, ce qui est beaucoup plus efficace.

CONCLUSIONS

Je ne vais pas reprendre ici les idées développées dans cet article, mais conclure avec quelques touches nouvelles.

J'aimerais évoquer l'adaptation cinématographique muette de *Richard III* de Shakespeare par le cinéma britannique en 1911. Silence absolu bien sûr, compensé par une musique d'habillement généralement improvisée à l'époque, mais ici parfaitement composée. Cette adaptation triche cependant en donnant un résumé de chaque scène dans un premier cadre, et une citation du texte dans un deuxième cadre (comme d'ailleurs la vidéo de *Romeo and Juliet* de Prokifiev). On nous remet en mémoire, si nous l'avons, l'action de la pièce. Puis chaque scène rend l'intrigue, l'action, la parole absente par des moyens qui sont ceux du ballet, mais sans la danse : décor avec accessoires, personnages dûment costumés, situations avec positionnement des personnages en fonction des rôles et de l'action, et surtout des mouvements de lèvres comme si les personnages parlaient sans qu'on les puisse entendre, des mouvements de bras exprimant les actions, avec épées et autres accessoires si necessaire, des positionnements corporels et des expressivité gestuelles et de posture qui veulent exprimer les émotions ou la tonalité des actions ou des dires des acteurs. Notons que l'absence de la possibilité de gros plans réduit l'expresivité des visages à des éléments très grossiers. Voilà comment une pièce de parole et de cris se trouve rendue dans le silence. Notons que d'autres adaptations cinématographiques muettes, italiennes cette fois, utilisent les prémisses de la couleur, peintes sur le film.

Autre élément essentiel dans cet art de l'image animée, c'est le « noir » ou le « blanc ». L'un comme l'autre sont des extensions de l'ellipse dont nous avons déjà parlé. Le « noir » permet d'écarter les deux éléments picturaux mis en ellipse et cet écartement, par absence totale de couleur ou de lumière, permet un changement de temps, d'espace, de situation ou de personnage, tout en maintenant la projection, mais distanciée, de la situation antérieure sur la situation postérieure. Le « noir » est donc une technique importante du suspense car il permet une situation postérieure en rupture avec la situation antérieure alors même que le spectateur avait projeté la situation antérieure sur la situation postérieure. On peut d'ailleurs avoir les deux et Wes Craven est un artiste de telles manupulations. Par exemple après la première séquences de *Scream*, on attend les photographes et autres journalistes de la fin de la première situation et on a tendance à comprendre le cliquetis du début de la seconde séquence (sur noir puis image non claire) comme étant cela. Surprise c'est une jeune fille sur un clavier d'ordinateur. De même le bras d'homme qui la saisit lorsqu'elle se penche à sa fenêtre après avoir entendu un bruit, nous fait penser au criminel

et donc à un second crime, et ce n'est que son petit ami. Et pourtant on apprendra en fin de film que c'était bien un des deux assassins.

Le « blanc », qui peut d'ailleurs être une vue fixe du ciel, fixe ou légèrement animée, a un tout autre sens. Il impose l'idée qu'il y a changement de plan au niveau de l'action, de la psychologie des personnages, de la situation ou du temps. C'est un changement imaginaire qui ouvre davantage à un « flash back » ou un « flash forward » ou à une pénétration dans la psyche d'un personnage et donc une évocation de ses profondeurs conscientes ou inconscientes ou une évocation d'une fuite poétique ou imaginaire, voire un rêve. Le « blanc » est donc une ellipse extrêmement dynamique et projettante, alors que le « noir » n'est qu'une ellipse étirée.

Je crois avoir abordé les questions principales de ce « parole, silence et cri » du départ dans des domaines d'art dramatique trop souvent considérés comme marginaux par rapport au théâtre, ou trop spécialisés, alors même cependant qu'ils touchent soit des publics différents (art lyrique liturgique) soit le grand public de la jeunesse (art vidéo et cinématographique).

Jacques COULARDEAU
Universités de Paris-Dauphine et Panthéon-Assas

Bibliographie succincte des ouvrages cités

T.S. Alex, « Killing Children », Poème n° 251, in *Mind Mine*, version bilingue, Editions Assoxiarives Clapas, Aguessac, France, décembre 2000.
Alain Daniélou, *Sémantique Musicale*, Hermann, Paris, 1967.
Ray Jackendoff, Fred Lerdahl, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 1983.
Ray Jackendoff, *The Architecture of the Language Faculty*, Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 1997.
Chantal Lamesch, *Ombre et Lumière La chaise Dieu*, Editions Watel, Brioude, France, 1986.
Mumia Abu Jamal, *Death Blossoms*, The Plough Publishing House, Farmington, Pennsylvania, 1996.

LETTRE OUVERTE À MONSIEUR LOUIS VAN DELFT OU DES VERTUS DE L'INVECTIVE ET DU BON USAGE DE L'INDIGNATION

Cher Monsieur,

Je tenais à vous dire le plaisir que j'ai eu de lire votre article, *Un certain oubli du théâtre,* paru dans *Théâtres du Monde N°10, 2000.* La lecture n'a pour moi qu'une vertu : celle de me faire rencontrer ceux qu'Alain Finkielkraut désigne, dans « *L 'Humanité Perdue* » par le nom de « *compatriotes spirituels* ».

Ce que vous dites sur le théâtre, qui trouve ample illustration et confirmation dans le beau leurre du festival théâtral de la très petite ville où je vis depuis bientôt dix ans, s'applique aussi à d'autres formes d'expression « artistique ». Pour dissiper mes mauvaises humeurs, voire mon indignation et, parfois, ma rage, et parce que je dois à l'Irlande une certaine foi dans les vertus de l'invective, j'en suis venu à congédier le plus clair de ce qu'il m'a été donné jusqu'à ce jour de voir sur nos *scènes d'exhibition* par la définition laconique de « lard moderne ». Votre Charles Dupuis a probablement l'eau à la bouche quand il pense au lard ou quand il lit ce mot ou, mieux, *quand il le prononce en voyant ou en imaginant l'objet désigné,* et je me demande bien comment il réagirait devant cette appellation (non contrôlée ...) de « lard moderne »... Je n'hésite pas à me dire que c'est le mot « moderne » (sans parler du post-moderne qui n'est souvent qu'une *pose moderne* ...) qui lui poserait certainement problème, tant il est vrai que l'homme préhistorique en sa préhistoire était déjà « moderne » mais qu'il avait sur nous l'avantage de ne connaître aucune « mode » ni aucun « mode de vie », à moins de prendre pour des « modes » (dans les deux sens) la chasse, la pêche, la cueillette et l'effort ardu pour se protéger et des intempéries et des prédateurs humains et non-humains, *mais surtout non-humains,* à moins également de considérer les âges successifs depuis la pierre jusqu'au bronze en passant par le fer et en allant jusqu'à... *la fallacieuse alchimie de nos art et culture...* comme des « modes », ce qui, une fois concédé, nous fait peut-être déjà toucher du doigt la différence entre ces « modes » lointain(e)s et vrai(e)s et les nôtres dont le principal vice est d'être une espèce de quête non-vitale, arbitraire, gratuite, contingente, *sans destin,* notoirement superflue, soumise à toutes les illusions de l'égomanie contemporaine (seul refuge, pour la plupart, devant *le vide de la division),* à tous les caprices d'un délire maniaque ou hystérique, à toutes les ambitions mégalomaniaques, à toutes les prétentions d'un art du divertissement (hélas plus pour les artistes eux-mêmes que pour le public - « *c'est le pied ! »),* à toutes les vanités et présomptions d'un parisianisme de la plus sale espèce qui a depuis longtemps franchi les frontières de la région parisienne et s'est étendu comme une coulée de lave froide ou comme une tache d'huile de vidange, tout cela se voyant tant bien que mal serti dans l'écrin factice de « la Kulture » et des « loisirs » ou du « temps libre » ou de ce qu'un grand sage nommé Coluche appelait *«le ministère du temps perdu à un prix fou* » et qu'on pourrait paraphraser ou reformuler en s'inspirant de Boris Vian : «lorsque j'entends le mot « culture », je sors... *mon carnet de chèques »...* Qu'on puisse parfois, dans un accès de *saine folie barbare,* avoir envie de *« sortir son revolver », E.* Cioran l'atteste en écrivant, dans *La tentation d'exister,* qu' « *au sortir d'un déjeuner littéraire* (il ressentit) *l'urgence d'une Saint-Barthélémy des gens de lettres »...* Je proposerais « artistes » à la place de « gens de lettres » (même si les dits «.. gens de lettres » sont souvent gens du non-être).

Votre article m'a fait penser à un « homme » que j'ai connu il y a longtemps déjà et que je prenais pour un homme de théâtre, jusqu'au jour où, après avoir assisté à certaines de ses mises en scène dont la médiocrité, voire la nullité, me paraissait difficilement explicable par le hasard de la méforme ou les aléas de la représentation, j'appris de sa bouche qu'il faisait du théâtre *parce qu'à l'âge de quatorze ans il avait l'habitude d'amuser et de faire rire sa famille en faisant le pitre, en jouant devant son père et sa mère, en se faisant aimer, comme ça, par les siens, ce public aveugle et indulgent...* Pour sûr, cet « homme » a voulu, comme votre Justin, *«faire l'acteur »,* et il me fut donné d'assister à son « talent », car nous vivons au siècle des « talents », et il me semble parfois voir sur nos scènes une réplique ou une variante, à l'échelle d'une société tout entière, de cette émission de télé qu'animait le suave et doucereux Jacques Martin (« *l'école des fans* », je crois) et où des enfants venaient « se produire » devant leurs géniteurs, porteurs des espoirs de leur famille, porteurs des espoirs déçus de leurs parents peut-être, des « talents » en herbe, de futurs « artistes » peut-être... Ce que vous appelez « *se donner en spectacle* » (par opposition à « *servir le théâtre* ») désigne en fait une sorte d'infantilisme de « l'art », ou de puérilité des « artistes ». Encore qu'il y ait eu une exception peut-être, celle de Pierre Desproges qui, explicitement, « se donnait en spectacle » (c'était le titre de son one-man-show au Musée Grévin en 1986 -« *Pierre Desproges se donne en spectacle* ») mais « seulement » pour perpétuer à sa manière l'œuvre d'un Jonathan Swift ou d'un Ambrose Bierce, voire celle des anciens Cyniques - fine manière de « tromper l'ennemi », en quelque sorte... Certes, si, comme le dit Gustave Courbet, « *toute sa vie l'on se doit de rester un enfant* » ; *si,* comme l'a écrit Sigmund Freud, « *le bonheur est parfois la réalisation d'un désir infantile* », il va sans dire que rester un enfant n'est pas en soi un mal ni un égarement. Encore faut-il qu'il y ait « réalisation » ou sens du «devoir » ou de ce qu'on se doit tout en le devant aux autres en le leur donnant dans un esprit de don véritablement généreux, et c'est probablement sur ce problème qu'ils sont nombreux à achopper tous les Justins de France et de Navarre, en refusant, comme votre Justin, d'apprendre ce que j'appellerais *le devoir de réalisation du don de soi à soi et aux autres...* Quoiqu'il y en ait manifestement beaucoup qui ont « appris » et à qui ça n'a pas beaucoup servi. Ceux qui, piteusement, semblent des perroquets ou des marionnettes, des techniciens sans feu intérieur, des imitateurs sans élan propre, des « récitateurs » sans esprit, sans âme - mieux : *sans tripes...*

Qu'est-ce qu'apprendre ? James Joyce nous donne peut-être une réponse quand il dit, approximativement, je cite, j'adapte de mémoire, qu'on *naît artiste et qu'on ne le devient pas* - j'ajouterais (en pensant à Jean Cocteau qui disait qu' « *il ne suffit pas d'être Poète, encore faut-il le devenir* ») que *le devoir qu'on se doit* ou la « *réalisation* » dont parle Sigmund Freud, ou le don de Pierre Desproges quand il « *se donne en spectacle* », c'est travailler, seul ou pas seul, peu importe, pour devenir ce qu'on est, *mais encore faut-il qu'on le soit, ce qu'on veut devenir...* C'est un problème complexe que je n'ai pas la prétention de résoudre. Je suis moi aussi de ce siècle et je serais bien malhonnête de croire ou de prétendre que ce qu'un de mes éminents collègues avignonnais appelle son *« anarchie »* (pour ne pas dire *chaos) « ontologique »,* ne m'a pas fait (ou défait) et que je ne me suis pas (re)construit moi aussi sur des ruines... Me contenterai-je de déclarer (en puisant dans un journal que je tiens depuis de nombreuses années) qu' « il y a de plus en plus de fumées sans feu », ou que « ce qu'on appelle culture me fait de plus en plus penser à une culture de germes ou de bacilles » ?... Il serait peut-être plus pertinent ici de vous donner cette définition issue du même journal : « il y a de moins en moins d'art et de plus en plus de spectacle (dans le sens de l'expression « se donner en spectacle »), c'est ce que j'appelle « le lard moderne »... Alors comprendrez-vous pourquoi l'envie m'a pris de vous faire cette lettre - façon de vous signifier que j'ai bien reçu votre message, c'est-à-dire que je l'avais

déjà reçu avant, autrement dit que nous avions reçu le même message et que nous ne le savions pas... Ce serait ma définition à moi des « *compatriotes spirituels* » d'Alain Finkielkraut. Mieux : c'est pour moi un modèle de communication vraie, car c'est précisément dans la présence qu'on est le plus souvent en droit de douter de la communication...

Le théâtre, et l'art en général, me semble trop proprement intégré dans le *paysagisme de la conservation* (et de la conversation ...) pour que ne pèse point sur lui, sur eux, un doute sérieux. J'aimerais, à la lumière de certains textes, de certaines références, apporter un peu d'eau claire, je l'espère, à votre moulin, en tout cas de l'eau aussi claire, je l'espère, que celle que vous avez apportée au mien.

Il me semble que, dans un « monde libre » où chacun est « libre » de faire n'importe quoi, dans un monde que G. Lipovetsky appelle, à juste titre, « *l'ère du vide* », vide de principes et de valeurs, dans un monde où la division, la désunion et la solitude, le plus souvent hélas fatale et non choisie, s'élèvent au statut d'un(e) mode ou d'un «art » de vie, chacun est rejeté sur soi et se retrouve *sommé de réussir sa vie,* d'être content de soi. Or, la réussite, ce qu'on appelle « l'équilibre » ou «le bonheur», avec ce que S. Leclaire appelle ses « *subtiles commodités* », c'est ici un vaste leurre auquel tout le monde ne mord pas... A l'illusion de la réussite par l'adaptation et l'intégration à un monde mensonger enlisé dans le matériel et la supercherie, voire la farce, d'une vie professionnelle et sociale où la bienveillance (dans le sens de la *benevolence* du 18ème siècle en Grande-Bretagne) se fonde en fait sur les rapports de force et les relais individuels pervers, sournois et pernicieux, d'un pouvoir central réel et agissant et rayonnant et pénétrant, répond maintenant une illusion de la réussite par les voies de «l'art», cette « aventure » ou, comme le dit cet écrivain à succès qui fait rêver tout le monde sans rien changer de profond à leur vie, cette « *légende personnelle* », où préside surtout, à mes yeux, une quête d'amour, voire une détresse, qui ne tient pas à l'individu seul mais au monde même de la division et du cloisonnement auquel cet individu, bon gré, mal gré, appartient. Ainsi cette médiocrité inconsciente de bien des « artistes » qui se sont démenés, agités, « surpassés », dans une quête tout compte fait égocentrique et narcissique, quête d'*un hypothétique moi bien plus objet que sujet,* quête d'une «liberté » ou d'une « libération » qui n'est qu'une nouvelle forme d'esclavage que masque, ou qu'atténue, là aussi, le succès mondain ou l'enrichissement. « L'art », jadis indissociablement lié à la vérité ou à la liberté (deux mots synonymes) est ainsi devenu une forme perverse du mensonge et de la soumission, par ce que j'appelle son intégration dans *le paysagisme de la conservation,* donc son adaptation aux goûts et modes du salon ou du marché que reflètent les média dans leur ensemble et notre culture du divertissement, des loisirs, et d'un très petit « héroïsme artistique » - c'est-à-dire de la compensation et de tout un *système de compensation*... En l'absence de tout lien entre les hommes, on s'attendrait à ce que « l'art » remplisse cette fonction digne et noble de rétablir ou de re-créer ce lien qui brille par son absence, fait cruellement et douloureusement, pour ne pas dire tragiquement, défaut. Il n'y a aucune communication, la communication a été interrompue, et cela remonte peut-être à des temps très lointains, peut-être à l'invention de l'écriture, qui sait ? - peut-être surtout au culte de la personnalité et du nom dont la signature est toujours trop importante. Il y a peu d' «artistes » en France qui ont réellement quelque chose à donner, voire réellement quelque chose à *dire.* Chacun s'amuse ou s'occupe dans son coin ! Assez de ces «œuvres-exploits » ! ... Le pire advient peut-être lorsqu'un « artiste » prétend non pas divertir ou distraire (même s'il le fait à son insu ...) mais instruire, éduquer, élargir l'esprit de son public, lui élever l'âme, changer sa vie... Quelles prétentions saugrenues et grotesques, quand on a compris que les « artistes », peut-être surtout au théâtre, veulent avant tout plaire ou, plus précisément, *se plaire* !

Mais ces prétentions sont dues à ce que « l'art » ou « l'artiste » se confond souvent avec un être exceptionnel, privilégié, supérieur, qui *oseille comme un pendule* entre nouveaux classicisme et nouveaux romantismes, délires ou délices formel(le)s (formalistes) des revues et éditeurs de prestige et des prestidigitateurs de la langue et des tours de langue, inventions et imaginations dernier-cri, fantaisies trop sérieuses, esprit de sérieux grave et austère, rodomontades, jongleries et esbroufe, révoltes rentrées qui montrent patte blanche, plaintes, complaintes et élégies ridicules, petits numéros théoriciens-poéticiens de faux poètes à court de fausse inspiration, réflexions sur une poésie sinon morte tout au moins moribonde, belles phrases et pathologie du style, roman agonisant, théâtre d'un vide bariolé, bigarré, chamarré... - bref, un « art »sordidement personnel qui, *époque oblige,* n'en peut mais...

Un chef de ballet africain a déclaré, en ouverture d'un spectacle donné à Villeneuve-les-Avignon, que, chez lui, *« il y a une tradition et n'importe qui ne peut pas faire n'importe quoi »*... Nous ne fûmes pas nombreux à applaudir à cette remarque...

J'ai moi-même découvert au Burkina-Faso, dans certains villages de brousse, un art qui, tissu, terre cuite, outil, vêtement, bijoux, chant ou musique, est tellement mêlé à la vie quotidienne que *le nom même d'art ou d'artiste ne doit pas exister ou que, à supposer qu'il existe, il ne doit pas être souvent prononcé* (même si, tout bien considéré, c'est dans un tel contexte que l'existence d'un tel vocabulaire se justifierait peut-être le plus !), tant il est vrai que l'artiste et son art ne sont là-bas qu'une partie intégrante de la vie de tous, mêlée de tradition, de religion, de travail et de fête, de commerce et de don de soi dans l'échange et la communication propres à *une communauté qui n'a rien d'abstrait ou de fictif ou d'illusoire.*

Je pense souvent aux récits que l'Irlandais J.M. Synge a écrits sur ses séjours dans les îles d'Aran , vers la fin du 19 ème siècle et le début du 20ème (l'Europe rationaliste de la spécialisation commençait à peine à rôder dans ces parages ...) : il y découvrait des paysans-marins, constructeurs de leurs maisons et de leurs barques, conteurs, danseurs, musiciens, doués d'un sens de la fête qui ferait pâlir toutes nos fêtes, et s'exprimant, joies ou peines, avec une spontanéité que le moindre civilisé trouverait excessive ou «incorrecte» aujourd'hui...

Mieux : je pense à ce livre peut-être méconnu de JMG Le Clézio, intitulé *Haï,* où il nous parle de son séjour prolongé chez les Indiens du Mexique et du Panama, séjour qui lui a valu un retour et sur lui-même et sur le monde occidental et qui constitue pour nous *l'offrande d'un retour aux sources* qui ne peut qu'éclairer, pour celui qui veut voir, voir vraiment, et dire, dire vraiment, les choses telles qu'elles sont ou telles qu'elles sont devenues ou deviennent et, par conséquent, orienter une quête qui ne sera novatrice, précisément, que si elle s'inspire de ces sources, de ces racines, de ces essences, toutes oubliées ou perdues ou ensevelies ou évaporées - mortes et à ressusciter. On aurait tort de prendre cela pour du passéisme. Ou bien c'est effectivement du passéisme, à condition de le comprendre bien, c'est-à-dire comme un effort visant à retrouver ou à recréer, ne serait-ce qu'en soi-même et dans sa propre vie, ce que l'humanité a perdu en se perdant, c'est-à-dire en perdant précisément l'art ou la culture, *incivilisé(e)*...

Nous occupons la terre, au lieu de *l'habiter.* La différence est de taille. La différence est déterminante. Le Clézio nous parle, en des pages admirables d'éveil et de simplicité, des musiciens indiens, qui ne possèdent aucune technique, n'accomplissent aucune prouesse et qui, quand ils chantent, ne possèdent pas le chant mais sont possédés par lui. La voix ne chante pas le chant, *c'est le chant qui chante la voix.* Faut-il pouvoir balayer toute la tradition musicale européenne, occidentale, classique ou jazz, peu importe, tout ça n'est plus que friandises bourgeoises et distraction chic !

L'individu, ce mythe, ne compte pas, n'existe pas, chez les Indiens. Ici, notre regard, lors même que nous croyons voir, ne nous appartient pas, notre regard n'est pas notre

regard. L'individu n'est que broderies plus ou moins fantaisistes ou délirantes, même dans l'esprit de sérieux le plus grave et le plus austère - broderies sur un fond commun. Or c'est ce fond commun qui intéresse l'art véritable et non les petites fantaisies, les infimes délires du prétendu individu. L'art chez les Indiens n'est pas une décoration ni une illustration du monde. Là-bas on ne cherche ni à plaire, ni à convaincre, ni à divertir, ni à oublier ni à faire oublier, ni à se « défouler » (ce mot veut-il dire autre chose que *se distinguer de la foule, ou vouloir s'en distinguer, précisément quand on est entré irréversiblement dans la mêlée, dans le bouillon, dans la bouillie ? ...)*, on ne veut ni exprimer un désarroi, ni être «intéressant» ou « intelligent », l'art n'est ni un don, ni du génie, encore moins du «talent», surtout pas un luxe, aucune supériorité, aucun privilège... - aurai-je résumé ici tous les aspects de notre « lard moderne » ?...

Deux idées me semblent primordiales : ce que Le Clézio appelle *« l'abominable illusion de l'inégalité créative des hommes »* et « *la frontière artificielle entre art et vie, art et réalité »*...

On pourrait épiloguer longtemps sur ces idées... Je m'en tiendrai là et me contenterai de citer les deux plus belles définitions de l'art que j'aie jamais vues et qui, hélas, nous font mesurer ce que les modernes ont perdu :

« ... l'imagination n'existe pas, il n'y a que les empreintes collectives que laisse le troupeau humain et qui ne sont pas plus inventées que les traces des sabots des cerfs... l'art est l'impression de l'univers sur le groupe humain et la filiation de chaque cellule à l'ensemble »...

Je pense aussi à des gens comme Caillois, Leiris, Bataille, et à leur *Collège de Sociologie;* aussi au *Grand Jeu,* inspiré par l'Orient ou l'Asie - voire, pourquoi pas ?, au *Walden ou la vie dans les bois* de H.D. Thoreau, au « *monde blanc* » de Kenneth White, au *«paysage archaïque »* d'André Breton, ou à l'Afrique encore, ou au désert. A ce que Bataille appelle, dans « *l'Apprenti Sorcier* » *« la vieille maison humaine... la vieille maison du mythe »*. Et à l'amoureux de mythologie irlandaise que je suis devenu...

Je finirai par un bref hommage à l'un de nos plus grands poètes, à qui une revue que je ne nommerai pas a voulu faire honneur et qui, si ce poète avait pu voir ce qu'un *quarteron de « poètes » contemporains* a écrit sur lui (à l'exception de deux ou trois d'entre eux qui l'ont compris ou, tout au moins, le respectent), lui aurait plutôt fait *horreur*... J'ai nommé Antonin Artaud :

« Pour moi, qui dit France en matière d'art ou en quelque matière que ce soit, dit contention, stérilité, cristallisation, barrière... l'art français manque d'un vrai tourment moral... d'un vrai tourment central, essentiel, préoccupant... Désabusement, oui, et encore, détresse (quoique si peu), mais interrogation, abîme, rupture - jamais ! »

Et dans une lettre à Jean-Louis Barrault, datée de Septembre 1935

«Laisse tes recherches de personnages humains. L'homme est ce qui nous emmerde le plus. Et reviens aux dieux souterrains, c'est-à-dire aux forces innommées et qui s'incarnent quand on sait les saisir. »

Ces *« dieux souterrains »*, ces *«forces innommées »*, sont ceux de la *« vieille maison du mythe »* de Bataille. Ceux des Indiens de Le Clézio. De l'Indien Le Clézio. Ceux des anciens textes *anonymes* de l'Irlande. Ceux que vont chercher au désert, à la

montagne, et dans des lieux non encore intégralement jetés à l'ombre de la civilisation, des modernes désespérés ou, plus précisément, *des-espérant*... Ou dans l'illusion d'un salut par les voies d'un art, quel qu'il soit, qui, quand cela procède d'un véritable *devoir de réalisation et de don dans le devenir véritable d'un être véritable,* devient réel.

Il avait bien raison, Antonin Artaud, quand il disait que les seules révolutions envisageables dans l'avenir ne seraient qu'individuelles. J'ajouterais : solitaires, silencieuses, inaperçues, lointaines... Le Clézio a très justement déclaré, lors d'une de ses apparitions au bouillon de Pivot : *«Il faut d'abord se sauver soi-même »*...

Ainsi, on peut aujourd'hui se sauver *même en étant médiocre, voire nul,* et peut-être n'y-a-t-il même pas lieu de dire ou de redire quoi que ce soit là-dessus. On ne change pas l'époque. Chacun fait ce qu'il peut *et même ce qu'il ne peut pas,* avec des degrés variables de conformisme (ou d'*originalité de clonage ...)* dans tous les domaines. Quand « l'art » cherche à imaginer ou à inventer, n'est-il pas déjà mort ou, tout au moins, en pleine agonie ?

Le titre d'une fameuse bande dessinée de Boucq peut faire office de synthèse : « *la dérisoire effervescence des comprimés* »...

Et ce titre de Reiser fera, lui, office de conclusion : «*C'est une époque formidable »*...

René AGOSTINI
Université d'Avignon

LE SILENCE POUR LA PAROLE

Évoquant « l'authenticité de la communication » dans son essai sur *La Parole,* Georges Gusdorf ne pouvait s'empêcher de faire référence au langage du mystique, afin de traduire la primauté du silence sur la parole. Le besoin de parler, estime Plotin, est la sanction d'une déchéance qui a privé la créature de sa perfection originaire. Et Gusdorf de citer Plotin : « là-haut, tout corps est pur, chacun est comme un œil ; rien de caché ni de simulé ; en voyant quelqu'un, on connaît sa pensée avant qu'il ait parlé » (Ennéades, *IV,* 3, 18). Il y a inévitablement dans la notion de silence, dans cette « relation de silence par laquelle nous sommes liés à Dieu », dont parle Kierkegaard dans son *Journal (1850),* l'indice d'une plus haute affaire que la Parole elle-même. Que le sens de ce secret soit décryptable, voilà le problème. Se peut-il que, par le plus significatif des paradoxes, le silence se présente comme ce qui est plus parlant que la parole ?

On peut ne rien dire. Ce qui ne signifie pas que l'on n'ait rien à dire. Le silence peut être l'indice d'un afflux, d'une plénitude d"essence. Ainsi en est-il dans la théologie apophatique - Denys, Grégoire de Nysse, l'Advaita indien, le soufisme - où, dans le silence, s'effectue le contact avec l'être. Ainsi en est-il également dans l'émotion amoureuse ou esthétique : l'intensité du vécu abolit toute possibilité, tout désir, tout besoin de formulation. Devant les églantines de Combray, le narrateur de *À la Recherche du temps perdu,* ne peut émettre que des zut ! Dans tous ces cas, le *nihil* de la parole est seul à la mesure de la plénitude d'être. À l'opposé, un verbiage éperdu n'est pas l'indice que l'on ait quelque chose à dire. Souvent il est le masque d'un dire le rien. « Mettre le rien en mots » écrit Samuel Beckett. « Words, words... » soupirait déjà Shakespeare. Dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, les acteurs profèrent sur un ton fortement convaincu, et ce en vue d'un effet de contraste, des platitudes, des banalités. Illustration humoristique d'un bruitage intolérable, odieux qui ne cesse de nous agresser, irritant l'oreille, polluant la cervelle : propos dits de circonstance, bavardage salonnard, langue de bois, lieux communs empruntés au dictionnaire flaubertien des « idées reçues », pléonasmes doublant, sans nul besoin, le réel. À longueur de journée, on -le *man* d'Heidegger- met le rien en mots.

L'étroite relation qu'entretiennent alors nihilisme et langage exprime une dévalorisation de la parole qui a pour corollaire que le silence se pose contre la parole : et c'est bien en effet ce que l'expérience commune laisse apparaître. Le silence semble s'opposer absolument à la parole. La grandeur du néoplatonisme a été de s'interroger également sur les apories d'une telle approche. Il ne suffit pas de recourir au silence pour échapper à l'emprise du langage et, comme le dit Jean Trouillard à propos du mysticisme plotinien : « User du langage comme d'un défaut dans la pureté du silence peut conduire à faire du silence une contre-expression, de la nuit un secret et du néant une substance mystérieuse » (La *mystagogie de Proclos).* Ce renoncement aux assurances du langage d'une théologie positive amène à la question des présupposés théologiques de la métaphysique de l'expression comme domaine commun du silence et de la parole.

La doctrine du verbe mental et du verbe de l'intellect chez saint Augustin reproduit la liaison du silence et de la parole dans le rapport d'expression entre pensée et langage. Dans le *De Trinitate (IX* et XV), comme dans le *De Magistro* apparaît l'idée d'un verbe intérieur. La communication est fondée sur la possession d'un langage privé. L'essentiel du verbe mental est d'engendrer par un mouvement dynamique la connaissance que l'âme a d'elle-même. Le mouvement d'extériorisation et d'expression qui est au fondement de la parole significative est inséparable de cet autre mouvement de connaissance de l'âme par elle-même. Mais le verbe

mental se change en *vox* sans changer de nature. Présenté comme une parole intériorisée, ou comme précédant toute parole, même intériorisée, le verbe mental conduit à une théorie de l'expression de la pensée par le langage, la parole n'altérant pas le silence, mais possédant toutes ses propriétés, sans que le silence se réduise à la parole.

Mais si le silence « contre-exprime », ne faut-il pas que la parole, elle, exprime quelque chose ? Il semble que le silence soit à la fois contre la parole et pour la signification.

« La parole parle comme recueil où sonne le silence » (Acheminement vers la parole, « La parole », Heidegger). Le concept heideggérien du silence est « die *Stille* », c'est-à-dire la paix où règne le silence. Mais le silence n'est absolument pas ce qui ne rend aucun son. Cela signifierait que le silence est l'iminobilité du retentir et du résonner. En fait, cette inunobilité est quiétude, c'est-à-dire apaisement du silence et non silence simplement : la quiétude est toujours plus mouvementée que tout mouvement. Le silence apaise car il supporte la réalité ; dans le déploiement de la parole à partir du silence et jusqu'au silence, ce demier apparaît plus comme un résultat qu'un état, moins comme une absence de parole que comme une volonté de parole.

Du silence contre la parole au silence pour la signification

Prenons pour base théorique les sources héraclitéennes de la problématique heideggérienne de la sérénité du silence et du don de l'être dans la parole.

Par la bouche du poète Bacchylide, Apollon dit un jour à Admète : « Tu n'es qu'un mortel ; aussi ton esprit doit-il nourrir deux pensées à la fois ». A Héraclite a été remis le soin de déplier cette dualité. Héraclite fait se répondre l'obscurité du langage et la clarté des choses, la maîtrise du double sens des mots et le secret de la dispersion des apparences, c'est-à-dire peut-être le dis-cours du silence et le discours de la parole. Vie-Mort, Veille-Sommeil, Présence-Absence, autant d'exemples d'un même schéma dirigeant sur le mot caché l'attention qu'appelle sur lui un mot présent avec lequel il s'accouple (cf *Fragment 88).*

Il y a chez Héraclite un rapport extrême de tension entre silence et parole, jamais indifférents à leur place ni à leur figure, mais comme disposés en vue d'une Différence secrète -la Dif-férence heideggérienne ou le Disport chez Derrida- qu'ils ne font qu'indiquer. Chaque fonnule est tacitement suffisante, elle est unique, mais en unité avec le silence qui l'ouvre et la ferme et qui rassemble virtuellement jeux de mots, devinettes, jongleries verbales.

Les Grecs pour les choses divines - (cette manière qu'a le silence de signifier sa coexistence avec la parole plaisait aux Dieux) comme pour les choses humaines, ont passionnément aimé ces jeux et ce langage entre parole et silence, entre facétie et mystère. Ainsi au *Fragment* 93 : « Le Maître à qui appartient l'oracle, celui de Delphes, il ne parle pas, il ne cache pas, il produit des signes ».

Héraclite force la dualité du silence et de la parole dans sa réserve, ne la laisse jamais en repos, cherche toujours ce qu'elle cache et le retrait de ce qui la cache. Langage qui parle en vertu de l'énigme, l'énigmatique Différence, mais sans s'y complaire et sans l'apaiser, au contraire en la faisant parler et, même avant qu'elle ne soit mot, la dénonçant déjà comme logos, ce nom hautement singulier en quoi se retient l'origine non parlante de ce qui appelle à la parole et qui, à son plus haut niveau, là où tout est silence, « ne parle pas, ne cache pas, mais fait signe ».

Que la signification soit l'effet d'une expression du silence plus que de la parole, tel est le paradoxe auquel nous conduit la problématique du silence dans ses rapports avec la parole. En fait, l'idée d'une expression complète n'a pas de sens. La parole seule ne suffit pas à créer la signification. C'est que la relation de cette dernière à la parole n'est pas cette correspondance point par point que nous gardons sans cesse en vue. Tout langage est allusif, indirect,

silencieux et non parlant. Comme l'explique Merleau-Ponty dans l'analyse qu'il fait de la for-mule « *the man I love* » -*dans* son étude sur « le langage indirect et les voix du silence » (Signes)- l'absence de signe peut être un signe : l'expression anglaise a le même sens que son équivalent français « l'homme *que* j'aime », même si le relatif n'est pas utilisé par l'anglais. C'est donc que l'expression n'est pas l'ajustage à chaque élément de la signification d'un élément du discours parlant, mais une opération silencieuse du langage sur le langage.

On le voit, la forme essentielle du langage qu'est la parole trouve son fondement dans la puissance de signification du silence. La parole n'est pas le tout du langage. Il y a plusieurs langages. Et pour reprendre l'exemple de Merleau-Ponty, la peinture, elle aussi, est un langage. Geste et peinture sont des « formes muettes de l'expression ». Si l'on prend le cas de la peinture, on s'apercevra qu'à l'inverse du langage parlé -elle parle d'elle-même : alors que l'homme parle sur la parole, l'homme ne peint pas la peinture. La peinture est le silence qui parle de lui-même. La parole, finalement, se tait sur le monde et ses réalités ; elle cherche à se posséder, à conquérir le mystère de ce qu'elle a elle-même inventé. Tandis que l'esprit de la peinture est hors de soi, il s'exprime sans qu'apparaisse la réflexivité propre à la parole. La peinture est le silence de signes picturaux qui font parler un Musée. Au « Musée Imaginaire » de Malraux, le silence accomplit cette « déformation cohérente » du monde pour la parole. Les *Lavandières* de Renoir, les *Corbeaux* de Van Gogh, les tableaux de Matisse ou de Vermeer font le sens par le silence des signes, sans pour autant que ce sens soit hors de toute parole, comme une pure signification. La signification n'est que l'excès du silence vécu sur la parole dite. « Le langage dit, les voix de la peinture sont les voix du silence ».

Des « voix du silence » et du silence pour la signification au silence pour la parole

L'« histoire de la folie » telle qu'elle a été présentée par Foucault est, selon Derrida, une archéologie du silence ; non pas l'histoire du langage de la psychiatrie, du discours de la raison sur la folie liée au silence parce qu'on lui a coupé la parole.

Il s'agit soit de se taire du silence spécifique de la folie, qui n'est pas n'importe quel mutisme, soit de se faire le porte-parole de ce silence, mais alors de le trahir.

Puisque le silence dont il s'agit de faire l'archéologie n'a rien d'"un mutisme ou d'une non-parole originaire, mais est un silence survenu, « une parole interloquée sur ordre » (« Cogito et histoire de la folie », L'écriture et la différence), il faut trouver l'origine d'une parole de la raison contre la folie à l'intérieur même d'une parole qui précède la séparation entre raison et folie. Le projet de cette archéologie du silence est donc de s'efforcer d'atteindre la souche commune du sens et du non-sens, ce logos originel en lequel une parole et un silence se partagent.

La folie, comme « absence d'œuvre », est par essence le silence, la parole coupée par une raison parlante historique. Le silence n'est pas imposé par le logos à tel moment plutôt qu'à tel autre ; mais le silence est « lié par essence à un coup de force, à un interdit qui ouvrent l'histoire et la parole » et font de lui un silence pour la parole.

Si donc, de prime abord, le silence nie le langage et ne peut être rapporté à la parole qu'en tant qu'il s'exprime contre elle, il semble que cette expression, pour silencieuse qu'elle soit, rejoigne le projet et la fonction originaires de la parole comme acte de signifier. Cette communauté, cette complémentarité même du silence et de la parole dans leur constitution du langage n'est pas seulement l'indice du double sens du signe ; elle est surtout l'annonce d'un « langage indirect », langage où le silence est plus parlant que la parole.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

NOTE DE LECTURE

Richard Dedominici : *Verdi Drammaturgo*, Atman Edizioni
13863, Coggiola (Biella)
(201 pages, 30 000 Lires, 15.50 Euros

L'ouvrage publié en Italie par Richard Dedominici, *Verdi drammaturgo*, est sous-titré : "Aspetti di una melodrammaturgia ottocentesca", c'est-à-dire : " "Aspects d'une dramaturgie lyrique du dix-neuvième siècle".

Etait-il nécessaire, cent ans après la mort de Giuseppe Verdi, de publier un nouvel ouvrage sur l'art du maître de Busseto ? L'auteur se pose la question et y répond dans son Introduction : "Si nous avons, au seuil de l'an 2000, décidé d'entreprendre l'écriture du présent volume, c'est simplement parce que nous eussions aimé trouver en librairie un essai de ce type qui permît au lecteur d'approcher la dramaturgie verdienne non certes de manière exhaustive mais de manière précise, un essai qui traitât, en cinq ou six exemples choisis, des cinq ou six points essentiels qui sont à la base du Verdi dramaturge ou, mieux, dramaturge lyrique. La bibliographie verdienne en effet est riche de biographies, de documentation sur l'élaboration des livrets, de la musique, sur la création et l'interprétation des oeuvres du Maître. Rare en revanche est le matériel concernant l'écriture musicale verdienne et son évolution, et surtout, l'aspect purement dramaturgique de son art, alors que Verdi lui-même se considérait comme un homme de théâtre avant même et plus qu'un musicien."

Le but de ce volume est donc triple :

1) Montrer l'originalité et la modernité de la dramaturgie verdienne.

2) Exemplifier le fonctionnement de cette dramaturgie en cinq chapitres - cinq "soirées à l'Opéra"- en s'arrêtant sur cinq ouvrages de tout premier plan : cinq aspects différents du drame verdien, cinq héros emblématiques :

a) Le malheureux Infant d'Espagne Don Carlos.

b) Manrico, le Trouvère, "fils" de la gitane Azucena.

c) Le Doge de Gênes, Simon Boccanegra.

d) le Maure de Venise Othello et son démon Iago.

e) Falstaff , le joyeux bedonnant de Windsor. -

3) Mettre en relief cinq concepts essentiels (non pas uniques certes) qui sont au cœur de la méditation verdienne sur le monde, sur la vie, sur les passions humaines, au coeur du très long parcours intellectuel et artistique du Maître. Ce sont :

a) L'importance de son engagement politique (dans *Don Carlos* par exemple).

b) L'importance de la marginalité du héros ou de l'héroïne, considérée dans *Le Trouvère*.

c) L'importance dramaturgique de la promesse, des serments et de la trahison. (Dans *Simon Boccanegra)*.

d) L'examen psychologique des passions privées *(Othello)*.

e) La conception générale de la vie, la vision ultime du monde selon Verdi à l'extrême fin de son itinéraire humain et artistique : *Falstaff*.

A la fin de son Introduction, l'auteur se penche sur les sources des livrets de Verdi, choisies par lui (de Shakespeare à Hugo, de Byron à Schiller), sur la méthode de travail de Verdi dramaturge, véritable tyran pour ses librettistes, et sur les caractéristiques de son évolution de musicien de théâtre. Verdi en effet , parti d'un style d'opéra purement belcantiste, a su, plus lentement et moins radicalement que Wagner, évoluer vers une forme d'art scénique originale, art total qui n'est ni du wagnérisme pur, ni une adaptation italienne du wagnérisme,

encore moins un anti-wagnérisme. Du wagnérisme, résumé ici à ses principales caractéristiques, Verdi s'inspire souvent, sans honte ni pudeur déplacée, reprenant à son compte ce qui lui convient : l'usage modéré du leitmotiv, l'exigence de continuité du discours musical soumis de plus en plus au discours dramaturgique. Refusant sans appel ce qui ne lui convient pas dans l'art du maître allemand : prépondérance de l'orchestre, désagrégation de la tonalité. La dramaturgie lyrique verdienne est donc bien une "dramaturgie lyrique alternative", proposant avec *Othello,* en 1887, un opéra très moderne, alternative crédible au drame wagnérien. Mieux, en 1893, avec *Falstaff*, Verdi propose à son public, à l'âge de 80 ans, un art lyrique totalement nouveau, ouvrant la porte à l'opéra du XXème siècle loin de toute influence wagnérienne.

Tout au long des cinq chapitres annoncés ci-dessus, Richard Dedominici propose une vision vraiment neuve de la dramaturgie verdienne, que ce soit dans le domaine de l'engagement politique de Verdi (chapitre I), de son engagement social (Ch. II). Il ouvre des perspectives nouvelles à l'analyse, par exemple, du livret si complexe du *Trouvère* (le problème de la filiation si problématique de Manrico). Il pose avec pertinence et acuité le problème de l'homme politique face à ses promesses, alors qu'il se trouve si souvent, problème combien actuel !, contraint par les événements de se trahir lui-même et d'être infidèle aux siens, et à ses rêves les plus chers.

Dans les deux derniers chapitres, consacrés aux deux drames shakespeariens, adaptés à la scène lyrique par Arrigo Boito et Verdi, l'auteur analyse avec précision le travail des deux maîtres italiens à partir de l'original du dramaturge anglais. Notamment en ce qui concerne l'inévitable "satanisme" de Iago, nettement accentué par Boito, ce dernier fort préoccupé par le "problème du Mal" au théâtre.

D'intéressants schémas dramatiques sont proposés, longuement commentés dans le texte, dans le but de "démonter" les structures dramaturgiques de l'opéra verdien, d'où ressort l'importance du "schéma tétragonal" (deux femmes, deux hommes) qui prévaudra de plus en plus par rapport à l'archétype ancien triangulaire (une femme entre deux hommes). Richard Dedominici se penche enfin, ponctuellement, en Conclusion, annonçant par là l'argument d'un éventuel ouvrage futur, sur l'importance significative de la forme musicale choisie pour tel ou tel passage : la forme musicale - la fugue finale de *Falstaff* par exemple, tout comme celle qui clôt le fameux Requiem - trouvant là une signification sémantique et dramaturgique propre.

Chaque personnage masculin ou féminin des six ou sept opéras abordés est analysé finement, Richard Dedominici faisant ressortir à chaque fois son ambiguïté foncière : aucun personnage verdien n'est tout bon ou tout mauvais ; Verdi travaille non seulement sur le son mais aussi sur l'homme. L'homme est en définitive sa matière de réflexion par excellence, l'homme qui pour Verdi est loin d'être parfait mais susceptible de s'améliorer un jour si on lui en donne les possibilités qui sont avant tout exigence de liberté, de paix, de justice et de spiritualité, laquelle n'est pas étrangère au maître de Busseto quoique pensée en-dehors, pour l'essentiel, du message de l'Eglise Romaine. En cela Verdi, mettant en scène des hommes et rien de plus (art dramatique moderne), diffère totalement d'un Wagner qui, lui, met en scène des Héros et des Dieux, dont le message est à saisir au travers du Symbole, ce qui n'enlève évidemment rien à la grandeur de l'art wagnérien.

"Un texte très actuel, nous dit l'Editeur, dans lequel l'auteur nous conduit à la redécouverte des aspects les plus secrets de personnages connus de tous, Don Carlos, Falstaff, Othello, Rigoletto, Manrico, La Traviata, Aida, Simon Boccanegra...) dans leurs qualités et leurs défauts les plus humains, et dans une optique jamais abordée jusqu'ici."

Maurice ABITEBOUL

(En vente aux Editions ATMAN di Barbara Amadori,
Piazza B. Sella, 18 - I 13863 COGGIOLA (BIELLA) ITALIE
et chez l'auteur : Richard DEDOMINICI

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur (honoraire) de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XXème siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A coordonné et édité de nombreuses études, notamment pour *Lectures d'une oeuvre : Hamlet* (Paris : Ed. du Temps, 1996), *Lectures d'une oeuvre : As You Like It* (Paris : Ed. du Temps, 1997), *Lectures d'une oeuvre : Venus and Adonis* (Paris : Ed. du Temps, 1998), *Lectures d'une oeuvre : Richard III* (Paris : Ed. du Temps, 1999). A animé le groupe de recherche « Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon », et dirigé et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (de 1988 à 1998). Dirige et édite la revue *Théâtres du Monde* depuis sa fondation en 1991. Membre cofondateur de la Société Française Shakespeare, membre de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. Membre du Laboratoire de recherche *« Théâtres, Langages et Sociétés »*.

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie au Lycée Masséna à Nice. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence.

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIème siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, PU, ARIAS, 1997) et *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998). Un ouvrage est en voie de publication, *Crépuscule des préjugés* (2001). Il mène actuellement une recherche portant sur les rapports de la littérature et de la philosophie et vient d'achever un ouvrage sur *La Rhétorique des philosophes*.

René AGOSTINI

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat sur *Le théâtre de J. M. Synge : recherche pour une esthétique dramatique* (1986) et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. « La Différence », 1995). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (Artus, 1992), *L'Irlande et ses langues* (PU de Rennes, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (Gerrards Cross, Colin Smith, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain* (PU de Caen, 1998). A publié des articles sur W. Yeats, S. O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (*Art de terre et sang*), de Ocni Oting (poétesse galloise). A adapté *Le Tribunal de minuit* (1780) de Brian Merriman (L'Harmattan, 2000). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques. A publié plusieurs recueils personnels, *Presqu'île plein vent*, *Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux* (Encres Vives).

Christian ANDRES

Professeur de langue et littérature espagnoles à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens).

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris-X Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le théâtre du Siècle d'Or, dont *Vision de Colon, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (*Acta Columbina 7*, Ed. Reichenberger, Kassel, 1990), *Vision de los Pizarros, de la conquista del Perù y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (*Acta Columbina 10*, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVIIème siècle, *Entremeses de Luis Quinones de Benavente* (Madrid, Càtedra, Letras Hispànicas 333, 1991), et de nombreux articles (une cinquantaine), portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, mais aussi sur la littérature romanesque. Membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre de la Société des Hispanistes Français, de la Asociacion de Cervantistas de Alcalà de Henares, de la Asociacion Internacional del Siglo de Oro (AISO), de la Asociacion Internacional de Hispanistas (AIH).

Michel AROUIMI

Maître de conférences de littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'Ecole du Louvre. Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Kafka et Melville et de très nombreux articles et études sur Scarron, Shakespeare, Marivaux, Nerval, Rimbaud, Claudel, Carlo Levi etc. parus dans des revues françaises et étrangères. Il prépare une thèse d'habilitation à diriger des recherches en vue de laquelle sont regroupés d'amples travaux sur Conrad, Eichendorff, Rimbaud, dans une perspective comparatiste axée sur le mythe du « Verbe ». Ce parcours est ponctué par des incursions dans des domaines non-littéraires (musique, cinéma, arts plastiques). qui ont donné lieu à n recueil d'essais, *L'Apocalypse sur scène*, à paraître bientôt aux éditions de L'Harmattan.

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions*. Responsable administratif de la revue *Théâtres du Monde*.

Véronique BOUISSON

Professeur d'escrime à Avignon. Championne de France en titre et vice-championne du monde d'escrime artistique, elle se spécialise dans l'escrime de théâtre. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'escrime de spectacle dont elle étudie l'historique, la théorie et l'esthétique à travers les âges. Elle est fondatrice d'un centre de recherches sur l'escrime ancienne et de spectacle et directrice de la revue *Duel en scène* dont le premier numéro paraîtra dans le courant de 2001.

Michelle COPPIN

Titulaire d'une maîtrise de Lettres intitulée *Le Stéréotype dans l'oeuvre théâtrale de Françoise Sagan* (2000). Prépare actuellement un DEA sur « le stéréotype dans *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam ».

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé. Actuellement en poste au Lycée Virlogeux de Riom, Puy-de-Dôme et Chargé de cours aux Universités de Paris-Dauphine et Panthéon-Assas.

Titulaire de deux Doctorats, en linguistique anglaise et en études anglaises (didactique). Il consacre l'essentiel de sa recherche à la littérature multimédia contemporaine américaine. Vient de publier une édition bilingue de poèmes de T. S. Alex. Consacre aussi beaucoup de temps à une recherche de fond sur la période qui va du XIII° au XVIII° siècle avec l'accent principal sur la culture et la musique. Prépare actuellement son habilitation à diriger des recherches en linguistique anglaise. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Editions du Temps).

Richard DEDOMINICI

Professeur agrégé d'italien à Nice. Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure. A enseigné plusieurs années à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Paris-X sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur le théâtre ou l'opéra italien du XIXème siècle. S'intéresse à tous les arts de la scène et notamment dans leurs rapports avec la musique, le chant, la danse, etc. Collaborateur régulier de *Théâtres du Monde*, il vient de publier un ouvrage intitulé *Verdi drammaturgo* (Coggiola, Italia, Ed. Atman, 2000). Prépare un travail sur l'importance de la magie et des sciences occultes dans le théâtre de Wagner.

Jean-Philippe DERANTY

Agrégé de philosophie. Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Chercheur à l'Université de Sydney (Australie).

Auteur d'une thèse de Doctorat sur Hegel et de divers articles parus dans des revues de philosophie. A aussi publié des articles et études sur l'Australie et sur la condition féminine, notamment dans la revue *Esprit*.

René DUBOIS

Maître de conférences en littérature américaine à l'Université de la Réunion.

Egalement responsable du CAPES d'anglais à l'IUFM de la Réunion, il a enseigné précédemment aux Universités de Bristol (G-B), de Fès (Maroc) et en Polynésie Française (1984-91). Il est l'auteur d'une thèse de Doctorat, *Edgar A. Poe à la lumière du Bouddhisme Mahâyâna* (publiée aux Editions Messene en 1997), de divers articles sur les nouvelles et les poèmes d'Edgar A. Poe, ainsi que d'un certain nombre d'articles sur la communauté viêtnamienne aux Etats-Unis, les rapports américano-vietnâmiens de 1956 à 1975, et le Maccarthysme.

Jean-Patrick FESTE

Professeur agrégé d'anglais.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur un romancier et dramaturge maltais, intitulée *Tradition et modernité dans l'oeuvre romanesque en langue anglaise de Francis Ebejer* (Avignon, 1999), de plusieurs articles et traductions dont celles du roman

d'Ebejer, *A Wreath of Maltese Innocents (Les Amants de La Valette)* et de quelques unes de ses pièces.

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences d'espagnol à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse intitulée *La versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-15).* A publié plusieurs articles sur Lope de Vega et le Siècle d'Or. Collabore avec le GESTE (Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol) de l'Université de Toulouse et l'AISO (Association Internationale sur le Siècle d'Or). Responsable de la « *Noticia de Francia* » de la revue *Criticon.*

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle..

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de nombreux articles.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.) et d'un tout récent ouvrage, *Les déboires du juste ou « les malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist* (Limoges, Pulim, 1999).. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Emmanuel NJIKE

Enseigne à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle, *Le Théâtre d'André Roussin de 1945 à 1954 : organisation dramatique et stylistique.* A entrepris une recherche sur « la raison d'Etat dans le théâtre français au XXème siècle » en vue d'un Doctorat d'Etat (Université de Yaoundé I)..

Josée NUYTS-GIORNAL

Traductrice de néerlandais.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université Paul Valéry-Montpellier III intitulée *Le Miroir de la folie. La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain* et d'une étude sur la question de l'iconographie dans *King Lear.* Travaille sur « Shakespeare en images édifiantes, la vision humaniste au sein de l'art pictural et dramatique » et prépare un Shakespeare illustré pour jeune public.

Théa PICQUET

Professeur à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne sur *Donato Giannotti e la Repubblica Fiorentina* et de divers articles, notamment sur le théâtre italien de la Renaissance. A soutenu une thèse d'habilitation à diriger des recherches, à l'Ecole des

Hautes Etudes en Sciences Sociales, portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance. Egalement auteur d'articles sur des textes rares ou inédits. Anime un séminaire de recherche sur l'historiographie de la Renaissance.

Brigitte URBANI

Professeur à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur la poésie de Giuseppe Ungaretti et d'une thèse de Doctorat d'Etat, *La Figure d'Ulysse dans la littérature italienne*, ainsi que de nombreux articles et études dont plusieurs portant sur le théâtre. Est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Louis VAN DELFT

Professeur (honoraire) de littérature française à l'Université de Paris X - Nanterre. Il a longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Québec, au Sénégal, en Allemagne, en Israël, aux Etats-Unis, etc.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». Eminent spécialiste de La Bruyère, il a été chargé par l'Imprimerie Nationale d'une édition savante des *Caractères* (Paris, 1998). Il tient depuis plusieurs années la chronique théâtrale de la revue *Commentaire*. Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Claude VILARS

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Montpellier III intitulée *Théâtre et identité dans les pièces de Sam Shepard depuis 1975* et de plusieurs articles.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université.

THÉÂTRES DU MONDE

SOMMAIRE DU NUMERO 1 L'HOMME EN SON THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: L'homme en son théâtre

I THÉORIES, TECHNIQUES ET EXPÉRIENCES THÉÂTRALES
René AGOSTINI
Pour une esthétique du récit dramatique
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO
Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu
Maurice ABITEBOUL
La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard
Fatima FERREIRA
Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne
Michel AROUIMI
Zéami, Kleist.... et le TSE

II THÉÂTRES POLITIQUES, THÉÂTRES POPULAIRES
Bernard URBANI
Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine
Joseph VELASCO
Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?
Enrique BAEZA MARTINEZ
L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Diaz: *Le voilier dans la bouteille*
Brigitte URBANI
Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III ÉPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS
Maurice ABITEBOUL
Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène
Céline GARCIA
Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre
Jean-François PODEUR
Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal
René AGOSTINI
Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne
Bernard URBANI
Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THÉÂTRE.
Louis VAN DELFT:
La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain
Albert BENSOUSSAN:
La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPÉCIFICITÉS ET UNIVERSALITÉ.
Aline LE BERRE:
Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler
René AGOSTINI:
Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?
Edoardo ESPOSITO:
La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo
Marielle RIGAUD:
Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation
Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRÉ-TEXTE DRAMATIQUE
Maurice ABITEBOUL:
A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden
Brigitte URBANI:
Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)
Jacques PLAINEMAISON:
Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée
Jean-François PODEUR:
Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ÉCRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCÈNE ET THÉÂTRALITÉ
Didier ALEXANDRE:
Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel
Maurice ABITEBOUL:
Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound*
Anne LUYAT:
Le théâtre comme métamorphose:Wallace Stevens et Claude Régy
René AGOSTINI:
Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars
Michel AROUIMI:
Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 LE THÉÂTRE JADIS ET NAGUÈRE... ET AUJOURD'HUI

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"
Maurice ABITEBOUL:
Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance
Christian ANDRES:
Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIÈCLE VINGTIÈME
François CHEVALDONNE:
Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles
René AGOSTINI:
Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE
Jean-Claude CRAPOULET:
Le théâtre écossais de 1918 à 1926
Liliane MEFFRE:
Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein
René AGOSTINI:
La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène
Aline LE BERRE:
Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth

IV. L'APRES GUERRE
Marielle RIGAUD:
Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire

Jean-François PODEUR:
Don Juan, de Leopoldo Marechal: du mythe à l'allégorie du salut
Maurice ABITEBOUL:
Lecture de *Au bois lacté,* de Dylan Thomas : attitudes galloises
Edoardo ESPOSITO
L'art de la comédie d'Eduardo de Filippo
Andrée STEPHAN
Le Chemin du Roy, de Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE
Bernard URBANI:
"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*
Michel AROUIMI:
Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau
Anne LUYAT:
Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"
Christian IMBART
La fin du consensus: à propos du *Barillet,* de Jean-Pierre Pelaez
Céline GARCIA
A propos du *Barillet :* éléments de mise en scène

SOMMAIRE DU NUMERO 4 ***PENSER LE THÉÂTRE, AIMER LE THÉÂTRE***

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Penser le théâtre, aimer le théâtre

I. PENSER LE THEATRE: SUR LA THEORIE DRAMATIQUE, L'ART DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN
Georges BARTHOUIL:
Leopardi et le théâtre
Marie-Françoise HAMARD:
Pour une poétique dramatique du silence: Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Mélisande*
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et paradoxe: l'argument de Diderot

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL
Ciaran ROSS:
L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot,* de Samuel Beckett
Xavier CERVANTES:
Dédoublement de la représentation et représentation du dédoublement: les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto,* de Handel
Michel AROUIMI:
Le logiciel faustien

III. THÉÂTRALISATION ET THÉÂTRALITÉ
Bernard URBANI:
Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches
Brigitte URBANI:
..."Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée": Vittorio Gassmann, Melville et Dante
Maurice ABITEBOUL:
Dieu, de Woody Allen: une pièce "sans queue ni tête"?... ou le triomphe de la théâtralité

IV. LE THÉÂTRE ET LA VIE: PORTRAITS DE FEMMES
Aline LE BERRE:
Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm,* de Lessing
Richard DEDOMINICI:
La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio
Edoardo ESPOSITO:*Filumena Marturano,* d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme de mélodrame napolitain

Jean-François PODEUR:
Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*, de Leopoldo Marechal

V. AIMER LE THÉÂTRE: CHRONIQUE
Maurice ABITEBOUL:
Phèdre, d'après Racine: "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante
René AGOSTINI:
A propos de *La Fontaine aux Saints*, de J.M. Synge, par le "Théâtre du Rêve Eveillé"
Louis VAN DELFT:
Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

SOMMAIRE DU NUMERO 5 CONTOURS DE L'ÉCHEC AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Contours de l'échec au théâtre.

I. LA NOTION D'ECHEC DANS LE THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE
Théa PICQUET
La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ?
Christian ANDRES
La dialectique nationaliste de l'échec dans *Le Siège de Numance* de Cervantès
Maurice ABITEBOUL
La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme"

II. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: AUTOUR DU THÈME DE L'ÉCHEC
Bernard URBANI
Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre
Marie-Françoise HAMARD
Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra
Richard DEDOMINICI
L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907)

III. Le XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: L'ÉCHEC EN QUESTION
Aline LE BERRE
Esthétisme et mariage: une impossible gageure dans *L'Irrésolu* de Hugo Von Hofmannstha (1921)
Edoardo ESPOSITO
Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti: *Corruption au palais de justice* (1944)
Philippe WELLNITZ
De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre: le *théâtre de l'échec* de langue allemande

IV. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCÈS
William M. BUCKNER
Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957)
Jean-Patrick FESTE
La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967)
Elisabeth ANGEL-PEREZ
De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée

V. POUR UNE RÉUSSITE AU THÉÂTRE: LES CONTOURS DE LA THÉÂTRALITÉ
Olivier ABITEBOUL
L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens
Nicolas ROMEAS
A quoi sert le théâtre ?
Michel AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même

Louis VAN DELFT Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

SOMMAIRE DU NUMERO 6 THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ : LA FAMILLE EN QUESTION

INTRODUCTION:Maurice ABITEBOUL : Théâtre et Société : la famille en question.

I. THEATRE ET SOCIETE A L'EPOQUE CLASSIQUE :
LA FAMILLE, LA CRISE, LA MARGE.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et la crise de la famille : Donato Giannotti, *Le vieillard amoureux.*
Christian ANDRES:
La folie dans la *Comedia* lopesque.
Maurice ABITEBOUL:
La Comédie des méprises de Shakespeare : la famille en question et la quête du moi.
Jean-Luc BOUISSON:
Roméo et Juliette : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille.
René AGOSTINI:
Le Tribunal de minuit, de Brian Merriman : le bâtard.
Aline LE BERRE:
Révolte contre le père et contestation politique dans *Les Brigands* de Schiller.

II. LA FAMILLE EN QUESTION DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN.
Michel AROUIMI:
Parricide et fils de Rimbaud : *Le Pain dur* et le questionnement poétique de Paul Claudel.
Monique PINTHON:
De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon Marguerite Duras.
Emmanuel NJIKE:
L'image de la famille dans les comédies de famille d'André Roussin.
Richard DEDOMINICI:
Effondrement de la famille et exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio (1898-1914) : la tâche involontaire.
Edoardo ESPOSITO:
Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino!* de Luigi Pirandello.
Brigitte URBANI:
Six Personnages en quête d'auteur : la famille censurée.
Claude VILARS:
L'impossible évasion : l'hérédité à l'oeuvre dans les «familles» de Sam Shepard

III. FORMES ET FORCES D'UN THÉÂTRE ENGAGÉ:
Ouriel ZOHAR:
Bimate Ha-Kibbutz, le théâtre d'une société collective.
Ouriel ZOHAR:
Comparaison du théâtre *Bimate Ha-Kibboutz* et du théâtre national israélien *Habima* ; et du théâtre *Habima* avec la Comédie Française.
Emmanuel NJIKE:
Problématique de l'intégration sociale et politique dans *Les Mouches* de J.P. Sartre.
Brahima CAMISSOGO:
Formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70.

VARIA : PROPOS ET REFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE
Lino FONSSAGRIVES:
Réflexions et commentaires sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski.
Olivier ABITEBOUL:
Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche.
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et cinéma : exemple d'une dialectique dans l'esthétique de la représentation.
NOTES DE LECTURE: Bernard URBANI:
Alain Couprié, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire)

SOMMAIRE DU NUMERO 7 THÉÂTRE(S) ENGAGÉ(S) ?

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: Théâtre(s) engagé(s)?

I. L'ANTIQUITÉ, LA RENAISSANCE ET L'ÂGE CLASSIQUE :
Nikos XENIOS:
Pouvoir et Théâtre : l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et l'engagement. Jacopo Nardi : *I due Felici Rivali* (1513). (*Les deux heureux rivaux*).
Maurice ABITEBOUL:
La "guerre des sexes" dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare: perversion, subversion et conversion.
Jean-Luc BOUISSON:
La musique et le duel : illustrations du désengagement idéologique et de l'engagement esthétique dans l'univers dramatique shakespearien.
Christian ANDRÈS:
Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega : oeuvre "révolutionnaire" ou conservatisme politique ?
Emmanuel NJIKE:
Instincts vivants et volonté de puissance dans *Britannicus* de Racine.

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'AGE ROMANTIQUE
Aline LE BERRE:
Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ? La dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe.
Anny BOUVIER-CAVORET:
Lorenzaccio de Musset, un jeu de rôles?
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO :
Le peuple dans *La mort de Danton*, de Georg Büchner.
Richard DEDOMINICI :
Le *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir.

III. LE VINGTIÈME SIÈCLE : QUELQUES ASPECTS DE L'ENGAGEMENT AU THÉÂTRE
René AGOSTINI:
Une Livre sur demande de Sean O'Casey, ou l'engagement dégagé.
Olivier ABITEBOUL:
L'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre.
Sophie NEZRI :
Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel.
Edoardo ESPOSITO:
Le théâtre de Sciascia ou le délire du pouvoir.
Brahima CAMISSOGO:
De la colère figée d'Osborne à la révolte impuissante du théâtre anglais post-68 : beaucoup de cris, d'écrits, pour rien ?
Claude VILARS:
Mise en abîme du rôle : jeu, protection, emprisonnement, dans *Action* de Sam Shepard.
Brigitte URBANI:
Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : *Histoire du Tigre* et *Johan Padan à la découverte des Amériques.*

IV. OÙ EN EST LE THÉÂTRE "ENGAGÉ" AUJOURD'HUI ?
Ouriel ZOHAR:
Un "Living Theatre collectif", inspiré par l'idéologie du Kibboutz.
René AGOSTINI :
Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb...

SOMMAIRE DU NUMERO 8 : LA NORME ET LA MARGE AU THÉÂTRE

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: La norme et la marge au théâtre

I. LE « DÉTOURNEMENT » DU MODÈLE
Dorothée MARCIAK:
Théâtre provisoire, théâtre fixe: un modèle romain antique à la Renaissance? autour des fêtes du Campidoglio, à Rome en 1513.

II. L'ESPRIT DE LA COMÉDIE : EXCÈS, DÉRIVES, LIMITES
Théa PICQUET:
Dérive, déviance et marge au théâtre : *La Flora* de Luigi Alamanni.
Maurice ABITEBOUL:
Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare ou les limites de la comédie.
Christian ANDRÈS:
Rire médical et médecine du rire dans les Comedias de Lope de Vega.
Michel AROUIMI:
Le « chien de Tobie» : le rôle idéal du Bouffon du *Roman comique*.

III. MARGES ET MARGINALITÉS
Aline LE BERRE:
La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz. : entre marginalité et intégration..
Richard DEDOMINICI :
L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi.
René AGOSTINI:
La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge.
Emmanuel NJIKE:
La dérive de l'engagement politique dans *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre
Brigitte URBANI:
Musique, génie, folie : *Novecento Pianiste*, de Alessandro Baricco.

IV. TRADITIONS, INNOVATIONS, DÉRIVES...
Georges VOISSET:
De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones
Françoise QUILLET:
Les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle : dérive ou désorientation?
Ouriel ZOHAR:
Les éléments du sacré dans le théâtre au Kibboutz
Louis VAN DELFT :
Le théâtre en feu

V.. POUR CONCLURE...
Olivier ABITEBOUL :
La norme et la marge

SOMMAIRE DU NUMERO 9 :VOYAGES ET VOYAGEURS AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Voyages et voyageurs au théâtre

Théa PICQUET-STELLA :
Voyages et voyageurs dans le théâtre du Cinquecento: *La Pellegrina (La Pèlerine)* de Girolamo Bargagli
Maurice ABITEBOUL :
Voyages et voyageurs dans *Hamlet* de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON :

Périclès de Shakespeare : «aventures et fortunes » d'un Prince voyageur.

Emmanuelle GARNIER :
Dire le voyage dans *la Doncella Teodor* de Lope de Vega

Christian ANDRES :
Aspects astrologiques dans le théâtre de Cervantes et de Lope de Vega

Aline LE BERRE :
Voyage, mythe et réalité dans *le Grand Cophte* de Goethe

Anne BOUVIER CAVORET :
Dans *Ruy Blas*, de Victor Hugo, Don César de Bazan, voyageur

Georges BARTHOUIL :
L'*Apollonide* de Leconte de Lisle : adaptation ou re-création de l' *Ion* d'Euripide ?

Michel AROUIMI :
La Bohême en fusion de Claudel et Kafka

Carole RODIER :
Errance et déshérence : la fin du voyage ou le dernier voyage dans *Death of a Salesman (Mort d'un Commis Voyageur)* d'Arthur Miller

Annick CIZEL :
Porgy and Bess à la conquête de l'Europe : mirages d'intégration raciale au cœur de la guerre froide

Brigitte URBANI :
Voyages au bout de la vie : deux textes de Gérard Gélas

Jean POITEVIN :
Voyages créatifs : Sham's et « Leconte de Lisle »

Ouriel ZOHAR :
Amnon Shamosh, homme de théâtre au Kibboutz, et le bon usage des voyages

Louis VAN DELFT :
Dario Fo : Arlequin Prix Nobel

Olivier ABITEBOUL :
Nomadisme et sédentarité de la pensée

SOMMAIRE DU NUMERO 10 : LA PROMESSE ET L'OUBLI AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : La promesse et l'oubli au théâtre

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

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

Jean POITEVIN :
Les promesses oubliées de Richard III

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

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

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

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

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

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

Emmanuel NJIKE :

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

Carole RODIER :

L'instant exhale ses promesses d'oubli dans *En attendant Godot* et *Fin de Partie* de Beckett

René AGOSTINI :

A propos de *la Société de Chasse* deThomas Bernhard

Ouriel ZOHAR :

L'oubli et la promesse de la joie traditionnelle dans le Théâtre Collectif au Kibboutz

Michel AROUIMI :

Le Secret du Théâtre sous la caméra d'Orlow Seunke.

Louis VAN DELFT :

Un certain oubli du théâtre

Olivier ABITEBOUL :

Vouloir oublier

Dépôt légal : Juin 2001
I.S.S.N : 1162 - 7638
I.S.B.N. : 2-9507145-7-9
Prix : 110 F
16,77 Euros